



Agradecemos

à Biblioteca Nacional de Portugal a autorização para utilizar a imagem do manuscrito utilizado (cota ALC.212),

a Ricardo Marques pela cedência das fotografias.

# Da Letra ao Imaginário

Homenagem à Professora Irene Freire Nunes

Helder Godinho (dir.)

Margarida Alpalhão, Carlos Carreto, Isabel Barros Dias (org.)



**DA LETRA AO IMAGINÁRIO**  
**HOMENAGEM À PROFESSORA IRENE FREIRE NUNES**

**COORDENAÇÃO**

Helder Godinho (dir.)  
Margarida Alpalhão  
Carlos Carreto  
Isabel Barros Dias

**EDIÇÃO**

CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário  
FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais  
e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

**CAPA**

Composição de Inês Mateus sobre  
BNP ms. ALC. 212 e Fotografias de Ricardo Marques

**DESIGN GRÁFICO**

Inês Mateus

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

Gráfica Simões & Gaspar, Lda.

**ISBN** 978-989-98628-0-7

**DEPÓSITO LEGAL** 368720/13

# Índice

## Prefácio

Da Letra ao Imaginário: uma homenagem .....	9
---	---

## CONFERÊNCIAS

### A Ficção, o Imaginário e a Realidade — algumas considerações

<i>Helder Godinho</i> .....	13
-----------------------------	----

### Astros de Fogo, Serpentes e Dragões nos Céus da Hispânia

<i>José Carlos Ribeiro Miranda</i> .....	21
--	----

### Au pied de la lettre: les pieds de l'incube. Sur une leçon du Merlin de Robert de Boron (manuscrit de Bonn)

<i>Philippe Walter</i> .....	39
------------------------------	----

## COMUNICAÇÕES

### Imaginários Fundadores

#### Prólogos de isopetes – das coleções medievais de fábulas em francês ao Livro de Exopo

<i>Ana Paiva Morais</i> .....	55
-------------------------------	----

#### Imaginários *in-significantes*. A estranha avareza de Isolda no *Tristan* de Bérout

<i>Carlos F. Clamote Carreto</i> .....	69
--	----

#### Mulheres Medievais: Histórias de Proveito e Exemplo

<i>Graça Videira Lopes</i> .....	87
----------------------------------	----

#### Lettre, écriture, écrivain dans l'imaginaire des Prologues de la littérature roumaine ancienne

<i>Laura Lazăr Zăvăleanu</i> .....	99
------------------------------------	----

#### The Alphabetic Order and the Order of the Cosmos in Antiquity

<i>Laurence de Looze</i> .....	113
--------------------------------	-----

#### De l'histoire au mythe: Guillaume de Machaut et Jean de Luxembourg

<i>Margarida Madureira</i> .....	129
----------------------------------	-----

#### G como Genebra — a feiticeira Genebra Pereira do teatro vicentino

<i>Maria José Palla</i> .....	139
-------------------------------	-----

<b>Nota de rodapé para o estudo do Amadis de Gaula de Gil Vicente</b>	
<i>Nuno Júdice</i> .....	143
<b>“Preocupa-te Contigo Próprio” (Abū ‘Ymrān Mūsā) / “Preocupa-te com Deus” (Abū Ÿa’far Al-’ Uryanī): O Caminho da Perfeição na Via Iniciática da Mística Sufi</b>	
<i>Natália Maria Lopes Nunes</i> .....	149
<b>O Início de uma Lenda: A Relação Quinhentista de «Os Doze de Inglaterra»</b>	
<i>Rogério Miguel Puga</i> .....	159
<b>A Simbólica do Graal: Notas e reflexões</b>	
<i>Yvette Kace Centeno</i> .....	171
<b>Quando a nossa vida vira paisagem</b>	
<i>Teresa Rita Lopes</i> .....	183
 AUTORES, FICÇÕES E IMAGINÁRIOS	
<b>L’imaginaire des espaces clos chez Anne Hébert</b>	
<i>Anca Măgurean</i> .....	189
<b>Le retour d’Assia Djebar à travers la mémoire et l’imaginaire</b>	
<i>Briana Belciug</i> .....	197
<b>O Poder Pictórico da Arte Verbal de José Saramago e de Vergílio Ferreira</b>	
<i>Célia Maria Costa Pinto</i> .....	203
<b>Palimpsestos edipianos n’A Loja das Duas Esquinas (2009), de Fernando Campos</b>	
<i>Cristina Costa Vieira</i> .....	217
<b>A cidade em ruínas: representações dum cenário literário em H. P. Lovecraft e Julien Gracq</b>	
<i>Dora Nunes Gago</i> .....	235
<b>La Construction de l’Imaginaire dans la Métafiction</b>	
<i>Elena Ciocoiu</i> .....	243
<b>Cinco Imagens do Texto</b>	
<i>Fernando Cabral Martins</i> .....	257
<b>Realité de l’Imaginaire: Solution pour le «mystère de l’existence»?</b>	
<b>F. Pessoa et H. Hesse</b>	
<i>Fernando Ribeiro</i> .....	265
<b>Morte na Pérsia — Hesitação e Fragilidade no Vale de Lar</b>	
<i>Gilda Nunes Barata</i> .....	279

<b>A Sacralização da Palavra: Da «Alquimia do Verbo» de Rimbaud à Nomeação essencial de Sophia de Mello Breyner Andresen</b>	
<i>Helena Malheiro</i> .....	287
<b>Construir o Ideal — Idealizar o Realismo: um manuscrito de Eça de Queirós</b>	
<i>Irene Fialho</i> .....	297
<b>Cartas entre amigos: abrigos cúmplices de caligrafias entrelaçadas</b>	
<i>Isabel Roboredo Seara</i> .....	311
<b>Da terra ao texto: o labor de Horácio Bento de Gouveia</b>	
<i>Marco Livramento</i> .....	329
<b>A ordem figural do quotidiano</b>	
<i>Maria Carolina Fenati</i> .....	343
<b>Les Chansons de Bilitis ou o «sexo-de-ler» de Maria Gabriela Llansol</b>	
<i>Paula Mendes Coelho</i> .....	353
<b>O facto e a ficção na memória histórica. Sobre a obra de Imre Kertész.</b>	
<i>Piroska Felkai</i> .....	367
<b>Des littéralités pour sourire des imaginations</b>	
<i>Serge Bismuth</i> .....	375
<b>Au bal avec Marcel Proust — l’imaginaire et la mémoire, un jeu épistolaire</b>	
<i>Simona-Veronica Ferent</i> .....	389
<b>A Poética do Imaginário em Grande Sertão: Veredas</b>	
<i>Sueli Teresinha de Abreu-Bernardes</i> .....	403
<b>Irène, chère reine de mon coeur</b>	
<i>Ricardo Marques</i> .....	417
EDIÇÕES, RELEITURAS E REESCRITAS	
<b>Merlin ou o legado do conhecimento</b>	
<i>Ana Margarida Chora</i> .....	425
<b>O «Diálogo Segundo» de Francisco de Moraes, ou como vencer um debate com armas alheias. Contributo para uma nova proposta de datação.</b>	
<i>Ana Sofia Laranjinha</i> .....	439
<b>O «Diálogo Terceiro» de Francisco de Moraes: paródia de costumes e censura</b>	
<i>Isabel de Barros Dias</i> .....	453
<b>A Mulher na Crónica dos Frades Menores: Anjo ou Demónio?</b>	
<i>Lina Maria Marques Soares</i> .....	465

<b>Em torno da censura da obra de Francisco de Moraes: a propósito do seu «Dialogo Primeiro»</b>	
<i>Margarida Santos Alpalhão</i> .....	475
<b><i>Ropicapnefma</i> revisitada nos alvares do século XXI: questões editoriais</b>	
<i>Teresa Gonçalves de Castro e Natália Albino Pires</i> .....	491



## Prefácio

### Da Letra ao Imaginário: uma homenagem

Inscrita nas actividades do Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL), da Universidade Nova de Lisboa, a publicação que agora se edita acolhe um conjunto de contribuições apresentadas no Colóquio Internacional Interdisciplinar *Da Letra ao Imaginário*, organizado em homenagem à Professora Irene Freire Nunes, docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, e que decorreu nos dias 4, 5 e 6 de Maio de 2011.

Partindo do texto como lugar privilegiado de uma eterna reconfiguração do mundo, o colóquio convidou os investigadores das várias áreas do saber a interrogarem-se sobre a(s) forma(s) como a literatura (nas suas diversas matrizes discursivas, marcadas histórica e culturalmente), reflecte, cria ou reinventa a sua relação com a realidade mediada por um imaginário pessoal ou colectivo em estreita articulação (ou dissonância) com os paradigmas epistemológicos e cognitivos que a in-formam.

Na *letra* ecoa naturalmente a dimensão lacaniana do significante da linguagem e do desejo que, na sua própria (in)consistência, é susceptível de organizar e de desestruturar, por si só, o edifício semântico da obra poética incessantemente percorrida por não-ditos, inter-ditos ou contra-dicções (Roger Dragonetti) de vária ordem e situados aos mais diversos níveis.

Mas esta atenção particular à materialidade do significante está longe de se esgotar no campo na análise psicanalítica. Procurando rastrear, através de uma autêntica arqueologia da variante, o *imaginário* autoral inerente à escrita de um compositor e aos contornos míticos da sua obra (crítica genética), ou tentando laboriosamente, através dos sucessivos actos de reescrita, apreender/reconstruir a forma perdida de um texto, de um sentido possível para o texto enquanto realidade múltipla e proteiforme, lacunar, por vezes, mas sempre sujeito a uma poderosa dinâmica criadora estimulada pelo jogo das variações (crítica textual), também o processo de edição implica e está directamente implicado na constru-

ção do imaginário, essa mediação incontornável que rege, em última análise, de forma consciente ou inconsciente, as escolhas do autor, do copista ou do editor com implicações mais ou menos profundas tanto do ponto de vista semântico como cultural ou ideológico.

Da *mouvance* textual (Paul Zumthor) à alternância de paradigmas históricos, científicos e hermenêuticos que a literatura acolhe, desconstrói ou reinventa, múltiplos são os caminhos e as metodologias para circunscrever o imaginário de uma obra, de um autor ou de uma época. Tanto o Centro de Estudos que promoveu o colóquio e a presente publicação, como a investigação realizada pela Professora Irene Nunes ao longo da sua carreira e que agora se homenageia, são exemplos desta realidade, enquanto espaços de cruzamento e de confluência entre várias disciplinas e abordagens.

Uma publicação decorrente destes princípios não pode senão espelhar as linhas de força apontadas. Muitos foram os desafios lançados pelo Colóquio e ampla foi a resposta obtida. As quatro dezenas de artigos que agora vêm a lume reflectem precisamente a estrutura tripartida proposta aquando do colóquio (imaginários fundadores; autores, ficções e imaginários; edições, leituras e reescritas) e o leque de interesses que a Professora Irene Freire Nunes cultivou ao longo do seu percurso de investigadora, de académica e de mestre.

Lugar de destaque cabe à literatura medieval, portuguesa e francesa, linha fundamental da obra da homenageada, e que no presente volume se faz ouvir nos artigos que abordam alguns dos temas mais caros à Professora Irene Nunes, como o romance (especialmente o arturiano) e algumas figuras femininas ou enigmáticas, como Merlim. Em articulação com esta vertente, encontramos ainda alguns artigos que se debruçam sobre mitos, desde os mais arcaicos, até aos contemporâneos, com uma paragem especial no período medieval.

A crítica textual, outra área que a Professora Irene Freire Nunes marcou com os seus trabalhos e publicações, encontra-se aqui representada graças ao conjunto dos trabalhos que, ou a apresentam e questionam nos seus modelos, ou que reflectem o íntimo conhecimento das obras, dos seus autores, e dos seus testemunhos que este aturado trabalho permite.

A terceira grande vertente cabe aos Estudos sobre o Imaginário, especialmente bem representado neste volume, tanto pela interrogação que alguns artigos veiculam sobre o que é o imaginário e a sua interacção com a cultura, como por aqueles estudos que se debruçam sobre imaginários específicos, sejam eles colectivos ou pessoais e que transparece(m) em obras diversas, de autores

vários, de todos os tempos e locais. A este grupo somam-se os trabalhos que reflectem sobre a interacção com o Real e a sua assimilação, bem como os que se centram no estudo de imagem(ns) e da sua percepção.

Finalmente, é de destacar a emotividade de muitos dos testemunhos aqui presentes, manifestações de carinho à amiga ou testemunhos de gratidão à mestre que marcou um percurso intelectual. Palavras cúmplices e mensagens pessoais ou fragmentos de mensagens, acessíveis só a alguns. Independentemente da forma, mais poética ou mais científica, o essencial que perpassa é a amizade e a admiração por um espírito único, irreverente, original e ousado, capaz de surpreender os mais avisados e de gestos de carinho incondicionais.

O percurso académico da Professora Irene Freire Nunes consolidou-se em Paris e continuou em Lisboa. A sua vida tem-na dividido principalmente entre estas duas cidades. Duas cidades, duas facetas de um mesmo percurso. Como o que continua a procurar entre a letra e o texto, entre a poesia e a prosa, entre o texto e o seu significado, entre Literatura e outras Artes.

Os leitores conhecem-lhe, mais detalhadamente, os estudos e as edições críticas dedicados à Matéria de Bretanha, as pesquisas sobre o maravilhoso ou sobre vozes femininas. Não tão conhecidos serão, quer o método de Português para Estrangeiros (um “método de ensino”, significativamente, “sans Peine” ...), de que é co-autora, quer a sua faceta de orientadora atenta de um número considerável de dissertações e teses, de mestrado e de doutoramento, quer ainda as diversas traduções que tem realizado, algumas em parceria, e que muito contribuíram para a divulgação cultural e o conhecimento mútuo entre Portugal e a França.

Outra parte do seu percurso, porque muitos aspectos ficam por dizer e por salientar, assume um carácter mais emocional, designadamente a palavra amiga e a generosidade que muitos lhe conhecem, e que permanece com cada um de nós, com quase todos nós. Também escapa ao que aqui fica escrito a defesa de ideias e a convicção com que muitas vezes o faz. Dessa faceta, mais imaterial, apenas deixamos este rasto. Da sua curiosidade e convivialidade únicas, todos guardamos uma imagem que faz da homenageada uma presença indelével e especial no percurso de cada um.

*Helder Godinho (Dir.)*

*Margarida Santos Alpalhão, Carlos Carreto e Isabel Barros Dias (Org.)*



# A Ficção, o Imaginário e a Realidade

## — algumas considerações

Helder Godinho

Universidade Nova de Lisboa | CEIL, FCSH-UNL

Os estudos sobre o Imaginário passaram por uma fase de afirmação de que a obra monumental de Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*<sup>1</sup>, foi o culminar. Com essa obra, ficou claro que o Imaginário é um sistema com uma lógica de significação estável para além dos tempos e dos espaços e a terminologia que organizava esse campo de estudo ficou definida. Hoje em dia, o momento epistemológico que vivemos convida-nos, porém, a que demos outro passo fundamental na compreensão do que é o Imaginário. Com efeito, não se trata agora de o definir por oposição a nenhuma outra disciplina mas de tentarmos compreender porque é que é um reservatório de imagens (como costuma ser referido, estável e conservador, ao contrário da Imaginação que está sempre disponível para novos arranjos e avanços do saber) e pôde aparecer e perdurar como mediação fundamental para as construções do real e do próprio sujeito.

Sabemos que a evolução da vida se dá para *permanecer*, permitindo a sobrevivência das espécies graças a uma melhor *adaptação*. Essa adaptação implica *leituras do real* desde os níveis mais elementares da vida, leituras que, por sua vez, são possíveis porque, como alguns já consideram, a natureza «pensa» mesmo aos níveis mais elementares, «pensamento» que o grande físico David Bohm expôs no seu conceito de «ordem implicada» que cria uma totalidade ou globalidade da vida. Os seus livros *The wholeness and the implicate order*<sup>2</sup> e *On creativity*<sup>3</sup> desenvolvem convincentemente estes conceitos. Mais recente-

---

<sup>1</sup> Durand, Gilbert (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas. (Tradução portuguesa de Godinho, Helder (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa, Presença).

<sup>2</sup> Bohm, David (1980). *Wholeness and the Implicate Order*. London, Routledge.

mente, e também entre nós, físicos como Rui Moreira falam de um pensamento a nível elementar. Refira-se, como exemplo, um livro que saiu recentemente, *A new vision on Physis*, obra colectiva de que destaco o estudo do físico Rui Moreira, «The crisis in theoretical Physics, Science, Philosophy and Metaphysics»<sup>4</sup> e o estudo do filósofo Pedro Alves, «Thesis towards a new Natural Philosophy»<sup>5</sup>.

Diz Rui Moreira: «Qualquer estrutura complexa existe porque é capaz de interagir com o exterior, de tratar a informação que obtém dessa interacção e de agir em conformidade. [...] É capaz de subsistir exactamente porque possui “ideias” que agora lhe são inatas. “Ideias” inatas, no sentido aqui considerado, existem desde os primórdios do processo evolutivo pré-biológico.»<sup>6</sup> E Konrad Lorenz, no seu importantíssimo livro *Die Rückseite des Spiegels*, traduzido para várias línguas, afirma que há dois conceitos fundamentais para a compreensão da vida, sendo o primeiro o de «finalidade para a conservação da espécie ou teleonomia», e o segundo, «a que nos conduz a nossa análise do processo de adaptação, é o de conhecimento.»<sup>7</sup> E, por causa disso e para isso, dá-se «a constituição no seio do sistema vivo de um reflexo do mundo real exterior.»<sup>8</sup> E, na conversa de Altenberg, com Karl Popper, diz que «a vida é um processo de procura de conhecimento.»; «Forma-se, no interior do organismo, uma imagem cada vez mais completa do meio ambiente por meio de ensaio activo.»<sup>9</sup> E Popper, citando-se a si próprio, lembra a sua frase: «Da amíba a Einstein há apenas um passo» para

---

<sup>3</sup> Bohm, David (2004). *On Creativity*. London and New York, Routledge.

<sup>4</sup> Moreira, Rui (2010). «The crisis in theoretical Physics: Science, Philosophy and Metaphysics». *A New Vision on Physis. Eurhythmy, Emergence and Nonlinearity*. Croca and Araújo. Lisboa, Center for Philosophy and Science: 255-312.

<sup>5</sup> Alves, Pedro (2010). «Theses Towards a New Natural Philosophy». *A New Vision on Physis. Eurhythmy, Emergence and Nonlinearity*. Croca e Araújo. Lisboa, Center for Philosophy of Science: 359-395.

<sup>6</sup> O.c.: 296, traduzido por mim. («Any complex structure exists because it is able to interact with the exterior, to treat the information they get from the interaction, and to act accordingly. [...] It is able to persist exactly because it possesses “ideas” that are now innate to it. Innate “ideas”, in the sense considered here, exist from the very beginning of the pré-biological evolutionary process.»).

<sup>7</sup> Lorenz, Konrad (1973). *Die Rückseite des Spiegels*, München, R. Piper & Co. Verlag. (Tradução francesa: (1975), *L'envers du miroir*. Paris, Flammarion: 33-34, traduzido por mim).

<sup>8</sup> O.c.: 35, traduzido por mim.

<sup>9</sup> Lorenz, Konrad e Popper, Karl (1995). *L'avenir est ouvert*. Paris, Flammarion: 22, traduzido por mim.

dizer que «os organismos mais elementares fazem constantemente perguntas ao mundo e esforçam-se constantemente por resolver problemas.» [...] «Todos os organismos poem e resolvem constantemente problemas; é por isso que a ciência não representa a bem dizer mais do que um prolongamento da actividade dos organismos inferiores»,<sup>10</sup> usando agora a ciência a linguagem e tudo o que possibilitou de espírito crítico e é nisso que consiste a diferença entre a amiba e Einstein, «é que Einstein é crítico em relação às suas próprias soluções».<sup>11</sup> Toda a visão do real que as teorias científicas possibilitam é criada por nós: «A minha teoria da ciência é, assim, incrivelmente simples. Somos *nós* que criamos as teorias científicas e somos ainda *nós* que criticamos as teorias científicas. Toda a epistemologia consiste nisso. *Nós* inventamos as nossas teorias e *nós* as aniquilamos. Criamos assim novos problemas nos quais descobrimos, quando podemos, novas teorias. Tal é, em resumo, a definição da ciência e da história das ciências.»<sup>12</sup>

Ou seja, a vida move-se dos seres mais elementares para os mais evoluídos e, com estes, para uma compreensão cada vez mais larga do «real», criando imagens do mundo, que, ao nível humano, não podem deixar de se traduzir em narrativas sobre ele, narrativas que tentam organizar em sentido os elementos que, segundo as épocas e os pressupostos, abstraem do real para a construção dessa significação. Poderemos dizer, pensando na evolução das espécies, que essas imagens do mundo, na medida em que são leituras do real adaptadas aos interesses de cada espécie, são leituras que se traduzem em «textos», «narrativas» de como cada espécie «pensa» que o real é, o que se torna claro com as concepções do mundo da espécie humana, que funcionando, embora, a um nível de consciência reflexiva de que a linguagem é elemento fundamental, se aparentam com as imagens do mundo que toda a espécie tem que ter de modo a permanecer, sabendo como se deve comportar para que isso aconteça. Mas, além disso, elas são apenas «ficções» do real enquanto construções narrativas que só vêm uma parte do real, desconhecendo o resto, sendo mais cedo ou mais tarde substituídas e desvalorizadas por outras. E, quando uma espécie se transforma, a sua imagem do mundo transforma-se também, graças à própria interacção que possibilitou essa transformação. Voltando às narrativas humanas sobre o

---

<sup>10</sup> *Ibid.*: 64, traduzido por mim.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 64, traduzido por mim.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 63, traduzido por mim.

real que evoluíram também, elas creem ter chegado com essa evolução a um nível de realidade mais «real», remetendo as que são substituídas para a ingenuidade do mito. Do mesmo modo os mitos e as narrativas religiosas são apenas consideradas verdadeiras na cultura e no tempo em que são aceites, passando, fora deles, a uma desvalorização mais ou menos condescendente. Mas quer as concepções do real, teorias científicas incluídas, quer as concepções religiosas, elas também leituras do real, durante o período e o local em que são consideradas verdadeiras, permitem uma relação eficaz com o real, antes de serem substituídas. Durante esse período organizam-no em significação, tornando-o *desejável*, segundo a feliz expressão de Hayden White<sup>13</sup>, além de favorecerem a permanência da espécie ou do grupo que as criou, na medida em que deram significação ao mundo e permitiram uma orientação nesse mundo.

Nas narrativas ficcionais que se assumem como tal, às quais a literatura pertence, a sociedade toma consciência de si própria, tornando-se elas, muitas vezes, o lugar do seu discurso identitário, criado pelas narrativas onde essa sociedade se reconhece. Acontece mesmo, como Dumézil mostrou,<sup>14</sup> que algumas dessas narrativas puramente ficcionais são recorrentemente utilizadas para descrever, interpretando-os dentro de uma significação mítica, factos reais (a criação de Roma, p. e.), assim substituídos por ficções, conseguindo estas substituir os acontecimentos pela significação deles que essa cultura assume. E aí temos relatos que hoje consideramos ficções em todos os sentidos do termo mas que nesse tempo eram grelhas válidas de mediação para a significação dos acontecimentos e da vida, o que era fundamental para a sobrevivência das sociedades em questão, como as imagens do mundo que as espécies criam são fundamentais para permanecerem e sobreviverem porque lhes indicam os limites em que a sua vida se deve mover. Tal como as teorias científicas que impõem ao mundo uma geometria significativa onde a manipulação do mundo é possível para proveito dos sujeitos que as criaram.

Uma ficção, segundo Schaeffer,<sup>15</sup> implica um modelo do universo que ela espelha para ser reconhecível como narrativa humana ou da sociedade que a cria. E, na criança, segundo o mesmo autor, o aparecimento da competência

---

<sup>13</sup> White, Hayden (1980), «The Value of Narrativity in the Representation of Reality» *Critical Inquiry*, (Autumn 1980): 5-27, 24.

<sup>14</sup> Dumézil, Georges (1995). *Mythe et Épopée I. II. III*. Paris, Gallimard.

<sup>15</sup> Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la Fiction?* Paris, Seuil.



ficcional é factor importante no processo de domínio da realidade porque mostra que distingue o real da sua mimese e que o mimetiza tendo entendido as suas regras. Insiste ainda sobre o facto de que as ficções são operadores cognitivos porque correspondem a uma actividade de modelização e toda a modelização é uma operação cognitiva. Tal como o jogo, que é igualmente uma recriação do mundo mimetizada ou «imaginada» no sentido de feita com imagens desse mundo, e que, por sua vez, é também imagem do mundo.

Mas as ficções de uma sociedade, época ou autor têm uma coerência. Dumézil mostrou-nos a recorrência coerente das narrativas indo-europeias em torno da trifuncionalidade. Em relação à obra de um autor, introduzi, em tempos, o conceito de «mitoestilo»<sup>16</sup>, que é uma narrativa que funda a identidade de um autor porque vai obrigar a que todas as narrativas desse autor se formatem por ela e a contendam como núcleo de autoridade e autoria. Ela é uma Forma que modela toda a criação de significação de um autor, mediatizando, obrigatoriamente, a sua relação com o real, físico ou cultural. Com essa Forma, a ficção torna-se lugar de criação de sentido identitário. A criação de sentido, em geral, necessita, sempre, de uma organização significativa dos materiais que é narrativa ao pô-los em relação e onde o tempo está presente, e fictícia porque não corresponde à totalidade do real e porque implica o sujeito que o lê numa relação de intencionalidade. Toda a narrativa, mesmo científica, torna-se assim uma arte mimética porque não é possível retirar dela o sujeito que a cria, nem nas teorias científicas.<sup>17</sup> O mitoestilo é uma ficção que *obriga* o mundo a ser lido dentro das coordenadas da identidade do autor, lugar de encontro do autor e do mundo e lugar de criação da identidade autoral, sendo o verdadeiro autor de uma obra, mesmo que longa.

Curiosamente, alguma psicologia construtivista considera o sujeito como efeito de uma narrativa<sup>18</sup> que organiza e delimita a imagem que temos de nós, e A. Damásio, em *O Livro da Consciência*, interessa-se também pelo funcionamento narrativo do cérebro. Ao referir-se à importância homeostática dos desenvolvimentos culturais, diz: “O problema de como tornar toda esta sabe-

---

<sup>16</sup> Godinho, Helder (1982). *O Mito e o Estilo*. Introdução a uma mitoestilística. Lisboa, Presença.

<sup>17</sup> Ver, p. e., Moreira, Rui (2004). «Ciência e irracionalidade». *Razão e espírito científico*. Lisboa, Edições Duarte Reis: 75-128.

<sup>18</sup> Gonçalves, Óscar F. (2002). *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjetivação da experiência*. Coimbra, Quarteto.

doria compreensível, transmissível, convincente, aplicável, em termos muito simples, de como fazer com que ela pegasse, foi enfrentado e uma solução encontrada. Contar histórias foi a solução — a narração de histórias é algo que o cérebro faz de forma natural e implícita. Essa narração implícita criou o nosso eu e não deve surpreender que esteja tão disseminado por todo o tecido das sociedades e das culturas humanas.”<sup>19</sup> Também Jean Guichard estudou a importância das narrativas socialmente valorizadas na criação da identidade dos adolescentes<sup>20</sup>. E Gilbert Durand mostrou como qualquer identidade pessoal ou social se faz sobre o fundo das narrativas (míticas, pela sua exemplaridade) partilhadas por uma sociedade: aí os seus conceitos de mitocrítica, para as obras literárias, e de mitanálise, para as narrativas que dão coerência a um período social, os seus mitos dominantes<sup>21</sup>. Conceito a que acrescentei o de mitoestilística que pretende referir, como disse, a narrativa que é o autor interno da obra de um autor pessoal.

Para além dos mitos e da sua exemplaridade, a literatura é um lugar de encontro de uma sociedade ou de um sujeito em torno de visões do mundo que a literatura contém, permitindo a sua liberdade ficcional abrir o mundo a novas organizações possíveis. Também, como já notámos, as teorias científicas participam dessa qualidade de apresentarem visões do mundo que, passado o tempo em que uma sociedade nelas acredita, passam a ser consideradas como ficções. E as religiões e a significação do mundo que veiculam, como também já notámos, só não são consideradas ficções pelas sociedades e pelas épocas que nelas acreditam, tornando assim a verdade, supostamente intemporal, dependente da temporalidade que a considera como tal.

Por tudo isto, vemos que todas as narrativas que mediatizam a nossa visão do mundo organizam-nos a significação do real participando todas da mesma qualidade ficcional. Só, ou sobretudo, com a diferença que as narrativas literárias se assumem como tal, como se os seres humanos não pudessem deixar de assumir numa das suas actividades *a consciência do que constitui a sua relação*

---

<sup>19</sup> Damásio, António (2010). *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Círculo de Leitores: 359.

<sup>20</sup> Ver, p. e., Guichard, Jean (2004). «Se faire soi.» *L'orientation scolaire et professionnelle* 33. (4): 499-553.

<sup>21</sup> Durand, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, Berg Internacional.

com o real. E, aspecto que me parece muito importante, essas mediações do real encontram-se, elas próprias, num sistema de significação a que se costuma chamar «imaginário» e que, não sendo fixo, é muito coerente, sobretudo porque se deixa utilizar apenas em alguns dos seus elementos, organizados naquilo que Gilbert Durand chamou «regimes da imagem»<sup>22</sup> que, usados individualmente, imprimem significações diversas as real. Apenas, segundo creio, as histórias de heróis percorrem a totalidade dos regimes, num sistema de maturação evolutiva.

No nosso tempo, urge perguntar porquê esta mediação do imaginário, reconhecível em todos os discursos e contribuindo para o seu sentido. Konrad Lorenz entende que nele se manifesta alguma parte da nossa filogénese. A neurologia começa a dar alguns contributos nesse sentido nomeadamente para o conceito de Deus e a necessidade de vivências religiosas, independentemente de se acreditar ou não na sua realidade<sup>23</sup>. A Física Quântica mudou a nossa visão ingénua da realidade, como alguma filosofia o fez também. A interrogação sobre quem somos e como somos o que somos não pode deixar hoje de se questionar sobre a estabilidade conservadora do imaginário, tendo em conta todas estas e outras contribuições. A semiótica com que lemos e damos sentido ao mundo convida-nos hoje a pensá-la numa visão que operacionalize, alargando, alguns conceitos, como o de ficção, para reconhecermos os pontos de encontro e de desencontro com a evolução da vida, desde os seus momentos e seres mais elementares. Tal como a ciência faz ao reconhecer a semelhança de processos e funções em vários estádios da vida. Porque afinal, como dizia Popper, «O “saber” científico não é um saber: é apenas um *saber hipotético*.» E: «A ciência compõe-se de teorias que são obra nossa. Nós *construímos* as teorias, vamos ao encontro do mundo com as nossas teorias.»<sup>24</sup> que nunca nos dão a certeza. E se é certo que «da amiba a Einstein vai apenas um passo,» porque os organismos mais elementares também fazem constantemente perguntas ao mundo e se esforçam por resolver problemas, motivo por que a ciência prolonga a actividade dos organismos inferiores, o passo que os distingue é o passo da crítica das próprias soluções que os humanos vão construindo, graças à linguagem e às narrativas.

A reflexão crítica sobre o imaginário não pode dispensar hoje, creio, esta

---

<sup>22</sup> Ver *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

<sup>23</sup> V. Newberg, Andrew et alii, *Pourquoi “Dieu” ne disparaîtra pas. Quand la science explique la religion*, Vannes, Sully, 2003.

<sup>24</sup> O.c.: 61, traduzido por mim.

visão do percurso da interrogação desde os organismos mais elementares e da permanência de algumas soluções através da nossa herança filogenética. Como diz Damásio: “Também acontece, todavia, que os produtos da deliberação consciente são significativamente limitados por uma vasta legião de predisposições não-conscientes, algumas impostas a nível biológico, outras adquiridas culturalmente, e que o controlo não-consciente da acção é igualmente um aspecto a ter em conta.”<sup>25</sup> Além disso, refere ainda Damásio, o reconhecimento actual da influência genética «é especialmente notável em relação a algumas das disposições sobre as quais foram edificadas as estruturas culturais. O inconsciente genético [...] teve um grande contributo nas narrativas fundamentais da religião e nos enredos perenes de peças teatrais e romances, os quais giram, em grande medida, em torno da força dos programas emocionais inspirados pelo genoma. [...] O teatro e o romance, bem como o cinema, o seu herdeiro do século XX, beneficiaram em muito do inconsciente genómico. O inconsciente genómico é em parte responsável pela uniformidade que marca uma grande parte do repertório de comportamentos humanos.»<sup>26</sup>

Mas quase tudo está ainda por saber ao nível da relação do imaginário e do inconsciente genómico. Porque hoje temos consciência que «a biologia e a cultura são interactivas. A homeostase sociocultural é moldada pelo funcionamento de muitas mentes cujos cérebros foram originalmente construídos de uma determinada forma sob a orientação de genomas específicos. É interessante notar que há cada vez mais provas de que os desenvolvimentos culturais podem conduzir a modificações profundas no genoma humano.»<sup>27</sup>

O porquê do imaginário e esta interacção da cultura, de que ele é um elemento fundamental, e da biologia não podem deixar hoje de ser interrogações que preocupam os estudiosos que a ele se dedicam.

---

<sup>25</sup> *O.c.*: 59.

<sup>26</sup> *Ibid.*: 342-343.

<sup>27</sup> *Ibid.*: 360.

# Astros de Fogo, Serpentes e Dragões nos Céus da Hispânia

José Carlos Ribeiro Miranda

Universidade do Porto | SMELPS/IF/FCT

«Draco dormiens nunquam titillandus»

J.K.Rowling, *Harry Potter*

## I

A observação de velhas crónicas, anais e outros escritos historiográficos do ocidente hispânico, quando Castela era ainda um condado e Portugal um projecto por definir, para além de um inestimável repositório de testemunhos de ocorrências políticas, pode ser também reveladora de curiosos fenómenos do imaginário. No caso que nos interessa, de um imaginário em que a dimensão cosmológica acompanha o evento político. O ponto de partida das presentes reflexões resulta da observação de um dos mais antigos testemunhos historiográficos em galego-português, que é a tradução da *Crónica de Castela*, executada no início do séc. XIV a partir de um original naturalmente redigido em castelhano. A versão ocidental dessa crónica possui um breve trecho que lhe serve de introdução cujo propósito é sumariar a história peninsular desde a queda do reino visigótico até ao tempo de Fernando Magno. A certa altura, logo a seguir à referência à batalha de Simancas, pode ler-se o seguinte:

Em este tempo ssayo chama do mar, sabbado primeyro dia de juyo, et açendeo muytas villas et queymou os homes e as bestas et as anjmallas, et no mar mesmo arderõ muytas peñas, et de Çamora ardeo o muro et queymou Carrõ et Castroxerez et Pam Coruo et outras muytas villas; et esto ffuy na era IX çentos lxxxvij ãnos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O conteúdo integral do manuscrito 8187 da Biblioteca Nacional de Madrid (ms A), no qual a referida versão da *Crónica de Castela* se inclui, foi editado por Ramón Lorenzo, *La Traducción*

A batalha de Simancas foi um dos mais importantes recontros militares travados antes do ano mil na Península. Aconteceu por volta do ano 939 da era cristã, tendo oposto a hoste dos reinos cristãos do norte, chefiada pelo rei Ramiro II de Leão, ao poderoso Abd-El-Rahman III, o primeiro califa muçulmano cujo poder foi independente de Damasco. Terminou com a inesperada vitória da coligação comandada pelo rei leonês<sup>2</sup>.

O texto acima reproduzido relata eventos um tanto insólitos ocorridos por altura dessa batalha, cuja natureza cumpre averiguar. Como sempre sucede nestas situações, é necessário proceder com método e realizar um conjunto de operações críticas antes de emitir qualquer juízo sobre o conteúdo do relato. Entre essas operações, conta-se a averiguação da respectiva origem, nomeadamente saber quando e por quem foi escrito. A tarefa não revelou muitas dificuldades, sendo possível apurar que esta pequena narrativa era proveniente de um conjunto de anais escritos em Castela numa época muito recuada, provavelmente ainda no séc. X, próxima, portanto, da altura em que se terão situado os eventos relatados<sup>3</sup>.

Entre as várias redacções a que tivemos acesso, aquela que se aproximava mais do trecho galego-português pareceu-nos ser a dos *Anais Compostelanos*, podendo assumir-se que terá mesmo sido a sua fonte directa:

(939) Kalend. Junii die sabbati flamma exivit de mari & incendit plurimas villas & urbes & homines & bestias & in ipso mari pinnas incendit & in Zamora unum barrium & in Carrion & in Castro Xeriz & in Burgis & in Berviesca & in Calzada & Ponticorvo & in Buradon & alias plurimas villas combusit<sup>4</sup>.

---

*Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla, edición crítica anotada, con introducción índice onomástico y glosário*, II voll, Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 1975-1977, encontrando-se o texto em causa na p. 902 do vol. I (foll. 90r/v).

<sup>2</sup> Uma abordagem histórica recente deste evento histórico pode encontrar-se em Justiniano Rodríguez Fernández, *Ramiro II, rey de León*, Burgos, Editorial La Olmeda, 1998, p. 61 e seg..

<sup>3</sup> Tratamos do assunto em José Carlos Ribeiro Miranda, «A Introdução à Versão Galego-Portuguesa da Crónica de Castela (A2a): Fontes e Estratégias», in *Seminário Medieval 2007-2008*, A.S. Laranjinha/ M.R.Ferreira/ J. C. Miranda (orgs), Porto, Estratégias Criativas, 2009, p. 61-98.

<sup>4</sup> Os *Annales Compostellani* parecem ser o conjunto analístico com o qual o presente excerto mais se aparenta neste ponto concreto. Embora o *Cronicon Burgense* esteja também muito próximo, revela-se contudo mais extenso, com alguns segmentos verbais que não se encontram no texto galego-português (referência à hora do acontecimento «hora nona»; acrescento de «casas plurimas»). Além disso, o *Cronicon Burgense* utiliza apenas uma forma verbal relativa ao

Ora temos então que uma narrativa quase contemporânea da batalha de Simancas declarava que esta fora acompanhada de um fenómeno astral, consistindo no surgimento de uma chama vinda do mar que, atravessando os céus de Ocidente para Oriente, fizera estragos em várias localidades dos territórios leonês e castelhano. De que se tratara? Estaremos no domínio da meteorologia e da astronomia, ou apenas no da convocação de um imaginário astral com o propósito político de encarecer uma vitória militar cristã sobre o poder muçulmano, talvez a maior até à altura?

Os comentadores de textos literários não hesitarão em escolher esta última possibilidade, perante a evidência de uma tradição — que remonta à Antiguidade — de fazer acompanhar batalhas importantes de ocorrências celestes de imponente dimensão, como se os astros agissem em sintonia com os confrontos humanos. Na realidade, segundo narra Heródoto no Livro I das suas *Histórias*<sup>5</sup>, a célebre batalha de Halys, entre Medos e Lídios, em 585 A.C., foi interrompida por um eclipse, interpretado como juízo celeste sobre a inutilidade do mencionado confronto. Eclipses antes ou durante as batalhas, ou paragens do Sol no seu movimento através do firmamento, tornaram-se motivos correntes, podendo achar-se em textos tão diversos como o *Antigo Testamento*<sup>6</sup> ou a *Chanson de Roland*<sup>7</sup>. Mais interessante, todavia, porque mais próxima do caso que nos ocupa, é a narrativa de Quintus Curcius Rufus, na sua muito divulgada biografia de Alexandre (*Historiarum Alexandri Magni Macedonis*, Livro IV) que conta que caíram *flammas* do céu durante uma das expedições do celebrado chefe militar macedónio<sup>8</sup>, episódio que é repetido no *Alexandreis* de Gautier de Chatillon e,

---

fogo provocado («combusit»), contra duas do texto compostelano («combusit/incendit») e três do excerto galego-português («açendeo/queymou/ardeo-arderô»). Ver textos em Enrique Flórez, *España Sagrada*, vol. XIII, Madrid, Antonio Marin, 1767, p. 305 e seguintes.

<sup>5</sup> Cf. <http://classics.mit.edu/Herodotus/history.1.i.html>

<sup>6</sup> Cf. Amós, 8, 9; Jeremias, 6, 4-5, etc..

<sup>7</sup> «Cuntre midi tenebres i ad granz:/ Ni ad clartet se li ciels nen i fent/ Hume ne li veit ki moult ne s'espoënt», Ian Short (ed.), *La chanson de Roland*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, pp. 120-121 (laisse 110). Embora devidamente ponderado e avaliado por Eleanor Webster Bulatkin, *Structural Arithmetic Metaphor in the Oxford "Roland"*, Columbus, Ohio State University Press, 1998, p. 55 e seg., este evento solar, em conjunto com outras catástrofes associadas à terra de França — terremotos e tempestades... — está ausente do estudo de Jacques Berlioz, *Catastrophes naturelles et calamités au Moyen Age*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 1998.

<sup>8</sup> Cf. [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Curtius/4\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Curtius/4*.html)

de um modo muito detalhado, no castelhano *Libro de Alexandre*, escrito antes de 1240<sup>9</sup>.

Não temos meios de apurar se o redactor de uns muito modestos anais de matéria castelhana conheceu ou não Rufus, mas tal conhecimento não é de todo impossível, dada a divulgação da sua obra a partir do séc. X. Seja como for, na mesma altura em que é redigida a referida notícia analística, um escritor italiano, Liutprandus, Bispo de Cremona, também se refere ao assunto, validando flagrantemente a descrição dos anais castelhanos e acrescentando-lhe ainda detalhes extraordinários, nomeadamente que o dito fenómeno astral também atingira a Itália, sendo visto como um presságio da fome e miséria vindouras, e que teria sido precedido de um eclipse...

Hoc in tempore (An 939, Jul. 19), ut ipsi bene nostis, sol magnam et cunctis terribilem passus est eclipsin, sexta feria, hora diei tertia; qua etiam diei Abderahamem, rex vester, a Radamiro christianissimo rege Galletiae in bello est superatus. Sed et in Italia octo continuis noctibus mirae magnitudinis cometa apparuit nimiae proceritatis igneos ex sese radios fundens, subsecuturam non multo post famem portendens, quae magnitudine sui misere vastabat Italiam<sup>10</sup>.

É claro que o Bispo de Cremona poderá apenas ter usado a mesma estratégia do redactor dos anais, insistindo e aumentando o relato de eventos providenciais que pressagiarium ou consagrarium a vitória de Ramiro II. Não sabemos, aliás, se não terá conhecido esses mesmos anais, o que também não deixa de ser possível.

Todavia, se essa retórica de encarecimento era usada do lado dos vencedores para exaltar o feito bélico do lado cristão, por que razão terá sido igualmente

---

<sup>9</sup> Cf. *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 2007 (5ª ed.), p. 310 (est. 952-953). Sobre o assunto, ver José Hernando Pérez, *Poema de Fernán González e Hispano Diego Garcia*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2001, p. 297-298.

<sup>10</sup> «Neste tempo (19 de Julho de 939), como bem sabeis, o sol sofreu um enorme e terrível eclipse à hora de terça na sexta-feira; e ainda que nesse dia Abderahamem, o vosso rei, foi derrotado em campo de batalha por Ramiro, cristianíssimo rei da Galiza. Porém em Itália, durante oito noites seguidas, apareceu um cometa de extraordinária dimensão a grande altitude, lançando de si raios de fogo e prenunciando a fome que se seguiria não muito depois que miseravelmente devastou a Itália», Liutprandus, Bispo de Cremona, *Historia gestarum regum et imperatorum sive Antapodosis* (consultado em [http://www.documentacatholicaomnia.eu/a\\_1101\\_Chronica\\_Historiaeque.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/a_1101_Chronica_Historiaeque.html)).



caucionada pelos vencidos? É que a *Crónica de Abd-Al Rahman III, Al Nasir*, redigida pela mesma altura, indica também que durante vários dias antes da batalha de Simancas o Sol surgiu encoberto e o ar se apresentou turvo<sup>11</sup>. É, contudo, verdade que esta crónica apenas menciona o escurecimento do ar, nada dizendo sobre a «estrela de fogo», deixando o leitor sem saber ao certo se é do mesmo fenómeno que se trata...

Observando estas indicações no seu todo, e explorando uma outra possibilidade — a de conterem alguma referencialidade histórica —, duas hipóteses nos ocorrem: a primeira, é que o relato poderá referir-se à queda de um meteorito, que teria percorrido uma rota de Oeste para Leste, tendo a sua dimensão sido tal que lhe teria permitido vencer uma distância de mais de mil quilómetros, fazendo-o terminar a viagem em Itália<sup>12</sup>; a segunda, é que pode estar em causa um fenómeno semelhante à erupção de um dos vulcões da Islândia, cujos efeitos foi possível testemunhar há cerca de três anos<sup>13</sup>. Tanto a primeira parte do relato do bispo de Cremona, falando de um eclipse, como a crónica do califa de Córdoba, com o seu céu escurecido, podem apontar nesse sentido. A ter tido lugar uma erupção de grande dimensão, não seria de surpreender um período de vários dias em que até no Sul da Europa o céu se teria apresentado toldado pelas cinzas vulcânicas. Esta possibilidade tem a seu favor a existência de registos uma erupção vulcânica na Islândia no ano de 934<sup>14</sup>. Apenas teria sido necessário aos redactores dos anais deslocá-la no tempo para um período mais próximo da conhecida batalha, passando assim a ser possível atribuir-lhe a função de signo astral associado a esta última.

---

<sup>11</sup> Cf. Ibn Hayyan de Córdoba, *Cronica del califa Abdarrahan III An-Nasir III entre los años 912 e 942*, trad. Maria de Jesús Viguera e Federico Corriente, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1981, p. 336.

<sup>12</sup> Por estranha coincidência, quando estávamos a ultimar a redacção do presente texto pudemos presenciar — e o mundo inteiro também, através de sucessivas imagens televisivas ou via *internet* — a queda na Rússia de um meteorito de dimensões apreciáveis, no dia 15 de Fevereiro de 2013, tendo produzido um conjunto de efeitos que se aproximam em muito daquilo que é narrado no excerto que agora comentamos...

<sup>13</sup> A erupção do vulcão Eyjafjallajökull na Islândia, em Março de 2010, produziu um escurecimento da atmosfera tal que paralisou a actividade aeronáutica durante vários dias nos países do norte da Europa. Imagens e descrição do evento podem ser encontrados em [http://en.wikipedia.org/wiki/2010\\_eruptions\\_of\\_Eyjafjallaj%C3%B6kull](http://en.wikipedia.org/wiki/2010_eruptions_of_Eyjafjallaj%C3%B6kull)

<sup>14</sup> Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Eldgj%C3%A1>

Como quer que seja — e permanecerá sempre a dúvida sobre o que realmente terá acontecido<sup>15</sup> — estas narrativas revelam a existência e a difusão, desde a Antiguidade até ao coração da Idade Média, de um *imaginário astral* em íntima associação com a actividade guerreira. Diremos mesmo que se trata de um imaginário astrológico, já que fenómenos cósmicos de tipo natural são convocados em ligação estreita com actos humanos envolvendo as colectividades no seu todo, como se entre estes actos e o mundo celeste houvesse uma inevitável sintonia...

## II

Ainda e uma vez mais em associação com batalhas de uma importância crucial para o devir do xadrez político ibérico, um imaginário de tipo diferente começa a insinuar-se logo no início do séc. XII, expandindo-se rapidamente de seguida. É disso prova o surgimento das aparições do Apóstolo Santiago em campo de batalha, que tem início com a narrativa da conquista de Coimbra por Fernando Magno incluída na *Historia Silensis* (circa 1120), aparições destinadas a ter uma extraordinária fortuna, como é sabido, e às quais voltaremos adiante<sup>16</sup>.

Todavia, é de chamar a atenção para uma evolução desse imaginário astral atrás referido, que se dá em Portugal com a redacção, no mosteiro de Santa Cruz, de um relato consagrado à conquista de Santarém. Nesse texto, assistimos — pela primeira vez em âmbito ibérico conhecido — ao surgimento, a par dos fenómenos astrais, de outras ocorrências cujo sentido é diverso mas que se oferecem como continuação e transfiguração desses mesmos fenómenos. Vale a pena ver o texto latino, que fazemos acompanhar de uma tradução nossa:

---

<sup>15</sup> Adensando a dúvidas sobre este tipo de ocorrências transmitidas pelos relatos históricos, a NASA possui um «site» (<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEhistory/SEhistory.html>) onde indica a precisa data de ocorrências deste tipo narradas por vários escritores da Antiguidade...

<sup>16</sup> Sobre o tema, ver Emma Falque, «El llamado *Privilegio de los votos*, fuente del *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy», *Habis*, 33 (2002), p. 573-577; José Carlos Ribeiro Miranda, «Do rex Ranemirus ao rei Ramiro: emblemas da heráldica literária no Ocidente ibérico entre os finais do séc. XIII e os inícios do séc. XIV», in *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In Memoriam Alan Deyermond*, I, 2010, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, p. 161-182. A narrativa da aparição de Santiago durante a conquista de Coimbra está ainda presente no Livro II do *Codex Calixtinus*, redigido por meados do séc. XII. Cf. Maria do Amparo Tavares Maleval, *Maravilhas de São Tiago. Narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*, Niterói, EDUFF, 2005, p. 166-169.

...uidimusque miraculum quod maxime nostros erexit animos. Siquidem quedam stella magna ardens ut facula, discurrens per celi plana a parte dextera, prolapsa est in mare, maxime illuminans puperficiem terre, diximusque continuo: «tradidit dominus ciuitatem in manibus nostris!». Similiter et ipsis eo die quod pax est soluta, orrendum apparuit prodigium, portendens eorum in tertia nocte futurum excidium: Namque uiderunt media die quasi quendam colubrum ferri per celi comis ignitum a cauda usque ad caput, et prophetauerunt inter eos sapientes nouum regem habere Sanctaren<sup>17</sup>.

Reconhecemos com facilidade que aquela «estrela cadente» de que primeiro se fala, muito luminosa e evoluindo rapidamente até cair no mar, se inscreve na mesma linha dos fenómenos astrais que referimos, embora o seu carácter episódico e ausência de consequências para os humanos a singularize e, de alguma forma, restrinja o âmbito do seu significado, já que não suscita reacções de pavor por parte de ninguém.

Surpreendente é, todavia, a necessidade sentida pelo escritor de adicionar um segundo fenómeno inesperado logo a seguir ao primeiro, como se esse não fosse suficiente para cumprir a função de condicionamento da acção humana pelas forças supra-lunares desempenhada até então pelos movimentos astrais. Este segundo fenómeno, qualificado não como um neutro *miraculum*, mas sim como um *orrendum prodigium*, é o aparecimento no céu de uma serpente — uma cobra no masculino, para ser mais preciso —, cujas características fundamentais são, contudo, idênticas às do primeiro fenómeno, já que se trata, da cabeça à cauda, de um animal de fogo, que se limita a aparecer, a ser visto e, seguidamente, a desaparecer. Embora medonho, não é um fenómeno de carácter

---

<sup>17</sup> «...vimos um milagre que elevou ao máximo o nosso ânimo. Assim, uma grande estrela, ardendo como uma tocha, percorreu visivelmente o céu do lado direito e precipitou-se no mar, iluminando toda a superfície da terra. Dissemos logo: “O Senhor colocou a cidade nas nossas mãos!”. Do mesmo modo, nesse dia em que a paz foi interrompida, aconteceu um horrendo prodígio, pressagiando a derrota deles [dos mouros] na terceira noite. Todos viram então ao meio dia uma espécie de cobra atravessando o céu, formada de tal modo que ardia desde a cauda até à cabeça, e profetizaram os sábios deles que Santarém iria ter um novo rei», «De Scalabis Expugnatione», in *Portugaliae Monumenta Historica. A saeculo octavo post christum usque ad quintumdecimum. Scriptores*, Alexandre Herculano (ed.), Lisboa, Academia Scientiarum, 1867, p. 93-95. Sobre este breve escrito, ver o estudo recente de Aires do Nascimento, «O Júbilo da Vitória: Celebração da Tomada de Santarém aos Mouros (A.D. 1147)», in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispanica de Literatura Medieval*, edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miguel Manzanaro, Vol. III, Alacant, 2005, p. 1224-1232

directamente ameaçador, já que não é dito que provoque pânico ou reacções de defesa por parte dos combatentes, embora a sua qualificação negativa, ao contrário do que sucede com a estrela luminosa, esteja bem patente.

São ambos — a estrela e o *culubrum* — apenas signos. O respectivo surgimento suscita da parte do redactor uma interpretação que é dada ao leitor sob a forma de exclamações proferidas pelos guerreiros de ambas as partes, transformando as ditas aparições em instrumentos premonitórios de uma vitória futura da hoste cristã contra o muçulmano. Esta função unicamente simbólica está de acordo com o carácter não agressivo que ambos os fenómenos apresentam, apesar da imponência de cada um.

Ora, se tais características podem ser compreensíveis no tocante à estrela, já quanto à serpente (ou cobra) — a primeira aparição do género de que temos registo na Península Ibérica — são algo inesperadas. Na realidade, o carácter agressivo e ameaçador andava frequentemente associado a animais fantásticos deste tipo tanto na literatura do norte de Europa (*Beowulf*, versões em verso do *Roman de Tristan*, *Nibelungenlied*) como na tradição bíblica (*Livro de Daniel* ou *Apocalipse*), embora tal não sucedesse em todas as ocasiões. Porém, a tradição literária conhecida no séc. XII contemplava também a representação deste animais enquanto entidades não definidas pelo contacto com os humanos, como sucede com os dois célebres dragões que abalavam a torre de Vortigern na *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, mais tarde contada também no *Livre de Merlin*<sup>18</sup>. A nosso ver, o *colubrum* do *De Sacalabis Expugnatione* está mais próximo deste último exemplo do que dos primeiros, já que não corporiza a figura do adversário terrível que os caracteriza, não pondo também em causa a ausência de dimensão ética do imaginário astrológico ibérico que referimos, ou seja, a sua indefinição perante o critério do Bem contra o Mal.

### III

Anos mais tarde, por volta de 1260, é redigido em Castela — na Castela matricial do Nordeste peninsular, em meios afectos ao mosteiro de Arlanza e provavel-

---

<sup>18</sup> O *Livre de Merlin* foi posteriormente incluído no mais vasto dos ciclos arturianos em prosa que circularam na Península Ibérica, estando na origem do *Baladro del Sabio Merlin* onde é possível ler a mencionada narrativa da torre de Vortigern e dos dois dragões. Consultar o texto em Tracy Van Bishop, *A Parallel Edition of the Baladro del Sabio Merlin: Burgos 1498 and Seville 1535*, University of Winsconsin-Madison (dissertação policopiada), 2002.

mente aos grupos da nobreza guerreira estabelecidos nesse território —, um texto conhecido como *Poema de Fernán González*<sup>19</sup>. O propósito desse texto, como o de alguns outros que o precederam, é o de retomar a História Ibérica reescrevendo-a sob um ponto de vista castelhano<sup>20</sup>, usando a língua vulgar castelhana e, sobretudo, assumindo um partido declaradamente anti-leonês.

Embora saibamos que, dada a sua convencionalidade, toda a escrita é, em maior ou menor grau, infiel relativamente a qualquer objecto exterior que pretenda retratar, as reescritas são, por definição, processos que encontram o seu fundamento no incremento e refinamento desse mesmo princípio de infidelidade. No domínio da historiografia, tal facto tem vindo nos últimos tempos a ser quase consensualmente admitido<sup>21</sup>. Em obediência a uma estrutura narrativa de carácter essencialmente épico, um dos momentos altos da acção no *Poema de Fernán González* consiste na retoma da narrativa da batalha de Simancas que os anais tratavam da forma que referimos, sendo este um dos pontos onde as infidelidades de que falávamos se tornam mais flagrantes. Se é verdade que as velhas crónicas leonesas silenciavam o papel desempenhado nessa batalha pelo conde de Castela, Fernán González, o *Poema* vai proceder exactamente do mesmo modo, só que relativamente a Ramiro II, o rei de Leão. No limite,

---

<sup>19</sup> Uma bibliografia actualizada sobre este importante poema pode consultar-se no informado estudo de Luis Fernando Gallardo, «*La idea de 'cruzada' en el Poema de Fernán González*», *eHumanista* [Em linha]. Vol 12, (2009). [Consult. 20 Set. 2012] [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_12/articles/Fernandez%20Gallardo.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_12/articles/Fernandez%20Gallardo.pdf).

<sup>20</sup> A castelhanização da história dos reinos cristãos ibéricos, inicialmente de raiz inteiramente leonesa, dá-se com a *Crónica Najerense* e com o *Liber Regum*, nos finais do séc. XII, prosseguindo com a *Historia Regum Castellae*, de Juan de Osma, nos inícios do século seguinte. Sobre estes textos, ver Georges Martin, *Les Juges de Castille: mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Paris, Séminaire d' Etudes Médiévales Hispaniques, 1992. Essa tendência torna-se também patente na Vida de San Millán, de Gonzalo de Berceo, sobretudo na forma como é apresentada a batalha de Simancas, situando-se num ponto intermédio entre as tradições analítica e historiográfica e o *Poema de Fernán González*. Considerações mais desenvolvidas sobre o assunto em Miranda, «Do rex Ranemirus...».

<sup>21</sup> Cf. Gabrielle Spiegel, *The Past as Text: the theory and practice of medieval historiography*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1997; para o caso ibérico, ver a recente abordagem de Maria do Rosário Ferreira, «Historiografia Medieval em Portugal: Velhos Textos, Novos Caminhos», in Maria do Rosário Ferreira (org.), *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos Séculos XIII-XIV. Em memória de Diego Catalán*, Coimbra, Cadernos de Literatura Medieval, CLP, 2010, p. 7-18.

nem mesmo o local da batalha é respeitado — Simancas, na fronteira entre Leão e Castela, passa agora a ser Hacinas, bem no coração do território castelhano<sup>22</sup>.

Não nos alongaremos mais sobre as inovações trazidas por este texto à *Estória de España*, grande parte delas destinadas a repercutir-se pelo tempo fora devido ao facto de ter sido tratado como fonte primária pela historiografia alfonsina. Interessa-nos reter que, ao contrário do que sucedia na narrativa de Simancas que vimos atrás, não se regista agora a aparição de nenhuma estrela rasgando o céu, nem de nenhum eclipse ou outro fenómeno astral, pelo menos à superfície. Consumando a eliminação definitiva de um imaginário que durante milénios acompanhou a realização de recontros militares decisivos, o seu lugar irá ser ocupado pela serpente (ou *culebro*), aquela mesma que dera entrada na literatura peninsular com o relato da conquista de Santarém.

Cenaron e folgaron    essa gente cruzada,  
 todos a Dios rogaron    con voluntad pagada  
 que y les ayudasse    la su virtud sagrada,  
 et fuessen venturosos    d'aver la lid rancada.

Vieron aquella noche    una muy fiera cosa:  
 venia por el aire    una sierpe rabiosa,  
 dando muy fuertes gritos    la fantasma astrosa,  
 toda venie sangrienta,    bermeja commo rosa.

Fazia ella senblante    que ferida venia,  
 semejava en los gritos    que el çielo partia,  
 alunbrava las uestes    el fuego que vertia,  
 todos ovieron miedo    que quemar los queria.

Non ovo ende ninguno    que fues' tan esforçado  
 que grand miedo non ovo    e fuesse espantado;  
 cayo y mucho omne    en tierra deserrado,  
 ovieron muy grand miedo    todo el pueblo cruzado.

Despertaron al conde,    que era ya dormido;  
 ante que el veniesse    el culuebro era ido,  
 fallo todo el su pueblo    commo muy desmaido,  
 demandando del culuebro    commo fuera venido.

---

<sup>22</sup> Ver Miranda, «Do rex Ranemirus...».

Dixeron gelo todo      de qual guisa veniera,  
 commo cosa ferida      que grandes gritos diera,  
 vuelta venia en sangre      aquella bestia fiera:  
 la tierra s' maravillan      commo non la ençendiera<sup>23</sup>.

A serpente assume no poema a parte que lhe cabe na função de conferir à batalha uma dimensão que transcende o domínio humano, bem à medida do papel quase fundacional do futuro reino de Castela que essa batalha é chamada a desempenhar no conjunto da narrativa. Substituindo o recurso à acção dos astros, a serpente traz consigo uma animização do agente promotor dessa intervenção extra-humana. Onde antes se observava uma sintonia entre o mundo dos astros e o dos homens, mas simultaneamente uma prudente ausência de contacto directo entre esses dois mundos, há agora uma contiguidade entre ambos e a implicação directa da aparição de um animal fantástico no mundo dos homens.

A relação assim postulada está, no entanto, marcada pela oposição e pelo conflito. Se, no *De Scalabis Expugnacione*, o *culubrum* funcionava como um signo não directamente ameaçador, conquanto horrendo, aqui a *serpe/culebro* (mais adiante *serpiente*) infunde medo na hoste cristã e obriga os homens de guerra a socorrerem-se do juízo do chefe para poderem lidar com a ameaça. E se a *serpe ravisosa*, em boa verdade, não chega a agredir directamente ninguém, o fogo que lança, o semblante de animal ferido e os enormes gritos que dá são suficientes para espalhar o terror generalizado.

Muito interessantes são, a esse respeito, as palavras do Conde interpretando o sentido da aparição aérea, palavras que aqui cumprem a mesma função que no opúsculo crúzio se atribuía às exclamações do colectivo dos guerreiros:

Mando a sus varones      el buen conde llamar,  
 quando fueron juntados      mando los escuchar:  
 el derie que queria      la serpent demostrar;  
 luego de estrelleros      començo de fablar.

Los moros, bien sabedes,      se guian por estrellas,  
 non se guian por Dios,      que se guian por ellas;  
 otro Criador nuevo      han fecho ellos d'ellas,  
 diz que por ellas veen      muchas de maravellas.

<sup>23</sup> *Poema de Fernán González*, edição de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, est. 467-472.

Ha y otros que saben    muchos encantamientos,  
fazen muy malos gestos    con sus espiramientos,  
de revolver las nuves    e revolver los vientos  
muestra les el diablo    estos entendimientos<sup>24</sup>.

Ora as palavras de Fernán González começam por relacionar a aparição da serpente de fogo com o mundo dos astros e com as artimanhas dos mouros que eram «estrelheiros» e teriam mesmo feito das estrelas uma nova religião. Teria sido essa capacidade de dominar o mundo sideral, e com ele os ventos e tudo quanto é aéreo, que lhes teria permitido construir aquele encantamento, que assim aparece como um elemento deliberadamente hostil ao campo cristão. É muito claro que o redactor do poema não só atribui intuitos maléficos à serpente, como a filia na prática da astrologia que, desse modo, é também colocada em causa enquanto domínio do saber admissível.

Ou seja, se no *De Scalabis* havia uma relação implícita entre a estrela e o *culubrum* — até porque são fenómenos que ocorrem em momentos consecutivos e paralelos —, aqui essa relação permanece intacta porque tanto astros como serpente constituem emanações de uma mesma causa que seria a capacidade maléfica de manobrar a astrologia atribuída aos muçulmanos. Mas, ao contrário do opúsculo comemorativo da tomada de Santarém aos mouros, o poema catelhano faz alinhar definitivamente a serpente do lado do mal, do inimigo inconciliável que é necessário aniquilar, o que não era possível deprender da leitura do texto latino sobre a conquista de Santarém<sup>25</sup>.

Tal não significa que aparições celestes de recorte fantástico, mas de natureza diversa, não sejam igualmente convocadas em benefício do campo cristão. De facto, é nesta mesma narrativa de Hacinas do *Poema de Fernán González* que se assiste à mais conhecida e completa aparição de Santiago em campo de batalha alguma vez narrada. O apóstolo Santiago vem, pois, contrariar a aparição da besta raivosa, sendo que ambos possuem recortes imagéticos — figuras sobrenaturais, animadas e directamente implicadas na acção dos humanos em contenda —, que são fundamentalmente do mesmo tipo.

Porque o imaginário teriomórfico e o imaginário hagiográfico comungam das mesmas características de animação e de proximidade do mundo humano, as figuras que lhes dão corpo revelam-se perfeitamente aptas para constituir

---

<sup>24</sup> Ed cit. est. 475-477.



uma projecção desse mundo, agora dividido numa oposição irreductível entre mal e bem, entre mouros e cristãos.

No *Poema de Fernán González* não está em causa a simples substituição do rei de uma cidade, como no *De Scalabis Expugnatione*. É do aniquilamento do adversário que se trata, já que ele manobra as artes que são demoníacas e incompatíveis com a sobrevivência da sociedade humana instituída em nome da ordem divina. Por isso, o lado cristão precisa do apoio do exército vestido de branco capitaneado pelo Apóstolo para obter a desejada vitória. Na realidade, a *serpente* não é mais do que o contraponto necessário da invenção de Santiago guerreiro ao lado da hoste cristã, num processo de procura de legitimação divina que encontra neste poema o seu ponto culminante<sup>26</sup>.

#### IV

Como dissemos, a narrativa do *Poema de Fernán González* conhecerá uma enorme divulgação devida à atenção que as crónicas lhe vieram conferir. Mesmo que outros cenários de um imaginário celeste suscitado pela procura da legitimação divina do poder ocorram nas extensas páginas da historiografia alfonsina e pós-alfonsina, a Hacinas será sempre atribuído um papel central que, pela sua importância, virá a obscurecer e a marginalizar tudo o resto. Desse modo, a par de Santiago «matamoros», também a serpente aérea que exala fogo conhecerá uma posteridade relevante.

Todavia, há que ter em conta algumas curiosas características dessas reescritas crónicas. Em primeiro lugar, pese embora o seu natural conservadorismo face à fonte herdada, não deixa de ser visível nas crónicas uma generalizada tendência para a diluição ou mesmo para a anulação dos aspectos agressivos da serpente. Tal facto, como facilmente se verificará pelos exemplos elencados adiante, decorre de todas as versões terem como ponto de partida o mesmo protótipo alfonsino, ao qual deverão ser assacadas as responsabilidades por tais

---

<sup>25</sup> Sendo patente que o redactor do poema teve acesso a fontes antigas, nem todos os aspectos da descrição da serpente nele contido relevam dessas fontes. Os exemplos de dragões apontados por Hernando Pérez, *Poema...*, p. 297-298, nomeadamente Valerio Maximo, não contêm qualquer identificação explícita do animal com o inimigo, muito menos adquirem à partida uma dimensão ética.

<sup>26</sup> Sobre o tema, ver Miranda, «Do rex Ranemirus...».

tendências de escrita<sup>27</sup>. Dito isto, também é possível encontrar nestes textos algumas pequenas inovações significativas, predominantemente de âmbito meramente lexical. Começamos pela *Versão Crítica da Estória de España*<sup>28</sup> promovida por Afonso X nos últimos anos da sua vida (1282-1284):

E desque fue la noche, vieron vna sierpe rraviosa venir por el aire toda sangrienta e commo ferida, e daua tan fieros siluos que non ovo y ninguno que non fuese espantado, e tan grandes fuegos echaua por la boca que todos los de la hueste se vian unos a otros. E despertaron al conde que yazie dormiendo, mas, quando el fue leuantado, era ya pasada aquella serpiente (ed. Campa, p. 300)

A *Versão Amplificada da Estória de España*<sup>29</sup>, redigida no tempo de Sancho IV, por volta de 1289, transmite o seguinte texto:

Et desque ennocheio uieron una serpent yrada que uinie por el aer sangrienta e como raiosa et daua tan fieros siulos, que non ouo y ninguno que non fuesse espantado; et tan grandes fuegos echaua por la boca, que todos los de la hueste se ueyen unos a otros. Et espertaron al conde que yazie durmiendo; mas quando el fue espierto et leuantado, passada era aquella serpiente. (PCG, I, p. 402 a)

<sup>27</sup> Sobre as diversas versões da *Estoria de España* alfonsinas e pós-alfonsinas, ver Diego Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962; Idem, *La Estoria de España. Creación y Evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1992; Inés Fernández-Ordóñez (al cuidado de), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid, Centro para la edición de clásicos, 2000; Idem, *La Versión Crítica de La Estoria de España. Estudio y Edición desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1993; Mariano de la Campa Gutiérrez, «La Estoria de España de Alfonso X: La Versión Crítica en los primeros reyes castellanos», *Actes del X congrés Internacional de l'AHLM*, Volum I, Alacant, 2005 e Idem, «Los reyes de Castilla en la Estoria de España alfonsí: el testimonio del manuscrito F», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Universidad da Coruña, 2005. Sobre a chamada Versão Amplificada, é de ter em conta as observações recentes de Francisco Bautista, *La Estoria de España en la época de Sancho IV: Sobre los reyes de Asturias*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005.

<sup>28</sup> Citaremos pela edição de Mariano de la Campa Gutiérrez, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión Crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LXXV de la *Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, 2009.

<sup>29</sup> *Primera Crónica General de España (PCG)*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, 2 voll, Madrid, Editorial Gredos, 1955.

Pelo seu turno, a tradução galego-portuguesa da *Estória de España* constante do ms. 8817 da Biblioteca Nacional de España, de meados do séc. XIV, diz o que se segue:

Et, desque anoiteç[eu], virõ hũa serpent yrada, que vijnã pelo aere s[an]g[oê]ta et como rauyosa, et daua tam feros aseuios, que nõ ouue y nêhũu que nõ fossem espantados; et tam grandes fogos daua pela boca, que todolos da oste sse vijnã hũus outros. Et espertarõ o conde, que iazia dormindo; mais, quando el foy esperto e leuantado, passada era aquella serpente (ed. Lorenzo, p. 109).

Decorrendo do mesmo protótipo alfonsino mas tendo usado também a sua fonte, ou seja, uma redacção do *Poema de Fernan González*<sup>30</sup>, o texto apresentado por D. Pedro, Conde de Barcelos, na sua *Crónica de 1344*, revela outras tendências que de algum modo prolongam e coroam estes trajectos de construção do imaginário — analítico, épico e cronístico — cujas características temos vindo a apontar. Vejamos o texto tal como este se apresenta num dos testemunhos da primitiva redacção que actualmente apenas se conserva vertida para castelhano<sup>31</sup>, o único que contém esta parte da narrativa:

Et [v]ieron por la mañana un dragon muy grande et mucho espantoso et dando muy grandes bozes et semejava que venia toda llena de sangre et los baladros que dava eran [tan] espantosos que semejava que al cielo llegavan, et llebava la boca abierta et lançava por ella llamas de fuego que semejava que toda la hueste queria quemar et tamañas eran las llamas del fuego que alumbravan la hueste. Et no hubo ya tal que lo viese que del non oviese muy grande espanto, cuidando que se queria descender sobre ellos. Et muchos dellos cayeron en tierra con miedo et todos fincaron mu[y] espantados et fueron despertar el conde que yazia dormiendo. Et quando el conde desperto era ya el dragon ydo (Ms M, foll. 96v-97r).

Pelo seu lado, na refundição portuguesa da *Crónica de 1344* realizada *circa* 1400,<sup>32</sup> é dito o seguinte:

<sup>30</sup> Cf. Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol I (Introdução), Lisboa, Academia de História, 1951, p. XXXIII e seg..

<sup>31</sup> Cf. Cintra, «Crónica...», I, p. CDXC e seg.. Os primeiros cinquenta fólhos do ms 2658 da Biblioteca Universitária de Salamanca (M) foram editados por Diego Catalán, *Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que Ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos, 1970.

<sup>32</sup> Cf. Cintra, «Crónica...», I, p. CDXCIII e seg..

E elles em esto estando, cada huu em seu lugar, virom essa noyte viir voando pello aar hũu dragõ muy grande e muy spantoso, dando muy grandes braados; e semelhava que ao ceo chegavã. E levava a boca aberta e lançava per ella chamas de fogo, que semelhava que toda a hoste queria queymar; e tamanhas eram as chamas de fogo que que alomeavã toda a hoste. E non ouve y nẽ hũu, por esforçado que fosse, que esto visse, que dello nõ ouvesse muy grande spanto, cuydando que querya decender sobre elles. E muytos delles cayrom ã terra cõ espanto. E a esto forõ despertar o conde, que jazia dormyndo. E quando o conde foy esperto, era já o dragõ ido (ed. Cintra, III, p. 54)<sup>33</sup>.

Com efeito, embora tendo por base a redacção alfonsina, a *Crónica de 1344* retoma alguns elementos textuais abandonados por essa redacção, dando do animal uma descrição muito pormenorizada onde é visível a reposição dos seus aspectos agressivos, tal como se podem ler no *Poema de Fernán González*. Mas não é essa a única inovação trazida pela escrita do Conde de Barcelos. Uma pequena alteração aos textos, de âmbito meramente lexical, adquire uma flagrante visibilidade, sendo reveladora de uma transformação de fundo de todo o imaginário celeste significativamente actuante neste tipo de escrita: é aqui que se atribui pela primeira vez à *serpe ravisosa* a designação explícita de *dragon*.

Não nos adiantaremos muito sobre as razões que terão levado o Conde de Barcelos a alterar a designação desse animal fantástico, voador e flamejante, que ao longo de perto dois séculos se fixara na Península Ibérica — em latim, castelhano e galego-português — nas formas *serpens*, *serpe*, *serpente*, ou em *colubrum*, *culobro* ou *coobro*, e *culebro*, sendo esta última, segundo tudo leva a crer, a designação tradicional ibérica para a versão comum, não-fantástica, do animal correspondente.

Bastará mencionar a apreciável população de dragões já então difundida pela tradução do romance arturiano em prosa, que D. Pedro Afonso manejou em vários passos da sua obra historiográfica e genealógica<sup>34</sup> — além dos dragões

---

<sup>33</sup> A lição retida por Cintra provém do manuscrito L. De notar também as variantes do manuscrito P: «A noyte seguinte, apareceo no aar hũu voante dragõ ensangoentado, lançando chamas e dando sobervos e espantosos braados. Os da hoste foron cheos de temor com esta vison. O conde dormya e, quando o acordaron, desaparecera já o dragam».

<sup>34</sup> Sobre o conhecimento do romance arturiano em prosa por D. Pedro, Conde de Barcelos, remetemos o leitor para textos a publicar no volume de Dezembro de 2013 na revista *e-Spania* (<http://e-spania.revues.org/>) da autoria de Francisco Bautista e de José Carlos Miranda.

presentes em vários livros da Bíblia, de conhecimento corrente na cultura letrada da época — para ser fácil perceber o processo que levou a esta renomeação por ele operada, e abertura de caminho a uma formulação ainda hoje plenamente reconhecível.

Para além deste apontamento de natureza literária, permanece o quadro traçado e a dimensão do seu significado. Embora os dragões estejam presentes tanto na cultura ancestral europeia como nas culturas exteriores e anteriores a esta, o imaginário celeste associado à actividade bélica instituído no circunscrito espaço da Península Ibérica conferiu durante muito tempo primazia à dimensão astral desse imaginário, numa postura objectivista e de afastamento dos fenómenos evocados face ao mundo humano. A alteração radical desse imaginário dá-se a partir do séc. XII, no contexto de uma mudança global de paradigma civilizacional que afecta a Europa em crescimento e expansão, caracterizando-se, neste caso, pela emergência de um imaginário celeste interventivo, próximo, teriomórfico ou mesmo antropomórfico. Esse imaginário apresenta-se agora eticamente definido no sentido de proceder à identificação, recusa e destruição do Mal — o dragão —, ao mesmo tempo que faz emergir as figuras transcendentais, mitificadas e protectoras associadas ao Bem, cuja máxima expressão se encontra no apóstolo Santiago.

Não resultará absolutamente nada surpreendente que, nos dias de hoje, as figurações geradas por este último imaginário sejam ainda plenamente identificáveis, enquanto as que davam corpo ao imaginário mais arcaico se tenham esfumado definitivamente. Tal apenas significa que a cultura europeia e ocidental em geral — pese embora as radicais alterações que conheceu nos séculos recentes — é ainda perfeitamente capaz de reconhecer as suas origens próximas, mesmo que essas origens ostentem já umas pesadas centenas de anos. É sobretudo notável que, mesmo não fazendo dessas figuras do imaginário o mesmo uso que envolveu a sua criação, a actualidade retenha ainda delas traços semânticos tão característicos da mudança de paradigma social e cultural dos séculos XII e XIII, como são a oposição radical entre o Bem e o Mal, sem contemplações para com este último, instituído em objecto de obrigatória aniquilação.



## Au pied de la lettre: les pieds de l'incube. Sur une leçon du *Merlin* de Robert de Boron (manuscrit de Bonn)<sup>1</sup>

Philippe Walter

Université de Grenoble | CRI

Irene Freire Nunes a réalisé une belle édition du *Roman de Merlin* aux éditions Gallimard, dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elle a aussi édité d'autres parties de ce *Livre du Graal*, entreprise unique en son genre que j'ai eu l'honneur de diriger. C'était en effet la première fois depuis H. O. Sommer au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'était réalisée une édition intégrale avec traduction et annotation du cycle du Lancelot-Graal. Ceci n'aurait été possible sans le soutien indéfectible des éditions Gallimard, ni l'initiative de Daniel Poirion, maître éminent, auquel j'ai succédé à la tête du projet après son décès prématuré. Pour rendre hommage à l'édition du *Merlin* par notre collègue, il s'agira d'examiner une leçon délicate<sup>2</sup>: celle concernant le nom du père de Merlin. Nul besoin en effet de vanter la qualité d'un travail philologique si remarquable qu'il a connu déjà quatre réimpressions chez l'éditeur. Il est plus profitable de se mettre humblement à l'école de la lettre et d'y scruter les nuances de l'imaginaire. Ce ne sera pas trahir la science philologique de notre collègue que de révéler, à partir d'un mot difficile du texte qu'elle a édité, les aspects occultes d'une incroyable créature diabolique, en mêlant la sexologie (médiévale), la théologie et la mythologie à la philologie. Les différents manuscrits du *Merlin* donnent chacun un nom distinct pour ce personnage d'incube. Mais, comme on va le voir, toutes ces leçons sont intéressantes à plus d'un titre: aucune n'est absurde. Un «éloge de la variante» s'imposera une fois de plus.<sup>3</sup> Pour expliquer ce que dissimulent ces variantes a priori insignifiantes, les recherches sur l'imaginaire meubleront les silences de la philologie.

---

<sup>1</sup> *Le Roman de Merlin*, édité par I. Freire Nunes, in: *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2001, t.1.

<sup>2</sup> *Le Livre du Graal*, édité sous la direction de Ph. Walter, Paris, Gallimard, 2001, t 1, p. 606.

<sup>3</sup> B. Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

## Le texte

Merlin qui sait tout sur son passé raconte à un juge les circonstances de sa naissance:

*Je voel que tu saces et croies que je sui fix a un anemi qui engigna ma mere. Et saces que tel maniere d'anemi ont non esquibedes et sont repairant en l'air et Dix a sousfert que je ai lor sens et lor memoire et sai les choses qui sont faites et dites et alees* (édition d'IFN, p. 606).

Traduction: Je veux que tu saches, de manière certaine, que je suis le fils d'un démon qui trompa ma mère. Apprends, de surcroît, que ce type d'ennemis s'appelle «équipède» et vit dans l'air. Dieu a bien voulu souffrir que j'aie leur intelligence et leur mémoire, et que je connaisse le passé, actions et paroles.

Ce passage donne le nom du géniteur ou plutôt le nom d'une catégorie de démons à laquelle il appartient. Le père de Merlin selon le ms. de Bonn est *esquibedes*.<sup>4</sup> Le mot est rare et a posé des problèmes aux copistes, dès le Moyen Age. Les manuscrits donnent des leçons différentes. On ne relèvera ici que quelques formes: *esquiletes* (BNF fr. 110), *hequibedes* (ms. de Modène<sup>5</sup>), *enquibedes* (BNF 747), *engipedes* (BNF 98), *equipedes* (D de Micha), *equibedes* (B de Micha).

Toutes ces formes ne pourraient être qu'autant d'approximations phonétiques autour du mot *incubi* dont parlent Geoffroy et Wace.<sup>6</sup> Ce serait trop simple. Si le deuxième élément du nom *pedes/bedes* ne pose aucun problème et renvoie au pied, le premier est plus instable. En fait, il existe deux séries de variantes: la première *esquibedes*, *hequibedes*, *equipedes*, *equibedes*, *esquiletes* (avec le nom du cheval); la deuxième *enquibedes*, *engipedes* (avec *anguis* le nom du serpent). Il importe maintenant d'examiner successivement ces deux groupes de formes. Pour cela, le recours à la philologie ne suffit pas. Il faut également faire appel à la mythologie et aux croyances populaires.

On pourrait aussi se demander si certaines variantes ne s'expliquent pas par l'interprétation subjective des différents jambages aux lettres d'un mot initial. Entre *enquibedes* et *esquibedes*, il y a que la différence d'une lettre (*n* / *s*). Lorsqu'on connaît la graphie du *s* qui ressemble à un *f* sans sa barre médiane, on

<sup>4</sup> La forme se retrouve dans le ms. du Vatican, le ms. Didot, BNF fr. 95, 19162, 113, Chantilly 644 (voir A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, note 9, p. 169).

<sup>5</sup> Edition de B. Cerquiglini, Paris, 10/18, p. 101.

<sup>6</sup> *Incubi demones unt nun* écrit Wace dans son *Roman de Brut*, v. 7445.



se dit qu'il suffirait de rallonger la boucle du *f* avec un jambage pour se rapprocher d'un *n*, certes mal tracé mais reconnaissable quand même. Parfois cette lettre (ou ce jambage unique du *s*) disparaît et l'on obtient *equipede*.

Il reste difficile de savoir si les copistes travaillaient sous la dictée ou avec un exemplaire sous les yeux mais l'hypothèse des approximations phonétiques n'est pas à rejeter d'emblée. Dans le manuscrit de Bonn, on trouve mention de la constitution d'un atelier de copistes<sup>7</sup> où quatre clercs vont travailler à rassembler les histoires qui leur seront rapportées oralement à la cour; ils écrivent donc bien sous la dictée d'un conteur. On sait aussi comment Merlin dicte à maître Blaise le contenu de son livre. Cette situation peut rappeler celle du *dictator* face à son scribe dans le *scriptorium*.

### **Des incubes à pieds de chevaux (*equipedes*, *equibedes*, *hequibedes*)**

Alexandre Micha<sup>8</sup> postule que Robert imaginait les incubes comme «des monstres qui tiendraient du centaure aux pieds de chevaux». Il prend appui sur la littérature didactique et Isidore de Séville pour étayer son affirmation. Isidore parle des Ippodes ou Hippopodes qui, chez les Scythes, sont des êtres à forme humaine possédant des pieds de chevaux (*Ippodes ou Hippopodes in Scythis sunt, humanam formam et equinos pedes habentes*).<sup>9</sup> Raban Maur dans son *De Universo Libri XII* reprend la même formule et la *Lettre du Prêtre Jean* rappelle qu'il existe des hommes à pieds de chevaux (*homines habent pedes equinos*). Mais, dans les deux cas, le lien avec les incubes n'est guère explicite. Ces créatures chevalines sont simplement des *mirabilia* relevant des contrées inconnues (ou plutôt mal connues), des créatures fantastiques vivant aux marges du monde civilisé; elles ne sont pas explicitement diabolisées.

Il faut plutôt se pencher sur les *Evangelies des Quenouilles* (XV<sup>e</sup> siècle)<sup>10</sup> pour comprendre la relation entre les incubes et les pieds de chevaux. Dans le cinquième chapitre de la deuxième journée, une fileuse nommée Pilate au long

<sup>7</sup> *Le Livre du Graal*, t. 1, p. 1320 (§ 525).

<sup>8</sup> A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 169.

<sup>9</sup> On retrouvera plus tard ces créatures chez Mandeville, cf. C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 159.

<sup>10</sup> A. Paupert, *Les fileuses et le clerc. Une étude des Evangelies des Quenouilles*, Paris, Champion, 1990, p. 205-211. Avec l'édition des deux manuscrits (BN fr 2151 et Chantilly, Musée Condé, 654).

nez prétend que si l'on va se coucher sans ranger le siège sur lequel on s'est déchaussé, on est en danger cette nuit-là d'être chevauché par la *quauquemare*. Il s'agit évidemment du cauchemar, mais un cauchemar personnifié qui s'incarne en incube (démon mâle) ou en succube (démon femelle). Le terme de *cauchemar* apparaît surtout dans le nord de la France et en Flandre. On pense généralement qu'il est issu du moyen néerlandais (ou d'une racine francique) *mare*, auquel on donne le sens de «fantôme de la nuit»<sup>11</sup> et du latin non classique *\*calcare* signifiant «fouler aux pieds, presser». <sup>12</sup> Il se répandra ultérieurement dans d'autres régions mais il n'est pas antérieur au XV<sup>e</sup> siècle. Une autre fileuse des *Evangelies* (2<sup>e</sup> journée, 10<sup>e</sup> chapitre) affirme qu'après avoir été *cauquiée*, elle tâta sur elle ce que cela pouvait être et elle s'aperçut que cet être était une chose velue avec un poil plutôt doux. <sup>13</sup> Le verbe *cauquiée* signifie ici être possédée sexuellement par un démon mais il renvoie étymologiquement au verbe du latin populaire *\*calcare* signifiant «chevaucher». <sup>14</sup> Un sens sexuel se superpose au précédent: «couvrir la femelle (des oiseaux de basse-cour)»; il est attesté du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Le cauchemar marque ainsi une double relation avec le revenant d'une part et la sexualité d'autre part.

Avant les *Evangelies des Quenouilles*, Bernard de Gordon, médecin de Montpellier, explique: «incubus, c'est fantasme qui comprime et agriefve le corps en dormant et trouble le mouvement et la parole. Incubus, c'est nom d'ung dyable». <sup>15</sup> Il amène toutefois à distinguer la croyance populaire et l'observation médicale: «Le peuple dit que c'est une vieille qui chevauche et comprime le corps, mais il n'en est rien et les médecins ont meilleure opinion et disent que incubus vient de causes extrinsèques ou intrinsèques.»<sup>16</sup>

<sup>11</sup> FEW, XVI, 516, s.v. «Nachtmahr».

<sup>12</sup> Voir aussi: C. Lecouteux, «Mara, Ephialtes, Incubus. Le cauchemar chez les peuples germaniques», *Etudes germaniques*, 42, 1987, p. 1-24. Article repris et complété dans: *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Age*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1998 (2<sup>e</sup> éd.), p. 87-117.

<sup>13</sup> Si l'on retient ici la possibilité d'une pure illusion sensorielle, le poil serait en réalité celui de la toison pubienne.

<sup>14</sup> FEW, II, 62-67.

<sup>15</sup> Bernard Gordon, *La pratique de maistre Bernard de Gordon qui s'appelle Fleur de lys en medecine*, Lyon, 1445, II, 23, cité d'après C. Thomasset, «Les démons des encyclopédies médiévales aux croyances populaires» *Iris*, 25, 2003, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, *Iris*, 25, 2003, p. 17

Toutefois, dans le roman de *Merlin*, cet incube n'est pas qu'un simple empêcheur de sommeil. Il est aussi géniteur. Le cauchemar se dit en anglais *nightmare* et désigne la «jument de la nuit». Si donc l'incube qui féconde la mère de Merlin est un «cauche-mar», il participe de la nature de la *mare*, c'est-à-dire de la jument comprise comme un spectre de la nuit. Les dictionnaires de l'ancien français signalent l'existence de ce mot dialectal *mare* («cauchemar») dans des gloses au nord de la Romania.<sup>17</sup> Or le Moyen Âge connaît, par la tradition savante, la légende de la fécondation des juments par le vent.<sup>18</sup> Cela voudrait dire que l'incube (en tant que démon chevalin) féconde la mère de Merlin avec du souffle (*pneuma*). La croyance est bien connue en milieu ecclésiastique, puisque, comme le rappelle A. Micha<sup>19</sup>, c'est ainsi que l'Antéchrist est conçu, si l'on en croit Adson de Montier-en-Der (Xe siècle) repris par Henri d'Arci: *Meïmes le houre k'il conceü sera / Ly deable el ventre sa mere enterra*. On notera la formulation de cette conception laissant supposer que le fils résulte de l'incorporation consubstantielle du père dans le corps de la mère. Tel une sorte de phénix, le père renaît dans son fils.<sup>20</sup>

A cette croyance antique, il faut rattacher sa version populaire: celui de la fécondation des fous. Claude Gaignebet a attiré l'attention sur le motif de l'âme-souffle-pet<sup>21</sup>. «L'âme est un souffle, de tous les souffles qui sortent du corps, celui qui sort par le bas, est aussi digne de représenter l'âme que celui qui sort par le haut» car «le pet a été considéré pendant des siècles, à l'intérieur des confréries de Fous ou de Cocus comme une des formes de l'âme». Dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous* de Du Tilliot, plusieurs gravures mettent en évidence ce rôle spirituel du souffle. L'image, même tardive par rapport au Moyen Âge, vient combler les lacunes de notre documentation textuelle. La confrérie de la Mère Folle de Dijon, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en apporte un bel exemple.

Les témoignages sur les sabbats (on en revient au diable) rappellent aussi comment une femme peut se faire diaboliser. En Gascogne, il faut dire à une

<sup>17</sup> Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 1963, t. 5, col. 1150, s.v. *mare*. L'une de ces gloses latines donne *lamia* comme équivalent de *mare*.

<sup>18</sup> M. van der Lugt, *Le ver, le démon et la vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 108 et suiv.

<sup>19</sup> A. Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, n. 6, p. 179.

<sup>20</sup> On songe au verset du *Credo*: «genitum non factum, consubstantialem Patri» (engendré non pas créé, de même nature que le Père) que l'épisode du *Merlin* parodie.

<sup>21</sup> C. Gaignebet, *Le folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980 (2<sup>e</sup> éd.), p. 156.

sorcière: «que le diable te souffle au cul!»<sup>22</sup> Nul doute qu'en lui soufflant au cul, il la féconde en procréant un enfant diabolique et fou (comme Merlin). Selon Barthélémy l'Anglais, la réalité physique des démons tient à leur nature pneumatique: «Ceux-ci tirent leur force de la nature de leurs corps aériens; avant leur transgression, ils avaient des corps célestes; mais après la chute ces corps sont devenus de la nature de l'air et il a été permis aux démons d'occuper les espaces de l'air ténébreux, qui leur serviront de cachot jusqu'au Jugement».<sup>23</sup> Le manuscrit de Bonn est donc fidèle à la tradition en déclarant que les incubes «reparent (habitent) en l'air». Dans son *Hymne des Démons* au XVI<sup>e</sup> siècle, Pierre de Ronsard perpétuera la croyance en une nature aérienne des démons.

On se souvient que *blasen* en allemand signifie «souffler». L'existence d'une homophonie entre «le vent, le souffle» et Blaise amène alors à réexaminer la présence du confesseur nommé Blaise auprès de la mère de Merlin. Celui-ci surveille avec attention la gestation de la mère. Il tient apparemment le rôle du prêtre qui protège une femme innocente contre les menées et souffles du diable. En réalité, la christianisation évidente de ce récit dissimule un trait mythique. Le géniteur de Merlin est un esprit, autrement dit un souffle, ce qui se traduit par Blaise. Dans l'arrière-plan mythique de l'œuvre, Blaise serait l'incube, le pneuma fécondant. Il parodie l'Incarnation du Christ par le Saint Esprit dans le corps de la Vierge. Comme celle du Christ, la mère de Merlin est vierge mais le père n'est pas le Saint Esprit, il est un esprit «malin», un mauvais esprit. Blaise étant lié à la date du 3 février, tout incite à retenir cette date (éminemment carnavalesque) pour la conception de Merlin.<sup>24</sup> Explicitement, Blaise est le confesseur de la mère. En réalité, il donne (dans son nom) le principe qui a donné lieu à la procréation de l'enchanteur. En d'autres termes, il est le géniteur. La lettre conduit plus directement qu'on ne le pense à l'imaginaire. Julius Pokorny résume ce bel ensemble d'associations dans une seule notice de son dictionnaire étymologique indo-européen. De la racine *bhel*<sup>25</sup>, il fait dériver le latin *folлис* (soufflet, ballon gonflé)<sup>26</sup> mais aussi le grec *phallos* (pouvoir gonflant) et le verbe *blasen*. L'étymologie

<sup>22</sup> C. Seignolle, *Les Evangiles du diable*, p. 403 cité par Gagnebet, id., p. 166.

<sup>23</sup> Barthélémy l'Anglais, *De rerum proprietatibus*, cité par C. Thomasset, «Les démons. Des encyclopédies médiévales aux croyances populaires», *Iris*, 25, 2003, p. 9-23 (ici, p. 11).

<sup>24</sup> Ph. Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

<sup>25</sup> J. Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Berne et München, Francke, p. 118-120.

<sup>26</sup> J. Pokorny, IEW, p. 120.

philologique contient clairement toutes les associations analogiques qui se décèlent dans l'épisode de la conception de Merlin.

Il convient de souligner ce point de méthode. Comme l'avait bien pressenti Georges Dumézil, les racines de nos conceptions idéologiques et de notre imaginaire ainsi que les traces d'une pensée pré-rationnelle sont inscrites dans les structures de la langue. Autrement dit, les structures étymologiques des langues relevant d'une même famille (par exemple indo-européenne) révèlent les cadres notionnels d'un imaginaire culturel. A travers ces mêmes structures étymologiques apparaît le caractère classificatoire de la langue, c'est-à-dire le non-arbitraire du signe (contrairement à ce que pensait Saussure). Certains mots ont des signifiants voisins parce qu'ils possèdent des valeurs analogiques dans la vision mythique du monde qui a présidé à l'organisation de la langue. Pour autant, tout n'est pas linguistique dans le mythe et l'imaginaire car ce sont les réalités du monde que la langue dégage et organise (et non l'inverse).

### **Des incubes à queue de serpent (*enquibedes*, *engipedes*)**

D'autres variantes (*enquibedes* dans BNF fr. 747, *engipedes* BNF fr. 98) voient plutôt le père de Merlin comme un être à pieds de serpents, autrement dit un anguipède. Le témoignage d'encyclopédistes comme Vincent de Beauvais aide à comprendre pourquoi. Dans la procréation, la semence masculine et la semence féminine s'associent. Dans le cas des démons: «par la mixtion des semences que font les démons ne peuvent être faits que ces animaux qui sont engendrés par la putréfaction comme grenouilles, mouches et certains serpents».<sup>27</sup>

Chez Ovide<sup>28</sup>, ce sont les Géants qui sont appelés *anguipedes* ou *serpentides*. Ils ont des queues de serpent, de même dans la *Gigantomachie*. Dans l'iconographie, les géants antiques sont clairement représentés avec des jambes en forme de queues de serpent. L'explication de cette particularité est simple: selon Hésiode, les géants sont fils de Gaia (la Terre) et ils restent attachés à leur mère par leur corps serpentin.

---

<sup>27</sup> Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, lib II, chap. 128, cité par C. Thomasset (*Iris*, 25, 2003, p. 14).

<sup>28</sup> *Métamorphoses* I, 184: *inicere anguipedum captiuo bracchia caelo* (éd. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1980, t 1). Dans les *Tristes* (IV, VII, 17), les géants sont dits *serpentides*. Sur les géants et leur union avec les femmes: Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, t. 36, livre 15, p. 145 et suivantes.

Il existe déjà dans la statuaire gallo-romaine de nombreuses représentations de l'anguipède. Il s'agit d'un être avec un corps serpentiforme qui se trouve entre les jambes d'un cheval qui le surplombe avec son cavalier. Ce dernier est un Jupiter fulminant, cherchant à terrasser le monstre chtonien. On a certainement dans ce monument la version typiquement gauloise ou gallo-romaine d'un combat des dieux contre les géants (gigantomachie). L'anguipède en question porte un nom. Celui-ci est donné par un roman français du XII<sup>e</sup> siècle. Le roman de Florimont écrit par Aymon de Varennes en 1188 livre la première mention du nom Gargan associé à un géant avant Rabelais, ce qui prouve bien que Rabelais n'a pas inventé le personnage. Dans le portrait de ce géant, il est bien précisé que Gargan(eus) possède des jambes de serpent et de poisson: «Entor les cusses environ / Fut de serpent et de poisson» (v. 1977-1978).<sup>29</sup> Cela autorise à penser que l'anguipède des colonnes gallo-romaines ne serait autre que le «géant» Gargan.

Il faut toutefois se défaire de la notion commune de géant lorsqu'on étudie la mythologie de cette créature. Car les géants ne sont pas toujours immenses; de plus, ce sont des êtres féériques, doués d'un pouvoir de métamorphose. Ils peuvent apparaître sous la forme d'un ver ou d'un vermisseau, comme lors de la procréation de certains héros mythiques. Les vers (*duird* en irlandais) jouent un rôle fondamental dans plusieurs naissances de héros celtes: Conall Cernach, Conchobar et Cuchulainn. Car (c'est le fait important pour notre enquête), les géants anguipèdes, dont un des avatars est le ver ou vermisseau, sont associés à un type de conception très spéciale qu'on appellera buccale et donc virginale. Ceci n'est pas sans intérêt pour une comparaison avec le cas de la mère de Merlin.

Il existe plusieurs cas de conceptions buccales dans la mythologie irlandaise. Pour engendrer le héros Cuchulainn, Dechtiré, sœur du roi Conchobar devient enceinte après avoir avalé une petite bête anguipède qui se trouvait dans sa boisson. Dans le récit de la naissance de Conchobar, une femme nommée Ness (c'est le nom de la belette en irlandais) avale deux vers minuscules qui se trouvent dans une coupe. «Alors Ness boit deux gorgées d'eau et avale un ver à chaque gorgée. Puis elle fut grosse le temps que toute femme est grosse, et c'était de ces vers qu'elle était grosse.» Ness se rend dans une prairie, s'assoit sur une pierre au bord du fleuve quand les douleurs de l'enfantement la saisissent. Elle met au

---

<sup>29</sup> Aymon de Varennes, *Florimont*, éd. par A. Hilka, Göttingen, 1932. Voir Ph. Walter, *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, p. 37-60.

monde l'enfant sur cette pierre. En naissant, l'enfant tenait un ver dans chaque main et il tomba à la renverse dans le fleuve qui s'appelle Conchobar. C'est la raison pour laquelle il prit le nom du fleuve.<sup>30</sup>

Cette conception buccale d'une femme nommée Ness rappelle que, selon les croyances médiévales, les belettes conçoivent par la bouche et accouchent par les oreilles.<sup>31</sup> Or, chez Rabelais, le géant Gargantua (est-ce un hasard?) naît par l'oreille gauche de sa mère. Par ailleurs, la conception buccale de la belette Ness s'apparente au rôle fécondant du vent ou du souffle, même si en l'occurrence la conception semble matérialisée par la présence de ces vers.

Ce ver mystérieux ne serait-il pas une civelle ou pibale? La légende de l'anguille fécondante trouverait alors une explication très naturelle, même si les sciences naturelles n'y voient plus aujourd'hui qu'une superstition. En fait, si le géant Gargan(eus) du XII<sup>e</sup> siècle a des jambes de serpent et de poisson (c'est-à-dire d'un serpent qui est aussi un poisson), le Gargantua des traditions populaires bretonnes est bien une anguille, comme l'a montré J. Merceron.<sup>32</sup> A travers ce Gargan, on est à nouveau renvoyé à la date du 3 février. En effet, Gargan et Blaise sont associés par Rabelais à cette date qui voit la conception de Merlin. Il y a bien un maître Blaise à côté de la mère de Merlin. Nul doute que celui-ci est attentif à surveiller et pointer la date du 3 février.

On pourrait aussi se tourner vers la tradition judaïque pour trouver un écho aux procréations démoniaques. Selon l'apocalyptique juive, le mythe de la chute des anges (à l'origine à la fois des démons et des géants par copulation des anges déchus avec des femmes mortelles) est une explication du mal dans le monde.<sup>33</sup> Or, le géniteur de Merlin est à la fois un démon (un ange déchu) et un géant dont il possède un des traits mythiques (il est anguipède). Depuis Flavius Josèphe, les

---

<sup>30</sup> C. Guyonvarc'h, «La Naissance de Conchobar», in: J. C. Polet, *Patrimoine littéraire européen 3. Racines celtiques et germaniques*, Bruxelles, De Boeck, p. 126 et suiv.

<sup>31</sup> M. van der Lugt, *Le ver, le démon et la vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire*, Paris, Belles Lettres, 2004, p. 115-116.

<sup>32</sup> J. Merceron, «Une anguille nommée Gargantua: contribution au légendaire de la Bretagne», in: F. Bayard et A. Guillaume, *Formes et difformités médiévales. En hommage à C. Lecouteux*, Paris, PUPS, 2010, p. 111-125.

<sup>33</sup> M. Delcor, «Le mythe de la chute des anges et de l'origine des géants comme explication du mal dans le monde dans l'apocalyptique juive. Histoire des traditions», *Revue de l'histoire des religions*, 95, 1976, p. 3-53.

Juifs confondaient leurs antiques traditions hébraïques avec celles de la mythologie grecque (et les Grecs désignaient sous le terme de géants toute sorte de créatures monstrueuses qui s'opposaient aux dieux de l'Olympe comme dans la gigantomachie<sup>34</sup>). On n'en conclura pas trop vite que Robert de Boron adapte dans son roman des traditions juives mais on pourra, à coup sûr, constater chez lui les traces d'un syncrétisme entre la culture judéo-chrétienne et le polythéisme indo-européen (celte plutôt que grec) qui nourrit en profondeur sa lecture du mythe de l'engendrement de Merlin.

Pour conclure partiellement cet examen philologique, on retiendra que la diversité des formes peut se ramener à deux prototypes: équipède et anguipède. Chaque forme a plusieurs variantes mais elles se rejoignent toutes autour d'un noeud mythique que l'ethnologie, le folklore et la mythologie comparée permettent de rétablir. La philologie à elle-seule est impuissante à expliquer la bizarrerie de ces créatures, même si elle parvient parfois à restituer l'étymologie du nom qui les désigne. La paléophilologie (ou histoire des choses à partir des mots) se heurte ainsi à un obstacle majeur: définir l'imaginaire qui porte ces créatures.

### **Regard sur les images: l'incube ursin**

La conception de Merlin permet de vérifier un théorème que nous avons dégagé pour Mélusine: il y a dans une image-récit infiniment plus d'informations que dans un récit verbal. De plus, lorsqu'elles illustrent des mythes, les images transmettent un savoir mythique qui n'est parfois plus apparent dans les textes car il a disparu sous la mise en mots et la rationalisation que celle-ci suppose. L'aller-retour entre les images et le texte est donc un principe méthodologique toujours fécond dans l'étude des mythes, non pour faire dériver le texte de l'image ou vice versa mais pour relever dans l'image des variantes d'un mythe non attestées par des textes. Ce trajet permet de relativiser la seule forme écrite du mythe et de dégager des éléments d'interprétation parfois inconnus de celui-ci ou passablement effacés du texte.

On a vu les copistes hésiter entre l'équipède et l'anguipède pour cerner l'identité du père de Merlin. Or, les miniaturistes ne retiennent aucune de ces

---

<sup>34</sup> F.Vian, «Le syncrétisme et l'évolution de la gigantomachie», in: *Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine. Travaux du Centre d'études supérieures spécialisé d'histoire des religions de Strasbourg*, Paris, 1973, p. 25-41. Du même auteur: *La guerre des Géants*, Paris, 1952.



deux définitions lorsqu'ils dessinent le père de Merlin. Au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle, ils représentent nettement le démon sous une forme ursine. Le père de Merlin est un être velu qui ressemble plus à un ours qu'à un cheval ou un serpent. Ici encore, ce choix iconographique possède sa cohérence.

Les représentations médiévales du démon doivent beaucoup plus à la diabolisation de certaines croyances et créatures païennes qu'à l'illustration passive de modèles bibliques qui, d'ailleurs, restent très indécis. Le démon, créature de la «mythologie chrétienne» du Moyen Age, est façonné à partir de divinités païennes antérieures au christianisme. On songera au dieu Pan dans lequel James Hillman a voulu voir une figuration du cauchemar<sup>35</sup>. Au VII<sup>e</sup> siècle d'ailleurs, Isidore de Séville précise la description de saint Augustin en ce qui concerne le diable:

Les Pili (velus), en grec s'appellent Panitae (Pan), en latin *incubi* ou *inivi*, du fait qu'ils s'accouplent indistinctement avec les animaux, c'est pourquoi on les appelle aussi *Incubes*, de *incumbere* «s'étendre sur», c'est-à-dire forniquer. Souvent ces êtres méchants apparaissent même aux femmes et s'accouplent avec elles: ces démons les Gaulois les appellent *Dusii*, parce qu'ils accomplissent constamment cette sale action. Celui que l'on appelle généralement «cauchemar», les Romains disent que c'est un Faune, amateur de figues.<sup>36</sup>

Ce texte opère une fusion entre le démon lubrique de saint Augustin et la figure à la fois ursine et démoniaque d'Isidore. C'est entre le V<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle que vont se croiser progressivement la mythologie de l'ours et celle du diable. Saint Augustin écrivait: «Plusieurs assurent que certains démons que les Gaulois appellent *Dusii*, tentent et accomplissent assidûment cette sale action, afin que ceci semble être la négation de leur impudence».<sup>37</sup> Dans le syncrétisme, des traditions différentes fusionnent pour créer une réalité nouvelle qui n'est plus la somme de ces composantes originelles. Le terme de *dusius* est en relation avec le scandinave *Tusse* «créature féérique» ainsi qu'avec une série de termes indo-européens signifiant «fantôme, vapeur»: le lituanien *dvāse*, («esprit, fantôme»), le slave *dusi* («esprit»), *dusa* («âme») ou *dusmus* («démon»)<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> J. Hillman, *Pan ou le cauchemar*, Paris, Imago, 2006.

<sup>36</sup> Isidore de Séville, *Etymologies*, VIII, 11, 97.

<sup>37</sup> Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, t. 36, livre 15, 23.

<sup>38</sup> J. Pokorny, IEW, p. 268-271, s.v. *dheues-*, *dhues-*, *dheus-*, *dhus-*.

## L'incubation

Les miniatures représentant la conception de Merlin sont postérieures à la date de composition du texte. Elles n'en apportent pas moins un éclairage intéressant. On distingue trois grands types d'évocation de la scène: le démon couché avec sa victime sous la couverture (ses pieds restent invisibles), le démon couché sur la couverture avec des pieds apparents, le démon debout à côté du lit de la dame avec ses pieds apparents.

### *La miniature BNF fr 95 folio 113v*

Sur l'image inférieure, le diable cornu accomplit l'incubation avec application. La position des deux personnages laisse envisager un coït anal ou une sodomisation. La couverture du lit empêche d'apercevoir les pieds de l'incube. Mais, sur l'image supérieure ces pieds sont disproportionnés. Comme métaphores du phallus, ils signifient l'excitation sexuelle des démons. Le cornu qui «chevauche» la jeune femme peut faire penser au bouc des sabbats de sorcières. Il peut aussi bien suggérer l'antique Cernunnos, la divinité cornue du panthéon celtique. Ses cornes expriment la puissance fécondante. Maître du temps et des cycles de la nature, il est aussi maître des animaux dont les démons portent souvent le masque.

### *La miniature BNF fr 96 folio 63v (daté de 1450-1455)*

F. Colin-Goguel<sup>39</sup> a commenté cette scène. Revêtue d'une robe bleue, couleur dédiée à la Vierge, la mère de Merlin est une victime offerte au démon. Celui-ci est «une espèce d'homme assez petit, le nez recourbé comme un bec d'oiseau de proie, ayant des cornes au front et dont l'extrémité du corps se termine par des pieds de chèvre» (comme le démon qui tente saint Antoine): il semble hésiter entre le viol et un geste qui suggère l'introduction de la semence dans le ventre de la dame. Ce qui semble s'opposer à cette explication, c'est la nature pneumatique de la semence (il ne faut donc pas imaginer une introduction manuelle de celle-ci dans le ventre de la dame).

Il y aurait, selon nous, une autre explication à tirer de la posture de la dame. Le *Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienna explique en effet que «*li dormirs a envers* (var: *souvins*) *est malvais por ce qu'il fait maintes maladies venir, si com*

<sup>39</sup> F. Colin-Goguel, *L'image de l'amour charnel au Moyen Age*, Paris, Seuil, 2008.

*apopleise, frenesi, fantosme, que li phisitiien apellent incubus, c'est-a-dire en françois apesart*». <sup>40</sup> Quant à Raoul de Presles, il précise à propos de cet apesart qu'il existe «des dyables qu'ils appellent epicalte ou epicaltem, que l'en appelle l'apesart». <sup>41</sup>

### ***Les miniatures de Modène et BNF fr 105 (folio 130v)***

Analysant le témoignage de Guillaume d'Auvergne (évêque de Paris au XII<sup>e</sup> siècle), J. Berlioz montre comment cet évêque récuse l'origine démoniaque des géants mais il déclare que la semence de la femme peut être compatible avec la semence animale, particulièrement celle de l'ours. <sup>42</sup> Si le père de Merlin est (selon l'iconographie) un ours, le canevas mythique de son engendrement est en réalité le récit traditionnel de la conception de Jean de l'ours. On rappellera ici une version du folklore tzigane:

Une jeune fille était tombée enceinte sans avoir eu jamais de relations avec un homme. Horrifiée par ce qui lui arrivait, elle décida de se noyer. Mais un homme, soudain surgi de l'eau, lui dit de ne point s'effrayer de cette grossesse car elle était appelée à donner naissance à un animal capable de travailler comme un homme. Et la jeune fille accoucha d'un ourson. Les Tziganes de sa tribu acceptèrent d'élever l'animal et lui apprirent à danser et à faire mille tours. Depuis, tous les Tziganes sont montreurs d'ours. <sup>43</sup>

Au Moyen Age, le diable adopte volontiers la figure de l'ours. Comme l'homme, l'ours fait l'amour couché. Tous les diables des miniatures sont couchés (*incumbere*). Le résultat de cet engendrement ursin est que Merlin naît tout velu comme un ours, il naît «à tout le poil» et «fera choses merveilleuses» pourrait-on dire en paraphrasant la naissance de Pantagruel selon Rabelais. C'est d'ailleurs ce qu'écrit littéralement Robert de Boron à propos des sages-femmes qui mettent au monde l'enfant de ce démon: «il le virent plus pelu et plus grant poil avoir qu'eles n'avoient onques veü a nul enfant avoir» <sup>44</sup> («il était plus velu et avait plus

<sup>40</sup> Tobler-Lommatzsch, IV, 1370 s.v. *incubus*.

<sup>41</sup> Tobler-Lommatzsch, I, 447, s.v. *apesart*.

<sup>42</sup> J. Berlioz, «Pouvoirs et contrôle de la croyance: la question de la procréation démoniaque chez Guillaume d'Auvergne (vers 1180-1249)», *Razo*, 9, 1989 (Pouvoirs et contrôles politiques), p. 6-27.

<sup>43</sup> Francis Conte, *L'héritage païen de la Russie*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 179-180 cité d'après J. P. Clébert, *Les Tziganes*, Paris, Arthaud, 1961, p. 141.

<sup>44</sup> *Merlin*, éd. d'I.F. Nunes in: *Le Livre du Graal*, t.1, p. 594

de poils, et plus longs, qu'elles n'en avaient jamais vu à aucun enfant»). L'illustrateur du manuscrit de Modène, parfaitement cohérent avec cette précision, présente un géniteur ursin. Plus de pied serpentiforme ou équin, mais une patte velue. Il en est de même pour l'illustrateur du BNF fr. 105, un siècle plus tard. Les traits ursins du fils sont alors directement hérités de ceux du père à moins que ce soient plutôt les traits ursins du fils qui n'aient produit ceux du père et qui servent à le représenter puisqu'il n'existe en définitive aucune description précise de l'incube dans le texte.

Que conclure? La vérité du mythe est paradoxale et même contradictoire. Le père de Merlin peut être simultanément équipède (comme le cauchemar), anguipède (comme les géants) et ursin. Sur un strict plan mythique, aucune apparence de ce diable n'est plus «juste» ou plus exacte que l'autre en fonction d'une conception supposée fixe du récit littéraire. Au Moyen Âge, les textes obéissent à une mouvance qui est le propre de toute tradition manuscrite. Mais cette mouvance est aussi celle du mythe. Un mythe ne s'identifie jamais à un récit supposé originel qui serait fixé dans des mots. Un mythe est un «récit d'images», pour reprendre la définition de Jean-Jacques Wunenburger.<sup>45</sup> En matière de mythe, rien n'est jamais fixe. Un mythe n'est pas *un* texte: il englobe une pluralité de textes et de versions qui ne se contredisent pas mais s'éclairent réciproquement. On voit que la notion de «pied de la lettre» est dangereuse dès qu'il s'agit de traiter de mythologie. Toute philologie bien comprise ne peut que s'ouvrir vers une mythologie, cette discipline qui surprend en définitive la subversion permanente du logos par le mythos.

---

<sup>45</sup> J. J. Wunenburger, *La vie des images*, Presses universitaires de Grenoble, 2002.

## Imaginários Fundadores



## Prólogos de isopetes — das coleções medievais de fábulas em francês ao *Livro de Exopo*

Ana Paiva Morais

Universidade Nova de Lisboa | CEIL, FCSH-UNL

Num estudo publicado em 1998 sobre os prólogos e os epílogos de coleções medievais de fábulas, habitualmente conhecidas pela designação genérica de «isopetes», produzidas em língua francesa, Jeanne-Marie Boivin sublinhou as diferentes tradições dos prólogos a partir de uma análise da tópica e da retórica prologais, tendo definido, essencialmente, duas famílias de prólogos no conjunto das coleções que foram objeto do seu estudo. Em larga medida, a argumentação de Boivin baseia-se numa análise da tipologia da fábula e procura demonstrar que a construção das composições deste género se processa em torno de uma tradição bipartida onde se conjugam duas orientações da fábula subsumidas na sua dupla vocação, sempre reiterada, de deleitar e instruir. Porém, como também nota Boivin, o que se observa nestas coleções, de uma forma geral, é uma incapacidade da fábula medieval para acolher uma tal tradição que implica aceitar o equilíbrio e a complementaridade de ambas as vertentes. Esta autora verificou que, ao mesmo tempo que a bipartição tradicional era incorporada nos prólogos através de marcas tópicas, neles se desenvolveram mecanismos internos de rejeição dessa dualidade a favor do predomínio da vertente moralizadora, sendo possível registar esses mecanismos em grande parte do *corpus* das coleções medievais de isopetes.

Neste breve estudo, procurar-se-á, através de uma análise do prólogo do *Livro de Exopo*<sup>1</sup>, em confronto com algumas coleções produzidas em língua

---

<sup>1</sup> *Livro de Exopo*, Calado, A. de Almeida, edição crítica com introdução e notas, Separata do *Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra*, vol. 42, 1994. Todas as citações desta obra feitas neste artigo se reportam a esta edição e serão referenciadas pela abreviatura *LE* seguida do número de referência da fábula e das respetivas linhas. Igualmente, seguimos neste artigo a denominação da coleção em português fixada por Almeida Calado na sua edição.

francesa nos séculos XII, XIII e XIV, dar conta da configuração particular que aquela bipartição apresenta nesta coleção. É nosso objetivo demonstrar que quando aí se reitera o característico escamoteamento da vertente da *fabula* em proveito da lição, tal é conseguido por meio da introdução de elementos de ordem histórica, ou que são apreendidos como históricos, processo que concorre para o aprofundamento da vertente da *narratio authentica* e para uma aproximação deste isopete a uma coleção de *exempla*.

É notável, tanto pelo rigor como pela quantidade de informação fornecida, o estudo que Leite de Vasconcellos dedicou a este texto, por ele denominado *Fabulário Português*, num artigo publicado na *Revista Lusitana* em 1906. Este seguia-se à edição do texto do fabulário em número anterior desta revista, datado de 1903-1905, que permitiu a este eminente estudioso retirar esta coleção quatrocentista de fábulas do esquecimento em que jazia na Biblioteca Palatina de Viena, atualmente Biblioteca Nacional de Áustria, e que se conhece, hoje ainda, como testemunho isolado de um fabulário em língua portuguesa. O estudo apresentado compreende um extenso «Vocabulário», um conjunto de importantes «Considerações Glotológicas», «Anotações às Fábulas» e, finalmente, um «Estudo Literário», formando, no seu conjunto, um trabalho que ultrapassa a centena de páginas, sem contar com o texto do fabulário. As minuciosas análises que aí o autor oferece, bem como o imprescindível trabalho de contextualização do nosso fabulário no intrincado mapa das compilações e recensões de fábulas europeias na Idade Média, constituem precioso contributo para o seu primeiro conhecimento. Curiosamente, após esta auspiciosa inauguração dos estudos sobre as fábulas medievais em língua vulgar portuguesa, escassos foram os trabalhos que a crítica dedicou a esta coleção, tanto em contexto nacional como internacional. Esta circunstância destoa flagrantemente da importância efetiva que a fábula parece ter alcançado durante o período medieval, tanto no contexto poético, como no teológico, como, ainda, no filosófico, a partir do século XII e, sobretudo, do XIII, a julgar pelos testemunhos que sobreviveram. O interesse recente que este género tem vindo a despertar no âmbito dos estudos de literatura medieval, muito impulsionado pela atenção que volta a merecer a importante coleção das fábulas de Marie de France, e, também, pelos trabalhos que incidem sobre o *corpus* fabulístico hispânico, aliados à produção de estudos fundamentais sobre retórica medieval, produziu desenvolvimentos assinaláveis que, no entanto, e mau grado a qualidade dos contributos que vieram, até agora, a lume, não se traduziram ainda numa produção crítica que nos permita termos



um conhecimento satisfatório do *Livro de Exopo*<sup>2</sup>. É certo que o facto de o texto português ter sobrevivido, tanto quanto se sabe, através de um único testemunho manuscrito não terá contribuído para dinamizar o seu estudo, mas a circunstância de dispormos atualmente de três edições críticas desta coleção, duas delas produzidas há menos de duas décadas, além de dispormos, no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, da reprodução fotográfica do códice depositado na Biblioteca Nacional da Áustria encomendada por Leite de Vasconcellos são fatores animadores para o estudo do fabulário medieval português. Procuraremos, neste artigo, dar um contributo para o seu desenvolvimento partindo de aspetos específicos focados nos estudos de Leite de Vasconcellos para uma releitura da coleção em língua portuguesa que se situará no âmbito de uma discussão mais alargada em que serão focadas questões relacionadas com o estatuto genológico da fábula nas coleções medievais.

### Os prólogos e os epílogos nas coleções em francês — a confirmação do género

Os estudiosos que se debruçaram sobre a fábula medieval têm dedicado nos seus trabalhos alguma atenção a uma questão central neste género, que é o problema da ficção.<sup>3</sup> Nesses estudos verifica-se mais a preocupação de compreender que função desempenha a ficção na fábula medieval do que de definir a sua especi-

---

<sup>2</sup> Edições: «Fabulário Português», Vasconcellos, J. Leite de (ed.), *Revista Lusitana*, Vol. VIII, p. 99-151, 159, 311-312, 1903-05; *Fabulário Medieval Português*, Junior, J. Alves Maia (ed.), São Paulo, Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993 (Tese fotocopiada/dactilografada); Calado, A. de Almeida, *op. cit.* Estudos: Vasconcellos, J. Leite de, «Esopo Adelfo», *Revista Pedagógica*, 1, 1904, p. 388-90 e «Fabulário Português», *Revista Lusitana*, Vol. IX, Imprensa Nacional, Lisboa, 1906, p. 5-109 (vocabulário, considerações glotológicas, anotações às fábulas e estudo literário); Prista, L., «Apostilha a uma genealogia proposta por Leite de Vasconcellos a propósito de certas características sintáticas do Livro de Esopo», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Aires Augusto Nascimento (dir.), 1993, vol. 3, p. 293-98; Castro, I. de, «Livro de Esopo», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (dir.), Lisboa, Caminho, 1993, p. 408; Montillo, C. de Cássia Capello, *A voz e os ecos: medievalismo e actualidade n'«O Livro de Esopo»*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993 (Tese datilografada/policopiada); Pereira, P.A. Cardoso, «O Homem e o unicórnio: efabulações», *Forma Breve*, 3, 2005, p. 69-84; Pereira, L., *A Fábula em Portugal. Contributos para a história e caracterização da fábula literária*, Porto: Profedições, 2007.

<sup>3</sup> Veja-se, entre vários outros estudos sobre este problema, Blackham, H.J., *The Fable as Literature*, Continuum International Publishing Group, Athlone, 1985; Strubel, A., «Exemple, fable, parabole: le récit bref et figuré au Moyen Âge», in *Le Moyen Âge*, 94, 1988, p. 341-361; Ziolkowski, J.M., *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry, 750-1150*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

ficidade, uma vez que esta, apesar de ser o ponto de partida nas composições deste género, não constitui o seu núcleo de significação e parece justificada à partida pelo papel de instrumento que aí assume na construção da dimensão moral, que é predominante. Apesar de a função utilitária das narrativas ficcionais estar convencionada no período medieval, as coleções de fábulas em francês que circularam a partir do século XIII viram os seus prólogos desviarem-se dos das coleções latinas, em larga medida precisamente no que toca à justificação da sua componente ficcional. É legítimo pensar que a ambiguidade a que se prestou o termo *fable* tivesse pesado significativamente nesta evolução da situação, ao apontar a componente ficcional, por um lado, e constituindo a designação do género da composição, por outro. Recorde-se que Wace, que usa este termo pela primeira vez em língua vulgar, segundo se crê, o utiliza par se referir a lendas sem fundamento que circulavam acerca de Artur e a tábola redonda, lançando sobre ele o descrédito e procurando fundamentar a narrativa romanesca arturiana numa base que se distanciava claramente de um fundo ficcional marcado pela transitoriedade e inconsistência da palavra oral que não se deixa fixar.<sup>4</sup> Esta suspeição relativamente ao termo *fable* está patente nos *isopets*, onde, por vezes, a precariedade do elemento ficcional é associada à circulação da fábula em língua vulgar por oposição à língua latina que surge no seu horizonte de referência como garante de uma solidez do saber e da *auctoritas*. Como salienta Boivin<sup>5</sup>, é manifesta a consciência da dupla postulação deste vocábulo nas várias formas que assumiu a designação do género pelos fabulistas medievais: *dit*, *conte*, *paraboles* e *exemples*, por um lado, sendo também possível atestar ocorrências como *jeux* ou *frivoles*. Nas coleções de fábulas, é obrigatório justificar o género, e Marie, a primeira a cultivá-lo em língua francesa, não se exime a esse exercício de justificação:

Mes n'i ad fable de folie  
U il n'en ai philosophie  
Es essamples ki sunt apres,  
U des contes est tut li fes.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> «Fist Artur la Rouïne Table | Dunt Bretun dient mainte fable.», Wace, *Roman de Brut*, Arnold, I. (ed.) Paris, SATF, 1940, vv. 9751-9752.

<sup>5</sup> Boivin, M.-J., «Prologues et epilogues des isopets», *Reinardus*, 1998, Vol. 11, p. 5.

<sup>6</sup> Marie de France, «Prologue», in *Les Fables*, C. Brucker (ed. e trad.), Louvain, Peeters, 1991, p. 50, v. 23-26. As citações das fábulas de Marie reportam-se a esta edição e serão doravante referenciadas pela abreviatura *MFf*.

Os termos usados por Marie, no prólogo, para se referir às suas composições são *diz, essamples, pruverbes*, retomando o contexto filosófico sapiencial em que filia a sua coleção e apresentando o termo *fable* apenas no final da série, logo seguido da precisão que acabámos de citar. Encontramos, além deste, certas legitimações do termo *fable* que são marcadas mais estreitamente pela ambivalência do contexto em que surgem, como «semblance asez veire» (*Mff*, 17, 29), ou, no *Isopet* de Chartres: «...Ce sont fables, | Mes j'é bons tesmoings estables | Toutes viennent a verité.»<sup>7</sup>

A ambiguidade da função da fábula, que é um tema central no prólogo do *isopet* de Marie, não fica aí resolvida, permanecendo ativa ao longo da coleção através de incessantes confirmações como a que encontramos no binómio recorrente *mensonge / essample*, em que este último termo designa umas vezes a narrativa, outras, o *epimythium* moralizado.

É elevado o risco de contaminação entre a *narratio ficta*, que corresponde à parte narrativa da fábula, e a *narratio authentica*, referente à sentença, e torna-se necessário estabelecer uma separação entre elas em cada uma das composições. Mas, em muitos casos, a própria estrutura da coleção concorre para tornar mais fluida a separação, sobretudo quando o compilador reúne na sua coleção material disperso, o que confere aos fabulários um carácter maleável e, ao mesmo tempo, inscreve no seu seio uma indefinição teórica quanto ao uso da fábula, mau grado as teorizações inscritas nos prólogos e nos epílogos.

Neste aspecto, é possível identificarmos duas situações distintas no conjunto de coleções que observámos. Em primeiro lugar, casos como a coleção de Marie, onde se aliam à fábula esópica outras composições diversas, algumas apresentando características próximas do fabliau,<sup>8</sup> as quais parecem colocar a tónica na componente ficcional da coleção. Porém, em nosso entender, esta

---

<sup>7</sup> «Épilogue», *Isopet de Chartres*, in Bastin, Julia (ed.), *Recueil général des isopets*, Paris, SATF, Vol. I, p. 181, v. 49-51.

<sup>8</sup> Raby, M. J., «Marie de France's Fable[s] de Folie: Fables or Fabliaux?», *Auburn University, Analecta Malacitana*, XXI, 1, 1998, p. 33-57, URL: <http://www.anmal.uma.es/numero5/Raby.htm>, identifica cinco fábulas da coleção de Marie no pequeno *corpus* de textos aparentados ao fabliau, que correspondem às de Brucker com os números 25, 44, 45, 94 e 95. Já I. Short & R. Percy seleccionam quatro fábulas daquela coleção como fazendo parte desse *corpus* marginal, correspondentes às que figuram na edição de Brucker com os números 42, 44, 45 e 94. *Eighteen Anglo-Norman Fabliaux*, I. Short & R. Percy, (eds.), London, Anglo-Norman Text Society, 2000, URL: <http://www.anglo-norman.net/cgi-bin/and-getloc?filename=fabliaux-apps.xml&loc=1>

circunstância não ocorre tanto para valorizar o elemento da ficção quanto para o sublinhar enquanto risco, sendo também evidente que se pretende salientar que a sua dimensão estética e a provocação do prazer estão colocadas ao serviço da promoção da moral, e não são exteriores a ela. Note-se, igualmente, a insistência sistemática no tema da mentira, que percorre toda a coleção de Marie, indicando de modo ainda mais nítido que a presença da ameaça ficcional é aí sentida constantemente. De certa forma, esta configuração da mentira assinala a ficção como uma força, simultaneamente instituidora e destruidora do sentido, relativamente à qual se constrói uma teoria da fábula necessariamente assente em dois princípios antagónicos: a dicotomia e a analogia.

A segunda situação que podemos identificar é a das coleções onde são reunidas à fábula esópica outras narrativas de carácter acentuadamente sentencial, como a coleção de Julien Macho, ou a coleção inserida no *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais e as respectivas traduções em francês, o que contribui para tornar significativamente mais ténue a fronteira entre a *narrativo ficta* e a *narrativo authentica* e favorece contaminações distintas das que observámos acima, agora marcadas, em certa medida, por uma lógica da exemplaridade associada à pregação.<sup>9</sup> Nas coleções mais permeáveis ao *exemplum*, é possível observar com maior nitidez um carácter maleável da fábula, o que torna estes casos em particular mais susceptíveis de se apresentarem como coleções de *exempla* ou, pelo menos, de adquirirem características mais próprias deste tipo de coleções. Verifica-se que a hesitação entre fábula e *exemplum* se aprofunda nas coleções medievais de fábulas, relativamente às da Antiguidade, principalmente nas mais tardias, embora já na coleção de Fedro uma certa indistinção entre as duas vertentes se fizesse notar e fosse, em alguma medida, um elemento estruturante da própria fábula. Todavia é, sobretudo, na amplitude que adquire o termo *essample* nas coleções deste grupo que podemos medir o grau de aprofundamento da influência da dimensão exemplar, uma vez que este vocábulo tanto

---

<sup>9</sup> Julien Macho, *Recueil Général des Isopets*, Tome III, Paris, SATF, 1982. Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, in *Speculum quadruplex sive Speculum majus Vincentius Bellovacensis*, [Reprod. en fac-sim.] Graz: Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, 1964-1965; *The Aesopic Fables in the Miroir historial of Jehan de Vignay*, Edited with Introduction, Notes and Bibliography by Guy Everett Snively, Baltimore, Furst, 1908; Hugues Vaganay (ed.) (1913). «La Mer des Histoires. Vingt fables d'Ésope traduites en français au XVe siècle», in *Mélanges E. Picot*, Paris: E. Morand, Tome I, pp. 67-82; *Manuel d'histoire de Philippe VI de Valois*, cf. *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. 11, p. 386; t. 12, p. 228-230; t. 21, p. 146-158; Mombello, G. (1995). «Traductions françaises des fables du *Speculum Historiale* (XIVe-XVe siècles)», *Reinardus*, 8, p. 49-61.

designa a composição na sua totalidade, como se refere simplesmente à moralidade, como, ainda pode ocorrer para designar a parte narrativa da fábula.

Uma das características mais salientes das coleções em francês que estudámos é o facto de apresentarem uma componente paratextual muito pronunciada, exibindo, geralmente, prólogos e epílogos mais desenvolvidos do que as coleções latinas de que derivam. Assim, as coleções que se enquadram na família do *Novus Esopus* — o *Isopet III de Paris* e o *Isopet de Chartres* — exibem ambas prólogos desenvolvidos, tanto em extensão como nos temas que tratam, por oposição à coleção latina que lhes serve de base, que é desprovida de prólogo ou de epílogo. Já o mesmo não se passa na família do *Anonymus Neveleti*, cujas traduções em francês retomam muito de perto a tópica constante no prólogo daquela coleção latina, sendo que, no entanto, o *Isopet I-Avionnet* inclui, além do prólogo, um extenso e complexo epílogo, não apresentando o *Isopet III* prólogo nem epílogo.

Não podendo aqui, por razões de espaço, proceder-se a uma análise detalhada da retórica prologal e epilodal desenvolvida nestes fabulários, será, apesar disso, útil determo-nos por alguns instantes nalguns *topoi* que percorrem de forma recorrente as coleções em francês filiadas nestas duas famílias: no grupo de coleções derivadas do *Anonymus*, é assinalável a persistência da metáfora da coleção como um vergel («petit jardin») onde as flores significam o prazer («la flour est novele, delitable, plaisanz et bele», *Isopet de Lyon*, vv. 11-12), e os frutos, a lição («doctrine profitable»), sendo o máximo proveito da fábula resultante da conjugação das duas vertentes, retomando o princípio do equilíbrio entre a sentença e o divertimento, por vezes com referência explícita da fonte retórica ciceroniana:

Raisons qu'est de solez paree  
 Est plus volontiers escoutee.  
 [...]  
 Tull'es aussi l'ensaigne a faire.  
 [...]  
 Li flours est exemple de fauble,  
 Li fruiz doctrine profitable.  
 Bone est la flour por delitier;  
 Lou fruit cuil, se uez profiter.  
 Se l'uns te plait, tu lo puez prandre,  
 Ou les dous, se plus vuez aprendre.

(*Isopet de Lyon*, vv. 2-3 [...] 7 [...] 13-18)

Igualmente estável é a fórmula da casca e do miolo da noz, que coroa esta dualidade das fábulas tanto no *Isopet de Lyon* como no *Isopet I-Avionnet*. Este último tem a particularidade de juntar um epílogo intitulado «C'est la sustance de cest livre» que, ignorando o princípio do equilíbrio entre o prazer e o proveito (a casca e o miolo) refere que o proveito das fábulas resulta da sua *sustance*, ou seja, da moralidade, contradizendo o que ficara estabelecido no prólogo e, mais firmemente ainda, no modelo latino seguido, o *Anonymus*, que preconiza o equilíbrio entre as duas vertentes.<sup>10</sup> O redator do *Isopet I* aproveita o epílogo para desenvolver a sua teoria específica da fábula, que assenta marcadamente no reforço de uma concepção didática dos textos, e orienta a coleção numa direção nova ao revelar uma atitude notoriamente diversa do gesto mimético do prólogo, onde são reproduzidos os tópicos essenciais que figuravam já na coleção latina.

Os prólogos das coleções derivadas do *Novus Esopus*, por outro lado, insistem na ligação da fábula à tradição da literatura de sapiência, tanto no *Isopet II de Paris* como no *Isopet de Chartres*, que procuram legitimar a coleção através do endereço aos homens sábios. É nestas coleções que mais extensamente se desenvolve a dicotomia entre as fábulas *frivolas* e as *paraboles* ou *essamples*, o que atesta a necessidade de confirmação e legitimação da fábula como um género que veicula a sabedoria. Mas é, sobretudo, no epílogo do *Isopet II de Paris* e, também, mais tarde, no prólogo de *La Mer des histoires* que sobressai de modo mais assinalável esta característica, quando se remete as fábulas para o criador do género, Esopo, traduzido por Romulus, como nos lembra o redactor de *La Mer des histoires*, linhagem em que a atual coleção participa numa lógica de transferência temporal bem conhecida, assim introduzindo na coleção a tópica da *translatio studii*. O objectivo didático, que também neste epílogo é manifestado, vê-se legitimado não em si mesmo, nem por convenção do género, mas por a matéria e a lição serem reforçadas em virtude da sua pertença à sabedoria da Antiguidade restabelecida num presente que garante a construção do futuro através da pedagogia através da fábula.

Contudo, nenhuma das coleções em francês foi tão longe no uso da tópica da *translatio studii* como meio de legitimação como o *Esope* de Marie, na medida em que multiplica os agentes tradicionais da viagem da fábula para o ocidente, assim como aprofunda a complexidade narrativa implicada na transferência espacial: ao primeiro par Esopo e Rómulo é acrescentada a nova dupla ocidental,

---

<sup>10</sup> Boivin, M.-J., 1998, p. 20-21.

o rei «Alvrez», apresentado como tradutor da coleção para o inglês, e Marie, que a verteu para o francês. Parece-nos evidente que este novo arco de transporte da fábula no espaço ocidental deve ser interpretado como uma estratégia, particularmente poderosa, de legitimação da autoria de Marie, mas, ao mesmo tempo, ele figura como uma marca da sua assinatura numa coleção que conserva intactos os valores de outrora, sem que signifique qualquer perda dessa valorização a viagem da fábula do grego para o latim, depois para a língua inglesa e, por fim, para o francês. Mas além desse aspecto, que foi, de resto, já amplamente sublinhado pela crítica, existe um outro que cab e aqui referir: a confirmação do espaço ocidental — da Inglaterra, em especial, fazendo eco da *translatio imperii* no romance arturiano, cujo exemplo excelente se encontra no romance *Cligès* de Chrétien de Troyes — como um lugar de refundação da fábula, onde uma tradição própria está em vias de se estabelecer. Marie não vê a sua autoria reforçada somente por ser o mais recente elo de uma cadeia iniciada com o fundador do género, Esopo, com o qual a sua coleção estabelece uma ligação de continuidade, mas também por aparecer nessa cadeia no seguimento de Alfred, cuja coleção a sua versão reclama como modelo direto. O *Esope* de Marie é garante, por isso, de uma nova linhagem da fábula em território ocidental (e em língua vulgar), o que, ao mesmo tempo, significa a confirmação do poder territorial, tanto mais que ela é situada sob a égide da figura real de Alfred, fazendo da fábula um instrumento de confirmação do poder político. Nesse aspecto, em nosso entender, a construção do género é tributária da confirmação de um poder poético da fábula, que decorre do impacto do nome do autor, e que, no *Esope* de Marie, em particular, não se dissocia do poder político. Enquanto obra cuja legitimação decorre da sua ligação ao poder, as fábulas de Marie vão mais longe do que aquilo que se poderia inferir de interpretações que valorizam a dimensão didática considerando-a como um divertimento real ou um «espelho de príncipes».<sup>11</sup>

### ***O Livro de Exopo — a tentação do exemplum***

Passando ao lado da questão da identificação da família de fábulas em que o *Livro de Exopo* está filiado, amplamente descrita por Leite de Vasconcellos no estudo que dedica a este fabulário na edição apresentada na *Revista Lusitana*

---

<sup>11</sup> Jambeck, K.K., «The Fables of Marie de France: a Mirror of Princes» in *In Quest of Marie de France*, M. Chantal (ed.), The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1992, p. 59-106 e Boivin, J.-M., 1998, p. 12.

em 1906, irei deter-me em alguns aspetos do prólogo desta coleção, que me interessarei, aqui, por destacar na medida em que eles se articulam com as questões que tenho vindo a tratar a propósito dos prólogos das coleções em francês.

O prólogo do *Livro de Exopo* divide-se em duas partes: começa por referir a figura de Esopo aludindo a alguns episódios da sua vida, para, de seguida, apresentar o plano do livro. A sua primeira parte é retomada do *Liber de vita et moribus philosophorum* de Walter Burley ou Burleigh (Séc. XIV) de que existe uma versão espanhola, anterior aos meados do século XV, intitulada *La vida y las costumbres de los viejos filósofos*, conservada na Biblioteca do Escorial<sup>12</sup>, sendo que o *Livro de Exopo* retoma a versão latina deste texto. Segundo este relato, o protofabulista, denominado 'Esopo Adelpho', teria vivido no tempo de Çiro, rei da Persia, e sido originário da Grécia, da cidade de Amtiochia, ter-se-ia destacado como poeta famoso e de grande engenho, tendo produzido o primeiro livro de fábulas em grego, o qual mais tarde foi tresladado em latim por um certo Romulo.<sup>13</sup>

Na segunda parte do prólogo, que reproduz os elementos que estavam já presentes no *Anonymus Neveleti*,<sup>14</sup> é apresentado o plano do livro, o qual inclui referência à matéria utilizada:

muytas estorias ffremsosas d.animalias, de homêes e de aves e outras cousas, segumdo em ele veredes, pelas quaaes ell nos emsinava como os homêes do mundo devem de viver virtuosamente e guardar.sse dos males. (LE, [Prólogo], linhas 11-17).

Inclui-se, ainda, o desenvolvimento da célebre fórmula integumental que é habitual encontrar em vários prólogos e epílogos das coleções em francês, nomeadamente nos das que também derivam do *Anonymus*:

<sup>12</sup> Knust, H., *Liber de Vitae et moribus philosophorum poetarumque veterum ex multis libris tractus nec non breviter et compendiose per venerabilem virum, magistrum Walterum Burley compilatur incipit feliciter*, mit einer altspanischen übertsetzung der Eskurialbibliothek herausgegeben vom Tübingen: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 177, 1886, p. 94-95.

<sup>13</sup> Não nos deteremos nas incorreções de leitura da fonte utilizada feitos pelo copista, que tiveram como resultado a substituição de «Attica» por «Amtiochia», como se poderá verificar na citação apresentada em anexo a este artigo, erro que mereceu um minucioso comentário por parte de Leite de Vasconcellos (1906, p. 70-71).

<sup>14</sup> Veja-se, igualmente, Vasconcellos, J. Leite de, 1906, p. 89-94.



E assemelha este sseu livro a hũu orto no quall estam flores e fruyos. Pellas frores sse emtemdem as estorias e pello fruyto sse emtemde a semtença da estoria. E comvida os homẽes e amoesta.os que venham a colher das frores e do fruyto. Ainda compara este sseu livro aa noz, que ha dura casca, e aos pinhoões, que demtro teem ascondido o meolo, que he ssaborido. Assy este livro tem em ssy escondido muytas notavees semtenças.

(LE, [Prólogo], linhas 17-26)

Este prólogo é bastante interessante na medida em que conjuga os elementos da primeira parte, que se apresentam como históricos — uma vez que reproduzem elementos da biografia de Esopo, pouco importando para o nosso propósito que eles sejam ou não empiricamente verdadeiros ou comprováveis —, com os elementos da segunda parte, marcados pela construção da significação alegórica num sentido amplo do termo, sendo mais especificamente associados à alegoria profana que teorizações medievais se aplicaram a designar por *integumentum* no intuito de a distinguirem da alegoria do *exemplum*, associado à hermenêutica bíblica.<sup>15</sup> É fundamental ter presente a separação entre estas duas formas de figuração alegórica, quando tratamos coleções medievais de fábulas: de um lado, temos a *narratio authentica*, mais conforme à estrutura do *exemplum*, o qual se apresenta como narrativa verídica ou destinada a ser apreendida como verídica; do outro lado, está a *narratio ficta* da *fabula*. A linha de separação entre elas é, no entanto, ténue, como foi já notado,<sup>16</sup> apesar de esta tensão entre *fabula* e *exemplum* apresentar certas características específicas no *Livro de Exopo* para cuja compreensão valerá a pena recordar alguns aspectos da história da fábula. Num trabalho inolvidável sobre a origem do epimítio, o grande estudioso da fábula Ben Edwin Perry chama a atenção para o facto de a fábula nem sempre ter tido aplicações universais tal como nos habituámos a atribuir-lhe. A coleção de Demétrio de Falero, datada do século IV a.C., foi a primeira, segundo Perry, a ter uma aplicação geral, contrariamente às anteriores, cujas aplicações eram

<sup>15</sup> Veja-se, a este respeito, Bernardus Silvestris: «Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde et involucrum dicitur.» [...] «Genus figura doctrine est. Figura autem, est oratio quam involucrum dicere solent. Hec autem bipartita est: partimur manque eam in allegoriam et integumentum. Est alegoria oratio sub historica narratione verum et ab exteriori diversum involvens intellectum, ut de lucta jacob. Integumentum vero est oratio sub fabulosa narratione verum claudens intellectum, ut de Orpheo», citado por Boivin, J.-M., 1998, p. 10 n34.

<sup>16</sup> Boivin, J.-M., 1998, p. 4.

essencialmente específicas.<sup>17</sup> Nesta medida, as fábulas das coleções antigas pré-Demétrio estão mais próximas da crítica direta e têm uma aplicação prática mais evidente. As coleções posteriores, e, em particular as do período medieval, por seu lado, beneficiam da aplicação geral ou universal que a fábula foi adquirindo e aprofundando ao longo dos tempos, a qual já se encontrava plenamente confirmada na coleção de Fedro, mas, simultaneamente, conservaram certas características da primitiva especificidade histórica. Esta marca do elemento histórico forneceu o grau de autenticidade necessário para manter ativo um fundo de *auctoritas* filosófica que, por sua vez, alimentou os desígnios doutrinários que se encontram em vigor em certas coleções que visivelmente sofreram apropriações por parte de uma hermenêutica consonante com a pedagogia cristã. Assim, na nossa coleção, Esopo é, antes de mais nada, um autor filosófico, indirectamente relacionado com o panteão dos filósofos ilustres, outrora tratados por Diógenes Laércio,<sup>18</sup> e inserido no *Livro da vida e dos costumes dos filósofos*,<sup>19</sup> fonte invocada pelo redator do *Livro de Exopo*.

Nesta perspetiva, o *Livro de Exopo* evidencia certos aspetos bastante curiosos, sobretudo pelo carácter compósito que conferem ao prólogo: enquanto, por um lado, a obra se apresenta como uma coleção de fábulas que obedece ao esquema tradicional deste género de obras, onde a componente dupla da sua significação é reforçada de acordo com as exigências da interpretação integumental explicitadas deste o início, por outro lado, vai dando espaço, de um modo que é menos perceptível, no prólogo, ao desenvolvimento da lógica da exemplaridade, oferecendo já o corpo da obra, de modo bastante visível, certas características que aproximam o *Livro Exopo* de uma coleção de *exempla*.

Assim, na introdução dos epimítios podemos verificar o uso de fórmulas estereotipadas como sejam «por aquesta hestoria...», «Per este exemplo...», «Queremdo-nos este poeta amostrar...», etc. Pelas quais se sublinha a vertente exemplar que é conferida à fábula, em que a moralidade se sobrepõe à narrativa através da autorização. Este procedimento é assinalável no *Livro de Exopo* pela

---

<sup>17</sup> Perry, B.E., «The Origin of the Epimythium», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 71, 1940, pp. 391-419.

<sup>18</sup> Demétrio de Falero, o autor da primeira recensão de fábulas de Esopo de que há notícia, figura entre os filósofos ilustres peripatéticos de que fala Diógenes Laércio. Diogène Laërce, *Vie, doctrine et sentences des philosophes illustres*, Tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 256-259.

<sup>19</sup> Veja-se o Anexo I.

sua recorrência em todas as fábulas nele contidas, mas não é exclusivo desta coleção. Podemos, mesmo, verificá-lo se remontarmos a Fedro, embora ele não percorra todas fábulas da coleção desta coleção latina. É fácil entender a relação das fábulas com o exemplo como um procedimento generalizado nas coleções, a partir do momento em que o objectivo manifesto é revelar o «miolo» das narrativas, isto é a lição moral. No entanto, um problema de ordem narrativa surge quando se torna explícita a relação com o exemplo também na parte ficcional, e não apenas no epímítio. A confirmação desta relação no *Livro de Exopo* confere à coleção um carácter exemplar com uma natureza que não têm necessariamente as coleções de fábulas, ou que só raramente apresentam. Como Leite de Vasconcellos nota, no *Anonymus Neveleti*, coleção bastante próxima do *Livro de Exopo* enquanto modelo da família de coleções medievais a que este pertence, as lições são fornecidas pelo próprio autor dos versos latinos, o qual não intervém enquanto tal na enunciação da parte narrativa. Porém, no *Livro de Exopo*, não só a moral, na maioria das suas fábulas, é introduzida pela fórmula que explicita a exemplaridade da narrativa, como a própria narrativa é envolvida na exemplaridade, uma vez que é introduzida por uma fórmula semelhante. Deste modo, as expressões que abrem a narrativa como «pom este poeta este emxenplo», correspondem outros enunciados semelhantes de ligação com o epímítio tais como: «per este exemplo o poeta nos demonstra», provocando uma simetria que é simultaneamente formal e de significação. Esta construção da narração nas fábulas tem como resultado uma diminuição do efeito da componente ficcional em proveito de uma carga adicional de exemplaridade tão marcada quanto ela não se confina ao segmento da moralidade, como é habitual nas coleções medievais de fábulas, mas envolve toda a fábula.

Tanto quanto pude observar, este procedimento está ausente da maioria das coleções medievais francesas dos séculos XII, XIII e XIV e dos respectivos modelos latinos. De um modo distinto das demais, o fabulário que Vincent de Beauvais introduz no *Speculum Historiale* também atribui às fábulas um acentuado valor exemplar. Mas, de uma maneira geral, nas coleções medievais em francês e em latim há uma tendência muito marcada para atribuir um valor específico ao elemento ficcional, muito embora, como acima referi, esta estratégia constitua um modo de sublinhar o contraste entre a ficção e a moralidade, o que concorre, de um outro modo, para valorizar esta última e para sublinhá-la como elemento sobreponível ao primeiro na escala da significação.

O prólogo do *Livro de Exopo*, pela sua divisão em duas partes, acaba por

antecipar a bipartição de cada uma das fábulas. Se por um lado, se antecipa a obrigatória dicotomia da significação na fábula, por outro lado, as fábulas refletem a ilusão dessa dicotomia, procurando amenizar, desde o texto que lhes serve de enquadramento, o impacto da ficção e a sua energia de dispersão, a partir do momento em que a narrativa é envolvida no manto da exemplaridade.

Se, como afirma Needler, as fábulas, de uma forma geral, encerram sempre um núcleo moral desde a narrativa, ainda antes de se chegar à moralidade, fazendo com que esta última pouco mais seja do que uma constatação de algo que está antecipadamente inscrito e, nessa medida, ela se torne praticamente redundante, o *Livro de Exopo* tem a particularidade de esbater significativamente o contraste entre as duas componentes da fábula e de diminuir o efeito de espelho, apresentando-se como uma das coleções de fábulas mais homogêneas na sua dimensão exemplar. É, por isso, indistinto o gesto que oculta a sentença e o que a revela, transformando a indicação das «muytas notavees semtenças» que o livro tem «em ssy escondido» numa exibição da ocultação, o que também constitui uma nova confirmação da espetacularidade inexorável do exemplo.

#### ANEXO I<sup>20</sup>

##### Cap. XXIV. Esopus

Esopus, adeptus, poeta, claruit tempore Ciri regis persarum.

Fuit autem grecus de civitate attica, vir ingeniosus et prudens, qui confinxit fábulas elegantes quas Romulus quidam de greco transtulit in latinum, in quibus docet quid observare debeant homines, et ut vitam hominum emendet et ad mores instruat inducit arbores, aves bestiasque loquaces pro probanda cuiuslibet fabula quam si diligenter lector inspexerit inveniet ioca apposita que et risum misceant et ingenium acuant eleganter.

Hic primo acco Ciri regis persarum fertur fuisse peremptus.

(Séc. XIV)

##### Cap. XXIV. Esopo

Esopo, adelfo, poeta, clarescio en tienpo de Ciro rrey de Persia.

Y fue griego, de la cibdad de Atica, varon yngenioso y prudente, el qual fingio fábulas elegantes las quales uno llamado Rromulo traduxi de griego en latin, en las quales para demostrar la vida de los onbres y las costunbres que deven seguir introduse a aves y arboles y bestias fablantes para provar cada una de las sus fab(u)las, las quales quien studiosamente las quisiere acatar fallara tales juegos puestos que mesclan rrisa y agusan el yngenio.

De aqueste se disse que ovo seydo muerto del sobredicho Ciro rrey de Persia. (início do século XV)

<sup>20</sup> Knust, H. (1886). *Op. cit.* p. 94-95.

# Imaginários *in*-significantes. A estranha avareza de Isolda no *Tristan* de Béroutl

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta | CEIL, FCSH-UNL

*Bien puis croire, se je ai sens.*

Béroutl, *Le Roman de Tristan*, v. 2006<sup>1</sup>.

*Hoc facto quasi fungere lege fabrili:  
Ferrum materiae, decoctum pectoris igne,  
Transfer ad incudem studii. Permiollat illud  
Malleus ingenii, cuius luctatio crebra  
Formet ab informi massa peridonea uerba.  
Verba, coadiunctis aliis quae uerba sequuntur,  
Post conflent foles rationis, nomina uerbis  
Verbaque nominibus, quae totum thema loquantur.*

Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 722-729<sup>2</sup>.

## Da imaginação literal

Numa obra que, embora datada e exigindo hoje algum distanciamento crítico face à sedução exercida por uma hermenêutica centrada na reflexividade textual, não deixa de ser uma referência para os estudos medievais, Roger Dragonetti comentava que «l'attachement à la signifiante de la lettre est un des

---

<sup>1</sup> Utilizaremos as seguintes edições: Lacroix, D. e Walter, Ph., *Tristan et Iseut: les poèmes français, la saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1989; Eilhart von Obert, *Tristant*, ed. e trad. de Buschinger, D., Göppingen, A. Kümmerle, 1976; Gottfried von Straßburg, *Tristan*, trad. Buschinger, D. e Pastré, J.-M., Göppingen, A. Kümmerle, 1980.

<sup>2</sup> Ed. bilingue (Latim/Português) de M. dos Santos Rodrigues, Lisboa, INIC, 1990.

traits dominants des arts médiévaux [...] [qui] témoignent d'une exubérance incroyable de l'imagination relative à la vie de la lettre»<sup>3</sup>. Esta «imaginação literal» inscreve-se claramente, lembra Dragronetti, numa tradição teológica solidamente enraizada que tece complexos, dinâmicos e, por vezes, tensos entrelaços com a escrita medieval. Com efeito, de Tertuliano a Alain de Lille, passando por Santo Agostinho, Marciano Capela e o incontornável Isidoro de Sevilha, Alexandre Leupin mostrou o decisivo impacto do mistério da Incarnação sobre a concepção da linguagem e da própria representação através do qual cada significante, na sua «literalidade absoluta»<sup>4</sup>, passou a reenviar (*per speculum in aenigmate*, como sugeria Santo Agostinho<sup>5</sup>) para a verdade que emana do corpo de Cristo<sup>6</sup>. Esta aporia do realismo linguístico, emblematicamente patente nas *Etimologias* isidorianas, não remete apenas para um ideal de *proprietas* em que a letra encerra em si os mistérios da significação, definindo-se como uma espécie presença relicária da própria coisa no(s) signo(s) que a designa(m) (ainda visível, como o demonstrara Howard Bloch<sup>7</sup>, nos pressupostos epistemológicos e gramaticais que presidem à escrita épica mais antiga). Implica também que é na própria (ou na *imprópria*, como acontece com os desvios metafóricos da escrita romanesca ou paródica, bem como na desencarnação gnóstica do significado) corporalidade da letra, ou seja, na materialidade plástica do significante que se gera o plasma ficcional, que o sentido se transmite, se expande e se regenera (através do próprio sopro exegético da glosa como relembram tanto Santo Agostinho comentando a Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios<sup>8</sup> como

<sup>3</sup> *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>4</sup> Leupin, A., *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993, p. 43.

<sup>5</sup> *De Trinitate*, XV, VIII, 14.

<sup>6</sup> «Proinde uerbum quod foris sonat signum est uerbi quod intus lucet cui magis uerbi competit nomen. Nam illud quod profertur carnis ore uox uerbi est, uerbumque et ipsum dicitur propter illud a quo ut foris appareret assumptum est. Ita enim uerbum nostrum uox quodam modo corporis fit assumendo eam in qua manifestetur sensibus hominum sicut uerbum dei caro factum est assumendo eam in qua et ipsum manifestaretur sensibus hominum. Et sicut uerbum nostrum fit uox nec mutatur in uocem, ita uerbum dei caro quidem factum est, sed absit ut mutaretur in carnem. Assumendo quippe illam, non in eam se consumendo, et hoc nostrum uox fit et illud caro factum est» (Santo Agostinho, *De Trinitate*, XV, XI, 20).

<sup>7</sup> *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989, p. 135-136

<sup>8</sup> *De Doctrina Christiana*, II, III, 6.

Marie de France no célebre prólogo dos seus *Lais*), ou, pelo contrário, se cristaliza e morre numa relação idolatra com a letra para quem confunde *signa* e *realia* ou ignora a fractura introduzida na ordem dos signos e da significação através da Ressurreição como convite a uma constante reinvestimento hermenêutico.

A literatura medieval não se esgota, claro está, num modelo teológico de significação e de representação. Todavia, parece inquestionável que a inflexão epistemológica introduzida pelos pensadores cristãos nas suas reflexões sobre a natureza e o estatuto dos signos conduziu a uma notável revalorização da materialidade literal encarnada nos significantes da linguagem enquanto via de acesso privilegiada ao Simbólico. Não admira, nesta perspectiva, que as artes poéticas insistam tanto sobre a analogia entre o trabalho da escrita e trabalho artesanal<sup>9</sup>, denunciando a natureza duplamente reflexiva da escrita medieval enquanto espelho da sua própria materialidade significativa moldada pela *manuscriptura* e enquanto superfície que concentra virtualmente em si a totalidade do sentido<sup>10</sup>. Com efeito, vários são os poemas em que o significante surge como uma micro-narrativa (ou pro-texto) que prefigura, complexifica, desmente ou desconstrói, por si só, o sentido da narrativa principal (pense-se, por exemplo, nas ficções etiológicas subliminarmente veiculadas por certos objectos). Noutros casos mais eloquentes ainda, a letra expande-se de tal forma que acaba por assumir um corpo narrativo autónomo: Gauvain, escarnecido por Keu na sequência do célebre episódio das três gotas de sangue sobre a neve do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ao ser apresentado como modelo do anti-herói que, à semelhança do sofista de Platão, convence graças ao poder ao mercantil e sedutor poder do seu discurso<sup>11</sup>, acabará assim por reincarnar, aos olhos das donzelas que assistem ao torneio organizado por Mélians de Lis, na desprezível figura de um mercador<sup>12</sup>. Orgânica e plástica, matéria corpórea percorrida pelo espectro

---

<sup>9</sup> Ver a passagem citada em epígrafe na qual Geoffroy compara a escrita e a arte do ferreiro, celebrando as virtudes da retórica da *brevitas*.

<sup>10</sup> «Ecce rei speculum; res tota relucet in illo» (Geoffroy de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 712).

<sup>11</sup> «Bien savez vos paroles vendre,/ Qui molt sont beles et polies» (v. 4385-86 da ed. de W. Roach, Genève/Paris, Droz/Minard, 1959).

<sup>12</sup> Também numa insólita canção de gesta composta entre finais do século XII e início do século XIII, *La Bataille Loquifer*, Chapalu, figura híbrida que terá ferido mortalmente a o rei Artur de acordo com uma tradição textual paralela à tradição canónica, começa por ser uma personagem cristalizada na linguagem («Dahait ait ons qui croit en Chapalu», v. 1629 da ed. M. Barnett,

diabólico do simulacro e redimida pela sua analogia com o Verbo Incarnado, a letra ostenta assim uma infinita capacidade de contracção ou de expansão.

O que traz implicações importantes (tanto metodológicas como epistemológicas) na abordagem do texto medieval, a começar pela sua edição/fixação. Com efeito, de Roger Dragonetti a Jean-Charles Huchet, Charles Méla ou Henri Rey-Flaud, a psicanálise literária de vertente lacaniana, regressando aos manuscritos e participando plenamente desse «elogio da variante» (Bernard Cerquiglini) que caracterizava então os estudos filológicos, abriu (não sem alguns excessos interpretativos ou perigosas derivas pós-modernas situadas, por vezes, nos limiares do anacronismo) horizontes hermenêuticos vastíssimos na literatura medieval, rasgando a superfície linear da narrativa da qual vimos emergir (in)suspeitos não-ditos e inter-ditos que aprofundaram e reconfiguraram o sentido, e resgatando da arbitrariedade sónica ou das contingências da transmissão textual (lacunas, lapsos, etc.) o papel da *littera* como significante estruturante do desejo no qual se espelha, inverte ou subverte a trajectória do sentido. A insignificância transforma-se então em in-significância, fazendo de uma insuspeita variante adíadora uma séria candidata ao estatuto de variante substantiva da qual depende agora a construção ou desconstrução na própria narrativa. Pelo primado que concede aos significantes (paranomásias, homofonias, etc.) na criação de uma rede discreta de isomorfismos ou de isotopias, o texto medieval convida-nos assim a uma constante revisitação desses «lugares de incerteza»<sup>13</sup> que acolhem os elementos residuais<sup>14</sup> do texto que uma crítica literária em busca de uma interpretação coerente (demasiado coerente, por vezes) deixou no silêncio ou na sombra. Convida-nos, em suma, a vermos na letra uma manifestação sintomática (ou *sintoma*)<sup>15</sup> mediadora entre o plano superficial (narrativo ou diegético) da significação e o nível mais profundo da significância<sup>16</sup> donde poderão emergir importantes elementos para a identificação de um imaginário textual.

---

Oxford, Medium Aevum Monographs, New Series, 6, 1975) – letra morta, de certa forma, da tópica narrativa – antes de ganhar corpo narrativo, tornando-se no herói contra o qual Rainouart deverá efectivamente lutar durante a sua estada em Avalon.

<sup>13</sup> Otten, M., «Sémiologie de la lecture», in M. Delcroix e F. Hallyn (eds.), *Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1990, p. 343.



### Mito e *ethos* mercantil: refigurações de um modelo heróico

Foi nesta perspectiva que, quando em tempos me interessei pela pregnância do imaginário monetário e mercantil na narrativa medieval e pela sua provável relação de isomorfismo com as próprias transformações culturais na concepção do signo e da escrita<sup>17</sup>, me intrigaram, por exemplo, duas situações aparentemente anódinas ou inconsequentes na versão fragmentária da história de Tristão e Isolda contada por Béroul<sup>18</sup>. Por que razão, no fim do verso 1969, o copista opta por declinar (no caso sujeito, derivação do nominativo latino) o nome do rei através da forma nominal *Mars*, quando, à excepção de uma outra ocorrência isolada<sup>19</sup>, o manuscrito opta sempre pela forma *Marc*? Não estamos perante uma incorrecção gramatical nem perante um lapso. Se traduz uma mera opção gráfica, uma exigência rimática, um *usus scribendi* ou uma escolha estratégica do copista; se é própria deste manuscrito ou não, a questão é quase irrelevante, uma vez que a versão de Béroul nos chegou apenas através de uma cópia única (o ms 2171 da Biblioteca Nacional de França) de finais do século XIII. O facto é que, num fenómeno de mútua atracção, esta forma acaba assim por se confundir plenamente com os «vint *mars*» (v. 1970) que o rei promete ao guarda-florestal para que este o conduza junto dos amantes no idílio do Morois. Que sentido terá esta relação homonímica e especular (reforçada pelo paralelismo da rima) entre o soberano (emanação de um poder simbólico que não se deveria esgotar ou traduzir nas vis *realia*) e esse signo fiduciário por excelência que é o dinheiro? Relação que parece contaminar a própria rainha que, no sobejamente conhecido

---

<sup>14</sup> Dufays, J.-L., *Stéréotypes et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 156.

<sup>15</sup> Herdeira do *New Criticism*, norte-americano, «la lecture ou l'interprétation *symptomale* interroge les textes du point de vue de ce qui s'y exprime (de conflictuel, voire d'incohérent) à l'insu de leurs auteurs» (Schaeffer, J.-M., *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011, p. 37, nota 1).

<sup>16</sup> Ver Júdice, N., *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Veja, 1991, p. 54

<sup>17</sup> *O mercador de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval: 1100-1270*: tese de doutoramento apresentada à Universidade Aberta em 2004.

<sup>18</sup> As considerações que aqui apresentamos retomam as reflexões desenvolvidas no capítulo «L'amour, l'argent et le mythe dans la légende de Tristan et Iseut» do nosso ensaio *"Contez vous qui savez de nombre..." Imaginaire marchand et économie du récit au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 179-217.

<sup>19</sup> Em contrapartida, essa é a forma mais utilizada pelo ms Sneyd 1 da versão de Thomas da Inglaterra.

e de nítidos contornos carnavalescos, episódio do *Mal Pas*<sup>20</sup> demonstra perante Tristão (disfarçado de leproso), uma insólita (tanto pela presença deste motivo como pelo registo discursivo adoptado) avareza, recusando violentamente dar-lhe qualquer esmola. Comportamento que se transfere, na versão de Thomas, para Brangien, mas cujo sentido – como se de uma vasta homonimização narrativa se tratasse – é completamente diverso, senão oposto. Perscrutar o in-signifiante da narrativa implica reconstruir a própria trajetória dos signos e dos símbolos e regressar assim a certos fragmentos emblemáticos, embora por vezes discretos, da história textual de Tristão.

E, neste sentido, verificamos que a figura do mercador (e, por conseguinte, o intrincado imaginário económico, teológico e verbal a ela associado) está no centro das maiores parte das versões conhecidas da lenda, o motivo sofrendo, de resto, uma considerável *amplificatio* de Eilhart von Oberg (composta entre 1170 e 1190, provavelmente a partir da versão, praticamente contemporânea, de Béroul) a Gottfried de Estrasburgo (*circa* 1210)<sup>21</sup>, e de Thomas (*circa* 1175) à Saga norueguesa composta por um denominado frei Roberto a pedido do rei Hakon IV (1226). Mais ainda: em todas as versões deste grupo textual, a máscara mercantil inscreve-se a montante da lenda, moldando a própria trajetória de Tristão. Para justificar a sua presença na Irlanda depois de ter morto o Morholt, os poetas germânicos apresentam o herói sob os traços de um comerciante que fora mortalmente atingido e despojado dos seus bens por ladrões, o que leva o rei a aceitar que a sua filha Isolde sare as suas feridas. Depois deste episódio, a máscara e o corpo fundem-se, Tristão assumindo o papel de um verdadeiro mercador que aceita viajar para Inglaterra para comprar víveres e pôr fim à atmosfera de penúria e de terra gasta que reinava no universo de Isolda. A excelência com que

<sup>20</sup> Episódio onde, note-se de passagem, no *marchés* (v. 3294) - que designa a o espaço lamacento no qual todos, literal e metaforicamente, se afundam, inclusive o próprio rei Artur, ele que deveria garantir a adequação do discurso à verdade neste processo judicial, ecoa o substantivo *marchié* (v. 3196) que transforma este julgamento incentivado pelos vis e maldizentes – mas não menos próximos da verdade – barões numa autêntica feira. Sobre o estatuto da verdade e da mentira em Béroul, ver, por exemplo: Bloch, H., «Tristan, the Myth of the State, and the Language of the Self», *Yale French Studies*, 51, p. 61-81; Ollier, M.-L., «Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul», in *La Forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Édition Paradigme, 2000, p. 263-282

<sup>21</sup> Para uma interpretação deste motivo à luz dos contextos geográficos e ideológicos que presidiram à adaptação das versões, ver Buschinger, D., «L'image du marchand dans les romans de Tristan en France et en Allemangne», *Tristania*, 10, 1-2, 1984-85, p. 43-51.

o herói domina a arte mercantil não deixa aliás de provocar a admiração dos Irlandeses (v. 1484 *sq.*), embora estas versões nada sugiram sobre a origem deste dom singular. Gottfried vai mais longe, *inventando* uma origem burguesa para o herói: durante a sua primeira estada na Cornualha depois de se ter separado dos mercadores noruegueses, Tristão antecipa as perguntas incómodas sobre a sua identidade, afirmando ser originário da Parménia (o que é verdade) onde o seu era mercador (v. 3099 *sq.*)<sup>22</sup>.

Contudo, tanto a Saga como o seu principal modelo textual (Thomas) silenciam (ou desconhecem) este disfarce de contornos fundadores (tanto para a lenda como para a estrutura identitária do herói), Tristão assumindo, durante a sua primeira viagem à Irlanda, a célebre máscara de um jogral (Tantris) cujas feridas serão curadas por Isolda a quem, em sinal de gratidão, Tristão transmitirá a arte da escrita e da música. Note-se ainda que são os extraordinários talentos de Tristão que lhe permitem estabelecer um primeiro contacto com o universo mercantil, sendo encarregue pelos seus irmãos (devido ao seu conhecimento de várias línguas) de ir ao encontro de mercadores noruegueses que tinham acabado de aportar (cap. 18) para adquirir sete pássaros. Concluído o negócio, o herói joga xadrez com os comerciantes que acabam por perder uma pequena fortuna, situação que despoleta nele uma terrífica *invidia*<sup>23</sup>.

Este ambíguo e paradoxal contacto com o universo mercantil acabará assim por estar na origem do primeiro exílio de Tristão e, na sequência de um naufrágio (cap. 19), do seu regresso ao espaço do rei Marc, ou seja, ao universo primordial das origens maternas que o herói desconhece totalmente (caps. 19-20)<sup>24</sup>, e no

---

<sup>22</sup> «Ni dans a Saga XX ni dans Sir Tristrem XLIX, qui remontent comme on sait au texte de Thomas, il n'est question d'un marchand. Il est possible que Gottfried ait introduit l'origine prétendument 'bourgeoise' de Tristan lui-même dans son roman, car plus tard, lors de l'arrivée de Rual à la cour de Marke, il n'en est pas non plus fait allusion. Cela est-il à mettre en relation avec l'origine 'bourgeoise' de Gottfried?» (D. Buschinger, «L'image du marchand», p. 47).

<sup>23</sup> «[...] les marchands étaient admiratifs devant ce jeune homme et ils louaient ses connaissances, son habileté, sa beauté et ses capacités, sa sagacité et la manière dont il les battait tous. Ils s'avisèrent que s'ils l'emmenaient avec eux, son savoir et ses nombreuses connaissances leur seraient d'une grande utilité, et en outre que s'ils voulaient le vendre, ils en tireraient un grand prix» (*Saga*, chap. 18, p. 529).

<sup>24</sup> Relembremos que o nascimento de Tristão, filho de Blensinbil e do valoroso cavaleiro Kanelangres (entretanto morto em combate), provoca a morte da mãe, colocando-se sob o signo de uma dramático vazio a nível das origens. O herói será então criado na Bretanha e educado em segredo por Roalt, marechal do pai (*Saga*, caps. 15-17).

seio do qual surge como um autêntico herói civilizador e apolíneo ao implementar os costume bretões (cap. 21) numa corte (Tintagel, Cornualha) que ilumina e encanta graças aos seus dotes de harpista e de intérprete de *lais*, tal como provocara a admiração dos caçadores ingleses graças à sua arte venatória (cap. 21) e o espanto dos Irlandeses pela sua exímia prática mercantil. Em contrapartida, as versões mostram-se concordantes no que respeita à segunda deslocação do herói para a Irlanda em busca de uma mulher para o seu tio, Marc: com os seus companheiros, assume novamente o papel de um comerciante que uma tempestade desviou da sua rota (que o deveria conduzir para a Flandres – um importante eixo comercial no século XII), chegando assim providencialmente a Dublin (*Saga*, caps. 34-35) onde obtém as necessárias concessões régias para vender os seus produtos<sup>25</sup>. O disfarce que o conduzirá novamente a Isolda é perfeito, tão perfeito, como sublinha ironicamente o narrador da *Saga*<sup>26</sup>, que acaba por deixar transparecer um divórcio entre qualidade guerreiras e *ethos* mercantil

Estimulado pelas mutações económicas e ideológicas que marcam os séculos XII e XIII, a omnipresença da figura mercantil, na sua intrínseca ambiguidade, representa assim uma forma privilegiada de o herói transpor espaços, geográfica e simbolicamente, disjuntos, reconfigurando e homogeneizando assim o próprio universo identitário do herói. Neste sentido, reforça a plasticidade da *persona* tristaniana colmatando, ou deslocando constantemente, a dramática falha inscrita nas suas origens marcadas pela morte (dos pais), a falsa paternidade (Roalt) e a deriva geográfica e identitária, ao mesmo tempo, que tece uma singular relação de isomorfismo entre signo imaginário mercantil e imaginário poético, sugerida tanto pela possibilidade comutativa dos dois disfarces (Tristão-mercador e Tristão-jogral aquando do primeiro encontro com Isolda nas versões germânicas e na *Saga*, respectivamente), como pelo estanho lamento que o herói formula em Gottfried (v. 7573 *sq.*) quando deplora o facto de se ter tornado mercador depois de ter sido jogral motivado pelo desejo do lucro, ou seja, por um sempre suspeita *avaritia*. O mercador e o jogral, duas

---

<sup>25</sup> Dimensão ampliadas pelos textos germânicos que invocam inclusive o pagamento de um imposto diário sobre os lucros obtidos de forma a garantir a *pax* mercantil.

<sup>26</sup> «Les Irlandais dirent alors entre eux que ces Flamands formaient un joli groupe, et qu'un groupe de chevaliers flamands devait être d'une grande distinction si de tels hommes étaient marchands dans ce pays, car nos hommes n'ont pas aussi fière allure» (*Saga*, cap. 40, p. 573).

figuras desvalorizadas pelos discursos doutrinários bem como poéticos contemporâneos da matéria tristaniana<sup>27</sup>, duas figuras, por conseguinte, em busca de uma legitimação social, cultural e simbólica, insinuam-se agora igualmente como novas (ou renovadas) modalidades de mediação imaginária e verbal para o outro em que um modelo de acesso à significação e à verdade enraizado na *proprietas* imanente dos signos cede, progressiva mas irremediavelmente, o lugar a uma concepção dialéctica e negocial do sentido e da própria construção narrativa. Será, nesta perspectiva, por mera coincidência, se é novamente esta aliança aparentemente insignificante entre imaginário mercantil e signo poético que reencontramos no centro do manuscrito Douce quando Thomas manifesta o seu dilema face à complexidade de uma tradição oral e textual «mult divers» (v.837), fragmentária e incoerente, cabendo-lhe – qual crítico textual *avant-la-lettre* (ou, melhor dizendo, *devant la lettre*) – a sempre delicada decisão de optar pela lição mais plausível de modo a oferecer ao leitor uma versão reunificada e convincente da própria lenda.

Com efeito, eis que no centro da reflexão meta-poética de Thomas e da discórdia em torno das versões concorrentes surge precisamente o disfarce mercantil através do qual Gouvernal (lição rejeitada)<sup>28</sup> ou Kaherdin (lição conservada de acordo com a «edição» de Bréri – v. 847-853) conseguem voltar a Inglaterra para convencer Isolda a socorrer, uma última vez, Tristão mortalmente ferido pelo seu estranho duplo nominal *Tristan le Nain*. Com efeito, argumenta Thomas,

Plusurs de noz granter ne volent  
Ço que del naim dire ci solent  
Que femme Kaherdin dut amer;  
Li naim redut Tristran navrer  
E entusché par grant engin,  
Quant ot afolé Kaherdin;

---

<sup>27</sup> Relembremos o prólogo de *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes ou os inflamados discursos contra a avareza poética que encontramos no *incipit* do *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha ou no prólogo intercalado – e interpolado? – de uma canção de gesta como *Aliscans*. Sobre esta questão, ver as nossas reflexões em «La parole dérobée. Économie du silence et rhétorique de l'avarice d'après quelques récits en vers des XIIe et XIIIe siècles», *Micrologus (Nature, Sciences and Medieval Societies)*, XVIII (*The Silence*), 2010, p. 113-146.

<sup>28</sup> No grupo das versões que admitem este desfecho, Kaherdin, companheiro de Tristão, teria sido morto por um anão (o mesmo que envenena mortalmente Tristão?) por quem a sua mulher (ou irmã) se apaixonara, situação que impossibilita naturalmente a sua deslocação a Inglaterra.

Pur ceste plaie e pur cest mal  
 Enveiad Tristran Guvernal  
 En Engleterre pur Ysolt.  
*Thomas iço granter ne volt*  
 E si volt par raisun mustrer  
 Qu'ïço ne put pas esteer.  
 Cist fust par tut parconeüz  
 E par tut le regne seüz  
 Que de l'amur ert parçuners  
 E emvers Ysolt messagers:  
 Li reis l'en haeit mult forment,  
 Guaiter le feseit a sa gent:  
 E coment pust il dunc venir  
 Sun servise a la curt offrir  
 Al rei, as baruns, as serjanz  
*Cum se fust estrange marchanz,*  
 Que hum issi coneüz  
 N'i fud mult tost aperceüz?  
 Ne sai coment il se gardast  
 Ne coment Ysolt amenast.  
*Il sunt del cunte forsveié*  
*E de la verur esluingné,*  
*E se ço ne volent granter,*  
*Ne voil jo vers eus estriver;*  
 Tengt le jur e jo le men:  
 La raisun s'i pruvera ben! (ms. Douce, v. 855-885)<sup>29</sup>.

Voltaremos a esta questão de extrema importância que, por ora, nos permite constatar que o imaginário económico, longe de ser residual, se inscreve a montante e a jusante da lenda, moldando a própria trajetória narrativa e identitária de Tristão.

### **De Béroul a Thomas: do amor do signo à paixão do simulacro**

Neste sentido, o facto de o mercador (personagem ou máscara narrativa) não surgir explicitamente nas versões apresentadas pelas *Folies*, por Marie de France (*Chievrefueil*) ou por Béroul, leva-nos a suspeitar de que o imaginário económico por ele veiculado se tenha então deslocado para o próprio tecido

---

<sup>29</sup> *Itálico nosso.*

metafórico da ficção, tornando-se provavelmente, por esta razão, mais «subtil de sens» (nas palavras da autoras dos *Lais*), ou seja, simultaneamente mais subversivo, opaco e polissêmico, e acabando assim por contaminar todos os actores deste singular drama semiológico e simbólico que conduz, nomeadamente em Béroul, a uma sistemática aporia da verdade diluída numa atmosfera onde tudo se torna dialéctico, onde se dissolvem as tradicionais e confortáveis fronteiras entre a impostura e a realidade tangível e onde o estatuto da mentira (enquanto encenação discursiva) assume os singulares contornos da própria representação ficcional.

Na versão conservada no ms 2171 da BNF, o tom é dado pela magistral forma como os amantes (numa estratégia inteiramente concebida e orquestrada por Isolda) convencem Marc da sua inocência e lealdade apercebendo-se na sua presença em cima de uma árvore a partir da qual (por sugestão dos seus barões) esperava espiar e comprovar a relação adúltera (v. 1-319). Sucodem-se, com Frocin e o célebre episódio da farinha espalhada entre as camas ou outras estratégias denunciatórias, as tentativas conducentes à inscrição/revelação da verdade na própria materialidade tangível e legível dos signos. Mas sempre em vão, como se essa presença relicária do Sentido nos signos pertencesse agora apenas à esfera (cada vez mais inatingível e irrecuperável) da Transcendência<sup>30</sup>, selando o divórcio entre verdade e significação. Contrariamente ao que tão frequentemente se tem afirmado, Marc não é contudo um soberano ingénuo e dominado por uma espécie de cegueira hermenêutica crónica. Em primeiro lugar, porque todas as suas atitudes, extremamente coerentes de resto, parecem, quanto muito, reger-se segundo uma concepção formalista do direito, da verdade e da culpa<sup>31</sup>; em segundo lugar, porque se existe distorção na sua leitura dos signos, trata-se de uma distorção consciente e voluntária. O desregramento semiológico que o caracteriza e a «crise da linguagem» que precipita<sup>32</sup> apenas

---

<sup>30</sup> Ver Dussol, E., «À propos du *Tristan* de Béroul: du mensonge des hommes au silence de Dieu», in *“Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble”*. *Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, vol. 2, p. 525-533.

<sup>31</sup> Chocheyras, J., *Tristan et Iseut. Genèse d’un mythe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 251. Sobre a inocência dos amantes à luz do direito feudal (já que nada indica que tenham consumado carnalmente a sua paixão depois de Isolda ter casado com o rei Marc), ver também, do mesmo autor, *Réalité et imaginaire dans le Tristan de Béroul*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 107-115.

<sup>32</sup> Walter, Ph., *Le Gant de verre: le mythe de Tristan et Yseut*, Gacilly, Artus. 1990, p. 108.

sugerem que, como em todo o acto de leitura, a interpretação de um enunciado depende dos pressupostos semânticos e cognitivos do leitor (e não de uma qualquer intencionalidade intrínseca ou explícita). Da validade destes pressupostos (culpabilidade ou inocências dos amantes, por exemplo) depende naturalmente a validade da interpretação produzida. E é precisamente essa constante projecção do sujeito (e dos valores pelos quais se rege) sobre os significantes que torna particularmente eloquente a relação especular entre Marc (*Mars*) e o signo monetário (a considerável quantia – vinte marcos – oferecida ao guarda florestal) na sua qualidade de mediação privilegiada para se aceder ao objecto de desejo<sup>33</sup>. É precisamente porque reconhece a polissemia e a plasticidade inerentes aos signos e aos significantes que Marc (no qual se espelha ironicamente a figura mítica de Midas) se recusa sistematicamente a validar a interpretação dos barões na medida em que contraria a sua leitura (baseada na inocência do amantes à luz do direito feudal) e a sua visão do mundo. É também por esta razão que, na sequência do Morois onde descobre os amantes deitados lado a lado e separados pela espada fissurada de Tristão (memória da sua luta primordial contra o Morholt), opta, através de uma subtil troca de objectos (a anel e a espada), por recompôr (retórica da *dispositivo*) e reescrever o texto tristaniano de acordo com aquilo que, na sua perspectiva, deveria ser a versão correcta e autorizada da lenda, versão na qual volta a tomar simbolicamente posse da rainha. Neste sentido, não agirá Marc age como esses jograis (denunciados por Thomas) que corrompem a integridade e a verdade do conto? Ou como esses copistas pouco escrupulosos que teimam em transmitir, contra todas as evidências, lições incongruentes do texto? A hipótese é sedutora tanto mais que reforçaria a implícita, embora constante, analogia que percorre a tradição entre signo poético e signo monetário, ambos ameaçados pelo espectro da fraude e da contrafacção.

Esta perspectiva permite-nos, por um lado, lançar uma nova luz sobre o episódio do encontro de Tristão e Isolda com o eremita Ogrin no qual, através da carta de reconciliação estipulando que «par honte oster et mal *covrir*/ doit on un poi par bel mentir» (v. 2353-54), assistimos ao triunfo da modalização retórica da linguagem onde a mentira (ficcional) se torna numa das modalidades legítimas da verdade. Veiculando uma concepção abelardiana da palavra e

---

<sup>33</sup> Daí a sua condenação por teólogos e moralistas, não enquanto signo em si, mas pelas paixões que desencadeia e pela incontrolável invisibilidade que introduz nas transacções, seja qual for a sua natureza.



prefigurando a *disputatio* escolástica desenvolvida no século seguinte, Ogrin aponta para uma dimensão, literal e metaforicamente, negocial do sentido, sem a qual se torna difícil entender a insólita passagem seguinte que nos relata a aventura do eremita no espaço da feira onde compra, não sem antes regatear habilmente o seu preço, novas e sumptuosas vestes para Isolda:

Li hermites en vet au Mont,  
 Por les richeces qui la sont.  
 Après achates ver et gris,  
 Dras de soië et porpre bis,  
 Escarlates et blanc chainsil,  
 Asez plus blanc que flor de lil,  
 Et palefroi souef amblant,  
 Bien atornez d'or flanboiant.  
 Ogrins, l'ermite tant l'achate  
*Et tant acroit et tant barate*  
 Pailles, vairs et gris et hermines  
 Que richement vest la roïne (v. 2733-44).

A retórica verbal (*cobrir o mal* através da mentira) transforma-se em retórica corporal, o vestido da rainha<sup>34</sup>, com o seu duplo valor monetário e simbólico, visando simultaneamente apagar (ou dissimular) os vestígios do desejo e torná-la num mais sedutor e valioso objecto de desejo para Marc e para a corte. Em contrapartida, o poema rejeita o espectro da corrupção monetária ligado à *fin'amors*, sublinhando claramente a natureza essencialmente simbólica (e não político-genealógica) da transacção que preside à união entre Tristão e Isolda, ao insistir sobre o facto de o herói recusar qualquer compensação pecuniária em troca da rainha:

Li rei demande ou tornera.  
 Qant qu'il voudra, tot li dorra;  
 Molt par li a a bandon mis

<sup>34</sup> A natureza ostentatória da rainha como significante do poder e do desejo é claramente sublinhada aquando da sua entrada triunfante na cidade (depois do episódio do *Gué Aventureux*) onde o narrador refere novamente o valor monetário das vestes oferecidas por Dinas «qui bien valoit cent marcs d'argent» (v. 2986). Sobre esta questão, ver Zovic, N. C., *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang Publishing, 1996, p. 62 e 55-75; Baumgartner, E., *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987, p. 70-76; Rigolot, F., «Valeur figurative du vêtement dans le *Tristan de Béroul*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, X, 1967, p. 449-450.

Or et argent et vair et gris.  
 Tristan dist: "Rois de Cornoualle,  
*Ja n'en prendrai mie maalle.*  
 A qant que puis vois a grant joie  
 Au roi riche que l'en gerroie" (v. 2919-26).

Permite-nos, por outro lado, recontextualizar a estranha avareza da rainha durante o *escondit*, definido, relembremo-lo, pelo próprio rei Marc, com um autêntico *marché*. Esta sequência espelha, do ponto de vista das transações simbólicas envolvidas, e inverte o episódio do Moroís, já que, disfarçado de leproso, Tristão não só consegue obter uma apreciável quantia financeira e adquirir novas vestes das quais as *sorchauz* de Artur (v. 3738-3) como se apodera de Isolda e da *persona* régia ao usurpar a *aumuce* de Marc (v. 3738-39), deixando assim a descoberto os escandalosos signos da sua identidade cavalari<sup>35</sup>. Num contexto marcado pela circulação secreta dos signos e do sentido, bem como pela inversão carnavalesca e transgressiva da significação dominada pela *dúbia locutio* do discurso sexual de Isolda, como interpretar então a insólita atitude da rainha que recusa violentamente qualquer esmola a Tristão?

Par cele foi que je vos doi,  
 Forz truanz est, asez en a,  
 Ne mangera hui ce qu'il a.  
 Soz sa chape senti sa guige.  
 Rois, s'aloiere n'apetiché:  
 Les pains demiés et les entiers  
 Et les pieces et les quartiers  
 Ai bien parmi le sac sentu.  
 Viande a, si est bien vestu.  
 De vos sorchauz s'il peut vendre,  
 Puet il cinz soz d'esterlins prendre,  
 Et de l'aumuce mon seignor.  
 Achat bien lit, si soit pastor,  
 Ou un asne qui port le tai.  
 Il est herlot, si que jel sai.  
 Hui a suï bone pasture,  
 Trové a gent a sa mesure.  
*De moi n'en portera qui valle*  
*Un sol ferclin n'une maalle* (v. 3962-80).

---

<sup>35</sup> Walter, Ph. *Le Gant de verre*, p. 219-246.

De notar, em primeiro lugar, que a relação económico que une os amantes não é um tema absolutamente novo. Transparece, como vimos, não somente ao longo da tradição textual através da reiterada utilização da máscara ou da identidade mercantil pelo herói, como surge igualmente na referência, no início do fragmento de Béroul (v. 204-206), ao facto de Isolda ter saldado as dívidas de Tristão cuja penúria o terá conduzido a penhorar o seu equipamento de cavaleiro para se hospedar na cidade.

O espírito calculista e pragmático da rainha não é, por outro lado, segredo para ninguém, Isolda não hesitando, por exemplo, em planear a morte de Brangien para silenciar essa incómoda testemunha da sua relação ilícita<sup>36</sup>. Assim, ao recusar a esmola, Isolda nada mais faz do que reafirmar a sua supremacia sobre a circulação dos signos, afirmando-se como o significante supremo que rege todas as transacções, a partir do qual se organiza e distribui o poder, tanto do ponto de vista político como simbólico. Esta interpretação pressupõe, claro está, que consideramos igualmente, à luz dos textos apologéticos e doutrinários contemporâneos<sup>37</sup>, a avareza no seu sentido espiritual e verbal enquanto entesouramento *contra natura* dos dons divinos que fractura a Ordem social e simbólica (veja-se a própria subversão do juramento sobre as relíquias sagradas), na medida em que interrompe a circulação da riqueza, hipóstase da circulação da palavra, do saber e do próprio do sentido<sup>38</sup>. Mais ainda: ao mesmo que tempo

---

<sup>36</sup> Este plano, apenas aludido em Thomas, é amplamente desenvolvido na *Saga* (caps. 47-48).

<sup>37</sup> O incontornável ensaio de C. Casagrande e S. Vecchio (*Les Péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991) oferece-nos diversos exemplos textuais que confirmam, contextualizam e enriquecem, esta rede de analogias entre pecados económicos e pecados verbais. Mais recentemente, ver ainda, das mesmas autoras, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 96-123.

<sup>38</sup> É impossível esboçar, num curto espaço, uma bibliografia, mesmo que parcial, sobre as diversas e profundas transformações que afectam a civilização medieval essencialmente a partir do século XII. Assinalemos, por conseguinte, apenas alguns marcos para um possível roteiro: *Actes du XXI<sup>e</sup> Congrès de la SMESP - Le Marchand au Moyen Age*, Nantes, Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, 1992; Baldwin, J. W., *The Scholastic Culture of the Middle Ages, 1000-1300*, Illinois, Waveland Press, Inc., 1997; Duby, G., *Les Trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978; Langholm, O., *Economics in the Medieval Schools. Wealth, Exchange, Value, Money and Usury according to the Paris Theological Tradition-1200-1350*, Leiden/New York/ Köln, E. J. Brill, 1992; *The Legacy of Scholasticism in Economic Thought. Antecedents of Choice and Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Le Goff, J., *Marchands et banquiers au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1956; *Pour un autre Moyen Age: temps,*

que esta recusa alimenta a dívida simbólica de Tristão para com a rainha, exclui ainda radicalmente a corte deste fragmento de discurso amoroso que se consomará, a partir de agora, essencialmente através de uma secreta, invisível e incontrolável transacção de signos (verbais e não só) cuja chave hermenêutica é apenas acessível aos amantes (pensemos na dinâmica de significação que percorre o *lai* de *Chievrefueil* de Marie de France).

O episódio que narra a revolta de Brangien (*ms. Douce*, v. 3-344) na versão de Thomas permite-nos aprofundar e matizar esta notável economia do signo e do desejo que percorre o mito e o imaginário tristanianos. Com efeito, se o romance de Béroul evidencia um triunfo do signo, a versão dita «cortês» de Thomas da Inglaterra veicula a paixão idolatra (pensamos no célebre episódio das Sala das Imagens<sup>39</sup>) pelo simulacro num texto inteiramente percorrido pela duplicação especular (as duas Isoldas, os dois Tristãos, os dois confidentes ou companheiros, etc.) e pelo campo semântico do (des)engano e da falácia (veja-se a recorrência dos termos *trichier*, *derverie*, *mentir ma fei*, *mentir*, *decevre*, *enginné*, *engin*, *semblance*, *traisun*, *traître*, *tort*, entre os versos 412 e 589 que transcrevem

---

*travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977; *La Bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1986; Roover, R. de, *La Pensée économique des scolastiques, doctrines et méthodes. Conférences Albert-le-Grand 1970*, Montréal/Paris, Institut d'Études Médiévales/J. Vrin, 1971. Para uma questionação das implicações poéticas do imaginário económico, ver as nossas reflexões em «La parole rachetée. Imaginaire marchand et économie du signe dans le récit médiéval (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)», *PRIS-MA. Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*, t. XV, 1-2, n<sup>o</sup> 49-50, 2009 («Paysages critiques de l'imaginaire, I»), p. 23-53 e, mais recentemente, no ensaio *O mercador de palavras ou a rescrita do mundo. Literatura e pensamento económico na Idade Média* [prefácio de José Mattoso], Lisboa, Chiado Editora, 2012.

<sup>39</sup> «Por ço fist il ceste image,/ Que dire li volt son corage,/ Son bon penser et sa fole errur,/ Sa paigne, sa joie d'amor,/ Car ne sot vers cui découvrir/ Ne son voler, e son desir» (v. 45-50). Admirável sequência em que Tristão se insinua como o duplo de Thomas: «Dans l'épisode de la Salle aux Images, Tristan dispose, ordonne, agence avec art les matériaux, l'or et l'argent que lui fournit le géant qu'il a vaincu et que n'on fait que dégrossir les artisans qu'il a embauchés. Tristan devient ainsi comme un double de Thomas, celui qui impose une forme définitive aux matériaux procurés par ses prédécesseurs, qui en "invente" et en révèle la beauté. Le texte, ici, n'est pas seulement, comme dans le prologue du *Roman de Troie* de Benoît, la forteresse qu'érige l'écrivain en lieu et place de la cité détruite. Il est la Salle aux Images, le lieu idéal arraché à la matière brute, où l'art de l'écrivain/de l'amant se déploie à partir – mais ce support est indispensable – de matériaux hérités, où se conjuguent les forces créatrices de l'architecte, du sculpteur, de l'orfèvre, qu'amènent à l'existence la parole du clerc» (E. Baumgartner, *Tristan et Iseut*, p. 88).

o monólogo do herói a seguir ao seu casamento com Isolda-das-Mãos-Brancas). A definição e o estatuto do simulacro são aliás formulados pelo fragmento Sneyd 1 (v. 230) de modo particularmente lúcido: seduzido «par le nun et pur la belté» de Isolda-das-Mãos-Brancas, ou seja, por um significante que reproduz mimeticamente o modelo, o erro de Tristão, agindo também ele em falsário à imagem de Marc, consiste, em suma, em preferir o simulacro à plenitude do signo. Esta traição semiológica introduz uma irremediável fractura no sistema fechado de comunicação criado pelos amantes (sob a égide essencialmente de Isolda, como vimos), resultando num fracasso das próprias estratégias retóricas (discursiva e corporal) até então utilizadas por Tristão e Isolda para se reunirem em segredo. No episódio em questão, vemos assim Brangien inverter a relação de forças com a rainha («Ore est Ysolt desuz la main/ E desuz le conseil de Brengvein», v. 479-480) e expulsar violentamente o herói, disfarçado novamente de leproso, da igreja:

Des quant avez esté si seinte  
Que dunisez si largement  
A malade u a povre gent?  
Vostre anel doner li vulez:  
Par ma fei, dame nun ferez.  
Ne donez pas a si grant fès,  
Que vus repentez enaprès;  
E si or li dunisez,  
Encor ui vus repentirez (v. 572-580).

A estranha *avaritia* de Isolda no *Mal Pas* deslocou-se agora para a sua confidente, produzindo, no entanto, uma radical inversão semântica: em vez de dar lugar a uma epifania do sujeito (Tristão ressurgindo como o *Bel Joëor* através do seu duplo equestre) preparada através do rebaixamento identitário fingido e de contornos lúdico-simbólico, a máscara, (con)fundindo-se agora com o corpo, engendra uma profunda falha (ou dissolução) identitária que condena o sujeito a permanecer, até à morte, no exílio e à margem da Ordem social e do amor (como acontece nas *Folies*). É que, na esfera do Simbólico, onde o significante é chamado a desempenhar um papel estruturador<sup>40</sup>, não se troca impunemente o signo por um simulacro de signo sem se pôr em causa a integridade do sujeito e a construção do sentido e da própria representação.

---

<sup>40</sup> Ver, na esteira de Lacan, Leupin, A., *Fiction et Incarnation*, p. 13.

Com efeito, a própria imersão mimética no universo ficcional<sup>41</sup> implica assumir plenamente o jogo (da) narrativo(a); identificação apenas possível se a máscara for suficientemente convincente (ou seja, verosímil) e não denunciar nem a verdade do sujeito nem a sua dimensão de puro simulacro representacional. O que nos conduz novamente à imagem do mercador na sua relação com a fixação de uma forma para o texto. Quem deveria, pergunta Thomas, assumir esse disfarce na viagem para Inglaterra com a missão de trazer esse signo regenerador e salvífico por excelência representado por *Iseut la Blonde*, Gouvelnal ou Kaherdin? Já identificámos as razões narrativas e filológicas que levaram o poeta a legitimar a sua lição do conto. Resta saber o que motiva a escolha desta máscara em detrimento de tantas outras possíveis e igualmente plausíveis (peregrino, jogral, etc.).

A resposta é dupla. Em primeiro lugar, a máscara mercantil, positivamente valorizada como mediação privilegiada com o objecto de desejo e possibilidade de voltar a pôr em comunicação universos geográficos e simbólicos disjuntos, permite exorcizar o espectro do simulacro omnipresente na concepção do amor em Thomas e regressar a uma lógica do signo, purificando o próprio espaço da significação. Embora transferida para Kaherdin, esta *persona* religa a versão de Thomas às origens da lenda e da relação entre Tristão e Isolda (ver versões germânicas e *Saga* norueguesa), reforçando assim a *verur* e a coerência de uma lição, textual e semanticamente, reunificada através de uma rede consistente de isomorfismos semânticos e de isotopias narrativas. Permite, por outro lado, selar, no auge da sua ambiguidade, a confluência entre imaginário mercantil, discurso amoroso e signo poético. Com efeito, será por mero acaso que a «arte e o engenho» (v. 1195) que Isolda deverá novamente evidenciar para deixar a cidade em companhia de Kaherdin é expressa em termos semelhantes aos que caracterizam a cultura urbana de Londres onde os burgueses, conhecidos pela sua inteligência e subtileza, revelam um «grant engin» (v. 1393), no qual ecoa, por sua vez, o «grant engin» de Isolda-das-Mãos-Branças (que, ao mentir, como sabemos, sobre a cor das velas branca e negra da alternância, provoca a morte do herói<sup>42</sup>), espelho, ele próprio, de todos esses *engin d'amur* (*ms. Sneyd* 2, v. 57) de tonalidade ovidiana contra os quais Thomas pretendia precaver os amantes ao contar esta história (pouco) exemplar?

<sup>41</sup> Ver Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 327-335.

<sup>42</sup> Ver Grigsby, J.-L., «L'empire des signes chez Bérout et Thomas: 'le sigle est tut neir'», in *Mélanges Charles Foulon*, T. II., *Marche Romane*, T. 30, 3-4, Liège, A.R.U., p. 115-125.

# Mulheres Medievais: Histórias de Proveito e Exemplo

Graça Videira Lopes

Universidade Nova de Lisboa | IEM, FCSH-UNL

As heroínas das novelas medievais, a rainha Genebra, Isolda, ou mesmo a mais Ibérica Oriana, a Sem Par, transportam-nos para um mundo imaginário onde, embora a violência espreite a cada esquina (ou em cada ponte, ou atrás de cada árvore da floresta), as regras cavaleirescas da cortesia são o modelo seguido ou demandado pelos mais nobres, entendendo aqui o termo no sentido social etimológico — os da nobreza — e no sentido moral que o primitivo sentido etimológico fez posteriormente nascer. A função modelar deste imaginário, que Georges Duby acaba por reconhecer quando afirma que a literatura medieval profana, nomeadamente a novela de cavalaria, não pode ser explicada apenas como mero reflexo dos valores da sociedade feudal em que surge, mas também como aspiração a valores futuros<sup>1</sup>, essa função de modelo é, de resto, bem explicada, em finais do século XV, por Garcí Rodríguez de Montalvo, no final da introdução à sua versão do *Amadis de Gaula*. Refletindo sobre os sucessos reais e as «histórias fingidas em que se acham coisas admiráveis fora da ordem da natureza que mais por nome de patranhas que de crónicas com muita razão devem ser tidas e chamadas» pergunta: «que tomaremos de umas e de outras? Por certo, a meu ver, outra cousa não salvo os bons exemplos», para que, acrescenta um pouco mais adiante, os «tomemos como asas com que as nossas almas subam à alteza da glória para que foram criadas»<sup>2</sup>. É também sobre histórias de proveito e exemplo ou sobre este confronto do imaginário com o real, no que ao universo feminino medieval diz respeito, que me irei debruçar, de forma necessariamente muito breve, no que se segue.

---

<sup>1</sup> Duby, Georges, *Dames du XIIème siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, p. 114

<sup>2</sup> *Amadis de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, vol. I, Madrid, Cátedra, 1996 (tradução nossa).

Num luminoso artigo publicado em 1985 e intitulado “A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama do Pé de Cabra”<sup>3</sup>, Luís Krus guia-nos numa exemplar viagem através do imaginário medieval e dos nexos que unem esse imaginário ao seu real histórico, político e familiar. Como certamente se lembrarão trata-se de um artigo que toma como matéria as sequências narrativas que acompanham, no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, a genealogia da família basca dos Haro, e das quais a mais conhecida é exatamente a chamada Lenda da Dama do Pé de Cabra. Situando esta narrativa mítica, de tipo melusiano, num tempo em que a memória do paganismo permanece ainda viva e atuante na Europa cristã, Luís Krus explica-nos como um universo mágico e transnacional pode ser harmonicamente integrado na história de uma linhagem, transformando-se numa narrativa política de proveito e exemplo, no caso numa narrativa de cariz nacionalista, cujo sentido profundo é o da fidelidade às raízes e símbolos ancestrais bascos, lembrados muito certamente numa época, meados do século XIV, em que a ameaça de centralização régia castelhana e a ausência de varonia na família dos Haro, os senhores tradicionais da Biscaia, parecem fazer perigar a autonomia e os valores da comunidade.

O artigo “A morte das fadas” é a versão escrita e alargada da intervenção de Luís Krus num colóquio realizado em Coimbra nesse mesmo ano e subordinado ao tema “A mulher na sociedade portuguesa”. E não será por acaso que, tendo como horizonte a mulher medieval, Luís Krus tenha tomado exatamente como ponto de partida uma das narrativas dos Livros de Linhagens. Na verdade, os Nobiliários serão talvez os textos medievais mais densamente povoados de mulheres, e isto até de um ponto de vista estritamente numérico. De facto, se bem que perfeitamente integrados no universo a que Georges Duby chamou “male Moyen Age”<sup>4</sup>, os Livros de Linhagens, como textos genealógicos que são, naturalmente tomam como núcleo base a união de um homem com uma mulher, de que resultam filhos, que por sua vez se unem a outras mulheres ou

---

<sup>3</sup> in *Ler História*, Lisboa, 1985, nº 6, pp. 3-34. A comunicação original ao colóquio *A mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais*, que citamos em seguida, e que se encontrava inédita, foi recentemente publicada, com o título “Uma variante peninsular do mito de Melusina: a origem dos Haro no *Livro de Linhagens* do conde de Barcelos”, em Krus, Luís, *A construção do passado medieval. Textos inéditos e publicados*, Lisboa, IEM-FCSH/UNL, 2011.

<sup>4</sup> Do título de um dos seus livros (*Male Moyen Age – De l’amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988).



outros homens, num processo a que poderemos chamar a “obra aberta” por excelência. Tendo em conta este programa, os Nobiliários são, pois, tendencialmente, os textos medievais mais paritários, já que o grosso das suas páginas é composto por uma vasta sequência de nomes masculinos e de nomes femininos, que se sucedem numa ordem sobretudo cronológica, e onde a diferença ou hierarquia entre os géneros não se apresenta abertamente como critério determinante. No sentido puramente numérico, pois, pode assim dizer-se que as mulheres têm, por uma vez, nos Nobiliários, o mesmo peso do que os homens. E se bem que a quantidade não seja critério valorativo, como é evidente, o certo é que, no contexto geral da cultura medieval, a simples memória futura dos nomes femininos e a profusão destes nomes é, já de si, muito significativa. E isto mesmo que tudo indique que é exatamente o valor do nome, da linhagem, o passaporte que dá a estas mulheres o acesso ao registo para a posteridade. De resto, a própria fórmula utilizada à exaustão pelo genealogista “Fulano casou-se com Beltrana e fez nela...” ou, na versão das filhas, «Fulana casou-se com Beltrano e fez nela...» remete-nos, sem margem para dúvidas, para a máscula Idade Média, enquadrando a paridade numérica dos nomes na ordem hierárquica “natural” entre os géneros, ordem à qual os Livros de Linhagens não escapam nem pretendem escapar. A este respeito, diga-se que até as lacunas do texto são significativas, já que uma leitura corrida do mesmo facilmente constata que a esmagadora maioria dos nomes que o genealogista desconhece ou não completa são exatamente nomes femininos.

Com estas características e estes limites, é um facto que os Nobiliários pululam de mulheres e também de histórias de mulheres. De facto, e como é por demais sabido, histórias de todo o tipo cortam aqui muito frequentemente o registo seco dos nomes e das linhagens, abrindo para espaços narrativos, de dimensão muito variável, os quais, no seu conjunto, nos fornecem um dos mais vivos e coloridos quadros da vida e da cultura medievais que podemos encontrar em textos da época. Encaradas, pelo menos desde inícios do século XIX, como parte integrante da literatura medieval, essas narrativas têm servido de fonte, desde então, aos mais diversos textos literários, entre os quais será justo destacar as *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano (onde encontramos aquela que será ainda a versão mais popularizada da Lenda da Dama do Pé de Cabra). Não tendo exclusivamente mulheres como protagonistas, é um facto que as mulheres comparecem de forma significativa em muitas destas narrativas inseridas nos Livros de Linhagens, narrativas essas que por isto mesmo se transformam, muitas

vezes, em testemunhos ímpares e únicos de um quotidiano feminino que os restantes textos medievais genericamente tendem a menorizar ou a omitir. Farei, pois, no que se segue, uma breve passagem por alguns destes textos, tentando esboçar um breve retrato de algumas das figuras femininas, protagonistas ou anónimas, que desenham, e aproximar a vivência do feminino da Península Ibérica dos séculos XII e XIII. Acrescento que, tendo estas narrativas sido publicadas em volume à parte, no início dos anos oitenta, por José Mattoso<sup>5</sup>, o editor dos *Nobiliários*, é dessa compilação que me servirei prioritariamente, se bem que completando-a com duas ou três referências a histórias que, pela sua reduzida dimensão, nela não comparecem.

As mais conhecidas das histórias com mulheres presentes nos *Livros de Linhagens* são as que se situam no universo do maravilhoso ou do lendário, como é exatamente o caso da *Dama Pé de Cabra*, da história de D. Marinha, uma curta narrativa igualmente de tipo melusiano, ou ainda da também muito conhecida lenda de Miragaia. Inseridas todas, sem exceção, no tempo mítico das origens de uma linhagem, estas narrativas fazem apelo a contos e lendas do folclore universal, adaptadas e reescritas tendo em vista a história de uma família concreta, no primeiro caso, como se disse, os Haro da Biscaia, no segundo, os galegos Marinho, e no último, a linhagem dos senhores da Maia. É este um gesto narrativo que, excetuando a dimensão e o seu carácter senhorial e não real, nada distingue da saga do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, e que faz parte dos programas de construção de uma memória familiar aristocrática que, desde o século XII, se põem em ação na Europa medieval. Como escreve Luís Krus, «mobilizando clérigos, trovadores e jograis, a nobreza condal e senhorial procura fixar por escrito, ou criar integralmente, textos que procurem reproduzir as origens familiares e encontrar o tempo mítico da fundação». As protagonistas femininas destas narrativas enquadram-se, pois, nesse tempo mítico, com perfis claramente maravilhosos ou lendários, mesmo se esses mesmos perfis possam ir sofrendo variações significativas nas sucessivas versões de uma mesma história. É o caso, como se lembrarão, da rainha Aldora, a grande protagonista de Miragaia, que passa da pura personagem demoníaca apresentada no *Livro Velho*

---

<sup>5</sup> *Narrativas dos Livros de Linhagens*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. O livro teve uma nova edição mais recentemente, nas *Obras Completas de José Mattoso*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, edição que, mantendo os textos, os organiza de forma muito diferente.

de *Linhagens*, a mulher maléfica porque traída pelo seu marido, o rei Ramiro, na versão posterior e bem mais extensa do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Seja como for, em ambas as versões a moral da história é-nos transmitida (aliás, sintomaticamente) pela fala do rei mouro Abencadão: «*De má ventura é o homem que se fia por nem ãa mulher*». Quanto à Dama Pé de Cabra, o mais perfeito exemplo da personagem melusiana (um ente sobrenatural que se une a um mortal mediante um interdito, e que desaparece quando esse interdito é quebrado), convém não esquecer que, no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, a sua história não acaba aqui (como acaba na versão de Herculano), mas que se prolonga na sua transformação em personagem masculina, o *cobro*<sup>6</sup> da Biscaia, ser sobrenatural ao qual os biscainhos deverão prestar homenagem sob pena das mais diversas hecatombes e catástrofes. Trata-se, pois, na versão completa do Nobiliário, de um ser hermafrodita, uma divindade ao mesmo tempo benéfica e malévola, bastante diferente, aliás, da sua «prima» D. Marinha, ser do mar que, uma vez quebrado o interdito (o feitiço que a fazia muda), se integra harmonicamente na sociedade humana e cristã dos mortais. De resto, e contrariamente ao que parece ter-se passado com os Marinho, será exatamente a ambiguidade da figura tutelar dos Haro, a mutante Dama Pé de Cabra, que explicará a persistente fama de feitiçaria que acompanha algumas mulheres da linhagem, nomeadamente D. Mecia Lopes de Haro, rainha de Portugal pelo seu casamento (muito contestado) com o malogrado D. Sancho II.

Situada igualmente no tempo mítico das origens, mas agora numa versão em que lenda e verosimilhança histórica parecem ir a par, deparamos ainda com a infanta D. Ermesenda, cuja união com um rei D. Ramiro de Leão, seu meio-irmão, estará na origem dos Veloso. De D. Ermesenda a história pouco nos diz, exceto que nunca foi casada, e que enjeita o fruto dessa união secreta e incestuosa, dando-o a seu pai para criar:

E quando o desenvolveram dos panos, viu-o negro e mui feo e mui veloso,  
que nom semelhava senom besta selvagem, e mandou que lhe pusessem  
nome Veloso

(o que não o impede de se tornar «*mui bom cavaleiro*», aliás). Figura feminina fugaz, até porque a narrativa em questão é muito curta, a infanta Ermesenda, com quem seu irmão «*fazia mal sa fazenda*» desaparece no silêncio das histórias

---

<sup>6</sup> Ou seja, a serpente-macho.

por contar. A verosimilhança do seu caso, no entanto, parece comprovar-se pelas várias referências a relações incestuosas contidas nos Nobiliários, entre as quais poderemos citar os casos de duas figuras femininas de linhagens portuguesas prestigiadas, D. Maria Mendes de Sousa, *roussada* pelo seu irmão Gonçalo Mendes (LC22G13), ou de D. Mor Garcia de Bragança, igualmente *roussada* pelo seu irmão Pero Garcia, neste último caso tendo tido dele também um filho, Martim Tavaia (LC24E4).

As histórias com mulheres não se limitam, pois, ao tempo mítico das origens de uma linhagem, antes se prolongam para o tempo histórico da crónica, incidindo sobre personagens efetivamente documentadas, como as anteriores, ou as que irei referir em seguida, e entre as quais se poderá salientar desde já, até pela extensão e detalhe da sua história, D. Maria Pais Ribeiro, a célebre Ribeirinha, barregã de D. Sancho I. O estatuto das narrativas deste tipo, que chegam aos Nobiliários talvez provenientes de anteriores *romances* ou de tradições familiares orais aproveitados pelo linhagista, é bastante diferente do das histórias que incidem no tempo mítico das origens. Na verdade, se bem que a sua veracidade necessitasse, caso a caso, de um estudo mais detalhado e com cruzamento de fontes, estudo que, pelo menos a meu conhecimento, ainda não foi feito, o certo é que estas pequenas narrativas se nos apresentam com um alto grau de verosimilhança, que nos pode levar a aceitá-las como testemunhos mais ou menos fidedignos da vivência feminina no seio da aristocracia medieval peninsular.

Como seria de esperar, os episódios envolvendo mulheres que mais despertam o interesse do linhagista prendem-se essencialmente com lances dramáticos, com especial incidência em assassinatos ou raptos. Mas há também pelo menos um caso do que poderemos chamar o embrião de um romance (e uso aqui o termo no seu sentido corrente), a breve história dos amores de D. Urraca Mendes de Bragança com D. Soeiro Pais Mouro, que foram os pais de um dos mais antigos trovadores conhecidos, João Soares de Paiva. Sendo casada «mui manceba e mui fermosa», como nos diz o texto, com Diogo Gonçalves de Urrô, D. Urraca manteria uma relação (não sabemos exatamente de que tipo) com D. Soeiro, descrito, por sua vez, como «mui bom mancebo e muito aposto e bem fidalgo assaz». E apesar de já ter do seu marido «peça de filhos», como especifica o texto, mal soube da sua morte na batalha de Ourique, D. Urraca «nom leixou de casar com D. Soeiro», segundo enlace este do qual nasce exatamente o trovador (que, como sugere José Mattoso, poderia ter sido o próprio criador da pequena narrativa, muito favorável à união, e de nítido recorte cortês).

Bem mais distantes do universo da cortesia estão as histórias em que as mulheres nos aparecem como vítimas de violências várias, desde simples humilhações públicas a assassinatos. No primeiro caso, os Nobiliários relatam-nos, por exemplo, o tratamento dado por D. Fernão Mendes de Bragança, o Bravo, a sua mãe, D. Sancha Viegas de Riba Douro, já que, como nos diz o *Livro do Deão*, «*este foi o que meteu sa madre na pela da ussa, e pose-lhe os cães, porque lhe baralhara com a barregã*» (LD12A4). Trata-se, de resto, do mesmo Fernão Mendes que o *Livro do Conde* nos apresenta iracundo em Coimbra, perante D. Afonso Henriques e os seus próximos, depois de ter sido objeto de riso «por ùa pouca de nata que lhe caíra pola barva», e obrigando em seguida o rei a sanar a ofensa cometida entregando-lha a sua filha, a infanta Teresa Afonso, subtraindo-a ao seu legítimo marido, D. Sancho Nunes de Barbosa, um dos zombadores. Se neste último caso se sabe que a história não se terá passado exatamente desta forma, já que D. Sancho Nunes terá sido casado não com a filha, mas sim com uma irmã de D. Afonso Henriques, Sancha Henriques (cujo segundo marido foi efetivamente o Braganção), ela não deixa de ser sintomática do valor de troca que representavam as donas e donzelas da aristocracia medieval (sem excluir as infantas reais). Também relacionada com D. Afonso Henriques, agora no talvez inesperado papel de sedutor, encontramos a história de D. Sancha Álvares das Astúrias, «*doneada*» pelo nosso primeiro rei antes do jantar e nas barbas do marido, D. Gonçalo de Sousa, chamado «o Bom», que a remete imediatamente à família, não sem antes a *trosquiar* (rapar o cabelo), e a fazer montar com «o rosto contra o rabo do sendeiro [...] com muitos apupos que lhe davam os rapazes». São histórias que, como comenta Mattoso, provirão certamente do interior das linhagens em questão (os Bragança e os Sousas), expondo o seu ponto de vista, até pela imagem negativa que transmitem do Fundador, em ambos os casos apresentado como incapaz de qualquer reação. Da reação das donas também, obviamente, a história nada reza. Mais funesta é, no entanto, a sorte de D. Estevaninha Afonso e de D. Inês Sanches, ambas assassinadas pelos seus maridos por suspeita de adultério. Pela sua extensão, detalhes e peripécias romanescas, a história de D. Estevaninha é uma das sequências narrativas mais conhecidas dos Nobiliários, e é mesmo possível que, já na época, tivesse tido larga difusão. Trata-se de um caso de morte por equívoco, motivada pela maldade de uma criada, que se veste com o pelote da sua senhora para ir todas as noites a um pomar fazer «mal com um peom». Avisado pelos seus homens de confiança, e acreditando-se traído, o marido, Fernão Rodrigues de Castro (1125-1185), não só mata o peão, como, dirigindo-

-se ao quarto no encalço da figura feminina fugitiva, «chantou o cuitelo» na mulher que dormia pacificamente no leito, abraçada ao filho de ambos, só depois pedindo lume, para imediatamente se dar conta do erro cometido (já que a criada se tinha escondido debaixo da dita cama). Sendo D. Estevaninha filha bastarda de Afonso VII de Leão, a história não acaba aqui, já que D. Fernando de Castro «ficou com gram pesar deste cajan<sup>7</sup> que lhe acontecera», dirigindo-se ao imperador para lhe contar o sucedido e pedir desculpa. Considerando que se tratou efetivamente de «um cajan», Afonso VII perdoa-lhe, dando-o «por bom e leal». Daí por diante D. Fernando, como acrescenta ainda o texto, «em quantas lides entrou, todas venceu», tendo mesmo desempenhado, acrescentamos nós, altos cargos na corte de Fernando II, nomeadamente o de adiantado-mor. Acrescente-se ainda, já agora, que D. Estevaninha era, além de sua mulher, sua prima direita (a sua mãe sendo uma Castro), e que já antes o seu próprio nascimento é objeto, no Nobiliário, de uma breve mas romanesca sequência. Na verdade, reza a história que à sua mãe, Sancha de Castro,

demandou-a o emperador, e ela, com medo de seu irmão [Martim Fernandes de Castro], nom se atreveu. E como aquela que queria fazer mal, deu peçonha a seu irmão e matou-o, e depois foi-se pera o emperador e foi sa barregã (LC11A6).

Como vemos, o destino romanesco e dramático dos Castros parece ser bem anterior à nossa bem conhecida D. Inês.

Já o outro assassinato que referimos, o de D. Inês Sanches às mãos de seu marido Rodrigo Gonçalves de Pereira (o tetravô de D. Nuno Álvares Pereira), é narrado de forma muito mais sucinta, mas, talvez por isso mesmo, de grande efeito dramático. Como o texto é muito curto, creio que a sua leitura me dispensará de qualquer outro comentário:

Ela estando no castelo de Lanhoso, fez maldade com um frade de Boiro, e D. Rodrigo Gonçalves foi desto certo. E chegou i e cerrou as portas do castelo, e queimou ela e o frade e homens e molheres e bestas e cães e gatos e galinhas e todas cousas vivas, e queimou a câmara e panos de vestir e camas, e nom leixou cousa móvil. E alguns lhe preguntaram porque queimara os homens e as molheres, e el respondeu que aquela maldade havia XVII dias que se fazia e que nom podia seer que tanto durasse que eles nom entendessem algua cousa em que posessem sospeita, a qual sospeita eles deverom descobrir.

---

<sup>7</sup> Desgraça, azar.

Neste caso, o Nobiliário é omissivo sobre penas, castigos ou perdões reais, seguindo imperturbável com a indicação do segundo casamento de D. Rodrigo e respectiva descendência (em relação à qual o Nobiliário se alarga, de resto, em várias outras sequências narrativas, a mais conhecido sendo última, a extensa descrição da batalha do Salado, na qual um dos papéis principais é atribuído ao trineto de D. Rodrigo, o Prior do Hospital, D. Álvaro Gonçalves Pereira, pai de D. Nuno).

Os lances dramáticos que acabámos de referir, e nos quais as mulheres são vítimas silenciosas e silenciadas, parecem conciliar-se com a imagem tradicional da mulher medieval, passiva e indefesa perante a máscula sociedade que a rodeia. A violência contra as mulheres ou os chamados crimes passionais não são, no entanto, apanágio da Idade Média, como infelizmente todos ainda hoje podemos constatar, pelo que o que talvez seja aqui de realçar como mais arcaico e primitivo (mas uso os termos com muitas dúvidas) é o que parece ser a relativa impunidade, legal mas também cultural, dos agressores. Mas creio que mesmo esta apreciação deverá ser feita com *nuances*. Na verdade, as histórias de violência que acabámos de referir parecem ser apenas um dos painéis de um quadro social e cultural bem mais complexo, e no qual as mulheres, sobretudo aquelas que têm consciência do valor social de um nome e de uma linhagem, encontram espaço para desempenharem papéis bem mais ativos e influentes.

As narrativas dos Livros de Linhagens disso mesmo nos dão também alguns testemunhos, o mais notável dos quais sendo certamente a detalhada história do rapto de D. Maria Pais Ribeiro, a qual, identifiquemo-la desde já, é uma das filhas de D. Urraca Nunes de Bragança (sendo, pois, sobrinha-neta do senhor de Bragança antes referido, que vemos a confrontar D. Afonso Henriques e a meter a sua mãe na pele da urso) e de D. Paio Moniz de Ribeira, que foi alferes-mor de D. Sancho I a partir de 1199. É, de resto, ao seu tio Martim Moniz que os Nobiliários atribuem o célebre lance da porta do castelo de Lisboa (feito que a maioria dos historiadores atuais tendem a considerar lendário). Acrescente-se ainda que, da sua outra tia paterna, Maria Moniz de Cabreira, dizem os mesmos Nobiliários que «nom foi casada mais foi puta, e fez um filho que houve nome (?) e nunca lhe souberom padre, donde vem os Machados» (LC53D3). Trata-se, portanto, de uma dama de uma linhagem importante, como parecem ter sido em geral as barregãs reais, e, no caso, com uma movimentada e variada história familiar, como se vê. Todos conhecerão a história contada pelo Nobiliário do Conde D. Pedro, narrativa essa que estará, aliás, na base da celebridade póstuma da Ribeirinha, já que o Nobiliário de D. Pedro é a sua única fonte conhecida. Barregã (ou *mula*, no

vernáculo da época) de D. Sancho I depois da morte da rainha D. Dulce (1198), numa ligação de que resultaram seis filhos, D. Maria Pais, logo a seguir à morte do rei (1211) e quando vinha exatamente do seu funeral em Coimbra, terá sido raptada por Gomes Lourenço de Alvarenga, numa típica cena bélica medieval, de que resultaram ferimentos para o seu irmão Martim Pais Ribeiro, que viajava na comitiva. Levada pelo seu raptor para Leão, muito certamente para escapar à perseguição certa que lhe moveriam os parentes da raptada (o que, como se vê, funcionava como contraponto social da impunidade masculina e aristocrática), o seu irmão instiga o novo rei português, Afonso II, a pedir ao rei de Leão, Afonso IX, que intervisse, o que este faz, convocando Gomes Lourenço para vir explicar-se. A parte mais saborosa da história desenrola-se a partir daqui, com a narração da astúcia de D. Maria Pais, que convence o seu raptor, muito reticente, a comparecer perante o rei leonês, já que seria bom «poer avença antre el e seu irmão» (ou seja, acenando-lhe com a resolução pacífica do problema, mediante o casamento de ambos), conselho que Gomes Lourenço aceita, para imediatamente se ver confrontado, assim que chegam à audiência, com uma veemente denúncia por parte da ofendida, que exige ao rei leonês «justiça pela força que em ela fezera». Tudo isto perante um Gomes Lourenço que a narrativa nos deixa antever atónito e sem argumentos, limitando-se a confirmar os factos e dar conta das promessas de D. Maria. O que de pouco lhe vale, já que justiça é feita «e el-rei mandou-o matar por elo», como conta o Nobiliário. Acrescente-se que, de regresso a Portugal, a Ribeirinha casa-se com o rico-homem de origem galega D. João Fernandes de Lima, de quem teve ainda mais três filhos, vindo a falecer, seguramente já octogenária ou quase, em 1253<sup>8</sup>.

A história do rapto de D. Maria Pais Ribeira mostra-nos, pois, um outro painel da vivência feminina medieval, o das mulheres que, conhecendo o seu lugar, e mesmo, provavelmente, o seu elevado valor de troca no mercado matrimonial e masculino das linhagens, não parecem hesitar em jogar inteligentemente com as regras e condicionalismos sociais e culturais do tempo em que lhes é dado

---

<sup>8</sup> Numa obra relativamente recente, Maria Alegria Marques e João Soalheiro avançam a informação que Lourenço Gomes de Alvarenga está documentado como ainda vivo já bem depois da morte de Afonso II, o que poderá indicar que a história do rapto, embora possa ter fundamento real, não se terá passado exatamente nos termos em que é narrada pelo Nobiliário (*A Corte dos primeiros reis de Portugal. Afonso Henriques, Sancho I. Afonso II, Gijon*, Ediciones Trea, 2009, p. 302).



viver. Dessas mulheres terá talvez feito parte a fundadora rainha D. Teresa, tão maltratada pelos Nobiliários e pelas Crônicas. Mas terá também certamente feito parte uma quase anónima D. Toda Pires de Sagra, cuja resposta a seu marido, o poderoso D. Diogo Lopes de Haro, o Bom, será talvez uma das melhores histórias de proveito e exemplo narradas pelos Nobiliários (LC9A12). Porque regressamos ao universo cavaleiresco, e a curta narrativa fala por si, com ela termino:

Este dom Diego, o Bom, foi o que venceu o torneio de Castela, que foi um dos bons feitos e dos honrados que homem passou em Espanha. E des que venceu aquele torneio u veerom de todalas terras, tornou-se pera sa pousada, u estava sa molher e sas companhas, e começaram-no a desarmar donas e donzelas; e quando o desarmarom, acharom-lhe ùa seeta chantada na perna, e maravilharom-se todos muito como a podia sofrer. E depois que o desarmarom e lhe tirarom a seeta, disse contra dona Toda Pires, sa molher: 'Honrada está ora a filha do infançom'. E ela lhe disse: 'Senhor, esse infançom que vós dizedes, por rico-homem honrado o houverom sempre em sa terra. E se ele melhor homem achara que vós ante me lhe dera.



# Lettre, écriture, écrivain dans l'imaginaire des Prologues de la littérature roumaine ancienne<sup>1</sup>

Laura Lazăr Zăvăleanu

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Dans l'imaginaire de la période roumaine ancienne, l'œuvre écrite est, comme on trouve dans les Prologues de l'époque (parmi lesquels nous soulignons la métaphore par laquelle le chroniqueur Miron Costin le définit), *miroir* de l'esprit humain, mais aussi du temps et de l'espace de la vie quotidienne, tout comme *solution* pour annihiler le pouvoir de l'oubli et de la mort et même *possibilité pour atteindre le bonheur*. En conséquence, les protagonistes du Moyen Âge roumain considèrent, comme Theuth, le créateur des lettres dans le mythe platonicien, que l'écriture est remède pour l'oubli et pour le manque de savoir. De ce point de vue, l'acte d'écrire devient rituel accompli avec ferveur par les médiévaux pour lesquels le texte écrit est vu comme *mnemophoros*, porteur de la mémoire de tout qui définit la condition humaine.

L'espace de la naissance du texte, déterminé non seulement du point de vue géographique, culturel et social<sup>2</sup>, mais aussi du point de vue historique ou subjectif, s'institue à la fois comme horizon d'explicitation de l'imaginaire de l'époque ou de la position de l'auteur et comme facteur générateur de littérarité. C'est ainsi qu'on reconstitue les coordonnées du regard du créateur, les proportions de l'augmentation iconique de la redescription de la réalité<sup>3</sup>, les nuances et les suggestions de la *veduta* qui parlent d'une manière de récupérer les

---

<sup>1</sup> This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.

<sup>2</sup> Cf. Zumthor, Paul, *La Lettre et la Voix de la Littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.281-282.

<sup>3</sup> Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1999, p.207.

images symboliques de l'époque comme formes définitoires pour toute une période culturelle. En effet, réalisée dans le temps et écrite dans l'espace, l'œuvre garde l'empreinte de l'imaginaire le plus significatif d'une époque et d'un espace bien circonscrit et le restitue, en lui déchiffrant les sens. Le plus souvent, cette démarche testimoniale<sup>4</sup> est présente dans la littérature roumaine médiévale, surtout dans les Avant-propos (*Predoslovii*).

De ce point de vue, on trouve extrêmement riches pour la représentation du livre et de l'écrivain, les métaphores du livre vu, dans l'imaginaire de l'époque, comme espace privilégié activé dans un temps privilégié, celui de la lecture.

### L'imaginaire de l'écriture et de l'écrivain

Les écrivains médiévaux n'appartiennent pas à un seul espace socio-historique concret qu'ils doublent, par compensation, de chronotopes idéaux. Au contraire, dans l'imaginaire commun à cette époque, ils conçoivent l'œuvre elle-même comme un espace symbolique qui les contient et détermine leur écriture. La Lettre originaire, sacrée, reste un repère absolu et un modèle qu'on reprend, avec des variations des thèmes et motifs d'influence biblique, dans presque toutes les métaphores du livre qui se configurent toujours en relation avec l'imaginaire de la foi.

*Le livre-jardin des délices*, comme l'appelle l'écrivain Antim Ivireanul, dans l'une de ses dédicaces, métaphore soutenue aussi par celle de l'imprimerie comme «râu de aur»<sup>5</sup>, ou au début de *Floarea darurilor* [*Fleurs des vertus*], avec la variante «dumbravei foarte mari de flori»<sup>6</sup>, puis dans les *Discours* de Miron Costin et, surtout, dans *Cartea de închinăciune* (*Le Livre de salut au lecteur*) — place ainsi l'écrivain dans la situation du jardinier au moment de l'ensemencement, de la cueillette<sup>7</sup> et de la sélection. Ce sont les étapes similaires à celles de la Création<sup>8</sup>,

<sup>4</sup> Gerard Genette parle de la fonction testimoniale du narrateur dans *Discours du récit*, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.262.

<sup>5</sup> Ivireanul, Antim, *Opere*, Bucarest, Minerva, 1972, p. 411-412.

<sup>6</sup> *Du taillis de fleurs très grand: Floarea darurilor sau Fiore di virtù*, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1992, p. 35.

<sup>7</sup> Le cadre de cette étude ne nous permet pas de développer le symbolisme néotestamentaire de l'ensemencement et de la cueillette, nous signalons seulement la référence.

<sup>8</sup> À voir les comparaisons implicites présentes dans l'allégorie que Cantemir propose dans son *Divan*, Bucarest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 109-111.

renvoyant aussi à la métaphore de *l'histoire trésor*<sup>9</sup> qui active l'espace de la recherche (l'épreuve du labyrinthe) et le temps de la sortie du noir et qui entraîne la découverte de la vérité. En étroite liaison se configure, de cette perspective, l'espace du *livre-voyage*: le chroniqueur, dans son hypostase de *homo viator*<sup>10</sup> (comme tout chrétien, d'ailleurs), se «déplace» dans le temps et initie le lecteur sur le chemin<sup>11</sup> de la lecture, dans une démarche modérée, réalisée avec discernement et mesure, de telle manière que «celea ce să cad credinții istoricesti hotare»<sup>12</sup> ne soient pas dépassées. En relation avec le topos de la foi — soit-elle pour l'espace limité de l'histoire, en Dieu ou pour le pouvoir de l'écriture — le *livre-chandelle* propose un autre topos, sacré, de la lumière gardant la pensée de l'apprentissage<sup>13</sup> et invoque le temps de la combustion spirituelle consacrée à l'accomplissement de la connaissance. L'œuvre, comme répit symbolique du banquet sapientiel et comme espace métaphorique de la table de la sagesse, doublée par l'image significative du miroir (s'ouvrant, cette fois-ci, vers la nécessité de la mise en ordre de l'espace intérieur et de la durée de la vie<sup>14</sup>), peut être secondée, en revanche, par l'allégorie de *l'écriture-lutte*. C'est la lutte *monomachique* contre l'oubli et contre le temps, lutte qui se donne dans un espace symbolique — «les champs de la rhétorique» ou dans «les champs de l'histoire» — où l'écrivain emploie l'amour pour le pays «comme écu et comme arme»<sup>15</sup>. Ainsi est mise en relief une nouvelle hypostase, beaucoup plus complexe, du créateur, qui superpose les images du *bon chrétien* et du *chevalier* — ce modèle humain absolu du Moyen Âge — avec celle de *l'érudit sage* propre à la Renaissance. Le

<sup>9</sup> Cantemir, Dimitrie, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, I, Bucarest, Editura Minerva, 1999, p. 7.

<sup>10</sup> À voir les suggestions de la fable si connue de l'écrivain roumain avangardiste Urmuz, dont le titre est *Les Chroniqueurs*.

<sup>11</sup> Cf. *le chronotope de la route* chez M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 249-257.

<sup>12</sup> «celles qui sont les limites de la foi dans l'histoire»: D. Cantemir, *Hronicul...*, ed. cit., p. 8.

<sup>13</sup> Cantemir, Dimitrie, *Divanul*, p. 117: «în candila aceștii cărticele, a darului și a învățaturii ce întru tine ai, lumina a aprinde nu te-ai lenevit (tu n'as pas tardé à allumer la lumière de la passion et de la sagesse que tu as dans la chandelle de ce petit livre)».

<sup>14</sup> Voir chez D. Cantemir, *Divanul*, p. 113, l'allégorie des trois livres vus comme «trei luminoase și neprăvuite oglinde (trois miroirs lumineux et non poussiéreux)».

<sup>15</sup> Les citations et les paraphrases sur l'allégorie *écriture-lutte* sont reprises de D. Cantemir, *Hronicul...*, p. 6-7.

portrait de l'érudite voïvode-écrivain Dimitrie Cantemir, habillé d'une armure médiévale, paré d'une perruque baroque<sup>16</sup>, se légitimant devant la postérité non pas tant par son sceptre d'élu de Dieu, mais par ses livres, est un témoignage éloquent de cette nouvelle attitude.

Les rois ne font pas les livres, ils les commandent, considère l'Occident. Dans la littérature roumaine, nous avons quelques cas des rois, des voïvodes qui font les livres en les écrivant eux-mêmes et Cantemir est, peut-être, le plus connus d'eux.

Certes, comme dans *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (*Les conseils de Neagoe Basarab pour son fils Théodosie*), le véritable seing du livre — conçu ici comme espace-temps de la piété et de la confession — se retrouve encore «doar în lucrurile bune ce vor fi făcut [autorii] în viața lor»<sup>17</sup>. C'est pourquoi l'écrivain invoque au début du livre, comme Cantemir le fait à son tour, non la muse, mais la protection et l'inspiration divine. Pourtant, il commence à avoir de plus en plus conscience de sa propre personne et de son droit à l'image.

C'est ainsi qu'on explique pourquoi les chroniqueurs deviennent des personnages dans le récit de leurs chroniques, insérés dans l'histoire<sup>18</sup> comme témoins<sup>19</sup> ou comme participants actifs à sa création. C'est ce que fait Ion Neculce, qu'il écrive avec une implication affective, homodiégétique, autobiographique, ou que son écriture soit hétérodiégétique, plate, objective, presque impersonnelle. Plus encore, l'individu qui crée ne se représente plus seulement comme personnage dans une histoire graphiée avec difficulté, mais il sent le besoin de laisser à la postérité l'image peinte de son visage. Tel est le cas d'Ioan

<sup>16</sup> On y peut rajouter aussi l'image baroque du *discerneur* – *l'homme du bon choix*, l'idéal humain chez Baltasar Gracián, qu'on trouve à la base de la philosophie du *Divanul*.

<sup>17</sup> «seulement dans les bonnes actions qu'ils [les auteurs] ont faites pendant leur vie»: *Învataturile lui Neagoe Basarab catre fiul său Theodosie*, Bucarest, Minerva, 1970, p. 325. «Una faptă ce-ți rămâne, buna, te lățește,/ În ceriu cu fericie în veci te mărește (C'est seulement ta bonne action qui après tout te restera/ C'est elle qui au ciel en bonheur éternel te glorifiera)» est, aussi, la conclusion de *Viața lumii* (M. Costin, *Opere II*, p.119).

<sup>18</sup> «Depuis cette année-là a commencé ma vie auss...», marque Miron Costin son entrée dans l'histoire par une parenthèse au milieu des événements de sa chronique.

<sup>19</sup> «c'est beaucoup plus facile d'écrire de ces temps qu'on a vécus nous-mêmes», voilà comme caractérise Miron Costin sa nouvelle hypostase testimoniale.

sin Dobre, le chantre du faubourg de Batiștea<sup>20</sup> qui, dans une enluminure bien inspirée, se surprend de manière picturale dans un cadre intime — un coin de nature annonçant la sensibilité préromantique — près des instruments de son art: l'encrier, la plume<sup>21</sup> et le livre, touché par un coup d'inspiration et béni par la main de Dieu. De la même manière, le chancelier (logofătul) Petrache, copiste et illustrateur du manuscrit du Nouvel Erotocrit, fait son autoportrait dans deux variantes différentes. *Explicitement*, il s' imagine, dans l'une des inluminures, près de sa table de travail, de son encrier et de la planche à dessiner (double hypostase, d'écrivain et de peintre), montrant au monde la plume et le phylactère qui synthétise le message de son œuvre. *Implicitement*, dans une autre, Logofătul Petrache se représente dans les traits d'Erotocrit (héros défini lui-même par la fièvre de l'écriture et de la conscience aiguë d'un temps pétrifié par le manque d'amour, suggéré aussi, par le geste presque théâtral du protagoniste indiquant le symbolisme de l'horloge). Voilà donc l'écrivain qui sent le besoin de représenter (cette fois-ci de manière picturale aussi) non seulement l'espace concret où il écrit et qui l'inspire, mais aussi de se représenter lui-même comme personnage de l'œuvre avec laquelle il arrive à s'identifier.

Ces exemples témoignent donc de la double conscience de l'individu du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Créateur* et *personnage* dans sa propre création, l'écrivain est, en même temps, le protagoniste d'un espace culturel où l'écriture se définit comme un miroir qui multiplie la vérité des ouvrages antérieurs dans une mise en abyme infinie. C'est ainsi qu'on fait s'activer un temps de la sélection et de l'interprétation des sources, et l'image d'un auteur vu comme celui qui multiplie les talents hérités de ses ancêtres<sup>22</sup>, dans une amplification sans fin du texte du monde.

Dimitrie Cantemir, dévoilant son «histoire hiéroglyphique» «în mijlocul teatrului cititorilor (au milieu du théâtre des lecteurs)», transpose ces lecteurs

---

<sup>20</sup> Cf. Sinigalia, Tereza, «Ioan sin Dobre, "Foarte cu răvna și cu cutremur am scris"», *Manuscriptum*, 1-4/1992 (86-89), p. 205-208.

<sup>21</sup> Le syntagme «ma plume» («condeiul meu») est omniprésente dans les textes écrits est c'est une formule qui renvoie en même temps à l'action de créer, à l'individualité du style de celui qui écrit ou, purement et simplement, à l'instrument, comme signe identitaire de l'utilisateur.

<sup>22</sup> Voir la *Parabole biblique des talents* et *Cronica lui Macarie* [*Chronique de Macarie. Literatura română veche* (1402-1467), vol.I, [București], Editura Tineretului, 1969., p.177 qui reprennent l'image de l'auteur qui serait comme le serviteur paresseux et hésitant qui a caché le talent reçu au lieu d'augmenter l'héritage culturel de son maître spirituel.

dans les cadres de l'espace culturel vu comme un théâtre dans le théâtre où au destinataire du texte revient non seulement la responsabilité de lire/ regarder/ écouter, mais aussi de tisser, de continuer — et cela de manière critique<sup>23</sup> — les sens de l'œuvre. En outre, si on retrouve dans *theatrica*, avec Hugues de Saint-Victor au XIIe siècle, l'un des arts accordés par Dieu à Adam comme remède au péché originel et comme possibilité de restauration de la sagesse, de la vertu et du pouvoir sur les choses<sup>24</sup>, on revient au rôle de l'écriture qui est de compléter une lacune ou de guérir une souffrance, même si elle n'est que la marque du passage qui consume, d'autant plus dramatique et aiguë — «*ieste inimii durere*»<sup>25</sup> — qu'il ne laisse pas après lui le souvenir des faits. L'écrivain se redécouvre ainsi dans l'espace de l'existence, récupéré par celui du témoignage.

### L'imaginaire de la lecture.

Dacă s-ar sui un om în ceruri și ar vedé mărirea și frumusețea lui Dumnezeu și strălucirea soarelui și a lunii și a stelelor și toate celelalte splendori și bucurii cerești, ar fi ca nimic dacă nu ar avea un om cu care să poată discuta între ei și să-i istorisească cum a fost și ce a văzut<sup>26</sup>.

La citation que Fiore di virtù insère dans le chapitre intitulé L'Amour est exemplaire pour l'attitude de l'homme du Moyen Âge en ce qui concerne sa référence à l'autre. La plénitude de la foi et la beauté parfaite ne peuvent être vécues qu'en communion avec le prochain, le dialogue<sup>27</sup>, la narration de l'expérience étant des formes fondamentales d'une existence modelée par les commandements de l'amour chrétien. C'est pour cela que les ouvrages médié-

<sup>23</sup> *Giudecătoria asuprelor mele și drept sămăluitoriu să fii te poftesc* (*Je t'invite que tu sois celui qui juge objectivement mon effort*): c'est ainsi que D. Cantemir implique son lecteur dans une nécessaire démarche herméneutique (*Istoria ieroglifică*, dans *Opere complete IV*, Bucarest, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 53).

<sup>24</sup> P. Zumthor, *La Lettre...*, pp. 289-290.

<sup>25</sup> «c'est souffrance pour le cœur»: M. Costin, *Opere II*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 9

<sup>26</sup> «Si un homme montait au ciel et s'il voyait la grandeur et la beauté de Dieu, et l'éclat du soleil et de la lune, et des étoiles et toutes les autres splendeurs et joies célestes, cela ne serait rien s'il n'y avait personne auquel il pût raconter comment cela s'était passé et ce qu'il avait vu»: *Floarea darurilor*, ed. cit., p.39.

<sup>27</sup> M. Bahtin, *op. cit.*, pp. 396-397 affirme que dans l'espace narratif les relations inter-chronotopiques ne peuvent être établies que de manière dialogique, par le *dialogue lecteur-écrivain*.



vaux commencent toujours par une formule adressée d'une manière directe au lecteur bien-aimé, l'interlocuteur indispensable que les Avant-Propos (Predoslovii) prévoient, préparent, interpellent. Les textes de la littérature ancienne ne restent pas «dans l'attente de la lecture»<sup>28</sup>, mais ils créent leur lecteur, en l'interrogeant, en l'instruisant, en l'initiant. C'est pour cela que l'imaginaire de la lecture — avec tous ce qu'il suppose — les règles de la lecture, l'espace de la lecture, les bénéfices de la lecture — est très bien représentée dans ces textes.

Le dernier paragraphe du deuxième texte d'escorte du poème «Viața lumii» [La vie du monde], «Înțelesul stihurilor. Cum trebuie să citească» [Le sens des vers. Comment il faut les lire], en concentrant, dans seulement quatre lignes, un véritable mini-traité de théorie de la lecture, s'inscrit dans cette démarche de l'éducation du lecteur. «Cetindă, trebuie să citești și al doilea și al treilea rând», note Miron Costin<sup>29</sup>. On n'y met pas uniquement en évidence l'impératif de la lecture intégrale. En même temps, on met en question, avec une intuition qui dépasse la conception de la période, le problème de la relecture<sup>30</sup>, condition sine qua non de la réception esthétique («și așa vei înțelege dulceața»<sup>31</sup>) et aussi du décryptage herméneutique du texte («mai vârtos să înțelegi ce citești, că a ceti și a nu înțelege este a vântura vântul și a fierbe apa»<sup>32</sup>, insiste l'érudit qui accompagne ses vers par un excursus explicatif qui porte le titre «Înțelesul pildelor ce suntă în stihuri» [Le sens des paraboles trouvées dans les vers]). Autrement dit, la lecture qui n'approfondit pas le déchiffrement des sens est superflue, voire absurde. C'est pour cela que l'écriture se configure, de façon sapientielle, d'une part comme miroir du talent de son créateur et de l'univers que celui-ci reflète et, d'autre part, comme provocation du lecteur à la découverte des significations des «paraboles».

En conséquence, l'espace du livre se construit, lui aussi, non seulement en fonction de la sensibilité de l'auteur, mais aussi en rapport avec les nécessités du lecteur. C'est ainsi que l'écrivain vise simultanément «gându slobod și fără

<sup>28</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 130.

<sup>29</sup> «En lisant, il faut lire la deuxième et la troisième fois» Variante du sens: «En lisant, il faut lire aussi la deuxième et la troisième ligne»: Miron Costin, *Opere II*, p.115.

<sup>30</sup> Cf. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii*, [ Iași], Polirom, 2003.

<sup>31</sup> «et comme cela tu comprendras la douceur, la beauté [du texte].»

<sup>32</sup> «Surtout il faut comprendre tout ce que tu lis, parce que lire sans comprendre est chasser le vent et faire bouillir l'eau.»

valuri»<sup>33</sup> pour le temps de l'écriture et, pour le temps de la lecture, «slobode veacuri, întru care, pe lângă alte trebi, să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbav»<sup>34</sup>. L'ingénieux répit, comme temps accompli du repos créateur et guérisseur, sollicite un espace symétrique. Le lecteur de Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane (Le Système et l'élaboration de la religion mahométane), contemporain de Dimitrie Cantemir<sup>35</sup>, offre une telle image du chronotope idéal de la lecture, construit poétiquement et accentuant, en même temps, la dimension de la durée de l'acte de la lecture, spatialisée par la visualisation des pages tournées l'une après l'autre, et la capacité compensatoire de cet acte-ci:

acela [cititorul], fără să părăsească pulberea patriei lui/ [...] / Nu trebuie să-și întindă pânzele pictate ale corăbiilor cu multe vâsle/ [...] / Ci, închis între pragurile dulci ale penaiilor săi, / rămânând departe de primejdii, / fără să obosească, nu are decât să cugete cu mintea / și să întoarcă neîncetat cu mâna-i / filele acestui volum<sup>36</sup>.

Ici n'est pas configuré le simple topos de la maison, mais l'architecture d'un espace sécurisant, mis à l'abri et sacralisé, capable de garder le livre et de protéger le lecteur, territoire exemplaire identifié pour le but d'une performance idéale du décryptage du texte. Cette image anticipe de presque trois siècles les nouvelles théories qui affirment l'idée du conditionnement de la perception des sens d'une œuvre par l'espace où l'on réalise la lecture. «Il est très probable, note Matei Călinescu, qu'on lira ou relira différemment le même livre, en fonction du lieu où l'on réalise la lecture: dans le confort de chez soi, dans un lieu public [...], dans un salon d'hôpital, dans une prison»<sup>37</sup>. De cette perspective, les livres époques, opposées aux terribles époques, délimitent chez Miron Costin les coordonnées du chronotope nécessaire pour la réception objective, qui n'est pas

<sup>33</sup> «la pensée libre et sans tourments»: M. Costin, *Opere I*, p.4

<sup>34</sup> «des âges libres où, parmi d'autres occupations, qu'on ait le temps de faire, avec la lecture des livres, d'ingénieux répit»: M. Costin, *Opere II*, p. 13

<sup>35</sup> Il s'agit de Teofilact Lopatinski, archevêque de Tver et Kasin, recteur de l'Académie de Moscou, auteur d'une ode dédiée à Cantemir et à son œuvre, *Sistemul sau întocmirea...*

<sup>36</sup> «Celui-là [le lecteur], sans quitter la poussière de sa patrie, / [...] / Ne doit pas déplier les voiles peintes de ses bateaux à beaucoup de rames / [...] / Mais, enfermé entre les seuils doux de ses penates, / restant loin des périls / sans être fatigué, il ne doit qu'imaginer tout de sa pensée / et tourner sans cesse avec sa main / les feuilles de ce volume»: D.Cantemir, *Sistemul sau întocmirea...*, p. 8.

<sup>37</sup> Calinescu, Matei, *op. cit.*, p. 113.

pervertie par le dramatisme de l'existence au sein d'une histoire problématique. Il s'agit de la réception des chroniques, elles-mêmes un réflexe (humain, donc, implicitement subjective), d'un espace-temps restant sous la terreur de l'histoire et créées dans le but même de l'éluder par l'acte symbolique de l'écriture.

De cette façon, on revient à la construction des métaphores du livre (de la lecture dans ce contexte) où, près de l'écrivain, celui qui est appelé à écouter ou à déchiffrer les sens du texte graphié est présenté dans plusieurs situations. En prenant le lecteur *părtaş* la comoara *învățăturilor* transmise<sup>38</sup>, l'auteur engagé dans le voyage de l'écriture, cherche dans celui-là un adjuvant<sup>39</sup>, mais aussi une personne qui offre un bon accueil, dans une sorte de lecture-philoxénie où le livre doit être reçu avec «*inimă bună, cuget bun*»<sup>40</sup> et «*cu bună vreare*»<sup>41</sup>. En fait, l'image du lecteur est conçue dans la variante de l'étranger<sup>42</sup> auquel, cette fois-ci, l'écrivain offre l'hospitalité des sens du livre, en assumant l'altérité comme une potentielle occasion de se définir soi-même et d'accomplir de bonnes actions<sup>43</sup>.

Après le parcours de l'espace tracé<sup>44</sup>, le lecteur doit s'inscrire, lui aussi, dans le temps de l'accomplissement<sup>45</sup> par lequel l'œuvre «deviendra une composante de la vie des hommes»<sup>46</sup>.

L'entrée dans le monde de l'écriture propose une autre métaphore spatiale — celle du livre-porte: «*poarta cărții aceștia o au lasat pre ia deschisă, ca oricarele*

<sup>38</sup> «celui avec lequel on peut partager le trésor des sagesse transmises»: D. Cantemir, *Mic compendiu asupra întregii învățăături a logicii*, Bucarest, Editura Științifică, p.95.

<sup>39</sup> Cantemir, D., *Sistemul ...*, p.37: «mie întinde-mi o mână de ajutor» (Donne-moi ton aide), demande l'auteur au lecteur.

<sup>40</sup> «de bon cœur, avec une bonne pensée, de bonne volonté»: N. Costin, *op.cit.*, p.8.

<sup>41</sup> «bonne volonté»: D. Cantemir, *Istoria ieroglică*, p. 275.

<sup>42</sup> Compagni, Dino, *Cronica întâmplărilor din viața lui*, EPLU, 1967, p.19: «Et pour que ceux qui sont étrangers puissent comprendre mieux, je décrirai...».

<sup>43</sup> Voir *supra*, la note 17 et le paragraphe qu'elle glose.

<sup>44</sup> Cf. Vlad, Carmen, *Textul aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003, p.146.

<sup>45</sup> Cantemir, D., *Divanul...*, p.117: «Nu numai cu citiala să rămâi, că pâna nu vii duce la praxes, folosințe nu-i» (Tu «[toi, lecteur] ne dois pas rester seulement avec la lecture, parce que, si tu ne la mets pas en pratique, tu n'en tireras pas profit»).

<sup>46</sup> Vlad, Ion, *Între analiză și sinteză. Repere de metodologie literară*, Cluj, Dacia, 1970, p. 9.

va voi să intre cu cetirea printr-însa și mari și frumoase lucruri va vedea»<sup>47</sup>. Cette métaphore, doublée par celle de la lecture-labyrinthe ou de l'œuvre source/fontaine, soutient l'image du lecteur chercheur, discerneur («judecătoriu, samălutoriu»), désireux de savoir<sup>48</sup> («ars de dorința de a cunoaște»<sup>49</sup>), dans une continue interaction avec l'écriture miroir où, comme Cantemir lui-même, «socotește să se regăsească»<sup>50</sup>. La démarche est, en quelque sorte, similaire avec la possibilité de remplir les espaces vides du texte pensant<sup>51</sup>, où Umberto Eco voit la participation active du lecteur<sup>52</sup> trouvé, cette fois-ci, dans la position de l'acteur, du personnage dans le théâtre de l'œuvre.

Plus encore, les ouvrages médiévaux roumains offrent des exemples mémorables d'interaction empathique, directe et concrète, avec un lecteur pour lequel l'imaginaire de la réalité arrive à se superposer avec l'imaginaire du livre jusqu'à ce que le lecteur arrive à sentir le besoin de transformer les feuilles du livre de chevet dans un espace qui l'inclut, l'englobe dans le corps de l'œuvre et dans le temps de sa lecture future. Ainsi, une annotation apparemment sans importance faite en marge du *Sermon (Cazania)* de Varlaam — «Ispitii condeiul să văd cum scrie și scrie foarte bine»<sup>53</sup> — ne peut plus être reçue seulement comme un «simple exercice de plume»<sup>54</sup>, parce qu'elle parle de la complexité des rapports qui s'établissent pendant les XVI-XVIII-e siècles dans l'équation de l'imaginaire texte-lecture. On découvre, en fait, la sensibilité de l'individu qui, marqué par la signification symbolique de l'écriture (comme résultat, mais aussi comme acte en soi-même), se sent lui même tenté, plus précisément, éprouvé par la tentation de la plume, dans une sorte d'épreuve suprême d'une lecture transitive, où le

<sup>47</sup> «la porte de ce livre a été laissée ouverte, pour que, quiconque veuille y entrer par la lecture, voie de grandes et de belles choses»: *Apud Mircea Vasilescu, «Iubite cetitoriuile...». Lectură, public și comunicare în cultura română veche*, Editura Paralela 45, 2001, p. 144-145.

<sup>48</sup> Cantemir, D., *Descrierea Moldovei*, Bucarest, Minerva, 1981, p. 21.

<sup>49</sup> «brûlant du désir de connaître»: D. Cantemir, *Sistemul...*, p.8.

<sup>50</sup> «il pense s'y retrouver»: D. Cantemir, *Mic compendiu...*, p. 95.

<sup>51</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.222-223.

<sup>52</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bucarest, Editura Univers, 1991, p. 82-83.

<sup>53</sup> «J'ai essayé la plume pour voir comme elle écrit et elle écrit très bien», *Apud Ștefan LEMNY, Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, Bucarest, Editura Meridiane, 1990, p. 150. En roumain, «a ispiți» développe en même temps les sens d'essayer et de tenter.

<sup>54</sup> *Idem*.

lecteur, assumé par le texte, devient témoin et personnage écrivain, tandis que le texte, en se multipliant à l'infini, crée ses lecteurs et les modèlent. On retrouve les ressorts de la même conscience qui cherche à inscrire son passage dans le temps et qui identifie justement dans l'espace physique et idéatique du livre la solution cherchée.

Un personnage similaire devient l'écrivain lui-même en qualité de lecteur. La littérature roumaine ancienne est saturée d'ouvrages de référence trouvés dans les bibliothèques ou sur la table de travail des chroniqueurs roumains. On voit se préciser, d'une manière évidente, une dimension axiologique dans la hiérarchie réalisée par l'énumération des sources ou par la liste d'auctoritas citées. Un canon du Moyen Âge roumain, où Miron Costin situe Moïse (l'écriture inspirée par Dieu), Homère (l'écriture mythique), Plutarque (le modèle sapientiel) et Tite Live (l'écriture historique), soutient jusqu'à la fin l'imaginaire d'un espace-temps mythique, circulaire de la lecture revenant toujours, comme Roland Barthes en témoigne, au texte mandala<sup>55</sup>, idéal et jamais atteint. Cela se passe comme dans la parabole du chant des Sirènes<sup>56</sup> si présente à l'Antiquité et au Moyen Âge: celui qui revient après l'acte de la lecture est (un) autre. L'espace du regard est plus vaste, l'esprit enrichi, son temps résume l'expérience de vivre d'autres temps, révolus, mais toujours ressuscités par la remémoration. Et l'œuvre, actualisée avec chaque nouvelle visite, se réécrit à l'infini, dans une histoire<sup>57</sup> sans fin de l'imagination fascinée.

\*\*\*

Dans un univers de l'imaginaire de l'écriture où la lettre, le mot et le récit deviennent des instances indépendantes, invoquées<sup>58</sup> comme des entités

<sup>55</sup> Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes, Tome II, 1966-1973*, Éditions du Seuil, 1994, p. 1512.

<sup>56</sup> Maurice Blanchot analyse la métamorphose que le récit produit chez ses narrateurs/ auteurs en relation directe avec la transformation subie par Ulysse après l'écoute du chant des Sirènes, [*Le Livre à venir*, Éditions Gallimard, [1990], p.7-37].

<sup>57</sup> Ion Vlad, dans *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p.62 considère que le problème de la «contemporanéisation» de l'œuvre littéraire appartient, en fait, à une *histoire de la création*.

<sup>58</sup> «Ce și cum s-a întâmplat, vino, cuvântule și povestește!» (Comment tout s'est passé, viens, mot, et raconte!): Macarie invoque la force du mot, dans un geste symétrique à l'invocation des muses au début des textes antiques ([*Cronica lui Macarie*], ed. cit., p. 180).

déterminantes qui fonctionnent d'après une dynamique propre, intrinsèque<sup>59</sup>, l'écrivain lui-même arrive à identifier sa vie avec l'espace discursif, dans une symbiose symbolique où le texte-monde se particularise en texte-vie.

C'est de cette manière que Nicolae Costin anticipe les sujets développés dans sa chronique, en superposant irréversiblement le temps du témoignage avec le temps de la vie: «Pre urmă vom scrie și descălecarea țării [...] însă mai pre larg vom scrie [...] de unde au început a scrie Miron Logofătul, până unde ne va lungi Dumnezeu vremea și viața»<sup>60</sup>.

Conscients de l'impossibilité d'une équivalence entre le temps historique et le temps de la narration — «ceea ce povestești repede<sup>61</sup> nu se întâmplă tot așa repede», note Miron Costin — ou entre les dimensions de l'espace discursif et l'amplitude de l'événementiel, dans l'imaginaire de ces écrivains on arrive à concevoir pourtant le cours et l'espace du texte d'après le cours et l'espace de la vie.

En effet, à la différence des auteurs modernes, les chroniqueurs ne savent pas dès le commencement comment leur œuvre finira<sup>62</sup>: la narration se développe en même temps que le parcours de la vie, et le donné secret de celle-ci, converti dans la situation de donné imprévisible<sup>63</sup>, fait surgir les événements et les perpétuer par l'intermédiaire de l'écriture.

Vivant dans un monde saturé de modèles divins ou héroïques, les créateurs de l'ancienne période conçoivent leurs textes avec beaucoup d'égards «să nu

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.187: «Ce a căzut asupra mea va spune povestirea» («Ce qui m'est arrivé sera le récit qui le dira»). L'évêque Macarie prend comme témoin objectif le récit même, devenu, par un procédé de «perspectivation», une sorte de personnage, configuré, similairement, dans les formules récurrentes des contes populaires: «căci cuvântul din poveste înaintea mult mai este» (que le mot du conte continue encore).

<sup>60</sup> «Nous écrivons puis de la naissance du pays [...], mais, plus en détail, nous écrivons [...] d'où a commencé à écrire Miron Logofătul et jusqu'au moment où Dieu nous laissera encore le temps et la vie»: Nicolae Costin, *op. cit.*, p.7.

<sup>61</sup> «ce qu'on raconte vite n'arrive pas de la même vitesse»: M. Costin, *Opere I*, p. 253-254.

<sup>62</sup> En commentant *Le Corbeau* et *La Genèse d'un poème* d'Edgar Allain Poe, Baudelaire considérerait qu'un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première.

<sup>63</sup> Vargas Llosa, Mario, dans *Scrisori către un tânăr cititor* (traduction en roumain Mihai Catuniari, Bucarest, Humanitas, [2003], p. 117-128), parle du rôle que l'a dans une narration le procédé qu'il appelle *le donné caché* ou *le donné secret* qui consiste dans l'escamotage d'un détail essentiel de l'histoire, escamotage qui oblige le lecteur «d'intervenir activement dans l'élaboration de l'histoire avec des hypothèses et des suppositions».

treacă chipul și forma»<sup>64</sup> des formules scripturales canoniques qu'ils assument. C'est pour cela qu'ils inscrivent leur existence non seulement dans l'histoire, comme créateurs, mais surtout dans la mémoire des documents, comme écrivains d'histoire, dans une tradition où ils trouvent aussi leurs précurseurs et leurs successeurs<sup>65</sup>.

Ainsi, l'imaginaire du texte-monde, du texte-histoire peut toujours devenir une alternative de la vie.

---

<sup>64</sup> «pour que ne soient pas modifiés le modèle et la forme»: D. Cantemir, *Hronicul...*, p.20.

<sup>65</sup> Les disciples de l'évêque Macarie, Eftimie et Azarie, expriment explicitement leur volonté de continuer l'effort de leur maître spirituel.





# The Alphabetic Order and the Order of the Cosmos in Antiquity

Laurence de Looze

*The University of Western Ontario*

## Introduction

Western culture has lived for the past 2700 years in a world characterized by the alphabet. Alphabetic letters have become ubiquitous, and because we live in such close proximity with them on a daily basis, we often hardly notice them. They are eminently utilitarian, and for this reason also we have a tendency to view them as simply another of the utensils that we use every day.

But if we step back for a moment to observe the alphabet as a comprehensive system and to consider its reach and power, we discover that alphabetic letters are the most remarkable of tools — and, in fact, the alphabet is much more than a tool. That a few dozen marks should be able to freeze speech and thought — and do so for people who speak vastly different languages — is truly extraordinary. Ideas and pronunciations that have been encrypted according to the system of alphabetic letters can then be decoded and reproduced by anyone who knows the language and the lettristic system, even across large swaths of space and time.<sup>1</sup> Not surprisingly, then, from its inception the alphabet has been viewed as one of the West's greatest inventions and a cornerstone of its civilization, its power, its values, and its way of life.

---

<sup>1</sup> Claude Lévi-Strauss' famous «writing lesson» («Léçon d'écriture») in *Tristes tropiques*, (Paris: Plon, 1955, 347-360, illustrates well the power dynamics, even the purely social power, inherent in writing. While Lévi-Strauss' interpretation of the events has been challenged by Jacques Derrida, it remains that the chief of the Nambikwara in Lévi-Strauss' account realized almost immediately that power accrued to writing even if he did not understand the exact function of the Westerners' letters. Hernán Cortés also recounts in his *Cartas de relación* that during the conquest of Mexico in the early 16<sup>th</sup> century the indigenous peoples attributed magical powers to the Westerners' written texts that allowed speech to be sent over long distances and then perfectly recovered. See also, Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit* Paris: Perrin, 1988.

The alphabet stands in complementary distribution to the only other system of writing in operation in the world today, namely pictogrammic or ideographic writing. Curiously, the strengths of one system are the weaknesses of the other. If alphabetic writing records the *sounds* of words, for which a reader must know the meanings in a particular language, pictogrammic (or ideographic) writing records *meanings* through signifying characters, but it can offer nothing regarding the spoken pronunciation of the words it represents.

In what follows, I wish to examine how the culture of Antiquity — primarily of Greece, but also with some glances at the Roman period — bequeathed to the West a particular alphabetic conception of the world. Put bluntly, I will argue that for Antiquity the alphabet was instrumental in determining how they saw themselves and their world, while at the same time the world, and even the cosmos, was seen as a kind of alphabet.

## Origins

The origins of alphabetic writing are shrouded in what the French call «the night of time» and, as a result, have been the subject of much mystery and inquiry. We know, of course, that alphabetic cultures were preceded by oral ones, though inevitably we only have access to oral cultures at the point when they become recorded — either through writing or, in more modern times, aural media — which also means that we only have a mediated version of orality because it has always already been taken down in some non-oral form. For early civilizations we thus only have a textualized version of an oral culture — what we could think of as «mock orality.» In short, while oral cultures may have left traces in later written cultures, we are always dealing with written recreations or imitations or echoes of prior orality.

Historians have been able to trace some of the developments that led to early alphabetic writing. The Egyptians had some phonetic symbols, hence «letters» of a sort, that they used alongside their hieroglyphs: an inscription, for example, from about 330 BCE phonetically writes «Alexander» — a reference either to Alexander the Great or his son — in the course of a hieroglyphic text. But by that time, alphabetic writing was already well developed in numerous parts of the Middle East and the Greek world. It seems likely that alphabetic writing was first developed around 1500 BCE and perhaps even slightly earlier. Cuneiform writing, with its wedges imprinted into wax, was invented in Ugarit, a royal city in modern day Syria, while so-called «linear» letters (because they are

formed of lines not wedges) were developed by the Phoenicians in modern day Lebanon. It is hard to establish which of the two alphabetic systems came first or to what extent they may have influenced each other: cuneiform or linear. While cuneiform letters were better suited to making impressions on wax or stone tablets, linear letters were better for writing with ink on papyrus. Since papyrus was bio-degradable, this difference may explain the survival of more (or of earlier) cuneiform writing than of linear writing. Other alphabets were developed for other languages between, roughly, the tenth and the fifth centuries BCE, including Aramaic, Hebrew, Arabic and Greek.<sup>2</sup>

We cannot know what alphabetic writing «felt like» for the people who first used letters. The earliest epic known to the West, *The Epic of Gilgamesh*, was written in a cuneiform script developed for the Babylonian language (now extinct) between 1300 and 1000 BCE. A few centuries later, the alphabet that was to have extraordinary importance for the subsequent history of the West — that is, the Phoenician alphabet — was being used to record not only accounts and legal documents, but also myths and legends. Did the scribes who wrote these texts have the sense that the ability to record speech in a durable form gave to human beings an extraordinary extension in terms of their power and reach? Did they have the feeling that they were embarking on a new period in terms of human culture, much as people did in the decades following the invention of the printing press in the late 15<sup>th</sup> century or, more recently, the way people have viewed personal computers and the internet as they have become important features of our daily lives in the 21<sup>st</sup> century? Did the fact that people no longer had to store every important item in their personal memory but that, rather, they could store information, ideas, and stories in communal texts from which the data could be retrieved later on with perfect accuracy stun them for the power that inhered in letters, or did they, instead, take it in stride as simply a self-evident aspect of their daily lives? Perhaps they did not even consider alphabetic writing terribly significant, viewing it as simply one utilitarian feature and less crucial for survival than agricultural advances, say, or natural phenomena? Such may have been the case if writing developed gradually. In any event, the past is silent when

---

<sup>2</sup> For the information on the development of early alphabets, I am indebted to *Naissance de l'écriture*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1982, 171-93. The Egyptian inscription actually reads «alksindsr» and is part of the Paris Louvre's Guimet collection (AE/MG 23090). It is reproduced in *Naissance de l'écriture* 176.

we ask it these questions. We can see the peoples of these early writerly cultures using the alphabet in increasingly creative ways, but we do not know how they thought and felt about the spreading uses of their letters.

## Greek Letters

With the Greeks things change. The Greek alphabet was derived from the Phoenician one, which has made the Phoenician alphabet the fount for Western letters. Sometime between the 12<sup>th</sup> and the 8<sup>th</sup> century BCE, the Greeks adapted the Phoenician alphabet to suit their language, creating an alphabet of 22 letters in which each letter represented a «phoneme» or minimal unit of sound. By putting together the letters in succession, as the Phoenicians had done with their alphabet, the Greeks could represent the sounds of their words. They made some modifications in terms of letter forms and distribution since they had some sounds that the Phoenicians did not, and vice versa. The most notable change the Greeks made was to redistribute certain letters in order to represent vowels as well as consonants, departing from the Semitic alphabets that, down to our day, represent only consonants.

Interestingly, the Greeks wrote down their greatest narratives almost as soon as they first had the alphabet. At some point during the 8<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> century BCE the most famous works of Greek culture at the time were committed to writing, especially the two great epics by Homer, the *Iliad* and the *Odyssey*, as well as the two works of Hesiod, *Works and Days* and the *Theogony*. We do not know what other, more mundane texts may have been written as well, but it is surely significant that the Greeks saw an immediate need (or had the strong desire) to inscribe the two great oral tales that «Homer» (whoever he was or they were) had composed orally. Indeed, the Homeric epics are models of «mock-orality,» reproducing what are almost surely vestiges or imitations of earlier oral composition, even though the stories were now being inscribed on papyri. Homer's epics make no direct mention of writing, but the power and artistry of the works, with their delicate use of recurrent themes and motifs, were almost surely due in part to a certain amount of reworking in written form. At least one specialist has gone so far as to suggest that the Greek alphabet was actually developed in order to write down the Homeric epics!<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Barry Powell, *Homer and the Origins of the Greek Alphabet*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, pp. 221-37.

As one may expect, the modern critical debates about the composition and authorship of the Homeric poems have been lively. Just as we will never know to what extent the Homeric texts as we know them are the result of reworking in a written format, so also it is hard for us to discern to what extent they were written down because they were canonical or they became canonical because they were written down and could be read repeatedly. For our purposes here, what matters is the obvious realization that the alphabet could be used not just to record but also to polish, edit, and reproduce the products of the human imagination. The scribes pried loose the great epic tales and the finest poetry from the bards, and the products of the throat that sang became those of the hand that wrote. This was a seismic cultural shift. From this point on we can speak of a literary «text»: the chanted song became a tangible object that existed outside of the human body and to which any voice could give utterance, provided one knew how to read. Literacy would begin to assert itself as a powerful tool; to be able to read the alphabetic text was to have a measure of social dominion.

The writers that gave us the *Iliad* and the *Odyssey* did not discuss the power of lettristic writing *per se*, preferring to maintain a fiction of orality. The closest Homer's poems come to acknowledging writing is in the reference to graphic signs in the embedded tale of Bellerophon in which the sealed tablets he carries contain signs (*semata*) that tell the receiver to put him to death (Bk 6, l. 168). We cannot know, however, if the reference to *semata* would have denoted alphabetic writing or not. Similarly, Hesiod, in his *Theogony*, does not reflect specifically on the role of alphabetic letters either, though he appears very much as a writer and he presents himself as the receptor of the divine messages relayed through the muses, placing the authority of his alphabetic writing on the same level as that of sacred kingship (*Theog.* 22-28).

In the Classical period, 5<sup>th</sup> century BCE, Greek writers begin to write about their own writing — that is, about their own letters. What we find is an already highly developed and nuanced reflection on the origins, power, and uses of alphabetic letters. Concurrent with this metacritical discourse, a view emerges that associates the Greek alphabet with concepts of the cosmic order and human civilization. A bit of backstory is in order here.

Greek letters were called *stoicheia*, which was also the Greek word for the elemental particles or atoms that made up the cosmos. In the use of this term, however, inhered the idea that alphabetic letters were much more than just convenient graphic signs: rather, they were viewed as the building blocks of the

cosmos, quite literally as «elemental» (The Latin term for the for *stoicheia* was, indeed, *elementa*). For the Greeks, the term *stoicheia* was usually used with both meanings, though the original reference was in fact to alphabetic letters, the one to atomistic elements coming later.<sup>4</sup> The full alphabet — originally 18 letters to which were added 4 more — was therefore also a kind of compendium that constructed the cosmos. Indeed, the analogy between the elements and letters was a long-enduring one, beginning very possibly with Leucippus (5<sup>th</sup> cent. BCE) Democritus (ca. 460 BCE). Aristotle, in his *Metaphysics*, refers to the analogy between atoms and letters, suggesting that atoms can combine in different ways to make different forms just as the letters A and N can (985b: 16-19). The notion reappears in Cicero and is extensively used by Lucretius in his *De Rerum natura*.<sup>5</sup>

What is more, in Greek, as later in Latin, the letters were also numbers. We should remember that for the ancient Greeks the cosmos was seen as ruled by certain basic mathematical ratios. The 6<sup>th</sup>-century BCE mathematician Pythagoras is reported to have claimed that «All is number» and whether the attribution is true or not, the statement expresses very well the Greek view of the cosmos. Excelling in geometry, the Greeks were astounded to discover, for example, that basic ratios seemed to rule the world around them. In music, which was a branch of mathematics, the octave, fifth, and fourth proved to be the results of very simple ratios: for example, a plucked string, when pinched in the middle, was exactly an octave higher, meaning that the ratio between any two octaves was always 2:1, the waves of the higher octave being exactly twice those of the lower one. A perfect fifth was a ratio of 3:2, and so forth. Pythagoras philosophized that the eight known planets therefore corresponded to the tones of the scale and that their movements created a «music of the spheres» which humans no longer noticed, just as after a while one does not hear the daily crowing of the same rooster each morning. It seemed logical to Pythagoras that the universe was ruled by the same numerical order as the one found in the sounds of our world. His theory of the music of the spheres had enormous longevity and was accepted well into the 17<sup>th</sup> century CE.

If alphabetic letters were both elements and numbers, the complete alphabet was homologous to the whole cosmos. The alphabetic order contained

---

<sup>4</sup> Jane McIntosh Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum natura*, Amsterdam, B.R. Grüner, 1980, p. 33.

<sup>5</sup> See Snyder, 31-51 for extensive discussion and examples.

the building blocks of the universe. This view was assimilated to the broader Greek outlook on the world, and served to underpin attitudes toward not only the physical cosmos but also other peoples. Half a millennium or so after Pythagoras, the writings of the Epicurean Roman poet and philosopher Titus Lucretius Carus (99-55 BCE) were still infused with this idea. In the one extant work by Lucretius, his *De rerum natura* (*On the Nature of Things*), he proposed that atomic rearrangement is analogous to a reordering of the alphabet. In Cicero's *De Natura Deorum* the stoic satirist Quintus Lucilius Balbus (fl. 100 BCE) mocked Lucretius' ideas by suggesting that, according to Lucretius, if untold quantities of the alphabetic letters were jumbled up and then dumped out on the ground, the result would be a readable copy of the *Annals* of Quintus Ennius (239-169 BCE).<sup>6</sup>

To enter the world of the alphabet was therefore, beginning with the Greeks, to enter the order of the cosmos — to enter an ordered universe. Moreover, the individual letter was part of a compendium, an all-inclusive structure, which was the alphabetic universe.

Among the Greeks we thus encounter for the first time the view that alphabetic letters provide a means of apprehending the world, of conceptualizing the cosmos and one's place in it. The alphabet, adapted from Phoenician letters, permits the Greeks to write down their language, and to write *in Greek* necessarily has important implications for Ionian culture. For the Greeks, to be civilized is to speak Greek; «barbarians» are, by definition, people who do not speak Greek. Thus for the Greeks, their letters are, at one and the same time, more civilized than other scripts, and they also have a civilizing dimension.

By the time the Greeks begin in the 5<sup>th</sup> century BCE to write about their own writing, they are fully aware that the medium they are using to carry on their discussions is also the medium they are in fact discussing. This self-consciousness surfaces wittily in some of their writings. One little-known play from the period by the writer Kallias, usually titled in English the *ABC Show* (The Greek title is *Grammatike Theoria*) has a chorus comprised of all the letters of the Ionian

---

<sup>6</sup> See Lucretius, *De Rerum natura* I: 196-98; 907-14 and II: 688-94; 1013-22; D.M. Sedley, *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, p. 39; Joanna Drucker, *The Alphabetic Labyrinth*, London, Thames and Hudson, 1995, p. 56. The satirical ideas of Lucilius are contained in Cicero, *Nat. D.* 2.37.93. For the specific point regarding Lucilius' satirical view, see Theodore D. Papanghelis, *Propertius: a Hellenistic poet on love and death*, Cambridge, Cambridge UP, 1987, p. 128, footnote 61.

alphabet. Only fragments of the play have survived, but among the extant parts are dialogues between characters in which they discuss and pronounce the letters of their alphabet.<sup>7</sup> The Greeks also investigate the power and functions of their alphabetic system as well as the origin of their letters. The underlying question that they need to address is: are letters divine in origin or are they a human invention?

Greek texts reveal that on the one hand the Greeks are aware that their alphabet derives from the Phoenician one while on the other they consider it a divine gift that surpasses human talents for invention. The earliest Greek source on the origins of alphabetic letters is Herodotus (ca. 484-425 BCE), considered the West's first historian. In his great work, *The Histories* (the word «history» in Greek meant «inquiry») Herodotus considers, albeit briefly, the Phoenician origin of Greek letters. Herodotus' basic theory that the Greeks took over and modified the Phoenician alphabet is still the accepted theory today regarding the development of Greek letters.

Along with an historical explanation, however, the Greeks put forth several myths regarding the invention of their alphabet. There are legends regarding the Phoenician Cadmus who supposedly gave the alphabet to the Greeks, and Greek writers, including Herodotus, take these up. Indeed, Herodotus backdates Cadmus' role to an impossibly early period. There is another legend that confuses one tale of Cadmus and a cow with the tale of the beautiful girl Io (I in Greek), who is turned into a heifer. There are many versions of the tale among the Greeks, and it is taken up again in Roman culture. In most versions Zeus, having ravished Io, changes her into a heifer at the moment Hera, his wife, becomes suspicious about her. Hera then places the heifer under the watchful eye of the hundred-eyed Argos whom Hermes (or another god) kills, which sets Io off wandering.

Ovid, in his *Metamorphoses*, adds a new dimension to the tale. In the great Roman poet's version, Io, in a cow's form, has an encounter with her father, who has been looking for her. Unable to use her voice (she just lows when she tries to speak), she stamps out her name in the sand with her hoofs. Lettristic signs that capture speech thus substitute for orality, the paw (analogous to the human hand) eliding the mouth as the source of linguistic communication. Io's ability to

---

<sup>7</sup> See Wise, *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca, Cornell UP, 1998, pp. 15-17.



write her identity alphabetically becomes the reaffirmation and communication of her essential humanity, despite her animal form.

Naturally, an overly logical approach to Ovid's tale would point out that in order for Io's father to understand her marks in the sand, the *grammata* or letters would have had to exist already. But myths are not about rational explanation. They are about explaining phenomena that seem to surpass the human dimension — such as something as powerful as the alphabet. In the legends, letters are a gift in one way or another from the gods. This is why the Greeks could investigate at one and the same time the introduction of letters as a historical question while also approaching their origin through the medium of legendary tales; the two tracks of inquiry are not contradictory because they are not in competition. Herodotus, as a historian, looks for the evidence of the real Cadmus and marshals data to determine when the introduction of Phoenician letters into the Greek orbit took place. He situates Cadmus' arrival among historical wars and other events, telling of how Cadmus and other Phoenicians finally were taken in by the Athenians to whom they gave «among many other kinds of learning, the alphabet [γράμματα], which had been unknown before this, I think, to the Greeks» (5.57.1-58.2). Herodotus goes on to discuss how the Greeks altered the form of Phoenician letters, adapting the letters to their own language. The Cadmus legend, by contrast, casts Cadmus as a semi-divine being who gives the means for a kind of communication that bypasses the voice. Or to be more precise, the letters compensate for the voice: they were invented as a purely graphemic replacement for the lost voice. As Isidore of Seville will express matters at the end of the 6<sup>th</sup> century CE in his *Etymologies*, letters have great power such that «without any voice the things said by absent people are spoken to us.»<sup>8</sup>

Both the Cadmus tale, in which letters pass from gods to a human consciousness, and the Io story, in which an inner humanity, trapped in an animal's body, is expressed through letters, see the alphabet as a key tool for human communication. Letters give a graphic voice to the mute, compensating for a voice that for whatever reason is absent; they reunite father and daughter, reaffirming and re-establishing the social bonds; and they communicate the

---

<sup>8</sup> «ut nobis dicta absentium sine voce loquantur» *Etymologiarum sive originum* Bk 1: 3 (W.M. Lindsay (ed.), 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1911).

essential humanness that remains despite Io's superficial transformation into a bestial shape. The essence of humanity is seen as part of Io's interiority, and the set of alphabetic symbols becomes the means by which her humanity is conveyed. In other words, the ability to manipulate letteristic signs is both the proof and definition of one's humanity.

Greek culture also turns back to the Egyptians for another of their theories regarding the origin of their letters. Just as Greek sculpture derives from Egyptian statuary, so also writing, the Greeks posit, may have come from the Egyptians. Certainly, the Greeks were fascinated by hieroglyphic writing and they were well aware of how different it was from their own alphabetic script. As a result, there was little likelihood, as they knew, that the historical roots for the Greek alphabet lay in Egyptian culture. But, again, mythic explanations are of an order different from that of historical investigation, and the mystery and fascination of the earlier Egyptian world was, for the Greeks, a good source for tales of divine origin. The most common myth is that of the Egyptian god Thoth of Theuth who gives letters to man as a means of holding things in memory. Thoth is the scribe for the Egyptian gods and is associated with Hermes, the messenger god of the Greeks. As such, he is the perfect vehicle for the transmission of writing, for what does writing do if not transmit messages? When he gives mankind writing, he gives man the means of holding things in memory.

The great 5<sup>th</sup>-century BCE philosopher Plato famously turns around the myth of Thoth in his *Phaedrus*, arguing that Thoth's gift is a recipe for forgetting, not for remembering, because rather than internalizing knowledge mankind will now become dependent on external signs. This tale has had much currency in late-20<sup>th</sup>-century philosophical circles.<sup>9</sup> The importance for us here is that Plato's view nevertheless still encapsulates a view of the alphabet as a divine creation handed down from distant and ancient sources. It betrays as well a certain distrust of writing because writing is seen as external to the self. Pre-writing culture could only be maintained by the internalization of information and poetry: the oral bards were undoubtedly masters of memory. What they knew became housed in their physical selves, and this corporeal view of what it is to

---

<sup>9</sup> The seminal text is Jacques Derrida's famous essay, «La Pharmacie de Platon,» (in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 69-200) in which the French philosopher deconstructs Plato's dialogue through an analysis of the Plato's designation of writing as a «pharmakon» (meaning both «remedy» and «poison» in Greek).

*know* will continue to vie with alphabetic letters for many centuries. In the late 1500s, the French philosopher Michel de Montaigne will still claim that one only truly knows that which one has «made his own» (*faire sien*).<sup>10</sup> Montaigne will even argue that when one has lived with a poem or a work for a long time, the text sometimes becomes so much a part of a person that one alters a word here or there without realizing it — proof, for Montaigne, that one has fully internalized the work and «knows» it profoundly. As letteristic writing displaces earlier oral culture, memory comes to be cast in alphabetic terms: remembering is repeatedly compared to writing on wax tablets by Cicero, Quintilian, and in the anonymous *Ad Herennium*.<sup>11</sup>

Plato also considers the nature of alphabetic letters in his *Cratylus*, concerning himself here less with the historical dimension of the alphabet's origin and returning to the relationship of letters to the external world and the cosmos. In this Platonic dialogue, Cratylus and Hermogenes square off, presenting two different views of alphabetic letters with Socrates as moderator and judge. Cratylus takes an essentialist, atomistic view, arguing that the letters do not simply signify the things of this world; rather, Cratylus argues that there is an organic bond between words and what they mean. Hermogenes, on the other hand, argues that letters are entirely conventional. At issue is whether the letters are simply arbitrary signs of the world around us or whether there is some sort of tether that ties them to the ambient physical world. Alphabetic writing, in the moment of inscription, turns language into a concrete artifact, making it part of the material world. But does this mean therefore that a kernel of the world is contained in each letter in some elemental way? Or do letters simply represent speech sounds, there being no bond other than a consensual one between letter and world?

Curiously, Socrates (and hence Plato) gives a mixed response. If letters are linked to the things they stand for in some elemental way, perhaps by a process of mimesis, Socrates says, then the better they signify, the more they will resemble the things they represent. But according to this line of reasoning, he argues, the best or most accurate letter would have to completely reproduce the

---

<sup>10</sup> See Michel de Montaigne, *Les Essais* vol 1 (1:26) (Pierre Villey (ed.), 3 vols., Paris, PUF, 1965] p. 151).

<sup>11</sup> Frances Yates gives many examples of references in Antiquity to memory as writing on wax tablets in her seminal *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966. See especially chapters 1 and 2.

thing for which it stands, in which case it would no longer be a letter, having reproduced the object in its entirety (the 20<sup>th</sup>-century Argentine writer Jorge Luis Borges picks up this idea in his essay about a map so detailed that it reproduces every phenomenon of the world it represents, which means it finishes by reproducing the world). As Socrates claims, «how ridiculous would be the effect of names on the things named, if they were always made like them in every way! Surely we should then have two of everything, and no one would be able to determine which were the names and which were the realities» (*Cratylus*, 432d).

Rather, Socrates says, the resemblance (or imitation) between letter and material world is only partial, and letters are largely conventional. But the attraction of similarity (*homoiotēs*) alone is not sufficient, and so «it is necessary to use in addition this common/vulgar (*phortikos*) thing [called] convention (*suntheke*)» (*Cratylus* 435c). Thus, even though letters are largely conventional, there is still some trace of the elemental world contained in them. As examples, Socrates considers several letters in which the trace of the world can, he claims, still be perceived, as for example in the letter «ro» (written «ρ» in Greek and pronounced like the trilled «r» of Spanish or Italian). The «ro» contains, he says, a mimetic trace of movement, as is evident in the motion of the tongue as it trills. No surprise, Socrates then concludes, that it appears in words denoting motion of one kind or another: *tromos* (trembling), *traxis* (rugged), *thranein* (crush), etc. (*Cratylus*, 426 d-e).

Socrates' view thus sees alphabetic letters as still «speaking the world» in an elemental way, though only to a limited extent. The real world is partially contained in each letter, and that partiality is compensated for by conventions of meaning. In Socrates' compromise view — for it *is* a compromise — we see the beginnings of a long tradition that will conceive of letters as somehow expressing the world, because containing some trace of it, and that will view the world as an alphabetic compendium of sorts. And, like Michel de Montaigne some two thousand years later, Socrates argues that even if one occasionally gets some aspects wrong by «the occasional substitution of a wrong letter» or the omission of a right one, the meaning will not necessarily be affected. So long as «the general character is preserved, even if some of the proper letters are wanting, still the thing is signified» (*Cratylus*, 433a). For Plato, the alphabet also becomes a *model* for understanding the universe. In his dialogue *The Statesman*, Plato argues that if one tries to understand the world the same way one reads «the letters with which the universe is spelled out,» one can make proper judgments

by considering the elements of the world as «the long and very difficult syllables of everyday existence» (278d).

Half a millennium after Plato, Plutarch (46-120 CE) returns to the relationship between the letter and the world in his essay on the large E (the Greek epsilon which was both named and pronounced EI) engraved since time immemorial at Delphi, the «navel» of the world and source of enigmatic oracles. The Delphic epsilon was inscribed in stone, along with the celebrated injunctions to «know thyself» and to avoid excess. For Plutarch, then, this E has not been placed at Delphi by chance. Why an E, he asks, and what can it mean? Since the very stone of one of the most sacred places in Greek culture offers up a key letter of the alphabet, it is therefore, for Plutarch, important to try to understand what the lettristic inscription wishes to say, just as one does with the injunctions and the ambiguous responses the oracle is famous for giving.

In other words, for Plutarch this single letter E can tell us about our world and our lives. It must, he believes, mean more than just its value as a conventional letter. He puts forth various explanations without championing any single one. Because the Greek letters were also numbers (and as we have seen, numbers, for the Greeks, were considered the binding forces for the universe), he considers the E's position in the alphabet. The epsilon is the fifth letter (as is our modern «E,» which comes from the Greek letter), and the number five, he says, is of great importance in mathematics, philosophy, and music. Might the letter's meaning be found in the associations of its numerical value in various disciplines? The epsilon is also the second of the Greek vowels, and the sun (i.e. Apollo) is, for Plutarch, the second planet. Is that the source of the letter's meaning? Or does the epsilon's signification derive from the pronunciation EI? «EI» means «if» in ancient Greek, in which case the letter perhaps refers to the queries of the seekers who come to Delphi to ask *if* they should take a particular course of action or *if* they will meet with success. The word «if,» Plutarch reminds his readers, is also key to the construction of the premises of syllogisms. Taken another way, «EI» is the second-person address of the verb «to be,» hence «thou art.» Is the E representative of the seeker at Apollo's temple at Delphi who addresses the eternal deity with the affirmation, «Thou art?»

The point is not the rightness or wrongness of any of Plutarch's speculations (I have only given some of them). What matters here is his attempt to get the alphabetic letter to utter something *more* than simply its semiotic value as a letter; he is looking for a deeper, shrouded meaning, through which the letter

would somehow speak or encapsulate the world. The letter, because of its numerical and elemental characteristics, might form a bridge between the alphabet and material reality, especially at Delphi where enigmatic speech relates to the things of our world. The alphabetic letter somehow speaks the world while the world also, at Delphi, speaks the letter E.

In a sense, Plutarch is doubling back to a view expressed by the Greek play *Prometheus Bound*, which was composed, like Plato's dialogues, in the Classical period, most probably by Aeschylus (525-456 BCE).<sup>12</sup> Traditionally, Greek myth had seen Mnemosyne («Memory») as the mother of the nine muses, hence the source of Greek poetry. Legend had it that Zeus slept with Mnemosyne, giving birth to the virgin muses. In Aeschylus, however, the *alphabet* is described as a «memory, Muse-mother,» making it the source of poetry and associating the cultural memory with the act of letteristic writing. Moreover, in the play it is Prometheus who gives writing, along with fire, to humans, which is to say that Prometheus gives the tools for creating civilization to the Greeks. His gift of the alphabet is of a piece with his theft of fire — an audacious act that gives humans a new degree of mastery over their world. Letters can now be used to reveal, yes, but they are also a powerful means for equivocation and hidden meanings (as with the E at Delphi). Prometheus, after all, is one who repeatedly hides things.

## Conclusion

As this brief essay demonstrates, the Greeks set forth a view of written letters that sees a homology between the alphabet and the world. The alphabet corresponds to a universal order and expresses the whole cosmos while it also exists in this world and it is a powerful tool for re-creation, beginning with the recording of the Homeric world in the two great epics, *The Odyssey* and *The Iliad*. The implications of these early developments are enormous for subsequent Western culture because the Greek view first implants the notions that alphabetic letters are more than merely communicative. Despite major shifts in culture and religion over the course of the next two millennia, the conception of the alphabet as both corresponding to the cosmos in which humans dwell and also

---

<sup>12</sup> The brief discussion of Aeschylus' treatment of letters in *Promethius Bound* recapitulates material developed by my classicist colleague Aara Suksi over the course of several conference presentations.

expressing the very essence of what it is to be human or civilized will reappear again and again. The Christian world will take over many of these attitudes towards the alphabetic letter, making them key tenets of the Christian view of both the world and of letters. After the 16<sup>th</sup> century, an increasingly secular society will modify and adapt these longstanding views, without eliminating them. The Greeks thus stand as the seminal creators of a world-view that sees our reality and our humanity as bound up by and in the alphabet.





## De l'histoire au mythe: Guillaume de Machaut et Jean de Luxembourg

Margarida Madureira

Universidade de Lisboa | CEC-FLUL

Premier patron de Guillaume de Machaut, Jean de Luxembourg resta célèbre tout au long de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> et dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle grâce en particulier à sa mort glorieuse à la bataille de Crécy, en 1346. Chroniqueurs et poètes, écrivant parfois longtemps après ces événements, chantèrent sa mémoire, l'érigeant en parangon du courage et des vertus chevaleresques. Parmi eux, Guillaume de Machaut a une place spéciale<sup>1</sup>. Machaut entra au service du roi de Bohême vers 1323. Il évoqua dans plusieurs de ses poèmes ses voyages à travers l'Europe en sa compagnie, ainsi que des événements auxquels il participa à son service. C'est à la demande de Jean de Luxembourg

---

<sup>1</sup> Sur Jean l'Aveugle, on consultera: Cazelles, R., *Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg, roi de Bohême*, Bourges, Tardy, 1947; Seibt, F., «Die böhmischen Länder in der europäischen Politik 1306 bis 1346», in K. Bosl (éd.), *Handbuch der Geschichte der böhmischen Länder*, 1. *Die böhmischen Länder von der archaischen Zeit bis zum Ausgang der hussitischen Revolution*, Stuttgart, Hiersemann, 1967, p. 351-384; Margue, M. (éd.), *Un itinéraire européen. Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et roi de Bohême (1296-1346)*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1996; et, du même auteur, «Jean de Luxembourg, prince idéal et chevalier parfait: aux origines d'un mythe», *Mediaevalia Historica Bohemica*, 5, 1998, p. 11-26. Pour ce qui est de la relation entre Guillaume de Machaut et Jean de Luxembourg, voir: Cazelles, R., *op. cit.*, p. 135-137; Prioult, A., «Un poète voyageur: Guillaume de Machaut et la 'Reise' de Jean l'Aveugle en 1328-1329», *Lettres Romanes*, 4, 1950, p. 3-29; Machabey, A., *Guillaume de Machaut, la vie et l'œuvre musicale*, Paris, Richard-Masse, 1955, en particulier t. I, p. 19-38; Erny, V., «Guillaume de Machaut au service du roi de Bohême», in *Guillaume de Machaut: Poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims (19-22 avril 1978)*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 67-68; Wilkins, N., «A Pattern of Patronage: Machaut, Froissart and the Houses of Luxembourg et Bohemia in the Fourteenth Century», *French Studies*, 37, 1983, p. 257-284; Kirsch, F., «Mécénat littéraire à la maison de Luxembourg: l'exemple de Guillaume de Machaut et de Jean Froissart», in *Luxembourg en Lotharingie. Mélanges Paul Margue*, Luxembourg, Éditions Saint Paul, 1993, p. 321-337; et Margue, M., *Un itinéraire, op. cit.*, cap. 4 («Jean de Luxembourg: images d'un prince idéal»).

que Machaut composa son premier poème narratif, le *Dit du vergier*. Il lui prêta un hommage expressif dans trois ouvrages: le *Jugement du roi de Behaigne*, le *Confort d'ami* et la *Prise d'Alexandrie*. Les mentions dans ce dernier poème étant très brèves<sup>2</sup>, mon analyse portera sur les deux premiers.

E. Hoepffner a été le premier à souligner la dimension mythique que prend, dans le *Confort d'ami*, la figure de Jean l'Aveugle. Bien qu'un peu long, le passage mérite d'être cité:

Sur le fond des souvenirs de jeunesse auxquels Guillaume fait appel, il y a une figure qui se détache, belle entre toutes: celle de son premier maître, Jean l'Aveugle, roi de Bohême. Il y avait à peine dix ans que le roi Jean avait couronné sa vie aventureuse par une mort glorieuse sur le champ de la bataille de Crécy, et voilà que, grâce au souvenir reconnaissant que conserve de lui son ancien clerc, ce souverain, agité et belliqueux, généreux et chevaleresque, devient *le représentant idéal des vertus des rois et de la noblesse* (v. 2923-3086). [...] Il ne s'agit donc pas de quelque digression; *l'idée de proposer ce roi en exemple à tous les princes fait partie du plan général du poème*<sup>3</sup>.

Relevant la présence des traits essentiels associés à la figure mythique de ce roi, en particulier la largesse et l'héroïsme chevaleresque, chez Jean Froissart et Eustache Deschamps, Hoepffner attribuait son origine à Guillaume de Machaut: «C'est donc bien lui qui a fait entrer le roi Jean comme type idéal du roi dans la littérature et dans l'histoire»<sup>4</sup>.

Antérieur à sa mort, le *Jugement du roi de Behaigne*, écrit à l'intention de ce prince et peut-être sur sa commande, trace déjà une image idéalisée de Jean l'Aveugle<sup>5</sup>. Le *Jugement* est le poème de Machaut le plus répandu au Moyen Âge. L'auteur l'a rédigé sans doute pendant la décennie de 1330, lorsqu'il se trouvait

<sup>2</sup> *La Prise d'Alixandre* (R. B. Palmer, éd.), New York-London, Routledge, 2002, v. 779-792 et 831-838.

<sup>3</sup> Guillaume de Machaut, *Œuvres* (E. Hoepffner, éd.), Paris, Firmin Didot, 1921, t. III, p. xi-xii (c'est moi qui souligne).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. xi, n. 3.

<sup>5</sup> *Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune* (J. I. Wimsatt et W. W. Kibler, eds.), Athens-London, The University of Georgia Press, 1988.

<sup>6</sup> Pour une synthèse des questions que posent la date et le lieu de composition du *Jugement du roi de Behaigne*, voir Earp, L., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, London-New York, Garland Publishing, 1995, p. 11 et 207.

au château de Durbuy<sup>6</sup>. M. Margue le rapproche d'un ouvrage d'origine rhénane rédigé sans doute dans les mêmes conditions et dont l'intrigue présente des analogies frappantes avec le *Jugement*, si bien qu'il ne peut rester aucun doute sur l'existence d'une relation entre les deux poèmes: *Minne und Gesellschaft* (*Amour courtois et société*). M. Margue date ce texte de ca. 1325. Si les datations proposées pour ces ouvrages sont correctes, *Minne und Gesellschaft* est antérieur au *Jugement*. Ils développent tous les deux un débat de casuistique amoureuse que le roi est appelé à trancher. Cette thématique, à la fois mondaine et poétique, rappelle à la mémoire la tradition des «cours d'amours», qu'on suppose avoir existé dès le XII<sup>e</sup> siècle. Elles étaient fort à la mode à la fin du Moyen Âge, en tant que représentation d'un ordre idéal<sup>7</sup>. Comme le *Jugement du roi de Behaigne*, *Minne und Gesellschaft* privilégie ainsi l'image du prince courtois<sup>8</sup>. La question examinée dans les deux textes est pourtant différente. Dans *Minne und Gesellschaft*, une assemblée de douze chevaliers rhénans, explicitement nommés, présidée par le roi de Bohême, doit se prononcer sur une interrogation née de la lecture du *Tristan*: est-ce que l'amour est compatible avec la société ? Mais, au contraire du *Jugement* de Machaut, cette noble assemblée n'arrive pas à trancher sur la question, compte tenu des divergences d'opinion entre les personnages. L'intention de rendre hommage aux figures historiques citées, parmi lesquelles Jean de Bohême, n'offre aucun doute. Mais on peut légitimement se demander si l'auteur entendait réellement exalter leur compétence en matière amoureuse.

Dans le *Jugement*, une dame et un chevalier débattent pour savoir quel est le plus grand malheur: celui de la dame dont l'amant est mort ou celui du chevalier trahi par son amie. Voyant les deux antagonistes incapables de trancher la question, le narrateur, jusqu'alors caché derrière les branches feuillues des arbres, d'où il a tout observé, leur propose comme arbitre le roi de Luxembourg, au service duquel il se trouve. Guidés par le narrateur, la dame et le chevalier s'acheminent ainsi vers le château de Durbuy où séjourne en ce moment la cour de ce prince. Le narrateur trace, à cette occasion, un long panégyrique de Jean de Luxembourg (v. 1291-1348) et du château de Durbuy (v. 1379-1422).

---

<sup>7</sup> Cf. Poirion, D., *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine, 1978, p. 37-43.

<sup>8</sup> Pour un résumé de l'intrigue, cf. Margue, M., «Jean de Luxembourg, prince idéal», *op. cit.*, p. 18-19; et «Jean de Luxembourg: images d'un prince idéal», p. 150-152.

Le roi réunit en soi les vertus emblématiques du prince symbolisées par les grands mythes anciens: il est plus généreux qu'Alexandre, plus preux qu'Hector<sup>9</sup>, plus savant qu'Ovide en amour<sup>10</sup>. Il est représenté trônant dans sa cour au milieu de personifications allégoriques des vertus chevaleresques et courtoises: Honneur, Courtoisie, Hardiesse, Prouesse, Largesse, Richesse, Amour, Beauté, Loyauté, Liesse, Désir, Penser, Volonté, Noblesse, Franchise et Jeunesse. Jean de Bohême chargera quatre d'entre elles — Loyauté, Amour, Jeunesse et Raison — de prononcer l'arrêt sur le litige amoureux (v. 1620-1956). La magnificence royale qui émane de ce tableau est amplifiée à travers la description de l'imposant château de Durbuy, perché sur les roches, à la fois imprenable et accueillant, entouré d'un paysage idéal, véritable *locus amœnus*<sup>11</sup>. L'image du prince rendant la justice dépasse pourtant la stricte question courtoise qui suscite sa présence. La miniature qui occupe le f. 16 v. dans le célèbre ms. fr. 1584 de la BnF figure cet idéal de justice que le roi incarne: au centre, Jean de Bohême en majesté, assis sur un trône orné à têtes de lions (symbole de la majesté du Christ, ainsi que de la majesté royale), le bras levé à la manière du Christ, rend sa sentence à la dame et au chevalier, placés respectivement à gauche et à droite du prince<sup>12</sup>. Cette enluminure rend manifeste la justesse du surnom que Machaut attribue à son ancien patron au v. 1306: «l'Espée de justice». Or, l'exercice de la justice est devenu, au XIV<sup>e</sup> siècle, l'un des plus importants attributs du pouvoir royal.

Le récit — le seul de Machaut à représenter le roi comme personnage — met en valeur la magnificence et l'éclat de l'éthique de cour au château de Durbuy. Pour reprendre les mots de W. Calin, Jean de Luxembourg représente, dans le *Jugement du roi de Behaigne*, la quintessence de l'honneur et de la bienséance courtoise. Le roi était en vie et Machaut était le poète de sa cour. Le *Jugement* a du être lu, probablement par Machaut lui-même, pendant les soirées

<sup>9</sup> «Car de larguece / Passe Alexandre et Hector de proece» (v. 1296-1297).

<sup>10</sup> «Sire, et d'Amours / Cognoist il tous les assaus, les estours, / Les biens, les mals, les plaintes, et les plours / Mieux qu'Ovides, qui en sot tous les tours» (v. 1324-1327).

<sup>11</sup> «Et li vergier / Sont tout entour si bel, qu'a droit jugier / On ne pourroit nuls plus beaus souhaidier. / Mais d'oiseillons y a si grant frapier / Que jour et nuit / La valee retentist de leur bruit; / Et l'yaue aussi seriement y bruit, / Si que on ne puet oïr meillour deduit» (v. 1396-1403).

<sup>12</sup> On trouve une analyse très détaillée de la décoration des manuscrits contenant les œuvres de Guillaume de Machaut dans l'excellente thèse de Drobinsky, J., «*Peindre, pourtraire, écrire*». *Le rapport entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Thèse doctorat, Université de Paris 4, 2004 (2 vols.).

devant le roi et ses courtisans comme une célébration qui le magnifiait à leurs yeux. Cette image du prince ne visait pas à consigner son honneur et sa mémoire pour la postérité. Elle prétendait exalter sa personne et affermir son pouvoir dans le présent. Outre sa valeur symbolique, elle avait une visée stratégique et politique.

Il faut mentionner une autre image, précoce elle aussi — et d'ailleurs complémentaire de celle que l'on trouve dans le *Jugement du roi de Behaigne* —, de Jean l'Aveugle: celle du parfait chevalier, courageux et intrépide, en quête d'honneur. M. Margue fait remonter l'origine de cet aspect du mythe aux hérauts d'armes. Il cite à l'appui de son hypothèse, outre un rôle d'armes dressé par un héraut anonyme entre 1337 et 1347, le *Dit des VIII blasons* de Jean de Biteri, ouvrage composé peu après la bataille de Crécy dans l'intention de faire connaître les faits mémorables des héros morts au combat<sup>13</sup>. Le poète y raconte un rêve qu'il a fait: il y voyait huit figures allégoriques, chacune représentant une vertu chevaleresque et portant le blason d'un chevalier mort à la bataille, qui l'avait incarnée à la perfection; la première de ces allégories, Prouesse, porte le blason de Jean de Luxembourg, à qui elle prodigue un magnifique éloge posthume (v. 64-97). Ce texte est le plus ancien témoignage signalé jusqu'à présent où Jean de Luxembourg apparaît comme l'icône d'une vertu chevaleresque, la prouesse. La mort du roi représente en effet un tournant dans la construction de son image mythique. L'histoire est bien connue. Quoique frappé de cécité depuis 1339, sachant que la bataille était perdue, il a tenu à y participer pour soutenir son «ami», Philippe VI de France. Monté sur son cheval lié par la bride aux chevaux des gens de sa maison qui l'entouraient, il courut au-devant du désastre en tentant l'impossible. Cette mort vaine et glorieuse n'est pas pour rien dans la naissance du mythe de Jean l'Aveugle au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

Le *Confort d'ami* témoigne de cette évolution de l'image du roi de Bohême vers le mythe, qui s'ensuivit à sa mort. Le poème a été composé pour Charles de Navarre, lorsque celui-ci se trouvait prisonnier à Rouen, entre le 5 avril 1357 (date de la prison de Jean le Bon à Poitiers, que Machaut mentionne dans son dit) et sa libération la nuit du 8 novembre de la même année. Il s'organise en deux

<sup>13</sup> V. 139-141: «Car a tous les boins conterai / Ses fais et les ramenteurai / En quelconques lieu que ie soie» («Dit des VIII blasons», A. Tobler, éd., *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 5, 1864, p. 211-221). Cf. Margue, M., *Un itinéraire*, op. cit., p. 152-154.

<sup>14</sup> Il est curieux de noter que Machaut ne parle jamais dans ses œuvres de la mort du roi.

versants, façonnés d'après deux modèles distincts: celui de la *consolatio* et celui du régime des princes<sup>15</sup>. Cette seconde partie a une portée essentiellement politique: le chanoine de Reims y rappelle à son destinataire princier les règles du bon gouvernement du royaume. Pour appuyer son enseignement, il fait appel à de nombreux exemples, qu'il emprunte à des sources qui varient selon le domaine considéré: religieux, amoureux, politique; l'Histoire contemporaine lui fournit le modèle idéal du prince parfait: Jean de Bohême.

L'érigeant en parangon des vertus chevaleresques, il y détaille ses conquêtes et ses victoires à travers l'Europe (cf. notamment v. 2989 s.), dans une perpétuelle errance qui ne va pas sans évoquer celle du héros des romans arthuriens. Or, de façon assez curieuse pour nous, lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, ce ne sont pas l'héroïsme, l'esprit aventurier et conquérant, l'habileté diplomatique, associés aujourd'hui encore à la figure de Jean de Luxembourg, que Machaut prend comme point de départ du panégyrique qu'il en compose dans le *Confort d'ami*, mais sa libéralité et son mépris de l'argent, qui le conduisaient à répandre des largesses toutes et quantes fois qu'il était en mesure de le faire:

Et par ma foy, s'il avenist  
 Qu'il heüst.ii.c. mille livres,  
 Il en fust en.i. jour delivres,  
 Qu'a gens d'armes les departoit,  
 Et puis sans denier se partoît (v. 2940-2944).

L'éloge de la libéralité comporte un côté pragmatique, dans le contexte de l'art de la guerre: c'est le don qui attache les chevaliers à leur roi; en d'autres mots, c'est sur la prodigalité que se fonde la puissance militaire du prince. Tout en ne rejetant pas ce rôle du don dans le bon fonctionnement du système sociopolitique, Machaut fait valoir le majestueux détachement du prince qui, insouciant par rapport à un avenir toujours incertain, étale sa magnificence prodiguant généreusement ses largesses. Puisque cette pratique exigeait des ressources

---

<sup>15</sup> Depuis E. Hoepffner, les analyses qui essaient de déterminer les différentes sections de l'œuvre se multiplient. Cf., outre l'introduction de cet auteur à son édition des *Œuvres de Guillaume de Machaut*, III, p. II, Calin, W., *A Poet at the Fountain. Essays on the narrative verse of Guillaume de Machaut*, Lexington, University of Kentucky, 1974, p. 130; Wallen, M., «Biblical and mythological typology in Machaut's *Confort d'ami*», *Res Publica Litterarum*, III, 1980, p. 191; Ehrhart, M. J., *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 192; et Lechat, D., «Dire par fiction». *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005, p. 106-107.

plus ou moins inépuisables, on finit par l'associer à la guerre et à la prouesse chevaleresque<sup>16</sup>. La vraie noblesse se reconnaît alors à la façon dont elle use des richesses conquises, le prince ne devant garder pour soi que la gloire que lui valent ses triomphes militaires et ses conquêtes, ainsi que ce qui lui est nécessaire à la conservation de son état: «Il [Jean de Luxembourg] donnoit fiez, joiaus, et terre, / Or, argent; riens ne retenoit / Fors l'onneur; ad ce se tenoit» (v. 2930-2932).

Selon P. Meyer, à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et, en particulier, du *Roman d'Alexandre*, la prodigalité est la principale vertu mise en valeur chez le fils de Philippe II de Macédoine, plus que son courage ou sa compétence en matière de science militaire<sup>17</sup>. En revanche, accompagnant l'évolution de la conception du pouvoir et de l'ordre sociopolitique, ce serait plutôt soit l'image du prince conquérant, soit celle du gouvernant idéal qui l'aurait emporté au XIV<sup>e</sup> siècle. Or, au contraire de ce que pensait P. Meyer, non seulement le don est toujours, à cette époque, un moyen de gouvernement essentiel, mais aussi la largesse continue d'être un motif central du mythe d'Alexandre. Le marquis de Queux de Saint-Hilaire le soulignait déjà au sujet de quelques compositions d'Eustache Deschamps, qui révéleraient, selon lui, la lecture du poème d'Alexandre de Paris, même si c'est la figure d'Alexandre roi conquérant qui l'emporte dans l'œuvre de ce poète. En fait, tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle, le mythe d'Alexandre renvoie à une double valeur iconique, incarnant tantôt l'idéal de largesse, tantôt celui de prouesse chevaleresque, signes distinctifs de la perfection princière. Comme le constate M. Gosman, la légende d'Alexandre conserve

---

<sup>16</sup> «Ferdinand Lot place les dons aux côtés des impôts dans les ressources financières de la royauté; il les rattache au devoir d'aide du vassal à son seigneur. S'appuyant sur Mauss au contraire, Georges Duby montre que l'échange par dons réciproques, l'obligation qui en découle, s'inscrit dans un climat de violence qu'il limite et entretient à la fois. Si l'échange ne se fait pas, la guerre est la sanction; s'il se fait, le butin qui forme le trésor où l'on puise peut venir à manquer. Capture et pillage redeviennent nécessaires» (Guery, A., «Le roi dépensier. Le don, la contrainte, et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime», *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 39, 1984, p. 1241-1269; en particulier, p. 1243). Voir aussi Duby, G., *Guerriers et paysans VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, premier essor de l'économie européenne*, Paris, Gallimard, 1975, p. 62-63 (éd. util.: 1985); et Kaeuper, R. W., *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 198.

<sup>17</sup> Meyer, P., *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge. Histoire de la légende*, Paris, F. Vieweg, 1886, p. 372-377. Sur la libéralité du héros dans *Le Roman d'Alexandre*, voir aussi Bologna, C., «La generosità di Alessandro Magno», *L'immagine riflessa*, 12, 1989, p. 367-404; et Gosman, M., *La Légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 205-206.

aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles les traits essentiels qui la caractérisaient, évoluant surtout pour ce qui est de quelques détails microstructuraux, néanmoins importants en ce qu'ils concernent les principes régissant la relation entre le roi et les courtisans<sup>18</sup>. Le roi, dont l'*auctoritas* n'a pas à être prouvée, n'est plus à la fin du Moyen Âge un *primus inter pares*.

L'analogie entre le portrait d'Alexandre et les vertus qui érigent Jean l'Aveugle en paragon du prince idéal dans le *Confort d'ami* est frappante. Le roi de Macédoine aurait-il alors fourni le modèle pour la construction de la représentation mythique du roi de Bohême ? L'hypothèse me semble vraisemblable. Rappelons la comparaison — topique certes, mais quand même non négligeable — des v. 1296-1297 du *Jugement du roi de Behaigne*, déjà cités, où Jean l'Aveugle apparaît comme l'exemple paradigmatique tant de la largesse que de la prouesse, au détriment respectivement d'Alexandre et d'Hector, ainsi que la miniature qui le représente en majesté dans le ms. fr. 1584 de la BnF.

Froissart juxtaposera, lui aussi, dans la *Prison amoureuse* l'éloge d'Alexandre et celui de Jean de Luxembourg, présentant ces deux figures comme complémentaires, «des bons requis», le premier, «pour sa valour, pour sa nobelece», le second en vertu de sa libéralité:

Certes, c'est une bonne tece  
Que uns grans sires puet avoir  
D'estre larges de son avoir,  
Car par dons acquert on amis  
Et conquert on ses ennemis.  
Pluiseur signeur l'ont esprouvé  
Et je l'aroie tost prouvé  
Par Karle, le roi de Behagne,  
Qui faire a tous largece ensagne  
Selonc leur pooir et leur mise<sup>19</sup>.

Le parallélisme établi entre Alexandre le Grand et le roi Aveugle inscrit ce dernier dans le contexte des *topoi* de la *laudatio temporis acti* et de la *degradatio temporum*: «Li vaillant homme de jadis [...]» (v. 37). Le modèle de Jean de

<sup>18</sup> Cf. Gosman, M., «Alexander the Great as the Icon of Perfection in the Epigones of the *Roman d'Alexandre* (1250-1450): *The utilitas* of the ideal prince», in D. Maddox et S. Sturm-Maddox (éds.), *The Medieval Alexander*, State University of New York Press, 2002, p. 175-191.

<sup>19</sup> A. Fourrier (éd.), Paris, Klincksieck, 1974, v. 54-63.



Luxembourg renvoie donc, lui aussi, à un passé reculé, définitivement révolu, dont il ne subsiste plus (à l'opposé du *Confort d'ami*) de mémoire personnelle, un passé mythique plutôt qu'historique, auquel le poète accorde une valeur typologique et normative. Froissart se trompe même sur le nom de ce roi dont il célèbre les louanges, mais qu'il n'a pas connu personnellement. Chez Froissart, le roi de Bohême acquiert une existence pleinement mythique.

Il en va de même du «Lay du Plour» d'Eustache Deschamps. Aux mauvais gouvernants qui amènent la déchéance du royaume, Deschamps oppose «le vaillant Roy de Behaingne»: «Aux princes de lui souviengne; / Que saige est ses faiz retiengne»<sup>20</sup>. Le portrait idyllique qu'il trace de sa cour rejoint celui présenté par Machaut dans le *Jugement du roi de Behaigne*. Entre les deux, pourtant, un profond écart s'est creusé: ce monde fastueux de la courtoisie appartient désormais au passé:

Au temps de ce vaillant Roy  
Joustes, festes et tournoy  
Et toute vie joyeuse  
Estoient en grant arroy,  
Amour, deduit, esbanoy  
Et toute loy amoureuse;  
Vaillance estoit vertueuse,  
Nul n'osast faire desroy.  
Helas ! autrement perçoy  
La chose trop perilleuse (v. 197-206).

On ne peut mettre légitimement en doute que le portrait de Jean de Bohême tracé par Machaut s'inspire de la réalité historique. L'auteur évoque continuellement son témoignage personnel<sup>21</sup> et, malgré quelques inexactitudes de détail, la version qu'il présente dans ses œuvres des événements auxquels il avait assisté lorsqu'il accompagnait Jean de Luxembourg à travers l'Europe est confirmée par les historiens; en d'autres mots, le portrait de Jean de Bohême

<sup>20</sup> *Œuvres complètes* (marquis de Queux de Saint-Hilaire, éd.), Paris, Firmin Didot, II, 1880, v. 187-188.

<sup>21</sup> Cf. par exemple: «je fu ses clers ans plus de.xxx. / si congnoi ses meurs et sentente / sonneur son bien sa gentillesse / son hardement et sa largesse / car jestoie ses secretaires / en trestous ses plus gros affaires / sen puis parler plus clerement / que maint autre et plus proprement» (*La Prise d'Alixandre*, v. 785-792); voir aussi les v. 831-834 du même texte: «et li bons roys qui me norri / dont li os sont piessa pourry / et dont lame est en paradis [...]».

relève de l'Histoire<sup>22</sup>. En dépit des apparences, Machaut ne part pourtant pas de la figure historique du roi pour fonder sur celle-ci un système de valeurs. Poète courtois, écrivant pour la cour, Machaut se doit de la conforter dans son imaginaire idéologique. Il modèle en conséquence le portrait de ce prince qu'il avait bien connu sur un paradigme préexistant, axé sur des concepts clefs de l'imaginaire idéologique aristocratique. En fait, l'inscription du discours dans l'Histoire vise paradoxalement à le libérer de toute contrainte historique. L'évocation de Jean de Luxembourg devra présenter à l'esprit des valeurs liées à l'idéal du prince courtois. La construction du mythe de Jean de Bohême relève d'un acte interprétatif qui, mettant en valeur la largesse, la prouesse et l'honneur chevaleresques, vise à l'universalisation de la figure du roi: celui-ci devient une icône des valeurs aristocratiques où se reconnaît le public de cour auquel s'adressaient Machaut, Froissart et Deschamps

---

<sup>22</sup> M. Margue soutient, lui aussi, l'ancrage dans la réalité historique de la représentation de Jean de Luxembourg en tant que figure du prince idéal (cf. «Jean de Luxembourg: images d'un prince idéal», *op. cit.*, p. 146-150). L'ouvrage coordonné par cet historien constitue la première étude à aborder de forme approfondie la construction du mythe de Jean de Luxembourg entre la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et l'actualité.

# G como Genebra — a feiticeira Genebra Pereira do teatro vicentino

Maria José Palla

Universidade Nova de Lisboa | IEM, FCSH-UNL

## Pour Irene

Qui a deux maisons perd sa raison

Qui a deux pays perd son esprit

«Les Nuits de la pleine lune» de Éric Rohmer

**G**enebra Pereira. Feiticeira da *Farsa das Fadas* peça sem referência de data nem de local de representação. Braamcamp Freire é da opinião que a peça foi representada em Lisboa, em 1511. Fala português e latim. Tema por nós estudado<sup>1</sup>. A partir do século XIV existe um esboço de tribunal de inquisição onde os heréticos eram julgados e condenados. Um dos primeiros livros a ser impresso em Portugal, o Tratado de *Confissom*<sup>2</sup> condena a feitiçaria. Genebra foge a todas as autoridades e faz-se conhecer através dos seus actos, vem à corte praticar uma sessão de magia e afirma a necessidade e o benefício de praticar tal acto, deste modo poderá denunciar pessoas conhecidas na época. Ao chegar ao palácio real finge-se deslumbrada e exclama às damas «Jesus! Que santas douradas!» (v. 30)<sup>3</sup>, para em seguida se dirigir ao Rei, à Rainha, ao Príncipe, aos

---

<sup>1</sup> Palla, Maria José, «Images du sabbat et figures de magiciennes dans l'œuvre de Gil Vicente», in *Le Sabbat des sorciers, XV-XVIII siècles*, Actes du colloque à l'Ecole normale supérieure Fontenay-Saint-Cloud, sous la direction de Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud, novembre, 1992, Paris, Editions Jérôme Millon, 1993, pp. 317-329; «Magie et Illusion au Moyen Age», «Magiciennes et Sorcières Vicentines», in *La Magie du verbe et le pouvoir de la parole*, Centre Universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, Sénéfiance n° 42, CUERMA, Université de Provence, 1999, pp. 409-421.

<sup>2</sup> *Tratado de Confissom*, Chaves, 1489.

<sup>3</sup> A numeração é de Paul Teyssier, introduzida na *Compilação* de 1562.

Infantes e às Damas, que serão fadados mais adiante na peça. Temos uma «mise en abîme», uma teatralização de um acto social, a originalidade de Gil Vicente reside na dramatização de um acto de bruxaria<sup>4</sup>. A corte é o público está a ser iniciada e a encantar-se com as artes do demónio. Assistimos a um golpe de teatro, a um «charivari», a um forte momento carnavalesco, onde a fala da feiticeira tem a forma de um «rébus»<sup>5</sup>. Genebra Pereira chega abraseada, anuncia o seu nome, tem quarenta anos, a idade canónica Foi educada nas «tripas da corte» «sem marido e sem nobreza», pois o celibato concede-lhe mais força mágica, tem alma de um enforcado «papeando-lhe à orelha» (v. 49). É uma maga canibal pois as suas misturas contêm matéria humana, «fel de morto excomungado» (v. 183) e evoca o sabat sem pronunciar esta palavra. Tem contra o peito um sino saimão metido num coração de gato preto com o qual viaja para Vale de Cavalinhos, situado na Alameda em Lisboa, segundo Francisco Bethencourt<sup>6</sup> «e ando quebrando os focinhos/por aquelas oliveiras/chamando frades e freiras/que morreram por amores» (vv. 78-81). Genebra voa nua pelas encruzilhadas sobre um bode-diabo que se deslocava igualmente nu, com as bragas dependuradas. Tem um alguidar e a candeia para chamar o sobrenatural, um saco preto com feitiços, faz a sua sessão de magia aludindo ao luar, ao número sete e à cor preta do corvo e do gato numa ladainha longa e encantatória. Em cena fala em espirrar, mijar e evacuar como todas as feiticeiras, tem o corpo cheio de ar, ligado ao Carnaval, tal outras feiticeiras vicentinas, é o corpo grotesco estudado por Bakhtine. Genebra será desmascarada por um diabo que fala em língua picarda e que a reconhece como inimiga. Esta língua ainda não foi analisada e pensamos que se trata de uma linguagem demoníaca inventada por Gil Vicente. Ela é vítima de si, e o poder das trevas escapa do seu corpo. Tinha encomendado ao Diabo fadas, mas há um mal entendido entre fadas, fradas e frades; ela mistura as práticas da Igreja Diabólica e com as da Igreja Cristã. Quem demonstra ser necromante

---

<sup>4</sup> Pedroso, Consiglieri, «As bruxas na tradição do nosso povo», *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 106.

<sup>5</sup> Alçada, João Nuno, «Charivari, rébus e heresia na fala do Diabo picardo do 'Auto das fadas'», *Quaderni Portoghesi*, Pisa, Giardini Editori, 1982-1988, 15-24, p. 15. Alçada, João Nuno, *Por ser nova cousa em Portugal: oito ensaios vicentinos*. Prefácio de Luís de Sousa Guerreiro. Lisboa, Angelus Novus, 2003.

<sup>6</sup> Bethencourt, Francisco, *O Imaginário da Magia, Feiticeiras, Saludadores e Nigromantes no Século XVI*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1987.

é o Diabo que ressuscita dois frades (um enamorado e um outro gaiteiro) que contam porque morreram. Por fim, chegam três fadas marinhas cantando e Genebra exclama, «fada de linda maneira/este estrado de bós fados» (vv. 534-535) e ordena um sermão ao frade; intervém assim num jogo de sortes ou equívocos onde os membros da corte são mascarados de animais. O seu nome é simbólico. Genebra, de Guenièvre, nome de origem celta, provém do círculo do rei Artur. Pereira, de pêra, que vem do latim popular *pira*, que deriva do latim clássico *pirum*, que evoca o pior; também é um nome judeu. A própria forma do fruto lembra as chamas do Inferno. Gil Vicente foi o primeiro escritor português a ter associado a personagem da Celestina da *Tragicomédia de Calisto e Melibea* de Fernando Rojas a várias personagens do seu teatro. Os pintores Albrecht Dürer, Lucas Cranach e Hans Baldung Grien criaram um universo mágico e o quadro *O Inferno* de cerca de 1530 exposto no MNAA tem à esquerda três mulheres a serem queimadas de cabeça para baixo, são certamente três feiticeiras supliciadas. Podemos ainda citar três obras da literatura medieval francesa com personagens que entregam a alma ao diabo, *Le Roman de Flauvel*, *Le miracle de Théophile* de Rutebeuf e *Le jeu de saint Nicolas* de Jean Blodel. A par desta maga, que pensamos ser a única bruxa vicentina, se bem que este nome não exista na obra de Gil Vicente, existem outras mulheres que praticam magia na sua obra como a Beata da *Comédia de Rubena* de 1521, disfarçada de monja «o hábito m'o dá» e que citando romances de cavalaria muito na moda: «ler-vos-ei Carcel d'Amor/e Peregrino Amador» (vv. 962-963). Branca Gil do *Velho da Horta* (1512) que tem a «cestinha» o equivalente do saco ou do alguidar, objectos recorrentes nestas personagens e que será condenada, levará a mitra, será flagelada e talvez queimada. Brásia Dias, a feiticeira do *Auto dos Físicos* (1524) que leva o clérigo João Calado à melancolia com a sua arte culinária (comida gorda e vinho tinto), numa época quaresmal, o que faz o clérigo ficar cada vez pior e passar pelos quatro humores (cf. *Sete Pecados Capitais* de Hieronimos Bosch, no Prado). Brízida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (1517) que também se situa nas encruzilhadas, consegue fazer com que as mulheres voltem a ser virgens por intermédio de virgos postiços. Foi flagelada e tem de ir para o Inferno. Uma outra maga, a Cezília do *Clérigo da Beira* (1526), tem os poderes de uma medium, o dom da adivinhação e a capacidade de encontrar objectos perdidos, chamam-lhe «o demónio». Sabe-se que existia em Lisboa uma mulher com o mesmo nome e com os mesmos dons. Ficamos a saber as marcas da feiticeira quando Cezília advinha a mulher com quem quer casar um jovem citando as suas características: uma

perna torcida, uma verruga, uma meia-lua de pêlos no seio direito. Uma outra pode ser a Parteira da *Comédia de Rubena* (1521) que tem como função ajudar a dar à luz Cismena. Tendo dificuldades nessa tarefa chama uma feiticeira. Esta figura não parece ter relações com o demónio se bem que no *Marteau des Sorciers* (1486) as parteiras lhe estejam associadas. Ela cita a Bíblia e conhece as virtudes das poções e das plantas. Evoca a urina o que a aproxima da feiticeira e do mundo sobrenatural: «dizei-lhe uma 'Ave Maria'/enquanto eu vou mijar» (vv. 310-311). Mais uma vez o corpo das mágicas está pleno de ar e de líquido. Genebra Pereira é a mais forte tanto no discurso como nas artes demoníacas.

## Nota de rodapé para o estudo do Amadis de Gaula de Gil Vicente

Nuno Júdice

*Universidade Nova de Lisboa | IELT, FCSH-UNL*

### *Correio*

«Cuando la lid comenzaba,  
Muy encendido en amor,  
No sé porque suspiraba,  
Que no era de temor  
El mal de que se quejaba» (209)<sup>1</sup>

A concepção do amor cavaleiresco decorre de uma aproximação entre amar/morrer, amor/morte. O amor implica uma exposição ao risco, que pode conduzir à morte do cavaleiro; e a cada momento esse amor está rodeado por obstáculos e inimigos que importa vencer.

O que se passa no instante em que Amadis combate, assim, é uma imagem metafórica do próprio amor: os seus suspiros não nascem do medo do inimigo, mas sim do facto de ele estar apaixonado, sendo todos os seus gestos uma transposição para o espaço da batalha do que é vivido interiormente, na circunstância de estar longe da amada, o que desencadeia esse combate análogo ao que decorre na sua vida real. Algo se acrescenta a este jogo retórico: o próprio nome de Oriana, que também contém elementos anagramáticos de amor/morte, mas também o «ouro» — imagem do projecto alquímico de transmutação do ser, através da descoberta desse segredo essencial. Claro que, antes de aí chegar, o cavaleiro está mergulhado no mundo negro do combate e da morte; a descoberta do amor — de «Oriana» — será então a vitória sobre a noite, e a descoberta do instante diurno do encontro amoroso.

---

<sup>1</sup> Todas as citações provêm da edição das «Obras de Gil Vicente», revisão, prefácio e notas de Mendes dos Remédios, Tomo terceiro, Coimbra, França Amado-Editor, 1914.

Correio

«Y por cimera traía una  
Una O y el mundo en ella.  
Oh cuán bien que parecía!  
Y su letrado decía:  
*Todo es poco para ella.*» (209)

O emblema que o cavaleiro transporta é, em primeira instância, o monograma de Oriana; mas em segundo lugar é dito tratar-se de uma *imago mundi* — o O que representa os planetas, com a sua forma circular (a Lua e o Sol), dando uma dimensão cósmica ao amor; mas em terceiro lugar é também uma figura do Ovo alquímico, símbolo da Obra realizada, o que confere ao texto de Gil Vicente uma dimensão hermética que transpõe o universo iniciático do mundo cavaleiresco.

Oriana

«Por quién tomó esa O?  
Será alguna cosa vana?

Correio

La O creo que la tomó  
Por el nombre de Oriana,  
El mundo no lo entiendo yo.» (210)

Estamos aqui perante uma indicação precisa de que é necessário descodificar o símbolo. Essa leitura passa pela junção dos vários níveis de significado — o O e o mundo — mas o Correio apenas dá a leitura mais imediata — o sentido primeiro do monograma — não passando para o segundo nível, que remete para o mundo e, daí, para a chave alquímica ou hermética da vogal.

Passamos daqui para um diálogo entre Oriana e Mabília em que ambas discorrem sobre a diferença entre amor e amizade. Oriana procura dar a imagem do seu amor como se fosse apenas amizade:

Oriana

«Cuando ahora se partió  
Á buscar sus aventuras,  
Quedé como quien quedó  
En un desierto á oscuras,  
Adó nunca amaneció.  
Esto no será de amor,  
Sino de buena amistad.» (210)

Mabília vai funcionar como a mestra/adjuvante que interpreta e revela a imagem (o «sonho») de Oriana, que ficou num «desierto á oscuras» depois da partida de



Amadis. E esta sua leitura das trevas no deserto como indicativa da situação amorosa vem na linha do que é descrito por Charles Méla como oxímoro:

«Le discours sur l'amour s'est, au Moyen Âge, construit autour de cette oxymore d'une noirceur irradiant, pour finir, l'or le plus pur»<sup>2</sup>. Temos aqui um reflexo do desacordo entre Dante e Guido Cavalcanti sobre a natureza do amor — resplandecente, na imagem da Beatriz celeste de Dante; pelo contrário, para Cavalcanti, o amor vem de uma região noturna, sendo um corpo de «uma treva/Que provém de Marte[...] Privado de cor separado da substância,/Colocado num lugar de treva, exclui a luz.» (da canção «Donna me prega»).

Trata-se do amor em que os amantes estão separados, e que é causa de dor e choros; mas nesta descrição de Cavalcanti encontramos a imagem do «desierto á escuras» que caracteriza o estado em que se encontra Oriana, longe do seu amante; e é por isso que imediatamente Mabília o descodifica:

*Mabilia*

«Amistad que da dolor  
Es amor tan de verdad  
Que no puede ser mayor.  
Amadis ama y es amado.» (210)

Esta revelação vai tornar Oriana consciente do seu sentimento por Amadis, e dar-lhe a percepção de que o mundo se altera em função desse amor. Há uma relativização das coisas determinada pela paixão:

*Oriana*

«La ínsula firme adó está  
Es muy lejos de aqui?

*Mabilia*

Trecientas léguas habrá.

*Oriana*

Que son tres mil para mí.» (211)

Gil Vicente aproxima-se de Cavalcanti em dois aspectos: o amor é colocado sob o signo de Marte (a analogia entre a batalha e o amor, para Amadis); e é um espaço negro (o «desierto á escuras» de Oriana). Esta é uma dimensão trágica, que os amantes terão de vencer para encontrar a sublimação no «ouro» — estando esse ouro, finalmente, no próprio nome de Oriana, tal como em Amadis se encontra a raiz de «amado».

---

<sup>2</sup> «L'amour et l'Or riant» in «De l'amour», Champs, Flammarion, 1999.

O percurso dos amantes vai então passar por dois espaços contrários (ainda a ideia de oximoro): o pomar, ou vergel de amor, para onde Oriana convoca Amadis; e o inferno, que Amadis utiliza na comparação com esse vergel:

*Amadis*  
 «Si Orfeo por Proserpína  
 Tan dulce gloria sentió  
 Cuando nel infierno entró,  
 En esta huerta divina  
 Cuanto más sentiré yo?» (211-2)

Amadis estabelece a comparação entre o inferno e o paraíso: o inferno onde Orfeu foi buscar Eurídice; e a «huerta divina» onde ele se encontra com Oriana. Há, no entanto, o que parece ser um lapso: o texto refere Proserpina e não Eurídice, sendo de pôr a interrogação sobre o que terá levado a esta alteração. Com efeito, também Proserpina habita no Inferno — mas uma parte do ano, correspondente ao Inverno, regressando à terra na Primavera. Talvez Gil Vicente queira deslocar para Proserpina a ideia de um reencontro cíclico com o amor (simbolizado na Primavera), o que não seria possível com Eurídice, que Orfeu perde definitivamente quando, no regresso do Inferno, a olha, transgredindo o interdito.

A esta dupla instância do Outro Mundo — o inferno (Orfeu e Proserpina) e o paraíso (a «huerta divina» do encontro Amadis-Oriana) vai juntar-se o purgatório:

*Amadis*  
 «Que Oriana por mi ventura  
 Ordenó en su consistorio  
 Que fuese su hermosura  
 Casa de mi purgatorio,  
 Paraíso de mi tristura,  
 Do paso vida estrecha,  
 Donde doy gritos al cielo,  
 Donde nadie me aprovecha,  
 Donde me crece sospecha,  
 Y nunca falta recelo.» (212)

Fecha-se, então, o imaginário do Outro Mundo, que o iniciado terá de passar para atingir a visão celeste da sua amada; e, liberto já do Inferno, Amadis encontra-se no Purgatório, onde o seu comportamento se aproxima da loucura, no «topos»

medieval da «folie Tristan» — gritando contra o céu, numa revolta em que se reflecte a sua descrença, resultante da não chegada de Oriana e da consciência do «inferno do amor». Sintoma dessa loucura é também a perda do referente temporal:

*Amadis*  
 «No sé que horas seran;  
 la carta dice á la una.  
 Si no lo estorva fortuna,  
 Mabilia y ella vendran  
 Antes que salga la luna.» (212)

É também significativa esta associação de Oriana à lua. Trata-se de uma entidade feminina (ligada a Diana, a deusa da caça, e também ela uma deusa guerreira) que acentua o aspecto nocturno do amor. Mas há uma outra imagem que vai ampliar o lado metafórico desta peça. Quando Mabília chega ao pomar, Amadis refere-se à carta que recebeu a convocá-lo para o encontro:

*Amadis*  
 «Y el papel que allá tenia  
 Me acordó la hermosura  
 Que á menudo ver solía,  
 Y la tinta la tristura  
 Que tiene el alma mia.»  
*Mabília*  
 Yo, señor, no sé latin.  
*Amadis*  
 Ni yo oso hablar romance.» (212-13)

Ao contrário do diálogo com Oriana, em que Mabília funciona como a intérprete do seu sentimento, descobrindo-lhe a diferença entre amizade e amor, aqui Mabília revela a Amadis que são diferentes os «códigos» que usam — Amadis, falando por tropos literários (comparando o papel à formosura de Oriana e a tinta à sua tristeza), fala em «latim», ou seja, uma língua não compreensível para os leigos; enquanto que Amadis responde que não ousa falar «romance», ou seja, revelar ao «vulgo», aos profanos, a natureza sagrada do seu amor. E também aqui é de assinalar este contraponto entre as duas línguas: a língua sagrada, que é o latim, pertencente também à esfera do mundo culto e de comunicação da época, e o *romance* que os iniciados receiam falar, podendo através do uso dessa língua profana contaminar a mensagem que só no latim pode ser transmitida — e que,

no caso de Amadis, é a língua do amor que, deste modo, é assimilado à religião como sucede no universo dos «fiéis de amor» nascidos da heresia cátara.

Não digo, em conclusão, que Gil Vicente faça do seu Amadis um veículo dessas doutrinas, mas apenas que elas lhe não são estranhas e, como sempre sucede nas suas peças, a transposição de alguns tópicos e símbolos pertencentes a essa esfera mais solene e erudita são temperados por uma linguagem onde a ironia e a crítica, veiculadas pelos personagens oriundos de classes plebeias ou populares, os desmitificam ou, pelo menos, os retiram da esfera elevada a que pertencem. É isso também o que sucede com a própria figura de Amadis nesta peça feita de equívocos e enganos, de acordo com a própria natureza do amor cortês.

## **“Preocupa-te Contigo Próprio” (Abū Ymrān Mūsā) / “Preocupa-te com Deus” (Abū Ya’far Al’ Uryānī): O Caminho da Perfeição na Via Iniciática da Mística Sufi**

Natália Maria Lopes Nunes

CEIL, FCSH-UNL

Nesta homenagem à Prof. Doutora Irene Freire Nunes (nossa orientadora da tese de doutoramento defendida em 2008), procurámos desenvolver uma temática, onde se revela a importância do mestre para o seu discípulo. Assim, no contexto deste congresso e no âmbito da investigação que estamos actualmente a desenvolver sobre a Literatura Profana e Mística no Gharb al-Andalus (Projecto de Pós-Doutoramento), seleccionámos alguns textos de Ibn ‘Arabī, onde o místico apresenta os seus mestres espirituais. De entre eles, destacam-se dois dos seus primeiros mestres do Gharb al-Andalus (um de Loulé e o outro de Mértola) a quem Ibn ‘Arabī devia obediência e com quem aprendeu a trilhar o caminho da vivência espiritual, contribuindo para o imaginário do que foi o caminho da perfeição e, ao mesmo tempo, tornando-o o maior sufi do al-Andalus e da mística sufi em geral.

Mas o que é o Sufismo? Em breves palavras, o Sufismo é a corrente mística do Islão que se desenvolve desde o século VII, mas surgindo historicamente no Iraque, no século VIII, nomeadamente em Bagdad e Basora. A origem da palavra Sufismo tem várias interpretações. Uma delas, deriva do vocábulo *saf* que significa puro, ou do vocábulo *suf* que remete para a vestimenta de lã usada pelos primeiros seguidores de Maomé. O Sufismo desenvolve uma prática ascética, através da qual se estabelece o verdadeiro conhecimento da entidade divina.

As primeiras confrarias aparecem no século XII, como por exemplo, os Mevlevis, em Konia, com Djālāl ad-Dīn Rūmī. Esta corrente mística teve (e ainda tem) por base os rituais corânicos, de entre eles, as reuniões regulares para a prática da meditação e as cerimónias místicas, como por exemplo, a dança.

No Sufismo, a poesia (e dança) é um dos veículos principais da mística islâmica. Através da linguagem poética, o sufi acaba por fundir-se na própria linguagem, como se houvesse uma fusão com Deus.

De entre os diversos rituais praticados pelos místicos sufis, destacam-se aqueles que foram desenvolvidos pelos derviches. Tal como outros sufis, faziam votos de pobreza e os seus rituais mais expressivos eram a dança rodopiante e a entoação de expressões, de frases, de cânticos sagrados e da invocação dos 99 Nomes de Allah. Neste sentido, a prática da dança tinha uma vertente corporal, através do rodopio, e uma vertente oral, através da recitação e do canto. Ambos permitiam aceder ao transe, ao êxtase, favorecendo a absorção da alma em Deus, o objectivo fundamental da visão, onde o sufi vê o seu próprio coração purificado, possibilitando-lhe o reflexo da Face do Amado. Este aspecto caracteriza a teofania, através da qual o místico contempla a face da Beleza. Como afirma Leili Anvar: «Le stade ultime de la vision consiste à voir Dieu en toute chose, que toute chose regardée devienne objet de contemplation et signe de la présence divine, de son immanence en même temps que de transcendance».<sup>1</sup>

O Sufismo é ainda considerado o caminho do amor ou do coração. Amor, Beleza e Harmonia são as suas palavras-chave. Embora na mística sufi o ser amado seja Deus, a ideologia é a mesma do amor humano: «l'amant demeure sous l'autorité de son aimé et perd son autonomie. Il reste tributaire des largesses et des ordres du Souverain maître de l'amour qui s'est emparé de son coeur».<sup>2</sup>

Essa ideologia do amor é partilhada por diversos místicos, nomeadamente por Ibn 'Arabî, sufi do al-Andalus. Nascido em Múrcia em 1165, morreu em Damasco no ano de 1240. Durante a sua vida, viajou por terras do Ocidente e do Oriente, aspecto que o fez contactar com muitos mestres ligados ao Sufismo. No contacto que teve com esses sufis, através dos seus discursos e modos de vida quotidiana, Ibn 'Arabî aprendeu o caminho que conduz o homem à perfeição, baseado na vida solitária, contemplação, piedade, abnegação, angústia, mortificação, oração mental, visões extáticas, poesia e canto, recitação do Corão milagres, jejuns, concentração em si mesmo e em Deus. Para este místico, o Sufismo, ou *Tasawwuf*, consiste no seguinte:

---

<sup>1</sup> Anvar, Leili, «"Si vos oreilles deviennent des yeux" – la vision mystique en islam», in *Religion & Histoire*, nº 26, mai-juin, 2009, p.51.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 132.

El sufismo es la adhesión a las buenas maneras (*ādāb*) prescritas en la Ley revelada, tanto externa (*ẓahir*), como internamente (*bātin*). Estas buenas maneras son divinas disposiciones (*ajlāq ilāliyya*). Aplícase también el término al cultivo de los nobles rasgos de carácter y al abandono de los triviales.<sup>3</sup>

Ibn ‘Arabī, na sua obra *Ṭuhfat al-Safrāh Ilā Ḥadrat al Bararah* (*La joya del viaje a la presencia de los Santos*), opúsculo de ética mística, a propósito da união mística afirma o seguinte:

La unión mística es de dos formas: 1ª unión del principio, que consiste en que se le descubre al siervo la belleza del Verdadero, y se queda absorto en Él [...].

2ª Unión del fin consiste en despojarse el siervo de sí mismo, y quedarse ante Dios, para que sea él como fuera Él.<sup>4</sup>

Para Ibn ‘Arabī, a única essência é a unidade do amor, tal como é referido nos seus versos:

Tal es la situación si bien lo entiendes:

Si eres Él, entonces eres tú.

[...]

Pues sólo a sí mismo el amante ama,

ya que todo eres Tú, todo eres Tú.<sup>5</sup>

O percurso místico de Ibn ‘Arabī insere-se na concepção de santidade, desenvolvida no Sufismo do século XIII, onde a relação mestre/discípulo tinha um papel fundamental. Na sua obra *Guia Espiritual*, Ibn ‘Arabī realça a importância do mestre na via espiritual e no caminho da perfeição, apelando à sinceridade do iniciado. Segundo as suas palavras: «Busca un maestro perfecto que te conducirá

<sup>3</sup> Ibn ‘Arabī, *Iṣṭilāḥāt al- Ṣayj al-Akbar Muḥyiddīn Ibn al- ‘Arabī: Mu’ ḡam iṣṭilāḥāt al-ṣūfiyya*, introd. y ed. de Bassām ‘Abd al-Wahhāb al- Ḳābī, Dār al-Imām Muslim, Beirut, 1990, Cf. Beneito, Pablo, *El Lenguaje de las Alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn ‘Arabī*, col. «Ibn ‘Arabī, 8», Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005, pp. 25-26.

<sup>4</sup> Ibn al- ‘Arabī, *La joya del viaje a la presencia de los Santos – Ṭulifat al-Safrāh Ilā Ḥadrat al Bararah*, introd. Y trad. de Mohamed Reda, col. «Ibn ‘Arabī», Murcia, Editora Regional de Murcia, 1990, p. 63.

<sup>5</sup> Beneito, Pablo, *El Lenguaje de las Alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn ‘Arabī*, col. «Ibn ‘Arabī, 8», Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005, pp. 158-159.

por el recto camino. En tu búsqueda de un guía se sincero, porque la sinceridad distingue al verdadero buscador». <sup>6</sup> A relação entre o mestre e o discípulo é fulcral na evolução espiritual do iniciado. Além disso, o desprezo deste mundo torna-se um dos aspectos primordiais no caminho iniciático, conduzindo ao conhecimento de Deus. A propósito desta temática, Abd as Sabour Turrini afirma o seguinte:

Le rapport entre maître et disciple, et la présence d'une communauté spirituelle qui devient le réceptacle de la baraka, sont fondamentaux pour la maturation de ces ouvertures spirituelles. La maîtrise connaît l'âme et l'état spirituel du disciple et peut le guider vers la réalisation effective de la connaissance de lui-même, dans l'acquisition d'une personnalité supérieure qui s'exerce à travers la servitude spirituelle.

Le cas du Shaykh Muhiddin Ibn Arabi est, en ce sens, très révélateur. Celui-ci reçut une éducation religieuse tant par ses oncles, qui embrassèrent la voie initiatique que par les maîtres spirituels qui lui autorisèrent et le dirigèrent ainsi dans cette retraite spirituelle, khalwa, qui lui permit le dévoilement de la connaissance divine. Le comportement spirituel acquis par Ibn Arabi, à travers les enseignements des maîtres, peut être synthétisé dans la présence spirituelle scrupuleuse, dans la sollicitude, dans l'abandon confiant en Dieu et dans la pleine conscience que Dieu se révèle à tout instant. <sup>7</sup>

Curiosamente, o primeiro mestre de Ibn 'Arabī foi Abū Ŷa 'far al-'Uryanī, de Loulé, tendo-o conhecido em Sevilha, quando se iniciou no método da perfeição espiritual. Este mestre, segundo os testemunhos de Ibn 'Arabī, era iletrado, no entanto, um conhecedor da ciência e da unificação ou união íntima da alma com Deus, através do êxtase. Realizava a oração mental (*dhirk*), fazia abluções rituais orientado para Meca, jejuava, dormia vestido, citava emocionadamente o Corão, praticava exercícios de meditação, era um homem piedoso, tinha visões extáticas, operava milagres e desenvolvia, com os seus discípulos, reuniões teológico-místicas, onde o tema fulcral era o caminho da perfeição.

É como servo que Ibn 'Arabī se apresenta, desejoso de seguir o caminho da perfeição. Este consistia numa série de estações, ou de etapas iniciáticas, variando

<sup>6</sup> Ibn al-'Arabī, *Guía Espiritual: Plegaria de la Salvación. Lo Imprescindible. Terminología Sufí*, trad. Mohammed Amrani, 1ª ed., col. «Ibn 'Arabī», Murcia, Editora Regional de Murcia, 1990, p. 37.

<sup>7</sup> Turrini, Abd as Sabour, «L'héritage spirituel d'Ibn Arabi», *Revue Annales du Patrimoine*, N° 04 – 2005, in <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/102.html>.



de um mestre para outro. O objectivo consistia em ultrapassar os limites de cada estação, chegando até Deus. A meta final dessa viagem iniciática tinha como arquétipo a viagem nocturna do Profeta a Meca, *isrā*, «do oratório consagrado [A Meca] ao oratório último [à Bayt al-Maqdis, Jerusalém]» (Corão, XVII: 1). A viagem nocturna do Profeta é representada, simbolicamente, pela Árvore do Mundo. Através dessa viagem, o Profeta é o protótipo da realização espiritual na qual, após um momento ascensional que permite ascender à Árvore Cósmica, regressa ao mundo manifesto depois da contemplação da Beleza Divina. Para Ibn ‘Arabī: «Muḥammed fut donc l’être privilégié par rapprochement, l’élévation et la présence contemplative, lui qui devait être le but assigné à l’Existence universelle car celle-ci étant assimilée à un arbre, il fut le fruit et la substance».<sup>8</sup>

Ibn ‘Arabī apresenta quatro etapas na viagem iniciática, cuja figura central é Deus: a partir Dele, para Ele, nEle e por Ele.<sup>9</sup> É ainda importante referir a imagem do Profeta Maomé como arquétipo do Homem Perfeito. Este imaginário desenvolveu-se sobretudo entre os séculos XI e XII, quando os estudiosos e místicos do al-Andalus (onde se inclui também Ibn ‘Arabī) viajaram por diversos países, não apenas no Ocidente, mas também no Oriente (Meca e Bagdad). Através dessas viagens e dos contactos culturais, puderam ter acesso a uma variedade de relatos ascéticos e de anedotas sobre o Profeta e sobre alguns devotos, assim como o acesso a vários tratados medievais orientais de *Sunna* e livros de religiosidade islâmica que circulavam na época.

Estes aspectos contribuíram para a criação e difusão de diversas obras de carácter religioso, elevando a figura do Profeta a um modelo perfeito que se deveria imitar. Maomé torna-se o protótipo do Homem Perfeito e a literatura que circula na Idade Média acentua o seu carácter de Mensageiro de Deus. Segundo os estudiosos e os místicos, de entre eles Ibn ‘Arabī, as suas qualidades são imensas, destacando-se a sinceridade, humildade, modéstia, bondade, generosidade, hospitalidade, paciência, perseverança e coragem. Na concepção do Homem Perfeito (*al-Insān al-Kāmil*), também está subjacente o que se pode chamar de microcosmo e macrocosmo, sendo Maomé a síntese do Homem Perfeito (ou Homem Universal), o protótipo do microcosmo e do macrocosmo.

<sup>8</sup> Ibn ‘Arabī, *L’Arbre du Monde*, introd. trad. et notes par Maurice Gloton, Paris, Deux Océans, 1990, p. 86.

<sup>9</sup> Cf. Chodkiewicz, M., *Un océan sans rivage Ibn ‘Arabī, le Livre et la Loi*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 148.

Em consonância com o Homem Perfeito, está também a Unicidade do Ser, pois é nele que se reflectem os Nomes e as Qualidades divinas presentes nos 99 Nomes de Allah. Além disso, no Sufismo (*Taṣawwuf*), quem segue a via iniciática que conduz a Deus, deve ter presente esse conceito, sendo Maomé o símbolo máximo do Homem Perfeito. Como afirma Seyyed Hossein Nasr: «Dans le Taṣawwuf, les vertus spirituelles cardinales qui caractérisent la vie spirituelle, sont l'humilité, la charité et la sincérité; ces vertus sont celles qui caractérisent essentiellement le Prophète».

A ideologia do Homem Perfeito desenvolve-se acentuadamente, e com outro cariz, a partir de Ibn 'Arabī. Segundo Wiliam C. Chittick:

Antes de Ibn 'Arabi solía hablarse del Hombre Universal en unos términos ligeramente diferentes a los que él empleó: el "microcosmo", en esta perspectiva anterior, es la forma externa del hombre, mientras que el "macrocosmo" es su realidad interior. Dicho de otro modo, el término "macrocosmo" se refiere esencialmente a la realidad interior del Universo y no a su forma exterior, como es el caso habitualmente en la doctrina de Ibn 'Arabi. Pero esta realidad interior es precisamente el Hombre Universal y es por lo tanto idéntica a la realidad interior del microcosmo.<sup>10</sup>

Assim, aquele que procura Deus é o que terá como principal mestre o Profeta Maomé, ele será o iniciador e mestre por excelência. No século XIII, esta tradição maometana criou as suas raízes na mística sufi, fazendo do Profeta o símbolo de toda a santidade. Citando Nelly Amri:

On sait l'importance que revêt, à partir du VIIe/XIIIe siècle, cette inscription des expériences de sainteté dans la réalité mohammadienne (*haqīqa muhamadiyya*) dont l'Homme parfait est l'héritier, ainsi que dans la sainteté (*walāya*) mohammadienne, Muhammad étant extérieurement le Sceau des prophètes, mais intérieurement, il est aussi le Sceau de la sainteté — universelle et mohammadienne.<sup>11</sup>

Ibn 'Arabī, e mais tarde os seus discípulos, seguiram esta herança do Homem Perfeito, baseada no arquétipo do Profeta Maomé, visto como o espelho perfeito

<sup>10</sup> Chittick, William C., «El hombre Universal», in <http://www.webislam.com/default.asp?id=19869> [consultado em 8/7/2011].

<sup>11</sup> Amri, Nelly, *La Sainte de Tunis. Présentation et Traduction de l'hagiographie de 'Āisha al-Mannūbiyya (m.665/1267)*, 1<sup>ère</sup> éd., col. «La Bibliothèque de l'Islam», Arles, Sindbad, 2008, pp. 88-89.

da Beleza Divina, um dos temas centrais da profetologia mística. A denominada Luz de Maomé, *nūr Muḥammad*, será precisamente a ideologia de onde surgirão as teorias sobre o Homem Perfeito desenvolvidas posteriormente pelos seguidores de Ibn ‘Arabī, nomeadamente ‘Abd al-Karīm ibn Ibrāhīm al-Jīlī (século XIV), com a sua obra *O Homem Perfeito (al-Insānu l-Kāmil)*. Como refere Annemarie Schimmel:

Muhammad, the prototype of the universe as well as of the individual “the pupil in the eye of humanity”, the Perfect Man who is necessary for God as the medium through which He can manifest Himself to be known and loved—all these ideas have been theologically elaborated after Ibn ‘Arabī by his followers, among whom ‘Abdul Karīm al-Jīlī in the late fourteenth century occupies an important place because of his theories about the Perfect Man.<sup>12</sup>

É com convicção que Ibn ‘Arabī pretende seguir a via do caminho espiritual, decisão que se comprova no diálogo com o seu mestre de Loulé. Nessa conversa com o mestre, está ainda subjacente a ideia de que aquele que quiser seguir a via mística, terá de desprender-se da vida terrena, dos bens materiais, para aceder às coisas do alto (a Deus), segundo a Sua vontade: “— El siervo, decidido, está; pero Dios es quien otorga la firmeza”. Entonces me dijo: “— Cierra, pues la puerta, corta lazos de las cosas de acá abajo y siéntate a espera que el Dador generoso de todo bien te hable tras de los velos que lo ocultan.”.<sup>13</sup>

Abū ‘Ymrān Mūsā, de Mértola, foi outro mestre de Ibn ‘Arabī. Este místico submetia-se constantemente a grandes mortificações, vivia em solidão e tinha uma vida interior muito intensa, estando constantemente concentrado em si mesmo e em contemplação. Revelava uma angústia permanente, sendo, no entanto, muito afável para com os visitantes. Devido aos poderes da sua benção (*baraka*), este mestre sufi era muito procurado. Segundo algumas fontes árabes, Almançor procurou o místico para receber a sua *baraka*. Outra característica importante do sufi de Mértola era a recitação de poesia mística. Ibn ‘Arabī dedi-

<sup>12</sup> Schimmel, Annemarie, *And Muhammad is His Messenger. The Veneration of the Prophet in Islamic Piety*, col. «Studies in Religion», Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1985, p. 137.

<sup>13</sup> Ibn ‘Arabī, in Palacios, Miguel Asín, *Vidas de Santos Andaluces. La «Epístola de la Santidad» de Ibn Arabi de Murcia*, col. «Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada», Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, Edición Facsímil, Editorial Maxtor, 1933, p. 54.

cou-lhe algumas estrofes elogiando-o, demonstrando ainda um grande respeito e obediência pelo mestre que o tratava com muito afecto:

Tratábame siempre con extraordinaria afabilidad y llaneza; pero esto servía más que para aumentar en mí el respecto y temor reverencial que inspiraba [...]. Obedecía esto, ¡oh amigo mío!, a un admirable enigma espiritual, que si bien examinas, acabarás por descifrarlo con la voluntad de Dios.<sup>14</sup>

O mestre de Mértola foi o mediador que possibilitou a Ibn 'Arabī seguir correctamente a via espiritual, tendo em conta a sua jovem idade e o facto de a época ser conturbada. Além disso, o mestre encontrou nele um grande consolo por ter professado o método de vida espiritual que lhe ensinara. Este baseava-se nos ensinamentos do místico al- Hārīt b. al-Muhāsibī, sufi de Basora, do século IX, cujo método se caracterizava pelo exame escrupuloso de consciência, de forma a atingir a perfeição moral. Como afirma Ibn 'Arabī:

A mí me ocurrieron con él maravillosas escenas. Todos sus anhelos espirituales tendían a este solo ideal: conseguir de Dios para mí la gracia de que me preservase de tentaciones pecaminosas y me librase del peligro de retroceder en el camino de la perfección. Dios accedió a sus deseos en este punto y así me lo aseguró más tarde el maestro mismo, dándome albricias por ello.<sup>15</sup>

Ambos os mestres, Abū Ŷa 'far al- 'Uryanī, de Loulé e Abū 'Ymrān Mūsā, de Mértola, tiveram um papel importante na formação ascética e espiritual de Ibn 'Arabī. As respostas dadas à questão sobre o caminho a seguir, revelam as influências dos ascetas e sufis do Gharb al-Andalus naquele que viria a ser um dos grandes místicos de todos os tempos. O primeiro, terá respondido «Preocupa-te com Deus!», o segundo respondeu «Preocupa-te contigo mesmo!». Por outro lado, quando cada um deles soube a resposta do outro, humilharam-se e procuraram conciliar as suas ideologias.

Contudo, o que está em causa são os diferentes patamares em que cada mestre se encontrava, sendo o primeiro, o de Loulé, essencialmente místico e o segundo, o de Mértola, um asceta. Neste sentido, partilhamos a opinião de José D. Garcia Domingues ao afirmar que «Al-Oriani funda-se no amor de Deus e na sua intervenção; Abu Imran no esforço próprio para a aquisição da virtude e no

---

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 94-95.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 93.

seu valor moral».16 Sobre o caminho da perfeição, Ibn ‘Arabī relata o seu diálogo com os mestres:

Echóse a llorar Abū ‘Imrān y me dijo: «- ¡Ah, querido mío! Lo que te indica Abū-l- ‘Abbās es la verdad, y a ello hay que volver. Lo que sucede es que cada uno de nosotros te indica lo que su propio estado místico le exige. Yo espero, sin embargo, que Dios querrá hacerme alcanzar el grado de perfección a que Abū-l- ‘Abbās ha aludido. Escucha, pues, su consejo, pues es el más conveniente para mí y para ti.» [...]. Volví entonces a casa de Abū-l- ‘Abbās y referí lo que me había dicho Abū ‘Imrān. Dijome Abū-l- ‘Abbās: «- Ha dicho bien Abū ‘Imrān, porque él te indicó cuál es el camino de la perfección, mientras que yo te indiqué cuál es el compañero de viaje. Obra, pues, tú conforme a lo él te dijo y conforme a lo que yo te dije; es decir, junta en una ambas preocupaciones: la del camino y la del compañero; porque todo el que no va por el camino de la perfección acompañado de dios, que es la Verdad, no puede tener certeza de su salvación.»17

Em conclusão, o imaginário do Homem Perfeito preconizado por Ibn ‘Arabī tinha como modelo o Profeta, aspecto presente no Corão, ao considerar Maomé o símbolo ou a marca de todos os santos. Por outro lado, a ideologia mística de Ibn ‘Arabī influenciou místicos, filósofos e poetas, razão pela qual se podem encontrar vestígios do pensamento místico de Ibn ‘Arabī na lírica trovadoresca (aspectos desenvolvidos por nós na dissertação de doutoramento)18, na mística franciscana, no pensamento escolástico agostiniano, através de filósofos como Roger Bacon e Duns Escoto, entre outros. Posteriormente, autores como Cervantes, Shakespeare, assim como a poesia barroca, a mística de S. João da Cruz e de Santa Teresa de Ávila, são exemplos onde também se fez sentir a influência do grande místico do al-Andalus, aquele que superou os seus próprios mestres, sendo, por isso, conhecido como *Doctor Maximus* ou *al-Šayh al-Akbar* (الشَيْخُ الْأَكْبَرُ).

16 Domingues, José D. Garcia, *O Pensamento Filosófico-Teológico do Sufismo Muridínico*, Separata da *Revista Filosofia*, nº 2, Lisboa, Tipografia União Gráfica, 1954, p. 8.

17 Ibn ‘Arabī, in Palacios, Miguel Asín, *Vidas de Santones Andaluces. La «Epístola de la Santidad» de Ibn Arabi de Murcia*, op. cit., p. 53.

18 Nunes, Natália Maria Lopes, *Representações Femininas na Literatura Medieval – a Donzela, a Dama, a Prostituta/Santa e a Virgem*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2008.

Nesse sentido, o grande místico do al-Andalus estabeleceu a síntese do misticismo islâmico, revelando o seu carácter ecuménico, evidenciado no poema «Religião do Amor» com o qual terminamos esta comunicação e que oferecemos em homenagem à Prof. Doutora Irene Freire Nunes:

[...] Mon cœur est devenu capable

D'accueillir toute forme.

Il est pâturage pour gazelles

Et abbaye pour moines!

Il est un temple pour idoles

Et la Ka'ba pour qui en fait le tour,

Il est les Tables de la Thora

Et aussi les feuillets du Coran!

La religion que je professe

Est celle de l'Amour.

Partout où ses montures se tournent

L'amour est ma religion et ma foi!...]<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Ibn 'Arabî, *L'interprète des désirs*, présentation et trad. de Maurice Gloton, col. «Spiritualités Vivantes», Paris, Albin Michel, 1996, pp. 117-118.

# O Início de uma Lenda: As Personagens e os Espaços da Relação Quinhentista de ‘Os Doze de Inglaterra’

Rogério Miguel Puga

CETAPS, FCSH-UNL

De quantas donzelas de vós foram já amparadas?

Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, 1996, p. 66

Como é sabido, a tradição dos livros de cavalaria, herdeira da chamada «matéria arturiana ou de Bretanha», começa a cair em desuso em finais do século XVI, partilhando a breve narrativa quinhentista anónima «Cavalaria de alguns Fidalgos Portugueses» (CAFP) a sua temática com esses ‘livros’. CAFP é, tanto quanto sabemos, o texto inaugural da tradição dos Doze de Inglaterra, que Camões disseminaria através de *Os Lusíadas* e que se tornaria, como já afirmámos,<sup>1</sup> um dos episódios literários mais recorrentes da literatura portuguesa. O enredo desse episódio centra-se sobretudo na viagem de doze cavaleiros lusos — onze por terra e um, Magriço, por mar — a Londres para defender doze donzelas inglesas cuja honra havia sido ferida por doze cavaleiros ingleses, por não haver nenhum inglês que as defendesse. Curioso é o facto de ser John of Gaunt, duque de Lencastre e pai da mulher de D. João I, que sugere às damas que peçam auxílio aos portugueses, tornando-se óbvio que o casamento medieval, como recordam Bernardo Vasconcelos de Sousa e José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, na senda de Marc Bloch, também é um meio de entreatura e uma associação de interesses.<sup>2</sup> A breve narrativa de que nos ocupamos terá

---

<sup>1</sup> Rogério Miguel Puga, «A “Idealização do Tema Tradicional dos Doze de Inglaterra” por Teófilo Braga: Rupturas e Continuidades em torno de um Episódio Literário», Tese de Mestrado, Lisboa, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2006, p. 8-43.

<sup>2</sup> Bernardo Vasconcelos de Sousa e José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, «A Família. Estruturas de Parentesco e Casamento», in José Mattoso (dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, Lisboa, Temas e Debates, 2010, p. 127.

sido a fonte onde Camões recolheu a micro-narrativa que inseriria no seu poema épico e que passaria, desde então, a fazer parte do imaginário português, ou seja, e para utilizarmos o título-mote deste congresso, a lenda (dos Doze de Inglaterra) passa da «Letra», ou seja da relação quinhentista, para o imaginário (nacional). O texto foi descoberto por Artur de Magalhães Basto na década de (19)30, na Biblioteca Municipal do Porto, e encontra-se anexo a uma cópia da segunda parte da *Crónica de D. João I* incluída num códice da livraria do Convento de Santa Cruz de Coimbra, que após a extinção das ordens monásticas em Portugal foi transferida, por Alexandre Herculano, desse centro universitário e de difusão inicial do episódio para a Cidade Invicta.<sup>3</sup> O manuscrito é composto por seis fólios e o seu autor e a data exacta da sua produção (c.1550) são desconhecidos, tratando-se de uma cópia/transcrição,<sup>4</sup> e logo da versão escrita de uma tradição oral mais antiga, como também defende Carlos Riley ao estudar essa narrativa com base na questão da nobreza estruturada em torno do poder dinástico saído da crise de 1383-1385, através da confrontação de dados biográficos dos cavaleiros históricos (filhos segundos de famílias nobres ou recém-nobilitadas) com a sua representação literária. O estudioso recorda que a narrativa celebra o prestígio dinástico da nova casa real portuguesa (de D. João I) no estrangeiro através dos feitos de armas também aí praticados por cavaleiros andantes lusos.<sup>5</sup>

A narrativa assume-se, desde cedo, como um resumo de acontecimentos e assemelha-se a um conto. O enredo ficcional tem lugar no início do reinado de D. João I, «da boa memória»,<sup>6</sup> após a vitória da batalha de Aljubarrota, que marca o início de uma nova dinastia e de uma nova época na História de Portugal, episódio no qual esses cavaleiros mostram a sua bravura, como o próprio John of Gaunt testemunhara nas campanhas lencastrianas da Guerra dos Cem Anos e então transmite às suas desonradas damas, através de uma analepse externa. A Batalha de Aljubarrota e a presença dos aliados e familiares ingleses em

---

<sup>3</sup> Para uma descrição do manuscrito, vejam-se Artur de Magalhães Basto, *Relação ou Crónica Breve das Cavalarias dos Doze de Inglaterra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1935, p. 15-37 e Carlos Riley, «Os Doze de Inglaterra: Ficção e Realidade», *Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica* apresentadas ao Departamento de História da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1988, p. 25-27. Utilizaremos a transcrição mais recente de CAFP, da autoria de Carlos Riley, *op. cit.*, p. 29-36.

<sup>4</sup> Cf. Artur de Magalhães Basto, *op. cit.*, p. 34-36, 70-72, 78-79.

<sup>5</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> CAFP, p. 29.



Portugal funcionam como forma de localização da acção no tempo (1385-1387) e no espaço luso. O *incipit* do texto refere logo o rei português e a Batalha de Aljubarrota, sendo a primeira palavra da narrativa o verbo contar na terceira pessoa do singular impessoal do presente do indicativo («contasse»); estratégia que é deveras significativa e relevante para a análise da obra que muito provavelmente será fruto da tradição oral. As primeiras linhas funcionam assim como exposição do texto, através da qual o leitor é familiarizado com os antecedentes da viagem dos altruístas Doze a Londres, ou seja, a estada do duque de Gaunt, pretendente do trono de Castela, em Portugal, a sua participação nas guerras entre portugueses e castelhanos no noroeste peninsular e<sup>7</sup> a sua relação familiar com D. João I através do casamento deste com Filipa de Lencastre, no Porto, em 1387. Através de uma elipse, a acção passa rapidamente para Inglaterra, onde o duque de Lencastre ordena que se redija «huma Cronica das façanhas [lusas] que vira fazer de que elle era verdadeiramente testemunha»,<sup>8</sup> pois já lutara ao lado dos valentes portugueses. Essa crónica perpetuária, através da escrita, os feitos que tanto haviam marcado e impressionado um estrangeiro durante as guerras joaninas contra Castela e que as considera dignas de memória futura. A temática da crónica torna a obra cíclica, pois no final da mesma podemos ler: «e destas Cousas há hi Cronica em Inglaterra que largamente trata destes Caualleiros e dos grandes feitos d[e] armas que lá fizeram».<sup>9</sup> O tópico da crónica enquanto repositório da história serve assim o propósito de legitimar as cavalarias descritas na narrativa quinhentista.

Relativamente a analepses e analepses, logo no início do texto é referida a participação de Álvaro de Almada, conde de Avranches, na Batalha da Alfarrobeira (1449),<sup>10</sup> que tem lugar no reinado de D. Afonso V, neto de D. João I, provando, tal como outras prolepses e comentários críticos, que a narrativa de que nos ocupamos é retrospectiva e que partilha a estratégia da anacronia com o actual romance histórico. Como estudaremos oportunamente, o autor da narrativa serve-se ainda de outros recursos literários como a utilização do

---

<sup>7</sup> Veja-se Peter E. Russell, *A Intervenção Inglesa na Península Ibérica durante a Guerra dos Cem Anos*, tradução de Maria Ramos e revisão científica de João Gouveia Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000 [1955], *passim*.

<sup>8</sup> CAFP, p. 29.

<sup>9</sup> CAFP, p. 36.

<sup>10</sup> CAFP, p. 32.

discurso directo por cavaleiros, que dialogam entre si em combate, com reis e com mulheres indefesas, conversas que adensam a dramaticidade do enredo, enquanto elipses («deixemos as razões que teve»),<sup>11</sup> analepses e prolepses enfatizam a passagem do tempo e possibilitam o resumo da acção.

De acordo com o texto, após o combate londrino, Álvaro de Almada participa numa justa com um alemão em Basileia,<sup>12</sup> recebendo, mais tarde, em França, o título de conde de Avranches.<sup>13</sup> De facto, a figura histórica D. Álvaro de Almada torna-se conde, mas apenas no ano de 1445, como recompensa dos serviços prestados à coroa inglesa durante a ocupação inglesa da Normandia (1415-1450). Um outro dos quatro cavaleiros nomeados pela narrativa é obviamente o protagonista Álvaro Gonçalves, conhecido já no século XIV pela sua alcunha Magriço, que viaja de Londres para a Flandres, e, posteriormente, a pedido da infanta D. Isabel, duquesa de Borgonha, filha de D. João I casada com o duque D. Filipe (o Bom), até Paris, onde derrota um cavaleiro do rei francês, livrando o ducado da Borgonha e o condado de Flandres do subjugo desse monarca.<sup>14</sup> Teria sido impossível a ambos os cavaleiros, enquanto figuras históricas, participar nas campanhas joaninas de 1387, ao contrário dos seus respectivos pais, sendo esta mais uma prova de que o episódio, ao contrário do que se pensou durante muito tempo, não é verídico, mas sim ficcional, embora baseado em personalidades e em alguns episódios históricos. Como veremos, são assim várias as dimensões a estudar na relação que dá origem à lenda dos Doze de Inglaterra, cujo narrador interpela directamente o leitor («Já vedes»)<sup>15</sup> e individualiza, desde o início, a figura de Magriço, viajante-peregrino que representa o prestígio cavaleiresco da casa de Avis. Como já afirmámos, o texto refere, logo no início, a vitória da batalha de Aljubarrota, em 14 de Agosto de 1385, o casamento de Filipa de Lencastre e

---

<sup>11</sup> CAFp, p. 34.

<sup>12</sup> O imperador referido na narrativa poderá ter como referente real (extra-literário) Segismundo do Luxemburgo, rei da Hungria (1387-1437), ao serviço de quem o infante D. Pedro combatera (cf. Domingos Maurício, «O Infante D. Pedro na Áustria-Hungria», *Brotéria*, 68:1, 1959, p. 17-37). A tradução de Duperron de Castera de *Os Lusíadas* para francês refere que Álvaro Vaz de Almada, de acordo com a Crónica de Garibay, lutara contra um alemão, em desvantagem, saindo, no entanto, vitorioso (*La Lusíade*, tomo 2, 1768, p. 253-254).

<sup>13</sup> CAFp, p. 32.

<sup>14</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 50, aproxima este episódio ao casamento da infanta portuguesa com Filipe o Bom e ao reforço da autonomia da Flandres face à dinastia francesa de Valois.

<sup>15</sup> CAFp, p. 31.

D. João I (1387), acordado em Porto de Mouro, na sequência do auxílio militar de D. João I ao futuro sogro e o regresso do duque de Lencastre para Inglaterra após a sua intervenção na Península Ibérica contra os inimigos vizinhos, entre outros marcadores temporais que localizam a acção bélica inglesa e lusa e de afirmação portuguesa e contextualizam o episódio dos Doze e o espírito cavaleiresco português no âmbito das relações anglo-portuguesas.

O título da relação é composto por um substantivo comum e algo abstracto («Cavalarias»), um determinante indefinido («alguns»), um substantivo comum («fidalgos») e um adjectivo («portugueses»), elementos que concorrem para uma identificação colectiva e algo anónima dos protagonistas que ainda não são designados pelo seu número (doze). Magriço, enquanto herói solitário a viajar por terra aproxima-se do cavaleiro andante, enquanto os restantes onze viajam em grupo, reunindo-se todos em Londres. Magriço é ainda individualizado pelos seus atrasos que adensam o *suspense* e sobretudo pelas suas características físicas, como a magreza e a hipertricose nas mãos e unhas, esta última ‘deformação’ longamente descrita no texto quinhentista certamente para veicular a sua vergonha na presença do sexo oposto, e consequentemente a castidade que é característica do cavaleiro andante. A hipertricose pode ainda ser interpretada quer como sinal de virilidade,<sup>16</sup> quer como metaforização do extremoso reconhecimento da donzela inglesa que insiste que Magriço lhe dê a lavar as suas mãos, ou seja, esta temática valoriza simultaneamente o feito de armas e a espiritualidade de Magriço. As suas mãos e unhas excessivamente cabeludas são honradas pois obram feitos valiosos que as sublimam para além do seu aspecto físico.

Magriço acaba por se encontrar sempre em viagem através do continente europeu, observando o que o rodeia e tentando manter a sua segurança. O cronótopo<sup>17</sup> assume-se assim como uma constante no texto quinhentista,

---

<sup>16</sup> Vide s. v. «Poil», in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Éditions Jupiter, 1993, p. 769.

<sup>17</sup> Para além de Mikhail Bakhtin (*The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 84), que cunha esse termo, também Jean Molino, «Qu'est-ce que le Roman Historique», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75: 2-3, Março-Junho de 1975, p. 215 estabelece uma forte relação entre espaço e tempo no romance histórico [cuja natureza híbrida (ficcional e histórica) se aproxima da deste texto quinhentista] ao afirmar: «Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de l'ouverture du roman historique; les topos de la date et le topos du lieu.

servindo a viagem no tempo e no espaço para glorificar a valentia e a honra dos cavaleiros portugueses, longe da segurança e do conforto da pátria. Após o seu regresso, Magriço é recebido pelo rei português com «grandes honrras e merçes»,<sup>18</sup> ideia que é repetida três vezes no final da narrativa cavaleiresca, momento em que Álvaro Coutinho chega a Portugal, conferindo uma certa circularidade à sua viagem e ao próprio texto através do regresso à pátria, de onde partira para repor o equilíbrio em várias casas senhoriais norte-europeias. Os acontecimentos da narrativa são narrados de forma breve e com o auxílio de elipses para se chegar rapidamente aos prazos estabelecidos para os combates em Londres («o pentecostes seguinte») e em Paris («daqui a hum mês»),<sup>19</sup> metas temporais que os cavaleiros cumprem para honrarem a sua palavra. Como é sabido, o Pentecostes, após a abstinência quaresmal, marca o início da estação cavaleiresca e das andanças dos Doze,<sup>20</sup> sendo essa data associada, na literatura cavaleiresca, ao início da demanda do Graal, à chegada de Galaaz e à sua descida à corte do Rei Artur.<sup>21</sup>

Quanto à(s) geografia(s) da acção, o espaço predominante na narrativa é a Europa além-Pirinéus, onde os cavaleiros portugueses reforçam a sua fama, desde a Inglaterra e a Alemanha à França e à Flandres, espaços que se apresentam como uma geografia político-económica devido às relações comerciais da Península Ibérica com esses países e à participação portuguesa na Guerra dos Cem Anos.<sup>22</sup> No entanto, o espaço inglês é temporariamente adverso à presença portuguesa em dois planos, no plano geográfico e cultural de uma terra estrangeira e no plano humano, pois os londrinos derrotados pretendem atacar os vitoriosos portugueses, momento em que estes últimos abandonam as terras de John of Gaunt. Os espaços da acção referidos e implícitos podem assim ser

---

La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s'agit en même temps de situer et d'éloigner.» Processo que em CAFP, através da viagem dos Doze, não apenas por mar, mas também pela Europa (Londres, Basileia, Flandres e Paris), se torna duplo, ao situar a acção num espaço e passado já distantes.

<sup>18</sup> CAFP, p. 36.

<sup>19</sup> CAFP, p. 30 e 34, respectivamente.

<sup>20</sup> Sobre o significado religioso e «cavaleiresco» dessa data, vejam-se Martín de Riquer, *Caballeros Andantes Españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 37-38.

<sup>21</sup> *A Demanda do Santo Graal*, edição de Irene Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 19.

<sup>22</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 50.

listados da seguinte forma: Portugal como ponto de partida e de chegada, o mar vs. o continente europeu, a Ibéria e a França enquanto espaços da viagem terrestre, Londres e as cortes e casas senhoriais da Europa continental (Paris e Basileia), onde os confrontos de armas são a dois e não colectivos, como aconteceu em Inglaterra. O território nacional presente no texto é sobretudo o Portugal norte-nho e serrano, nomeadamente o Porto, de onde partem onze dos cavaleiros, e a «frallda da serra»<sup>23</sup> (da Estrela), a Beira Interior, nomeadamente Trancoso e Pinhel, zonas geográficas onde John of Gaunt marcara forte presença durante a sua estada em Portugal e onde a sua filha casara com D. João I.<sup>24</sup> Magriço é efectivamente de Trancoso, e Pinhel era, à data, uma guarda avançada do castelo dessa primeira localidade, sob influência do alcaide Gonçalo Vasques Coutinho, pai de Magriço. Ou seja, a família Coutinho é uma presença poderosa e omnipresente no espaço esboçado na narrativa quinhentista. Relativamente à proveniência geográfica de Magriço, Trancoso, também berço do sapateiro visionário Bandarra, e Penedono lutam (sobretudo) desde o século XIX para serem considerados o berço do herói, havendo até quem reclame o Porto como o seu local de nascimento.<sup>25</sup>

O espaço estrangeiro é predominante na obra, uma vez que os Doze passam algum tempo fora de Portugal, mesmo após o combate londrino, sendo descritas as andanças de Álvaro Vaz de Almada e de Magriço na Alemanha e na França. O meio de viagem distingue os onze de Inglaterra, que vão por mar, em grupo, enfrentando os perigos do elemento aquático, de Magriço, que viaja só, a cavalo, por terra, em peregrinação, disfarçando-se de romeiro para não ser conhecido entre a Flandres e Paris. Magriço é, aliás, o único cavaleiro cujos

---

<sup>23</sup> CAFP, p. 30.

<sup>24</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 52-53, 60-61, n. 52-56, relaciona a proveniência dos valorosos cavaleiros quer com a representação da Beira Interior e dos «cavaleiros» beirões no imaginário histórico nacionalista (local de nascimento de Viriato e zona de onde o herói das guerras joaninas Nuno Álvares Pereira é natural), quer com a sua vulnerabilidade militar face ao perigo de Castela no âmbito da defesa da fronteira e da independência do reino português. O autor admite ainda a possibilidade de a tradição narrativa ter sido composta nesse enquadramento geográfico.

<sup>25</sup> Vejam-se os *sites* da Câmara Municipal de Penedono, que dedica uma página a Magriço [<http://www.cm-penedono.pt/concelho/magriço.htm> (visionado em 05-11-2002)], e da Região de Turismo da Serra da Estrela, que, na secção dedicada a Trancoso, afirma «foi também na sua fortaleza que se cimentou a já centenária e cada vez mais firme aliança luso-britânica, tendo cinco dos Doze da Inglaterra o seu solar na vila» [<http://www.rt-serradaestrela.pt/regiao/concelho/1.htm> (visionado em 06-12-2004)].

regresso a Portugal e recepção pelo rei são referidos, tornando-se a sua viagem sinónimo de aprendizagem e perigo, mas também de honra, ao conferir fama além-Pririnéus aos bravos cavaleiros portugueses.

Relativamente às personagens históricas femininas, marcam presença, directamente e através de alusões, o grupo anónimo de doze damas da mulher de John of Gaunt e cuja afronta funciona como o motor da acção principal, bem como D. Filipa de Lencastre e a sua filha, a infanta D. Isabel, que reside na Flandres e está casada, desde 1430, com Filipe, o Bom, duque de Borgonha e conde da Flandres. Curiosa é a forma como D. Isabel, casada com um súbdito do rei de França, se apresenta perante este último, em Paris, recusando prestar-lhe homenagem e sentando-se numa cadeira ao mesmo nível que ele, atitude andrógina de uma mulher que reivindica os seus espaço e poder formal. A infanta portuguesa, também ela residente num país estrangeiro, recorre igualmente à valentia de um cavaleiro luso para defender a sua honra, pois, tal como em Inglaterra, os cavaleiros locais não se aventuram a desafiar os interesses instalados e a tradição, mesmo que injusta.

As personagens masculinas e femininas da narrativa movem-se no topo da hierarquia política e social, por exemplo os cavaleiros, as damas e os reis portugueses, francês e espanhol, o imperador da Alemanha, os duques de Lencastre e da Borgonha e o duque parisiense, estas últimas personagens secundárias no cenário geográfico e social da acção. D. Afonso V e o Infante D. Pedro são também referidos, através de uma prolepse explicativa, numa alusão à Batalha de Alfarrobeira (1449), durante a qual, como recorda a narrativa, Álvaro Vaz de Almada perde a vida.<sup>26</sup> Riley<sup>27</sup> analisa sistematicamente os quatro cavaleiros identificados como figuras históricas neste texto que dá origem ao tema dos Doze de Inglaterra, a saber: Magriço, Álvaro Vaz de Almada, Pedro Homem e Pacheco, bem como as suas famílias, e evidencia os dois planos distintos dos feitos de Álvaro Vaz de Almada, o plano imaginário, nomeadamente as participações no combate de Londres e na justa de Basileia, e o plano real ou histórico, as participação nas guerras de França, país onde este consegue o título condal, e na Batalha de Alfarrobeira, concluindo:

---

<sup>26</sup> CAFP, p. 32-33.

<sup>27</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 82-160. No que diz respeito ao par Pedro Homem/Pacheco, Riley atribui uma maior importância ao último devido à proeminência da família Pacheco, enquanto que no par Álvaro Vaz de Almada e Magriço, o primeiro é considerado um dos fidalgos mais

a figura do Conde de Avranches era a que mais se adequava ao modelo cavaleiresco da narrativa [quinhentista] e à incidência sobre a Inglaterra. A tradição que ligava membros da sua família a feitos de armas praticados nesse reino, e o próprio título condal e dignidade cavaleiresca que aí lhe são atribuídos, reforçam a verosimilhança da sua presença no plano (imaginário) da narrativa. [...] Álvaro Vaz de Almada e o rastro cavaleiresco que aparece imprimido na memória dos seus feitos, entre os quais avulta a participação no episódio dos Doze de Inglaterra, é um exemplo possível daquela nobreza portuguesa do século XV que “renovada pelo acesso de muitos membros vindos de outras classes sociais, procura reproduzir com redobrado zelo os modelos propostos pela ideologia herdada da época anterior, e que nisto rivalizaram os assimilados com os fidalgos da velha cepa”.<sup>28</sup> Reprodução de modelos essa que tanto se teria processado no plano histórico das suas ações, como, a posteriori, no plano imaginário das representações narrativas que as perpetuam.<sup>29</sup>

Dois dos três acontecimentos que envolvem Álvaro Vaz de Almada — a aquisição de um título condal em França e a sua morte em Portugal — parecem ser protagonizados por personagens distintas, levando o copista do texto quinhentista a esclarecer, na margem do documento, que se trata do mesmo cavaleiro, que morre, com glória, a lutar, de armas na mão. O seu combate em Basileia é descrito com maior profundidade do que as lutas na França, podendo ter como referente real um desafio nessa cidade protagonizado por um outro cavaleiro português,<sup>30</sup>

---

conhecidos do seu tempo, abundando os testemunhos dos seus feitos e da sua crescente importância social, entre a tomada de Ceuta, em 1415, e a Batalha da Alfarrobeira, em 1449. O nome de Magriço, fidalgo da família Coutinho, encontra-se relativamente silenciado nas crónicas coevas, o que indica a sua ausência dos principais acontecimentos no reino, pelo que Riley recorre sobretudo a informação sobre o pai e os irmãos do cavaleiro para complementar a análise da figura histórica que é protagonista ficcional da primeira versão escrita que se conhece dos Doze (p. 82-83).

<sup>28</sup> José Mattoso, *A Nobreza Medieval Portuguesa*, Lisboa, Estampa, 1981, p. 368.

<sup>29</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>30</sup> Veja-se Carlos Riley, *op. cit.*, p. 225, 228-233, que identifica o combatente Juan de Merlo, «valiente lusitano» cujas famosas ‘cavalarias’ são referidas por Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, cap. 49, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 569. Já Manuel e Luís de Mello Vaz de São Payo, «O Parágrafo Segundo», *Armas e Troféus: Revista de História e de Arte*, 1:1-3, 1980, p. 148, afirma que este mesmo cavaleiro é «digno émulo dos lendários Doze de Inglaterra», enquanto Anselmo Braancamp Freire, *Os Brasões da Sala de Sintra*, vol. 1, p. 450, o compara e aproxima, por via familiar, a Magriço (veja-se também Martín de Riquer, *Vida Caballeresca en la España del siglo XV*, Madrid, Real Academia Espanhola, p. 32-42).

não sendo o episódio contextualizado, contrariamente ao que acontece com o combate de Londres e com o duelo judicial de Magriço na capital francesa. Ao contrário dos restantes combates no Norte da Europa, em Basileia está em questão o prestígio cavaleiresco do próprio Álvaro Vaz de Almada, sem que este se encontre a defender a honra de qualquer dama, tendo, sim, de respeitar, tal como o seu oponente, as regras da justa, sob pena de ser considerado traíçoeiro e «nunqua mais tomar armas»,<sup>31</sup> o que vem a acontecer com o adversário alemão.

A memória dos feitos de Magriço não é pura ficção, pois o cavaleiro (real) participou em mais do que um desafio de armas em Paris, tendo estado também ao serviço da casa de Borgonha, mas não por via do casamento da infanta Isabel. A memória das suas cavalarias é, portanto, distendida no tempo.<sup>32</sup> O duelo da personagem em Paris tem um paralelismo ou co-referente histórico, os serviços que a figura histórica Magriço prestara aos duques da Borgonha, acabando a narrativa por funcionar como propaganda dinástica no que diz respeito à infanta e ao seu pai, uma vez que é a duquesa portuguesa que toma nas suas mãos o desfecho do conflito entre borgonheses e a coroa francesa, desafiando o poder do rei francês. Quando os emissários de Carlos VII se dirigem a Filipe, o Bom, para o lembrar que ele, no âmbito da homenagem feudal, deve comparecer às cortes de Paris, a infanta recorda que é filha de D. João I e demonstra a sua repulsa pela ideia de o seu marido se encontrar sujeito daquela forma a outrem. A mulher portuguesa é, portanto, descrita como sendo diferente da inglesa, e Magriço defende não apenas os interesses e a honra de donzelas desconhecidas fora do reino, mas também os da filha do seu rei. As viagens e os combates dos heróis são, portanto, sempre em serviço do rei português. Aliás, o cavaleiro que participa no processo de emancipação política dos duques da Borgonha é apresentado pela condessa da Flandres como «Criado dellrei seu pai».<sup>33</sup>

Os quatro cavaleiros beirões identificados são caracterizados de forma desigual, destacando-se assim dois deles. O título de conde (de Avranches) de Álvaro Vaz de Almada é referido logo no início da narrativa, e o de Magriço no final da mesma, ambos conseguidos com a espada, em lutas fora de Portugal, pelo que as temáticas da recompensa e da ascensão social também tornam a

---

<sup>31</sup> CAF, p. 33.

<sup>32</sup> Carlos Riley, *op. cit.*, p. 138.

<sup>33</sup> CAF, p. 34. Magriço nunca serviu os duques da Borgonha, mas sim o pai de Filipe o Bom, João Sem Medo, como camareiro.



narrativa cíclica, pois é no regresso a Portugal que Álvaro Gonçalves se torna conde,<sup>34</sup> um gesto que D. João I, na realidade (histórica), nunca teve. De entre os doze viajantes destaca-se, de forma ímpar, Magriço, uma das únicas personagens cujos feitos posteriores ao combate londrino são descritas e cuja viagem e feitos de armas são apresentados de forma gradual, pois o paladino começa por defender uma donzela inglesa e posteriormente um condado, uma princesa e indirectamente a fama de um reino e de uma dinastia, tal como Camões <sup>35</sup> também ficcionalizaria no canto sexto do seu poema épico.

---

<sup>34</sup> CAFP, p. 36.

<sup>35</sup> Em 4 de Outubro de 2001 apresentámos a comunicação «O Episódio-Tema dos “Doze de Inglaterra” em *Os Lusíadas* e na Relação Quinhentista: Abordagem Comparatista», no âmbito do *Colóquio Internacional Mito e História*, organizado pelas Universidades de Amiens e de Évora, na Universidade de Évora, estudo que será publicado oportunamente.



# A Simbólica do Graal: Notas e reflexões<sup>1</sup>

Yvette Kace Centeno

Universidade Nova de Lisboa | CEIL, FCSH-UNL

**T**alvez devamos começar, como aconteceu ao longo de muitos anos, pelos Evangelhos. Escolhi, neste caso, os testemunhos referentes a José de Arimateia em S. Marcos, 15-42:

José de Arimateia, membro notável do Conselho que esperava, também ele, o Reino de Deus, foi corajosamente ter com Pilatos e pediu-lhe o corpo de Jesus. Pilatos admirou-se que ele já estivesse morto e, mandando chamar o centurião, perguntou-lhe se já estaria morto. Informado pelo centurião concedeu o corpo a José. Este, tendo comprado um sudário, retirou Jesus da cruz, embrulhou-o no sudário e colocou-o num túmulo que fora escavado na rocha; depois fez rolar uma pedra na entrada do túmulo. Ora Maria de Magdala e Maria, mãe de Joset, viram onde ele foi colocado.

Vários elementos contribuem aqui para a dignificação simbólica posterior: o túmulo escavado na rocha figura o Vaso que contém e conserva, protegendo o corpo nele depositado até ao momento da Ressurreição. Será o embrião do futuro Vaso maravilhoso do Graal. Por outro lado a pedra que tapa o túmulo também irá adquirir um poder especial, a ponto de, por vezes, em certos textos medievais se chamar Pedra ao Graal, em vez de vaso.

O túmulo, como um vaso, é na realidade um contentor, e o corpo que contém será Corpo de Deus, um corpo *transfigurado*.

Na simbólica alquímica, de que falaremos adiante, será matéria sublimada: pois o Verbo se fez carne, o Espírito se fez matéria (que os filósofos chamam *materia prima*).

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto foi publicada na revista dirigida pela Professora Doutora Maria Laura Bettencourt Pires, *Gaudium Sciendi*, n.º 1, Março de 2012, p. 35-46.

Anteriormente a este passo, da referência a José de Arimateia, há dois outros extremamente importantes para conduzir a nossa reflexão. Marcos, 12-29, com a pergunta do escriba sobre o primeiro de todos os mandamentos.

Jesus respondeu: 'o primeiro é *Escuta Israel, o Senhor nosso Deus é o único Senhor, e tu amarás o Senhor teu Deus de todo o coração, com toda a tua alma, com todo o teu espírito e toda a tua força*. Eis o Segundo: *Amarás o teu próximo como a ti mesmo*. Não há mandamento maior do que estes.

A responsabilidade e a sua ampla dimensão filosófica recairão sobre o segundo, de amar o próximo como a si mesmo. Pois como Robert Musil se interroga, no *Homem sem Qualidades*, obriga a que o homem se conheça a si mesmo para poder amar o outro como a si mesmo. (Ora veremos, no caso de Parzival, como o herói nem o nome nem a sua linhagem conhecia, e ainda menos como reagir perante o *outro* que era, naquele caso, Amfortas, rei do Graal). Finalmente, e para deixar mais um dos sinais que encontramos nos Evangelhos como fonte primeira, a Ceia com os doze escolhidos e a instituição da Eucaristia:

E enquanto comiam ele pegou num pedaço de pão e, depois de ter pronunciado a bênção, partiu-o, e deu-o dizendo: 'tomai, este é o meu corpo'. Em seguida, pegando numa taça, deu graças e deu a beber a todos, e disse-lhes: 'Isto é o meu sangue, o sangue da aliança, que será derramado por uma multidão<sup>2</sup>.

Podemos abordar a chamada lenda do Graal como sendo um mito fundador, de dimensão simbólica universal, pois que assenta em elementos que marcam uma *transição* cultural, filosófica, religiosa, que perdura até hoje, depois de um percurso literário que dominou a Idade Média europeia com as obras mais conhecidas que são a de Chrétien de Troyes e a de Wolfram von Eschenbach, passando por toda a gesta do ciclo cavaleiresco das lendas do Rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda.

Não é por acaso que no século XIX Richard Wagner retomará, na sua ópera *Parsifal*, os mesmos grandes temas (acrescentando no fim a *conversão* da feiticeira Kundry, que morre aos pés do herói e se constitui como um novo motivo da simbólica conhecida, o do arrependimento que salva).

Nas narrativas de Chrétien de Troyes e de Wolfram von Eschenbach é extre-

---

<sup>2</sup> Marcos, 14-22.

mamente importante e muito detalhada, por essa razão, a descrição da cerimónia ritual de distribuição do alimento que concede a vida:

No capítulo V, «Perceval au Chateau du Graal», o jovem é recebido com todas as honras e distinções devidas a alguém de nobre linhagem, é-lhe entregue uma espada que lhe estava destinada e que ele dá a um criado para guardar, enquanto se senta à lareira, junto do leito do senhor que o recebe.

Começa então o imponente cortejo: surge de um aposento um servente erguendo uma lança branca e refulgente. Todos a contemplam. Uma gota de sangue escorre da lança para a mão do criado que a segura. O jovem contém-se para não perguntar o que aquilo significa, obedecendo às instruções que o seu mestre lhe dera quanto às normas da cavalaria. Permanece calado.

O cortejo prossegue, com uma série de servidores que vão aos pares e transportam lustres de ouro, velas, e por fim um graal (um vaso) levado por uma bela jovem ornamentada com dignidade e nobreza. Quando entrou com o graal espalhou-se pela sala uma grande claridade, como a do sol; a seguir a esta jovem entrou uma segunda, com uma travessa de prata; o graal era do ouro mais puro, com pedras preciosas encastradas, das mais variadas que se conheciam na terra ou no mar. Tal como diante do leito tinha passado a lança, assim passou o graal. O jovem vê o graal mas também não ousa perguntar a quem esse vaso está a servir, cumprindo as lições do mestre. O senhor e os seus servos lavam as mãos e é trazida uma mesa de marfim, feita de uma só peça, que colocam diante do senhor e do jovem que está a ser recebido. E começa o banquete em que toda a descrição é cuidadosa, desde o veado assado e bem temperado com pimenta até ao vinho que bem em taças de ouro.

O graal passa uma segunda vez diante dos convivas e o jovem continua sem perguntar quem está a ser servido. De cada vez que mais comida é distribuída, o graal vai passando. Chrétien descreve por fim as frutas que servirão de ceia: figos, nozes, tâmaras, gengibre de Alexandria, etc.

O jovem, nada habituado a tais requintes, permanece mudo e maravilhado e é assim que se vai deitar. Quando acorda, tudo tinha desaparecido, sem mais explicações.

O cavaleiro demorará um tempo, várias aventuras, até perceber qual a falta cometida: a do *silêncio*, algo que é melhor explicado por Wolfram von Eschenbach e ainda melhor por Wagner: pecado é o silêncio que pode significar indiferença, falta de atenção e amor ao outro, contrariando a lição do Evangelho, tal como foi transmitida.

Em Itália, por esta mesma altura, século XIII, as visões de Joaquim de Flora no seu *Liber Figurarum* — estudado por Marjorie Reeves<sup>3</sup> — anunciavam a chegada do Reino do Espírito Santo, de fraternidade e igualdade universal, um reino de abundância numa Europa de doença (as pestes), de miséria e de fome.

Podemos ainda recordar a *História do Futuro* do Padre António Vieira (preso pela Inquisição em Coimbra pede que lhe enviem o *Livro das Figuras...*) e com grande impacto, que atravessará o século XX, a ópera *Parsifal* de Wagner, com o seu *libretto* construído em torno da simbólica do Graal, da taça e da lança, do pecado da carne cometido por Amfortas (a ferida da lança, a figura de Kundry, a Eva tentadora) e a taça redentora, com a pureza do alimento do sangue de Cristo.

Mas a simbólica do Graal é muito ampliada em Wagner para o problema da piedade fraternal, da atenção ao sofrimento do outro (que deveria ter levado à pergunta que Parsifal não fez, adiando a sua iluminação para outro momento mais tardio).

E ainda para a questão fundamental do que é o Reino do Graal, a que Gurnemanz, o sábio-guia responde dizendo que no reino do Graal o Tempo se transforma em Espaço. Eis o diálogo:

Pars.— Quem é o Graal?

Gurn.— Não se pode dizer;

Mas se fores o escolhido pore le

Não perderás o seu conhecimento.

...

Por terra não há caminho que te conduza a ele

E ninguém o poderá seguir

Que não seja por ele mesmo guiado<sup>4</sup>

Aqui temos claramente expressa a visão mística do que é o Graal — um espaço feito de um tempo transfigurado, espaço e tempo de pura vivência interior, indicível como a dos místicos e que não se percorre, não se vive a não ser em pura solidão.

Parsifal julga que o Graal é alguém, e pergunta quem é; Gurnemanz explica que não é de um alguém que se trata, mas de algo, um neutro, um vazio, um oco,

<sup>3</sup> Reeves, M. and Hirsch-Reich, B., *The Figurae of Joachim of Fiore*, Oxford, The Clarendon Press, 1972.

<sup>4</sup> Eschenbach, W., *Parsifal*, im Prosa uebertragen, von W. Stapel, Langen, 1950, p. 121-2.

*un creux*, como dizia Gilbert Durand, um espaço que o nosso inconsciente preenche com a sua energia e forte carga imagética e simbólica.

Albert Béguin, o estudioso do romantismo, resume deste modo os vários significados do Graal:

... Representa ao mesmo tempo e substancialmente Cristo que morreu pelos homens, o Vaso da Sagrada Ceia (graça divina concedida por Cristo aos discípulos) e finalmente o Cálice da Missa, contendo o verdadeiro sangue do Senhor. A Mesa em que repousa o Vaso é pois a Pedra do Santo Sepulcro, a Mesa dos Doze Apóstolos, e por fim o Altar da Missa quotidiana. Estas três realidades, a Crucificação, a Ceia, a Eucaristia são inseparáveis e o Graal é a sua Revelação, dando através da comunhão o conhecimento da pessoa do Cristo e a participação no seu sacrifício redentor.<sup>5</sup>

Veja-se uma recuperação interessante no romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, que basicamente reproduz o que eram as inquietações da época, no tocante às visões heréticas que atravessavam a Europa, bem como o filme *A Última Cruzada*, de Indiana Jones, em que ao Vaso do Graal se atribui a condição de Elixir salvífico e de Longa Vida.

Mas numa visão mística cristã, de facto a pergunta de Parsifal — **Quem é** — faz sentido, só que esse sentido não interessa a Wagner-Gurnemanz, mais centrado na ideia de um reino ideal, de um Outro Tempo que há-de vir, acrescentando à lenda a dimensão da Utopia (que servirá a Hitler e aos seguidores do mito da raça pura e do novo Reino, como é o caso de Horbiger, o astrólogo que mais o influenciou). Algo que já se verificara na *Utopia* de Thomas More que imaginou uma sociedade perfeita, integrada, sem divisões a não ser as que se impunham... (todas as utopias contêm a semente da ditadura, da normalização abominável que destrói o que há de único e ao mesmo tempo universal em cada ser humano).

Haverá pois diferentes leituras do significado simbólico do Graal: herança pagã, celta de origem, datando dos primeiros séculos da cristianização; Jessie L. Weston estudou a simbólica da lança e do vaso deste ponto de vista, mais antropológico, remetendo para uma interpretação de ritual de fertilidade, o vaso — sendo o elemento feminino, a lança — o elemento masculino e ambos em conjugação permitindo a renovação dos ciclos da natureza<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Béguin, A., *La Quête du Saint Graal*, ed. Yves Bonnefoy, Paris, 1958.

<sup>6</sup> Weston, J. L., *From Ritual to Romance*, 1.ª ed. 1920, reed. New York, Cosimo, Inc., 2005.

Jung, ou Marie-Louise von Franz (com Emma Jung), modernamente e de um ponto de vista puramente psicológico, entendem o Vaso do Graal como símbolo da completude humana, física e espiritual: na conjugação de consciência e inconsciente integrados, ou seja, aceites e compreendidos como energias que se completam e equilibram, quando bem entendidas<sup>7</sup>.

O Vaso Maravilhoso que surge nos ciclos cavaleirescos, e desde logo no das aventuras de Parsifal, é uma imagem tão antiga que se fala dela como arquétipo: remonta aos primórdios da humanidade, ora evocando o próprio corpo da mulher, o vaso contentor da vida, ora evocando, em toda a simplicidade real, aquele objecto que contém, protege, guarda, preserva: não é preciso identificar a ideia ou imagem do vaso ao corpo para que se perceba, como dizem os junguianos, que se trata de uma ideia *numinosa*, isto é, portadora de uma carga simbólica transcendente e universal.

Como artefacto é uma das mais antigas manifestações culturais da nossa espécie; como arquétipo iremos encontrar o vaso em muitas lendas, mitos, contos de fadas, etc.

Pensemos o que representava poder transportar água, ou guardá-la — água preciosa para a vida. Que daí se tenha partido para a ideia de Elixir de Vida, ou de longa Vida é só um passo mais na nossa imaginação.

A água sempre esteve ligada à vida no nosso imaginário, também religioso: a água do baptismo. Nas lendas celtas mais antigas fala-se de um caldeirão capaz de alimentar um exército inteiro sem nunca se esgotar. Teremos aqui o primeiro vestígio do banquete do Graal, em que abundantes alimentos são trazidos num cortejo sem fim. Noutras narrativas celtas o alimento do caldeirão devolve à vida os soldados mortos. Teremos aqui esse embrião da ideia de Elixir que dá saúde e vida eternas: a Longa Vida.

O elemento a fixar, nestas e noutras lendas, é o facto de num *recipiente*, caldeirão, cesto, vaso, se projectar a imagem da Vida e do seu alimento perpétuo; noutros casos fala-se de mesa, fala-se de travessa (Eschenbach fala das travessas transportadas com alimento no cortejo, seguindo a lança e o Vaso).

A palavra latina, *gradale* ou *gradalis* designa uma travessa ou um prato pouco profundo. Mas em francês antigo, em provençal ou catalão designa um vaso, uma taça ou tigela de madeira. Já é mais difícil de explicar a designação de Eschenbach, que chama Pedra ao Graal. Seria uma pedra caída do céu, como

---

<sup>7</sup> Von Franz, M.-L., *La Légende du Graal*, Paris, ed. Albin Michel, 1988.



o granizo, e que por ser branca e redonda evocaria a hóstia distribuída na Missa. Cito o pequeno exemplo de Eschenbach, por curiosidade:

Da pedra emanam  
Os mais subtis perfumes  
Que existem na terra  
Bebidas e comidas  
Iguais às do Paraíso. etc.<sup>8</sup>

O Vaso contendo o sangue de Cristo é uma imagem nova que, segundo M. L. von Franz, emerge «com toda a espontaneidade» estruturando o ciclo do Graal. Por conter a vida residual de Cristo e «a substância da sua alma, o elemento que permite a sobrevivência misteriosa do seu ser»<sup>9</sup>.

Alguns estudiosos estabelecem uma relação com os mitos de Osiris (a dado momento Osiris surge representado como vaso de cabeça humana); e há uma tradição que se lhe assemelha, a da Abadia de Fécamp: nesta lenda Nicodemo raspa com uma faca o sangue já seco das chagas de Cristo e recolhe-o, primeiramente na sua luva, depois num vaso de chumbo, um pequeno cilindro, segundo a tradição. Depois esconde o cilindro no tronco duma figueira. Devido à ameaça de invasão de Sídon, onde reside, e por inspiração divina, atira a árvore ao mar. A árvore flutua em direcção ao ocidente e chega à costa normanda. Perto de Fécamp. A árvore cria de novo raiz e volta a florescer. O mito de Osiris, narrado por Plutarco, tem a seguinte semelhança: o caixão do deus é rejeitado pelo mar nas margens de Byblos, na Fenícia, país de origem das figueiras.

Mas o importante do mito é a sua estrutura arquetípica de morte e ressurreição, abrindo ao imaginário do homem essa possibilidade, que não mais o deixará.

Considerar o oriente como a pátria mítica do Graal e dos seus ciclos levava-nos agora a outras considerações, entre elas as árabes e alquímicas, algumas de origem gnóstica, que valeria a pena desenvolver.

Pierre Ponsoye, em *L'Islam et le Graal*<sup>10</sup> é dos mais interessantes autores a focar a marca esotérica do *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, bebida na tradição mística do oriente como a referência a um misterioso Kyot, de origem árabe, nos dá a entender.

---

<sup>8</sup> Eschenbach, W., *Parzival*, ed. cit., idem.

<sup>9</sup> Von Franz, M.-L., *La Légende du Graal*, Paris, ed. Albin Michel, 1988, p. 99.

<sup>10</sup> Milano, Arché, 1976.

A lenda do Graal, tal como a conhecemos nos ciclos divulgados, surge nos finais do século XII. Dos três romances conhecidos o mais antigo é o *Perceval li Gallois* ou *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes (c. 1180); segue-se a obra de Robert de Boron, *L'Estoire dou Graal*, de alguns anos posterior; e finalmente a de Eschenbach, entre 1200 e 1205. O romance de Chrétien ficou inacabado e não refere as origens do Graal. O de Boron já dá o nome de Graal ao Vaso que serviu na cerimónia da Última Ceia e no qual José de Arimateia recolheu o sangue de Cristo na cruz. Mais interessante é o que nos relata Eschenbach:

Kyot, o Mestre bem conhecido, encontrou em Toledo, entre manuscritos abandonados, a matéria desta aventura, apontada em escrita árabe. Teve primeiro de aprender os caracteres, a, b, c, mas não tentou iniciar-se na magia negra.

Foi grande vantagem ele ter recebido o baptismo, pois de outro modo esta história teria permanecido desconhecida. Pois não há nenhum pagão bastante sábio a ponto de nos revelar a natureza do Graal e as suas virtudes secretas<sup>11</sup>.

Kyot, continua Eschenbach, terá lido nos livros latinos as crónicas dos reinos da Bretanha, da França e da Irlanda e muitos outros ainda, até ter encontrado em Anjou o que procurava [...] viu como Titurel e o seu filho Frimutel deram em herança a Amfortas o Graal Amfortas era irmão de Herzeloide, e foi dela que Gahmuret teve um filho que é o herói deste conto.

Foi pois de um estudioso pagão (este era o nome que se atribuía aos muçulmanos na Idade Média) que se recebeu no ocidente a herança e a lenda do Graal.

Sabemos que na Idade Média os Templários, entre outros cavaleiros missionários, conviviam — no intervalo das suas batalhas — com os sábios muçulmanos a quem se devia, entre outras coisas, a divulgação dos antigos textos gregos da Alexandria dos séculos II-III da nossa era, que traduziam para árabe e latim e era nessa forma, do latim, que posteriormente eram estudados.

Toledo foi um dos grandes Centros de tradução instituído por Afonso X, o Sábio — de modo que as alusões de Eschenbach fazem mais sentido do que se possa julgar.

Kyot é provençal e falava francês, acrescenta ainda o autor. Ora a Provença na Idade-Média designava uma vasta região similar à *Provincia* romana, estendia-

---

<sup>11</sup> Eschenbach, W., *Parzifal*, ed. cit., p. 149.

-se até Toulouse, cobrindo uma área que estivera durante muito tempo sob a dependência da Espanha muçulmana, recebendo as marcas dessa cultura e civilização. Aos árabes atribuía-se, dizem alguns eruditos, tudo o que tinha carácter maravilhoso, ou fosse de superior indústria, como «as fortalezas, as torres, os subterrâneos lendários, as armas, a ourivesaria, tecidos luxuosos, cavalos, etc.»<sup>12</sup>.

A essa tradição antiga se deve ainda o culto do Amor Cortês, com o que tem de iniciático e unificador numa mesma teoria que não divide antes os dois modelos de superior entendimento do Amor Espiritual.

Eschenbach era cavaleiro, provavelmente templário (alude aos portugueses como os mais destemidos e loucos) e identifica a Ordem dos Templários à Ordem do Graal. Esta identificação, ainda que mais implícita do que explícita na novela remete para um reforço da simbólica do Graal: Vaso sagrado, figurando a abundância que viria a existir no futuro Templo da futura Jerusalém, a do Reino do Espírito Santo a que também o autor faz referência.

Há mais pormenores interessantes a observar, nesta procura de raízes antigas que unifiquem a lenda e o seu simbolismo, numa época como a nossa em que a aproximação das religiões do Livro se torna tão necessária.

Na obra já citada de M. L. von Franz é descrita a lenda árabo-persa da taça de Jamshyd, em que eram revelados os mistérios do mundo, tal como se dizia da taça mágica de Salomão em textos de origem gnóstica. O escritor Ibn Malik conta uma visão de Mahomet em que este lhe pede que descreva o seguinte:

Durante a noite, quando me elevava para o céu, vi sob um trono celeste uma taça de um brilho tão penetrante que os sete céus ficaram iluminados. Uma oração em caracteres verdes estava inscrita em torno da taça<sup>13</sup>.

Num outro manuscrito era a própria taça que era verde, o que pode ter sido origem da designação do Graal como Pedra de esmeralda, pedra verde, sem perder o seu simbolismo de Taça de Revelação primordial.

Recentemente *O Código da Vinci*, de Dan Brown, veio relançar uma discussão que não é nova, e foi tratada com mais erudição por Elaine Pagels<sup>14</sup> e Margaret

---

<sup>12</sup> Ponsoye, P., *L'Islam et le Graal*, Milano, Arché, 1976, p.37.

<sup>13</sup> Von Franz, M.-L., *La Légende du Graal*, Paris, ed. Albin Michel, 1988, p. 109.

<sup>14</sup> Pagels, E., *The Gnostic Gospels*, New York, Vintage Books, 1979 (trad. port.: *Os Evangelhos Gnósticos*, Porto, Via Optima, 2004); *Beyond Belief, the secret gospel of Thomas*, New York, Vintage, 2005.

Starbird em *Maria Madalena e o Santo Graal*<sup>15</sup>, entre outros. Citando alguns dos Evangelhos apócrifos, entre eles o de Tomás, defende-se a ideia de que Maria Madalena teria sido uma discípula, a iniciada e a preferida, por Jesus a ter escolhido a ela para anunciar a Ressurreição e, segundo ainda o próprio Evangelho de Maria<sup>16</sup>, pequeno fragmento incompleto que tem suportado inúmeras interpretações, por Jesus a ela ter confiado mistérios que aos outros discípulos ficaram por anunciar.

Neste fragmento, em forma de diálogo, Maria pergunta ao Salvador como se pode ter uma visão. O Salvador responde que a alma vê através do intelecto, que fica entre a alma e o espírito. Aqui termina a primeira parte, ou o primeiro fragmento. Na segunda parte, um segundo fragmento que aparenta ter sido colocado depois do primeiro de forma algo artificial, Maria está a descrever a revelação feita pelo Salvador de como a alma se ergue através dos quatro poderes. Sendo que estes quatro poderes se devem relacionar com os quatro elementos da material<sup>17</sup>.

No Evangelho em regra mais citado, de Tomás, surge nova referência, e de maior interesse simbólico no tocante a Maria Madalena no seio dos iniciados:

114. Simão Pedro disse-lhes 'deixemos Maria ir embora, porque as mulheres não são dignas de vida'.

Jesus disse, 'Eu próprio a conduzirei, de modo a torná-la homem, para que ela também se possa transformar em espírito vivo semelhante ao vosso, homens. Pois cada mulher que se tornar homem entrará no reino dos céus'<sup>18</sup>.

Há aqui uma alusão inequívoca à conjunção dos sexos na sua dimensão de espiritualidade sublimada. O par de opostos (macho-fêmea, noite-dia, sol-lua, corpo-alma, etc.) que encontramos em todos os mitos de fundação é também aqui referido como causa *sine qua non* de uma revelação superior que permite o acesso ao Reino dos Céus.

Mas o mais interessante, neste Apócrifo, é o modo como Madalena, ao contrário do jovem Parsifal, interroga Jesus, pedindo que explique e o *tempo*

---

<sup>15</sup> Lisboa, Quetzal, 2004.

<sup>16</sup> *The Gospel of Mary*, in *The Nag Hammadi Library in English*, ed. E. J. Brill, 1996.

<sup>17</sup> *The Gospel of Mary*, ed. cit., p. 525.

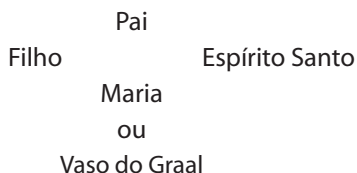
<sup>18</sup> *The Gospel of Thomas*, in *The Nag Hammadi Library in English*, ed. E. J. Brill, 1996, p. 138.

que Jesus perde com ela explicando (forma de iniciação).

Sem entrar em pormenores para os quais falta mais documentação histórica fidedigna, ficando apenas pelo que tem de apelativo esta ideia, de uma mulher, discípula dilecta e iniciada, podemos considerar Maria Madalena a figuração do Feminino em Deus, como a Shekina na tradição da Kabala judaica.

Assim é fácil aceitar que se identifique esse Feminino à Alma, como se identifica o Masculino ao Espírito incarnado em Jesus.

O Vaso do Graal, por esta via, adquire uma carga simbólica ampliada: Madalena é o Vaso, pois só o corpo da mulher é contentor e transmissor de Vida. Neste Eterno Feminino se manifesta o lado emocional da psique, em contraponto ao lado racional, intelectual e Masculino. A referência ao Feminino, seja Maria Madalena ou seja a Virgem Maria, noutros textos (como ainda a Maria Profetiza nos alquimistas do século III) permite, como faz M. L. von Franz, desenhar uma nova estrutura simbólica que, sem excluir a tríade Pai, Filho, Espírito Santo, a amplia para um *quarto elemento*:



Parsifal não acede logo ao Reino prometido porque, embora vendo o sofrimento de Amfortas, não se comove e não pergunta a ninguém o que lhe aconteceu.

A sua iniciação a um nível superior de entendimento ainda não estava completa, nessa fase. Só mais tarde a emoção lhe tocará a alma e compreenderemos, nós também, que é da Alma que se trata, da dimensão Feminina da Psique, neste conto iniciático, da *sublimação* de sentimentos e emoções, constituindo a parte mais nobre do nosso ser.

O tema da abundância, que está presente no cortejo de oferendas do Graal, também e sobretudo se refere à abundância espiritual conferida ao iniciado.

Lendo os Evangelhos, e pensando no de S. Marcos, que vai directamente aos acontecimentos da vida adulta de Jesus, verificamos que os relatos são regularmente acompanhados pela referência às refeições tomadas em conjunto.

Como se se desejasse chamar a atenção para a importância desse convívio, em que se conversa e se discute do que a todos interessa, ouvir Jesus e a sua palavra em primeiro lugar, mas também sublinhando o espanto e a interrogação

que cada um sentia. Permanece ainda, pela leitura, a ideia da fraternal *partilha*: o que há, seja pouco seja muito, é posto em comum.

Na descrição da Ceia — narrativa fundadora do verdadeiro mito cristão — Jesus oferece o pão que é o seu corpo, oferece o vinho que é o seu sangue e pede que repitam a cerimónia em sua memória.

A simbólica cristã do Graal é fundadora de um novo relacionamento entre as pessoas e os povos, bem como de uma nova religião em que corpo e sangue se transfiguram e permanecem num Presente que é futuro anunciado pela boca de Jesus.

Esta generosa Associação do Graal, que é a vossa, teve desde o início uma vocação clara de *defesa* dos direitos humanos, com destaque para os direitos da mulher numa sociedade na altura fechada, como era a nossa, e que ainda hoje tem, aqui e no mundo, tantos problemas por resolver; verifica-se ainda e também uma clara intenção de *intervir* nas várias esferas da sociedade, das várias maneiras que a cidadania, além da moral, da religião e da política permitem ou impõem.

Deixo uma interrogação: essa bela imagem do Graal, escolhida para bandeira e emblema nasceu da utopia que a narrativa medieval continha? A da criação de um Reino (uma sociedade) que maravilhosamente estabelecia uma igualdade generalizada, extensiva a todos, num espaço de abundância, material e espiritual?

Ou nasceu de uma interrogação mais secreta e mais profunda, sobre o homem e o mundo que o rodeia, a integração num universo que uns dizem que foi criado por Deus, outros que nasceu de si mesmo e por si mesmo?

Interrogação ainda do que no decurso de uma vida, afinal tão pequena, se pode fazer pelos outros e por cada um, por si mesmo, num caminhar que é espiritual e se propõe, se é o caminho do Graal, *espacializar o tempo*?

A acção de espacializar o tempo contém outra: a da *entrega* do tempo (o nosso tempo pessoal, particular) ao momento (ao espaço) que é dado e é aquele que se está a viver; implica *viver o presente*, mais do que sonhar o futuro. Mas vivê-lo segundo normas que não são as do comum — são as do Evangelho, de identificação e de partilha com um modelo superior à nossa limitada condição.

## Quando a nossa vida vira paisagem

Teresa Rita Lopes

*Universidade Nova de Lisboa*

é bom subir a um outeiro para a contemplar.  
De preferência  
pela manhã  
em que as cores das coisas a existir estão mais  
despertas.  
“Só as cores são verdadeiras”  
escreveu o Sá-Carneiro  
num poema.  
Mas não é inteiramente verdade.  
Que seria das cores  
sem as formas que as contêm?  
Não posso viver sem uma vasta  
paisagem à minha frente  
que mais não seja a da minha recordada  
vida.  
Para algumas pessoas  
entre as quais me quero contar  
ir vivendo é caminhar ladeira acima  
— custa e cansa mais  
mas vai-se tendo mais paisagem  
essa de que se sustenta  
o meu olhar  
que precisa todos os dias de debicar uns grãosinhos  
de beleza  
para poder brilhar.  
Olha! além em baixo o tempo

de eu-menina!

Já então gostava de coisas bonitas de todas  
as espécies

de estampas coladas em cadernos que guardo  
e de bonequinhos vários que incluía no presépio

armado  
no Natal.

Ainda hoje faço presépios o ano todo  
com conchas

e calhaus e objectos vários que tenho apanhado nas diversas  
praias deste mundo por onde tenho errado

raramente como  
turista.

Nas exíguas águas-furtadas do exílio  
mobiladas

com caixotes trazidos dos mercados  
escondia as nódoas

das paredes encardidas  
com reproduções de quadros

dos meus mais amados pintores  
Bosch Modigliani Magritte

que me ajudavam a camuflar a fealdade reinante  
e a dar de comer

ao meu ávido olhar.  
Num caderno em que na juventude escrevia

"Pensamentos"  
que me têm feito companhia pela vida fora

registei um dia premonitoriamente:  
"Se tiveres dois pães

vende um e compra um lírio"  
creio que um provérbio

oriental.  
Recordo outro registado ao lado:

"As vespas gostam  
de morder os rostos molhados de lágrimas"

e talvez por isso



não costumo chorar quando sofro  
embora a simples beleza  
musicada falada ou escrita  
às vezes um poema meu  
me inunde  
de lágrimas.

Hoje que independo desse cio do cérebro a que  
chamam paixão  
que apenas pratico como advérbio de modo  
preciso ainda mais de debicar beleza em meu redor.

Não poderia  
viver sem plantas e sem um vasto horizonte para espraiar  
o olhar.

No exílio compensava-me da estreiteza dos meus tugúrios  
no último andar

com a ampla vista dos telhados de Paris  
triste  
porque cinzentos

mas libertadora mesmo assim.  
E tinha sempre  
plantas ah sim! nos estreitos varandins  
e a disputar nas estantes  
o lugar dos livros.

Agora que a minha vida declina  
para o seu ocaso  
tento gozar o esplendor da paisagem  
iluminada pelo crepúsculo  
mesmo quando há nuvens.

Para a Irene  
que tem uma paisagem de vida que se parece com a minha  
com a longa amizade da Teresa Rita



**Autores, ficções e imaginários**



## L'imaginaire des espaces clos chez Anne Hébert

Anca Măgurean

Université Stefan cel Mare de Suceava, Roumanie

L'univers spatial hébertien se compose de quelques lieux qui renvoient tous à l'idée de clôture, d'enfermement et par la suite d'aliénation du personnage qui les habite. Malgré la diversité des lieux autour desquels se construit l'intrigue romanesque, qu'il s'agisse de la cabane, du souterrain, de la chambre, du Québec natal ou de la terre d'exil, l'espace hébertien renvoie finalement à la sensation d'étouffement et d'emprisonnement qui devient d'autant plus insupportable qu'elle se double d'un refus de la parole et du silence.

Nous nous proposons d'analyser dans ce qui suit la préférence de la romancière québécoise pour deux espaces qui rythment le déroulement de l'intrigue dans plusieurs de ses romans. Il s'agit de l'espace de la chambre, lieu de la solitude et de l'isolement forcé, ainsi que de l'espace du souterrain qui, au-delà de l'idée de clôture, renvoie à une dimension fantastique des romans en question, comme nous allons le voir par la suite. Nous allons nous appuyer dans cette démarche sur quatre textes représentatifs pour ces deux espaces, à savoir *Les chambres de bois* (1956), *Kamouraska* (1970) *Les enfants du sabbat* (1975) et *Héloïse* (1980).

La chambre en tant qu'espace romanesque apparaît dans tous les textes cités ci-dessus, tantôt comme prison dans le cas de Catherine des *Chambres de bois* et sœur Julie de la Trinité des *Enfants du sabbat*, tantôt comme refuge pour Elisabeth d'Aulnières du roman *Kamouraska*, qui vit mal l'approche de son mari mourant, ou bien en tant que lieu permettant les manifestations du phénomène fantastique et exerçant une forte fascination sur la victime dans le roman *Héloïse*. La chambre se partage donc le terrain du souvenir et du mal de vivre avec les angoisses et les affres du fantastique qui fait irruption dans la vie des personnages. Quant au souterrain, il devient, chez Anne Hébert, un des espaces préférés mettant en place une intrigue fantastique. Nous l'avons identifié sous l'aspect des catacombes du couvent où sœur Julie se transforme en lycanthrope avide de

sang, mais aussi dans l'image du métro où a lieu la rencontre du jeune Bernard avec le vampire Héloïse. Il serait aussi intéressant à remarquer que dans le roman *Héloïse*, les personnages évoluent en permanence entre ces deux espaces, celui de la chambre et celui du métro, ce qui nous fait affirmer d'emblée que l'idée de clôture se trouve en étroite relation avec celle de fatalité qui, quant à elle, caractérise le destin des personnages fantastiques.

Dans le fantastique, l'espace est un lieu privilégié car c'est là que se situe l'action du récit. Bien avant les personnages, l'espace est le premier à créer une atmosphère étrange avec un impact très puissant sur le héros et sur le lecteur. «Endroit de la subjectivité absolue»<sup>1</sup>, l'espace fantastique opprime et mène à l'aliénation, tout en permettant le déchaînement des forces terrifiantes. Espace clos par excellence, il confine le domaine de la mort, étant lui-même un lieu interdit et inquiétant. Dans le fantastique, l'espace et le temps sont deux éléments essentiels dans la construction de l'intrigue narrative et se caractérisent par un attachement maladif qu'ils suscitent chez les personnages. Chez Anne Hébert, les personnages se refusent, pour la plupart, à d'autres temps ou espaces (les va-et-vient de Julie entre le présent du couvent et le passé de la cabane en est un exemple, tout comme la fascination de Bernard pour le vieil appartement d'Héloïse) pour se réfugier dans d'autres qui permettent le passage de la vie à la mort, du présent à la remémoration, ce qui constitue, dans l'opinion de J. Malrieu, un équilibre parfait entre le mythe et le réel:

L'espace du personnage dans lequel interviennent aussi bien le narrateur que le phénomène est un lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts, et par là se rattache aux temps passés mythiques. [...] De ce point de vue, le fantastique joue entièrement sur un équilibre entre le temps mythique et le temps historique, l'espace mythique et l'espace géographique.<sup>2</sup>

L'espace fantastique peut se dilater ou se contracter, sans que la persécution du personnage par le phénomène tienne compte de ses dimensions. Le fantastique hébertien met en place des personnages qui se déploient dans un espace fermé, oppressant, qui n'a d'issue que dans la mort, que ce soit la chambre ou le souterrain. Nous pourrions affirmer que le fantastique devient ainsi une antichambre

---

<sup>1</sup> Tritter, V., *Le Fantastique*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., 2001.

<sup>2</sup> Malrieu, J., *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

de la mort où se jouent les derniers actes des drames individuels que vivent les héros hébertiens. Remarquons pourtant que dans *Les chambres de bois*, roman où nous pouvons distinguer aussi quelques marques du fantastiques, comme la photophobie de Michel qui fait penser à une parenté avec les vampires, l'idée de fatalité se voit annihilée par le geste de Catherine de quitter se mari et de se réfugier au bord de la mer, espace large par excellence qui permet l'affranchissement de la jeune femme.

Chez Anne Hébert, chaque personnage vit dans un univers clos où il se sent possédé ou persécuté. Être captif, le héros hébertien vit enfermé dans un univers oppressant, il «est lié au lieu de sa naissance, [...], encastré dans une vallée difficile d'accès, protégé par des murs infranchissables»<sup>3</sup>. Dès son premier roman, *Les chambres de bois*, l'espace clos s'affirme comme le lieu où les personnages, partagés en maîtres et en captifs, mènent un combat à vie et à mort dont les enjeux sont la liberté ou la claustration définitive. Frère et sœur, Michel et Lia obligent Catherine à partager leur vie loin du soleil, entre les murs de leur maison qui devient terrifiante par l'absence de lumière et par la distance qui s'impose entre les deux époux: «Derrière les rideaux, en cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix, Michel et Catherine se fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer et, situés pour toujours l'un en face de l'autre, en un espace aussi exigu, craignaient de se haïr.»<sup>4</sup> La maison où vit le jeune couple Michel – Catherine annonce par son obscurité et isolement la chambre où se réfugie Elisabeth Aulnières du roman *Kamouraska* pour revivre tout son passé marqué par la passion et le meurtre: «La pièce est petite et ridicule. Une sorte de carton à chapeau, carré, avec un papier à fleurs. Les rideaux de toile rouge sont tirés. Cela fait une lueur étrange, couleur jus de framboise, jusque sur le lit.»<sup>5</sup> Dans *Les chambres de Bois* et dans *Kamouraska* l'espace clos devient aussi l'expression la plus profonde du manque d'amour et de liberté représenté par le mariage. Cette convention sociale fort désapprouvée par les héroïnes, s'associe, dans la conception hébertienne, aux espaces clos et à l'incapacité d'expression des protagonistes qui en deviennent les captifs.

---

<sup>3</sup> Féral, J., «Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, 2, 1975, p. 265-283.

<sup>4</sup> Hébert, A., *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

<sup>5</sup> Hébert, A., *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.

La maison se referme sur Catherine comme un piège, tout comme l'appartement loué à Bottereau et ayant appartenu à Héroïse se referme sur le couple Bernard – Christine. Mais alors que Catherine réussit à se soustraire à l'influence maléfique de la maison et de ses maîtres en recouvrant sa liberté dans l'espace le plus ouvert possible, le bord de la mer, Bernard et Christine vont succomber aux attaques répétées d'Héroïse et de son compagnon. Catherine est un exemple heureux car elle recouvre plus que sa liberté, elle devient maîtresse de ses actes. Elle peut retourner au lieu de sa prison pour dire adieu à Michel sans peur d'y être à nouveau enfermée, elle a échappé définitivement à l'ensorcellement et le geste symbolique de rendre l'alliance à Michel en témoigne. Le roman reprend quelques éléments du conte de Barbe Bleue qui tient sa femme prisonnière sous peine de mort. Michel, en Barbe Bleue moderne, mais aussi sa sœur Lia, défendent à Catherine de quitter le vieux manoir et même d'ouvrir les fenêtres pour que le soleil ne pénètre pas dans la maison. L'évasion de Catherine qui est malade devient possible par le concours de sa servante Aline. Celle-ci la sauve d'une mort imminente et l'aide à regagner sa liberté. La désobéissance de la femme envers son mari est un autre thème qui relie les deux textes, Catherine refusant de vivre dans le piège d'un mariage qui l'avait déçue. Cette fois-ci, la désobéissance ne conduit pas l'héroïne vers un destin funeste, mais lui procure le bonheur et la joie de vivre.

L'appartement où vit le jeune couple Bernard et Christine s'inscrit par son architecture dans le topos de la demeure maudite. Dépositaire de sombres secrets, car il avait appartenu à la terrible Héroïse, l'appartement fascine par les figures en pierre («une tête de femme à la chevelure défaite», «un buste de plâtre représentant une créature sévère, ni homme ni femme, à l'air absent», et un bronze qui «représentait Orphée jouant de la lyre, au milieu des bêtes sauvages, pâmées») et par les tissus couleurs rouge et or qui tendent les murs. Il produit en même temps une sensation de malaise «pareil à une demeure déjà quittée et cependant hantée»<sup>6</sup>. Tandis qu'il répugne à Christine («J'ai toujours l'impression dans cet appartement qu'on veut m'imposer quelque chose.»<sup>7</sup>), l'appartement séduit Bernard par l'air qui s'en dégage et s'affirme comme un personnage à part entière, exerçant de l'emprise sur ses habitants et devient le théâtre des scènes sanglantes où les deux vampires ont attiré leurs victimes. Traversée par le

---

<sup>6</sup> Hébert, A., *Héroïse*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>7</sup> *Idem*.



temps, la demeure garde la mémoire de ses habitants, de sorte que l'appartement s'identifie à certains moments à Héloïse: «Mais le propre désir d'Héloïse domine nettement dans l'appartement. Comme si tout ce qui se trouvait là n'eût existé qu'en fonction de ce désir même, pour l'attiser et lui permettre de s'accomplir dans toute sa force dévorante.»<sup>8</sup> À certains moments, quand Héloïse n'est pas là, l'appartement prend possession de Bernard comme si c'était une entité à part, tout en exerçant sur le jeune homme une fascination destructrice, vouée à suppléer l'absence du vampire. Comme le remarque fort à propos Corina Panaitescu, «Les rôles sont inversés: au lieu d'*occuper* l'appartement, Bernard se *laisse occuper*, voluptueusement, par cet espace qui le «comble» et dévore sa substance intime, agit sur lui et le transforme.»<sup>9</sup> C'est comme si un transfert de forces s'était produit entre Bernard et son appartement, qui s'impose parfois comme personnage principal et décide de la destinée des autres héros qu'il tient prisonniers. Ancienne demeure d'Héloïse, l'appartement semble avoir été investi par celle-ci de toute sa force d'attraction et s'insinue, discrètement à Bernard: «Cet homme est rongé, poli, pareil à un vieux galet roulé par la mer. L'air qui envahit ses poumons devient son sang, sa vie, ses os. Les meubles, les objets qui l'entourent prennent toute la place en lui, abolissent toute mémoire.»<sup>10</sup> L'appartement devient ainsi une hyper-présence qui opère discrètement sur Bernard par toutes sortes de sensations corporelles tout comme le métro agit sur celui-ci par la voix d'Héloïse. Christine, épouse de Bernard, a beau de supplier celui-ci de déménager, car le jeune homme ne peut pas quitter cet espace qui le possède à tel point qu'il préfère la séparation de sa femme à l'idée de changer de logis.

Dans *Les enfants du sabbat*, la chambre prend l'aspect de la cellule où vit sœur Julie qui réussit à semer la terreur dans tout le couvent par ses manifestations supranaturelles (télékinésie, ubiquité, glossolalie). À part la portée fantastique de ce roman hébertien et l'obsession de l'écrivaine pour le thème de la claustration à conséquences fatales sur le sujet, la clôture devient ici l'expression du rigorisme et de l'intransigeance qui caractérisaient le catholicisme québécois qui condamnait avec véhémence l'épanouissement de l'homme en tant qu'être libre et maître de ses actes. Et c'est juste dans cet espace fermé que les forces du diable viennent se manifester et mettre sans dessus dessous la vie du couvent.

---

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Panaitescu, C., «Le jeu du temps et de l'espace dans *Héloïse*», *Poétique(s)*, la i, Junimea, 2009.

<sup>10</sup> Hébert, A., *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980.

Dans le roman, sœur Julie se déplace en permanence entre la clôture du couvent, espace du présent, et la clôture de la cabane où elle a passé son enfance, espace du passé et du souvenir. Ce va-et-vient entre deux espaces et deux temps devient possible par le rêve et par le dédoublement de l'héroïne:

Les deux enfants, nus et crasseux, sont restés à l'écart, près de la porte d'entrée, appuyés au bénitier. [...] Ils passent tout près de moi, se tenant par la main. Ils me font des signes d'amitié. La petite fille se penche vers moi. Son œil jaune en vrille me gêne comme un miroir<sup>11</sup>.

La circularité de ces deux espaces, cabane et cloître, se double ici par la permanente oscillation de sœur Julie entre ces deux espaces. Lorsque, à la fin du roman, sœur Julie réussit à s'évader du couvent, elle devient une aliénée, un être désemparé qui a perdu ses repères:

Sœur Julie de la Trinité a revêtu la jupe et la veste qu'elle s'est grossièrement confectionnées à même sa couverture de flanalette grise. Sur sa tête tondue, un mouchoir blanc noué sous le menton. Elle a soigneusement étendu sur le lit sa défroque de dame du Précieux-Sang, ne voulant rien emporter de son costume religieux.<sup>12</sup>

Alors que les autres sœurs étaient «les mortes-vivantes» à l'intérieur du couvent, là où sœur Julie débordait d'une énergie diabolique, c'est l'espace ouvert de la rue qui fait de celle-ci une «morte-vivante», ce qui a fait Neil Bishop interpréter l'évasion de l'héroïne comme un suicide ou une forme de folie, en tout cas comme une mort:

Par contre, la fin des *Enfants du sabbat* est richement ambiguë, car il est possible d'y lie aussi bien le récit d'une évasion vers l'espace ouvert que certains éléments d'un suicide par pendaison, ou encore, dans un esprit en proie à l'aliénation (l'exil) mentale, le fantasme d'une évasion.<sup>13</sup>

La clôture de l'espace annonce dans tous ces romans une fin tragique pour les personnages qui souffrent un isolement auto imposé, comme Elisabeth du roman *Kamouraska* pour qui, au terme de sa douloureuse démarche remémorative, «le cauchemar déferle à nouveau»<sup>14</sup>, ou bien un isolement contre leur

<sup>11</sup> Hébert, A., *Les enfants du sabbat*, Montréal, Boréal, coll. „Boréal compact”, 2004.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Bishop, N., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

<sup>14</sup> Hébert, A., *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.

volonté, comme c'est le cas de Catherine, de Bernard et de Julie. Espace circulaire, la chambre est aussi un espace matriciel qui contient le germe de la mort. Ténébreuse et redoutable comme les mères hébertiennes, elle évoque le ventre maternel où les héros évoluent et se métamorphosent: Michel veut rendre Catherine lisse et transparente comme une goutte d'eau («Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre.»<sup>15</sup>), Julie exerce ses pouvoirs de sorcière toute puissante, alors que Bernard se laisse manipuler par le vieil appartement, ce double d'Héloïse.

La chambre n'est pas le seul espace clos générateur d'angoisses dans *Héloïse*; il y a aussi le souterrain représenté par le métro parisien, cet «espace matriciel»<sup>16</sup> du vampire. Architecture fabuleuse rappelant le mythe de Dédale, le labyrinthe est l'expression «du vertige du sens et de l'identité»<sup>17</sup>. Dans *Héloïse*, il apparaît comme l'espace souterrain où Bernard descend malgré son malaise de voyager en métro, sorte d'enfer peuplé par des créatures horribles se nourrissant du sang des vivants. Domaine de la mort, comme il est ressenti par Bernard, le métro exerce lui aussi une fascination inexplicable sur le personnage par le truchement de la voix d'Héloïse. Comme les sirènes envoûtant les marins par leurs chants, Héloïse appelle Bernard dans les tréfonds de la terre et ainsi le mythe aquatique se transforme en mythe chtonien. Évoquant une géométrie circulaire, le labyrinthe impose au récit la même structure, car Bernard rejoindra définitivement Héloïse là où il a fait sa connaissance. Christine l'y précède, mais indifférente car même morte, elle est prisonnière d'un endroit qui est l'opposé de la vie dont elle était la transfiguration.

Un autre lieu clos exploité par Anne Hébert est le couvent dans *Les Enfants du Sabbat*. Espace des mortes-vivantes, expression lui aussi de l'aliénation de l'être, le couvent se rapproche aussi du labyrinthe par l'évocation des souterrains hantés par sœur Julie et sœur Gemma transformées en lycanthropes. Rappelant la littérature gothique qui l'a consacré, le couvent est un espace encore plus clos et plus oppressant que les chambres de bois de Lia et de Michel parce qu'il emprisonne en égale mesure le corps et l'esprit. Les phénomènes les plus

---

<sup>15</sup> Hébert, A., *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

<sup>16</sup> Panaitescu, C., «Le jeu du temps et de l'espace dans *Héloïse*», *Poétique(s)*, la i, Junimea, 2009.

<sup>17</sup> Tritter, V., *Le Fantastique*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., 2001.

étranges se passent à l'intérieur du couvent où les forces du bien et du mal s'opposent et se confondent en même temps. Rappelons-nous que la Mère Supérieure qui prône la croyance divine, n'hésite pas à tuer le nouveau-né de Julie. La présence du diable plane sur le couvent et se manifeste par sa messagère qui est sœur Julie de la Trinité. À toutes ces marques qui contribuent à la réalisation d'une atmosphère étrange, s'ajoutent les couleurs noir et blanc qui revêtent le cadre oppressant du couvent.

Le sentiment profond de clausturation qui se dégage des récits hébertiens témoigne de l'importance de l'espace dans l'ensemble de l'œuvre. Remarquons aussi que l'espace devient l'expression profonde de l'inadaptabilité des personnages face au monde qui les refuse et où ils sont des parias. Comme personne ne veut d'eux à l'extérieur, les héros hébertiens se réfugient dans la prison de ces espaces qui prennent possession d'eux au point de les étouffer et de leur voler toute identité. Chez Anne Hébert, l'espace se referme sur les personnages au point de les aliéner et de les jeter dans la mort tout en affirmant sa pérennité. Le thème de la captivité devient ainsi une constante dans l'œuvre hébertienne racontant les vies menues des personnages qui souffrent et s'éteignent, en éternels anonymes, à l'abri de ces espaces serrés et ténébreux, d'où la lumière s'absente. Ancré aussi dans le fantastique, l'espace devient une composante essentielle du déroulement de l'intrigue qui acquiert par là une dimension profondément tragique et surnaturelle à la fois. Il se comporte par endroits comme une entité à part entière, qui agit sur les héros avec toutes ses forces funestes. Sans bénéficier de la beauté et de la perfection du cercle, bien que circulaire, l'espace hébertien se charge de tous les attributs de la mort et de l'aliénation.

# Le retour d'Assia Djébar à travers la mémoire et l'imaginaire

Briana Belciug

Université Stefan cel Mare, Suceava, Roumanie

L'œuvre d'Assia Djébar gravite autour des thèmes comme le statut de la femme musulmane, l'histoire de l'Algérie, les traditions et les coutumes de la civilisation arabe, mais le thème du retour marque l'œuvre «de maturité» de la grande écrivaine algérienne d'expression française. Ce retour, envers soi-même et envers son peuple, se réalise par l'intermédiaire de la mémoire et d'un imaginaire personnel qui renvoie au collectif et vice versa. Mémoire et imaginaire, souvenirs palpables et rêves, images de soi-même et visions des autres s'entremêlent pour accomplir un double retour: dans l'histoire individuelle et dans l'histoire collective. Le concept lacanien du «stade du miroir»<sup>1</sup> se concrétise chez Assia Djébar par un retour aux origines les plus profondes, c'est-à-dire, son «moi», sa mémoire personnelle et la mémoire collective, celle de l'histoire de son peuple.

À partir de l'idée que le retour aux origines commence au moment où l'individu est déjà conscient de son rôle et de ses sources, nous pouvons signaler le concept lacanien du «stade du miroir» qui consiste dans un processus par lequel l'enfant découvre son propre unité corporelle dans la réflexion du miroir. Dans l'expérience archétypique du stade du miroir, l'enfant n'est pas seul devant le miroir, il est porté par l'un de ses parents qui lui désigne, tant physiquement que verbalement, sa propre image. Ce serait dans le regard et sans le dire de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant vérifierait son unité.

---

<sup>1</sup> «Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, — dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *d'imago*.», Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, sur <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psycha/psysem/miroir.htm>, page consultée le 26 avril 2011.

Le concept lacanien que nous avons introduit dans notre analyse fait référence aussi à l'Autre et à l'image que nous construisons de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. L'image dans le miroir peut être analysée comme un rapport entre le réel et l'imaginaire et pour prévenir cette division il faut apercevoir la frontière entre les deux. L'historien roumain Lucian Boia considère que «pour dépasser la dichotomie réel-imaginaire il faut renoncer à l'utilisation de la raison comme élément de mesure pour toute chose. L'imaginaire est un produit de l'esprit.» (notre traduction)<sup>2</sup>

Voilà comment tous les aspects du retour envers ses origines joignent pour montrer que l'imaginaire d'un peuple, le processus de la mémoire et l'identité ont besoin de l'Autre pour que l'image soit accomplie. Chez Assia Djebar, cette réflexion dans le miroir de son œuvre a montré une identification avec son peuple et l'imaginaire maghrébin est devenu un imaginaire djebarien avec des similitudes, amis aussi avec un apport personnel, le «moi» qui devient conscient de son unicité.

Dans notre analyse nous voulons accentuer la présence du «mythe de l'éternel retour»<sup>3</sup> dans l'œuvre d'Assia Djebar qui se concrétise par la mise en mouvement de ses personnages. Nous faisons référence surtout à un héros qui marque la deuxième période de l'écriture djebarienne. Ce thème du retour apparaît premièrement dans le roman *L'Amour, la fantasia*, mais il est plus intense dans le dernier roman signé par la romancière maghrébine, *La disparition de la langue française*<sup>4</sup>.

Berkane, le personnage principal du roman mentionné, veut oublier le présent où il vit, car il se sent une autre personne, pas lui-même. Au moment où il a épousé une Française et s'est exilé en Occident, Berkane a perdu ses racines, son identité propre. Revenu dans son pays natal, après l'Indépendance, Berkane fait appel à sa mémoire et, paradoxalement, il doit oublier pour se souvenir. «Il aimait tout oublier, Berkane, sa vie de banlieusard et le fait qu'il avait renoncé depuis des années à écrire "son" roman de formation.»<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucuresti, Humanitas, 2000, p. 13.

<sup>3</sup> Le mythe de l'éternel retour — concept introduit par Mircea Eliade dans son ouvrage au même titre, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969. Il s'agit de la révolte de l'homme contre le temps historique et la nostalgie d'un retour périodique à un temps mythique des origines, au Grand Temps.

<sup>4</sup> Djebar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

<sup>5</sup> Djebar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 18.

Pour le personnage djebarien le Grand Temps mentionné par Eliade signifie son enfance, la plus inaltérée période de sa vie. Il veut nous présenter lui-même, son enfance, ses parents, ses amis, son engagement dans la guerre. Tout cela semble possible seulement par l'intermédiaire de la mémoire et Paul Ricœur remarque dans ce sens que: «À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé. [...] Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous déclarions nous en souvenir.»<sup>6</sup>

En restant fidèle au passé, Berkane se montre sincèrement attaché à son enfance et à la figure de ses parents. Et en décrivant son passé, ses racines, Berkane cherche à offrir une sorte de témoignage, une certitude que sa vie est réelle, que ses souvenirs sont vraiment vécus par lui-même. C'est le souvenir de son enfance que refait surface pour la première fois dans la mémoire de Berkane: «En ce jour de mon retour, allongé sur la terrasse, face à l'infini de la mer plate, je mélange tout en m'enfonçant dans ma sieste: mon enfance, les rues en escalier de mon quartier à la Casbah, mon amour précoce pour Marguerite — la seule fillette "roumia" de l'école — et jusqu'aux pirates du temps des Barberousse.»<sup>7</sup>

Retour aux origines signifie premièrement un retour à l'enfance, à l'enfance personnelle, mais aussi à l'enfance d'un pays, à sa naissance, à son évolution et à son avenir. Ce retour comprend presque toujours des émotions, du bonheur, de la timidité, de l'inquiétude ou de la nostalgie. Pour lier les sentiments des Algériens revenus chez eux après de longs exils avec le terme nostalgie, Lucienne Martini invente le mot-valise «nostalgérie».<sup>8</sup>

Pour transgresser cet état de «nostalgérie» l'homme exilé revenu chez lui a comme outil principal la mémoire. C'est un processus qui permet une (re)construction de son être, de son état psychique, mais aussi de celui de son pays. C'est à l'aide de la mémoire que le sentiment de «dépaysement» de l'exilé peut être effacé et que son identité peut être retrouvée.

Dans la *Préface* d'un volume collectif sur la mémoire et son rôle dans la littérature d'exil, Tzitzis Stamatios remarque:

La mémoire tisse dans une même trame le passé, le présent et l'avenir, assurant ainsi à l'homme l'authenticité de son être dans sa vocation sociale.

---

<sup>6</sup> Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 26.

<sup>7</sup> Djebbar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 14.

<sup>8</sup> Martini, L., *Racines de papier*, Paris, Publisud, 1997, p. 7.

Ce qui lui permet, par le retour à ses racines, non seulement de se développer mais plus encore de s'épanouir. La mémoire devient la gardienne de l'identité et de la parenté. L'identité témoigne des origines de l'homme et de ses spécificités, alors que la parenté traduit ses relations avec les autres, éloignés ou proches. Il n'y a point d'expression de sentiments sans le travail de la mémoire; l'homme qui en est dépourvu tombe dans un état primaire où la liberté de réflexion est vaincue par la nécessité des instincts et des pulsions. La mémoire anoblit l'instinct par l'élévation de l'esprit aux hauteurs de la conscience morale.»<sup>9</sup>

Nous observons chez Berkane une liaison profonde avec les lieux de sa ville natale, avec la mer qui devient sa confidente, avec le patio qui abrite sa mère pendant de longs jours, avec la cellule où il est emprisonné. Même si la ville natale a complètement changé, elle éveille chez Berkane des sentiments profonds. Nous écoutons encore une fois la voix de l'écrivaine: «... retrouver le quartier d'enfance: voici enfin le jour du véritable retour. Vingt ans d'exil vont-ils lui paraître soudain irréels, coulés sombre s'évanouissant derrière lui, et les lieux perdus d'autrefois redeviendront-ils proches?»<sup>10</sup>

Berkane fait la connaissance de Nadjia et il tombe irréversiblement amoureux d'elle. La jeune femme ouvre son âme devant l'homme en lui racontant son passé aussi douloureux que celui de Berkane. Elle soutient Berkane dans sa tentative de retourner dans le passé, de retrouver ses racines, de se retrouver soi-même.

Mais Berkane n'est pas un homme simple. Il veut devenir écrivain. Nadjia ouvre en Berkane le désir d'écrire; écrire pour la décrire; puis, écrire pour se trouver, pour se retrouver lui, Berkane — l'enfant et sa terre natale: «Je n'écris que pour entendre ta voix: ton accent, ton parler, ta respiration, tes râles.»<sup>11</sup> La page blanche de l'écrivain devient pleine de mots, pleine de souvenirs, pleine d'amour. Berkane redécouvre ses racines et son passé grâce à Nadjia qui inspire son écriture. Écrire signifie pour le héros djebarien un retour aux origines, un retour à un Berkane qui a eu des rêves, des buts dans sa vie.

La force d'écrire ne vient pas seulement de Nadjia, mais aussi du fait que le personnage djebarien se trouve en terre natale où il peut se confondre avec le

<sup>9</sup> Stamatios, T., *La mémoire entre silence et oubli*, Les presses de l'Université de Laval, 2006, p. 1.

<sup>10</sup> Djebar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 53.

<sup>11</sup> Djebar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 127.



passé de son peuple, mais, en même temps, on il trouve sa singularité parmi ses compatriotes. L'acte de l'écriture signifie art et, dans ce sens, Jean Burgos affirme que: «il va de soi que ses processus symboliques de la création ne sauraient fonctionner vraiment qu'autant que le libre échange des forces assimilatrices et des forces accommodatrices qui définit l'Imaginaire est pleinement assuré».<sup>12</sup>

Berkane écrit pour ne pas oublier, pour retrouver un amour perdu, une enfance dans une grande famille, une famille merveilleuse, un pays très cher à lui, son pays natal. Nadja a fait son entrée dans sa vie, comme pour la seule raison de le réveiller, d'ouvrir ses yeux. Berkane est sauvé comme écrivain et comme individu aussi:

J'écris, hanté par Nadja, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix, en me lisant, un jour, même à l'autre bout de la terre! C'est fort improbable, mais pas impossible. J'écris dans son ombre et malgré la séparation. Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis.

J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue. Ressusciter ce que j'avais éteint en moi, durant le si long exil.

J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même, trop longtemps, en France.»<sup>13</sup>

Nadja, la visiteuse, est le lien entre Berkane et son éloignement de lui-même et de son pays. Elle acquiert un rôle essentiel dans le destin de l'homme «perdu», en lui redonnant la confiance et le courage dont un écrivain a besoin pour écrire, en même temps qu'un sentiment de «chez soi» qu'il va ressentir à l'égard de lui-même et de son peuple.

Nadja a bien compris ce que Berkane va comprendre plus tard aussi; c'est la quête de l'origine que tout exilé entreprend pour trouver la tranquillité donnée par le sentiment d'enracinement. Dans son ouvrage *Mémoire et chemin vers le monde*, Béatrice Bonhomme remarque: «l'origine, c'est avant tout soi-même. Pour comprendre les signes du monde, il faut d'abord plonger en soi-même.»<sup>14</sup>

Jean Burgos considère que l'imaginaire a deux fonctions majeures: d'équilibration et de stimulation créatrice du réel<sup>15</sup>. Dans ce sens, nous pouvons conclure

<sup>12</sup> Burgos, J., *Imaginaire et Création*, Paris, Jean-Pierre Huguët, 1998, p. 35.

<sup>13</sup> Djebbar, A., *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, pp. 134-135.

<sup>14</sup> Bonhomme, B., *Mémoire et chemin vers le monde*, Éditions Melis, 2008, p. 21.

<sup>15</sup> Burgos, J., *Imaginaire et Création*, Paris, Jean-Pierre Huguët, 1998, p. 51.

notre analyse avec l'idée que le retour dans l'œuvre d'Assia Djebar se réalise à travers un imaginaire personnel et collectif en même temps, fondé sur un équilibre entre la réalité palpable de l'Histoire et la réalité créée par ses personnages qui trouve ses racines dans le Grand Temps, celui du début.

# O Poder Pictórico da Arte Verbal de José Saramago e de Vergílio Ferreira

Célia Maria Costa Pinto

CEIL, FCSH-UNL

A composição da paisagem em dois escritores portugueses contemporâneos — José Saramago e Vergílio Ferreira — em textos breves e de carácter fragmentário, num uma crónica, noutro um fragmento do diário, motivados ambos pela circunstância da viagem<sup>1</sup>, é o objectivo deste ensaio proposto neste colóquio internacional de homenagem à Professora Irene Freire Nunes.

Tratando-se de textos breves, quer num caso quer no outro, são representações de projectos germinatórios e laboratoriais para outras práticas de escrita como o romance<sup>2</sup>, ao mesmo tempo que evidenciam motivos recorrentes na sua obra.

---

<sup>1</sup> Registe-se que a crónica e o diário são textos breves que, na sua etimologia, estão ambos condicionados na sua composição pelo factor tempo. Daí o carácter transitório e circunstancial deste tipo de textos que, embora inspirando-se em factos anódinos do quotidiano, e revestindo-se de um carácter textual despretensioso, podem ser considerados como preliminares fecundos para outras composições de maior riqueza literária. Sobre o carácter de brevidade e de ambiguidade do estatuto da crónica e do diário, quanto ao registo literário e o jornalístico, pode consultar-se as seguintes fontes bibliográficas: Santana, M. Helena, Elia, S., «Crónica», *Biblos*, volume 1, Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp. 1386-1397; Rocha, Clara, «Diário», *Biblos*, Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo, 1997, pp. 99-104.

<sup>2</sup> A compilação de crónicas de *A Bagagem do Viajante* mereceu dois comentários do autor que aqui se transcrevem: «A *Bagagem* é um livro escrito semana a semana, crónica após crónica, pequeno sismógrafo atento aos acontecimentos de fora e às lembranças de dentro». «Costumo dizer que se alguém quer entender com clareza o que estou a fazer agora (em 1998) tem que ler aquelas crónicas dos anos 70. São as coisas que eu publicava nessa altura, reunidas em dois volumes: *A Bagagem do Viajante* e *Deste mundo e do Outro*. Não quero com isto dizer que contenham o que eu sou agora, mas é preciso lê-las para perceber que o escritor que eu sou agora não é uma coisa estranhíssima que nasceu sem se saber como, já tinha raízes antigas». Aguilera, F. G., *José Saramago: A consistência dos sonhos – Cronobiografia*, Lisboa, Caminho, 2008, p. 72.

### «Com os olhos no chão» — Reverente homenagem da escrita à pintura.

O texto seleccionado de José Saramago, intitulado «Com os olhos no chão» e compilado no livro de crónicas literárias *A Bagagem do Viajante*<sup>3</sup>, estabelece uma relação dialógica com a pintura — com uma aquarela renascentista de Albrecht Dürer<sup>4</sup>, constituindo uma descrição não só do motivo paisagístico, mas também uma associação das relações estreitas sobre dois modos de criação artística<sup>5</sup>. Trata-se de uma génese que evolui até ao produto acabado, em que, ao nível explícito no texto, o narrador observador nos revela os vários passos do trabalho do artista alemão e, implicitamente, nos sugere o seu de escritor que, pela escrita, presentifica a pessoa do pintor, as suas acções e gestos, e o mundo referencial que ele representa na tela. O gume do olhar e as mãos hábeis que seguram a fina ponta do pincel são os elementos principais de um corpo humano que percebem e executam a actividade criadora que se desenrola no espírito do pintor. O que é exterior ao quadro é a representação ficcionada do pintor a trabalhar, indiferente ao espectador intrometido no seu momento de mistério e concentração. O que é interno ao quadro é a superfície de uma folha de papel que o pintor cobrirá de cores, manchas, volumes, reunidos numa certa ordem, de modo a libertar o seu sentido, tornar visível a sua presença, fazer ouvir a voz

---

<sup>3</sup> Saramago, J., *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Caminho, 2000, 7ª edição, pp. 223-225. Este livro foi publicado, na sua primeira edição, na Editorial Futura, Lisboa, em 1973.

<sup>4</sup> Albrecht Dürer, (1471-1528), nasceu e faleceu em Nuremberga, sendo considerado o maior artista alemão do Renascimento. Tendo sido o primeiro artista alemão a viajar por Itália, dos mestres italianos aprendeu a dominar a cor, a luz, a composição e a perspectiva, além de se revelar um desenhador brilhante, cujas gravuras, com pormenores minúsculos e tonalidades subtis representam o nível de perfeição atingido na sua arte. Tal como o seu contemporâneo Leonardo da Vinci, Dürer interessou-se por temas comuns do dia-a-dia, tendo sido o primeiro a pintar aquarelas realistas — uma das mais famosas mostra um torrão de relva, maravilhosa e detalhadamente observado. (A aquarela de A. Dürer, que serviu de tema à crónica «Com os olhos no chão» de José Saramago, intitula-se, em alemão, *Das grosse Rasenstück*, de 1503). Cf. AA. VV., *Arte. Grande Enciclopédia. Da Pré-história à época contemporânea*, consultor editorial Andrew Graham-Dixon, Dorling Kindersley – Porto, Civilização Editores, 2009, pp. 139 e 168.

<sup>5</sup> Recorde-se, a título de exemplo, o romance saramaguiano *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado pela primeira vez em 1976, que nos revela a transição do trabalho do protagonista H. como pintor para escritor: «Molho o pincel [...] Depois faço correr a primeira pincelada [...] enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela. [...] E as folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta». Saramago, J., *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p. 15.

da pintura. Nestes termos, não é difícil criar-se no espírito do leitor a analogia entre dois rituais de execução — o da escrita e o do *action painting* de Dürer, pintura encaixada na narrativa — provocando o questionamento sobre o grau de aproximação alcançado nesta comunicação entre palavras e tintas, sobre o grau de aproximação atingido no eco da reprodução, neste exercício de o texto fazer falar, com fidelidade e verdade, o conteúdo da composição pictórica.

O céu é todo feito de rosa e amarelo em partes iguais. O pintor esqueceu as fáceis memórias do azul e amontoou ao fundo umas névoas espessas que filtram a luz sem direcção nem sombras que rodeia as coisas e torna visível o outro lado delas, como se tudo fosse simultaneamente opaco e transparente. Depois baixou a cabeça e mergulhou o rosto na terra até que os olhos, as pálpebras inferiores, os cílios arqueados e trémulos, ficassem rentes à superfície de um chão feito de pasta vegetal, limosa, e ao mesmo tempo vítrea, como um tufo transportado através de todos os ardores e frios da volta maior do mundo, como um escalpe arrancado inteiro.<sup>6</sup>

No *incipit* do texto é introduzido o alfabeto do acto criador de uma pintura e do texto escrito que pretende reproduzir, inauguralmente, um eco daquela criação. A breve narrativa apresenta a situação de um narrador que, por palavras, funciona como espelho reflector e reproduzidor da actividade do pintor, para *representar* a fabricação das imagens, pelo seu código, pelos seus instrumentos, pelo seu estilo, pelo seu olhar.

O motivo da pintura é uma paisagem natural, sem qualquer figura humana ou animal. Trata-se de um simples torrão de erva, nascido no chão e por ele se alimentando e crescendo. Pintar e nomear é criar, e os artistas imitam o gesto do demiurgo, dando, primeiramente, cor, extensão ampla e definição ao céu, espalhando, em movimento descendente, uma luz filtrada que, nas *nuances* luminosas — transparente e opaco — destacam, na terra, em lugar proeminente, a imagem central desse «tufo» vegetal, cravado num «chão feito de pasta vegetal, limosa [...], vítrea», semelhante a «um escalpe arrancado inteiro», privilegiando-se o fragmento, o retalho, ao mesmo tempo que se perde a escala do todo paisagístico de onde surgiu.

Graças a um realismo sensorialista, a paisagem vai-se compondo de formas, cores, proporções, massas, texturas e localizações do objecto. A dinamização de uma visão rigorosa e atenta ao fenómeno vegetal revelá-lo-á na exposição acima

---

<sup>6</sup> «Com os olhos no chão», *Bagagem do Viajante*, 2000, p. 223.

da superfície e nos seus alicerces subterrâneos. As metáforas da «teia vegetal» e da «rede cruzada de caules» reforçam a imagem das bifurcações que, em movimento ascendente e descendente, representam a irradiação de vida que um solo fértil e húmido simultaneamente exhibe e oculta. As plantas expostas e condicionadas ambientalmente por agentes agressivos (o vento rápido, a inundação que derruba, a acção desgastadora do tempo, a morte) são alvo de uma operação de salvação pelo pintor que, mediante o modelo natural e vivo, representará na tela a perpetuação da beleza e da vida. O real bruto, original<sup>7</sup>, transforma-se em produto artístico, graças ao engenho artesanal do artista, cuja ambição maior é a de tentar reproduzir e reconstituir os gestos que deram forma à vida. Assim, duas obras, dois autores e duas artes procuram encontrar-se na interpretação do texto cósmico. Tufo, teia vegetal, ramificação em caules, folhas, cápsulas e palmas são os elementos mais largos de um desenho que se miniaturizará para serem destacados e descritos com pormenor cada um dos que, na sua localização específica, compõem o geral.

E agora que se reflecte na água única que cobre os olhos, polidos e macios como esferas velhas de marfim, a teia vegetal que é a única vida aquém da cor amarela do espaço, o pintor vai minuciosamente defender da morte, do vento rápido, da inundação que derruba, os caules finíssimos, as folhas rasteiras e gordas, as cápsulas cartilaginosas, as palmas minúsculas das gramíneas.

Para sublinhar o significado do ritual da pintura e da escrita como gestos criadores, o narrador dispensa a científica classificação botânica, evitando contaminar a imagem da vida e da sua existência simples e natural.

Aqui, porém, o tempo não começou, os homens são mudos, os nomes não existem, a linguagem está por inventar. Só a mão encaminha no papel o gesto entendedor do mundo.

---

<sup>7</sup> A faceta artística de Dürer revelada nesta aguarela em análise é a de um espírito renascentista que se mostrava interessado em descobrir os mistérios do Universo, desenhando e pintando aguarelas de plantas e animais que surpreenderam os seus contemporâneos pela representação da cópia exacta, assinalando um apurado interesse científico no estudo dos objectos. Além disso, a impressão que estas aguarelas naturalistas causam — a de serem trabalhos absolutamente fiéis à natureza — devem-se à atitude assumida pelo artista de sair para o campo e desenhar ao natural, produzindo nessas incursões muitos desenhos no seu diário que, depois, eram recriados pela sua imaginação. Berger, J., *Dürer*, (tradução do alemão de Ruth Correia), Taschen/ Público, Lisboa, s/d.

O pintor activa o olhar para seleccionar pontos de referência, encontrar indicações de direcção, sugestão de relações, buscando a sua forma pelo complemento da mão que executa e organiza o mundo. Do céu para o chão, no chão para a direita e para a esquerda, abaixo e logo ao lado, na superfície do chão, no chão vítreo onde as raízes rompem caminho, no meio da fermentação esponjosa da turfa, entre bolhas de gás, eis o itinerário que os olhos e as mãos do pintor seguiram para dar corpo à obra da natureza vegetal. Preencheu-a, ora com «folhas largas, envolventes, curvadas como pás», como se, grávidas, albergassem um feto («encerram na escuridão não se sabe que criança perturbadora»), ora com outras iguais que se elevam, frescas, vigorosas, evidenciando o jogo da lei da vida, sustentado no princípio vitorioso da força e da juventude sobre os elementos em decadência, que, apesar dos sinais de rendição revelados, ainda procuram um revigoramento de um calor já ténue e insuficientemente alimentador:

Um pouco para a direita, algumas folhas largas, envolventes, curvadas como pás, encerram na escuridão interior não se sabe que criança perturbadora, enquanto outra folha igual, já despedaçada, como se tivesse sido mordida à flor do chão. Mas as que estão de pé condensam uma energia insolente, uma ameaça de devoramento daquela que revira para o céu baço e morno uma face em que as nervuras já se decompõem.

O olhar do pintor surpreende a vitalidade sexual procriadora numa «erva cilíndrica» que se oferece como vaso vaginal («bainha») a uma folha única «delgada como espada» que dela nasce, enquanto outra gémea já exhibe, na ponta dos «fustes delgadíssimos», a probabilidade de outras frutificações futuras («cachos leves que talvez venham a ser aveia em tempos futuros, ou já o são, sem nome ainda.»). Este microcosmos dinamiza o imaginário da festa da reprodução das plantas, o espectáculo do fluxo da vida vegetal, sem necessidade da presença de quaisquer agentes polinizadores<sup>8</sup>:

...balouçam sobre caules secos uma espécie de pagodes com frestas a toda a volta, uma eflorescência cor de laranja...

---

<sup>8</sup> As ervas e os dentes-de-leão que compõem o tufo são plantas bem adaptadas ao solo, reproduzindo-se assexuadamente, não necessitando de insectos para as polinizarem. «Os dentes-de-leão disseminam-se rapidamente produzindo sementes sem necessidade de fertilização — uma das células diplóides normais do óvulo transforma-se num embrião e eventualmente numa semente». Bailey, J, *A Genética*, tradução do título original *Genetics and evolution — the molecules of inheritance* de Álvaro Augusto Fernandes, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 100.

Pairando abaixo, [...] há um chuveiro de pequeninos pontos amarelos, que são flores, mas de que nada mais se vê que a palpação microscópica.

Poderiam ser insectos, mas esses foram excluídos daqui para que nada se sobrepusesse à serenidade, à lentidão das seivas, à permanência das fibras.

Assim, toda esta pintura tem subjacente o mito da Mãe geradora que, na noite do seu ventre, vai criando a clonagem ou a diversidade de espécies botânicas, cujos exemplares dados à luz são a presença vivaz e fecunda de musgo, ramagens, folhagens, florações, toda uma acumulação exuberante de filamentos e caules flexíveis e de pêlos absorventes e macios<sup>9</sup>. O autor projecta um imaginário fisiológico para o objecto, através de símbolos nutritivos e substanciais, evidenciando a acção poderosa da seiva circulando pelos caules, por um musgo esponjoso e ávido, por raízes e sua rede subterrânea de afluentes no trabalho de esgotamento do suco da terra, lugar de animação da vida, na sua pujante fertilidade. As anotações sensoriais de natureza visual (cor, forma e movimento), táctil (textura, consistência), olfactiva (odor) e auditiva (sons da fermentação), as comparações e metáforas, de recorte biológico, representam a vegetação na sua aparência externa e na sua estrutura interna, assim como na sua relação e dependência com o meio. E quando os olhos do pintor rasam a superfície do chão ou, indiscretos, se afundam mais, pretendem desvendar o espaço negro, onde se pressente o trabalho oculto da gestação, visam captar os mil abraços de raízes perfurantes e sugantes da matéria orgânica fermentada da turfa, como se, nessa percepção, tivesse acesso ao estado de inconsciência pré-natal, à germinação do mistério criador. A direcção do olhar para o fundo e para as coisas que estão debaixo de si revelam a sua faceta de pintor-investigador terrestre. E a terra é, assim, um espelho opaco que duplica toda a realidade aérea e diferenciada das plantas, analisadas agora numa segunda ramagem que, mergulhada numa pasta húmida, amorfa, palpitante, ressumbrosa, misteriosa, é promessa de indefiníveis germinações.

Os olhos do pintor rasam agora a superfície do chão, o musgo que é luva sobre a terra húmida, cobrindo as flatulências da água que vagamente ressumbra sob o peso da vegetação. [...] Guarda-se pois a imagem primeira enquanto o rosto do pintor se afunda mais, e os olhos descem ao chão

---

<sup>9</sup> Berger, J., *op. cit.*, p. 76: Legenda da aguarela *Das grosse Rasenstück*, aguarela e guache de 41 31,5 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina. «Esta representação, de 1503, com dente de leão murcho, erva, folhas de pimpinela e plantago, assim como tanchagem em tamanho natural, é uma absoluta novidade no domínio da arte».



vítreo, onde as raízes rompem caminho como pequenas mãos multiplicadas em dedos longuíssimos, donde nascem outros dedos finos, ventosas minúsculas que sugam o leite preto da terra. Os olhos do pintor descem mais ainda, estão já longe do corpo e vogam no meio da fermentação esponjosa da turfa, entre bolhas de gás, olhos ímpares que lentamente incham e depois rebentam em lágrimas.

O tufo vegetal foi objecto de uma operação de grande minudência descritiva, de escrupulosa e cirúrgica composição, submetendo a paisagem a uma visão microscópica, a um trabalho humilde e paciente que o estilo minimal do pintor paisagista nos oferece para penetrarmos no mundo dos objectos, obrigando-nos a perceber a construção implícita da sua existência, da sua permanência, da sua sobrevivência, na concretude e organicidade do mundo vegetal e do solo gerador. Ao compreender que a vida germinava sob os seus pés, ao sentir a necessidade de saber olhar e compreender a seiva, de estar atento ao húmus e ao que ele tem de eterno, o pintor procurou oferecer-nos uma imagem viva do que viu, reflectiu em imagem retiniana, tomou consciência e transformou em paisagem:

Es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; [...] Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada y acaso su construcción de un sentido<sup>10</sup>.

Falta-lhe, portanto, proceder ao trabalho de apuramento da obra, ao retoque de um ou outro pormenor, tradutor do carácter movente das coisas («põe umas nuvens mais carregadas»), à sua revisão geral, sendo focalizada a sua mão com o pincel em gestos sobrevoadores sobre o papel, sugerindo-se esse movimento pela imagem do voo de um astro em órbita em torno do seu centro, até que a viagem termina, com a assinatura, o seu famoso monograma, revelando a autoria, a certidão de nascimento com a respectiva paternidade.

A mão do pintor passa sobre o papel, dispondo a tinta em manchas que parecem abandonos, avança com a fixidez de movimento de um astro em órbita [...] Entretanto, os olhos cerram-se cansados, a mão suspende o último gesto, e depois, enquanto as pálpebras voltam a abrir-se, o pincel

---

<sup>10</sup> Guillén, C., «El hombre invisible: literatura y paisaje», in *Múltiples Moradas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, p. 98.

desce devagar e depõe no lugar predestinado uma levíssima camada de tinta, quase invisível, mas sem a qual todo o trabalho teria sido inútil.

Todo o texto consiste na apresentação do pintor em acção, mobilizando os seus sentidos, o seu corpo, o seu saber, mas sobretudo a sua mão<sup>11</sup>, ao mesmo tempo que a aguarela realista de um simples torrão de relva vai ganhando forma e representa um verdadeiro hino à vitalidade da Grande-Mãe *generatrix*, triunfando na sua visibilidade à medida em que o pintor se apaga. Assim se transfere essa acção para a representação das fases da criação da anatomia de uma obra, pictórica ou escrita, desde o espectáculo aparential até ao centro subterrâneo onde se alojam as forças da profundidade do mistério que lhe deram origem.

Sobressaem, na descrição, os trabalhos da mão, porque ela obedece a um impulso constante no sujeito de converter o objecto à sua própria e dinâmica substância, é ela que revela o escrúpulo do artífice, a transpiração árdua da sua execução, o talento e a intuição fulgurante, a sua alma, verdadeira janela que regeu a sua original visão e leitura da realidade. Ainda assim, estabelece-se a supremacia da pintura sobre a escrita, porque aquela representa o real em maior grau de conformidade, a pintura vê-se, mesmo na sua reinvenção de «um escalpe arrancado inteiro», ao passo que a escrita, na sua materialidade de letras e palavras, de frases organizadoras de sentido, exige a criação mental de imagens, operando-se, dessa forma, um afastamento do contacto primordial com as coisas.

Não há nada mais vivo do que esta aguarela de Albrecht Dürer, aqui descrita com palavras mortas. Com os olhos no chão.

Assim se justifica que, no remate da crónica, José Saramago exprima a incompletude da sua obra, (dada a inadequação de a arte da linguagem representar o irrepresentável), quando comparada com a aguarela de Dürer, obra com a qual, contudo, estabeleceu um diálogo profícuo e uma *performance* ecrástica<sup>12</sup> de inquestionável valor estético, na medida em que representou verbalmente a sua resposta à pintura (representou a própria representação) bem como ambicionou refazer, imaginativamente, o percurso do pintor, desde a nascente até à foz. Ainda

---

<sup>11</sup> A mão, que é um motivo que Dürer desenhou frequentemente, quer em exercícios de representações precisas de gestos e tarefas, quer em trabalhos preliminares para grandes quadros, assume um fulcral significado nesta crónica, porque representa o trabalho criador, ordenador, domesticador das formas e executor da obra, tanto na sua pintura, como na escrita de Saramago. É evidente que é um cérebro racional e criativo, que imagina e organiza, em composição pictórica ou em discurso, todo o mundo representado que a mão executa.

assim, «com os olhos no chão», numa reverente humildade face à obra de génio de Dürer. Nunca, porém, a fusão de dois tempos de criação, de duas obras, de duas autorias, por mais que uma — a posterior — pretenda ser maximamente fiel à anterior, é conseguida. Além disso, permanece o enigma sobre o modelo original que sustentou a criação da pintura de Dürer. Em todo o caso, como em qualquer trabalho genético, muito do que aconteceu permaneceu, para nossa exasperação, na sombra, ocultado, inviolado à nossa indiscrição ou conjectura.

### **Vergílio Ferreira: metamorfoses da paisagem**

No texto seleccionado de Vergílio Ferreira, a visão da paisagem — na sua diversidade litoral e continental — assume um poder plástico e expressivo pela capacidade não só de o autor presentificar o universo referencial pela forte sensorialidade da palavra, mas sobretudo pela transposição desse real para o imaginário. O texto vergiliano toma o mar como motivo paisagístico central, estabelecendo depois uma oposição com a montanha<sup>13</sup>, de onde o autor é oriundo. Aqui se transcreve o excerto:

---

<sup>12</sup> Krieger, M., «Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação — e a exasperação — da *ekphrasis* enquanto assunto», in *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, 2007, pp. 133-162.

<sup>13</sup> Os motivos paisagísticos do mar e da montanha reaparecem insistentemente na obra de Vergílio Ferreira, ora como modos de representação da magnitude e infinitude cósmica, ora como espaços elementares que suscitam a interrogação do homem face ao mistério da Natureza. A comprová-lo, eis um excerto de *Pensar*, um diário publicado em 1992: «Mas o mar tem o mistério mais visível na sua absurda agitação. É um ser vivo monstruoso nessa agitação sem sentido. A imobilidade da montanha integra-a melhor na estupidez cósmica. Mas o mar está mais perto da vida no frémito das águas, na convulsão obtusa das ondas. Assim o olhá-lo nos intriga mais e sobre as águas se estende mais intensa a nossa interrogação. Há um querer nele de se integrar no mundo dos vivos, um querer inútil e obstinado. E fala sempre no seu rumor espraído, como um animal numa jaula. E isto no espaço da infinitude dos milénios. Vêm as noites e os dias e as estações e as eras para lá dos homens e dos animais e ele não cessa no seu falar e inquietação. Nenhuma situação frente ao mistério do mundo como o homem frente ao mar. Porque os astros estão imóveis para o nosso vê-los assim. Mas o mar agita-se com a vida incompreensível que tem. E olhá-lo obriga-nos a querer entender o que não tem dentro entendimento nenhum. Ergue-se-nos assim a memória dos que pelos séculos o abriram, não bem para descobrirem o além dele, mas para o entenderem também. Abre-se-me a imaginação à infinidade do tempo, que está no ilimitado da sua infinitude, estremeço ao impacto do seu absurdo de existir. No silêncio cósmico da Terra, ele falava para ninguém. E agitava-se para a imobilidade em redor. Saberá ele agora que há já homens para o saber? Saberá o homem enfim o significado de não haver significado nenhum?». Ferreira, V., *Pensar*, frag. 71, Lisboa, Bertrand Editora, 2004, pp. 67-68.

*Praia da Nazaré, 12 de Setembro (1948)*

Cá está o mar, o bruto. Estende-se ao comprido, esbarrondado, ronca e baba-se sobre a areia. Pequenos barcos, traquinas, sobem-lhe para o lombo, catam-lhe o peixe — ele dorme. Tem os olhos grandes cerrados, a arca do peito arfa. Não entende ninguém, ninguém o compreende. Estúpido, cavernoso, está para ali. Até que um dia, sem razão, firma-se nas quatro patas, urra temeroso e atira-se às marradas contra tudo. Depois, outra vez sem razão, abate amodorrado, torna a roncar e a dormir. De noite, a lua veio passar-lhe uma carícia de mãos pelo dorso. A besta, indiferente, rosnou sempre. Cava-lhe as entranhas uma boçalidade de pasmo. Anda a alegria em volta dele, crianças deitam-lhe quimeras de inocência — e o bruto só ronca. Sinto naquele monstro a trágica desgraça da força imerecida, da força que apenas se justifica no urro e na marrada. E penso, involuntariamente, na minha serra, tão serena e forte, tão altiva e tão cheia de compreensão. Quando há alegria no coração dos homens, tem flores e rebanhos de paz. Quando o vento fala de lóbregas fomes cobre-se de luto e brama. Mas sempre com uma força digna que espalha respeito por léguas em redor. Está ali quieta, firme, disposta a carregar com a responsabilidade do seu amor e da sua raiva.<sup>14</sup>

«Cá está o mar, o bruto». Eis a frase inicial que, pelo indicador espacial, efectua a dupla referência: o posicionamento «real» do objecto no espaço e no tempo (praia da Nazaré num dia de Verão) e o distanciamento afectivo que com ele estabelece o sujeito da descrição. A praia é o lugar de encontro do sujeito veraneante e do mar, cujo retrato que compõe engloba os atributos de uma besta dificilmente identificável pela sua natureza metamorfoseável. A descrição animada estabelece-se pelo princípio da analogia com o animal. O corpo gigantesco, informe, a voz cavernosa, a baba abjecta, o peito arfante, as entranhas abissais, o lombo extenso e encurvado, os grandes olhos cerrados transformam-se, em dias de cólera, em elementos deformados e agigantados de uma besta taurina que, acordada, se eleva nas quatro patas e se «atira às marradas contra tudo», afirmando a desmesura e excesso da sua presença elementar e do seu comportamento pavoroso. Os verbos e o nome onomatopéicos recorrentes («ronca», «urra», «torna a roncar», «rosnou sempre», «só ronca», «no urro») intensificam a ameaça directa e alarmante de toda a acústica marinha irritante e redundante, uma ressonância

---

<sup>14</sup> Ferreira, V., *Diário Inédito – 1944-1949*, edição de Fernanda Irene Fonseca e apresentação de Helder Godinho, Lisboa, Quetzal, 2010, pp. 118-119.

que, associada às outras acções da sua violência volúvel e caprichosa, aprofundam o seu retrato por uma psicologia da cólera e da crueldade cega e indiferenciada. Permanece boçal, grotesco, mesmo quando a lua (que lhe influencia as marés) o acaricia de noite («De noite, a lua veio passar-lhe uma carícia de mãos pelo dorso. A besta, indiferente, rosnou sempre»). Assim, contrastando com a irredutível bestialidade marinha, o autor expressa, pela personificação, a imagem de afecto consolador do astro nocturno. Com efeito, apenas nos momentos de descanso, o mar pode ser explorado pela astúcia do homem («Pequenos barcos, traquinas, sobem-lhe para o lombo, catam-lhe o peixe»), que, para beneficiar da sua riqueza, tem de dobrar a coragem, sentir o desejo de posse, de domínio, indo buscar-lhe o que não dá de boa vontade. E as crianças, incautas e felizes, expandem alegria à sua volta, alheias ao real perigo que sempre espreita na selvagem exaltação das ondas ou no roncar incessante do seu descontentamento ou da sua fúria indignada.

Da visão de Vergílio Ferreira depreende-se que a relação entre o mar e o homem se sustenta num jogo de oposições entre a desmesura de forças e a pequenez humana ou seus apetrechos civilizacionais, entre a animalidade bruta e demonizada e a humanidade empreendedora, contempladora e inocente, entre a estupidez e boçalidade da Natureza indomável e incingível e a coragem e inteligência astuta do homem, entre o perigo permanente e o desafio exploratório do interdito. Neste texto, não há uma fraternidade cósmica entre o mar e os homens. De facto, a visão do mar é a de uma fera para a qual nenhum sortilégio exerce um efectivo poder, é a da besta deformada, dilatada nos seus órgãos e funções (olhos, respiração, secreções, entranhas, patas, dorso), é a animalidade brutal e abjecta, é o abismo onde reina a irracionalidade fundadora do puro terror, é a abundância que cerca a terra e a ameaça no impulso da sua insaciável e caprichosa violência. Este retrato animado da monstrosidade ameaçadora exprime-se em metáforas, notações sensoriais e comparações troantes e hiperbólicas, traduzindo uma paisagem apreendida pelos nervos e pela emotividade. A visão do mar afasta-se, deste modo, da imagem consoladora da «Terra-Mãe». Em vez dos seus atributos de doador de vida, o mar é visto como a força mais devastadora que o planeta contém, é o inimigo mais hostil à acção humana. Com efeito, o autor activa a recordação do mito dos mares e dos seus furores, caracteriza um espaço impressionante de mobilidade, extensão, fealdade e ferocidade caprichosa que nos lembra monstros, adamastores, titãs vingativos e vorazes sorvedouros. O homem teve de inventar a civilização, as ciências e o pro-

gresso para conquistar o seu espaço, para inventar uma economia da predação, da indústria e dos transportes com o propósito de se defender de uma natureza pretensamente maternal que desencadeia, na sua força imerecida, catástrofes devastadoras. A imagem da vaga gigante da célebre gravura de Hokusai<sup>15</sup> é o símbolo da ameaça suspensa, do destino absurdo que nos anula e nos mostra quão ilusória é a nossa suposta superioridade face à incomensurabilidade das forças da natureza<sup>16</sup>.

Em relação à montanha, porém, ela surge na memória-evocação do autor em imediato e violento contraste com o mar. Da animalização o autor transita para a visão vegetalizada de uma natureza humanizada, que estabelece uma fraternidade cósmica com os homens. À psicologia da cólera do mar desabrido, e que infunde pavor e desprezo, contrapõe-se a da robustez digna e compreensiva da «sua» serra, que lhe desperta admiração, por assumir totalmente, na ciclicidade das estações, quer a sua festividade pastoral, quer as fomes uivantes dos tempos estéreis. É o retrato psicológico da montanha que predomina nesta evocação emocionada. Serenidade, quietude, paz, força, firmeza, dignidade, altivez, compreensão, amor e raiva, bem como as inferidas beleza e tristeza são qualidades abstractas que, pela sua recorrência, intensificam a imagem épica, atlética, hercúlea, bem como a estatura recta, vertical de um elemento da natureza que dá uma lição de resistência majestática e de comportamento ascensional aos homens, mesmo nos seus ecos mais dolorosos.

A paisagem no texto de Vergílio Ferreira é subjectivada, emocionada, sentida e vivida. Resulta num acto de arte não apenas pela força dos elementos do discurso, da selecção lexical, da rede de motivos interiorizados que compõem a tradição cultural, mas sobretudo pela visão fortemente singular e transfiguradora da realidade. A malignidade caprichosa do mar animalizado e a homena-

---

<sup>15</sup> Referimo-nos à célebre gravura de Katsushina Hokusai, *A Grande Onda*, de 1831. Apesar de esta estampa japonesa não representar o mar da Nazaré, a sua convocação melhor reproduz o efeito poderosamente destruidor e invasor do mar.

<sup>16</sup> Esse pensamento sobre a inesperada manifestação de uma Natureza violenta, cega e invencível, em contraste com a ilusória consciência de que a dominamos, é recorrente na obra de Vergílio Ferreira, surgindo mais englobante neste excerto: «A Natureza é um gigante adormecido. Enquanto dorme, divertimo-nos sobre ela, na inconsciência tranquila de que a dominamos. Mas de vez em quando ela acorda. E destrói-nos por desenfado enquanto espreguiça. Esperamos que volte a dormir. Para a nossa inconsciência de que somos reis da criação». Ferreira, V., *Conta-Corrente 4*, Lisboa, Bertrand Editora, 1993, p. 495.

gem respeitosa à sua familiar serra são o saldo retirado de uma paisagem sempre construída com o recurso ao animismo ou à personificação, com consequências diferentes na sensibilidade do artista: a animalização feia, bruta e grotesca do mar e a humanização digna da montanha. Num caso, há percepção de uma natureza indiferente na sua devastadora crueldade, noutra a proteica manifestação da alegria e da tristeza, como reflexo dos sentimentos dos homens.

Estes dois autores forneceram, enfim, nos seus textos, motivos paisagísticos diferentes (chão, mar e montanha), representando o real topográfico nas suas trivialidade ou incomensurabilidade, com imagens do que viram e de outras coisas que nele viram, por meio da sua própria linguagem, que é uma ordem sinfónica de palavras, sons, frases, gestos, metáforas obsidiantes, que é instrumento simultaneamente comum e individualizador do seu imaginário cultural e artístico.

A interioridade de cada escritor, ainda que oculta, transpareceu e materializou-se nos seus textos, nas suas figurações, tendo dado José Saramago privilégio à representação naturalista do objecto, ao passo que Vergílio Ferreira optou pela pintura animista do mar e da montanha, fixando a atenção na revelação da identidade psicológica destes elementos naturais.

Ambos se interessaram pela natureza, procurando descrever a visibilidade dos espaços retratados e compreender o lado da invisibilidade, os bastidores e a irracionalidade das suas forças pulsionais e germinativas.





## Palimpsestos edipianos n' *A Loja das Duas Esquinas* (2009), de Fernando Campos

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior | CEIL, FCSH-UNL

**E**m ensaio de 1991, Italo Calvino, ao definir os clássicos em catorze passos, traça o seguinte conceito:

Os clássicos são os livros que nos chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).<sup>1</sup>

Neste mesmo ponto insistirá poucos anos depois o norte-americano Harold Bloom, que, em *O Cânone Ocidental* (1994), identifica e analisa aquilo que ele considera ser o conjunto de livros mais importantes na formação da cultura ocidental<sup>2</sup>. O conceito subjacente a estes dois ensaios é a de que há obras literárias que devem ser sempre lidas — entendendo-se este *sempre* na dupla dimensão pessoal e histórica do homem ocidental. Sendo nós filhos de Atenas e de Roma, ler os clássicos é fundamental para conhecer as nossas origens históricas e simbólicas.

Claro que a matriz cultural do Ocidente hodierno não se pauta apenas pela literatura greco-latina. Daí que o cânone de Italo Calvino e de Harold Bloom ultrapasse as balizas cronológicas da Antiguidade greco-latina ou do Renascimento, moldado à imagem de grandiosidade daquela: e assim, o primeiro aborda quer a *Odisseia* homérica quer contemporâneos como Jorge Luis Borges, e o segundo coloca Shakespeare no centro do cânone, mas analisa autores como

---

<sup>1</sup> Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos*, Lisboa, Teorema, 2002, p. 9.

<sup>2</sup> Bloom, Harold, *O Cânone Ocidental*, trad., introd. e notas de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates, 3ª ed., 2002, p. 13.

Tolstoi e Fernando Pessoa<sup>3</sup>. Nesta definição mais lata de clássico, subentende-se, por conseguinte, não apenas o reconhecimento académico do valor cultural de uma obra literária, mas também o enriquecimento pessoal que a mesma potencia no leitor: veremos mais adiante que Fernando Campos (n. 1924) cultiva essa dupla relação com a tragédia sofocliana *Rei Édipo* no romance *A Loja das Duas Esquinas* (2009)<sup>4</sup>. E por isso há sempre uma certa dose de potencial polémica na selecção dos incontornáveis: porque razão não há um único poeta ou prosador português no cânone de Italo Calvino? Daí a décima primeira definição de clássico dada por este autor, que imprime uma tónica pessoal ao conceito:

O nosso clássico é o que não pode ser-nos indiferente e que nos serve para nos definirmos a nós mesmos em relação e se calhar até em contraste com ele.<sup>5</sup>

Há, de facto, obras que nos questionam e nos ajudam a moldar enquanto pessoas, nunca estando por isso esgotados na sua recepção, antes se enriquecendo de novos significados em função de releituras inseridas em contextos de vida diversos. Esta mutabilidade na perenidade, para a qual Jauss alertou, contrapondo-se assim às teses de Gadamer acerca da perenidade imutável ou essencialismo da obra clássica<sup>6</sup>, é o derradeiro vector da definição do clássico: o pendor para a permanência, na cultura e em nós, em oposição à actualidade efémera. Fernando Campos n' *A Loja das Duas Esquinas* coloca a personagem Andreias Fontes, *alter ego* do Autor, em estado de crescente angústia devido à leitura das notícias da actualidade económico-política, habituado que está a comprar o seu jornal diário. Só a leitura de Pessoa e de Pascal lhe dão algum lenitivo para superar a espuma dos dias:

A agravar a conjuntura internacional, a crise financeira que faz estremecer o mundo, bancos a falirem, os cofres do estado a injectarem as poupanças dos pobres nos bolsos dos ricos... os políticos a esfregarem as mãos de

---

<sup>3</sup> Cf. *Ibidem*, p. 53-79, 303-317 e 417-442, e Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos*, p. 15-21 e 235-241.

<sup>4</sup> As edições utilizadas ao longo deste artigo serão as seguintes: Sófocles, *Rei Édipo*, introd., trad. do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa, Edições 70 / Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Univ. de Coimbra, 1999, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, Lisboa, Difel, 2009.

<sup>5</sup> Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos*, p. 11.

<sup>6</sup> Cf. Jauss, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception* (1987), Paris, Gallimard, 2001, p. 51-69, sobretudo p. 67-69. As teses de Gadamer estão expostas em *Verdade e Método* (1960).

peças empoleiradas, em seu linguajar peculiar a repetirem como papagaios que a culpa é do sistema, do sistema, do sistema... Pensamentos, palavras, chavões esvoaçam, dispersos e sem nexos se lhe vêm entrecruzar no espírito... reformas... crise conjuntural... estrutural... ao fim, o cidadão persona non grata... § Ora! Nem sempre hão-de ser nefastos os dias, encolhe os ombros Andreias... Melhor do que isto é Jesus Cristo e os poetas... E o seu espírito recolhe-se de novo ao convívio da poesia. Ao demo os títulos românticos e efémeros do desfolhar das pétalas, de folhas caídas, dos outonos da inspiração em versos que o inexorável tempo há muito amareleceu... § O tempo! Caducidade das estéticas, das filosofias, das religiões, dos sentimentos? O homem continua à procura dos caminhos? [...] O pensamento inquieto perde as amarras, os apoios tão laboriosamente fixados pelos sábios, pelos doutores, pelos filósofos. A casa que eles procuravam arrumar encontra-se totalmente desarrumada. A angústia instala-se. Regressemos a Pascal.<sup>7</sup>

Esta passagem ecoa a definição da actualidade feita por Italo Calvino como sendo «o rumor que entra pela janela»<sup>8</sup>, dando, todavia, o sentido de perspectiva da obra clássica, que tende a «relegar a actualidade para a categoria de ruído de fundo»<sup>9</sup>.

O vector da perenidade, nesta definição transtemporal de clássico, subjaz, no fundo, ao cerne da «querela ocorrida no século XIX entre os neoclássicos e os românticos (onde estes se consideravam os modernos), [...] [e que] fez com que nós, filhos da modernidade, herdássemos um preconceito, ainda não ultrapassado, contra os “clássicos”»<sup>10</sup>. Isto é, com o romantismo, iniciou-se um movimento de desvalorização daquele tipo de obras motivado pelo desprezo da *imitatio*. Daí a prescindir do seu conhecimento foi apenas um passo. A leitura de ensaístas como Jauss, Italo Calvino ou Bloom<sup>11</sup> e de obras criativas como *A Loja das Duas Esquinas* alerta-nos para este facto ineludível: o pensamento greco-latino é, na actualidade, uma espécie de floresta densa envolvida em

---

<sup>7</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 36-37.

<sup>8</sup> Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, p. 12.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Vieira, Cristina Costa, «Modas e medos ou romances intemporais: a grande opção», *Colóquio/Letras*, 174, 2010, p. 77. Acrescento nosso.

<sup>11</sup> Cf. Jauss, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, p. 173-229; Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, p. 12-13; e Bloom, Harold, *O Cânone Ocidental*, p. 27-50.

brumas cuja vista a sociedade agarrada ao efémero não vislumbra por desatenção ou ignorância. Mas a realidade não deixa de existir só porque não a vemos: apenas deixamos de poder reconhecer os signos, falha que pode ser altamente empobrecedora. Ora, a preocupação em recuperar didacticamente matrizes fundamentais da cultura grega está implícita n'*A Loja das Duas Esquinas*.

A crítica genética deste romance revela, efectivamente, que o Autor procura demonstrar a modernidade, isto é, a actualidade, de um dos mitos mais marcantes na cultura ocidental, o mito edipiano, duplamente clássico na sua condição de narrativa originária da civilização helénica e de história com eterno interesse cultural e pessoal. De facto, *A Loja das Duas Esquinas* revela profundas ligações à tragédia de Sófocles *Rei Édipo*, representada em Atenas em ano pouco posterior à morte de Péricles, entre 427 e 425 a.C.<sup>12</sup>

Torna-se quase natural que no imaginário de alguém formado em filologia clássica — como é o caso de Fernando Campos — viesse um dia à superfície da letra literária esse mito grego culturalmente tão profícuo, que inspirou obras literárias, peças de cerâmica, designações de complexos psicanalíticos, como o que Freud detectou no inconsciente masculino, filmes, adaptações teatrais vanguardistas... O próprio Fernando Campos dá conta desse lastro cultural nas suas «Notas de Autor»:

Certas inovações não podem considerar-se originais: a transformação dos carros ou carroças, de Laio e Édipo na encruzilhada da serra, em jipes todo-o-terreno, ou de Creonte, na chegada ao palácio, em limusine moderno, já se viu, nos dias chegados aos nossos, em adaptações cinematográficas de dramas de Eurípides e de Sófocles.<sup>13</sup>

A ligação de Fernando Campos à tragédia *Rei Édipo* é antiga: ela remonta aos seus tempos de juventude, conforme indica em «Notas de Autor», altura em que, estudante do Colégio Académico da Rua do Pinheiro, no Porto, «lia o *Rei Édipo* de Sófocles, por uma tradução de Agostinho da Silva na colecção *Cadernos Inquérito*»<sup>14</sup>. Tal leitura impressionava-o ainda mais porquanto nas imediações desse Colégio aparecia a tocar acordeão um cego que lhe fazia lembrar Édipo: como sabemos, no mito e na tragédia, Édipo inflige a cegueira a si próprio quando descobre que matara o pai e se casara com a própria mãe, Jocasta, de

---

<sup>12</sup> Fialho, Maria do Céu Zambujo, «Introdução», in Sófocles, *Rei Édipo*, p. 9-10.

<sup>13</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 278-279.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 277.

quem tivera entretanto quatro filhos<sup>15</sup>. Na Universidade de Coimbra, Fernando Campos aprimora o seu saber acerca da tragédia e aprofunda o seu grego (estava-se na década de 40, altura em que os *curricula* exigiam um maior grau de conhecimento das línguas clássicas), o que lhe permite, aquando da criação deste romance, traduzir por mote próprio *Rei Édipo* directamente do grego, transcrevendo tais traduções em algumas partes da sua narrativa.

A associação entre o mito edipiano e o cego tocando à porta da loja das duas esquinas, personagem e local referenciais, aparece transposta para a ficção na personagem de um cego de nome Lépidio. Andreias Fontes, *alter ego* de Fernando Campos, recorda «a tragédia do cego e de sua linda filha, tanto mais que, misturadas com a nobreza do texto grego e os mimos de um teatrinho de fantoches, me acudiam ao espírito as trágicas figuras de Édipo e Antígona a caminharem pelas veredas do destino.»<sup>16</sup> A associação das duas personagens leva Andreias Fontes a trocar por vezes os nomes, num jogo paronímico:

O cego do acordeão com a filha, à porta da minha loja, não me saía do pensamento, que ele, ainda por cima, se chamava Lépidio, e eu, às vezes, enganava-me e chamava-lhe Édipo...<sup>17</sup>

O paralelismo irá ainda mais longe, pois um estranho telegrama anuncia que a mulher do cego Lépidio se enforcou «da trave do tecto»<sup>18</sup>, tal como sucedeu a Jocasta.

Também Andreias Fontes, à semelhança de Fernando Campos, lê *Rei Édipo*:

E este exemplar bilingue, no original grego e tradução francesa, do *Rei Édipo* de Sófocles? Obra eterna!<sup>19</sup>

Deste modo, Fernando Campos, no paratexto e no texto romanesco d'*A Loja das Duas Esquinas*, reconhece *Rei Édipo*, de Sófocles, como uma obra de génio e um marco na sua vida, isto é, como um clássico. A tragédia sofocliana torna-se, então, um palimpsesto daquele romance, sem que o Autor demonstre o mínimo de angústia por tal influência e sem que, ao mesmo tempo, o hipertexto daí

---

<sup>15</sup> Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Êxodo, v. 1358-1515, p. 143-149.

<sup>16</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 38.

resultante seja uma mera cópia do hipotexto helénico<sup>20</sup>. *Palimpsesto* é uma palavra definida no *Dicionário da Academia* como «manuscrito em pergaminho cuja escrita primitiva foi apagada, através de raspagem de caracteres ou descoloração por meios químicos, para se lhe sobrepor novos escritos.»<sup>21</sup> O termo surge, aliás, na tessitura textual d'*A Loja das Duas Esquinas*:

É aquele inestimável manuscrito, aquele raro, único, pergaminho?... Não o folheara ainda com a atenção requerida, [...] mau grado o palimpsesto não ter mais de seis linhas.<sup>22</sup>

Mas o palimpsesto surge em Fernando Campos, conforme vínhamos argumentando, sobretudo como relação entre dois textos, conceito desenvolvido por Genette no ensaio *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré* (1982) a partir da noção de intertextualidade, definida por Kristeva em *Semiotiké* (1968) como «tout texte est un mosaïque de citations»<sup>23</sup>. Ora, esse conceito não implica uma colagem absoluta entre textos. Frequentemente, sobretudo na literatura moderna e contemporânea, a intertextualidade surge como um movimento pendular de aproximação e de afastamento. Helena Carvalhão Buescu, por exemplo, alerta para o sentido profundo da atitude de cotejo no estudo comparatista, que implica a análise quer de similitudes quer de diferenças entre dois ou mais textos<sup>24</sup>. Vejamos, então, com mais detalhe os aspectos que aproximam e distanciam *A Loja das Duas Esquinas* do clássico grego. Começemos pelas similitudes.

---

<sup>20</sup> Cf. Bloom, Harold, *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 19-20, e Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, col. «Poétique», 1982, p. 14, respectivamente: «O poeta moderno [...] é o herdeiro de uma melancolia engendrada no espírito do Iluminismo pelo cepticismo deste em relação ao seu duplo papel legado de riqueza de imaginação dos Antigos e dos mestres do Renascimento [...]» e «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*.»

<sup>21</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa / Verbo, 2001, vol. 2, p. 2726.

<sup>22</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 38.

<sup>23</sup> Kristeva, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, col. «Points», 2000, p. 85.

<sup>24</sup> Buescu, Helena Carvalhão, «Literatura Comparada e Teoria da Literatura: relações e fronteiras», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 88: «A metodologia comparatista levanta ainda uma outra questão [...]. Trata-se do problema da semelhança e da diferença, ou seja, do que ao mesmo tempo constitui o confronto relacional e dele resulta um objecto analítico.»

O romance de Fernando Campos utiliza, desde logo, o elenco principal de figuras do texto grego, sem alteração do seu designativo ou dos seus principais atributos e acções. Assim, Édipo é o protagonista da acção. Sendo na realidade filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta, julga descender de Pólibo, rei de Corinto, donde foge por receio do oráculo (será parricida incestuoso). Torna-se rei de Tebas depois de ter matado o seu verdadeiro pai e de ter salvado Tebas da Esfinge. Mantém-se durante anos inconsciente dos seus crimes até à anagnórise final. Creonte, irmão de Jocasta, é um homem prudente, fazendo frente a Édipo em alguns momentos da acção. Cotejem-se estes passos:

Édipo — Governar é o que devo. § Creonte — Não, decerto, no erro. § Édipo — Ó cidade, minha cidade! § Creonte — Minha também é a cidade, não apenas tua.

Édipo — Em qualquer caso deves-me obediência. § Creonte — A um mau rei, nenhuma. § Édipo — Ó cidade! Teu testemunho invoco ao fazeres-me teu rei! § Creonte — Também é a minha cidade. Não só tua.<sup>25</sup>

Jocasta é a rainha que, aspirando à felicidade, casa em segundas núpcias com o vencedor da Esfinge, decisão que a faz desposar, sem o saber, o próprio filho. Procura apaziguar as discussões entre Creonte e Édipo e despreza os oráculos dos deuses. Quando ciente da verdadeira identidade deste último, enforca-se numa trave do tecto do palácio. O Coro de anciãos de Tebas é a personagem que revela maior bom senso e assiste com horror às revelações do destino. Atente-se às seguintes passagens do Coro:

Mas jamais eu mesmo, / antes de ver realizar-se estas palavras, as acusações iria confirmar.

[...] mas, antes que os factos / lhe venham comprovar as palavras, / não sou eu que estarei a favor / dos acusadores de Édipo<sup>26</sup>.

Por fim, Tíréias, o vidente cego, profetiza a desgraça e lança a Édipo as pistas da anagnórise, sem que este queira assumir a terrível realidade, como se pode constatar abaixo:

---

<sup>25</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio II, p. 95-96, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 175, respectivamente.

<sup>26</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Estásimo I, p. 87, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 165, respectivamente.

Tirésias — O assassino desse homem, que intentas encontrar, afirmo-te que és tu! § Édipo — Não irás ter o prazer de proferir tais infâmias duas vezes!

Tirésias — O assassino que procuras és tu. § Édipo — Não me insultarás impune duas vezes.<sup>27</sup>

O confronto destas falas revela-nos, subsidiariamente, a que ponto as mesmas se assemelham, situação que ocorre em dezenas de páginas do romance de Fernando Campos, mais concretamente a partir da página 128 do capítulo «Sexta jornada»<sup>28</sup>. De facto, o Autor d'*A Loja das Duas Esquinas* procedeu a uma tradução literal do texto sofocliano, feita directamente do grego, tendo procurado reproduzir o mais fielmente possível, através do alexandrino, a cadência característica do hexâmetro clássico de *Rei Édipo*, algo que não aparece em todas as traduções de Sófocles disponíveis no mercado, nem mesmo nas mais abalizadas<sup>29</sup>. Sucede que Fernando Campos não usa aspas na sua tradução. Constitui isso um plágio doloso do texto sofocliano, à luz da teoria genettiana exposta em *Palimpsestes*, pois que se trata de «un emprunt non déclaré, mais encore littérale»<sup>30</sup>? Reconhecer um palimpsesto exige o conhecimento do hipotexto helénico. E não está garantido que o leitor português médio, nem mesmo um leitor culto, conheça, isto é, tenha lido efectivamente o *Rei Édipo*, de Sófocles. Na realidade, não existe qualquer plágio em Fernando Campos, porque não há nenhuma tentativa de encobrimento da autoria original das frases. Em primeiro lugar, houve um árduo trabalho de tradução do texto grego, com preocupações filológicas, procurando manter a cadência das frases originais. Em segundo lugar, o Autor sabe que uma série de helenistas portugueses (alguns deles seus amigos) iria detectar de imediato os passos traduzidos, e que um leitor culto poderia reconhecer esta tragédia dada a notoriedade de uma personagem referencial como Édipo<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio I, p. 79, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 154, respectivamente.

<sup>28</sup> Cf. Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 128-139, 143-161, 163-175, 177-181, 185-197, 203-207, 209-215, 221-225, 228-241 e 243-261.

<sup>29</sup> Maria do Céu Zambujo Fialho, por exemplo, prosificou os Episódios do texto original, escrito em verso.

<sup>30</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, p. 8.

<sup>31</sup> O termo *referencial* é aqui usado no sentido original que Philippe Hamon lhe dá quando cunhou pela primeira vez a palavra no artigo «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), no qual a personagem referencial era toda aquela cuja primeira aparição narrativa vinha



Na nossa óptica, a opção de incluir traduções literais dos versos sofoclianos revela por parte do Romancista empenho em dar a conhecer um texto fundamental da cultura ocidental, tendo aquele a consciência de ser *Rei Édipo* um ilustre desconhecido de uma grande maioria do público-leitor. Quem já leu, efectivamente, esta tragédia, em parte ou na íntegra? Como expôs Italo Calvino,

Os clássicos são livros que se relêem [...]. O prefixo iterativo antes do verbo “ler” pode ser uma pequena hipocrisia por parte de quem tiver vergonha de admitir que não leu um livro famoso. Para o descansar bastará observar que por mais vastas que possam ser as leituras “de formação” de um indivíduo, fica sempre um número enorme de obras fundamentais que não se leu. § Quem leu todo o Heródoto e todo o Tucídides levante o dedo.<sup>32</sup>

Em segundo lugar, as traduções de *Rei Édipo* feitas pelo Romancista inserem-se de um modo muito particular no corpo textual d'*A Loja das Duas Esquinas*, fazendo com que Fernando Campos não tenha apenas lido e traduzido o texto sofocliano, mas também tenha interpretado e recriado a letra mítica para dela dar novos significados ao leitor contemporâneo. A via escolhida para o afastamento em relação ao original grego foi dupla: a adaptação heterodoxa da tragédia aos tempos coevos, mas sem qualquer «pendor parodístico»<sup>33</sup>, como se frisa em «Notas de Autor» (veremos isto mais adiante), e a estratégia da alternância entre sequências dramatúrgicas traduzidas directamente do grego e sequências narrativas inteiramente da lavra imaginativa de Fernando Campos, fazendo com que as falas em verso não surjam no romance como um bloco dramatúrgico contínuo. Evita-se assim o enfado ou o desencanto do leitor potencial d'*A Loja das Duas Esquinas*, que tem no seu horizonte de expectativa um romance e não uma tragédia grega, e gera-se o necessário afastamento criativo face a esta última.

O paralelismo entre *Rei Édipo* e *A Loja das Duas Esquinas* alarga-se ainda a categorias como o espaço e a acção. Em ambos os textos, é em Tebas ou nas suas imediações que se desenrola a maior parte da acção: o abandono de príncipe Édipo, bebé, no monte Citéron, o salvamento da criança por um pastor, o homicídio de Laio na Fócida, na encruzilhada dos três caminhos, às mãos de Édipo,

---

já carregada de um significado cultural, fosse esta mitológica, histórica ou representativa de um tipo social. Cf. Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in R. Barthes et alii, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 121-122.

<sup>32</sup> Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, p. 7.

<sup>33</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 279.

a vitória deste sobre a Esfinge, o casamento deste com Jocasta, a peste sobre a cidade, as revelações de Tirésias e do Servo a Édipo, o suicídio de Jocasta, a cegueira de Édipo. É em Delfos (ou Píton) que se revela por duas vezes o terrível oráculo: aos pais de Édipo, o que vai motivar o abandono deste, ainda bebê, no monte Citéron<sup>34</sup>; e depois ao jovem Édipo, que, vivendo então como príncipe em Corinto, daí foge para evitar a desgraça profetizada, o que o fará regressar, afinal, à sua terra de origem, Tebas, e cair nos braços esponsais de sua mãe<sup>35</sup>. De Corinto — também designada Éfira —, vêem Édipo e um Mensageiro, o primeiro para fugir da terrível profecia; o segundo, para a concretizar, involuntariamente:

Édipo — [...] Sem que a minha mãe ou meu pai o soubessem, fui a Píton [...]; [...] contra este desgraçado formulou [Febo] horrendas e lastimáveis predições [...]. § Assim que tal ouvi, calculando pelos astros a posição de Corinto, delas fugi para sempre, para onde jamais pudese ver concretizado o peso dos funestos oráculos.

Viandante — Pólibo nada te era pelo sangue. § Édipo — Que dizes? Pólibo não me gerou? § [...] Viandante — Num vale arborizado do Citéron / te encontrei.<sup>36</sup>

Observe-se, porém, a confluência de alguns espaços referenciais, ainda que isso não seja explicitado no texto. De facto, no «Prólogo», são referidos topónimos como o largo de Mompilher com as suas íngremes escadas ou a loja das duas esquinas entre a rua José Falcão e a rua da Conceição. Ora, estes são *loca* da freguesia de Cedofeita, no Porto<sup>37</sup>. Mas, a partir do primeiro capítulo, a loja das duas esquinas é remetida para as imediações do Arco do Cego e da igreja de São-João-dos-Enforcados, na praça de Londres, locais alfacinhas<sup>38</sup>. Se assimilar espaços se coaduna com o princípio clássico (boileuniano) das três unidades, porquê, exactamente, a escolha daquelas cidades e daqueles sítios? As vivências autobiográficas do Autor explicam as opções tomadas. Tal como Corinto e Tebas

<sup>34</sup> Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio IV, p. 131-136, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 233, respectivamente.

<sup>35</sup> Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio II, p. 106-108, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 59-60, e 65-68, respectivamente.

<sup>36</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio II, p. 107, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 232-234, respectivamente. Acrescento nosso.

<sup>37</sup> Conhecemos bem todos estes topónimos, pois junto a eles residimos durante largos anos. Cf. Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 17-30 e 46-47.

<sup>38</sup> Cf. *Ibidem*, p. 35 e 38.

surgem ligadas na vida de Édipo, também as cidades do Porto e de Lisboa se cruzam na vida de Fernando Campos: naqueles espaços portuenses viveu o Autor a sua infância e a sua juventude, e é junto à praça de Londres que o mesmo reside actualmente, tendo ministrado muitas aulas perto dessa praça enquanto professor do Liceu Pedro Nunes. O Arco do Cego permite aludir à cegueira do velho do acordeão, de Édipo e do adivinho Tirésias.

Em vários pormenores, porém, introduziu Fernando Campos a inovação. Começamos pelos menos heterodoxos. O Mensageiro de Corinto do texto sofociano vê a sua designação alterada n'A *Loja das Duas Esquinas* para «Viandante». Todavia, a correspondência é fácil de estabelecer mediante o cotejo intertextual das falas: veja-se, por exemplo, a frase «Nem te gerou ele nem eu», atribuída ao Viandante n'A *Loja das Duas Esquinas*<sup>39</sup>, e a frase «É que não foste gerado nem por ele nem por mim», atribuída por Sófocles<sup>40</sup> ao Mensageiro de Corinto em diálogo com Édipo, numa fase já crucial da anagnórise. Em segundo lugar, a sequencialização das duas consultas ao oráculo de Delfos é bem distinta: em *Édipo Rei*, a consulta a Febo por parte dos reis de Tebas é confessada ao Labdácida por uma Jocasta inocente, e numa fase mais adiantada da tragédia, quando aquela o interroga sobre o motivo dos seus receios, sendo no decurso dessa conversa que Édipo revela ter também ele consultado o mesmo oráculo a propósito das suas origens<sup>41</sup>; em Fernando Campos, é logo num dos primeiros capítulos do romance, a «Terceira jornada», que surge Édipo jovem a consultar o oráculo, e só muito mais tarde, na «Oitava Jornada», é que Jocasta, em conversa com o marido, confessa a este o funesto oráculo que outrora fora anunciado a Laio, sendo na sequência desse diálogo que Édipo, por seu turno, revela à esposa, em narração repetitiva, ser filho de Pólibo de Corinto e de ter sabido do oráculo de Delfos a terrível profecia<sup>42</sup>. Sófocles optou, pois, por uma acentuada analepse, colocando Édipo já na condição de rei de Tebas no início do seu texto, enquanto Fernando Campos procura manter no essencial a ordem cronológica dos acontecimentos e transforma a história do Labdácida numa longa narrativa encaixada<sup>43</sup>. Porquê

---

<sup>39</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 233.

<sup>40</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio III, v. 1020, p. 121.

<sup>41</sup> *Ibidem*, Episódio II, p. 101-108.

<sup>42</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 60-68 e 188-194.

<sup>43</sup> Essa narrativa encaixada ocupa as páginas 51 a 261, sendo que o texto romanescos (isto é, tirando os paratextos) começa p. 17 e termina p. 276.

estas escolhas? Podendo algumas causas ser imponderáveis, uma é perfeitamente determinável em função do horizonte de expectativa dos gregos antigos e dos leitores contemporâneos: Sófocles partia do princípio de que todos conheciam a matéria mítica<sup>44</sup>; Fernando Campos, hoje, não pode ter essa veleidade. Anular o mais possível a anacronia torna mais acessível a letra mítica.

Outro aspecto de *Rei Édipo* perpetuado no texto do Romancista é o pendor filosófico de algumas reflexões acerca da condição humana, associadas sobretudo ao Coro (ou ao Corifeu, seu porta-voz), condição essa entendida como a de um ser aspirando a uma felicidade efémera e ilusória devido ao parcelar conhecimento humano. Sublinhe-se que Édipo não tem culpas próprias nem é joguete de deuses sádicos: simplesmente, o homem pode cair no «erro trágico [...] independentemente de razões morais»<sup>45</sup> por lhe ser vedada a visão do conjunto, isto é, por «incapacidade do Homem de ultrapassar a imperfeição do seu conhecimento para chegar à perfeição do saber total»<sup>46</sup>, levando-o, por exemplo, a interpretar mal o que lhe dizem, como um obscuro oráculo... Outra linha de pensamento que *A Loja das Duas Esquinas* mantém é a noção de que há conhecimentos malditos: se o Labdácida não teimasse em identificar os assassinios de Laio e em saber as suas origens poderia ser feliz, ideia esta repetida pelo Coro, por Jocasta e pelo adivinho Tirésias, que resiste o mais possível a revelar o que sabe ao rei tebano. Vejam-se, por exemplo, as seguintes falas:

Coro — Infortunado, pela tua alma como pela tua sorte! Como desejava que de nada tivesses sabido!

Jocasta — Ó desgraçado, oxalá nunca soubesses quem és!

Tirésias — Nem a ti nem a mim desejo causar dor. / De mim nada saberás, / por mais que me perguntes.<sup>47</sup>

Porém, em muitos outros aspectos, *A Loja das Duas Esquinas* tem uma dinâmica própria, autónoma — mas não independente — do texto sofocliano. Assim, é

---

<sup>44</sup> Cf. Fialho, Maria do Céu Zambujo, «Introdução», in Sófocles, *Rei Édipo*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 31. Nem o Coro nem Creonte, as personagens mais ponderadas, criticam a sorte final de Édipo: lamentam-na. Cf., v.g., Sófocles, *Rei Édipo*, Êxodo, v. 1346-1347 e 1424-1431, p. 143 e 145, respectivamente.

<sup>46</sup> Fialho, Maria do Céu Zambujo, «Introdução», in Sófocles, *Rei Édipo*, p. 24. Sobre esta noção de erro trágico vide ainda Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 5ª ed., 1998, livro XIII, 1453a, p. 120.

<sup>47</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Êxodo, v. 1346-1347, p. 143, Episódio III, p. 127, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 151, respectivamente.

criada uma situação contemporânea em que Andreias Fontes é atropelado sem aparente gravidade a caminho do quiosque onde compra regularmente o seu matutino, e, recuperada a consciência, vê, a crer no Sardinha dos jornais, na sua mulher e na filha do cego do realejo, que se passaram nove dias sem que ele de nada se tenha apercebido. Entretanto, Andreias Fontes recria a tragédia *Rei Édipo* na sua loja das duas esquinas a partir de um teatro de fantoches, sendo verosímil essa encenação teatral no contexto da obra, dado que a loja de antiguidades funcionava também como hospital de bonecas. O esmagamento do tempo justifica-se por três ordens de razões. Primeiro, o romance inspira-se na unidade temporal típica da tragédia grega<sup>48</sup>. Depois, ocorreu efectivamente em Outubro de 1582 uma reforma do calendário juliano mediante a supressão de nove dias, vigorando a partir daí o calendário gregoriano. Daí que todos os títulos dos capítulos remetam para Outubro, seguindo uma linha aparentemente coerente e linear que vai do dia cinco, sexta-feira, até ao dia quinze, sexta-feira. O Autor coloca Andreias Fontes a aludir ao facto no «Prólogo» e a explicá-lo em detalhe aos empregados no «Epílogo», não deixando Fernando Campos de mencionar o facto histórico em paratexto<sup>49</sup>. Por fim, a anulação do tempo parece dever-se adicionalmente ao estado de inconsciência de Andreias Fontes quando este é atropelado. De facto, o *incipit* da narrativa sugere o socorro aflitivo feito a um «eu» que perde gradualmente os sentidos e para quem se chama uma ambulância. O entorpecimento faz esse narrador homodiegético cair em «míticos lugares»<sup>50</sup>, afinal os da sua infância e juventude. Surge nomeado como Andreias e identificado como proprietário da «loja das duas esquinas» aonde assoma «o cego do acordeão»<sup>51</sup> e onde encontrou «um velho livro que [...] ensinava que nove dias se haviam [...] sumido do calendário»<sup>52</sup>. Esta última recordação fá-lo tomar a iniciativa de «escrever [...] os sucessos memoráveis de nove dias inexistentes, desaparecidos do calendário»<sup>53</sup>, proposição feita em estilo épico

---

<sup>48</sup> Cf. Aristóteles, *Poética*, livro V, 1449b, p. 109: «A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo».

<sup>49</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 29-30, 274 e 278.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 19 e 29-30.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 31.

e próxima a *Os Lusíadas*, mas a que se seguem desvios heterodoxos, pois logo nega a invocação tradicional das musas<sup>54</sup>. A «Primeira jornada» e o «Epílogo» esclarecem o *incipit*: no início do primeiro capítulo, o narrador, agora heterodieético, descreve o atropelamento de um Andreias Fontes distraído com os seus clássicos gregos e para quem é chamada uma ambulância<sup>55</sup>. Esta *ambulância*, que já surgira no *incipit*, mostra tratar-se aqui de uma narrativa repetitiva: o mesmo momento foi narrado duas vezes de acordo com perspectivas diferentes. O «Epílogo» é ainda mais clarificador: o atropelamento não fora, afinal, inconsequente, como supusera Andreias Fontes, mas colocara-o em estado inconsciente. Durante os nove dias desaparecidos do calendário, as tais «nove longas noites de pesadelo»<sup>56</sup> mencionadas no «Prólogo»? Não. Rosinha, a empregada de Andreias Fontes na loja das duas esquinas, que o acompanhara no hospital, esclarece-o:

— Quanto tempo estive eu assim, Rosinha? § — Nove horas, patrãozinho. Nove longas longas horas. § — Perdi a noção do tempo. Que dia é hoje? § — Dia quinze, sexta-feira, dia de Santa Teresa de Ávila. § [...] — Mas era dia cinco, sexta-feira!... Parece-me mas é que faltam aqui nove dias, nove longos longos longos dias...<sup>57</sup>

Assim, Andreias Fontes parecia viver numa linha temporal regida pelo calendário juliano, sendo colocado, mercê de um atropelamento, no tempo gregoriano, ainda que isso o desoriente e faça entrar num delírio criativo, que muito agrada, todavia, a uma heterodoxa Santa Teresa d'Ávila<sup>58</sup> e muito ensina a Rosinha. As nove horas de inconsciência correspondem ao esmagamento dos nove dias do calendário juliano.

Em coerência interna com esta interessante estrutura narrativa aparece como lógica, após a leitura do «Epílogo», a anterior intromissão heterodoxa na história de Édipo de um procurador-geral Gustavo, de um general Varela, «chefe da polícia criminal», e de um doutor criminalista de nome Heródio<sup>59</sup>, personagens que vêm desvendar, a pedido do próprio Labdácida, as circunstâncias do

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 38-39.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 274-276.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 141 e 225-226.

assassinato de Laio. A heterodoxia está, obviamente, no anacronismo voluntário que tais personagens secundárias representam, conferindo um tom contemporâneo de crónica policial ao texto de Fernando Campos. Diz Édipo que irá deitar mão «às modernas tecnologias das pesquisas / científicas na área da criminologia»<sup>60</sup>. Ora, sendo o anacronismo voluntário uma marca do romance pós-moderno<sup>61</sup>, porque afirmamos então a coerência interna destas personagens n'A *Loja das Duas Esquinas*? Porque a nomeação dos três empregados da loja das duas esquinas no «Epílogo», antes referidos, mas nunca nomeados, revela um Gustavo, um Varela e um Heródio: o delírio levava Andreias a transportar estas figuras para a sua história<sup>62</sup>. Além disso, o texto clássico apresenta momentos de um surpreendente tom policial: os diálogos finais de Édipo com Jocasta e com o Mensageiro e deste com o Servo assemelham-se a interrogatórios em que o primeiro tenta arrancar a verdade do segundo<sup>63</sup>. Veja-se o seguinte exemplo:

Jocasta — Que palavras proferi de tamanha importância? § Édipo — Que foram salteadores — afirmaste ter ele contado — quem o matou. Se, de facto, ainda mantiver o número, não fui eu o assassino: é que um só não é o mesmo que muitos; se, pelo contrário, fizer referência a um viajante isolado, é já evidente que esse acto recai sobre mim.<sup>64</sup>

Por outro lado, no que concerne às personagens secundárias com cataforização tardia<sup>65</sup>, fundamentais, porém, para a anagnórise de Édipo, há a notar algumas adaptações por parte de Fernando Campos em relação ao texto grego, mas sem alteração da essência da história. Deste modo, o Servo que anuncia na «Nona jornada» a morte de Jocasta não corresponde ao homónimo na tragédia. Em Sófocles, a personagem assim designada é um velho pastor que revela ao Labdácida ter sido ele votado ao anátema às ordens da própria mãe por «medo de uns oráculos funestos»<sup>66</sup>. A personagem que no texto sofocliano anuncia o

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>61</sup> Cf. McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1994, p. 93-94.

<sup>62</sup> Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 264.

<sup>63</sup> Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio II, p. 102-110, Episódio III, p. 118-127 e Episódio IV, p. 130-136.

<sup>64</sup> *Ibidem*, Episódio II, p. 108-109.

<sup>65</sup> Sobre a terminologia «cataforização», vide Vieira, Cristina Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 45-46.

<sup>66</sup> *Ibidem*, Episódio IV, v. 1175, p. 135.

suicídio de Jocasta é designada de «Mensageiro (do palácio)»<sup>67</sup>, mas a atitude (piedade), a função (mensageiro do suicídio da rainha), o espaço diegético (curto) e o momento da sua aparição (cataforização tardia) são paralelos nos dois textos<sup>68</sup>. Esta personagem, informando do enforcamento de Jocasta, evitava na tragédia antiga a exposição em cena de derramamento de sangue<sup>69</sup>, algo que Fernando Campos quis manter de forma bem consciente. Por seu turno, a personagem que n' *A Loja das Duas Esquinas* corresponde ao Servo do texto sofoclano, com estatuto social (pastor), atitude (humildade e receio), função (revelar as origens de Édipo), espaço diegético (curto) e momento de aparição (cataforização tardia) similares, é designada de «Forbas»<sup>70</sup>. O uso deste nome talvez se deva à tradição mitológica grega que conta entre vários Forbas um que vivia na Fócida e atacava «os transeuntes que passassem na estrada que conduzia a Delfos»<sup>71</sup>, a mesma estrada onde Laio fora morto supostamente por ladrões<sup>72</sup>. Não esqueçamos ainda o já mencionado Viandante, que corresponde ao Mensageiro de Corinto na tragédia sofoclana. Vindo anunciar a morte de Pólibo, o Viandante acaba por ser interrogado por um Édipo obcecado pelas suas origens. Bem-intencionado, quer afastar os receios confessados de Édipo fazendo vir Forbas, já que este pode provar que ele não é filho de Pólibo, pois outrora foram cúmplices do seu salvamento no monte Citéron. O Viandante ignora, porém, as origens labdácidas da criança, ao contrário de Forbas, que reconhece a desgraça mal vê Édipo como novo rei de Tebas<sup>73</sup>.

Veja-se, por fim, que a recriação heterodoxa da tragédia de Sófocles assenta muito na insistência em anacronismos voluntários. De facto, estes anacronismos

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, Êxodo, p. 138.

<sup>68</sup> *Ibidem*, Êxodo, p. 140, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 258, respectivamente: «Vemos então a esposa suspensa do nó corredio de uma corda que a estrangula» e «À nossa vista, / ali estava a mulher, a baloiçar / pendurada da trave, a baloiçar / estrangulada.»

<sup>69</sup> Cf. Kayser, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, trad. e revisão de Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado Ed., 7ª ed., 1985, p. 208-209.

<sup>70</sup> Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio IV, p. 129 e sgs., e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 242 e sgs.

<sup>71</sup> Grimal, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 3ª ed., 1999, s.v. «Forbas», p. 177.

<sup>72</sup> Sófocles, *Rei Édipo*, Episódio II, p. 103: «Édipo – E onde fica o local onde a desgraça ocorreu? S Jocasta – Na Fócida, assim se chama a região, no entroncar dos caminhos que vêm de Delfos e da Dáulia.»

<sup>73</sup> Cf. *Ibidem*, Episódio IV, p. 129-136, e Campos, Fernando, *A Loja das Duas Esquinas*, p. 244-254.



não passam apenas pela inclusão de um procurador-geral, de um inspetor de polícia e de um criminalista forense com técnicas como a análise de impressões digitais ou de amostras de sangue na investigação do assassinio de Laio<sup>74</sup>. Aludimos, por exemplo, à recriação de um banquete em clave báquica e petroniana, sequência narrativa onde, entre outros, se incluem peças de vestuário contemporâneas como a cueca de cetim<sup>75</sup>; pratos como o «caldo verde com rodelas de salpicão e azeitonas pretas»<sup>76</sup>; bebidas como o vinho do Porto<sup>77</sup>; tecnologia coeva como a TV e o telemóvel, sendo por eles que a deusa Fama se renova ou a tragédia se anuncia<sup>78</sup>; profissões modernas, como o cientista, o palhaço, o jornalista ou a apresentadora de televisão<sup>79</sup>. Mais adiante, aborda-se a homossexualidade e a pedofilia em laivos modernos, ainda que os factos digam respeito a Édipo e a um misterioso homem poderoso de Thivai (Tebas), ambos amantes do mesmo jovem, Crisipo<sup>80</sup>: por exemplo, este suicida-se com a espingarda do pai<sup>81</sup>, deslocando-se Édipo num carro e Laio num jipe<sup>82</sup>. O anacronismo involuntário surge n'*A Loja das Duas Esquinas* como uma estratégia de adaptação heterodoxa do texto sofocliano, como vimos. Mas com que objectivo final? Demonstrar a actualidade de uma história como a dos labdácidas, com todos os seus possíveis detalhes ou versões, desde os banquetes mundanos até à homossexualidade, ao parricídio e ao incesto, parangonas de jornais e de revistas hodiernas. Quer também Fernando Campos fazer-nos pensar no fundamento desse mito essencial que é o de Édipo: não pode qualquer ser humano cair num erro trágico por desconher o quadro geral da situação em que se move? Leia-se, pois, o clássico Sófocles. Leia-se o contemporâneo Fernando Campos. O romance *A Loja das Duas Esquinas* já é um clássico para nós, até pelo que de cultural e pessoal lá está. Também nós avistávamos em criança o cego do acordeão...

---

<sup>74</sup> Cf. *Ibidem*, v.g., p. 182 e 225-226.

<sup>75</sup> Cf. *Ibidem*, p. 54.

<sup>76</sup> Cf. *Ibidem*, p. 57.

<sup>77</sup> Cf. *Ibidem*, p. 53.

<sup>78</sup> Cf. *Ibidem*, p. 54-57.

<sup>79</sup> Cf. *Ibidem*, p. 53-54 e 57.

<sup>80</sup> Cf. *Ibidem*, p. 68-70. Esta relação, como explica Fernando Campos em «Notas de Autor», aparece documentada em algumas versões do mito.

<sup>81</sup> Cf. *Ibidem*, p. 76.

<sup>82</sup> Cf. *Ibidem*, p. 74-77.



# A cidade em ruínas: representações dum cenário literário em H. P. Lovecraft e Julien Gracq

Dora Nunes Gago

*Universidade de Macau, China*

*À Prof. Irene Freire Nunes, com todo o reconhecimento  
pelo privilégio de ter sido sua aluna...*

O escritor norte-americano H.P. Lovecraft (1890-1937) e o francês Julien Gracq — pseudónimo de Louis Poirier (1910-2007) — embora distantes em termos literários e estéticos, reinventaram e reconstruíram a sua relação com a realidade, através de imaginários pessoais muito díspares, de onde emerge um cenário literário comum, constituído pelas imagens da «cidade em ruínas».

Deste modo, analisaremos de forma comparativista, os mecanismos de configuração imagológica destas cidades imaginárias, presentes nos contos *The Shadow Over Innsmouth* (1931), *The Nameless City* (1921) de Lovecraft e no romance *le Rivage des Syrtes* (1951) de Julien Gracq. Nesta esteira, partindo de uma dicotomia entre o real e o ficcional (por vezes mesmo associado ao fantástico, mas também ao desejo de verosimilhança), abordaremos o paralelismo existente entre o declínio da realidade física e moral dos espaços delineados, aliado a uma oposição entre o apogeu do passado e a decadência do presente, de modo a tentarmos compreender a simbologia da cidade em ruínas como mediadora simbólica entre o imaginário individual e social dos autores.

A produção de Howard Philips Lovecraft (1890-1937) aproxima-se da de Edgar A. Poe na criação de mundos fantásticos peculiares, dominados pelo horror. Estes expressam, geralmente, a pequenez, solidão e insignificância do ser humano, no seio de um universo infinito, amoral, hostil e desprovido de significado. Neste contexto, o medo é gerado não apenas pelos monstros provenientes do espaço cósmico ou de eras remotas, mas por uma consciencialização da situação do Homem no mundo.

Em *The Nameless City* (1921) o narrador descobre, durante a sua digressão pelo deserto da Arábia, a Cidade Inominável, considerada maldita, que jaz semi-enterrada nas areias. Ao penetrar na profundidade, para a explorar, encontra pinturas de estranhos seres semelhantes a crocodilos — supostamente, os construtores da cidade — que povoam as paredes. O narrador sente-se contagiado, esmagado pelo medo, pela atmosfera de terror.

Por seu turno, em *The Shadow Over Innsmouth* (1931) o narrador efectua uma viagem a uma cidade chamada Innsmouth que além de decadente é habitada por uma comunidade de seres particularmente repelentes. Lá, conhece um velho alcoólico (Zadok Allen) que lhe narra histórias bizarras, com o intuito de explicar a degradação da cidade e a degenerescência biológica e psicológica do seu povo. Tal facto dever-se-ia ao cruzamento de habitantes de Innsmouth com seres monstruosos trazidos pelo capitão Obed Marsh, de ilhas longínquas.

A certa altura, o narrador autodiegético quase enlouquece, devido ao ambiente que o rodeia, principia a sofrer também fisicamente a metamorfose que afecta aquela comunidade, suspeitando ser um descendente dela.

Por seu turno, Julien Gracq recusou a visão vigente, sobretudo nos anos cinquenta, de uma literatura vincada pelo Existencialismo de Sartre e Camus, contrapondo valores inspirados no Surrealismo.

Em *Le Rivage des Syrtes*, evidencia-se a influência de escritores como Oswald Spengler (*O Declínio do Ocidente*), devido às imagens ligadas à decadência, à descrição da decrepitude; Ernst Jünger (*Sobre as falésias de mármore*), relativamente à destruição que se prepara, ao percurso simbólico; Edgar A. Poe na importância da atmosfera decadentista, na utilização de um passado imemorial como última referência para se proteger da modernidade.

Este romance pode ser considerado de carácter simbolista — ou talvez mais especificamente, neo-simbolista, dada a distância cronológica a que se encontra relativamente a esta corrente literária — na medida em que, nele encontramos um herói, de certo modo «visionário» que procura descobrir através dos símbolos do mundo sensível, a verdade oculta, que busca voluntariamente.

Nesta sequência, o texto inicia-se quando o jovem narrador, Aldo, após uma breve evocação da infância, conta como decidiu partir como Observador na Costa das Syrtes, por se encontrar cansado da existência ociosa na cidade de Orsenna, atingida pelo declínio após um passado esplendoroso. No entanto, nas Syrtes, a decadência é ainda mais avançada, o que se espelha em Sagra,

uma cidade completamente abandonada, arruinada, e em Maremma onde também se nota a degradação.

Constatamos à partida que ambos os autores manifestam insatisfação face à sua época, tal como o relevo concedido à representação literária da cidade em ruínas, que poderá ter um teor mais realista, ficcional ou fantástico.

Nesta esteira, em *Le Rivage des Syrtes*, Orsenna, Maremma e Sagra são topónimos fictícios, integrados num mundo imaginário, referentes apenas ao espaço que circunscrevem, cuja existência é meramente textual, à semelhança do que sucede com as cidades criadas por Lovecraft nas obras abordadas (a Cidade Inominável, Innsmouth).

Todavia, há referências geográficas concretas, de existência real: as Syrtes, termo que designa dois golfos, situados entre a Tunísia e a Líbia actuais. No texto de Gracq<sup>1</sup>, esta província situa-se na extremidade Sul do território de Orsenna, onde existe uma cidade habitada (Maremma), outra em ruínas (Sagra). A coesão do universo da narrativa é reforçada pela referência a dados históricos e sociológicos igualmente fictícios (a guerra entre Orsenna e o Farghestan, a organização política, os costumes e ritos específicos (festas, emblemas...)). Consequentemente, a descrição precisa e coerente do universo desta cidade, provoca o efeito do real que o torna credível, sem deixar de ser percebido como fictício. São fornecidas informações que pretendem construir, objectivar uma «História» para esta cidade, tornando-a mais verosímil. Estes dados permitem uma contextualização geográfica e historiográfica, à semelhança do que sucede em narrativas realistas. Logo, tanto a cidade como a sociedade são descritas no seu isolamento e riqueza, costumes e instituições. Esta implantação social é assegurada desde o início, a partir do qual a referência a uma comunidade real situada num extra-texto observável, se encontra interdita devido ao carácter fictício dos nomes.

Deste modo, o mundo imaginário é permeável de todas as partes à realidade, o passado de Orsenna não difere substancialmente do de qualquer cidade existente. O domínio de referência construído pelo texto promove o aparecimento de um mundo possível ficcional, que com o mundo real mantém uma correlação de representação mimética, ou seja, é dotado de uma lógica coincidente com este, embora essa sociedade fictícia possua uma organização romanesca autónoma.

---

<sup>1</sup> Gracq, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

As descrições dos espaços são elaboradas com o recurso a diversas metáforas, imagens e comparações<sup>2</sup>, possibilitando um jogo de similitudes, no qual Maremma, por exemplo, é comparada a uma cidade italiana (Veneza). Neste caso, em *Le Rivage des Syrtes*, surge-nos uma sobreposição da realidade (Veneza) com o fictício (Maremma), adoptando-se o ponto de vista do leitor, ao referir uma realidade concreta que lhe é familiar. Por outro lado, Orsenna é também comparada à Roma decadente do final do Império e igualmente à Veneza da Idade Média e do Renascimento, devido ao perfil histórico comum. Além disso, como refere Michel Murat, essa cidade apresenta semelhanças a nível da sua organização administrativa com aquela com que é cotejada, devido à sua obsessão pelo segredo e espionagem, à desconfiança relativamente ao poder militar: «[...] la constitution politique d'Orsenna [...] paraît typique de la Sérenissime République [...]»<sup>3</sup>.

Do mesmo modo, a lovecraftiana Cidade sem nome, por exemplo, situa-se no deserto da Arábia, semi-sepultada na areia. Embora tenhamos uma referência geográfica real, ela encontra-se «protegida» por um espaço indefinido, quase intransponível, que a torna isolada e inacessível, tal como Innsmouth (que parece ter sido inspirada pela atmosfera decadente de Newburyport), que segundo os detalhes do texto se localiza nos arredores do rio Ipswich, a norte de Boston, no entanto sempre permaneceu separada do resto do país por pântanos e rios.

Então, estes locais imaginários são dotados de verosimilhança, descritos como possíveis, criando-se o efeito do real. Esta importância conferida ao «efeito do real», pelo último escritor mencionado, reflecte-se, por exemplo, na concepção de Innsmouth, da qual o autor elaborou inclusivamente um mapa. Contudo, o próprio nome é pouco usual como topónimo, trata-se de um local ignorado: «[...] that was the first I ever heard of shadowed Innsmouth.<sup>4</sup>»

Assim, a importância destes detalhes geográficos é determinante para conferir realismo aos locais. Eles enriquecem a narrativa e atribuem-lhe a dimensão propícia à cidade para que possa ser entendida como um local real, integrado na história da Nova Inglaterra, verosímil e credível, embora povoado de segredos ignotos, que lhe atribuem uma dimensão fantástica, atenuando-lhe a familiaridade.

---

<sup>2</sup> *Le Rivage des Syrtes*, p. 82-83.

<sup>3</sup> Murat, Michel, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Étude de Style*, Paris, Belfond, 1983, p. 62.

<sup>4</sup> H.P. Lovecraft, «The Shadow Over Innsmouth», *Omnibus 3, The Haunter of the Dark*, London, Harper Collins, 1994, p. 384.

Relativamente à Cidade Inominável («Nameless City»), o próprio título remete para a ambiguidade: o facto de ser desprovida de nome aponta para a indefinição, a falta de identidade. Inicialmente, o narrador refere-lhe o carácter «maldito»: «when I drew nigh the nameless city, I knew it was accursed.». Ele é o único homem vivo a vê-la, o que acentua o seu teor fantástico, sobrenatural, insólito: «[...] the nameless city, the city told of in strange tales but seen by no living man [...]»<sup>5</sup>

Nesta representação, predomina o discurso fantástico, definido por Todorov, como uma hesitação contínua entre o real e o sobrenatural, conservando, por conseguinte um elemento realista como pólo de observação interna<sup>6</sup>. Então, o leitor hesita, identificando-se com a personagem principal, quanto à natureza dum acontecimento estranho.

Estes locais não são acessíveis à denominação, reina o indescritível, o inomeável, num cenário aterrador, visto que para Lovecraft, a substância da criação fantástica era a arte de causar medo, a irrupção do intolerável, do inadmissível. Por conseguinte, preconizava um fantástico artisticamente realista, que o impelia à exploração das regiões recônditas, do mundo fictício, do sonho, conferindo-lhes a densidade e presença da realidade. Além disso, constatamos um realismo a nível dos procedimentos literários, no que concerne à onomástica utilizada, referente aos locais existentes no contexto extra-literário — Newburyport<sup>7</sup>, ou ainda o deserto da Arábia<sup>8</sup>. A utilização da técnica da narração na narração é também relevante neste âmbito, contribuindo para conferir o «efeito do real». Por outro lado, a descrição da arquitectura, funciona igualmente como uma fonte de realismo, o que é comprovado através do modo como o narrador lovecraftiano retrata as casas de Innsmouth: «There were some large square Georgian houses, too, with hipped roofs, cupolas, and railed widow's walk's<sup>9</sup>.». Então, as réstias de vida quotidiana, a preocupação realista que inunda estas cidades, tem o objectivo de conferir um maior à vontade ao leitor, de o condicionar, de o

---

<sup>5</sup> H.P. Lovecraft, «The Nameless City», *Omnibus 2, Dagon and Other Macabre Tales*, London, Harper Collins, 1994, p. 129.

<sup>6</sup> Cf. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 165.

<sup>7</sup> Cf. «The Shadow Over Innsmouth», p. 391

<sup>8</sup> Cf. «The Nameless City», p. 129.

<sup>9</sup> «The Shadow Over Innsmouth», p. 398.

«manipular», de modo a que ele possa aderir à narração do fantástico que irrompe em seguida. Quando tal sucede, verificamos, geralmente, uma situação em que este se acentua, devido à importância que lhe é atribuída, enquanto que o realismo diminui progressivamente. Esta transição inicia-se sobretudo, com a exploração feita pelos narradores dos locais visitados. Depois, o fantástico impõe-se definitivamente quando as cidades assumem a sua essência aterradora.

Assim, as cidades de *Le Rivage des Syrtes* são imaginárias, entendidas como possíveis, verosímeis. Aliás, como referiu Stephen Reckert, é descabida a distinção nítida entre cidades literárias reais e imaginadas, já que a realidade objectiva daquelas, nem sempre coincide com o que significam objectivamente para o autor<sup>10</sup>. Ou, como referiu Jean Roudaut: «Les villes sont aussi vraies que la ville éternelle en nous. [...] Toute réalité aussi est imaginaire.»<sup>11</sup>. Por conseguinte, partilhando a opinião de Gauthier, constatamos que toda a cidade descrita é já imaginária, visto que ao ser enunciada, ela encerra necessariamente uma marca enunciativa, reflexo, entre outros aspectos, de quem a descreve<sup>12</sup>.

No que concerne ao motivo do apogeu do passado versus declínio do presente, de longa e rica tradição literária, notamos que o passado é evocado em *Le Rivage des Syrtes*, para acentuar sobretudo a decadência do presente e não propriamente para enfatizar os malefícios da Modernidade, nem para exaltar esses gloriosos feitos. Logo, as três cidades que servem de cenário ao romance conheceram um passado áureo. Entre elas, Orsenna, constitui, naquele contexto, a terra habitada e habitável, vive à sombra da glória conquistada nos séculos passados, tendo recebido as heranças dos povos anteriores, como foi o caso dos Romanos, Normandos<sup>13</sup>, Orientais e Árabes<sup>14</sup>. Por seu turno, Maremma e Sagra revelam imagens de ruína imóvel, inexorável, onde o fim do comércio condicionou o fim da vida, o que contrasta com a recusa em desaparecer de Orsenna, embora nela, a morte progrida.

---

<sup>10</sup> Reckert, Stephen, «o signo da cidade», *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Acarte, 1989, p. 26.

<sup>11</sup> Citado por: Navarri, Roger, «Ville et Poésie: La Ville dans la Poésie Française du XXème siècle», *O imaginário da Cidade*, ed. cit., p. 293.

<sup>12</sup> Gauthier, Guy, «L'espace urbain dans le texte», *Villes Imaginaires*, Paris, CEDIC, 1983, p. 141.

<sup>13</sup> *Le Rivage des Syrtes*, p. 16.

<sup>14</sup> Idem, p. 172.



A fusão entre o declínio actual e o apogeu do passado evidencia-se em *Le Rivage des Syrtes*, através duma imagem metafórica: «[...] une ville menacée, une croûte rongée croulant par grands pans sous un pas trop lourd dans ces marécages dont elle avait été la suprême fleur.»<sup>15</sup> Revela-se aqui notório o contraste entre a imagem da flor, imediatamente conotada com a beleza, que evolui para a de uma «crosta» corroída, que transmite à partida uma sensação de repugnância, deterioração.

Além disso, em todas as cidades é constatado um paralelismo entre a decadência física e moral que abrange os seus habitantes e mecanismos de funcionamento. Assim, em Innsmouth e na Cidade sem Nome há alusões a cultos satânicos que envolvem sacrifícios humanos. No caso de Innsmouth, a degenerescência estende-se ao nível biológico, já que os habitantes são descritos como portadores de curiosas e invulgares características físicas: alguns têm a cabeça estreita, o nariz liso, os olhos salientes que parecem sempre abertos, a sua pele é rugosa. Esta decadência física progride com a idade: «The old fellows look the worst.»<sup>16</sup> O seu aspecto é considerado tão assustador que o empregado da gare com quem o narrador dialoga acrescenta, em tom irónico, que a contemplação da sua imagem no espelho pode conduzi-los à morte.

Do mesmo modo, a raça representada nos frescos da Cidade Sem Nome, é completamente desconhecida, dotada de particularidades que não se integram em quaisquer parâmetros científicos: «But strangest of all were their heads, which presented a contour violating all known biological principles»<sup>17</sup>.

Em *Le Rivage des Syrtes*, a decadência da moralidade, dos valores, o exibicionismo e o desregramento geral, tanto a nível social, como político, são apresentados por Aldo, nos locais por ele percorridos, quer seja através da corrupção vigente que mina os vários domínios da sociedade de Orsenna, ou do fanatismo dos pregadores apocalípticos que proliferam em Maremma, constituindo um mau presságio.

Notamos que, nos textos abordados, o passado é sempre evocado como um tempo ideal, perdido, quer seja cronologicamente situado a um nível mais próximo ou longínquo, consoante se reporte a uma cidade arqueológica ou

---

<sup>15</sup> Idem, p. 55.

<sup>16</sup> «The Shadow Over Innsmouth», p. 388.

<sup>17</sup> «The Nameless City», p. 136.

relativamente actual. Ele constituiu um período de perfeição no âmbito arquitectónico, como comprovam as ruínas. Paralelamente, evidenciou-se em todas as cidades um apogeu cultural, religioso, político e mesmo social.

Em contrapartida, no presente, restam apenas as ruínas, os baixos-relevos, os frescos, ou objectos para testemunhar essa época. Através deles, é-nos possível compreender, descobrir, reconstruir a essência de cada cidade, a partir das suas raízes. Este declínio reflecte o pessimismo relativamente ao futuro, às potencialidades do Homem, cuja ambição, ânsia de poder, interesse económico, condenaram esses centros urbanos à ruína.

Deste modo, no romance de Gracq, a cidade surge-nos sob três formas diferentes (Orsenna, Maremma e Sagra), que se interligam, delineada como cenário, envolta num realismo mágico, simbólico, onde também o protagonista se define, se reencontra. Por seu turno, em Lovecraft, ela permite simultaneamente a actualização do horror e uma «irrupção psicanalítica» na mente do herói/narrador autodiegético, na medida em que, nesse local, se projectam os terrores que nele germinam. Deste modo, é o cenário, o espaço onde a acção se desenrola, funcionando por vezes, como um elemento construtor, uma componente que define e caracteriza a relação dos protagonistas com os outros, o mundo circundante e o próprio discurso. Esta recriação discursiva surge como fulcro da organização romanesca, tanto a nível cenográfico como diegético, convertendo-a no local onde se desenvolvem diversos motivos e imagens: a cidade é corpo em decomposição, submetido às diversas forças decompositoras (tanto de carácter interno, como externas), mulher, local maldito e mágico.

Em síntese, estas cidades em ruínas revestem-se dum significado ambivalente. Por um lado, assumem-se como as testemunhas vivas do período apoteótico em que foram geradas. Por outro, constituem o retrato concreto do declínio do presente, ao serem personificadas, concebidas como símbolo do fracasso duma identidade cultural, da própria História como paradigma novo imbuído duma dimensão utópica, marcada pelas promessas de bem-estar, de progresso. É então, neste contexto, que se inscreve o pessimismo caracterizador do presente nos textos abordados, reflectido nas ruínas, assumidas como elemento unificador, que ao traçarem o elo de união entre estes dois eixos temporais, encerram em si a própria passagem do tempo. Assim, o naufrágio dos sonhos e das ilusões habita os imaginários destes dois autores, de geografias, ideologias e estilos tão díspares, mas «irmanados» pelo poder simbólico, evocativo da cidade em ruínas, edificada pela escrita, nos alicerces do Imaginário.

# La Construction de l'Imaginaire dans la Métafiction

Elena Ciocoiu

Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des  
XVIIe et XVIIIe siècles (CELLF 17e-18e), Université Paris IV-Sorbonne

Dans son étude *L'Utopia Discontinua. Saggio su Italo Calvino* (*L'Utopie Discontinue. Essai sur Italo Calvino*) Claudio Milanini remarquait que le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui invite les lecteurs à ne pas devenir victimes du mécanisme textuel dont il révèle le secret, appartient à un club raffiné de textes, présidé par *Tristram Shandy*, le club des textes racontant des histoires sur la manière dont les histoires sont écrites et lues<sup>1</sup>. Entrons un peu dans ce club, en «observant» quatre de ses «membres»: le roman *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de Laurence Sterne<sup>2</sup>, qui fonctionne comme une métafiction archétypale, et trois métafictions du XXème siècle, *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce<sup>3</sup>, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide<sup>4</sup> et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*<sup>5</sup> d'Italo Calvino, entre lesquelles, comme nous allons essayer de le démontrer, il y a plusieurs similitudes. Cher Lecteur, tu commences à lire un article sur le processus complexe impliqué par la construction de

---

<sup>1</sup> Milanini, Claudio, *L'Utopia Discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990, p.153-154: «Se una notte esibisce in tal modo il processo delle proprie contraddizioni, ci invita a non diventare vittime del meccanismo testuale di cui svela il segreto. Appartiene dunque, con ogni evidenza, a un club raffinato di testi, presieduto come crede Umberto Eco e noi con lui dal *Tristram Shandy*; il club dei testi che raccontano storie intorno alla maniera in cui le storie si scrivono et si leggono.»

<sup>2</sup> Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Dent: London, Everyman's Library, [1912], 1972.

<sup>3</sup> Joyce, James, *Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, B.W.Huebsch, 1917.

<sup>4</sup> Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, collection «Folio», 1996.

<sup>5</sup> Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979; *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit en français par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981.

l'imaginaire dans ces romans. Si tu ne te rappelles plus leur sujet, nous<sup>6</sup> te conseillons chaleureusement de les relire, parce que ce texte ne présente pas l'enchevêtrement des événements imaginés par Sterne, Joyce, Gide et Calvino.

Faisons tout d'abord quelques précisions terminologiques, pour que tu n'aies pas l'impression que nous utilisons ici la langue cimmérienne<sup>7</sup> ou cimbraïque<sup>8</sup>. Le terme «Métafiction», utilisé pour la première fois par l'écrivain et le philosophe américain William H. Gass dans *Fiction and the Figures of Life*<sup>9</sup>, désigne, comme l'explique Patricia Waugh dans son étude *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, en même temps, une écriture qui montre son caractère conventionnel, qui indique explicitement sa condition d'artifice<sup>10</sup>, et une tendance ou une fonction qui est inhérente dans tous les romans<sup>11</sup>. Par métafiction, nous désignons ici un roman basé sur l'opposition entre la construction d'une illusion fictionnelle et le dévoilement de cette illusion<sup>12</sup>.

Patricia Waugh souligne que la métafiction est moins un sous-genre du roman qu'une tendance à l'intérieur du roman qui opère par l'exagération des tensions et des oppositions inhérentes dans tous les romans: entre le cadre et la sortie du cadre, entre la technique et la contre-technique, entre la construction

---

<sup>6</sup> Le pronom «nous», qui n'est pas un signe de majesté, mais d'humilité ici, a le rôle d'atténuer le choc produit probablement par l'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne du singulier et par l'interpellation du lecteur dans un texte qui n'est pas une métafiction.

<sup>7</sup> Langue (imaginaire) parlée dans le roman de Calvino par le professeur Uzzi-Tuzii. (Chapitre 3).

<sup>8</sup> Une autre langue mystérieuse parlée dans le roman de Calvino par le professeur Galligani. (Chapitre IV)

<sup>9</sup> Le terme est généralement attribué à William H. Gass, qui l'utilise dans *Fiction and the Figures of Life*: «Many of the so-called antinovels are really metafiction». Pourtant, *Oxford English Dictionary* (CD-ROM version), Oxford, Oxford University Press, 2009, mentionne une occurrence du terme dans *Times Literary Supplement* 381/3 du 17 juin 1960: «All or Nothing... can be regarded as a meta-physical discourse, a mockery of rationalism, meta-fiction or space poetry.»

<sup>10</sup> Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Oxford, Routledge, «New Series», 2002, p. 4: «writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays its condition of artifice.»

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 5: «metafiction is a tendency or function inherent in all novels.»

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 6: «metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion [...] and the laying bare of that illusion.»

et la déconstruction de l'illusion<sup>13</sup>. Si nous tenons compte de cette perspective, nous pourrions affirmer que la métafiction entendue comme tendance est manifeste dans des romans comme *Tristram Shandy*, *Les Faux-Monnayeurs*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, plus discrète dans des romans comme *Portrait de l'artiste en jeune homme*, et latente dans d'autres.

Nous mettrons ici l'accent sur la construction de l'imaginaire, entendu non seulement comme un système d'images dont le dynamisme est mis en évidence dans la métafiction, mais aussi comme une série de références culturelles, comme un héritage partagé, à partir duquel l'auteur de la métafiction construit des représentations nouvelles.

Le lecteur attentif remarque dans ces romans un passage permanent de l'imaginaire à la lettre et de la lettre à l'imaginaire. Le passage de l'imaginaire à la lettre suppose une extériorisation par l'écriture. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide faisait référence à «cet effort de projeter au-dehors une création intérieure [...] qui est proprement exténuant.»<sup>14</sup>, en ajoutant:

Naviguer durant des jours et des jours sans aucune terre en vue. Il faudra, dans le livre même, user de cette image; la plupart des artistes, savants, etc...sont des côtoyeurs, et qui se croient perdus dès qu'ils perdent la terre de vue.-Vertige de l'espace vide<sup>15</sup>

Dans le roman de Calvino, où Silas Flannery connaît l'angoisse de la page blanche, cette image de la navigation n'est pas associée à l'écriture, comme chez Gide, mais à la lecture: «Lecteur, il est temps que cette navigation agitée trouve enfin un point où aborder.»<sup>16</sup> Gide illustre l'effort impliqué par la création d'un roman en présentant les tâtonnements de l'écrivain Édouard. La figure de l'écrivain hanté par le télescopage du soi-disant réel et de l'imaginaire apparaît aussi chez Joyce (Stephen Dedalus) et chez Calvino (Silas Flannery). Cette figure, qui dénonce le statut d'artéfact de la fiction, est récurrente dans ce que Jean-Marie

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14: «metafiction is not so much a subgenre of the novel as a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion.»

<sup>14</sup> Gide, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1986 [1927], p. 24-25.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>16</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 271.

Schaeffer appelle «une fiction autodénonciatrice» dans son ouvrage *Pourquoi la fiction?*:

une fiction autodénonciatrice ne fait jamais que refléter en son propre sein la double attitude qui définit la feintise ludique partagé: immersion mimétique d'un côté, neutralisation de ses efforts pragmatiques de l'autre.<sup>17</sup>

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, un texte que nous mentionnerons plusieurs fois dans cette étude, parce qu'il nous semble essentiel pour la compréhension du processus impliqué par la construction de l'imaginaire dans une métafiction en général, et dans *Les Faux-Monnayeurs*, en particulier, Gide met en évidence la tension qui caractérise une métafiction:

Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif. Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur.<sup>18</sup>

Dans le roman, dans une discussion avec Sophroniska, Édouard explique qu'il veut écrire un roman qui exprime la lutte entre la réalité et ce que le romancier, son personnage principal, veut faire de cette réalité.

Dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Joyce présente le développement d'un écrivain jusqu'au moment où il peut commencer la mise en texte du roman que le lecteur vient de terminer. Dans un fragment illustrant le dynamisme transfigurateur de la création, Joyce suggère par une accumulation d'exclamations l'exaltation de Stephen Dedalus qui compose un poème pour sa bien-aimée à partir d'une série d'images rédemptrices foisonnantes. Joyce surprend la façon dont Stephen vit le surgissement graduel des images comme une bénédiction en évoquant l'Annonciation. La recherche fiévreuse du papier et du crayon souligne l'exaltation de Stephen lorsqu'il veut extérioriser

<sup>17</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1999, p. 162, note 38.

<sup>18</sup> Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p.45.

l'imaginaire par les mots écrits. Stephen utilise finalement le carton d'un paquet de cigarettes pour écrire son poème.<sup>19</sup>

Les références à la matérialité du signifiant, à la mise en texte de l'imaginaire sont fréquentes dans tous les romans auxquels nous faisons référence ici: Sterne surprend les affres de l'écrivain au travail, un écrivain qui détruit beaucoup de pages et salit ses chemises à cause de l'encrier, Gide présente l'inquiétude d'Édouard lorsqu'il ne trouve plus son journal, qu'il considère comme une sorte de miroir. Pour Édouard le journal est une manière de rester lié à la réalité quotidienne par sa mise en texte et de préparer son roman. Dans le roman de Calvino, l'accès du Lecteur à l'imaginaire du roman qu'il commence à lire devient de plus en plus difficile à cause des nombreux accidents qui laissent des traces sur les textes lus: les pages absentes, les pages blanches, les modifications opérées abusivement par le «traducteur faussaire» Hermès Marana ont comme conséquence l'effacement et la déformation de certaines images. Au début du troisième chapitre, l'image du coupe-papier qui facilite l'accès à la substance du livre évoque le moment où le lecteur franchit le seuil qui sépare le réel de l'imaginaire.

La plupart des métafictions bouleversent l'imaginaire du lecteur par la subversion des conventions romanesques, la relation entre l'auteur et le lecteur, le narrateur omniscient, le personnage, l'intrigue<sup>20</sup>. Nous te proposons, cher Lecteur, d'observer un peu comment se produit la subversion de ces conventions dans les quatre métafictions mentionnées. La présence de l'auteur, un être réel,

---

<sup>19</sup> Joyce, *Op.cit.*, p.254-256: «O what sweet music! [...] His mind was waking slowly to a tremulous morning knowledge, a morning inspiration. A spirit filled him, pure as the purest water, sweet as dew, moving as music. But how faintly it was inbreathed, how passionlessly, as if the seraphim themselves were breathing upon him! His soul was waking slowly, fearing to awake wholly. [...] An enchantment of the heart! The night had been enchanted. In a dream or vision he had known the ecstasy of seraphic life. Was it an instant of enchantment only or long hours and years and ages? The instant of inspiration seemed now to be reflected from all sides at once from a multitude of cloudy circumstances of what had happened or of what might had happened. [...] O! In the virgin womb of imagination the word was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber. [...] The verses passed from his mind to his lips and, murmuring them over, he felt the rhythmic movement of a villanelle pass through them. Fearing to lose all, he raised himself suddenly on his elbow to look for paper and pencil.»

<sup>20</sup> Article «Métafiction» in Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros, *Dictionnaire des Termes Littéraires*, Paris, Honoré Champion, Champion Classiques, 2005, p. 298-299, et Stonehill, Brian, *The Self-Conscious Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 30-31.

dans une situation imaginaire, comme l'écrit Félix Martínez-Bonati dans son ouvrage *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, où il parle de «l'abysse» qui sépare le réel de l'imaginaire<sup>21</sup>, est un exemple de télescopage du réel et de l'imaginaire. Dans un essai intitulé «Author and Hero in Aesthetic Activity», Mikhaïl Bakhtin affirme que l'intrusion de l'auteur dans le monde qu'il imagine est déstabilisatrice<sup>22</sup>. Cette intrusion est déstabilisatrice non seulement parce que les limites entre le réel et l'imaginaire sont brouillées, mais aussi parce que l'auteur se métamorphose en personnage. Calvino, qui fait son apparition en tant qu'auteur du roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dans le texte du roman portant ce titre, écrit: «l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions.»<sup>23</sup> Édouard, l'écrivain imaginé par Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*, et Silas Flannery, l'écrivain imaginé par Calvino dans le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, veulent écrire des fictions similaires à celles qui les contiennent. L'utilisation de la mise en abyme (terme défini par André Gide, qui a aussi établi sa graphie) chez Gide et chez Calvino souligne le caractère autoréférentiel de leurs romans. Dans une discussion avec Sophroniska, Édouard explique qu'il veut écrire un roman (*Les Faux-Monnayeurs*) qui exprime la lutte entre la réalité et ce que le romancier, son personnage principal, veut faire de cette réalité; Silas Flannery présente son projet d'écriture de la manière suivante:

L'idée m'est venue d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans. Le protagoniste pourrait en être un Lecteur qui se trouve sans cesse interrompu. Le Lecteur achète le nouveau roman A de l'auteur Z. Mais l'exemplaire est défectueux, et ne contient que le début... Le Lecteur retourne à la librairie pour échanger son exemplaire... Je pourrais l'écrire

<sup>21</sup> Martínez-Bonati, Félix, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca: NY, Cornell University Press, 1981, p.85: «The author, a real being, is not and cannot be part of an imaginary situation. Author and work are separated by the abyss that separates the real from the imaginary.»

<sup>22</sup> Bakhtin, Mikhaïl, «Author and Hero in Aesthetic Activity», in Michael Holquist and Vadim Liapunov (eds.), *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 4-23, p. 191: «The author must be situated on the boundary of the world he is bringing into being as the active creator of this world, for his intrusion into that world destroys its aesthetic stability.»

<sup>23</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 192.



tout entier à la seconde personne: toi, Lecteur... Je pourrais faire intervenir une Lectrice, un traducteur faussaire, un viel écrivain qui tient un journal comme celui-ci...<sup>24</sup>

Ces auteurs imaginaires peuvent être considérés, donc, comme des masques des auteurs réels, qui sont préoccupés, comme leurs personnages en train d'écrire des fictions, par le rôle de l'inspiration dans la préparation d'un roman. Gide avoue, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*:

J'attends trop de l'inspiration; elle doit être le résultat de la recherche; et je consens que la solution d'un problème apparaisse dans une illumination subite; mais ce n'est qu'après qu'on l'a longuement étudié.<sup>25</sup>

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* Gide présente les sources d'inspiration de son roman: des découpages de journaux (comme, par exemple, un article publié dans Figaro, le 16 septembre 1906 sur les pièces fausses, ou un autre publié dans Journal de Rouen, le 5 juin 1909 sur les suicides d'écoliers de Clermont-Ferrand, qui sont mis à la fin du journal), des événements réels, comme la rencontre avec l'adolescent qui voulait voler un guide. Son intention est de «Fondre cela dans une seule et même intrigue.»<sup>26</sup> Il souligne, d'ailleurs, l'importance de la réalité comme point de départ pour la fiction: «Je crois qu'il faut partir de là sans chercher plus longtemps à construire *a priori*.»<sup>27</sup>; «Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, de m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe.»<sup>28</sup>

La narration qui semble dépendre d'une inspiration capricieuse dans *Tristram Shandy*, le fragment sur l'inspiration bienfaisante grâce à laquelle Stephen a écrit le poème dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, le Chapitre 8 du roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui présente l'angoisse de Silas Flannery à cause de sa crise d'inspiration créent au lecteur l'impression que la production du texte se réalise sous ses yeux. Les auteurs des quatre métafictions analysées ici ont besoin de lecteurs coopératifs. Comme Gide l'écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*: «Tant pis pour le lecteur paresseux: j'en veux

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.211.

<sup>25</sup> Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p.18.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle.»<sup>29</sup> Dans le roman Gide souligne la nécessité d'un lecteur réceptif: Édouard écrit dans son journal qu'il veut obtenir la précision non pas en donnant des détails, mais en faisant appel à l'imagination du lecteur. La métafiction fortement subversive de Sterne implique l'existence d'un lecteur prêt à entrer dans le jeu proposé par l'auteur. Le texte est lacunaire, il y a des phrases incomplètes, Sterne utilise beaucoup les astérisques et les tirets, en supprimant beaucoup de fragments, il laisse une page blanche pour que le lecteur s'imagine le portrait de la veuve Wadman, une page noire après le chapitre sur la mort de Yorick, il introduit la préface après le chapitre 20 du troisième volume, la dédicace après le chapitre 8 du premier volume et dans le chapitre suivant il met en vente la dédicace, il fait des dessins pour représenter le parcours sinueux de la narration, il multiplie les notes en bas de page, il saute le chapitre 24 du quatrième volume, il place son invocation après le chapitre 24 du volume 9, et il insère entre le chapitre 25 et les chapitre 26 deux chapitres en utilisant des chiffres romains, XVIII et XIX. Le lecteur devient ainsi «une sorte d'acolyte de l'auteur»<sup>30</sup>. Dans ces métafictions de Sterne, de Gide et de Calvino on remarque ce que Gide appelle dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* «Un surgissement perpétuel; [parce que] chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant—de l'esprit du lecteur.»<sup>31</sup> Sterne s'amuse en multipliant les thèmes abordés dans les chapitres, Calvino donne les débuts de plusieurs romans qu'il ne finit pas pour attiser la curiosité du lecteur. Le lecteur doit lire le texte comme une sorte de détective dont les pistes sont constamment brouillées par l'auteur ou, selon une expression d'André Brink, «un conspirateur»<sup>32</sup>:

Fais attention: c'est sûrement une technique pour t'impliquer petit à petit dans l'histoire et t'y entraîner sans que tu t'en rendes compte. Un piège? L'auteur est encore indécis, comme du reste toi-même.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>30</sup> L'expression est utilisée par Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, collection «Poétique», p. 94.

<sup>31</sup> Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 74.

<sup>32</sup> Brink, André, *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, Basingstoke, London, Macmillan, 1998, p. 311: «The reader becomes a conspirator in the text.»

<sup>33</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 17.

Comme son «maître» Sterne, Calvino illustre pleinement la dimension ludique de la métafiction.

L'écriture à la deuxième personne du singulier chez Sterne et chez Calvino et l'utilisation de la première personne du pluriel chez Gide indiquent que les auteurs essaient d'établir une relation de douce complicité avec leurs lecteurs. Calvino accorde même une grande importance aux conditions favorables à la lecture de son roman et à l'état d'esprit du lecteur: «Ne crois pas que le livre te perde de vue, Lecteur.»<sup>34</sup> Dans le roman de Calvino le lecteur devient même personnage, un «lecteur-lu», différent du «lecteur-lisant»<sup>35</sup>, selon la distinction soulignée par Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction*. D'ailleurs, cette distinction est explicite dans le texte de Calvino:

Ce livre a jusqu'à maintenant pris bien soin de laisser ouverte au Lecteur qui lit la possibilité de s'identifier au Lecteur qui est lu: pour cette raison, il n'a pas été donné à ce dernier un nom qui automatiquement l'aurait assimilé à une Tierce Personne, à un personnage (alors que toi, en tant que Troisième Personnage, il a été nécessaire de t'attribuer un nom, Ludmilla).<sup>36</sup>

Dans ces métafictions, par l'interaction directe avec le lecteur l'auteur vise à réduire la distance qui le sépare de son récepteur. Le même effet est obtenu dans les quatre métafictions par la recherche d'un espace de sincérité, indiqué par le choix de la matrice discursive (le «journal» d'Édouard chez Gide, le «journal» de Silas Flannery chez Calvino, le «portrait» et le «journal» chez Joyce). Chez Sterne les digressions créent l'impression d'une narration spontanée, sincère, qui suit le cours naturel d'une conversation.

Un cas particulier de subversion des conventions dans la métafiction est l'auto-subversion du narrateur qui interrompt sa narration pour faire beaucoup de digressions, comme dans le roman de Sterne, où le récit est, en même temps, digressif et progressif en même temps, selon l'expression du narrateur. La digression suggère que les frontières du texte ne sont pas immuables, mais flexibles. Chez Sterne, dont l'écriture est caractérisée par une véritable volupté de la digression, il y a des digressions narratives (les nombreuses histoires racontées

---

<sup>34</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 158.

<sup>35</sup> Genette, *Op.cit.*, p. 101-102.

<sup>36</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 152.

par l'oncle Toby ou par Trim) et des digressions discursives, dans lesquelles le narrateur démonte les mécanismes par lesquels se réalise la mise en texte de l'imaginaire (il présente l'espace de travail et ses instruments d'écriture—l'encrier, la plume, le fauteuil), il fait des commentaires sur les actions des personnages. Pour Sterne la digression est subversive pour la cohérence du texte, mais elle fonctionne comme un moteur de la création, elle est une stratégie d'écriture.

Un autre moyen de saper le statut du narrateur omniscient est la multiplication des points de vue, comme dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Gide écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*:

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner. C'est ainsi que toute l'histoire des faux-monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent.<sup>37</sup>

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur n'est pas omniscient, «il est une présence abstraite à l'identité incertaine»<sup>38</sup> dont les moments d'incertitude et l'ignorance peuvent provoquer «une crise de confiance de la part du lecteur»<sup>39</sup>, comme l'écrit Stéphan Ferrari. Il est un témoin discret au déroulement des événements, il essaie de s'effacer dans la plupart des chapitres et même lorsqu'il juge les personnages du roman, en exprimant son indignation à cause du comportement d'Édouard et de Bernard (dans le chapitre VII de la Deuxième Partie) il ne se manifeste pas en tant que narrateur qui sait ce qui leur arrivera. Chez Sterne, on met l'accent sur l'impuissance, sur les faiblesses du narrateur. Calvino remet en cause le statut du narrateur omniscient unique d'une part en attribuant au narrateur «la fonction d'un simple intermédiaire entre un récit préexistant et son propre lecteur»<sup>40</sup>, comme le remarque Gérard Genette dans *Métalepse. De la*

---

<sup>37</sup> Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 28.

<sup>38</sup> Ferrari, Stéphan, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Bréal, 2001, p. 38.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Genette, *Op.cit.*, p. 100.

*figure à la fiction*, où il cite la phrase «Le conte dit que...»<sup>41</sup>, qui apparaît dans l'incipit du roman «Autour d'une fosse vide», d'autre part en multipliant les narrateurs: chacun des romans commencés a un narrateur différent. La juxtaposition de ces narrations suspendues a comme conséquence un imaginaire dont la fragmentation et la combinatoire dynamique sont suggérées dans l'incipit du roman «Dans un réseau de lignes entrecroisées» par l'image du kaléidoscope.

Le narrateur incertain dans le roman de Gide, que Stéphan Ferrari appelle «un véritable faux-monnayeur»<sup>42</sup>, les citations inventées dans le roman de Sterne, la polysémie du terme «artiste» (désignant en anglais non seulement une personne qui pratique un art ou qui cultive l'un des beaux-arts, mais aussi une personne qui utilise des artifices, des stratagèmes<sup>43</sup>) et le verbe «to forge»/forger utilisés dans le roman de Joyce<sup>44</sup>, les nombreuses forgeries du traducteur Hermès Marana dans le roman de Calvino nous semblent suggérer que la fiction est «une feinte et une fabrication»<sup>45</sup>. Ainsi, l'espace de sincérité et d'authenticité créé par les matrices discursives est remis en cause, sapé de l'intérieur de la fiction.

Une autre caractéristique de certaines métafictions est ce que l'on pourrait appeler la libération du personnage. Cette illusion d'autonomie, créée dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme* par la technique du flux de conscience et dans

---

<sup>41</sup> Calvino, *Op.cit.*, p. 240.

<sup>42</sup> Ferrari, *Op.cit.*, p. 38.

<sup>43</sup> OED, version citée, définit le terme «artist» de la manière suivante: «one who practises or is skilled in any art [...] one who cultivates one of the fine arts in which the object is mainly to gratify the aesthetic emotions by perfection of execution, whether in creation or representation. [...] one who practises artifice, stratagem or cunning contrivance; a schemer, contriver.» Dans son ouvrage *A Reader's Guide to James Joyce* (New York, Syracuse University Press, [1959], 1979, p. 67) William York Tindall remarque: «in Ireland the word *artist* means deceive or faker» et à propos du terme «forge», «among the last, and surely one of the most important, words of the book», il écrit: «Plainly what Stephen means is to create things in the manner of Daedalus, the Grecian smith, his "fabulous artificer". But "to forge" has another, less creditable meaning, of which Joyce was conscious, as we know from Shem the Penman of *Finnegans Wake*. This Penman, Stephen's successor, is not only a writer but a forger in the sense of forging checks. [...] art is artifice, hence unnatural, all art is deception.»

<sup>44</sup> Joyce, *Op.cit.*, p. 299: «I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.»

<sup>45</sup> Saint-Gelais, Richard, article «Fiction» in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, [2002], 2006, p. 234.

*Les Faux-Monnayeurs* et dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* par le détachement de l'auteur par rapport aux personnages qu'il observe en tant que témoin, comme s'ils menaient une vie qu'il ne contrôle pas, ébranle la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* Gide écrit:

Le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont.<sup>46</sup>

Profitendieu est à redessiner complètement. Je ne le connaissais pas suffisamment, quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais.<sup>47</sup>

Ces réflexions de Gide sur l'attitude de l'auteur devant ses personnages sont la conséquence de l'importance qu'il accorde à leur rôle dans le roman. Pour Gide, dans *Les Faux-Monnayeurs* les personnages fonctionnent comme les éléments en fonction desquels s'élabore l'imaginaire du roman: «Je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages.»<sup>48</sup> écrit Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.

Les digressions fréquentes dans le roman de Sterne, la double polarisation du roman *Les Faux-Monnayeurs* à laquelle nous avons fait référence, les romans suspendus dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* indiquent le rejet de l'intrigue conventionnelle dans ces métafictions. D'ailleurs, Gide pose le problème de l'intrigue dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*:

[...] pourquoi tant chercher une motivation, une suite, le groupement autour d'une intrigue centrale? Ne puis-je trouver le moyen, avec la forme que j'adopte, de faire indirectement la critique de tout cela [...] <sup>49</sup>

Dans le roman de Calvino, la construction de l'imaginaire est influencée non seulement par l'écrivain et le lecteur, mais aussi par le traducteur et par l'éditeur, qui transforment le texte en une entité protéiforme. La traduction faite par le

---

<sup>46</sup> Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 75-76.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 26.

professeur Uzzi-Tuzii rend l'accès au texte en cimérien plus difficile, les traductions d'Hermès Marana, constamment critiqué pour son manque de professionnalisme et pour sa malhonnêteté, détruisent les textes originaux qui ne peuvent plus être identifiés. Dottore Cavedagna est une figure caricaturale de l'éditeur qui doit faire des comparaisons entre les variantes, les traductions en essayant de reconstruire les formes perdues des textes. Chez Calvino, les éditeurs font et défont les romans par la modification des couvertures, la suppression des pages.

Entendu comme héritage partagé, l'imaginaire est présent dans toutes ces métafictions où les références intertextuelles abondent. Toutes les citations et les allusions à d'autres textes chez Sterne, chez Joyce et chez Calvino révèlent le passage de la lettre à l'imaginaire en tant que résultat du processus imaginatif. Chez Sterne les auteurs (H. Slawkenbergius, par exemple) et les textes inventés, présentés comme des repères culturels, sont des signes du télescopage entre le réel et l'imaginaire. Chez Joyce les citations mettent en évidence les étapes de la formation de Stephen Dedalus et sa curiosité intellectuelle profonde.

Dans son ouvrage sur la métafiction Patricia Waugh souligne le rôle de la métafiction de la manière suivante: «En nous montrant comment la fiction littéraire crée ses mondes imaginaires, la métafiction nous aide à comprendre la façon similaire dont la réalité que nous vivons chaque jour est construite, écrite.»<sup>50</sup> Il apparaît que grâce aux métafictions on remet en cause la réalité, qui devient un concept suspect, on comprend mieux le rapport complexe entre la réalité et l'imaginaire et on découvre la dimension ludique de la littérature.

Cher Lecteur, en espérant que ce voyage par une nuit d'hiver à côté de Tristram Shandy, de Stephen Dedalus et de quelques «faux-monnayeurs» t'a donné au moins quelques idées de «promenades dans les bois du roman»<sup>51</sup>, nous te remercions pour la patience avec laquelle tu as lu cet article sur la construction de l'imaginaire dans la métafiction.

---

<sup>50</sup> Waugh, *Op.cit.*, p.18.

<sup>51</sup> Eco, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.) par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996.





## Cinco Imagens do Texto

Fernando Cabral Martins

Universidade Nova de Lisboa | IEMo, FCSH-UNL

Há um trabalho que é a mais antiga expressão pública daquilo a que chamamos as *humanidades*. É a actividade a que chamamos crítica textual, e cujo resultado mais visível consiste na edição de textos. Essa actividade torna-se decisiva, e cada vez mais decisiva, na medida em que pode contribuir para reduzir o ruído crescente na extraordinária aceleração contemporânea da comunicação entre os homens.

Ora, para editar qualquer texto é preciso começar por definir o que é um *texto*.

O texto, consoante os modelos críticos, assim se vê configurado de um ou outro modo. A esfera da sua compreensão depende de opções críticas ou poéticas, depende de visões globais das actividades de criação e difusão. Assim, podemos dizer que coexistem diferentes regimes conceptuais do texto. E hesitamos em definir de um modo unívoco e satisfatório aquilo que é um texto.

Se começarmos por ir ver o que diz o dicionário, e segundo uma precisão semântica que ocorre pela primeira vez na Europa no tempo do Iluminismo, encontramos como traço fundamental do *texto* o facto de estar associado a uma sequência escrita de linguagem verbal, e, mais precisamente ainda, é entendido como a *forma escrita das palavras de um autor*, por oposição aos comentários, às notas ou às glosas dos seus leitores.

Se formos consultar agora a proposta do semiólogo russo Yuri Lotman, o único modo eficaz de definir um texto é enquanto sequência escrita da qual se podem determinar com exactidão o *início* e o *fim*. Mas esta definição material — uma sequência de palavras escritas por um autor com uma extensão e uma composição determinadas —, por cómoda que seja, na verdade, e como qualquer outra definição, tem a ver com um certo paradigma de ideias e um certo tipo de experiências. E esse paradigma tem oscilado muito com a modernidade, para

além de que aquela que tem vindo a ser a nossa condição textual, hoje, manifesta novas formas de experiência da comunicação escrita. Nos textos não lineares, por exemplo, não se pode determinar nem início nem fim.

No entanto, as imagens contemporâneas do texto não são apenas aquelas que parecem decorrer da mutação tecnológica. De facto, podemos encontrar na atribulada história do texto vectores de alteração e modulação do seu conceito que remontam à filologia romântica do século XIX, e, no século XX, à Vanguarda primeiro, e depois ao estruturalismo e ao experimentalismo da Neovanguarda dos anos 60.

### **Primeira: o texto abstracto.**

A linha romântica da filologia, habitualmente associada ao nome de Karl Lachmann, é caracterizada pela condição do «original perdido». Essa condição objectiva é a dos textos antigos e medievais, que são difundidos em cópias manuscritas, sendo que cada cópia é sempre e apenas um elo numa cadeia de cópias. A maior difusão e leitura de um texto são função dessa possibilidade de cópia infinita. O original e o único perdem-se no seu próprio conceito, o original e o singular não existem, existem apenas múltiplos. Cada palavra oscila segundo o acaso das ocorrências, dos erros, das omissões, das alterações pertinentes, das falsas correcções. Na verdade, este texto que só existe na variedade das suas cópias não é sequer um texto no sentido semiótico essencial de Yuri Lotman, pois a sua extensão não é definida, e não é fixável numa forma sem variação porque não é, pura e simplesmente, fixo e uno.

O texto medieval é definido pela filologia romântica como um original irremediavelmente perdido — porque a pura realidade formal do texto corresponde a uma espécie de transcendência que nunca pode materializar-se, ou melhor, do qual toda a materialização resulta numa forma necessariamente errada, imperfeita, ao sabor das cópias em que há apenas palavras e frases concretas.

Depois, o núcleo dessa concepção repercute-se na ideia contemporânea do texto como uma abstracção. Esta é a definição típica dada pelos filólogos americanos da primeira metade do século XX, de uma linha que Jerome McGann designou como o sistema Greg-Bowers. Este sistema, que cita o trabalho fundamental de Walter Greg e Fredson Bowers para a edição crítica de textos, assenta na mesma ideia — central para a filologia romântica — de um original ausente, isto é, de um original que, na sua perfeição idealizada no espírito do autor, está para sempre fora do alcance do editor.

A consequência mais visível desta concepção do texto como abstracto é o projecto de produzir um texto eclético, que seja o resultado da actividade do crítico textual, pela qual tenta reconstruir o original perdido. O trabalho procede por tentativas, aproximações, retoques, convenções, enxertos, juntando e sobrepondo elementos das várias *cópias* ou testemunhos que possam contribuir para uma representação que se aproxime ou pareça aproximar-se dessa entidade inatingível que é o texto.

Num certo sentido, esta teoria pode dizer-se uma primeira negação da existência real e concreta do texto como as palavras escritas por um autor — que era a sua definição mínima de dicionário — e tende a defini-lo como as palavras fixadas pelo editor.

### **Segunda: o texto anónimo.**

Existe um modelo ainda mais radical de erradicação do papel do autor como garante e origem do texto, centrado no Estruturalismo. Nos anos 60 do século XX, o autor é reduzido por Michel Foucault a uma mera função do texto, e é simplesmente eliminado por Roland Barthes no seu célebre artigo de 1968 «A morte do autor».

Esta história de inexistência já começa no princípio romântico do século XIX, quando Keats escreve a sua carta sobre o poeta camaleão — *the poet has no identity*. E isto é, sem dúvida, curioso, na medida em que, sendo o Romantismo a poética que mais importância dá ao génio individual, é precisamente um dos grandes românticos quem começa por retirar ao autor a identidade, logo, o poder de se exprimir no texto.

Este processo conduzirá em Mallarmé, no final do século XIX, à concepção de uma espécie de autor desaparecido — definida assim, ontologicamente, como uma desapareição elocutória — *une disparition élocutoire*. Algumas décadas mais tarde, Pessoa joga com o aspecto problemático da figura do autor, que, através do seu trabalho poético e crítico, se vê transformado numa espécie de operação ficcional. Em Pessoa, o sujeito explícito dos textos, isto é, o seu autor, não é senão uma personagem do texto, e tudo se passa como se o texto ele mesmo criasse o seu autor, projectasse uma imagem daquela figura que o assina, e que pode assumir as opiniões e as experiências que no texto aparecem formuladas com o seu nome. Mais tarde ainda, em meados do século XX, Jorge Luís Borges cria, num conto intitulado *Pierre Ménard, autor do Quixote*, uma ficção que se destina a mostrar a precariedade do lugar do autor, a caducidade do seu

nome, jogando com a alteração do seu lugar miticamente conferido pela tradição e fazendo aparecer variáveis hermenêuticas que alteram os conceitos de autor e leitor.

Por essa altura, o *New Criticism*, corrente que sucede ao formalismo típico da Vanguarda, vai generalizar um entendimento crítico da realidade textual que prescinde igualmente do autor. Assim, com o *New Criticism*, o entendimento do texto torna-se imune às categorias de intenção e de expressão. Todas as operações interpretativas têm que ter lugar no corpo do texto, constituindo-se aí pela produtividade típica da leitura. O leitor é soberano, o seu papel é o da atribuição de sentido ao texto. Aliás, é esta mesma plena soberania do leitor que há-de permitir a Roland Barthes decretar a definitiva morte do autor.

Uma nota, desde já, a este respeito. É claro que, se falarmos em termos filológicos, a concepção (ou a imaginação) de um desaparecimento do *autor* não pode nunca corresponder a afirmar-se que os textos não carecem de *autorização*. Ou seja, apesar de um texto poder ser definido na sua literariedade e no seu sentido pelo leitor, não é por isso menos merecedor de respeito quanto aos direitos do autor, o primeiro dos quais é a sua vontade de que o texto seja publicado segundo uma determinada forma. Do ponto de vista da crítica textual, a vontade do autor — para usar a palavra maldita: a sua *intenção* — é a única linha que pode guiar a edição do texto. Um texto tem necessariamente que ser *autorizado*, alguém vivo e concreto tem que ocupar o lugar do autor no que à constituição do texto diz respeito, para que o texto continue a poder ser dito um texto e para que a comunicação se estabeleça. Naquela prática escrita a que continuamos a chamar literatura — não só nessa, mas em todas aquelas de que ela é o exemplo — o autor guarda o poder — que é o único que conta — de determinar a forma do texto.

No entanto, até se poderia dizer que esta desapareição moderna do autor é, na realidade, uma dissolução da sua ancestral imagem, mítica e nimbada de aura, projectando-se na forma material que é fruto do seu trabalho. Nem sequer é um autor, é um produtor. Ou nem sequer é um produtor, é só uma garantia de origem controlada. E essa dissolução total, que dá lugar à ascensão do leitor, conduz mais ou menos inevitavelmente a uma perda de noção de que o autor continue a ser o proprietário do texto. Abre-se aqui o caminho para a ideia, hoje tão presente na internet, de que o autor individual é substituível por um autor colectivo, simples mosaico ou diálogo entre textos.

### **Terceira: o texto inacabado.**

A crítica genética, que é sobretudo importante a partir dos anos 80 em França, e tem mantido uma crescente influência, estuda os manuscritos contemporâneos, e entende que a escrita é uma actividade fundamental de abertura de possibilidades. Perante a produtividade da escrita, o texto único final surge como uma redução, um empobrecimento. Não existe um texto, por assim dizer, existem formas textuais mutáveis, linhas que evoluem em muitas direcções diferentes.

A crítica genética leva até às últimas consequências a conhecida oposição entre o feno-texto e o geno-texto proposta por Julia Kristeva nos anos 70, afirmando o «engendramento infinito» da escrita contra a ideia de obra acabada, de forma fixa. Julia Kristeva concebe uma materialidade textual que não é superficial mas profunda, que é uma história de escrita, ou seja, uma *génese*. Essa escrita em processo mostra esboços, tendências, linhas de sentido que o texto final não resume. O texto a que o autor parece chegar é apenas uma ilusão de completude, toda a sua complexidade e a sua riqueza residem na história da sua escrita. Assim, pode dizer-se (como disse Louis Hay num artigo muitas vezes citado da *Poétique* 62, de 1985) que o texto não se conclui, ele é a tendência para vir a ser, é o percurso da sua história, é a linha múltipla do seu processo. O texto é um *continuum*, é um fluxo. E (a forma final d) o texto é apenas uma fracção (dessa escrita) do texto.

Assim, o texto, se o considerarmos geneticamente, é um magma de versões, reescritas e anotações que integra elementos autobiográficos, históricos, contextuais e intertextuais num jogo de muitas relações internas. A genética procura, assim, a «terceira dimensão» do texto, a que desfaz a clareza e univocidade do escrito. E essa tridimensionalidade do texto não pode limitar-se a uma inscrição de superfície.

A este tipo de texto sem forma final, Bernard Cerquignani chama *unidade orgânica heterogénea*. Eis, portanto, um novo nome para *texto*. Ou melhor, uma nova imagem que a crítica genética dele oferece.

É, sem dúvida, importante para a filologia (como para os estudos literários) esta concepção. Uma aproximação cultural, arqueológica e genológica que respeite o texto como *unidade orgânica heterogénea* pode tornar-se uma opção plena de consequências.

#### **Quarta: o texto rizomático.**

O hipertexto, no sentido que toma na internet, consiste na conexão directa entre vários elementos de informação, em linguagem verbal ou não-verbal, localizados no mesmo ou noutro arquivo, por meio de *links*. O hipertexto é um conjunto aberto, não-hierárquico, multilinear, de herarquia fraca ou até sem hierarquia nenhuma, de pequenos textos ou *lexias*.

Deleuze e Guatari, mais de uma década antes da internet, que, como se sabe, nasceu por volta de 1990, e numa clara visão da condição textual que põe em jogo, configuram em *Rhizome* (1976) uma concepção não linear de texto. O rizoma é uma das imagens mais fortes do texto que têm sido produzidas.

O que é o rizoma? É um espaço de conectividade, de heterogeneidade, de ligações que, explicitamente, não têm princípio nem fim, mas apenas *meio*. Não é nem uma unidade textual nem uma sequência que projecte uma estrutura gramatical e uma linha temática ou narrativa. O rizoma é uma metamorfose do texto que já não consiste numa simples alteração de ponto de vista, mas concebe a sua própria natureza diferentemente, reconfigurando os seus elementos constitutivos, sem genealogia — antes como uma geografia, ou como um mapa.

Uma nota a este respeito. Tal como na imagem fluida de texto em que assenta a crítica genética, a imagem do texto como rizoma tem uma característica performativa forte. E, no caso do hipertexto, essa performatividade torna-se essencial, pois a leitura consiste em criar o seu próprio percurso, o seu próprio encadeamento de *lexias* (segundo a palavra barthesiana para definir as unidades de leitura), a leitura consiste em gerar um «texto» virtual que é indissociável dela — a leitura torna-se uma arte, e da ordem do performativo. Ou seja, o «texto» torna-se um acontecimento, ou, se preferirmos, um jogo. A leitura acaba por ocupar radicalmente o lugar do autor, e, com essa última evicção do autor, o texto (tornado um interminável labirinto hipertextual) implode.

#### **Quinta: o texto variante.**

É citada muitas vezes a pergunta um dia formulada por James McLaverty: «Se se pode dizer que a *Mona Lisa* está no Louvre, onde está o *Hamlet*?». A resposta pode ser: o *Hamlet*, que é um texto feito de palavras, não está em lado nenhum e pode estar em toda a parte.

Aqui, estamos a falar de uma imagem *realista* do texto. O facto de o texto poder variar faz parte da sua natureza. Isso não o torna abstracto nem inalcan-

çável, nem indestrinçável. A partir do seu estudo do texto medieval, Bernard Cerquiligni fez a defesa do texto variante como habitando a natureza do texto, sem remissão nem limite. A variante não é uma corrupção, é só variação. Faz parte do texto.

A questão da incerteza ou da instabilidade é também tematizada a partir de uma consideração da textualidade moderna. Por exemplo, Jerome McGann (traduzo *The Textual Condition*): «A única lei imutável da condição textual é a lei da mudança» (p.9), ou «A única regra invariável da condição textual é a variação» (p. 185). E esta característica traz para Jerome McGann, como consequência teórica, a manifestação da natureza histórica dos textos, material e concreta, não permitindo que se remeta para um modelo abstracto que seja preciso recuperar por conjectura ou ecleticamente, mas reconhecendo os modos concretos da existência deles. Até, ou sobretudo, porque essa existência histórica não consiste em «canais de transmissão» fora do espaço e do tempo, mas em formas determináveis de «interacção transmissiva» (p. 11). Isto é, a existência histórica e necessariamente variante dos textos não depende apenas do autor e das suas intenções, mas também do leitor e da sua compreensão delas. Cada texto é um acontecimento histórico na medida em que desencadeia procedimentos hermenêuticos. Cada texto é um *gesto* histórico de comunicação.

O entendimento do texto como texto-variante ganha importância na medida exacta em que recorda que ele não serve apenas para operações de escrita ou de leitura, representando ou reencenando a história da sua produção, mas que o texto é o resultado de uma acção humana, de um dispêndio de energia, de uma circunstância, e que, sem se ter em conta essa acção, ele se torna incompreensível. Na realidade, escrever e ler são apenas algumas das acções de produção de sentido. Falar, gritar, dançar, estar em silêncio, murmurar são outros exemplos dessas formas. Deste modo, o texto pode confrontar-se com o mundo de modos inesperados, que não são todos de essência semiótica.

Ou seja, o texto pode não ser entendido apenas como uma entidade abstracta, ou como uma simples operação de leitura, ou como uma génese complexa, ou como um infinito espelhamento hipertextual, mas ainda — e aqui encontramos alguma coisa que é de vivos, e não de máquinas — como *discurso*. Actividade criadora, gesto histórico e modo vital de conhecimento.





# Realité de l'Imaginaire: Solution pour le "mystère de l'existence"?

## F. Pessoa et H. Hesse

Fernando Ribeiro

Universidade Nova de Lisboa | CHC, FCSH-UNL

### I

[...] De la pierre, j'en dis: «c'est une Pierre»,  
De la plante, j'en dis: «c'est une plante»  
De moi, j'en dis: «c'est moi»  
E je n'en dis plus rien. Qu'est ce qu'il y a à dire en plus?<sup>1</sup>

Chez Alberto Caeiro, création poétique de Fernando Pessoa probablement de l'année 1914, le sujet poétique révèle son intérêt envers la pierre, l'aime peut-être, parce qu'elle n'en éprouve aucune sensation, aucun sentiment. Le matérialisme, dont il est le paradigme, lui permet seulement de **voir** et de **dire** «l'étonnante réalité des choses», car il est pourvu des sens qui lui font sentir les sensations cause de sa façon — à lui-même — d'*être complet* et de dire: «chaque chose est ce qu'elle est» puisse-t-elle être ou non la forme du poème «parce que chaque chose qui existe est une manière de dire cela»<sup>2</sup>.

Le pouvoir du sujet poétique s'avère alors énorme spécialement à travers des sensations déchainées par les choses **infinitésimales** dans lesquelles le sujet-voyant peut «admirer la beauté des choses» au même temps qu'il «entrevoit [...] l'âme poétique de l'univers»<sup>3</sup>. Apparemment, ce sujet se remet à son «sens intérieur» et différentiel manifesté dans l'analyse soutenue par

---

<sup>1</sup> Pessoa, F., *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p. 81

<sup>2</sup> Ibid., p. 81.

<sup>3</sup> Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 14.

l'intelligence qui filtre les sensations brutes et vitales à la «culture des états d'âme» vécues par le créateur littéraire<sup>4</sup>.

Pessoa théoricien-de-poésie [«poétologue»] défend l'objectivité naturelle de la création esthétique autant organiquement interne qu'harmoniquement autonome pour définir plus précisément le dessein attribué par la nature et à être accompli par l'œuvre d'art dont le «destin» et le «résultat social» lui seront toujours simplement implicites<sup>5</sup>.

Voilà un des principes élémentaires chez Pessoa-Caeiro — «[...]Chaque chose est ce qu'elle est/[...] Quelques fois je me mets à regarder une pierre/Je ne me mets pas à songer si elle sent/[...] Je l'aime parce qu'elle ne sent rien/[...]»<sup>6</sup> — dont le corollaire indispensable peut bien être: seule la sensation de tout un objet le fera devenir une représentation-objet. Le créateur esthétique reconnaîtra donc davantage l'existence autonome de l'objet — dont l'autonomie «sensorielle» il s'efforcera d'améliorer — car sans celle-ci il n'y aurait aucun objet ni aucune façon de le reprendre analogique et objectivement ou de donner naissance à un nouvel objet (inventé) et à un sujet poétique qui s'invente à nouveau. Sa compétence poétique se confondrait alors avec l'expression d'une sensation dont l'épaisseur qui lui est attribuée la ferait devenir *fons et origo* de nouvelles sensations. Pessoa, probablement en 1916, synthétise dans «Sensacionismo» [Sensationisme]: «Tout art est pourtant conversion d'une sensation en une autre sensation»<sup>7</sup>. Plus la pierre l'est, singulièrement, moins elle l'est concrète et fonctionnellement car elle devient l'origine de sensations configurant un nouvel objet, abstraitement détaché et transformé par le sujet électif. Un art moderne ne se ferait alors connaître ni à l'organisation des sensations extérieures (objet scientifique), ni à l'organisation des sensations intérieures (objet philosophique), mais à la «tentative de créer une réalité entièrement différente de celle que les sensations apparemment de l'extérieur et les sensations apparemment de l'intérieur nous suggèrent.»<sup>8</sup>: d'organiser les sensations abstraites. Le sujet créateur essaye ainsi des émotions analogues aux émotions

<sup>4</sup> Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares II*, *Obra em Prosa de F. Pessoa*, (organização, introdução e notas de A. Quadros) vol.IV, Mem Martins, Europa-América, 1989, p. 67.

<sup>5</sup> Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 160-1.

<sup>6</sup> Pessoa, F., *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p. 81-2.

<sup>7</sup> Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 168.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 191.

de tout le monde, mais il aboutit à les transformer en **émotions artistiques** car en éprouvant la conscience de la sensation il acquiert la conscience de la puissance de créer une nouvelle réalité, à travers une nouvelle expression. Il fait preuve de décomposer la sensation ordinaire en des éléments variés et d'en ajouter d'autres — inexistantes auparavant et peut-être moins essentiels, mais indispensables aux effets cherchés et définis sous le jeu des procédés mises en scène<sup>9</sup>.

Le créateur littéraire vit indiscutablement le moment au présent; il sent «la poésie en tout» et désire exprimer le «mystère d'exister» dont la vision il expérimente par la contemplation de tout objet infime «[...] une petite pierre inerte sur la route, que, parce qu'elle ne suscite aucune idée à part celle de son existence, ne peut susciter d'idée différente [...] que celle [...] de son mystère d'exister»<sup>10</sup>. Ce type de poète construit ainsi des transcendances quand il fait naître son réel, intelligiblement et, selon Pessoa, sans même oublier d'y inclure l'éternité sous la forme du procédé: «métaphore érigée en Réalité Absolue dans moi même»<sup>11</sup>.

Pessoa, paradigme du créateur d'entités littéraires modernes, ne cesse de se révéler un «travailleur scientifique», dont le discours poétique excelle à exprimer singulièrement l'**interprétation** de sa réalité contemporaine, car, aussi comme sociologue, il ne croit qu'à la condition d'acquérir des impressions — support des arguments — jamais des faits. Voilà pourquoi il reconnaît l'insuffisance de la sincérité ordinaire pour aboutir à la vérité et préfère une autre voie pour «faire» sentir la vérité à travers la création littéraire. La façon d'entretenir l'indispensable culte de la vérité ne peut aboutir que par la main de l'«insincérité», soi-disant la «sincérité intellectuelle»; voici le célèbre paradigme-de-Shakespeare, d'après lequel l'«insincérité constante» devient «sincérité constante» tel qu'il est exemplifié par l'«unique poète au monde entièrement sincère»: A. Caeiro, aussi le «meilleur poète do XX.ème siècle» selon Pessoa-Reis<sup>12</sup>. On comprendra alors

<sup>9</sup> Ibid. p. 192-3.

<sup>10</sup> Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares II*, Obra em Prosa de F. Pessoa, (organização, introdução e notas de A. Quadros) vol. IV, Mem Martins, Europa-América, 1989, p. 51.

<sup>11</sup> Ibid. p. 67.

<sup>12</sup> Pessoa, F. *Textos de Intervenção social e cultural. A Ficção dos Heterónimos*, Obra em Prosa de F. Pessoa, vol. II, (organização, introdução e notas de A. Quadros) Mem Martins, Europa-América, 1986, p. 188; 236-7; 193; Pessoa, F., *Da República (1910-1935)*, (introdução e organização Joel Serrão), Lisboa: Ática, 1979, p. 242.

l'assertion du demi-hétéronyme de Pessoa, Bernardo Soares, lorsqu'on l'entend déclarer la valeur des «métaphores qui sont plus réelles que les gens qui passent dans la rue»<sup>13</sup> en tant qu'explication de l'essentiel de la position esthétique engagée à un temps et à un savoir prospectifs pourvus de «l'incontestablement bénéfique influence possible sur les âmes des autres» car elle résulte de l'expérience et de la création sentie et également projetée sur l'âme de l'autre<sup>14</sup>.

Pessoa vise donc l'expression d'un mode organisé et convenable à la suggestion de maintes sensations en réfléchissant sur un monde représenté selon une autre perspective: celle de la conscience de la sensation, de la suggestion de la construction du poème. De ce fait, le phénomène intellectuel et aristocratique — nouvel art littéraire — devient interprétation «de l'ensemble des passions et des émotions qui forment le tempérament individuel et social»<sup>15</sup>. En plongeant dans la vie, activement donc, le créateur littéraire s'accomplit supérieure, inexorable et originellement en s'y adaptant soit pour la détruire soit pour participer à son ultérieure réédification<sup>16</sup>.

Y aura-t-il d'autre explication pour accéder aux motivations qui ont mené Pessoa «à publier l'œuvre Caeiro-Reis-Campos en pseudonyme»<sup>17</sup>? Quel sens immanent à l'analyse démontrée par la création de ces trois conceptions de vie (pseudonyme ou hétéronyme) aussi **dramatique** qu'indépendamment conçues à l'égard de la personnalité de l'autre, sinon un autre sens dont la société conduite par la «sincérité» sous l'altérité a besoin pour assimiler des idées, des émotions nouvelles indispensables à combattre son inertie<sup>18</sup>?

Le «jet» du 8ème Mars 1914, origine presque «instinctive et subconsciente» de Caeiro, Reis, Campos<sup>19</sup>, arrivé après Pessoa-poète avoir «voyagé en cueillant

<sup>13</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares I*, Obra em Prosa de F. Pessoa, (organização, introdução e notas de A. Quadros) vol. III, Mem Martins, Europa-América, p. 183.

<sup>14</sup> Ibid. p. 315. Pessoa, F., *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Obra em Prosa de F. Pessoa, vol. I, (organização, introdução e notas de A. Quadros) Mem Martins, Europa-América, 1986, p. 97.

<sup>15</sup> Pessoa, F., *Correspondência 1905-1922*, Manuela Parreira da Silva (org.), Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p.240; 222-3.

<sup>16</sup> Ibidem, p.227

<sup>17</sup> Ibidem, p.142.

<sup>18</sup> Ibidem, p.140-2.

<sup>19</sup> Pessoa, F., *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Obra em Prosa de F. Pessoa, vol. I, (organização, introdução e notas de A. Quadros) Mem Martins, Europa-América, 1986, p. 228.

des manières à sentir» pendant des années, ne se dissocie pas du «travailler [...] pour le progrès de la civilisation et de l'élargissement de la conscience de l'humanité»<sup>20</sup>; ceux-ci sont nées de la conscience suprême de la «dépersonnalisation» réalisée par Pessoa, en tant que portugais, chaque fois qu'il regroupe systématiquement des états d'âme par personnage<sup>21</sup>. Le poète interprète ainsi la méthode à suivre par chaque créateur moderne, dont la mission libératrice s'épuise en influant sur les «hommes comme le feu qui leur brûle tout l'accidentel en les laissant nus et réels — eux-mêmes — vraies» et aboutit à faire le témoignage par l'exposant de la race des poètes modernes: Caeiro<sup>22</sup>. Pessoa nous présente alors celui-ci comme le «découvreur de la nature» car à travers ce hétéronyme il remporte «l'univers à lui même»<sup>23</sup> en même temps qu'il refuse non seulement «l'art tout simplement pour l'art», mais aussi la création «sans la conscience d'un devoir à accomplir vers nous mêmes et vers l'humanité» et sans que ce principe ne fût toujours présent: «envisager sérieusement l'art et la vie»<sup>24</sup>.

Pessoa ne renonce jamais à la littérature, interprétation profondément humaine dont le discours traduit les plus intimes et subtils mouvements de l'émotion et de l'imagination — comme le défend aussi son demi-hétéronyme B. Soares — et dont le mensonge «artistique» soutient la vérité poursuivie par l'art qui restera social à toujours dès qu'il ne s'agisse ni de «convaincre l'intelligence des autres ni de mouvoir la volonté d'autrui à trouver la vérité ou à réformer le monde»<sup>25</sup>. Ce nouvel art lui servira à renforcer «tout le sens immanent aux choses, la solution de tous les énigmes»<sup>26</sup> car il renforcera toujours «le mystère selon lequel celui qui nous connaîtra mieux nous méconnaîtra simple-

---

<sup>20</sup> Pessoa, F., *Correspondência 1905-1922*, Manuela Parreira da Silva (org.), Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p.142.

<sup>21</sup> Pessoa, F., *Textos de Intervenção social e cultural. A Ficção dos Heterónimos*, Obra em Prosa de F. Pessoa, vol. II, (organização, introdução e notas de A. Quadros) Mem Martins, Europa-América, 1986, p.185-6.

<sup>22</sup> Ibid. p.187-8.

<sup>23</sup> Pessoa, F., *Poemas de A.Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p.67.

<sup>24</sup> Pessoa, F., *Correspondência 1905-1922*, Manuela Parreira da Silva (org.), Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p.139-141.

<sup>25</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p. 266 frag. 239; Pessoa, *Livro do Desassossego*, vol.II. p. 264-5 frag. 520.

<sup>26</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p. 173-4, frag. 155; p. 173 frag. 154.

ment, bien que plus proche de nous»<sup>27</sup> et ne cessera pas d'exprimer la sensibilité de l'artiste en conquérant la vie dans toute sa complétude sous forme d'une «interminable galerie de tableaux» en même temps qu'il méprise toute forme d'érudition<sup>28</sup>.

Le créateur d'un tel art se considérera lui-même l'espace d'«une calme et froide compassion envers toute chose différente de lui même»<sup>29</sup> en réalisant la vie en «Harmonie et Coordination intelligente»<sup>30</sup> puisque, selon celui-ci, elle se montrera uniquement par la dissimulation: plus l'existence sera monotone et le quotidien sera anodine, plus l'instant inédit — merveilleux aussi — retentira et la sagesse rejaillira<sup>31</sup>. A ce moment il sera important de souligner la **façon**, développée par ce créateur moderne, de **façonner** — «le comme du comme» selon B.Soaes<sup>32</sup> — la création poétique, préférentiellement en prose — instrumentale — et à l'aide du «mot libre» et simple, rapprochée du mérite poétique de A.Caeiro<sup>33</sup>. Dépourvue de conjonction utopique ou même éthique, sa dimension esthétique sera menée par l'altérité («autruieté»: «outridade»), comme s'il s'agissait d'un glaneur de matières premières exclusivement trouvables chez l'autre — destinataire immanent et garant de l'objectivité indispensable à tout œuvre d'art littéraire moderne. Le sujet poétique ne restera plus autarcique et indifféremment autocentré, car il remplacera l'action traduite par un discours singulièrement inédit, en même temps qu'il fera la cour au langage en essayant de le «mettre en paroles» («par(o)ler»«palavrar»). Ce sujet poétique ne se soumettra plus au principe de l'esthétique de la subjectivité; il le remplacera par celui de la pudeur en rangeant l'espace du moi pour accueillir l'**autre-en-moi** à travers l'**autrui**; les sensations littéralement aperçues chez **autrui** deviennent alors méta-subjectives en tant qu'expression des émotions imaginées et attribuables

<sup>27</sup> Ibid. p. 231, frg. 202.

<sup>28</sup> Ibid., p. 313 frg. 279; Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.II, Lisboa, Ática, 1982, p. 240 1-frg.495.

<sup>29</sup> Pessoa F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.II, Lisboa, Ática, 1982, p.195 frg. 454.

<sup>30</sup> Ibid., p.240 frg. 495.

<sup>31</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p. 62-3 frg. 56.

<sup>32</sup> Ibid. p. 319 frg. 283.

<sup>33</sup> Ibid. p.13-4 frg. 13; p.97-8 frg. 93; p. 151 frg. 140.

à l'**autre-en-moi**; les paroles s'érigent maintenant en sorte de pixels indispensables à l'objectivité et à la vérité de l'«insincérité» dépliée, par l'ironie dans cette façon de «photographier en paroles»<sup>34</sup>.

Ce créateur poétique contient lui même un assemblage de «personnalités diverses» telle la façon dont il «parasite» les autres en leur ôtant leurs émotions, justement celles qui vont être redonnées et ainsi reprises à son tour par le moyen du discours littéraire moderne dont la vérité peut être reçue une fois comprise la métaphore qui la traduit<sup>35</sup>. La voix du poète incarne la «substance de milliers de voix» filtrées en fonction du changement de la civilisation et de sa conscience d'«homme complet» maître d'«une vision pratique du monde» et instigateur d'une vie collective outre/en dessus de son «Dasein»<sup>36</sup>.

Vivre dans soi-même ne sera que vivre «extérieurement», puisqu'un tel créateur peut, en s'«ubiquitant», respecter l'ineffabilité du silence singulier de son discours littéraire; justement en tant que «miroir-sentant» de la variété du monde, il ne cessera de représenter les réverbérations du quotidien. Un tel créateur littéraire, moderne, préférera l'«auberge où les sots rient heureux» au «mont d'aspiration sublime», car ce sont les «vaincus du monde» toujours conscients de leur pauvreté que ce créateur moderne veut mettre en scène au moyen de l'objectivité fidèle aux métaphores «soulageantes», parce qu'en même temps rassurantes de la conscience de la vie qui conduit à la vérité par la main de l'«intelligence de la stupidité»<sup>37</sup>. Cette métaphore ne doit pas être confondue avec l'interception obsédée des émotions parasitées chez les autres, et littérairement objectivées en tant que moyen d'obvier à la faute romantique de subjectivisation; il en est de même en ce qui concerne le déclenchement de la

---

<sup>34</sup> Ibid. p.139 frg. 130; p. 15-6 frg. 15; p. 256 frg. 230; Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.II, Lisboa, Ática, 1982, p.191 frg. 447; p.194 frg. 453; p.193 frg. 450; p. 218 frg. 479; p. 256 frg. 230.

<sup>35</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p. 51-3 frg. 49; p. 36 frg. 36, p. 35 frg. 34.

<sup>36</sup> Ibid. Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p.94 frg. 89; p. 223 frg. 195; Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.II, Lisboa, Ática, 1982, p. 202 frg. 467.

<sup>37</sup> Pessoa, F., *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (prefácio e organização, J. Prado Coelho), vol.I, Lisboa, Ática, 1982, p.29 frg. 25; p. 267 frg. 239; p. 35 frg. 34; p. 106 frg. 101; p.125 frg. 120; p. 133 frg. 125; p. 36 frg. 36; p. 61 frg. 56.

mise en scène systématique de l'autre; ou encore pour se traduire épiphanie de coexistences contrastives; son but pourra bien être mettre en relief «dans quel mesure les autres sont différents de nous et ne doivent pas sentir comme nous» — voilà le grand défi de la Modernité pour faire face à la dispensable apperception massive et inoriginale suscité par un discours littéraire vétuste<sup>38</sup>.

## II

Immanente du discours poétique de Pessoa sous les nuances A. Caeiro, B. Soares, parmi d'autres, une intelligibilité latente se fait reconnaître en révélant un micro-univers rempli de sens multiples et simultanés. Ceux-ci doivent leur immense richesse à la façon dramatisée, donc réussie, dont le créateur se sert pour travailler le langage partagé par lui et son lecteur.

Le créateur moderne respecte l'élément fondateur de toute création littéraire: la *mimesis* dont le poids différenciateur reste chez la faculté d'introduire de la composition — disposition —, de l'ordre au drame retenu de la vie contemporaine pour que le lecteur soit plus proche de l'essentiel respectif. La notion de vérité commence ainsi à être structurée en même temps qu'on s'aperçoit du caractère analogique de l'énoncé naissant<sup>39</sup>. Cependant, on ne constate aucune suppression de la fonction référentielle, mais simplement sa subjugation à la fonction poétique du langage — plutôt «l'instauration d'une proximité». Le langage développe son statut de *medium* favorisant l'annulation du sens littéral et la constitution d'une «vérité métaphorique». La multiplicité de sens, l'ambiguïté, est alors encouragée par le cerne du discours métaphorique: l'énigme — forme de stratégie pour susciter l'invention, la découverte en même temps que la création et la révélation chez soit le poète soit le lecteur — tel la puissance engagée par le langage pour s'ouvrir à des horizons de signification plus vastes. Tout simplement parce que le créateur littéraire moderne refuse d'utiliser les mots, et les paroles, en tant que tels: voie de description, faisant l'option pour la génération de toute tension dérivée de la contradiction entre similitude et inusitée dissimilitude entre les termes de son analogie; il travaille ainsi l'expression du dynamisme sémantique commun à tout langage naturel: rendre visible l'invisible en s'utilisant des mots en fonction du «discours-bâtiment» final dont le sens envisagée demeure toujours bizarre. La métaphore s'ajuste naturelle-

<sup>38</sup> Ibid. p. 211 frg. 187; p. 62 frg. 56.

<sup>39</sup> Ricoeur, P., *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p.308-9; 313-315.



ment, par la plasticité propre du langage au bouleversement soit du propre langage, soit de la conséquence des conditions qui lui permettent de rendre un tel sens, car sous la disposition moderne elle guette toujours la chance de revenir à sa condition de résilience vers les notions de vérité, fait et réalité, parmi d'autres normalement accordées, en se montrant ainsi non exclusivement descriptive, prédicative scientifique, puis que son dessein est de bâtir un réel nouveau: «invisible à travers le visible»<sup>40</sup>.

Un nouveau champ sémantique naît ainsi dont le référentiel est tout à fait nouveau même pour son créateur qui, tout autant que son destinataire, commence à **voir** ce qui se déploie devant ses yeux. Le discours ainsi édifié vaut non seulement par sa richesse en puissance, mais aussi par sa capacité exponentielle d'énoncer l'acte de signification poétique, comme soutient P. Ricoeur, ou en tant que «drame en gens» — «drama em gente» selon Pessoa. Cette métaphore sera l'expression vive d'une expérience vivante, parce qu'elle — au lieu d'avoir choisie la description rétrospective — a effectivement préférée l'enrichissant discours prospectif en littérature — en transformant la fonction mimétique en fonction projective<sup>41</sup>.

Cette «métaphore vive» n'exemplifie plus qu'une méthode, une schématisation moderne en approfondissant, selon Ricoeur, des ressemblances pour codifier l'apprentissage d'une impertinence prédicative<sup>42</sup>. On pourrait même dire qu'elle essaye de bâtir la pertinence au sein de l'impertinence selon la capacité pour le créateur littéraire de configurer, uniquement par la modulation du discours, des images dont l'engagement est tout à fait conçu pour aboutir à la traduction de nouvelles apperceptions qui luttent contre les images ordinaires du langage passif et sans aucun compromis avec la réalité de l'imaginaire social<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibid. p.279-281; 310; 289-291; 300-1; 310-1; 315; 377-8; 365-6; 369; 377-8; 318-9; 364-5; Ricoeur, P., *Du Texte à l'Action – Essais d'Herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 218.

<sup>41</sup> Ricoeur, P., *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 388-9; 391; Ricoeur, P. *Du Texte à l'Action – Essais d'Herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 223-4; Agamben, G., *Die Kommende Gesellschaft*, Berlin, Merve Verlag, 2003, p. 45. Agamben, G., *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002, p. 72-3, fait appel à l'innovation des poètes Provençaux et des Stilonovistes qui «inventaient le vécu à partir du poétisé» montrant dans quelle mesure la «primauté du poète sur le vécu» exemplifie le caractère (moderne) du paradigme littéraire par excellence.

<sup>42</sup> Ricoeur, P. *Du Texte à l'Action – Essais d'Herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 218-9.

<sup>43</sup> Ibid. p.220; 224-5.

On reste déjà sous l'influence déterminante de l'imagination qui garantit la nécessité de préserver l'analogie fondatrice des relations entre l'ego du sujet et tous ses contemporains, car autrement, le texte littéraire moderne n'aurait aucun retentissement sur la conscience esthétique et historique de son auditoire. L'imagination qui est la cause d'une telle métaphore serait effectivement décisive pour l'élargissement de la sensibilité et de la conscience littéraires ou autres, puisque autrement elle ne révélerait jamais toute la splendeur de sa compétence prospective<sup>44</sup>. Comment serait-il possible au lecteur et au discours littéraire d'exister et renouveler sans une «métaphore vive» l'interprétation dont l'enchaînement de significations inusitées ainsi stimulée est essentielle pour la réflexion dont l'imaginaire social a besoin pour rester à tel point pratique, parce que dynamique<sup>45</sup>?

Le discours littéraire s'avère ainsi dans sa fonction aussi pratique qu'ouverte en s'instituant en tant qu'œuvre moderne qui recherche l'interaction constante avec son dehors — les subtils effets de l'histoire — pour aboutir à sa fonction sublime: celle de «rédécrire la réalité» contemporaine<sup>46</sup>.

### III

Aujourd'hui cependant je pense: cette pierre c'est de la pierre; en étant aussi un animal, c'est aussi Dieu, c'est aussi Buddha, je la vénère et je l'aime, non parce qu'un jour elle puisse devenir ceci ou cela, mas parce qu'aujourd'hui et toujours, depuis longtemps, elle est tout, et justement par le fait d'aujourd'hui, maintenant, elle me surgir comme pierre, je l'aime exactement à cause de cela; je vois valeur et sens dans toutes ses veines et concavités, dans le jaune, dans le gris, dans la dureté, dans la sonorité qui se fait entendre quand je la frappe, dans la sécheresse, dans l'humidité de sa surface. (Hesse, H., *Siddhartha*, GW V, F/M, Suhrkamp, 1982, 465)

Étonnamment similaire est la façon dont le héros du roman *Siddhartha*, publié par H. Hesse (1922), envisage «la pierre» — de Caeiro — pour faire comprendre à son ami Govinda la transformation existentielle dont il a été objet. La pierre est, existe, pour le sujet en tant que pierre: ayant en elle même tout ce qu'il y a de concret et n'ayant aucune signification autre que celle de sa concrétude:

---

<sup>44</sup> Ibid. p. 227-8.

<sup>45</sup> Ibid. p. 224-5.

<sup>46</sup> Ibid. p. 227; 221.

elle est objet qui provoque des sensations, des impressions; Hesse va y ajouter la condition de condensation relevant de tout objet vers où convergent les dimensions temporelles vivantes au sein de l'âme-même du sujet: l'objet n'est plus qu'un objet, mais suscite des sensations, des émotions artistiques, car la profondeur par laquelle le narrateur permet à son héros de transmettre son état d'esprit, aussi au lecteur, ne reste en deçà du poids poétique avec lequel Pessoa nous fait voir, par son hétéronyme, les émotions à travers les choses infimes. La parole et le rythme choisis par Hesse appellent au sens moderne de cette narrative — pas exactement imaginée comme version actualisée de la légende de Buddha (563-483 a.C) pourtant si organiquement structurée<sup>47</sup> — mais comme une dramatisation de la réponse qui nous est posée par la Grande Guerre: lieu où se trouvera la clef pour surpasser l'affreux bouleversement. Le roman serait une «sorte de Laboratorium»<sup>48</sup> où le lecteur visé pourrait trouver des voies afin de comprendre sa réalité psychique<sup>49</sup>. Le motif: trouvaille d'un objet «insignifiant» — pierre — qui succède à celui du canotier — «timonier»<sup>50</sup> — est tellement décisif pour accéder à la signification psychologique dont le héros de ce «Bildungsroman»<sup>51</sup> moderne se fait paradigme. Par la signification de la pierre, le lecteur arrive aux dimensions symboliques du fleuve dont les marges, ainsi que les contenus de l'inconscient, ont besoin d'être mis en correspondance afin que les dimensions temporelles classiques puissent gagner avec l'équilibre apporté par la simultanéité qui favorise l'unité de la psyché<sup>52</sup>.

L'œuvre pourrait être d'un simple roman descriptif de la vie de Buddha si Hesse n'aboutissait à pondérer la meilleure façon de traduire quelques aspects de sa vie personnelle comme paradigme pour celle de sa génération. Montrer la décadence de façon si rude à travers un héros qui plonge dans le vide pour lui offrir la rédemption reviendra au même que démontrer l'actualité d'une narrative qui cherche à apporter du bien à une époque où règnent le désespoir et l'absence de foi («Glaube»), mais en accueillant tout procès

---

<sup>47</sup> Unseld, S., «Siddhartha 1976», in V. Michels (hrsg.) *Über Hermann Hesse*, vol. II, F/M: Suhrkamp, 1977, p. 397-400.

<sup>48</sup> Wilson, C. «Der Romantische Outsider», in V. Michels (hrsg.), op. cit., vol. I, p. 280; 285.

<sup>49</sup> Curtius, in V. Michels (hrsg.), op. cit, p. 218.

<sup>50</sup> Karalaschwili, R., *Hermann Hesse- Charakter und Weltbild*, F/M, Suhrkamp, 1993, p. 112.

<sup>51</sup> Wilson, in V. Michels (hrsg.), op. cit., vol. I, p. 280.

<sup>52</sup> Unseld, in V. Michels (hrsg.), op. cit., vol. II, p. 407-8.

d'individuation<sup>53</sup> qui permettra la dimension littéraire de Hesse de correspondre à la défense de l'héritage romantique<sup>54</sup>: pureté de la parole, originalité de l'image, tension entre la réalité de l'âme et celle du quotidien matériel. Le héros, une figure mythique<sup>55</sup>, témoigne de la distance cultivée face à l'époque et à lui-même — l'ironie en est la preuve<sup>56</sup>! Elle démontre aussi cette capacité de la narrative moderne de tout relativiser en fonction de l'univers psychologique qui parvient à ce que le contenu subjectif remonte de façon active et objective jusqu'au lecteur à travers le choix des motifs<sup>57</sup>.

La richesse de Hesse et de Pessoa en ce qui concerne la valeur métaphorique de la pierre pourrait bien être expliquée par l'obsession d'exprimer des émotions-source de la littérature moderne<sup>58</sup>. Hesse définit ses romans comme des «biographies de l'âme» sans même songer à y inclure de la description de son époque — politique ou sociale —, ainsi que des lieux et des personnages<sup>59</sup>. Il dispose des objets, des situations, créés sur scène et qui visent une émotion donné en menant le lecteur à se construire des émotions chaque fois que le procès — de génération d'un «objective correlative», comment l'a défini T.S. Eliot — se déclenchera<sup>60</sup>. Essentiel, le jeu de création d'un faux esprit «confessionnel»<sup>61</sup> dont la vraisemblance transitivement singulière et «magique»<sup>62</sup> songée par le narrateur dépend des capacités du lecteur pour assimiler mimétiquement l'objectivité du réel narratif/littéraire qui se veut transitive, puisque dirigée au genre humain<sup>63</sup>, à condition que son héros se fasse véhicule de sa «valeur archétypique»<sup>64</sup>.

<sup>53</sup> Ibid. p. 396-7; Beaujon, E., «Die Aktualität des H.Hesses», in V.Michels (hrsg.), op.cit. vol.II, p.436; 442-3.

<sup>54</sup> Rilla, Paul, «H.Hesse –Die Zeit und die Kunst» in V.Michels (hrsg.), op. cit. vol.I, p.82-3.

<sup>55</sup> Karalaschwili, op. cit., p.119.

<sup>56</sup> Gide, A., «Bemerkungen zum Werk H. Hesses» in V.Michels (hrsg.), op. cit. vol.I, p. 192-3.

<sup>57</sup> Curtius, in V.Michels (hrsg.), op. cit. vol. I, p. 220.

<sup>58</sup> Schneider, R., «Sieben Anmerkungen zu H.H.», in V.Michels (hrsg.), op. cit., vol.II, p. 319.

<sup>59</sup> Karalaschwili, op. cit, p. 49-50.

<sup>60</sup> Curtius, in V.Michels, (hrsg.), op. cit., vol.I, p. 220.

<sup>61</sup> Karalaschwili, op. cit., p.67.

<sup>62</sup> Ibid. p.112-4; Oster, D., *L'individu Littéraire*, Paris, Puf, 1997, p. 54; 55; 11; 118-9.

<sup>63</sup> Karalaschwili, op.cit., p. 68, 42.

<sup>64</sup> Debruge, S., «Bekentnis zu H.Hesse», in V.Michels (hrsg.), op. cit., vol.II, p. 378.

Hesse et Pessoa ne cessent de souligner la vraie et inusitée signification qui doit être retirée du dessous de tout objet, fourni par la langue du pouvoir pour mieux solidifier l'âme de sa communauté<sup>65</sup>.

#### IV

La littérature de la Modernité gère le décalage entre un «ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)» en même temps qu'elle va approfondir la «fonction utopique» propre du langage ainsi que sa fonction de représentation, puisque, par «le travail de déplacement», que représente toute énonciation littéraire, elle résiste au pouvoir institutionnalisé par la langue et appelle à la réflexion, en faisant le savoir réfléchir sur lui-même et l'écriture devenir consciente de son savoir singulier<sup>66</sup>.

Pessoa et Hesse exemplifient la façon par laquelle la présence d'un sujet de perception, de sensations-impressions, se rendant compte du réel, est vitale pour mieux comprendre la littérature moderne<sup>67</sup>. Non seulement à cause des origines de son émetteur et de son destinataire: une bourgeoisie dont le milieu social, urbain et technologique, naissants même avant 1800, ne suffirait pour définir son caractère<sup>68</sup>; mais surtout à cause de la forte différenciation propre d'une telle mentalité bourgeoise, présente à toutes les œuvres qu'essayent de représenter le réel sous la perspective subjective, et qui ne cesse de le représenter comme objet de sa réflexivité sur la décadence, la nervosité et l'aliénation contemporaines<sup>69</sup>. La fiction, «scène» où instances narratives, comme narrateur, disposeraient l'enjeu entre personnages en «action» — Caeiro serait comme sujet poétique-hétéronyme création de Pessoa comme *Siddhartha* serait création du narrateur de la narrative homonyme — dans un espace et un temps, serait alors l'instance idéale pour montrer la façon par laquelle la perception du réel ne peut dépendre que du moi pour arriver à comprendre et à connaître le monde que l'ont veut «moderniser»<sup>70</sup>. Le moi, le je, le sujet transposé dans l'œuvre littéraire moderne, sont l'instance littéraire aussi générative du sentiment, de l'imagination, de

---

<sup>65</sup> Karalaschwili, op. cit., p. 59.

<sup>66</sup> Barthes, R. *La Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 22-3; 16-7.

<sup>67</sup> Vietta, S., *Der europäische Roman der Moderne*, München, W. Fink Verlag, 2007, p. 23.

<sup>68</sup> Ibid. p. 17-8, 20.

<sup>69</sup> Ibid. p. 20-21.

<sup>70</sup> Ibid. p. 26-7.

l'émotion, du souvenir et de l'association sans lesquelles le monde n'aurait une existence véritablement et singulièrement humaine <sup>71</sup>. L'œuvre (littéraire) moderne se fait ainsi paradigme d'un sujet intérieurement vaste dont le défi serait de travailler la parole pour aboutir au détachement du sujet même, en le rendant conscient de son «es» — «Selbst»: inconscient<sup>72</sup>. Le discours poétique fait ainsi preuve d'une intelligibilité qui est sous-jacente qui monte à la réalité par moyen du rêve, prise de façon à suggérer des sens multiples travaillés par un langage qui veut faire parvenir au mystère de l'existence à travers des images simples ramassées au quotidien individuel; il en est de même pour l'importance du poids archétypique que la métaphore mène en elle-même dès qu'elle instigue *in absentia* à la transformation de la condition de son destinataire. Hesse combattait pour la paix en Europe et pour une Allemagne humaniste.<sup>73</sup> Pessoa combattait pour un Supra-Portugal humaniste et pour une Europe dont le paradigme devrait rester païen:

[...] L'Enfant Jésus dort dans mes bras/[...] Il habite chez moi, dans ma maison à mi-colline/Il est l'Enfant Éternel, le dieu qui manquait./Il est l'humain qui est nature,/Il est le divin qui sourit et qui joue/[...] L'Enfant Neuf qui habite où je vis/Il donne-moi une main/Et l'autre, il la donne à tout ce qui existe/[...] En sautant, en chantant, en riant/En jouissant notre secret commun/Celui de savoir, partout/Il n'y a de mystère au monde/Et que tout vaut la peine./[...] <sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Ibid. p. 28; Agamben, *Die Kommende Gesellschaft*, Berlin, Merve Verlag, 2003, p.62; 64.

<sup>72</sup> Grimminger, R., «Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende» in Grimminger, R et al., *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert*, Hamburg, Rowohlt, 1995, p.192-3. «A un certain midi, à la fin du printemps/J'ai eu un rêve, une photo/J'ai vu Jésus Christ descendre à la terre/[...] Il me dit très mal de Dieu/Qu'il est un vieillard stupide et malade/En crachant toujours par terre/En proférant des indécences.» (Pessoa, F., *Poemas de A. Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p.30;33) [1911-12] (publié Jan. 1925 n.º 4 revue *Athena*).

<sup>73</sup> Le cœur, le corps, c'est juste toujours un seul, les âmes en y demeurant ne sont pas néanmoins deux ou cinq, mais sans compte; l'homme est un oignon à centaines de pelures, un tissu à maintes fils. En ancienne Asie, les gens en sachent et en ont pleine conscience et dans le Yoga bouddhiste en a inventé une technique précise pour démasquer l'illusion de la personnalité. (Hesse, H., *Der Steppenwolf*, GW VII, F/M., Suhrkamp, 1982, p. 243-4).

<sup>74</sup> Pessoa, F., *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p. 34-5. [toutes les traductions: à nous]

## ***Morte na Pérsia – Hesitação e Fragilidade no Vale de Lar***

Gilda Nunes Barata

*CEIL, FCSH-UNL*

À Profª Anabela Mendes que me deu a conhecer «esta  
flor agreste da literatura suíça que se fez ao mundo  
para se descobrir.» (segundo as suas palavras).

Lembras-te das nossas horas em sossego,  
Quando estávamos nós e nós apenas?  
Horas de triunfo! Os dois livres e orgulhosos  
E despertos e em flor e claros  
De alma e coração e olhos e cara,  
E os dois em paz divina lado a lado?<sup>1</sup>  
Hölderlin

A felicidade é um adversário invisível.  
[...]  
É um rio prateado — disse lalé — que me leva  
Entre as suas margens, que não me podem fazer mal nem prender.<sup>2</sup>  
Annemarie Schwarzenbach

«Por vezes pergunto-me por que razão anoto todas estas recordações.  
Porque quero dá-las a ler a estranhos? Porque quero confiar em estranhos  
ou, se não em estranhos, em gente próxima, bons amigos? Mas confiar o  
quê? É para mim claro que este livro não contém confidências».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> In *Morte na Pérsia*, Schwarzenbach, A., tradução de Isabel Castro Silva, Lisboa, Tinta-da-China, 2008, p.43.

<sup>2</sup> *ibidem*, p.100.

<sup>3</sup> Schwarzenbach, A., “O Princípio do Silêncio”, in *ibidem*, p.85.

É deste modo que Annemarie Schwarzenbach inicia o capítulo «O Princípio do Silêncio» da obra *Morte na Pérsia* iludindo um silêncio que se quer dizer embora não confiado em absoluto.

Morte, vida, descrença, crença, esperança, desesperança, desespero não se confidenciam; inauguram um silêncio transposto numa deambulação inexacta.

Neste texto procuraremos desvelar algumas razões que poderão estar por detrás desta trajectória de silêncio confiado, ilusoriamente confidenciado, este relato de uma viagem de ascensão e de radical fuga por atalhos recônditos da alma — brecha escura de um caminho de choro.

Como descrever o insuportável, o diáfano esmorecimento de uma vida?

Num vale a oitenta quilómetros a norte de Teerão, a dois mil e quinhentos metros de altitude, junto à montanha Damavand, num distanciamento vertical, numa zona indefinida de transição para o íntimo, Annemarie é a personagem principal de um texto que pretende reconhecer o que busca alcançar.

É este lugar — o vale de Lar — de direcções opostas, de vida e de desejo, que a narradora aponta como um possível rumo para a sua fragilidade vizinha ao lugar dos anjos.

A narradora, em desassossego, busca um sítio que medeie a terra e o céu, que conforte e proteja, um bálsamo que concretize a sua identidade num santuário.

O que se busca ao longo deste texto fragmentado e fragmentário?

O que procura a narradora no enevoadado vale de desenganos existenciais?

A protagonista deste livro conseguirá reunir as forças necessárias para redimir a sua vida redimindo o escrito?

Apesar de haver várias vozes celestiais, qual a voz que prevalece?

Como refere a autora, na «Nota Prévia»:

O herói deste pequeno livro, porém, está tão longe de ser um herói que não sabe sequer nomear o seu inimigo, e é tão fraco que desiste da luta aparentemente ainda antes de a sua derrota sem glória ter sido decidida.<sup>4</sup>

Livro comovente, de emaravilhamento, desvios, vagas alterosas, estrelas avulsas onde o sangue toma a cor do vento, uma quase esperança existe que as pedras cobrem em direcção ao inacessível...

---

<sup>4</sup> Schwarzenbach, A., «Nota Prévia», in *ibidem*, p.14.



Não será a desesperança («É de falsos caminhos que este livro trata, e o seu tema é a desesperança»<sup>5</sup>) o pó, a renda da infância familiar, amorosa, zumbidos do outro e da sociedade (a ascensão alarmante do nazismo na Europa) que inaugura a luz deste texto?

Annemarie ao viajar quer dar à sua alma uma cor estável nos seus lagos férteis que doem. Quer dar forma de luar às vagas de um vale feliz — o vale de Lar.

Como afirmou a autora num artigo publicado em Novembro de 1939 em «A Estepe»:

A nossa vida assemelha-se à viagem... e, deste modo, a viagem parece-me ser menos uma aventura e uma excursão por sítios estranhos, do que uma imagem concentrada da nossa existência.<sup>6</sup>

A viagem-inocência, viagem instantânea fulgurante da captação do outro em si, esse tudo que é a viagem, em Annemarie, é uma demanda de irradiação de si repentinamente bebida como um veneno, uma provação, uma convocação dos terríveis abismos do dentro no exterior e do exterior interior. Uma afecção domina esta escritora helvética, deixando transbordar segredos embrenhados num olhar desprotegido e frágil («És sincera até à obstinação. Mas isso de nada serve para enfrentar a vida, que é na verdade mais forte do que tu, mais forte do que todos»)<sup>7</sup>.

Independentemente da especificidade desta viagem, Annemarie tem que ir mais além, tem que desacomodar-se, despenhar-se na paradoxal queda ascensional de um vale. Enraizando-se naquilo que poderá vir a ser, desenraiza-se daquilo que foi transformando-se na possibilidade do que é.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>6</sup> Vilas-Boas, G. (org.), in *Annemarie Schwarzenbach, uma Viajante pela Palavra e pela Imagem (badana)*, Porto, Edições Afrontamento, 2010.

<sup>7</sup> Schwarzenbach, A., in *op cit.*, p.52.

<sup>8</sup> «Os viajantes considerados de longo curso, como Ulisses ou Annemarie Schwarzenbach, independentemente da especificidade das suas viagens e dos seus acompanhantes, são sacudidos pela vontade de quererem sempre ir mais além, de se desacomodarem de si mesmos, assumindo o erro e a respectiva redenção como formas militantes de se estarem permanente e paradoxalmente a desenraizar do que já são e a enraizar naquilo que pensam e sentem que podem vir a ser.» (Mendes, A., «Do longe ao longe — Annemarie Schwarzenbach no Médio Oriente», in *Annemarie Schwarzenbach, uma Viajante pela Palavra e pela Imagem, ibidem*, p.137).

Como se processa esta alquimia do tempo no lugar vivido?

Quem suspende o ritual libertador? A Annemarie, a narradora ou a segunda pessoa do singular, subterfúgio para Annemarie falar de si própria?

Annemarie parte. Em vão, a travessia assume-se como chegada.

Onde e quando começa a sua travessia? Como absorve o vale de Lar o confinamento do seu espaço à alma imensurável da escritora?

Diz:

Lá em baixo, não havia nada, era um vale morto, muito distante do mundo, muito distante de plantas e árvores — em vez delas, só pedras e o calor incandescente que se agarrava ao solo com mil patas.<sup>9</sup>

No limiar de todas as experiências, Annemarie recorta um vale, um vulcão apagado:

O Damavand, como a lua, não parece mais pequeno, um cone liso donde quer que o observemos. No Inverno é branco, um branco imaterial, da cor das nuvens. Agora, em Julho, é listrado como uma zebra.<sup>10</sup>

Talvez, o sujeito deambulante esteja numa imobilidade que aniquila o seu sopro. Talvez o silêncio de todas as afecções da alma seja um grito dentro de um vale sulfuroso.

É aí — vale de Lar — que Annemarie regressa à consciência extraterritorial do que sente. Sensações imóveis que não querem sair seguindo forças insignificantes. Sensações atravessadas por um vale talvez menos infeliz do que o mundo oculto que a escritora faz nascer em planos afundados e reerguidos.

Uma experiência singular, este livro é ao mesmo tempo a ambígua transmutação de um continente existencial numa epifania sobrenatural.

Annemarie fala daquilo que nunca chegará a experimentar completamente, embora inseparável do que sente percorrido por calafrios.

Perscrutar a alma humana numa observação nómada, despida, inhóspita, a protagonista sedenta de si no outro celebra a electrizante perda num constante movimento de despojamento de cronologia existencial.

Pretende esquecer aquilo que a inquieta num tempo ideal, num espaço secreto — rasto do impoluto («O vale de Lar perde-se nos recifes negros, onde o rio diminui e se divide em vários braços. Os braços do rio entram ainda por uma

---

<sup>9</sup> Schwarzenbach, A., *in op. cit.*, p.24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.25.

planície adentro, uma larga bacia onde os nómadas levantaram as suas tendas. À noite as águas ficam paradas, espelhos de prata, veias por entre a erva da planície coberta por sombras».<sup>11</sup>

O medo, a tensão gerada pelas camadas que observa no distanciamento, regressando à travessia da sua geografia, o vale prolongamento de si própria é inscrição, continuidade e movimento que aviva a alma.

O experimentado por Annemarie é uma confluência de areias sobrepostas que tornam o texto obscuro em direcção ao precipício para o qual avança.

Percepções da exterioridade coexistem com percepções interiores num real que se constitui num devir irreal.

Texto comparável a um apontamento metafísico, a uma viagem fim de todos os caminhos quando a deslocação da mesma se efectiva, texto de neblinas, texto de dobras poéticas.

Pergunta-se. Será a viajante corajosa?

Num inviável compromisso reconciliador com o mundo, a protagonista diz não ter sido ela a escolher, mas a vida («Mãe, [...] fiz qualquer coisa mal, logo no início. Mas não fui eu, foi a vida. Todos os caminhos que percorri, todos os caminhos que não percorri, terminam aqui, no «vale feliz», donde não há saída, e que por isso se assemelha já ao lugar da morte».<sup>12</sup>

O que transparece é um desamparo, uma personagem magnificente e precária, um anjo de veludo.

Será o anjo um desdobramento da própria Annemarie?

Poderá o anjo devolver o início? Ou o anjo faz parte do fatalismo narrado sendo parte integrante da própria Annemarie?

O anjo esconde Annemarie do vazio desordenado da nulidade? É uma ajuda última ou mais um alibi para sublimar imperfeições? É implacável? Um anjo tímido que encontra na tendência para a autora fugir dos seus problemas e frustrações a sua possibilidade de sobrevivência? Sobrevive o anjo a Annemarie?

O anjo diz: «Não conseguiste esquivar-te de mim».<sup>13</sup>

No cimo da colina, inicia-se a luta atormentada entre um e outro, entre uma última esperança e um milagre.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.38.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.48.

Verifica-se, igualmente, uma crescente saturação por todos os esforços levados a cabo, por todos os limites encontrados e projecções idealizadas, falsos caminhos, perigos, fantasmas.

Será a dor de Annemarie uma dor fantasma coroada pelo reluzente desejo de miragens?

Para alguns, talvez um livro alucinatório. Para outros, o escalar ontológico de uma febre do Ser. Para outros, uma viagem inverosímil, mera ilusão do que viaja, que não deve ser tido muito em conta.

Em nosso entender, a obra tem uma substância magnífica de vida promissora que renuncia a ser cumprida. A forma de ver o Damavand é reforçada por dúvidas, hesitações, tornando-o o mais frágil entre os milhares de vales de planaltos asiáticos. O simbolismo do vale delimita um espaço para o colocar acima do mundo. Porque não é possível subir mais alto, escalar o inumano mais além.

Damavand, reflexo do anjo, sinceridade da escritora, elo de ligação entre a terra e o céu, caminho que ultrapassa a vida construída no eco de alegrias vindouras.

Desarmonias. Livro desarmónico. Incapaz de fechar um começo, semelhante à incapacidade de lalé contrariar o pai, o destino, a doença grave, o choro de Annemarie.

Montanhas, precipícios, imagens ligadas à morte, uma dedicatória intrigante a Cathalene Crane, inaudíveis acontecimentos que não chegamos a conhecer verdadeiramente.

A questão da liberdade, também, parece estar vedada porque Annemarie não a sabe usar («A liberdade só existe para quem tem força para a usar»)<sup>14</sup> A protagonista parece estar presa a uma desesperança extrema sem que ninguém a compreenda, um martírio agudizado pela fragilidade e doença.

A perplexidade conquistada a medo é um dos modos de leitura deste texto.

Nele, o futuro parece estar morto, o passado é uma brisa que Annemarie cobre com um véu e o presente é um longo caminho que ela não pode percorrer, pois só consegue viver sustida na desesperança dos três tempos fundidos.

Assim, o leitor fica suspenso numa perplexidade sem nome, porque todas as suas desconfianças são supérfluas e estão votadas à indiferença pela falta de forças da protagonista. As fugas do leitor, as tentativas de compreensão de

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.137.

parágrafos rasurados pela inconstância de certezas, mudanças inesperadas de linhas narrativas, são passos errantes para um mesmo caminho: a ideia de que tudo é falso porque tudo pode ser verdadeiro.

O leitor pode sempre pensar que se Annemarie tivesse resistido ao medo podia ter escrito outra viagem, conhecido outra Pérsia. A própria liberdade de Annemarie perde sentido ao longo da narrativa, já que ela nada espera da sua liberdade e reafirma que não pode, não pode resistir. Auto nomeia-se de fraca. De extrema fraqueza tudo parece exceder as suas parcas forças.

O texto perde o dom da vida gradualmente, as têmporas da liberdade, cambaleando numa oração que perde a voz. De súbito, ela adverte-nos no final do capítulo «Acusação»:

Sei que um dia tudo se tornará claro. A morte de lalé e a amargura errante da minha vida serão ambas chamadas a prestar contas, e estou certa de que não me insurgirei, apesar de tudo o que sofri.<sup>15</sup>

Uma toada para um não fechamento, uma serena possibilidade de um recomeço.

Como uma ferida que não pode supurar termina o escrito com a inconsciência. A já não contemplação de nenhuma beleza no mundo, desistência de qualquer luta, imaterial esvaziamento como uma pedra branca diluída num rio que se precipita na sua queda.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.93.



# A Sacralização da Palavra: Da «Alquimia do Verbo» de Rimbaud à Nomeação *essencial* de Sophia de Mello Breyner Andresen

Helena Malheiro

Universidade Aberta | CLEPUL, UL

Aquele que «Passa rasgando o luar / E desesperando a noite», também «sonha a inversão total das coisas», «íntegro como um poema» em que «a aurora desenha o seu rosto com os dedos»<sup>1</sup>. Eis alguns versos de Sophia para descrever Rimbaud, o genial e visionário *enfant terrible* que escreveu o «Bateau Ivre» aos dezassete anos em Charleville, algures nas Ardenas, sem nunca ter visto o mar. No entanto, escreve um poema que ficará para sempre como paradigma das pulsões e da energia marítimas, mas sobretudo obra-prima iniciática de intensa e desesperada revelação do Ser, onde concretiza de forma inequívoca o tão apregoadado desregramento que anuncia a Paul Demeny na sua célebre «Lettre du Voyant»:

Voici de la prose sur l'avenir de la poésie. [...] Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens<sup>2</sup>

Com efeito, é este «longo, imenso e controlado desregramento de todos os sentidos», que conduz o poeta na sua viagem intempestiva e encantatória até ao lado mais recôndito e inebriante do universo. Viagem horizontal de descoberta incessante de mundos diferentes e viagem vertical de revelação do Outro em si, esse «Je est un autre» tão apregoadado na referida carta:

Car Je est un autre. [...] J'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute.

---

<sup>1</sup> Andresen, Sophia de Mello Breyner, «Semi-Rimbaud», *Obra Poética II*, Lisboa, Caminho, 1999, p.77.

<sup>2</sup> Rimbaud, Arthur. *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.250-251.

No «Bateau Ivre», a «voyance» de Rimbaud ultrapassa a libertação sonhada de todas as amarras, para emergir como epopeia da esplendorosa visão do inefável:

J'ai vu le soleil bas, tâché d'horreurs mystiques; [...]
 J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies. [...]
 J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides [...]
 J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles [...]

Je sais les cieux crevants en éclairs, et les trombes  
 Et les ressacs et les courants: je sais le soir,  
 L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!<sup>3</sup>

O sol não ilumina, está repleto de sombras inquietantes. A noite é verde, o que não é surpreendente num poeta que se arroga o direito de «inventar» a cor das vogais na sua espantosa «Alquimia do Verbo»:

J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.  
 [...] J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.<sup>4</sup>

Dentro da escuridão verde desta noite, brilham e ofuscam as neves, de forma antagónica e deslumbrante — «nuit verte aux neiges éblouies» — assim como na passagem anterior surgia uma «aube exaltée» em pleno entardecer. A fusão de contrários é um elemento fortemente estruturante e acentua ao longo de todo o poema o deslumbramento da chegada a um mundo novo, surpreendente e absoluto, que o poeta transmite através de uma imagística transbordante e infinita. Finalmente, notemos a poderosa simbologia da chegada à ilha, ao centro dos centros, que constitui a essência espiritual originária. Esta essência, chegada das origens, que se espraia pela eternidade, está magistralmente descrita numa estrofe liminar do fundamental poema intitulado «L'Éternité»:

Elle est retrouvée.  
 Quoi? — L'Éternité.  
 C'est la mer allée  
 Avec le soleil.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Ibid*, p.67-68.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.106.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.79.



Tal como Sophia, é precisamente através da mágica fusão dos elementos que Rimbaud chega ao Absoluto. Ele fixa a vertigem e o inominável através da alucinação gerada pela força simbólica da palavra. Ainda em «Alchimie du Verbe», prossegue:

À moi. L'histoire **d'une de mes folies.**

Depuis longtemps je me vantaais de posséder **tous les paysages** possibles, et trouvais **dérisoires** les célébrités de **la peinture** et de la **poésie moderne**. [...] je me flattai **d'inventer un verbe poétique** accessible, un jour ou l'autre, **à tous les sens**.<sup>6</sup>

O poeta reinventa a poesia, tornando-a sensorialmente múltipla, visão desmedida da Essência escondida do Real. É na fronteira entre a aparência e a verdade misteriosa do Ser que se opera toda a «alquimia do Verbo» de Rimbaud na sua longa e desregrada viagem de conhecimento.

Em *Illuminations*, nomeadamente em «Génie», o poeta encena de forma magistral as múltiplas combinações de uma língua e de um universo novos, até aqui ignorados pelo homem. Mais do que a vida levada ao seu paroxismo, o génio é a inspiração divina do poeta, o que faz dele o mensageiro de uma ordem que o ultrapassa, tal como Pessoa, Sophia ou Borges no seu inconcebível «Aleph». A sua epopeia visionária e sublime identifica o génio com o amor, a eternidade e a imensidão do Universo. Ele é o deus interior de cada um e o sonho da humanidade inteira:

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales.[...]

Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers ![...]

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour<sup>7</sup>.

«Son jour»: este é o «dia» sublime em que o mundo foi criado, é a ofuscante claridade da Luz originária da Criação. Já para Eduardo Lourenço:

<sup>6</sup> *Ibid*, p.106

<sup>7</sup> *Ibid*, p.154-155.

Que linguagem pode servir à nomeação da realidade que somos senão aquela que por antonomásia já nos é devolvida como suprema *Criação*? É poeticamente que habitamos o mundo ou *não o habitamos*. [...] Só a palavra poética é libertação do mundo.<sup>8</sup>

No entanto, Rimbaud acabou por sucumbir ao seu próprio delírio regenerador e criativo que cortou os últimos laços que o ligavam a uma realidade contestada. O paroxismo das sensações que o conduziu ao lado secreto da existência operou igualmente uma ruptura devastadora que ele não soube controlar, acabando por desistir prematuramente da genial missão a que se propusera.

Será Sophia a desvendar o misterioso caminho do Verbo. Com efeito, se o genial inventor do «Bateau Ivre», das *Illuminations*, da cor das vogais e da eternidade, acabou por desistir diante da desmedida exigência que a sua arte excessiva e visionária lhe impunha, Sophia, pelo contrário, perseguirá até ao fim a demanda de um sentido originário escondido debaixo do véu translúcido do Nome, como podemos ver no paradigmático poema «Mundo Nomeado ou Descoberta das Ilhas» em que a poetisa associa o espanto da descoberta ao espanto da palavra:

lam de cabo em cabo nomeando  
Baías, promontórios enseadas:  
Encostas e praias surgiam  
Como sendo chamadas.

E as coisas mergulhadas no sem-nome  
Da sua própria ausência regressadas  
Uma por uma ao seu nome respondiam  
Como sendo criadas.<sup>9</sup>

Estas presenças, anteriormente «mergulhadas no sem nome» respondem agora do fundo «da sua própria ausência [...] como sendo criadas».

É a Poesia que nomeia e que cria o mundo, entre o Nada e o Absoluto se situa a palavra, com a sua «rouquidão» vinda do Caos. Na sua entrevista a Maria Armada Passos, considerada igualmente como uma das fundamentais «artes poéticas» de Sophia, a autora fala-nos desta «voz do caos» que transparece no poema:

---

<sup>8</sup> Lourenço, Eduardo. *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003, p. 35-38.

<sup>9</sup> Andresen, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1996, p.14.

Há sempre uma rouquidão no poema que é a voz do caos, da origem do combate que houve com a treva, com a imperfeição, com a desordem em que o poeta se afogou e de que emerge através do poema. Pode dizer-se que escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos [...] Para mim é claro que se escreve a partir de um caos...e se tenta emergir até pelo nomear das coisas.<sup>10</sup>

A habitual dicotomia andreseana entre os eixos temáticos vazio-ausência-terror-caos / unidade-presença-harmonia-cosmos está mais uma vez presente, até quando Sophia nos fala do poder encantatório da poesia. É preciso atravessar um longo e sombrio caminho

para chegar à luz, à unidade transparente e incólume do «nome das coisas». Para Sophia, a poesia é a viagem iniciática de restituição ontológica à unidade e à verdade do Ser:

Trago o terror e trago a claridade  
E através de todas as presenças  
Caminho para a única unidade.<sup>11</sup>

O acto poético traduz aqui um ritual fundador de celebração do Sagrado. Partindo da essência escondida das coisas, o poeta procura o Absoluto que se traduz no resgate da «inteireza» do Ser através da palavra:

De longe muito longe desde o início  
O homem soube de si pela palavra  
E nomeou a pedra a flor a água  
E tudo emergiu porque ele disse<sup>12</sup>

A poesia precede e cria o Ser. Não esqueçamos as palavras bíblicas da criação: «No princípio era o Verbo».<sup>13</sup> Também para Heidegger:

Só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer.  
A Poesia é a fábula da desocultação do ente. [...]  
O dizer projectante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo. [...]

---

<sup>10</sup> Passos, Maria Armanda, «Entrevista», *Jornal de Letras*, 16/3/1982, p.23-24.

<sup>11</sup> Andresen, Sophia de Mello Breyner, «O Jardim e a Casa», *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1996, p.46.

<sup>12</sup> Andresen, «Com fúria e raiva», *Obra Poética III*, *op.cit.*, p.199.

<sup>13</sup> *Bíblia Sagrada*, São João I.1.

A própria linguagem é Poesia em sentido essencial. [...]

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade.<sup>14</sup>

Esta concepção essencialista da linguagem estabelece a união indiscutível entre *verbum* e *res*, uma união que institui a palavra como símbolo natural do nomeado. Desde o *Crátilo* de Platão, até às teorias românticas que proclamam a fusão primordial da palavra e da coisa, que esta visão *natural* se opõe a uma visão convencional, arbitrária e disjuntiva da linguagem, que estabeleceria obrigatoriamente um hiato entre a palavra e o objecto nomeado. Ao nomear e ao pronunciar «o nome das coisas», o universo surge em toda a sua plenitude, como se a nomeação das palavras revelasse o seu poder mítico, encantatório e divino, como se o simples acto de as *dizer* contivesse em si o segredo recôndito e «antigo» do Ser e criasse um «novo mundo» e «novas palavras»: «De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. [...] Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras.»<sup>15</sup> Através de uma *ascese* permanente e incorruptível, se estabelece na sua obra a sagrada ligação entre o signo e o significado, entre o nome e o nomeado — «O Nome do mundo dito por ele próprio» — para nos conduzir à «veemência do visível» e ao esplendor do «aparecer total exposto inteiro»:

Ali vimos a veemência do visível  
O aparecer total exposto inteiro  
E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar  
Era o Verdadeiro.<sup>16</sup>

O *nome* contém, por si só, o seu mais profundo e originário sentido. A palavra assim sacralizada desvenda o mistério inicial do Ser e conduz a um novo olhar que permite a revelação do seu sentido originário. A profundidade e a concisão lapidar deste poema de *Navegações*, tornam-no exemplar na poética andreseana da *navegação do espanto*. «O espantoso esplendor do mundo», enunciado em “Arte Poética III”<sup>17</sup>, surge aqui desmedidamente aumentado, desembocando na unidade reencontrada tão almejada por Sophia. Esta é, de facto, a «inteireza do

<sup>14</sup> Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2004, p.59-60.

<sup>15</sup> Andresen, «As Grutas», *Obra Poética II*, op.cit., p.107.

<sup>16</sup> Andresen, *Obra Poética III*, op.cit., p.255.

<sup>17</sup> Andresen, *Obra Poética I*, op.cit., p.7-9.

possível», que se tinha perdido no caos dos séculos, a fusão sagrada do Ser com o Mundo, o «aparecer total exposto inteiro» que é a Verdade absoluta e incontornável. Sophia pretende celebrar a *aletheia*, o aparecimento do sentido primordial que surge com o espantoso deslumbramento que representa esta «veemência do visível»:

Vi as águas os cabos vi as ilhas  
 E o longo baloiçar dos coqueirais  
Vi lagunas azuis como safiras  
 Rápidas aves furtivos animais  
Vi prodígios espantos maravilhas<sup>18</sup>

Na sua demanda da essência e do Absoluto, a poesia de Sophia é de matriz vincadamente romântica. Desta matriz vai no entanto divergir, no que se refere ao simbolismo icónico dos seus poemas visionários, em que a linguagem se ultrapassa a si própria em busca do significado residual e genesíaco do indizível. A sua poética da imagem e da metáfora, mergulha, de facto, as suas raízes no simbolismo<sup>19</sup>. A sua imagística transbordante e anafórica torna mais que evidente o paralelismo com o «Bateau Ivre» de Rimbaud:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
 Et les ressacs et les courants: je sais le soir,  
 L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

J'ai vu le soleil bas, tâché d'horreurs mystiques,  
 .....  
 J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
 .....  
 J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles <sup>20</sup>

Em ambos os poemas, o *topoi* da Visão conduzirá a um novo olhar sobre o Universo. Cabe ao poeta desalienar o Verbo e reencontrar o sentido perdido debaixo da poeira do tempo, um sentido cristalino e poderoso escondido debaixo do véu da palavra.

<sup>18</sup> Andresen, *Obra Poética III*, op.cit., p. 268. Sublinhado por nós.

<sup>19</sup> Cf. Malheiro, Helena, *O Enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*, (Tese de Doutoramento), Lisboa, Oficina do Livro, 2008, p.259-260.

<sup>20</sup> Rimbaud, «Le Bateau Ivre», op.cit., p.66-69.

A refundação do Ser através da nomeação surge em permanência na obra de Sophia. É esta unidade primordial, *reunida* pela permanência da poesia, ancorada no fundamento genesíaco da palavra, onde se chega através da magia do canto poético, que Sophia procura ao longo de toda a obra:

Musa ensina-me o canto  
Venerável e antigo  
O canto para todos  
Por todos entendido<sup>21</sup>

A sua poesia é uma viagem de *re-conhecimento* com tudo o que isso implica de mistério, de secreto, de sombrio, mas igualmente e inequivocamente, de comunhão privilegiada com a era inicial, com esse dia «antiquíssimo», longínquo e brilhante, perdido na noite dos tempos:

Eu vos direi a praia onde luzia  
A primitiva manhã da criação<sup>22</sup>

Na obra de Sophia, a poesia surge como «escrita da terra», imanente ao universo, palavra perdida e reencontrada, símbolo do Verbo primordial, como a que Rimbaud reencontra na sua errância visionária ou na sua «Alquimia do Verbo». Como não referir Borges e o seu minúsculo e desmedido «Aleph» onde o narrador encontra, «por acaso, o centro do mundo»? O Aleph não é mais do que uma pequena esfera «de brilho quase intolerável», mas contém, no entanto, «todos os lugares da Terra», esse «lugar, onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos» e onde o autor enumera, de forma excessiva e visionária, todas as paisagens possíveis e impossíveis do «inconcebível universo»:

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa [...] era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, [...] vi convexos desertos equatoriais e cada um dos seus grãos de areia, [...] vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, [...] e senti vertigem e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objecto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Andresen, «Musa», *Obra Poética II*, *op.cit.*, p.102.

<sup>22</sup> Andresen, «Deriva VII», *Obra Poética III*, *op.cit.*, p.267.

<sup>23</sup> Borges, Jorge Luís. *Obras Completas I*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998, p.646-647.

É ao poeta, ao Mensageiro, esse «destroçado anunciador do mundo», que cabe a revelação da Essência inefável. Em “Arte Poética II”, Sophia revela a «aliança» que a poesia estabelece:

A poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. [...] Se um poeta diz «obscuro», «amplo», «barco», «pedra», é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança.<sup>24</sup>

Tal como Rimbaud na sua «alquimia do Verbo», Sophia procura o segredo escondido debaixo do véu translúcido da Palavra, mas, ao contrário do genial poeta *voyant*, a poetisa continuará até ao fim a sua demanda obstinada do sentido genesíaco do Nome. Incansável e íntegra, a sua viagem às origens desaliena e traz para a Luz a substância antiquíssima do Verbo.

A poesia de Sophia sacraliza a Palavra que reencontra debaixo da poeira dos séculos. Demiurga incansável, o seu gesto criador reconstrói a Essência de um mundo perdido para chegar à «inteireza» do caminho luminoso e cristalino do Absoluto:

E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Andresen, *Obra Poética III*, op.cit., p.95-96.

<sup>25</sup> «Ingrina», *Ibid.*, p.11.





## Construir o Ideal — Idealizar o Realismo: um manuscrito de Eça de Queirós

Irene Fialho

Universidade de Coimbra | CLP, UC

**E**m 1879 Eça de Queirós fazia a revisão d'*O crime do Padre Amaro* para uma nova edição, que iria substituir a «Edição Definitiva», impressa em 1876. Escrevendo a Ernesto Chardron, seu editor, Eça propunha que o romance fosse publicado em dois volumes, com «[...] um prólogo meu grande — 20 ou 30 págs.»<sup>1</sup> O livro, que deveria sair a público em Outubro, ainda não estava pronto em Dezembro. Eça voltou a escrever a Chardron, interrogando: deveria acrescentar um prólogo de 30 ou 40 páginas, «estudo *quente* da literatura contemporânea»<sup>2</sup> para auxiliar à venda do livro? Declarava odiar prólogos, mas resignava-se à vontade do editor e afirmava: «Tenho mesmo já os apontamentos para esse estudo.»<sup>3</sup>

Em Janeiro de 1880 saiu a nova edição d'*O crime do Padre Amaro. Cenas da Vida Devota*. Apresentava uma abreviada «Nota» autoral em lugar do longo prólogo. O escritor reduzira-o significativamente a quatro folhas, aproveitando parte do manuscrito BN E<sup>1</sup>/295, hoje depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional.

Embora tenha publicado apenas uma pequena parcela do esboço E<sup>1</sup>/295 para o longo prólogo d'*O crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós manteve entre os seus papéis o manuscrito com os apontamentos escritos para o propósito original.

---

<sup>1</sup> Queirós, Eça de. Carta datada de 4 de Julho de 1879. In *Obras de Eça de Queirós – vol. IV*. Porto: Lello & Irmão, 1986, pág. 1215.

<sup>2</sup> Queirós, Eça de. Carta de 7 de Dezembro de 1879, *Op. Cit.* pág. 1226

<sup>3</sup> *Idem, ibidem.*

Segundo o inventário do espólio de Eça de Queirós na Biblioteca Nacional, o manuscrito E1/295 «Consta de 14 folhas escritas a lápis de ambos os lados, 5 numeradas a tinta, 2 sem numeração e mutiladas e as 7 restantes ordenadas alfabeticamente». O mesmo inventário identifica E1/295 como suporte de um «Artigo escrito para servir de prefácio à 2.<sup>a</sup> ed. de *O Crime do Padre Amaro* e que, tendo sido posto de parte, o autor aproveitou alguns trechos essenciais que formam a «Nota da Segunda Edição» que atualmente antecede aquele seu romance. [...] Publicado em «Cartas Inéditas de Fradique Mendes», Porto, Lello & Irmão, 1929, p. 175-201»<sup>4</sup>

A observação direta do autógrafo revela lacunas nesta descrição, que sujeita o conteúdo textual do manuscrito a uma nota de rodapé da edição de 1929. Por seu lado, José Maria de Eça de Queirós, filho do escritor e primeiro editor do texto — ao qual atribuiu o título apócrifo «Idealismo e Realismo»<sup>5</sup> — nunca se referiu especificamente às características deste manuscrito, ao contrário do que fez com outros póstumos de seu pai publicados na mesma época. A edição de 1929 também influenciou a arrumação do manuscrito, feita na Biblioteca Nacional ou por quem quer que, antes da sua entrada naquela instituição em 1980, o tenha disposto, uma vez que a sucessão dos fólhos respeita a sequência discursiva do texto impresso [Idealismo e Realismo] sem atender às particularidades do autógrafo.

Após uma primeira análise de E1/295 a partir da sua condição física atual e da divisão do manuscrito em três blocos de fólhos segundo os tipos de identificação — numérica, alfabética e lacunar — previstos no inventário da BN, conclui que o manuscrito E1/295 é constituído por catorze fólhos num total de vinte e oito páginas escritas a lápis de ambos os lados, embora o verso do último fólho esteja escrito apenas até metade. O estado de conservação do suporte e a legibilidade do texto nele inscrito, bem como o trabalho genético do autor, variam de bloco para bloco. Contém intervenções a tinta azul por mão alheia, não tem título nem está datado.

Procedi à transcrição diplomática de todo o autógrafo, segundo a arrumação atual. Para os distinguir no todo do manuscrito atribuí as identificações  $\alpha$  e  $\beta$  aos dois fólhos mutilados, não numerados

---

<sup>4</sup> *Espólio de Eça de Queirós – BN E1*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, s/d (texto policopiado).

<sup>5</sup> Uma vez que este título foi forjado, passarei a partir de agora a indicá-lo entre colchetes.

A leitura e edição diplomática do autógrafo mostraram a existência de elementos textuais repetidos nos três grupos de fólios, ou de uns para os outros, e diversas interrupções na escrita, em sequências discursivas não retomadas. Dadas estas características e com o conhecimento prévio do texto impresso, afigurou-se necessário interrogar a tradição para reconhecer as discrepâncias entre o autógrafo e o resultado da sua edição póstuma.

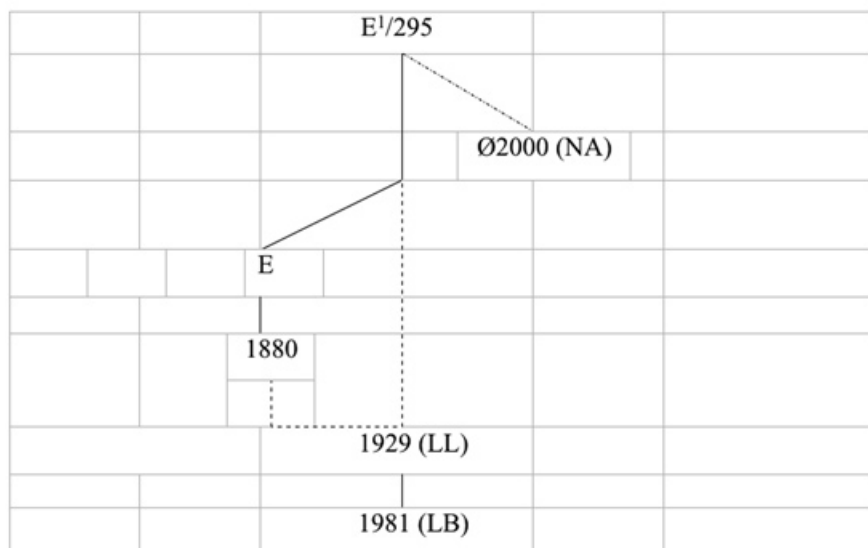
A tradição impressa de E<sup>1</sup>/295 consta de dois testemunhos principais: em vida do autor, a «Nota» de 1880, publicada pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron, e postumamente o texto titulado pelo editor [Idealismo e Realismo] e uma data — que não surge no autógrafo — «Bristol, 1879», parte da rubrica «Crítica e Polémica» de *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (Porto, Lello & Irmão, 1929). Este último tem servido de *vulgata*.<sup>6</sup> A impressão mais difundida é a da editora Livros do Brasil, que passou a incluir [Idealismo e Realismo] na secção «Outros dispersos» do n.º 23 da coleção «Obras póstumas de Eça de Queiroz», terceiro volume de *Da colaboração no «Distrito de Évora»* (1867), pp. 271-285, edição não datada, que Guerra da Cal indica como sendo de 1981.

No ano 2000 a Editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro, terminou uma edição, em quatro volumes de *Eça de Queirós. Obra Completa*, com fixação de textos por Beatriz Berrini. O terceiro volume, que entre outras rubricas inclui «Textos Breves Episódicos», «Prefácios» e «Textos Publicados Postumamente», não publica nem sequer refere [Idealismo e Realismo], o que leva a crer que a organizadora, afirmando noutros lugares ter comparado os textos póstumos pelos manuscritos originais, ao aperceber-se do estado genético do manuscrito E<sup>1</sup>/295 terá decidido não editá-lo, calando os motivos que levaram a essa decisão.

Assim, a estematização da tradição editorial de E<sup>1</sup>/295 é aparentemente simples:

---

<sup>6</sup> Existem no mercado dezenas de edições «Idealismo e Realismo», das mais diversas editoras, seguindo os critérios de publicação mais díspares, reproduzindo o texto base da edição de 1929.



#### Legenda:

E¹/295 – O autógrafo da Biblioteca Nacional;

E – O manuscrito desconhecido enviado para a tipografia para impressão d'*O crime do Padre Amaro*;

1880 – A «Nota» do autor à edição d'*O crime do Padre Amaro*;

1929 (LL) – A primeira edição de «Idealismo e Realismo» no volume *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, da editora Lello & Irmão;

1981 (LB) – A primeira edição de *Da colaboração no «Distrito de Évora»* (1867), de Livros do Brasil

Ø 2000 (NA) – A edição de 2000 da editora Nova Aguilar, que omite «Idealismo e Realismo»;

Tracejado contínuo – Transmissão textual direta;

Tracejado descontínuo – Transmissão textual indireta ou com contaminações;

Tracejado intermitente – Transmissão textual nula.

A observação mais atenta dos testemunhos e das relações entre eles permite destrinçar uma outra realidade. Em vida do autor a tradição editorial, resumida à «Nota» de 1880, teve pelo menos dois testemunhos autógrafos prévios: o de E¹/295 e um manuscrito de cópia para a tipografia, o testemunho «E», hoje desconhecido.

A edição de 1929 não seguiu o manuscrito no que diz respeito à parcela da «Nota», preferindo transcrever (e ainda assim, com variantes) a edição de 1880; por outro lado, transcreveu indiretamente, e com muitas contaminações, o texto de E<sup>1</sup>/295.

A lacuna na edição de 2000 revela um silêncio editorial não justificado pela organizadora da edição, o que indica um certo embaraço quanto a uma hipotética análise do autógrafo.

Um primeiro cotejo do texto do manuscrito com os testemunhos impressos da tradição — 1880, «Nota» à 2.<sup>a</sup> edição de *O crime do padre Amaro*, e 1929, [Idealismo e Realismo] — permitiu verificar que:

1 – De acordo com a ordenação da Biblioteca Nacional, o manuscrito inicia-se e termina com fórmulas variantes dos limites de [Idealismo e Realismo] mas as sequências intermédias não se enquadram nos contextos contidos por aqueles limites em 1929;

2 – No manuscrito existem lições repetidas e interrupções repentinas da escrita; estas últimas conduzem a novas sequências discursivas, em desacordo com 1929, que apresenta um texto de sequências conclusivas e coerentes;

3 – As sequências discursivas não se adaptam umas às outras; quando o seu texto é confrontado com [Idealismo e Realismo] faltam a este último algumas parcelas de texto existentes no autógrafo;

4 – O texto da «Nota» à edição de 1880 de *O crime do Padre Amaro* encontra-se, inacabado e em estado embrionário, entre os fólhos 3 e 4<sup>v</sup>, iniciando-se depois de uma frase incompleta e dois espaços em branco; o seu *explicit* não é conclusivo, seguindo-se-lhe uma grande parcela de texto eliminado por cruzamento.

Depois destas observações interroguei de novo o texto de E<sup>1</sup>/295, isolado dos testemunhos impressos. Notei a existência entre os blocos 2 (α e β) e 3 (identificação alfabética) de um número superior de lições subsidiárias relativamente ao mesmo tipo de ocorrências verificado em comparação com o bloco 1. O cotejo confirmou que o bloco 2 é um fragmento textual, primeira forma de parte do bloco 3.

O fl. β<sup>v</sup> (totalmente eliminado pelo autor) faz menção a escolas literárias, tema não retomado em nenhuma parcela do bloco 3. Porém, as palavras legíveis em β<sup>v</sup> apontam para outro lugar do manuscrito: a temática é repetida, com todas as suas variantes de desenvolvimento, no fl. 5. Este fl. 5, embora venha na sequência numérica do bloco 1, não se insere nele, uma vez que começa com uma referência à chamada «Ideia Nova», designação apenas encontrada nos blocos 2

e 3.<sup>7</sup> Se, como já ficou determinado, o bloco 2 é um fragmento muito mutilado, no bloco 3 não existem lições comuns ao fl. 5. Além disso, tendo em conta que não existe continuidade textual do fl. 4<sup>v</sup> para o fl. 5, teremos de considerar este último como um fragmento isolado, a que faltam parcelas do início e cujo final é uma frase não concluída, cópia variante de  $\beta^v$  que não foi transcrita de novo para nenhum dos outros fragmentos.

Resta a comparação entre os blocos 1 e 3 que, para além da temática — resposta às críticas feitas aos dois romances de Eça publicados antes de 1879, *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* —, pouco têm em comum: a nível textual, apenas algumas linhas se podem considerar subsidiárias e, ainda assim, com variantes. Tenha-se porém em conta que essas mesmas linhas correspondem à maior parte da parcela eliminada pelo autor na «Nota» de 1880, inscrita parcialmente e embrionariamente desde o fl. 3 até cerca de metade do fl. 4<sup>v</sup>.

Neste caso, as intervenções autorais na cópia são, sobretudo, de desenvolvimento, com poucas hesitações, notando-se alguns erros de copista, imediatamente corrigidos; uma correção confirma a cópia de 3 para 1: o horário dos encontros de Luísa e Basílio no *Paraíso*; no bloco 1 a hora é corrigida de acordo com o relatado no romance de 1878.

Recapitulando, a análise textual do manuscrito obriga a separá-lo em mais parcelas do que aquelas que inicialmente se identificaram:

- 1 – Uma vez que no bloco 1 da arrumação da BN, entre o fl. 1 e o início do fl. 3, se inicia um discurso não terminado, ficando a meio de uma frase inacabada, estes três fólhos constituem um fragmento de texto;
- 2 – Segue-se-lhe um outro fragmento, iniciado no fl. 3 e que vai até metade do fl. 4, correspondendo à primeira versão da «Nota» de 1880;
- 3 – Ainda no bloco 1, um outro fragmento, cópia parcelar do bloco 3, com acrescentos, a partir da segunda metade do rosto do fl. 4 até ao final do verso do mesmo fólho;
- 4 – Um fragmento que agora se retira da sequência do bloco 1 original, o fl. 5, por conter variantes textuais de desenvolvimento anteriores e posteriores à sua cópia parcelar feita a partir do fl.  $\beta^v$ ;
- 5 – O bloco 2, cujos dois fólhos, sem iniciarem nem terminarem nenhuma sequência discursiva, constitui um fragmento muito mutilado;

---

<sup>7</sup> Guerra da Cal encontrou-o sem numeração e esta foi-lhe aposta a tinta negra, ao contrário dos fls. 1 a 4, com números a tinta azul sobre numeração anterior a lápis.

6 – O bloco 3 que, por conter uma cópia parcelar do bloco 2 e estabelecer parcialmente a primeira forma de parte do bloco 1 (além do seu texto próprio, não repetido) é constituído por mais três fragmentos;

Assim, encontraram-se em E1/295 seis fragmentos principais distintos, dois deles com três sub-fragmentos, o que no total resulta em dez parcelas distintas. Esta distinção obrigou a uma nova arrumação do autógrafo de acordo com a antiguidade genética dos fragmentos e também a uma nova etiquetagem de cada um deles; a partir deste momento, passarei a denominar cada fragmento de cada bloco através de *capitalis* e numeração sobrelevada, para os distinguir da identificação dos fólios:

A – o bloco 2 ( $\alpha + \beta$ ), por constituir o testemunho mais antigo;

B – o fólio 5, por se tratar de uma cópia de  $\beta^v$  que não se repete em nenhum dos outros testemunhos, o mesmo acontecendo com o restante texto nele inscrito;

C – o bloco 3, na sua totalidade;

C<sup>1</sup> – o início lacunar do texto, sem lugares de intersecção com outros fragmentos;

C<sup>2</sup> – a parcela de a)<sup>r</sup> copiada para o fl. 4 de D<sup>3</sup>;

C<sup>3</sup> – a parcela de a)<sup>r</sup> copiada de  $\alpha + \beta^r$ ;

D – o bloco 1, na sua totalidade;

D<sup>1</sup> – o início do texto de 1929, entre o fl. 1 e parte de 3<sup>r</sup>;

D<sup>2</sup> – o início do discurso da «Nota» de 1880, entre parte do fl. 3<sup>r</sup> e parte do fl. 3<sup>v</sup>;

D<sup>3</sup> – o texto do fl. 3<sup>v</sup> copiado parcialmente de C<sup>2</sup>;

Uma vez que em cada um dos fragmentos existem lacunas por dispersão de fólios, variando a localização da falha de caso para caso (no início, no final ou intercalados) e que os textos fragmentários mantêm relações hierárquicas variáveis escolhi esquematizar graficamente essas relações, identificando cada caso específico

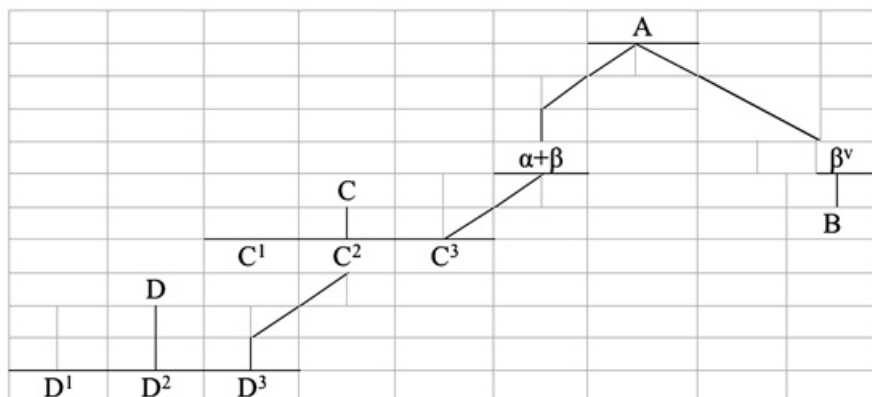
- # indica um fragmento a qual falta a parte inicial de um discurso;
- ¥ indica um fragmento cuja parte final é omissa no manuscrito;
- As paralelas duplas || indicam a abertura de um discurso no início de um fragmento;
- As paralelas triplas ||| indicam o fecho de um discurso no final de um fragmento;
- As linhas contínuas assinalam as relações dos fragmentos com os respetivos sub-fragmentos;
- As linhas tracejadas mostram as relações de cópia entre os sub-fragmentos.





O *stemma* seguinte mostra as ocorrências de fragmentos no manuscrito E<sup>1</sup>/295 e as relações que se estabelecem entre eles:

STEMMA DE IDENTIFICAÇÃO DE FRAGMENTOS DE E<sup>1</sup>/295



A esquematização não é, porém, definitiva, nem reflete totalmente a problemática do manuscrito, sobretudo no que respeita à sua fortuna editorial.

O cotejo entre os fragmentos autógrafos e os impressos da tradição mostra relações complexas entre eles, relevantes do processo de construção textual do autor, no caso de 1880, reveladoras, em 1929, do processo de manipulação externa dos póstumos de Eça de Queirós.

A «Nota» do *Crime do Padre Amaro* é datada de «Bristol, 1 de Janeiro de 1880». Se outros motivos não existissem para podermos considerar enganosa a edição de 1929, a indicação de local e data de escrita em [Idealismo e Realismo] — «Bristol, 1879» — inexistentes no autógrafo, seria suficiente para indicar uma intenção de legitimidade que o editor das *Cartas inéditas de Fradique Mendes* pretendeu dar a um texto forjado a partir de fragmentos.

A meio do artigo, o texto da «Nota» de 1880, truncado, alterna com parte do texto de origem, também ele parcialmente omitido e com frases retiradas de outros lugares do manuscrito. O gráfico seguinte pretende mostrar a relação entre ambos os textos naquela parcela:

1880	V	VI	VII	VIII	D <sup>5</sup>	IX	C <sup>1</sup>
1929					Fl. 4 <sup>r</sup>		Fl. a) <sup>r</sup>
179							
180							
181							
182							
183							

#### Legenda:

1880 /V-IX: paginação da «Nota» à edição de *O crime do padre Amaro*

1929/179-183: paginação de [Idealismo e Realismo]

D<sup>5</sup> + C<sup>1</sup>: fólios do Ms. E<sup>1</sup>/295 parcialmente transcritos por 1929

tracejado contínuo: texto dos impressos de 1880 e 1929

tracejado contínuo duplo: texto do Ms. E<sup>1</sup>/295

tracejado intermitente: texto de 1880 transcrito com variantes por 1929

tracejado descontínuo: texto rejeitado de E<sup>1</sup>/295 transcrito com variantes por 1929

sombreado cinzento claro: texto de E<sup>1</sup>/295 rejeitado por Eça de Queirós em 1880

sombreado cinzento médio: texto rejeitado em 1880, transcrito com variantes por 1929

sombreado cinzento-escuro: texto de 1880 omitido por 1929

Para validar o seu trabalho, o editor de 1929 precisava de apresentar pelo menos uma parcela textual reconhecível pelo leitor, mas não em perfeita concordância com o texto publicado em vida do autor, pois afirmava operar sobre um esboço. Uma vez que os métodos de escrita e correção de Eça eram conhecidos do público, seria pouco credível que o borrão inédito se encontrasse no mesmo estado genético do texto publicado em 1880. Daí resulta, também, a justificação para a data em [Idealismo e Realismo]: o esboço teria, obrigatoriamente, de ser cronologicamente anterior ao impresso e a sua data deveria concordar com os referentes internos do texto quando, no fólio g), o autor se refere à «burguesa da baixa, em Lisboa, no Ano da Graça de 1879.»

Ora, para a composição de [Idealismo e Realismo] José Maria de Eça de Queirós utilizou os fragmentos de E<sup>1</sup>/295 habilmente, aproveitando o *incipit* de

um deles para iniciar o seu texto e o *explicit* de outro para o finalizar, inserindo, segundo as dificuldades narrativas e estilísticas provocadas pela composição de um texto acabado a partir de um borrão incipiente, parcelas textuais que variam entre a palavra isolada e parágrafos inteiros, até saltos de avanço e retrocesso intercalando, por exemplo, frases do fólio c) com frases do fólio g), ou seja, fazendo intervalos de dez páginas, encontrando-se em [Idealismo e Realismo] cerca de 54 intervenções deste último tipo.

O impresso de 1929 apresenta numerosas marcas de eliminação, como a supressão de uma referência explícita ao *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, antologia comentada por Camilo Castelo Branco, dada à estampa pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron em Abril de 1879.

A relação de Eça de Queirós com o *Cancioneiro Alegre* inicia-se com um impulso de curiosidade. Ao agradecer a Chardron, em carta de 10 de Julho de 1879 o envio de uma folha de um livro de Camilo, Eça pergunta ao editor: «Que é esse *Cancioneiro Alegre*, que eu vejo tão anunciado na Bibliografia? Desejaria vê-lo.»<sup>8</sup> Numa outra carta, datada de 7 de Agosto seguinte, prossegue: «Recebi o *Cancioneiro* e agradeço; espero com interesse os livros do Camilo.»<sup>9</sup> Grato pela rapidez do editor no envio do volume, não lhe terão agradado as apreciações de Camilo à sua escrita, maliciosamente incluídas no comentário à poesia de Guerra Junqueiro.

Aproveitando a oportunidade para escrever — e publicar — um texto com características ensaísticas, no qual podia não só expor a sua conceção de literatura mas também responder às críticas que, na sequência de *O primo Basílio* se tinham multiplicado em Portugal e no Brasil, Eça inclui nessas respostas aquele a quem trata com ironia por *Mestre*, e a quem dedicara, nove anos antes, *O mistério da Estrada de Sintra*. Fá-lo através da menção explícita ao livro censorador, por meio da paráfrase e da nota identificadora:

Num livro, de versos, que recebo agora, comentado por um Mestre querido e ilustre, leio a pág. 2 «que Lisboa recebe com Hossanas os pregoeiros da Ideia Nova». Concluo que tivemos, como outros quaisquer, a nossa entrada triunfal em Jerusalém. Cancioneiro Alegre, etc.

Em todo o caso, pare que foi breve, – o dia de alegrias e de risos. Por que um jornal recente diz-me «Aí estão pois aos golpes do grande atleta,

---

<sup>8</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*, p. 1216.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 1220.

prostrados por terra, e mordendo o pó os da Ideia Nova.» Concluo, que fomos derrotados, por um monstro, solitário, um ser disforme igual a Polifemo,<sup>10</sup>

Em 15 de Novembro de 1879, Eça voltava a escrever ao editor. Retomara o projeto de *A capital*, e queria saber qual o formato do volume impresso. Argumenta com Chardon:

Disse-me há tempos que seria no [formato] do *Cancioneiro Alegre*. Infelizmente esse livro nunca me chegou às mãos. Tenho-o feito procurar nos correios de Londres e Paris, mas não aparece.<sup>11</sup>

Entre Agosto e Novembro Eça de Queirós não só tinha perdido o volume de Camilo como se tinha «esquecido» que o recebera, agradecera e mencionara num texto seu. Ao chegar ao público em 1929 o texto «Idealismo e Realismo» não continha a referência explícita ao *Cancioneiro Alegre* que encontramos nos fragmento E<sup>1</sup>/295-A e E<sup>1</sup>/295-B. Implícita, na paráfrase imperfeita do excerto de um livro já antigo, a omissão não implicava o perigo do reconhecimento, antes servia a dissimulação.

Durante mais de seis décadas, ao longo de muitas edições baseadas na edição de 1929, formadora da tradição, a referência omitida deixou de fornecer aos leitores uma informação que muito contribui para o entendimento do tom irónico de todo o texto [Idealismo e Realismo], pouco de acordo com uma resposta às críticas sérias que — em 1878, nos jornais *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro e *A Actualidade*, do Porto — Machado de Assis dirigira a Eça de Queirós<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ms. BN E<sup>1</sup>/295, fl. b) v. Diz o texto de Camilo: «Lisboa faz e desfaz, com a mesma sem-cerimónia, os grandes poetas. É a moderna Jerusalém dos judeus antigos. Recebe em Santa Apolónia com hossanas e fados os pregoeiros da Ideia Nova em prosa e verso. Depois enfastia-se deles, cai em si, chama-se tola e crucifica-os.» (v. Branco, Camilo Castelo. *Cancioneiro Alegre*, Vol. I. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardon, 1879, p. [1]).

<sup>11</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*, vol. IV, p. 1224.

<sup>12</sup> Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha notaram, na «Introdução» à sua edição crítica de *O crime do padre Amaro*, que um dos motivos que levaram Eça de Queirós a não publicar na íntegra [Idealismo e Realismo] seria o facto de o texto assumir «[...] uma vivacidade que apareceria como excessiva, contrastando com o tom sisudo da crítica a que procurava responder, assinada por um escritor (Machado de Assis) que Eça de Queirós, no fundo, respeitava [...]». V. Queirós, Eça de, *O crime do Padre Amaro*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa: IN-CM, 2000, p. 81.

Aproveitando parte do texto dos manuscritos E<sup>1</sup>/295 para compor a «Nota» prefacial de 1880, o autor escolheu não incluir naquele impresso a menção ao *Cancioneiro Alegre*, temendo sem dúvida a polémica literária, em que era useiro o romancista de *A Corja*. Alguns anos mais tarde, Eça de Queirós repetiria a atitude ao abandonar sem edição a missiva não datada que hoje conhecemos como «Carta a Camilo Castelo Branco», resposta às «Notas à procissão dos moribundos», artigo publicado no jornal *Novidades*. O estilo sarcástico dos dois textos e as mais do que prováveis disputas que provocariam devem ter sido os motivos que levaram Eça a condená-los à autocensura.

Em 1929, numa época em que a discussão literária se tinha tornado para sempre impossível, [Idealismo e Realismo] sofreu a censura (em nome da escusa à polémica de carácter literário, político ou social) a que foram geralmente sujeitos os textos de Eça de Queirós publicados postumamente. A mesma polémica que os critérios de edição, baseados nessa censura, viriam a despertar, tanto na época em que os póstumos foram publicados como na atualidade.



# Cartas entre amigos: abrigos cúmplices de caligrafias entrelaçadas

Isabel Roboredo Seara

Universidade Aberta | CL, FCSH-UNL

## 1. Considerações prévias sobre a noção de interacção epistolar

*Une lettre est faite pour contenir, a priori, des confidences, des secrets, elle porte donc en elle un haut niveau de compromission.<sup>1</sup>*

*La lettre se veut une page de liberté sur laquelle enregistrer les zébrures capricieuses d'émotions éphémères<sup>2</sup>*

**P**or norma, ler diários e correspondências é um pouco como espreitar pelo buraco da fechadura. Mas este é um caso excepcional — abrem-se portas para dois pares de mentes brilhantes, geniais mesmo fora das respectivas obras.<sup>3</sup>

O texto epistolar funda-se numa ausência. A ausência converte-se assim na condição primeira da interacção epistolar, ausência essa que cria um vazio que gera o desejo, ausência que mantém a distância, ausência necessária, ausência dolorosa, sofrida, taciturna que carrega a solidão, o desespero. A interacção epistolar entre os correspondentes que escolhemos para esta análise cria a possibilidade de conectá-los ao país e ao resto do mundo, amenizando o sentimento de solidão. A singularidade do texto epistolar reside na possibilidade de anular a segregação que frequentemente o exílio impõe e de aproximar os que se estimam ou comungam dos mesmos ideais.

---

<sup>1</sup> Grassi, Marie-Claire, *Lire l'Épistolaire*, Paris, Dunod., 1998, p. 7.

<sup>2</sup> Diaz, Brigitte; *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 16

<sup>3</sup> <http://dapraiadagranja.blogspot.com/2010/06/correspondencia-1959-1978-sophia-de.html>

A outra condição da escrita epistolar é a sua relação com o tempo, a sua inscrição no momento, de modo a que toda a distância espaço-temporal seja abolida, numa espécie de busca de um presente permanente. Daí a frequência epistolar na construção deste dialogismo e a necessidade de explicar detalhadamente as rotinas diárias, de forma a mostrar o preenchimento desse tempo de separação, sempre conotado como tempo de espera, de desconforto e de sofrimento. Essa necessidade de actualização é válida para as rotinas quotidianas que se desejam partilhar, mas assume uma importância inigualável para os propósitos que, exarados com mais facilidade no discurso escrito, contribuem para a inscrição e a perenização desses sentimentos de amizade e de cumplicidade. A carta é, assim, o espaço de encontro, em que a sublimação dos sentimentos, incrementados pela distância e pela ausência, configuram um lugar de confidências e de *dévoilement de soi* que transborda em toda a superfície textual.

Os textos epistolares aqui analisados — dado o afastamento geográfico que os distancia e constatada a impossibilidade política e social de o anular — documentam não só a vida privada entre os correspondentes, mas sobretudo as relações de amizade e os contactos com outros intelectuais da época, tecendo elogios e críticas aos seus pares, numa perspectiva constante de actualização do panorama artístico-literário quotidiano.

Tal como sublinha Diaz<sup>4</sup>, o epistolar é um género nómada que se presta à vagabundagem linguística.

Peixinho de Cristo<sup>5</sup>, em nota, relembra a passagem em que Julien Harang sublinha a marginalidade da escrita epistolar:

Situé aux frontières de la littérature et du quotidien, le genre épistolaire a longtemps suscité la méfiance, voire le mépris des théoriciens de la littérature. À l'époque classique, qui consacre des genres comme l'épopée, la tragédie et la comédie, le lettre est considérée comme un genre mineur, au même titre que la satire ou l'épigramme. Le préjugé selon lequel l'écriture épistolaire serait purement spontanée, et donc sans aucun valeur littéraire, est même entretenu par de talentueux épistoliers comme Voltaire ou Flaubert<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Diaz, Brigitte; *op. cit.*, p. 245

<sup>5</sup> Peixinho de Cristo, Ana Teresa Fernandes, *A epistolaridade nos textos de imprensa de Eça de Queirós*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2010, p. 35

<sup>6</sup> Harang, Julien, *L'épistolaire*, Paris, Hattier, Col. Profil, n°266, 2002, p. 36.



A cumplicidade que iremos apreciar nestas correspondências decorre do mito da naturalidade epistolar, do topos *do corrente calamo*, que associa a prática epistolar a um gesto de improvisação. Aqui reside uma das razões que provoca a tensão e a controvérsia relativamente à inserção do epistolar no domínio literário. O literário, a obra em si mesma, requer uma ausência que parece em tudo similar à ausência que é a premissa da correspondência. Paradoxalmente, o epistolar é a afirmação da presença e de uma presença que se revela no gesto de comunicação transparente, sincero, ao correr da pena.

Inscrito num ritmo cíclico, o presente da inquietude, a dificuldade de separação, a urgência da escrita, submisso às regras implícitas de um contrato e de um pacto que superam o hiato espaço-temporal, o discurso epistolar é associado a gestos de improvisação, à escrita ao correr da pena, o que concorre igualmente para a associação da escrita epistolar a uma escrita marginal, menos burilada.

**2. Apresentação dos corpora epistolares em análise: *Correspondência entre Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena***, trocada entre 1959-1978 (Lisboa, Editora Guerra & Paz, 2006) e a ***Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny***, entre 1952 e 1985, dada à estampa sob o título ***Gatos Comunicantes***, publicada conjuntamente pela Editora Assírio & Alvim e a Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em 2008.

A correspondência entre Sophia e Jorge de Sena surge publicada, graças sobretudo à meticulosa organização de Mécia de Sena, viúva do escritor, que conhecia Sophia desde os tempos de juventude do Campo Alegre, no Porto. Essa amizade entre os casais (Sophia e Francisco Sousa Tavares e Jorge e Mécia de Sena) está, pois, eloquentemente ilustrada nesta correspondência que, como Maria Andresen afirma, à guisa de prefácio, é uma correspondência entre «dois gigantes humanos, senhores de uma palavra que aqui surge na rudeza de uma imediatividade cuja *hubris* por vezes é maravilhada, por vezes é truculenta»<sup>7</sup>. Afirmar a filha da Poeta sobre as cartas:

A sua dimensão poética e romanesca resultará, pois, do convívio com a intimidade de um pensamento que se apresentará como se desenrolado «ao correr da pena», ou como um modo singular de uma conversa que se crê a dois, pouco precavida, portanto, nos eu modo de ser confidencial ou

---

<sup>7</sup> Tavares, Maria Andresen de Sousa, Nota Prévia, *Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena, Correspondência 1959-1978*, Lisboa, Guerra e Paz, 2006, p. 12.

lugar de manifestação de sentimentos vitais, de natureza amorosa ou da natureza dessa raridade maior, a Amizade, talvez o mais alto e o mais misterioso sentimento humano.<sup>8</sup>

«Sophia e Jorge de Sena mantiveram durante dezoito anos uma correspondência regular, considerada única na nossa história literária e cívica. Um retrato social, histórico e moral de Portugal dos anos 60 e 70, traçado por duas extraordinárias personalidades da cultura portuguesa ligadas por uma profunda amizade. Retrato de «dezoito anos de ausência que poderiam ter sido dezoito anos de convívio, de encontros, conversas, riso comum, aflições e alegrias comunicadas»<sup>9</sup>.

Para Fernando Cabral Martins, o facto de Jorge de Sena ter partido para o exílio, «muito cedo», aos 40 anos, tê-lo-á marcado com «alguma amargura». A relação de Sena «com Portugal, com a cultura portuguesa e mesmo com a intelectualidade portuguesa foi difícil, desde o princípio até ao fim, foi uma relação que nunca se resolveu».

Jorge de Sena, como poeta, é «gigantesco e torrencial». «É evidente que a percepção do país a partir, quer do exílio brasileiro, quer do exílio norte-americano contribuiu para uma enorme amargura em relação à maneira como via Portugal.

Por sua vez, a correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny, trocada sensivelmente nas mesmas décadas da correspondência anterior (ou seja, entre as décadas de 60 e 80 do século passado) constitui o que o seu prefaciador, José Manuel dos Santos, eloquentemente cognomina de «**caligrafias entrelaçadas**», expressão de que me apropriei para o título desta comunicação. Afirma no prefácio:

Lemos estas cartas, tão intensas, tão terríveis, tão belas (às vezes próximas do «belo tenebroso») como quem decifra duas caligrafias entrelaçadas, cruzadas, abraçadas, deitadas uma sobre a outra, como gatos que brincam na rua. Nas cartas, Mário Cesariny é uma Mariana Alcoforado que foge muito do convento-país-prisão; e Vieira da Silva é um conde de Chamilly que está em França, mas responde à chamada e marca encontros. [...] Em verdade, este é um epistolário de amor, uma erografia<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> *ibidem*, p.11.

<sup>9</sup> <http://registrus.blogs.sapo.pt/322623.html>

<sup>10</sup> Santos, José Manuel dos, «Frente a frente», prefácio a *Gatos Comunicantes Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, Lisboa, Assírio & Alvim, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2008, p. 7.

Mário Cesariny tinha um fascínio profundo pela obra de Vieira da Silva, fascínio esse que o vai ocupar durante cerca de vinte anos, esculpindo em laborioso e minucioso trabalho que culmina com a edição da obra *Vieira da Silva Arpad Szenes ou O Castelo Surrealista*.

Vieira da Silva, como se sabe, foi privilegiada pela educação e pelo ambiente económico desafogado em que nasceu, mas vê-se despojada de tudo pelo advento da guerra e pela agudização da perseguição aos judeus. Todavia, mesmo com um acidentado trajecto e a sua assumida condição de apátrida (desde que casou com o pintor judeu húngaro, Arpad Szenes que ficou com esse estigma), Vieira assume o papel de protectora do poeta-pintor Cesariny.

Para Cesariny, Vieira da Silva era a grande feiticeira que via a visão e a cegueira, o verso e o reverso, o abaixo e o em cima, o exterior e o interior, o visível e o invisível. «Diotima, bruxa, mágica, pitagórica, pitonisa, iniciada, vidente, possessa, mulher-xamã, a do voo imóvel», dizia ele dela e da sua álgebra geométrica.

Há alguns pontos de coincidência entre todos estes correspondentes, de que me permito relevar o convite que Sophia dirige a Vieira da Silva para conceber, em 1975, dois cartazes comemorativos da revolução de Abril, para serem editados pela Fundação Calouste Gulbenkian. Um desses cartazes intitula-se e tem escrita a frase «**A Poesia está na rua**». Em resposta a este cartaz, Cesariny argumenta que a Poesia esteve sempre na rua, frase que inscreve a tinta-da-china sobre o cartaz original <sup>11</sup>.

Com atrás anotámos, Vieira da Silva, por amizade e por admiração pelo trabalho do seu perseguido poeta e, também, segundo António Soares, por «um certo desvelo maternal que pontua a sua relação com o poeta, o seu anjo-daemon — vai validar todos os seus pedidos, assinar todas as cartas, financiar todas as crises, para que o estudo sobre a sua obra e, a partir de 1980, sobre a obra de Arpad, vá avante.» <sup>12</sup> Maria Helena consagra um enorme carinho ao seu Mário-gato-vadio e, por sua vez, «Cesariny é o único capaz de ouvir, na distância

---

<sup>11</sup> Cf. Nota 24 do texto «Vieira da Silva e Mário Cesariny: Um encontro no invisível», da autoria de António Soares, *Gatos Comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, p.13.

<sup>12</sup> Soares, Sandra, «Vieira e Cesariny, Um encontro no invisível», in *Gatos Comunicantes Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, Lisboa, Assírio & Alvim, Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva, 2008, p. 17.

que os separa, o grito que ecoa de uma frágil Maria Helena, um grito lindíssimo, audível somente entre aqueles que partilham uma mesma solidão»<sup>13</sup>.

A primeira carta presente neste volume Gatos Comunicantes é uma carta pública, um artigo de jornal, intitulado ***Carta de Mário de Cesariny a pintora Vieira da Silva. O maior grito pode ser um silêncio. Não serão os seus olhos e as suas mãos um exemplo disso mesmo?***, publicada no Cartaz, Lisboa, em 23 de Setembro de 1952 <sup>14</sup> (e), na qual Cesariny se dirige em discurso directo à pintora, em que erigindo-a ao pedestal da pintura contemporânea, lhe mostra a sua ambição de ser o intérprete, em «forma de letra» da sua pintura.<sup>15</sup>

Mário Cesariny afirma em carta de 26 de Maio de 1969 «[...] seja para quem for, aqui, nada cresce. Pode nascer, ou nascer-se. Crescer, nunca. Amadurar, nem pensá-lo. Entorta-se. Será da altura dos tectos, sempre um pouco abaixo das cabeças»<sup>16</sup>.

Coteje-se esta opinião desfavorável da sua pátria com os versos de Jorge de Sena em que traça, ao invés de Camões que a canta e enaltece, a enegrece e amaldiçoa, qualificando-a de inculta e ignorante, pois que vive da memória de impérios desconstruídos e de glórias perdidas e passadas, esquecendo a história e ignorando os heróis, os grandes.

Esta é a ditosa pátria minha amada. Não.  
Nem é ditosa, porque o não merece.  
Nem minha amada, porque é só madrasta.  
Nem pátria minha, porque eu não mereço  
A pouca sorte de nascido nela.

Nada me prende ou liga a uma baixeza tanta  
quanto esse arroteio de passadas glórias.  
Amigos meus mais caros tenho nela,  
saudosamente nela, mas amigos são  
por serem meus amigos, e mais nada. [...]

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>14</sup> Carta reeditada em Mário Cesariny, *As mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, A. Phala, edição de autor, 1972, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>16</sup> Correspondência Vieira da Silva e Mário Cesariny, *op. cit.*, p. 29

### 3. Análise das estratégias linguísticas ao serviço do *thesaurus* da cumplicidade

Os textos destas duas correspondências exibem modalidades enunciativas que permitem o *dévoilement* entre amigos. A cumplicidade é, assim, expressa através de diversos actos ilocutórios expressivos.

São várias as expressões de felicidade e de alegria manifestadas pelos correspondentes.

Em carta de 1959, Vieira da Silva escreve:

Mário,

A sua carta não poderia ficar sem resposta, já, já. Eu queria-lhe dizer ainda em Lisboa como fiquei feliz por saber que a minha gouache se tinha transformado em dois livros. Nunca coisa nenhuma me tinha dado a ideia que uma pintura minha se pudesse multiplicar ou desdobrar assim. E por isso antes de me ir embora de Lisboa tive imensa pena de não o ver. Hoje queria já mandar-lhe muitos diabos numa carta, mas é melhor esperar por portador, talvez seja o Arpad. [...]

Mil saudades

Helena<sup>17</sup>

Mário Cesariny tinha vendido o guache que Vieira da Silva lhe oferecera para custear a edição dos dois primeiros volumes da colecção «A antologia em 1958» e guardou carta desta cópia, tendo-a anotado com os dados relativos à venda dos guaches.

Esta cumplicidade entre Mário e Vieira é explicitada em confissões amorosas explícitas que denunciam o seu amor à pintura luminosa da pintora e o contágio na sua própria pessoa. Atente-se neste início de missiva, datada de Janeiro de 1959:

Maria Helena,

A sua belíssima serigrafia deu toda a manhã luminosa a este tugúrio que anda a ser o meu espírito [...]

Plagiando, com não pouca pretensão, o Nietzsche das estrofes finais do Zaratustra ("Porque eu amo-te, eternidade!"), o mais que sei dizer-lhe, com licença do cosmos e do Arpad, é: "porque eu amo-te, Vieira da Silva" [...] <sup>18</sup>

Nas cartas de Cesariny abundam os actos de agradecimento, o reconhecimento da ajuda que a pintora lhe presta e da vital importância que assume na sua vida.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 49.

Maria Helena,  
 Obrigado, muito, pela sua carta. Foi muito importante para mim uma palavra sua. Nem sabe quanto. [...] Mas a ideia de que posso perder a sua estima, ou desmerecer da sua atenção, dá-me o maior dos medos.  
 [...] É a sua qualidade — como um timbre, num sonho — independente, esta do reconhecimento alheio, que me exige não poder perdê-la, ou perder-vos de mim. [...] <sup>19</sup>

Maria Helena Vieira da Silva e Mário Cesariny manifestam, desde as primeiras missivas, muita proximidade, o que facilmente se comprova no tratamento de segunda pessoa e nas formas nominais intimistas que presidem à abertura das missivas.

Assim, em carta datada de 4 de Agosto de 1964, Cesariny enceta o diálogo epistolar desta forma curiosa:

Maria Helena  
 Miau  
 [...]

E termina de forma homóloga, despedindo-se com a repetição

Miau miau miau  
 Mário <sup>20</sup>

As formas de despedida comprovam também esta cumplicidade epistolar e esta familiaridade dialogal que respeita aos assuntos do quotidiano, neste caso, à disponibilização da bolsa pelo que o poeta anseia para a realização da obra sobre a sua musa inspiradora:

1965 [Julho ]  
 Maria Helena  
 Saúdes. A bem conhecida organização Gulbenkian já me fez saber que não são norma da dita subsídios para livros, quanto mais para máquinas fotográficas. Mas propõe-se renovar-me a bolsa. Veremos.  
 [...]  
 Seu, seu,  
 Cesariny

Em 1966, numa carta dactiloscrita com assinatura autógrafa, datada de 13 de Setembro de 1966, na qual revela que se encontra finalmente a escrever sobre

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 57.

e sob Vieira da Silva, despede-se Cesariny perguntando, com natural ansiedade:

Quando a verei?

Um grande abraço, seu, meu, e de mestre Arpad, pede o humilde neófito

Mário Cesariny <sup>21</sup>

O entusiasmo com que Vieira da Silva responde a esta carta em que Cesariny lhe comunica ter recebido a bolsa da Fundação para ultimar a obra está bem patente no início da missiva resposta, datada de 10 de Outubro de 1966:

Querido Mário

Quando recebi a sua carta fiquei tão contente que disse à Bicha e à Lolita: venham ajudar-me a responder ao Mário, mas elas muito entretidas a apanhar ratos, a caçar bichos, esqueceram-se de me ajudar. E eu a apanhar moscas para a minha teia também andava pelos ares mas sempre a pensar no Ma'rio e no seu pássaro e no seu atelier e nos seus quadros.

Agora a Loloita está a ditar-me a carta com a sua música: mmmmmmmmm mmmm mmmmm mmmmm assim porque só ajudada por elas posso escrever. Ando tão metida dentro das telas que fico inútil e completamente estúpida. Agora é a idade difícil, com esta idade avançada os quadros deveriam ser estrelas e são teias de aranha com moscas.

Beijos e abraços da Maria Helena <sup>22</sup>

(e nas partes laterais da carta)

A Lolita manda miau miau

Desculpe este meu estilo idiota (pensamento) mas as patinhas da Lolita não sabem ajudar mais.

Não deixe de ir ver a exposição dos meus queridos pintores de Paris, está Berta até ao final de Outubro, na Buchholz. Gosto muito deles todos. Todos eles têm muito valor. A Lolita está a dizer: festinhas gatafunhos funhos griffes. Manda-lhe muitos fios do meu cabelo. Mário vai ver como vai ficar o seu casaco depois de ler esta carta.<sup>23</sup>

A correspondência dá indicações precisas sobre o cenário onde privadamente decorre o acto da escrita quotidiana, permitindo reconstituir, tal qual um filme, as sequências dessa prática epistolar.

Em carta, escrita de Yèvre-le-Châtel, de 4 de Novembro de 1962, Vieira da

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 85.

Silva descreve o seu ambiente intimista de escrita:

O senhor gato não me deixa escrever e está a roer o papel, adivinha o diabolismo do Mário. Agora deitou a jarra ao chão e entornou a água. Em vez de lhe escrever, estou-lhe a contar o que se está aqui a passar neste instante parece que o demónio entrou na gata... Agora ron ron e pula e salta  
Um grande abraço e à bientôt

Maria Helena

A unha da gata <sup>24</sup>

Esta descrição do ambiente familiar, das peripécias dos gatos, assume uma continuidade neste epistolário, pois, por exemplo, em carta de 22 de Novembro, volvidos quinze dias sobre a anteriormente citada, Vieira da Silva dá conta da escrita da carta de recomendação que escrevera para a Gulbenkian e em *post scriptum*, regozija-se com o reaparecimento da gata:

Querido Mário

Acabei agora mesmo a epístola para a Gulbenkian mas como não tenho aqui ninguém para corrigir as minhas asneiras, peço-lhe que a corrija e que ma devolva se achar necessário, tenho medo que a minha carta não esteja boa.

Um abraço da Maria Helena

A gata preta e branca já voltou. Esfomeada e suja mas voltou.<sup>25</sup>

Há uma onipresença de referências aos felinos nas missivas, sendo este jogo infantil muito ousado e, por vezes, dificilmente explicável, sem se descortinar ou um contexto amoroso arrebatador, ou um ambiente de loucura.

Ficou célebre a carta de Maria Helena Vieira da Silva, datada de 8 de Fevereiro de 1967, em que a pintora esclarece a função das gatas e confessa a importância dos bichos no seu quotidiano:

Querido Mário,

A Bicho e a Lolita anda-me a dizer há muito tempo: tu és uma ingrata, uma ingrata, ingrata e aprenderam a dizer a palavra. Porque o Mário é o Rei dos nossos amigos, o grande sacerdote das nossas leis sagradas, e tu não lhes escreves não lhe dizes palavra. E eu respondo às Bichas insuportáveis: "Não encontro palavras, não encontro nada para lhes dizer". E elas

---

<sup>24</sup> *ibidem*, p.50.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 53.



arranham-me e dizem que o Mário é sagrado e que eu sou dumme, foolish (feia, preguiçosa)...

E a ternura desses pequenos demónios é preciosa e profunda e talvez transcendente. Eu estou com febre para lhe dizer coisas que estão no fundo do coração e que só Mário compreende, no fundo eu em vez de viver como vivo talvez gostasse de andar pelas árvores e telhados, se depois pudesse pintar e escrever e ler e ouvir música, era bom ser gato. Adeus, querido amigo, isto é, cumpri o meu dever para com os gatos e agora sinto-me melhor.

Um abraço da Maria Helena

[Arpad acrescenta na lateral da carta]

Bicho é loucura maravilhosa. Je t'embrasse arpad <sup>26</sup>

E a resposta de Cesariny centra-se igualmente no contexto dos gatos, relatando a fuga desgovernada da sua Anna Blume, sendo admirável a descrição que faz dessa situação:

Minha querida Maria Helena

A sua carta inter-gatos é das coisas mais lindas que já li — não tem resposta, como as obras-primas. A única coisa que eu sei é enviar-lhe um dia destes uma radiografia muito bonita da Anna Blume que, coitada, não tem árvores, nem quintal nem telhados por onde malandrar e se escapuliu uma noite destas para a rua. Para a cidade, imagine! Voltou meia-viva, nos braços de uma mulher de bem que leu a coleira e nela viu nome e morada — acho que há que pôr também número de telefone — 770433 — e a trouxe a casa. Uma pequena lesão erradamente atribuída a gato galante, que não fazem assim, prendeu-lhe a fabulosa cauda por uns dias e daí o retrato interior [...] <sup>27</sup>

Ou, em esta outra carta, datada de 2 de Julho de 1968, em que o pintor se confessa esgotado, apela novamente à ajuda da sua protectora, através das metáforas dos gatos, assumindo-se mesmo com esse estatuto de animal que mia quando se sente apertado. Atente-se nesta passagem:

A exaustão da exaustão leva este gato vadio a pôr a pata no ar e, mais uma vez na vida de um gato, a olhar insistentemente para si, como única chance

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 101.

de salvação. [...] Seria tão grave para si como é para mim pedir-lhe que me enviasse, me desse, um guacho libertador, talvez por mais dois anos, talvez para sempre, desta morte no vácuo? [...]

Em condições digamos que normais eu apelaria para o estado, grego, ou mesmo romano. Nestas, apelo para si. Desculpe-me se mio. Apertam-me tanto a cauda!

Seu, sempre

Mário Cesariny<sup>28</sup>

E, por fim, um último exemplo que atesta esta identificação e esta assumpção desta natureza animal, pela qual se tecem as cumplicidades entre ambos:

Maria Helena,

Como me faltam as palavras, recorro à Anna Blume, o gato, que gosta imenso de pintar de lata azul para si. Foi a primeira vez que pintou.

Os miaus intercalados são deste seu eternamente grato gato admirador

Mário Cesariny<sup>29</sup>

Estas imagens visuais, estes trocadilhos, a subversão, a utilização destas figuras recorrentes de imagens e metáforas de animais configuram essa atitude de provocação e de blasfémia que visa ilustrar a sua visão satírica de Portugal.

Cesariny, figura de proa do movimento surrealista português, gastou, até ao último sopro, seus sete fôlegos de gato, animal livre e soberano que amava e com o qual se identificava, como documentam muitos textos, algumas imagens e sobretudo estes excertos de cartas. No dia da sua morte (27 de Novembro de 2006) foi este o título da notícia do DN: «O gato abriu a janela e saltou para a noite».

Similarmente, a correspondência entre Sophia e Jorge de Sena, para além de testemunhar uma amizade sólida tecida epistolarmente, constitui-se como um documento ímpar sobre Portugal, pois estando ambos inscritos na literatura, na poesia, na criação portuguesa, e sendo eles profundamente portugueses, denunciavam essa sua relação conflituosa com o país: Portugal desagradava-lhes e não lhes reconhecia o mérito. Pacheco Pereira reitera esta ideia, sublinhando que esta correspondência trata da tragédia dos genuínos intelectuais portugueses e do meio claustrofóbico em que tinham de escrever. Sena, naturalmente como exilado, di-lo de uma forma mais azeda e mais conflitual, e escreve

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 116

naturalmente com uma maior liberdade, dado estar fora de Portugal, acusando este país claustrofóbico, pequeno e provinciano de favorecer o cânone neo-realista, em detrimento da qualidade literária. Afirma Sena: «Portugal não precisa de ser salvo, porque está sempre perdido como merece. Nós todos é que precisamos que nos salvem dele».<sup>30</sup>

Em carta, escrita dos Estados Unidos e datada de 9 de Janeiro de 1968, denuncia:

Caríssima Sophia,

[...]

Mas, continuando: de Portugal chegam-me elogios e um silêncio de morte, de todos os lados — como essa pátria, tirando o povo e uns raros, é vil canalha, e mesquinha... (e a minha amargura de erudito é a descoberta de que realmente o foi sempre — pelo menos do século XVII em diante, quando realmente não merecíamos senão ter continuado espanhóis). E, tudo isto, sem estímulo e sem calor humano é uma cruz muito triste de carregar.<sup>31</sup>

Esta cumplicidade na denúncia de um país que os persegue está bem ilustrada nesta passagem de uma carta de Sophia, que endereçou de Lagos, onde habitualmente passava todo o Verão, precisamente em 22 de Setembro de 1961:

Calculo o que sejam as tricas literárias aí. Para essas coisas, é preciso filosofia, *détachement* e desprezo. Não merecem um minuto da nossa preocupação. Se você pode escrever e trabalhar deixe falar. Aqui nós temos bem pior, num campo onde as tricas são mais perigosas e muitos pacíficos cidadãos nos olham com ódio nas mãos grossas fascistas (os fascistas têm mãos horrorosas). Nem você pode imaginar o que é esta presença do ódio. Há tempos num jantar perguntaram-me o que é que eu achava de uma senhora fascista (e desavergonhadíssima) que me odeia a mim e ao Francisco e que nos persegue com mal criações incríveis e calúnias. Eu respondi que a achava boa, inteligente, séria, culta e bem educada. Até os amigos da dita senhora tiveram de dar uma gargalhada. É o nuncio sistema: rir de quem nos quer matar.<sup>32</sup>

Sophia comunga as ideias de Sena sobre o Portugal decrépito e atrasado e refere explicitamente essa desilusão:

---

<sup>30</sup> *Correspondência Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena*, Lisboa, Guerra & Paz, 2006, p. 52.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 32.

Tenho andado muito solitária, bastante desenganada de literatos e sinto muito a sua falta, neste deserto intelectual. O saloismo da maioria dos intelectuais portugueses é quase inacreditável e as fortes desilusões que tenho tido fazem-me perder o ânimo.<sup>33</sup>

Naturalmente que a confidencialidade é continuamente entrecortada, pois em múltiplas cartas de Sophia, nota-se a ponderação das palavras, o recurso a eufemismos e, inversamente, quando isso não acontece, há a referência explícita à censura e aos males que lhe provoca.

7 de Novembro de 1962

Caríssimo Jorge

Afinal só agora por prudência mando a carta.

Como a PIDE levou de minha casa todas as suas cartas tenho medo que o correio esteja muito vigiado agora.

[...]

Escrevo a correr.

A vida aqui está terrivelmente desmoralizante.

[...]

Mil saudades da muito amiga

Estas queixas da falta de liberdade e da dificuldade de abrir o seu coração  
Sophia

O Nikas Skapinakis está preso há um mês<sup>34</sup>

Subjacente a esta correspondência descortina-se um dos mais eloquentes *topos* que edificam a referida cumplicidade: o segredo epistolar, expresso através do acto expressivo da confidência, como evocámos na epígrafe inicial: «Une lettre est faite pour contenir, *a priori*, des confidences, des secrets, elle porte donc en elle un haut niveau de compromission».<sup>35</sup>

Ao texto volátil que, de uma forma fácil e fugaz, pode não chegar ou escapar às mãos dos destinatários acresce a singular importância da singularidade da mensagem e a sua justificada e extrema confidencialidade, manifestando também os correspondentes os seus receios relativamente à violação da mensagem.

Este desejo de conservar o segredo conjuga-se com a vontade de edificar, através da interacção, uma relação dual que interdite em absoluto a presença

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>35</sup> Grassi, Marie-Claire (1998), *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, p. 7.

de terceiros, mesmo que se trate de familiares muito próximos.

Toute lettre, on le sait, est «une figure de compromis»<sup>36</sup> où est soigneusement dosé ce qu'on cache et ce qu'on montre, ce qu'on dit et ce qu'on cèle.<sup>37</sup>

Das cartas de Sophia transparece essa melancolia causada pela ausência do amigo, entrelaçada por essa forma muito feminina e frágil que está escancarada em muitas passagens epistolares. Em carta de Janeiro de 1960 confessa a dificuldade na escrita e a sua preferência pelo diálogo:

Querido Jorge

Do fundo do coração o Francisco e eu lhe desejamos a si e à Mécia e aos pequenos mil e mil felicidades no princípio deste novo ano numa nova terra.

Desculpe o longo silêncio mas você sabe que eu tenho a maior vocação para falar ao telefone e nenhuma vocação para escrever cartas.

Aliás ando terrivelmente dispersa sem conjugar ideias. [...] <sup>38</sup>

E, no final, desta mesma missiva, narra a sua fragilidade na partida dos amigos:

O Cinatti fez muito troça de mim porque eu chorei na partida da Mécia e das crianças.

Para ele e para si mil e mil saudades

Sophia<sup>39</sup>

A correspondência entre Sophia e Sena abrange um período muito particular, a crise dos anos sessenta e, com este pano de fundo de gravidade político-social, ambos discutem os seus gostos literários e tecem-se elogios sentidos sobre as suas obras que se enviam e ofertam mutuamente. São disso exemplo as seguintes passagens:

Lisboa, 20 de Março de 1961

Caríssimo Jorge

<sup>36</sup> Esta imagem da correspondência como figura de compromisso corresponde ao título da comunicação de Mireille Bossis, apresentada ao colóquio internacional: *Écrire, publier, lire les correspondances, problématique et économie d'un genre littéraire*, publicação da Universidade de Nantes, 1983.

<sup>37</sup> Perrot, Michelle (1990), «Le Secret de la correspondance au XIXe siècle», *L'Épistolarité à travers les siècles, Geste de communication et/ou d'écriture*, Mireille Bossis et Charles A. Potter (dir.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 187.

<sup>38</sup> Correspondência citada, pp. 24-25.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 25.

Muito obrigada pela Poesia e pelas Andanças do Demónio.  
A sua poesia reunida vê-se melhor. O livro deu-me uma extraordinária impressão de grandeza. [sublinhado da autora]. Uma grandeza que é estilo, precisão, exactidão, força, construção e mais ainda testemunho, olhar olhando de frente, inteireza, coragem.<sup>40</sup>

Ou, em carta de 10 de Junho de 1963, em que se lamenta dos seus múltiplos papéis como mulher e o episódio da escrita do poema, enquanto estava no mercado da fruta ou no balcão do café, elogia o ensaio de Sena e expressa-lhe, de novo, o sentimento de solidão que advém da sua ausência:

Espanto-me como você pode trabalhar tanto. A sua História da Literatura Inglesa que muito lhe agradeço é magnífica. Tenho-a lido avidamente. Achei excelente o que escreve sobre Shakespeare e sobre os românticos ingleses especialmente sobre o Byron.  
Tenho andado muito solitária, bastante desenganada de literatos e sinto muito a sua falta neste deserto intelectual. O saloismo da maioria dos intelectuais portugueses é quase inacreditável e as fortes desilusões que tenho tido fazem-me perder o ânimo.<sup>41</sup>

De Roma, a 3 de Outubro de 1965, Sophia, a “Senhora da Intemporalidade!”<sup>42</sup> escreve um bilhete-postal ao seu amigo, em que podemos apreciar a singularidade e o despojamento da frase para traduzir a sua admiração pelo poeta:

Querido Jorge  
Aqui a sua poesia que traduzi e trouxe comigo acaba de maravilhar várias pessoas. Mil saudades Sophia<sup>43</sup>

Este *thesaurus* da cumplicidade pode adivinhar-se em alguns excertos das missivas em que se relatam episódios do quotidiano, de encontros e desencontros, dão que Sena, sobretudo desde que se fixou em Santa Bárbara teve oportunidade de vir à Europa para proferir conferências em reputadas universidades e para desenvolver investigação. No Verão de 76, contudo, veio a Itália para um

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>42</sup> Em carta de Araquarara, de 4 de Junho de 1962, Jorge de Sena escreve: «Caríssima Sophia, Chegado de S. Paulo, onde fui fazer uma palestra sobre poesia moderna contemporânea na “Mostra Internacional de Poesia” (onde li o seu *Porque* e a sua *Meditação do duque de Gandia*, encontro a sua carta sem data (**a senhora da Intemporalidade!**)).», p. 40 da edição citada.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 76.

congresso internacional de escritores, perto de Trieste, e aproveitou para passar alguns dias de férias com a esposa. Tendo dado um pulo a Portugal foi recebido por Sophia e Francisco, e desse alvoroço do encontro e desse acolhimento dão conta as palavras de gratidão que endereço ao casal (Sophia e Francisco) em carta de 29 de Novembro (de 1976):

[...]

Antes e primeiro que tudo, queria agradecer-te, Sophia, a tua visita, quando ficaste em minha casa horas à espera que eu chegasse (e eu teria saído a correr de onde estava, se tu soubesse lá), tarde de uma noite em que tive o imenso gosto de ver-te e estar contigo.<sup>44</sup>

#### 4. O texto epistolar: abrigo cúmplice de «caligrafias entrelaçadas»

Ontologicamente subjaz ao discurso epistolar, como forma de comunicação *in absentia*, a necessidade de equacionar estratégias discursivas que visem colmatar ou atenuar esse efeito disfórico da separação espaço-temporal e que promovam nos correspondentes a construção da cumplicidade. Estas formas ao serviço desse *thesaurus* da cumplicidade espelham a expressão do *ethos* epistolar, que se desenha, numa relação, quer dialogante, quer intimista, ao serviço da acção performativa por excelência, inscrita neste género discursivo.

Que objecto de escrita encerra maior ligação à intimidade, ao recolhimento, à cumplicidade do que carta?

Escrita para ser comungada, religiosamente guardada em lugares íntimos, preservada com escrúpulo e pudor de olhares indiscretos, lida e relida no recolhimento de um templo, esse templo do intimismo, do silêncio, da solidão, dominada pelo ânsia e por uma imensa fidelidade a esse objecto de desejo, a carta personifica o relicário das confidências, das cumplicidades.

As correspondências, para além da função comunicativa que desempenham, assumem igualmente uma função expressiva, em que os correspondentes plasmam no seu discurso o seu querer e o seu sentir.<sup>45</sup> Fazem-no pela mediação da palavra, pelo que o acto da escrita é revestido de um duplo significado — catártico e balsâmico.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>45</sup> Mergulhão, Teresa, «O discurso epistolar em Julie ou La Nouvelle Héloïse e Die Leiden des Jorgen Werther: Pragmática e funcionalidade», disponível em <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumell/O%20DISCURSO%20EPISTOLAR%20EM%20JULIE.pdf>. p. 6





## Da terra ao texto: o *labor* de Horácio Bento de Gouveia

Marco Livramento

CEIL, FCSH-UNL

Ao tomarmos conhecimento da realização deste encontro de grandes conhecedores das intrincadas relações do Imaginário com a Literatura, sendo nós inexperientes nestas lides, achámos que tínhamos aqui uma oportunidade para não só aprender bastante com todos os que marcam presença neste debate, mas, ao mesmo tempo, mostrar um pouco da nossa Ilha, a Madeira, através de um dos autores que, na nossa opinião, melhor a descreveu, Horácio Bento de Gouveia.<sup>1</sup>

Muitos dos que participam neste Colóquio poderão até nunca ter ouvido falar deste escritor madeirense, mas esse motivo não foi por nós entendido como um entrave a este diálogo que aqui pretendemos manter, tendo como *pretexto* três dos seus romances: *Ilhéus/Canga*<sup>2</sup> publicado em 1949, *Lágrimas correndo mundo*<sup>3</sup> publicado 10 anos depois, em 1959; e *Águas Mansas*<sup>4</sup> publicado em 1963.

---

<sup>1</sup> Horácio Bento de Gouveia foi escritor, jornalista e professor. Nascido em Ponta Delgada, uma freguesia rural do norte madeirense, a 5 de Setembro de 1901, viria a falecer no Funchal, a 23 de Maio de 1983. Era filho de Francisco Bento de Gouveia e de Firmina Matilde de Ornellas Bento de Gouveia. Depois de feitos os estudos primários e secundários na Região, Horácio Bento de Gouveia foi estudar para Lisboa, onde se formou em Ciências Históricas e Geográficas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1930. Do seu legado literário temos vários romances, alguns contos e muitas crónicas. Mais informação sobre o autor poderá ser obtida em Rosa, Manuel F. – *Horácio Bento de Gouveia. Escritor ilhéu e populista*. São Vicente: Câmara Municipal de São Vicente. 1980.

<sup>2</sup> Usámos a edição publicada em 2008, pela Empresa Municipal Funchal 500 anos: Gouveia, Horácio Bento de, *Canga*, Funchal: Funchal 500 Anos, 2008.

<sup>3</sup> Este romance apenas conheceu uma edição, que de resto foi por nós aqui seguida: Gouveia, Horácio Bento de, *Lágrimas correndo mundo*, Coimbra: Coimbra Editora, 1959.

<sup>4</sup> Terceiro romance do autor, *Águas Mansas* foi publicado em 1963, sendo o único texto do autor que foi traduzido para a língua alemã. Gouveia, Horácio Bento de, *Águas mansas*, Coimbra: Coimbra Editora, 1963.

O primeiro, *Ilhéus/Canga*, o seu romance de estreia, é um texto que passou por várias fases<sup>5</sup> até termos a versão que hoje conhecemos, tal como revela a alternância de título, nos seus diferentes momentos de publicação. Neste texto o autor aborda diversas questões ligadas às injustiças do mundo rural madeirense, em particular a colônia, um regime de exploração das terras que tornava o agricultor um refém do senhorio<sup>6</sup>.

Manuel Esmeraldo, a personagem principal do romance, conduz o leitor pelas vivências de uma freguesia agrícola, quase isolada do resto da Ilha, onde as dificuldades económicas são sentidas por três famílias de colonos, os Péleas, os Misérias e os Garipos, em parte devido à atitude usurpadora dos senhorios Filipe Custódio e Luís da Feiteira. Estamos no ano de 1914, numa «terreola atrasadinha, de convivência rústica», e é a personagem principal quem acompanha toda esta situação, tornando-se no fio condutor da narrativa.

Quase pela mão, Manuel leva-nos a conhecer a vida rural madeirense, numa Ponta Delgada distante, passando depois por um Funchal onde o Casino era o palco preferido de todos aqueles que não dispensavam um bom tango; e acabando numa Lisboa, onde a vida de estudante boémio e o artificialismo do meio urbano se contrapõem à subtileza de uma Madeira longínqua, tendo a mudança e a morte como alicerces do enredo. Vejamos, por exemplo, o despertar da personagem principal para o meio que a envolve:

---

<sup>5</sup> Veja-se a propósito o que nos diz Thierry Proença dos Santos (Santos, Thierry Proença do, *De Ilhéus a Canga, de Horácio Bento de Gouveia: a narrativa e as suas (re)escritas (com uma proposta de edição crítico-genética e com uma tradução parcial do romance para francês)*, Texto polycopiado, entregue à Université Sorbonne Nouvelle com tese de doutoramento, 2007.) ou então o aparato crítico que faz ao texto deste romance na sua última edição, datada de 2008 e inserida nas comemorações dos 500 anos da Cidade do Funchal, edição já anteriormente referida: «se há capítulos que muito cedo foram dados como acabados pelo autor, outros continuaram a não lhe agradar, daí a necessidade de refundir lugares do texto. Há casos excepcionais de parágrafos significativamente colocados que foram cancelados, como o primeiro do capítulo XXIII (Dact., p.167) ou, ainda, o último do capítulo VII (Dact., p. 44).» (Gouveia: 2008, 15).

<sup>6</sup> Porque aqui não há espaço para nos alongarmos sobre este assunto, havendo interesse em aprofundar os conhecimentos sobre a forma particular como se estabeleciam as 'relações da terra' na Madeira, nomeadamente entre o donos das terras e aquele que as trabalhava, sugerimos, entre outros os textos de João Sousa (Sousa, João José de, «A origem da colônia». In Veríssimo, Nelson (Dir.), *Revista Ilzenha – Temas culturais das sociedades insulares atlânticas*, 13, Funchal: Drac, 1993, pp. 47-73.), de Manuel Rocha (Rocha, Manuel Soares da, *A colônia no arquipélago da Madeira e a questão que gerou*, Funchal: G.E.F.P.H.I.M., 1957.) ou de Pedro Pitta (Pitta, Pedro, *O contrato de colônia na Madeira*, Comunicação feita à classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa, a 9 de Maio de 1929.).

Quando Manuel Esmeraldo, no limiar da adolescência, abriu os olhos para o mundo, que começou de oferecer-lhe as primeiras sensações, as suas pupilas espantadiças ficaram deslumbradas diante do cenário de montanhas alterosas que limitavam o horizonte para as bandas da serra e pareciam tocar o céu.

Seus pais, proprietários abastados, eram dali, do norte da Ilha, e os seus mais remotos ascendentes, se bem que ligados ao tronco heterogêneo dos colonos que, após a fundação das capitânias de Machico e do Funchal se foram fixando pelas fajãs, vales e planaltos, já pertenciam ao coração da terreola.<sup>7</sup>

Diz-nos Thierry Proença dos Santos, na introdução que fez à última edição vinda a público do romance *Canga*, que

Para alimentar a ficção, as fontes directas serão a própria experiência que o autor tem da Ilha, o seu modo de olhar as coisas e as gentes, o seu pendor para se colocar no lugar dos indivíduos que conheceu, emprestando-lhes assim maior densidade psicológica, dando a sua atenção para os pequenos nada que dizem muito, focalizando a sua reflexão sobre a aprendizagem da vida que fez dele um homem.<sup>8</sup>

No segundo romance, *Lágrimas correndo mundo*, Horácio Bento de Gouveia apresenta-nos um Funchal do início do século XX, subjugado à importância da indústria do bordado na economia regional. Por esta altura, este sector atraía investidores e dava emprego não só às mulheres da cidade, fazendo-as saírem da clausura de um lar, mas também às mulheres do campo, exploradas pela ganância dos caixeiros usurpadores.

João de Freitas Silva, rapaz inteligente, sério e empreendedor, tem a oportunidade de se tornar caixeiro numa das mais prestigiadas casas de bordados da capital madeirense, com o primeiro passo a ser dado num dia de chuva intensa, evidenciando, ainda mais a determinação do protagonista.

Era inteligente aquele Freitas da Silva. Nascido nos arrabaldes do sítio da Igreja, do Estreito, freguesia garrida do Sul da Ilha, o pai, lavrador remediado, posto que boçal, mandou o pequeno para a escola. Foi crescendo como cresciam as plantas em redor da casa.

[...]

Esportara 1922. Tinha agonizado a guerra europeia quatro anos antes. João de Freitas Silva, por manhã invernosa, calcurriou dez quilómetros de

---

<sup>7</sup> Gouveia: 2008, 36.

<sup>8</sup> Idem, 10

caminho escavado de caboucos, semblante transudando uma esperança que queria explodir e ser realidade, a qual era vivência nos recessos de sua alma, enfiou pela Rua da Carreira, com o fato pingando água, e parou em frente da Casa Síria de bordados. Reflectiu uns instantes, de cabeça pendida, sacudiu o chapéu de feltro, tirou um lenço da algibeira do casaco e limpou a cara molhada. Depois ajeitou a gravata no colarinho encardido e subiu a escada<sup>9</sup>

Confiante, a figura central deste romance, subia para o futuro brilhante que o esperava, enquanto protótipo de um verdadeiro «self made man». De boa índole, em nada se assemelha aos seus colegas de profissão, cuja ambição desmedida os levava a enganar as pobres mulheres que passavam o dia, de sol a sol, presas a uma toalha, entre as linhas e o dedal, com os filhos pequenos a lhes puxarem as saias pedindo um bocado de *semilha*.

Servindo-se da profissão de caixeiro, o narrador oferece-nos uma digressão por uma Madeira coeva, de onde sobressaem alguns aspectos castiços da vida de um povo ilhéu, ao mesmo tempo que nos dá conta da exploração desregada que as bordadeiras sofreram ao longo de muitos anos. Vejamos, por exemplo, este diálogo entre Maria de Jesus e a sua mãe, quando falam sobre uma vizinha, a Helena, que ficara sem juízo, «louca barrida», alundindo aos conflitos e à precariedade dos vínculos laborais da indústriia dos bordados.

— Coitada da pequena! Sabe, mãe, ui bordados sempre *tivero* mal pagos, mas agora inda tão pior em certas casas. Todas as bordadeiras se *queixo*.

— Disse-me a sr.<sup>a</sup> Inácia que a Helena levava as noites a bordar. Enchia o candeeiro de petrol e até às 4 horas da manhã não pregava olho, para dormir só três horas. Aconteceu o que tinha de acontecer. E já era fraca de cabeça...

— Ûa pessoa fica doente, se quiser ganhar para comer e vestir. A vida da bordadeira é feita de munta lágrima. Mal sabem esses milionários que passam por aqui nui vapores de recreio canto custa cada toalha das muito arrendadas qu'eles compram, dando muitos contos de réis. [...] <sup>10</sup>

Os salários baixos, o autoritarismo dos patrões e a crise que se instalara conduzem à falência de muitas casas de bordados. Mas é neste momento menos bom que João de Freitas se emancipa. Compra a sua própria casa, passando de caixeiro

<sup>9</sup> Gouveia: 1959, 15.

<sup>10</sup> Idem, 71-72.

a empresário bem sucedido, valorizando os seus empregados e ganhando nestes verdadeiros aliados.

O último dos três romances aqui tidos em conta, *Águas Mansas*, apresenta-se como um romance simples, sem grandes construções literárias, no qual o autor retrata, novamente, uma Ponta Delgada do início do século XX, onde a água de rega era fundamental à subsistência de uma agricultura empobrecida, que girava em torno da plantação de cana de açúcar, matéria-prima indispensável para a laboração dos engenhos.

A acção decorre entre 1913 e 1958, tendo Pedro de Guimarães, um jovem nascido naquela freguesia do Norte da Ilha, como centro desencadeador de todo o enredo, que se divide, de resto, em duas grandes partes: a primeira, passada na Ilha, resume-se ao quotidiano da localidade; a segunda, passada em Lisboa, centra-se na vida de Pedro enquanto estudante de medicina, abalroado pela ausência da sua terra natal.

Num amor natural, surge Constança, uma jovem bonita, de famílias pobres e honestas. A inquietação do desejo leva-os a percorrer poios e quintais floridos, à procura de recantos onde o amor pudesse ser consumado. Vivem, então, uma espécie de amor quase platónico, que, de resto, Pedro só o carnaliza em Lisboa, com diferentes figuras femininas que gravitam à sua volta.

Ao leitor, estas ambivalências amorosas tornam mais colorido o romance e dão outro sabor à linguagem insular que espartilha, por vezes, o seu entendimento, pese, embora, este tumulto interior de paixões seja controlado pela descrição quase rigorosa do meio envolvente.

Entrou a Semana Santa. Em toda a redondeza, duas léguas ou mais, a freguesia parecia-me um jardim. Ao pisar, pelo meio de latadas de pâmpanos, o caminho flanqueado de ervas, que se abria na Pedra Funda, então nem duvidei da realidade insofismável que os olhos fixavam: as pedras musgosas dos muros esbarrondados, as estacas de urze que sustentavam os corredores de arame, a água cantando nas levadinhas que marginam as fazendas, no sopé de extensa fímbria de avencas arrendando o peitoril da congosta; depois o cheiro às vinhas e às figueiras e à terra, à terra escura de que eu sentia o calor, a intimidade, e o ar fresco e leve que me afagava o rosto, oriundo da serra, àquela hora vespéral do Sol em derrota no Oceano.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Gouveia: 1963, 105.

Ora, numa relação quase telúrica, o autor (ou se preferirmos, o narrador com características autobiográficas), pinta-nos um quadro realista que apela à participação da nossa imaginação, no sentido de que é através das suas palavras que visualizamos e sentimos, também nós, leitores, aquilo que ele sentiu.

Como facilmente se nota, estamos perante três romances *simples*, onde a forte presença dos elementos ilhéus é nota dominante, dando forma ao que podemos chamar de um cunho regional da Literatura ou uma «Literatura de Lugar», pese embora todas as condicionantes que se colocam à designação de um corpus textual como enformando a chamada «Literatura madeirense».

É certo que não pretendemos aqui apresentar nenhuma teoria sobre esta questão, nem sobre a forma como o autor interpreta a colónia, regime que durante anos ditou o uso que era feito das terras na Madeira (tema de *Canga/Ilhéus*); nem tão pouco, sequer, delinear uma análise da importância do bordado para a economia regional (tema de *Lágrimas correndo mundo*); ou menos ainda definir aquela que se pode chamar de verdadeira epopeia da água e da agricultura dos poios (tema de *Águas Mansas*). Queremos sim, apreender a importância de todos esses aspectos na criação de uma mundividência que qualquer leitor do século XXI sente prazer em descobrir, num jogo onde, para nós, madeirenses, a imaginação se opõe à recordação e à memória.

A cada página, nestes e nos seus outros textos, o autor, imbuindo algumas personagens de um carácter auto-biográfico, vai deixando as letras transpirem aquela que é uma realidade com que se habituou a viver, enquanto criança e jovem, ou da qual aprendeu a sentir falta e saudades, depois de estudante em Lisboa e afastado de todo um quotidiano onde as pequenas coisas tinham um grande valor. O lido inscreve-se no vivido, estabelecendo, assim, a ligação entre o texto e uma experiência do mundo, entre o real e a ficção, alimentando, depois, a memória literária que permite reavivar cada instante no momento seguinte.

Numa dialéctica da flor e do fruto, temos uma hermenêutica de imagens que se vão juntando para satisfazer a nossa necessidade quase fisiológica de construir uma paisagem, uma freguesia, uma cidade, onde as personagens criadas pelo autor vão deambular a expensas de cada um de nós, leitores. E quando nos apercebemos, já estamos nós próprios a fazer um percurso paralelo àquele que foi feito pelo criador, embora abrindo veredas para uma derivação alternativa, sempre encostados a uma necessidade de unidade e de unificação.

Ora, os textos aqui tidos como *motivo* deixam transparecer a importância que poderá ser atribuída ao imaginário pessoal, enquanto mediador da

representação d(e um)a realidade madeirense do início do século passado, na criação de uma mundividência ficcionada de forma detalhada que nos leva a tipificar o quotidiano local em personagens dos diferentes romances.

O percurso de algumas dessas personagens permite-nos, de facto, perceber o espírito criativo do seu criador e aferir o grau de alternância entre a realidade e a ficção, conscientes de que a (des)construção conseguida através da dinâmica semântica de alguns vocábulos poderá levar-nos a uma génese perdida: o momento de criação inicial.

De forma quase autónoma, os textos ganham vida e as palavras uma abrangência integradora, consubstanciando o olhar multifacetado de uma entrelaçada e diversificada atitude perante a matéria e o mundo, que só o tom poliédrico de cada vocábulo consegue garantir.

O pragmatismo da linguagem deixa quase de fazer sentido a partir do momento em que o «modo imaginário» é activado, dando-lhe, assim, um novo contexto extra-verbal, onde uma Ponta Delgada, um Funchal ou uma Lisboa de outros tempos são criados à imagem de cada leitor.

Se antes a parte, o pormenor e o acontecimento, deram origem ao todo, à obra em si; agora temos esse todo a ser desfragmentado para que um detalhe, um facto, uma vivência se recrie e tenha uma nova existência, na leitura que qualquer pessoa possa fazer destes textos. Esta tarefa de recriação pode assumir outros contornos, nomeadamente quando o leitor, não sendo madeirense, sente falta de alguns referentes de que só a vida de ilhéu nos reveste. Estamos, pois, perante a variabilidade da imagem e, por conseguinte, da imaginação, cuja substituição não poderá, nunca, ser feita por um qualquer objecto ou momento estático.

Por exemplo, em *Águas mansas*, o leitor, que parece estar sentado no topo da montanha, lá em cima, na Muranha, olhando as Lombadas e os Enxurros de forma atenta, assiste ao deambular das personagens de poio em poio, a desfolhar a cana, a apanhá-la e a carregá-la para os engenhos. É o quotidiano que se cumpre e que nós, leitores, reconstituímos pela imaginação. Há episódios que deixam transparecer claramente aquela que seria uma realidade momentânea, que aos poucos se foi transformando em memória e que agora, no século em que vivemos, é constantemente repiscada através de uma leitura interessada e estimulante.

Do espinhaço ponteagudo da Roça, o Pena, levadeiro, elasticava as guelas para lançar com toda a força dos pulmões o pregão da água de rega:

— Lá... vai... au... ga!... Lá... vai... au... ga!...

E a Eduardinha, o Garcês, o Faustino, os caseiros da família Esmeraldo, o criado da D. Antónia desentulhavam os tornadoiros das levadas por onde a água havia de correr e matar a sede aos pés do feijão que se enroscava às canas vieiras e às varas de folhado. A terra estava seca da escassa chuva de Março. Calcinada e com profundas gretas da ardência dos raios do sol.<sup>12</sup>

Aqui, a letra, enquanto significante mínimo, vai dando forma a uma transmissão do real, que, pese embora a intensidade da subjectividade dessa representação, acaba por ser uma forma assertiva de tão bem transmitir as vivências dos madeirenses deste período, dando significado ao todo que é o texto.

Repare-se que temos, ao longo destes três romances, uma espécie de visão panorâmica da Ilha, fazendo com que, a dado momento, nos seja difícil distinguir o que é de um enredo ou de outro. Afinal, será que não podemos falar de uma espécie de «enredo colectivo»? Um enredo onde se movem várias personagens, pertencentes a uma mesma época, embora com histórias distintas? Acabando de ler *Canga*, começemos em *Lágrimas correndo mundo* e teremos a sensação de que se mantêm as mesmas ideias, os mesmos motivos.

Estamos em crer que Horácio Bento de Gouveia, no conjunto das suas produções literárias, em particular a trilogia por nós aqui apresentada, consegue esboçar uma verdadeira *carta* etnográfica da Região, onde o *modus vivendi* de uma gente agarrada à terra pouco se perde quando essa mesma gente se vê imbuída numa grande metrópole continental ou numa já cosmopolita cidade insular, devedora dos grandes Descobrimentos quinhentistas.

Num autêntico ensaio de costumes, temos uma catarse das saudades que, eventualmente, o autor terá sentido, e que todos aqueles que já visitaram a freguesia de Ponta Delgada ou, até mesmo, a cidade do Funchal, conseguem sentir. Temos o *leitmotiv* para um recuo no tempo, temos uma criação que nos leva, a nós leitores conhecedores da realidade madeirense, a procurar na memória os motivos que se poderão sobrepor aos descritos. Tornamo-nos, então, autores com imaginação.

---

<sup>12</sup> Gouveia: 1963, 123.



Segundo Gaston Bachelard, o autor, enquanto criador e móbil que busca inspiração, deve estar presente no momento em que algo acontece para poder deixar a sua imaginação (re)criar livremente esse acontecimento. «Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image.»<sup>13</sup> diz-nos.

E Horácio Bento de Gouveia esteve sempre presente, fazendo com que, nós, hoje, ao lermos os seus textos, tenhamos a sensação de estarmos, nós mesmos, no «momento da acção», tornando-nos, também, capazes de um acto criativo que não esbarra com o passado. Não temos ecos de um tempo vivido, temos, sim, o verdadeiro passado, o passado bentiano de uma Madeira que vivia agarrara a uma ruralidade socalcada nas tradições e no progresso.

Numa cosmogonia intuitiva vamos saltando de parágrafo em parágrafo à espera de encontrar uma metafísica da imaginação<sup>14</sup> A verdade é que, algo singular e efêmero como é uma imagem descrita por Horácio Bento de Gouveia ou por qualquer outro autor, tem o poder, sem qualquer preparação prévia do leitor, de se tornar subjectiva e de condicionar o nosso aparelho imaginativo, naquilo a Bachelard chama de «transsubjectivité de l'image»<sup>15</sup> procurando alcançar uma verdadeira «fenomelogia» da imagem, se quisermos usar, também aqui, as palavras deste filósofo francês.

Vejamos este passo de *Canga*:

Regressou Manuel Esmeraldo da cidade, pela primeira vez, de camioneta. A viagem foi de evocação. Ao passar na Fajã da Areia uma revoada de recordações lhe afluíram à memória. O presente agastava-o. Era outra a vida desde que o carro fez que se abandonasse o velho caminho. Agora, por ali passam ao longo da fita da nova estrada os carros com as excursões burguesas e gente lapuz dos bairros das freguesias do Sul. As cabeças espreitam rentes às janelas, mas os olhos vêem para dentro já cansados da luz crua, se o Verão vai fora e o ar freme chamejando palhetas de fogo. Despercebem-se do espectáculo da natureza física: o pano de rocha alta que se desdobra em barrancos ao agravo dos quais a Fajã viu surgir o homem construtor da casa e arroteador da terra.

[...]

---

<sup>13</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris: Presse Universitaire de France, 2010, p. 1.

<sup>14</sup> cf. Idem, *Ibidem*.

<sup>15</sup> Idem, 3.

E Manuel Esmeraldo vai filosofando atido às lembranças: conhecer é ver os pormenores, é ir à busca do particular, é retirar o véu que envolve o conjunto em sua visão ilusória de poético, porque tem mais de subjectivo o que de agradável ou desagradável o todo esperta em suas sensações, do que a parte dele. Hoje passa-se pela Fajã da Areia e não se vê.<sup>16</sup>

Não temos dúvidas de que esta é a Fajã da Areia daquele tempo, mas é também a Fajã da Areia do século XXI, presa entre as íngremes montanhas e o mar. A realidade da linguagem deixa-nos surpreendidos quando olhamos a penedia que assustava quem por ali passava, mesmo quando não havia a «estrada do carro», e que continua a assustar quem tem a necessidade de por ali passar, ainda que com a ameaça de uma nova derrocada.

Tal como Manuel Esmeraldo, ao ler os textos de Horácio Bento de Gouveia, um leitor conhecedor dos lugares madeirenses está constantemente à procura de um pormenor ou de uma particularidade que faça accionar as simetrias que inevitavelmente existem. Afinal de contas, é aqui que reside a inesgotável riqueza do real, da matéria do texto, cujo alcance é vivido antes de ser pensado, apelando, claro está, à profundidade de cada momento.

À semelhança de *Ilhéus/Canga*, também nos outros dois romances, o discurso vai fixando diversas referências toponímicas, guiando-nos por diferentes localidades, indicando-nos as ruas, traçando uma cartografia subjectiva de uma insularidade latente. Note-se que, muitas vezes, somos «convidados» a visitar os locais mais recônditos e a contemplar a atitude heróica dos madeirenses na soberba humanização da Ilha. E, passo atrás de passo, rapidamente vamos de Ponta Delgada ao Funchal, ou do Funchal a Lisboa, marcando presença nos momentos mais importantes das localidades.

Setembro. Quinta-feira. Vésperas da grande romagem ao Senhor Jesus, o maior arraial da Ilha.

A freguesia metamorfoseia-se, ganha expressão própria; uma vida transitória mas trepidante corre em suas artérias. Vive-se a agitação da cidade mercantil.

Os cerieiros armaram as tendas em torno dos plátanos do Largo do Açougue. Há tabuleiros com círios da altura de um homem e com outros metidos dentro das canas rachadas, e ainda se vêem molhos de círios com fitas encarnadas a embelezá-los, um por um, circuntornando-os em espiral.

[...]

---

<sup>16</sup> Gouveia: 2008, 182.

O silêncio da aldeia perdeu a poesia, o mistério que se desentranha da natureza fecunda: o sussurro da água que escorre das aguagens, o rumor da viração que afaga as franças das árvores fazendo estremecer as folhas que se vergam, o bramir do mar e o coro das aves cantadeiras.<sup>17</sup>

Ao lermos esta passagem somos tentados a despertar os nossos sentidos, apreciando as «imagens» que parecem desfilar diante de nós, enquanto nos deliciamos com o falar madeirense, que não apenas neste romance, mas em todos os outros do autor, nos transmitem a cultura genuína de um povo ilhéu, habituado à diferenciação da «metrópole».

Vejamos, por exemplo, um pequeno momento do romance *Lágrimas correndo Mundo*, onde é bem notório este interesse do autor em se apresentar como transmissor fidedigno de uma realidade, desta feita, através da inclusão do falar ilhéu:

Quando ele se despediu na revolta do caminho, entre comentaram:  
— Júlia, o peste do *home* tem cara de judeu.  
— Não reparaste, Maria, nos olhos que ele botava à toalha?  
— *S'aquele* peste é caixeiro vai ser a *digrécia dei* bordadeiras —  
contraveio a Inês.  
— Vocês *alembro-se* — diz a Júlia — daquele caixeiro que o ano  
passado vinha a casa do Balanço?  
[...]  
— *Ésti* somenos *dui* caixeiros hão-de ir todos *pa* o inferno a arder. A  
alma já lá tá! — proferiu Maria.<sup>18</sup>

Temos, por vezes, a estruturação de planos narrativos diversificados, embora unidos por uma personagem ou por um acontecimento, dando espaço para divagações ou reflexões sobre acontecimentos vários que condicionam um presente que o autor nos quer transmitir.

Longe de estarmos diante de romances históricos, a verdade é que os textos de Horácio Bento de Gouveia remetem-nos para muitos episódios que são parte

---

<sup>17</sup> Gouveia: 2008, 72.

<sup>18</sup> Gouveia: 1959, 30. Sublinhados nossos que destacam, por exemplo, a substituição do timbre ou a desnasalação, a supressão da vogal final de uma palavra antes da vogal inicial da palavra seguinte, a síncope da consoante final [s], entre outros aspectos fonéticos característicos do «falar madeirense». Aqui poderíamos, ainda, evocar o termo “bilhardice”/“bilhardar”, vocábulo tipicamente madeirenses equivalente a “bisbilhotar”, que surge em vários momentos destes três romances em apreço.

integrante da História da Madeira, como por exemplo o incêndio que destruiu a igreja da Ponta Delgada, em 1908; ou a atribulada construção da ligação viária entre São Vicente e Ponta Delgada, ou a menção à fiscalização que passou a ser feita à produção de aguardente que ditou o encerramento de muitos engenhos.

Avisaram o Germano da chegada dos fiscais de Lisboa ao engenho da Pedra Funda. Estava ele a receber a notícia por um filho do tanoeiro, assentando uma pipa no canteiro da loja. Ficou emparvecido. Meteu as mãos nas algibeiras e, perplexo, apoiou-se, sem dar por isso, a uma trave envolta em teias de aranha que escorava o tecto. Não quis acreditar. A aguardente não era sua? Quem comprava as canas, quem as pagava senão ele! Decerto que era patranha dos sócios da fábrica nova. Mas, pelo sim pelo não, chamou o Aníbal do alambique e encarregou-o de ver o que se passava no engenho da Pedra Funda. Entretanto pôs-se a cogitar e concluiu que seria melhor prevenir que remediar. Ferrolhou a porta do armazém e dirigiu-se aos tanoeiros que trabalhavam no pátio junto do barbazano:

— Deixem tudo! Preciso que todos me dêem auxílio. O tempo é dinheiro

[...]

— Não há tempo a perder! Ajudem-me. Levem estas duas pipas p'ra minha casa. O José e o Crispim que as assentem ao pé dos tonéis de vinho, na parte de trás do tear velho. [...].<sup>19</sup>

Nesta passagem, bem como noutras igualmente significativas, temos a descrição de momentos que marcaram verdadeiramente a história, neste caso, da freguesia de Ponta Delgada, fazendo com que as descrições aproximem o romance da crónica, de resto muito cultivada pelo autor. A descrição da sociedade, a presença dos regionalismos ou o papel social reivindicativo da literatura poderão, de certa forma, funcionar como bons argumentos em favor desta aproximação.

Seguindo de perto as palavras de A. Grieco, podemos dizer que Horácio Bento Gouveia, enquanto autor, se apresenta como o resultado da fusão de um psicólogo, com um colorista e com um ledor de almas<sup>20</sup>, tão intensa é a sua ficção, rica em pormenores do quotidiano regional madeirense.

---

<sup>19</sup> Gouveia: 1963, 116-117.

<sup>20</sup> São estes os termos usados por A. Grieco na capa do livro *Canhenhos da Ilha*, de Horácio Bento de Gouveia.

De resto, é na descrição desse quotidiano que este romancista se revela um cultor do Realismo, onde o decalque do quotidiano não surge apenas por coincidência, embora, por momentos, seja bem notória a presença de laivos de Romantismo nas descrições que são feitas.

Entardecer de dia mormacento de Outono, o qual denunciava já, no sibilar da brisa perpassando pelas franças dos plátanos, que o estio ia ficando para trás, sumidoiro de ilusões. E os olhos viam nas folhas amareladas dos plátanos que o vento varejava, as quais, exangues, caíam inertes e atapetavam os passeios de longo da Avenida do Mar e das margens da Ribeira de Santa Luzia.<sup>21</sup>

Os três romances aqui tidos em apreço estão salpicados de descrições como esta, onde se nota a preocupação do autor em dar algum destaque a determinados sentimentos ou emoções, evidenciando-os, normalmente, através de figuras de estilo como a imagem, a metáfora ou a personificação, esta última que até é capaz de fazer escorregar a névoa parda até às fraldas do Monte<sup>22</sup>.

Ora, na opinião de Alberto Figueira Gomes, «a obra de Horácio Bento aparece como a que mais legitimamente afirma a existência do romance madeirense com figuras nitidamente nascidas do conflito e clima locais»<sup>23</sup>.

E a verdade é que estamos certos de que é muito o *labor* que se esconde por detrás de cada parágrafo de *Canga*, de *Águas Mansas*, ou de *Lágrimas Correndo Mundo*, pelo que não temos dúvidas de que ao longo das suas páginas encontramos as bases de uma arquitectura da variação, sempre confiantes da existência de uma «literatura do lugar», com a casa e o poio a serem habitados e trabalhados por homens (re)criados a partir de um esboço temporal ou de um arquétipo multiforme.

Atevemo-nos a dizer que Horácio Bento de Gouveia foi um fiel transmissor do ruralismo madeirense, ansiando a uma espécie de regresso às origens, não deixando, contudo, de criticar algumas das afirmações sociais. Exaltando os

---

<sup>21</sup> Gouveia: 1959, 11.

<sup>22</sup> São estas as palavras de Horácio Bento de Gouveia: «Escorregava a névoa parda até para baixo da fralda da encosta do Monte» (Gouveia: 1959, 11), referindo-se ao nevoeiro comum e constante na zona do Monte, sobranceira à cidade do Funchal.

<sup>23</sup> Gomes, Alberto Figueira, «Figuras Típicas Madeirenses no Romance de Ficção», *Jornal da Madeira*, 01-VI-1980, Funchal, 1980, p. 11.

valores que enformam uma identidade insular regional, opondo o bucolismo do campo à desconfiança das gentes da cidade, enquanto autor, Horácio Bento de Gouveia soube transmitir pela palavra as principais isotopias de um povo que tem aqui uma realização sempre actual.

Embora na escrita bentiana seja notória a forte presença de um quotidiano passado vivido, a verdade que não podemos deixar de salientar a importância do imaginário em cada romance, longe do sonho, talvez porque tal como as bordadeiras, não é permitido ao autor sonhar<sup>24</sup>, reflectindo um domínio onde a imagem constrói um sentido figurado, não arbitrário, à semelhança do que defende Gilbert Durand<sup>25</sup>.

Ainda assim, não temos em nenhum dos romances aqui em apreço um ultrapassar claro das fronteiras do real, embora, por vezes, tenhamos a sensação de que o tempo foi suspenso e é privilegiada a apreensão do espaço, dando ênfase à estrutura espacial e geográfica de cada um deles.

Terminamos com as palavras de Aquilino Ribeiro, no prefácio à primeira edição de *Ilhéus/Canga*, que exemplificam bem, de resto, aquele que era o nosso objectivo, ou seja, mostrar um pouco da essência bentiana:

Tudo nele representa a obra dum artesanato complexo, constituído pela educação, as relações, a forma de vida, a disciplina social, factores de natureza abstracta e aquisitiva. Mais pedra, menos pedra, mais terra ou mais mar, mais alqueire ou mais fraga são os acidentes que pouco concorrem para a modelação do seu ser proteico.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Lembremo-nos, por exemplo, de *Lágrimas correndo Mundo* e da resignação das bordadeiras ao seu «destino», sendo que poucos eram os sonhos que viam realizados.

<sup>25</sup> cf. Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 19.

<sup>26</sup> Gouveia: 2008, 30.

## A ordem figural do quotidiano

Maria Carolina Fenati

CEIL, FCSH-UNL

Maria Gabriela Llansol publicou muito e escreveu imenso. Para me aproximar de seus textos, parto de uma questão: quais as relações que neles se desenhavam entre escrita e quotidiano? Essa questão poderia ser pensada em qualquer um de seus livros. O espaço da casa e a profusão dos gestos do dia a dia estão disseminados desde a primeira trilogia — *Geografia de Rebeldes* — e seguem uma linha de crescente intensidade ao longo da obra. A partir de *Parasceve* — *Puzzles e Ironias*<sup>1</sup>, livro publicado em 2001, percebe-se a progressiva elisão da temática da história europeia e o nascimento do que poderia ser chamado de «geração sem nome»<sup>2</sup> — uma rapariga, uma casa, um homem, uma árvore, um vaso quebrado — e que tem, na relação com o quotidiano, uma das linhas de força do seu devir anónimo. Seria possível ainda, num outro recorte, desenhar a historicidade da escrita llansoliana a partir da ampliação do seu mundo figural: da composição das figuras das primeiras trilogias (que se constituem em oposição à ideia de personagens) até a afirmação da escrita figural (que se opõe à ideia de escrita representativa e que amplia-se cada vez mais na relação com a matéria do quotidiano).

Entretanto, não vou perseguir nenhuma dessas possibilidades abertas pelo texto. A decisão que me move é a de pensar as relações entre escrita e quotidiano circunscrevendo esta leitura aos diários de Maria Gabriela Llansol — e especialmente a *Finita*<sup>3</sup>, o seu segundo diário. E qual a razão desta escolha? Poderia

---

<sup>1</sup> Llansol, M. G., *Parasceve. Puzzles e Ironias*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

<sup>2</sup> Llansol, M. G., *Parasceve. Puzzles e Ironias*, p. 56.

<sup>3</sup> Llansol, M. G., *Finita. Diário II*, Lisboa, Rolim, 1987 ; 2ª ed.: Assírio & Alvim, 2005. Com posfácio de Augusto Joaquim e fotografias de Duarte Belo. Neste texto, as citações deste livro serão indicadas por (F) e as páginas indicadas correspondem à primeira edição.

apontar três motivos: a expressão que me serve de título — *a ordem figurar do quotidiano* — surge em *Um Falcão no Punho*<sup>4</sup>, primeiro diário publicado; o pensamento sobre as relações entre escrita e quotidiano implica o movimento de distanciamento e recriação operados pela escrita llansoliana na forma-diário, género em que mais evidentemente se coloca a exigência dessas relações; e ainda, como direi mais tarde, a escrita do diário confunde-se com um método, ou melhor, com a experiência mesma da escrita em Maria Gabriela Llansol.

Certa vez, Llansol escreveu um texto chamado «Para que o romance não morra»<sup>5</sup> no qual traça o movimento dos seus textos que, reescrevendo a herança do romance, torna-o apto a crescer, ampliar-se para longe dos seus horizontes de previsibilidade. Do mesmo modo, poderíamos dizer que o diário é uma forma metamorfoseada, reescrita, como é anunciado em uma passagem de *Um Falcão no Punho*: «o diário é regenerável pela escrita» (FP, 81). Maria Gabriela Llansol publicou, em vida, três diários — *Um Falcão no Punho*, *Finalita*, *Inquérito às Quatro Confidências*<sup>6</sup>. *Finalita*, livro que é hoje o foco da minha atenção, foi publicado em 1987, mas os fragmentos que o compõem foram escritos entre 1974 e 1976, ao longo da composição do segundo livro da primeira trilogia — *A Restante Vida*<sup>7</sup>. Com a atenção voltada para esses textos, poderia votar a questionar: como a escrita llansoliana afirma a sua relação com o quotidiano na mesma medida em que opera uma mutação na forma-diário?

### *Diários de noites*

No texto «O diário íntimo e a narrativa», Maurice Blanchot indica que, no diário íntimo, aquele que escreve coloca a si mesmo e à sua própria escrita «sob

---

<sup>4</sup> Llansol, M. G., *Um Falcão no Punho. Diário I*, Lisboa, Rolim, 1985; 2a ed.: Lisboa, Relógio d'Água, 1998. Com posfácio de Augusto Joaquim. Tradução francesa: *Un faucon au poing*. Trad. de Alice Raillard, Paris, Gallimard, 1993. Neste texto, as citações deste livro serão indicadas por (FP) e as páginas indicadas correspondem à segunda edição.

<sup>5</sup> Llansol, M. G., «Para que o romance não morra», *Lisboaleipzig I. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa, Rolim, 1994, p. 116-123.

<sup>6</sup> Os dois primeiros diários, já citados, têm a referência indicada em notas anteriores. O terceiro é: Llansol, M. G., *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III*. Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

<sup>7</sup> Llansol, M. G., *A Restante Vida*. Porto, Afrontamento, 1983; 2a ed.: *A Restante Vida, seguido de O Pensamento de Algumas Imagens*. Lisboa, Relógio d'Água, 2001. Com posfácio de José Augusto Mourão.



a protecção dos dias comuns»<sup>8</sup>, submetendo-os a uma espécie de regularidade feliz que acompanha o passar dos dias. O que se escreve enraíza-se então na perspectiva delimitada pelo quotidiano e o que se ergue nas suas páginas é a tagarelice de um eu que se derrama e se consola, numa ruminação de si. O diário confunde-se com um empreendimento de salvação, ainda nos termos de Blanchot, quando alguém escreve para salvar a vida pela escrita ou ainda para salvar o *eu* erguendo-o sobre a pobreza dos dias, buscando encontrar nessa actividade um lugar de refúgio que o salvaguardasse das exigências ilimitadas da arte. O imperativo da sinceridade (ou o seu artifício), a hipertrofia do eu, a submissão à facticidade fazem do diário a expressão de um eu embebido numa «atitude umbilical de auto contemplação»<sup>9</sup>, numa expressão de Fernando Pinto do Amaral.

Mas o que há de estranho e fascinante nos diários publicados de Maria Gabriela Llansol? Por que é importante falarmos deles? Talvez pelo modo como operam uma mutação nas características que definem a escrita dos dias e, abalando os seus princípios, transformam a sua luminosidade. Os diários llansolianos, e talvez seja por isso que ainda guardam esta classificação, mantêm a cláusula que, embora leve, pode também ser temível: eles respeitam o calendário. O passar dos dias é o seu ritmo, a sua cadência. E ainda outra promessa é mantida. Tudo converge para o diário, que se torna uma espécie de superfície atractiva: sonhos, pensamentos, ficções, comentários, leituras, acontecimentos importantes e insignificantes estão dispostos nas páginas desfazendo qualquer hierarquia.

Há, no entanto, uma reviravolta que faz o diário transformar-se por dentro, o faz atravessar mutações que o potencializam. Retirando uma imagem recorrente nas páginas dos diários, a escrita não obedece ao passar dos dias, mas, ao contrário, torna-se escrita de noites. Cito dois fragmentos de *Finita*: «São duas da tarde, mas pela concentração, já é de noite.» (F, 71) ou ainda «A única coisa verdadeiramente importante, num dia como este, é esperar a noite / porque à noite estou na cama e leio, escrevo, ao mesmo tempo, penso livro sobre livro» (F, 135). A força da noite — mesmo que o sol ainda esteja alto — é o que apaga, na escrita do diário, aquilo que o restringe à vida de alguém, à confissão dos seus gestos. O que neles há é a simultaneidade entre pensamento e literatura, e o diário

---

<sup>8</sup> Blanchot, M., «O diário íntimo e a narrativa». *O Livro por Vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio D'Água, 1984. p. 193

<sup>9</sup> Amaral, F.P., «O lugar da alma», *Diário de Notícias*, 13 de Março 1988.

torna-se uma espécie de laboratório alquímico da escrita. Nas suas páginas corre a força de um texto descontínuo e inacabado, espécie de desordem distribuída pelos dias, e que acompanha a oscilação variável da inscrição da voz. Cada página do diário faz-se como um intervalo no qual se sobrepõem a medida do tempo e a desmedida da escrita, lugar onde a regularidade quotidiana convida à imprevisibilidade de escrever.

A escrita diarística de Llansol parece desejar, por assim dizer, aquilo que Blanchot designou como a armadilha do diário: «escrevemos para salvar os dias, mas confiamos a salvação à escrita, que altera o dia»<sup>10</sup>. A escrita llansoliana altera o dia e transforma-o em noite, atraindo aquela que escreve para os descaminhos nos quais esta deve mover-se a fim de responder à escrita como acontecimento — que interrompe a ordem dos dias, que pertence ao infinito devir do texto. Há ainda outra passagem de *Finita* em que a figuração dessa inversão desenheada pela armadilha do diário pode ser vislumbrada:

### Lovaina (Brasseur), 12 de Novembro de 1974

Escrevo nestes cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do **eterno retorno do mútuo**. [...] Em resumo: escrevo nestes cadernos para que não se afaste do meu corpo a linha montante que conduz à velhice, tal como a concebo: reflexão imensa, desprendimento obtido dos contrastes, concentração no presente em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre. Este estado é o momento ideal para escrever (F, 12).

Esse fragmento de *Finita* ecoa a primeira página de *Um Falcão no Punho* ao explicitar a finalidade da escrita nos diários. Entretanto, na sequência da leitura, há novamente uma inversão que desloca a regra anunciada. A experiência do tempo desejada na escrita dos cadernos é a da velhice, que já não é o momento posterior de uma sequência temporal, mas «o momento ideal para escrever». Nesta frase, acrescentada ao fragmento no processo de reescrita<sup>11</sup>, dá-se a inver-

---

<sup>10</sup> Blanchot, M., «O diário íntimo e a narrativa», p. 196.

<sup>11</sup> É interessante indicar a diferença entre o caderno manuscrito e essa passagem, tal como ela aparece no livro publicado. Esse fragmento é o ponto no qual começa o primeiro caderno da série numerada pela autora e há diferenças decisivas que surgem na comparação entre um e

são que interessa pensar. Tal como a *noite*, no fragmento do *Diário I*, o momento ideal para escrever aparece aqui não mais como linearidade mas como interrupção da linearidade, como «concentração no presente em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre».

O diário, desejando a metamorfose da voz na composição da escrita, é também a afirmação de que escrever não é exteriorizar um mundo interior mais ou menos atormentado que seria desejável transmitir, nem sequer impor forma a uma matéria vivida. A literatura, como escreve Deleuze, «está do lado do informe», e escrever torna-se um caso de devir, sempre inacabado, que «extravasa qualquer matéria vivível ou vivida»<sup>12</sup>. Escrever um diário de noites é aceitar que na cadência dos dias a língua possa transfigurar-se pela experiência-limite da escrita, e descobrir, no apagamento do eu, a potência de um impessoal. Diário de noites que é também um devir-outro da língua, minoração de uma língua maior, delírio que a arrasta, como numa linha de feitiçaria, para a indeterminação do imprevisível, para o que na escrita e pela escrita é implosão do senso comum. Ainda em *Finita*, é dito: «a vida da escrita não tem semelhante» (F, 140). A vida da escrita confunde-se não mais com uma vida transposta em escrita, mas torna-se um gesto que movimentado pelo atrito com o exterior, que é também confronto/adequação entre os afectos e a língua.

E o que há em *Finita*? Há uma imensa paisagem textual, na qual se distinguem, entre outros aspectos, a composição de uma noção de tempo, a leitura como deslocamento, a valorização do ver e a sobreposição entre o extraordinário e o banal.

---

outro. *Finita* foi publicado em 1987 e num fragmento escrito treze anos antes da publicação de *Finita* (1987), lê-se: «*Comprei este caderno para que, de certo modo, a experiência do tempo possa ser recuperada*. E também porque a leitura de *Fragments d'un Journal*, de Mircea Eliade me deu tal prazer que pensei que, um dia, ler estes textos acumulados em estreita correlação com a "minha tensão de esvair-me e acumular-me em metamorfoses" me poderia proporcionar um prazer semelhante. E também por uma insaciável curiosidade intelectual: de ter e desenvolver o que vem ao meu encontro, o que me desperta e eu transformo na escrita das metáforas. / Em resumo, comprei este caderno para poder efectuar uma síntese e observar o círculo montante que conduz à velhice, tal como a concebo: a imensa reflexão sobre o passado, a paz dos contrastes, a concentração no presente em que o futuro (imaginável), já está a fazer-se para sempre». Esse fragmento foi publicado em: Llansol, M. G. *Uma Data em Cada Mão. Livro de Horas I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.60

<sup>12</sup> Deleuze, G. «A literatura e a vida». *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 11.

### *Mil pensamentos em fuga*

Retomando o último fragmento de *Finita*, é possível ler também a criação de um espaço de simultaneidade temporal nos diários: «Escrevo nestes cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida» (F, 12). Escrever todos os dias é absorver a experiência do tempo não mais como linearidade, mas sim como aquilo que aparece nomeado como o «eterno retorno do mútuo». Entre outras significações, esse termo, nascido de uma releitura da herança nietzschiana, indica a simultaneidade para a qual confluem, em metamorfose, nomes da tradição europeia como Nietzsche, São João da Cruz, Eckhart, Ibn'Arabî, Bach ou tantos outros. Estas figuras retornam em períodos regulares, formando constelações na noite — e em *Um Falcão no Punho*, cria-se um jogo entre as palavras *período*, como marcação temporal, e *perigo*, como disposição para a metamorfose que todos os nomes são convidados a atravessar. O texto afasta-se da medida do calendário e torna-se também contemporâneo de todos os outros textos que o atraem: «sentir-me contemporânea daqueles que viveram no cume destas vibrações de que a posteridade recebeu os efeitos, mas não recebeu o nome» (F, 114). Neste movimento, o tempo do diário é sem presente (precisamente a categoria temporal que funda o género) quando torna-se abolição de toda a presença. Ou ainda, o diário torna a horizontalidade sequencial do calendário perfurada por «mil pensamentos em fuga» (F, 39), abrindo-se, no mesmo gesto, ao futuro enquanto campo de imprevisibilidades.

A leitura é talvez um dos gestos quotidianos que faz nascer o tempo da simultaneidade: «Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projectar a sua sombra» (F, 132). Ler é acto quotidiano e torna-se simultâneo à escrita. É pela leitura que, em *Finita*, surgem os nomes da história com os quais a escrita llansoliana dialoga. Entretanto, na passagem à escrita — ou na intersecção das durações entre ler e escrever — o que se deseja é buscar, nos textos lidos, o seu excesso, aquilo que neles é fuga, desterritorialização, capacidade de ruptura. Assim, no próprio gesto de ler está inscrita também a imprevisibilidade do escrever — deslocar o já escrito, procurar nele novas potências, relacioná-lo a outros, talvez distantes, e criar uma nova superfície textual como paisagem de encontros. Nessa sobreposição, e como é dito em *Finita*, nasce a possibilidade de verificar que «sobre o dia de hoje já passaram cem anos» (F, 186).

### *Atenção às coisas mudas*

Em *Finita*, lemos: «Já tantas vezes vi bruxulear a chama de uma vela. Mas, naquele instante, via-a diferentemente» (F, 30). Nos diários llansolianos o ver é gesto posto em linguagem, e se torna fonte de inspiração, jogo entre memória e esquecimento e não exercício de pura racionalidade. Aquilo que é visto não se entrega à visão, nem tampouco se refugia na invisibilidade, e o gesto confunde-se com a «felicidade de adivinhar pouco a pouco»<sup>13</sup>. Quem escreve preocupa-se em «olhar com atenção para» e procura nos objectos detalhes fora do comum, para além de qualquer utilidade. Esse movimento faz coincidir a aparição (dos corpos, dos seres, das relações, daquilo para o qual não há medida comum) com a desapareição (da fixidez, do já sabido, das categorias do já visto). Nesse movimento, a escrita procede a uma desobjectivação dos objectos, ou ainda, corrói a distinção entre verdade e aparência, que «desde Platão é o nosso olhar» (F, 11). Essa espécie de atenção às coisas mudas desfaz as oposições entre sujeito e objecto, reunindo-os na escrita enquanto espaço de metamorfose. Ver é desejar fazer toda a linguagem sofrer uma reviravolta que a leva ao limite, a um fora ou um avesso, ao qual a escrita responde. Nesses desvios, nesses limites, pulsa a vida que movimenta a escrita.

Essa intensificação do ver — como metonímia dos outros sentidos — é inseparável também de uma atenção ao banal. Recorro ainda a outra frase de *Finita*: «Não há extraordinário, é o banal que está a mais no nosso olhar» (F, 122). Nos diários llansolianos encontramos o que de mais íntimo compõe a vida de todos os dias — molhar as plantas, limpar a casa, cuidar dos animais, estar na companhia do amante, e também a leitura, a escrita e o pensamento sobre todos esses gestos. O seu lugar de atenção é o banal e, desejando encontrar nele o que pode surpreender, o texto é muitas vezes arrastado a horizontes imprevisíveis enquanto se perde num pormenor desviante. Na simplicidade destes lugares, a escrita, como disse António Guerreiro a partir de uma expressão de Musil, *envolve* aquilo que há no seu horizonte<sup>14</sup>. Este trabalho é, em todo o seu alcance, uma experiência de linguagem que procede a uma desidentificação do já conhecido, e que, abandonando o desejo por algo extraordinário, faz nascer

---

<sup>13</sup> Lopes, S. R. «A comunidade sem regra», *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003, p. 228.

<sup>14</sup> Guerreiro, A., «A eterna repetição», *Expresso* (revista), 16 de Janeiro 1988.

o improvável no banal, torna o quotidiano legível pelo «encontro inesperado do diverso»<sup>15</sup>.

Transformar o tempo em simultaneidade, ler outros textos e com eles escrever, vislumbrar a possibilidade da surpresa no que se oferece como banal, fazer da visão um exercício de inspiração que restitui a desmedida do mundo são assim linhas de força que compõem o que é nomeado como «a ordem figural do quotidiano».

### *A ordem figural do quotidiano*

Recorro agora a uma citação, onde está incluído o fragmento de *Um Falcão no Punho* que me serve de título. Deste trecho, podemos desdobrar, dentre outras, duas linhas de força: a primeira, aproxima os diários aos outros livros da autora; a segunda aproxima a ordem figural do quotidiano da composição de um lugar *imaginante*, como o nomeia Maria Gabriela Llansol.

Deito água a ferver no filtro de café, e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente, que eu pertenço à ordem figural e que por isso posso colocar este Diário, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de *O Livro das Comunidades*, *Da Sebe ao Ser*, e de *Causa Amante* (FP, 68).

Pelo movimento da escrita, os textos dos diários têm a mesma intensidade de qualquer outro livro e já não podemos erguer entre eles fronteiras rígidas. O que há é um texto contínuo, cortado por variações rítmicas do seu fluxo, e a unidade livro é a interrupção que o separa. Como escreveu Silvina Rodrigues Lopes, «não há livro ou livros, há uma escrita que se desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose»<sup>16</sup>. Essa aproximação é também possível pela mutação da voz narrativa que se inclui entre a matéria figural. Como escreveu Deleuze a partir de Blanchot, a literatura só se instala «descobrimdo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo nenhum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher,

---

<sup>15</sup> Remeto ao subtítulo do livro: Llansol, M. G., *Lisboaleipzig I. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa, Rolim, 1994.

<sup>16</sup> LOPES, S. R., *Teoria da Des-posseção. Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Black Sun, 1988, p. 13.

uma criança. As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu». Diário sem eu, diário em que, como nos outros livros, o movimento da escrita leva aquela que escreve ao apagamento de si. Em *Finita*, «se evidencia a relação entre os diários e os restantes livros da autora: o trajecto de uma mulher que está escrevendo um livro e testemunha o desconforto e o deslumbramento “de um *se* cuja existência se desconhecia”, de um *se* a escrever»<sup>17</sup>.

Há ainda um segundo desdobramento que poderíamos perseguir na leitura da expressão «ordem figural do quotidiano». Essa expressão indica uma espécie de «todo recorrente» formado pelo encontro das diferentes linhas de forças que o compõe: «Todos estes pensamentos, estas notas, são meus personagens, meus interlocutores. Me interpelam, na mesma medida que o viver quotidiano e, em conjunto, formam um todo recorrente» (F, 72). Essa matéria ou esse todo recorrente compõem um lugar imaginante. Cito: o texto «nunca será um “lugar imaginário — poderá ser talvez “um lugar imaginante”»<sup>18</sup>. O que esse deslocamento poderia indicar? Muitas seriam as possibilidades de leitura. A passagem da figura de Ibn'Arabî por *Finita* aponta um caminho para ler, na oposição entre as expressões, a afirmação da imaginação não apenas como espaço de ficções opostas a uma realidade, mas como forma de conhecimento. Outro caminho, ainda na mesma direção, seria deslocar a ideia de um lugar imaginário — composto de imagens como cópias do que está ausente — para a noção do próprio texto como um lugar imaginante — que, antes de se legitimar pelas imagens que abriga, é o lugar onde toda a linguagem se tornou imagem, não correspondendo a qualquer anterior, mas imagem da própria linguagem, com seus jogos, potencialidades e enigmas. Na leitura do lugar imaginante não é preciso escolher entre negar ou aceitar o mundo — escolha que subjaz na distinção ficção/realidade, e sim acolher um texto que traz como marca não apenas ser um tecido de relações que se alteram (criando um lugar imaginário) mas um texto inacabado no qual a mutação irrompe, e que, não tendo um sentido, faz infinitamente sentido.

---

<sup>17</sup> JOAQUIM, Augusto, «Conversação espiritual», posfácio à 2ª edição, Assírio & Alvim, 2005, pp. 237.

<sup>18</sup> Llansol, M. G. O Espaço Edénico (entrevista a João Mendes). In: *Na Casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. p.142.

Para concluir, retomo um fio que lancei no início. Em Maria Gabriela Llansol, a escrita do diário confunde-se com um método, ou com a experiência da própria escrita. Hoje, com a disponibilização do espólio da escritora pela Associação Espaço Llansol, temos acesso a muitos cadernos e a outros suportes de escrita. Maria Gabriela Llansol escrevia compulsivamente, quotidianamente, para usar a palavra que andei a perseguir, ou ainda «praticava uma obsessão», tomando de empréstimo uma expressão de Herberto Helder. Todo esse material compõe um excesso de escrita do qual todos os livros publicados foram retirados — e o texto transformado, às vezes por apagamento, outras vezes por acréscimo: «Não há manuscrito do texto final», lemos em *Um Falcão no Punho* (FP, 82). Entretanto, esse material não é, por assim dizer, o rascunho dos livros, nem representa a sua chave de entendimento, e menos contém os segredos do que se poderia chamar a experiência criadora. Se escrever sempre era a experiência da composição do texto, isso significa que há uma força de inacabamento que arrasta toda a escrita llansoliana e que faz com que seus textos não terminem, mas, por assim dizer, permaneçam sempre incompletos, semeados por um desejo de futuro. Os diários, também eles reescritos a partir desses cadernos, são tão densos, ou intensos, como toda a obra. E entre eles há a disponibilidade comum para fazer da escrita um gesto desdobrado num ritual de repetição quotidiana que é como um espaço para que o novo advenha. Finalizo com uma pequena citação de *O Livro das Comunidades*, publicado em 1977:

porque se dedicava regularmente a esse trabalho, à mesma hora, no mesmo lugar e quase na mesma posição, sobressaíam vocábulos e algumas expressões que ela interrogava com o seu pensamento meditativo [...] <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Llansol, M. G. *O Livro das Comunidades*. Porto, Afrontamento, 1977; 2a ed.: *O Livro das Comunidades, seguido de Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999. Com posfácio de Silvina Rodrigues Lopes. A citação se encontra na página 61 da segunda edição.



## ***Les Chansons de Bilitis* ou o «sexo-de-ler» de Maria Gabriela Llansol**

Paula Mendes Coelho

Universidade Aberta | CEIL, FCSH-UL

Rien n'est plus grave qu'une traduction

Jacques Derrida

### **Entrar no território...**

Foi através da tradução de *Les Fleurs du Mal* (2003)<sup>1</sup> que entrei no território llansoliano, foi graças a essas flores doentias desse «*Triste Sensual/Amigo*», que me aventurei na estranha floresta que é a obra de Maria Gabriela Llansol. Com efeito, a utilização «abusiva» do termo «tradução», sem qualquer outra explicação, na capa das suas «Flores do Mal», mesmo que explicitada pela referência, noutra local, à sua «mutação de Baudelaire»<sup>2</sup>, não podiam deixar-me indiferente.

Num primeiro estudo acerca das traduções de Maria Gabriela Llansol (MGL), mais precisamente sobre as *Fleurs du Mal* llansolianas<sup>3</sup>, tive ocasião de mostrar o curioso «acolhimento» feito ao original de Baudelaire e como era determinante para o seu entendimento a relação com o próprio texto llansoliano. Com efeito, em «legente», nele tentei decifrar o que parecia descabido/arbitrário em algumas soluções encontradas, só entendíveis à luz da sua própria poética (p.ex. «pobre»

---

<sup>1</sup> Baudelaire, C., *As Flores do Mal*, Tradução de Maria Gabriela Llansol. Posfácio de Paul Valéry, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

<sup>2</sup> Llansol, M.G., *O começo de um livro é precioso*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003: «Vou reunindo a minha mutação de Baudelaire.»; «[...] Baudelaire e, /Depois, ele em actual com um pouco de meu.», p. 137.

<sup>3</sup> Coelho, P. M., «*Les Fleurs du Mal* 'traduites' par M.G. Llansol ou l'hospitalité d'une mère porteuse», in Ciccía; Heyraud; Maffre (eds), *Traduction et lusophonie*. Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 379-396. (Actas: Colóquio internacional *Trans-actions. Trans-missions. Trans-positions*, Université Paul Valéry-Montpellier III, 6-8 de Abril, 2006).

em vez de «poeta» no poema «L'Albatros»), mas sobretudo a constatação de que a sua versão do célebre soneto «Correspondances», ultrapassava, na materialidade da sua realização, os pressupostos «teóricos» que o original de Baudelaire postulava. Ao radicalizar, pelas soluções encontradas, as tais «correspondências», MGL potenciava a sua ligação ao vivo, a todos os vivos... «reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,/ do dom de troca com o vivo da *espèce terrestre*».<sup>4</sup>

Nesse estudo deixei premonitoriamente em nota de rodapé que era minha intenção realizar um ensaio sobre erotismo e pornografia na obra de MGL.

O meu ponto de partida para esta intenção eram alguns apontamentos que na versão das *Fleurs du Mal* me tinham interpelado/chocado. Sobre tudo o facto de algumas soluções encontradas a partir do registo coloquial, irónico, ou até *licencieux*, mas sugestivo, no original de Baudelaire, se transformarem claramente, na versão de MGL, em registo *hard-core*, pornográfico, dito/explicito e não sugerido, ao contrário da prática simbolista da sugestão, do tão proclamado «suggérer la chose non l'objet...» mallarmeano. Por outro lado, no poema «La chevelure», MGL traduzia, curiosa e ousadamente, o termo «âme» por «sexo-de-ler». Ousadia por um lado, visão e alcance incríveis por outro, já que a associação explícita com a leitura parecia remeter para a apreensão ideal (numa conjugação perfeita entre corpo e alma), das almejadas correspondências baudelaireanas: «Un port retentissant où mon âme peut boire/A grands flots le parfum, le son et la couleur», foram com efeito traduzidos por: «Quero uma enseada portentosa onde meu sexo de ler/ Sorva às golfadas perfumes sons e cor».<sup>5</sup>

Estava então muito longe de imaginar que, dois anos após a morte de MGL, seria publicada esta sua tradução de *Les Chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs, texto e histórias em torno do texto nada estranhos para quem conheça a literatura *fin-de siècle* franco-belga.

Só que o título em português rezava assim: *O Sexo de Ler de Bilitis*, com «Prefácio e tradução de Maria Gabriela Llansol».<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Llansol, M.G., *Onde vais, Drama-Poesia ?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 25 (Itálico de MGL).

<sup>5</sup> Baudelaire, C., *As Flores do Mal*, Tradução de Maria Gabriela Llansol. *Op.cit.* p. 71.

<sup>6</sup> Louÿs, P., *O Sexo de Ler de Bilitis*, Prefácio e tradução de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

### Atribuições do tradutor pela tarefa apaixonado...

Sabemos como, a partir de *A tarefa do tradutor* (1921), as considerações de ordem filosófica, ou ainda metafísica, de Walter Benjamin, influenciaram profundamente a reflexão contemporânea sobre a prática da tradução, ao pôr em causa qualquer preocupação quanto ao destinatário, quanto à restituição do sentido. Com efeito, o texto poético em tradução seria uma chave, ainda assim «une sorte de clé, confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite»<sup>7</sup>. Nenhuma tradução seria possível, se a sua essência última consistisse em assemelhar-se ao original, porque «dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie»<sup>8</sup>. Antoine Berman foi um dos primeiros a ter expressado a ideia de «hospitalidade» (cf. *L'Épreuve de l'étranger*, 1984); Meschonnic mostrou de que forma o poético se sobrepõe à filologia ou à estética, permitindo ao estrangeiro/ao outro, emergirem no texto de chegada. Ricœur, Derrida, Lévinas articularam os conceitos de identidade, retomando essa mesma metáfora da hospitalidade. Entre «adequação e aceitabilidade», na terminologia de G. Toury<sup>9</sup>, ou naturalização, passando pela «domesticação»<sup>10</sup>, ou entendido ainda como uma forma de «manipulação», temos hoje plena consciência que, no texto em tradução, a questão do «outro», do acolhimento mais ou menos violento que lhe é feito, permanecerá sempre uma das questões centrais.

O texto em tradução vai pois impor-se de pleno direito e não como uma alternativa ao texto que o originou. Uma vez rejeitado o conceito de correspondência lógica, de equivalência, na teoria e na prática da tradução, é o processo contínuo, o acto de escrita em si que vai ser valorizado: «uma boa tradução só pode visar uma *equivalência* pressuposta, não baseada numa *identidade* de sentido demonstrável. Uma equivalência sem identidade.»<sup>11</sup>, afirmou Ricœur. Hospitalidade e acolhimento, sem que contudo haja assimilação ou aculturação.

---

<sup>7</sup> Benjamin, W., *Ecrits français*, Paris, Editions Gallimard, 1991, p. 235.

<sup>8</sup> Benjamin, W., «La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 249.

<sup>9</sup> Toury, G., *Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1995, p. 51-62.

<sup>10</sup> Even-Zohar, I., «The position of translated Literature within the literary Polysystem», in Venuti, L. (ed), *The translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000, p. 192-197.

<sup>11</sup> Ricœur, P., *Sobre a tradução*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Cotovia, 2005, p. 41.

Na sua reflexão sobre o texto traduzido, João Barrento equacionou estas questões, levando mais longe o questionamento relativamente à prática e a uma (im)possível teoria da tradução, ou seja, não teorizável em termos empíricos, mas «pensável» em termos de uma «retórica activa da/na tradução». Foi assim que ressaltou a manifestação de um terceiro grau de linguagem («não a do texto alheio, não a de um sempre possível texto próprio, mas uma construção discursiva que participa de um e de outro, sendo outra coisa [...]»<sup>12</sup>), em articulação com o sujeito de escrita, um sujeito outro, um «terceiro indefinido», entre o texto-fonte e o texto-alvo. Colocou sobretudo a questão da natureza particular do uso da língua no texto em tradução, em termos da «voz» que nele fala, muito próxima das origens, uma vez «afectada-infectada» a unidade perdida pelo estigma de outras separações dolorosas (da mãe; dos sexos; das línguas; entre a palavra e as coisas; entre o sujeito de enunciação e sujeito do enunciado), deslocando assim o problema para a esfera mítica ou até psicanalítica.

É neste contexto que podemos abordar/pensar as «traduções» de MGL, que a escritora acolhe/integra na sua obra, ao abolir deliberadamente e radicalmente a distância entre escrever e traduzir.

### ***O Sexo de Ler de Bilitis...***

A história do original desta obra de Pierre Louÿs, apresentada por seu turno como uma «tradução» — *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec pour la première fois par Pierre Louÿs, Paris, 1895 — não podia deixar indiferente alguém como Maria Gabriela Llansol.

Com efeito Pierre Louÿs (1870-1925) apresentou em 1894 a tradução de uma colectânea de versos gregos, atribuídos a uma poetisa contemporânea de Safo, que teria vivido no século VIº AC, celebrando os amores escandalosos da sua heroína/autora. Rapidamente se soube que se tratava de uma *supercherie*, a qual atingiu proporções interessantes. PL levou a mistificação ao ponto de incluir, em forma de Introdução, uma «Vie de Bilitis» na qual narra a vida suposta da autora/heroína, aponta referências bibliográficas e cita artigos de um arqueólogo alemão, o Sr. Heim (*Geheimnis*, quer dizer mistério, em alemão), caucionando os lugares onde Bilitis terá vivido. Por outro lado, PL afirma que alguns versos de Bilitis terão mesmo sido plagiados por Filodemo, poeta «qui l’a pillée deux fois».

---

<sup>12</sup> Barrento, J., *O Arco da Palavra*, São Paulo, Escrituras Editora, 2006, p. 119.

Acrescenta uma Bibliografia que não consta da edição portuguesa, a qual inclui várias outras traduções: uma francesa (*Six chansons de Bilitis*, «traduites en vers par Mme Jean Bertheroy», estrategicamente publicada numa certa *Revue pour les jeunes filles*. Paris. Armand Colin. 1896)<sup>13</sup>, várias alemãs, uma sueca, outra checa... E ainda um Índice onde várias composições aparecem com a menção «Non traduite». Ora, Maria Gabriela Llansol ao traduzir esse «(Non traduite)» por «(Inexistente)», repõe, à sua maneira, a verdade: uma pequena/grande verdade, no quadro da mistificação global urdida por Pierre Louÿs. Verdade que, todavia, não lhe interessa de todo desvendar, preferindo MGL mover-se no terreno das ambiguidades.

Durante um tempo a crítica deixou-se ludibriar, mas a brincadeira foi descoberta e a obra acabou por ser publicada depois da morte do seu autor e falso tradutor.

A título de curiosidade para a nossa «petite histoire» da Literatura, em 1927 foi publicada uma tradução com o título *A vida amorosa de Bilitis*, com a menção «JAF, traduziu [sic]», e um Prefácio assinado «o Traductor». Nesse Prefácio, JAF retoma grande parte do que Pierre Louÿs dizia na sua Introdução, refere várias traduções do original de Bilitis «sendo mais notável a franchezza do apaixonado helenista Pierre Louÿs», acrescentando ainda que: «Bilitis nos *Epigramas* é bem a perscrutadora [sic] de Ovidio e de Catulo» e que a «revelação da joia literária deve-se às pacientes investigações do alemão Heim», terminando assim: «Portugal, um paiz de paradoxos, que se ufana de ler Zola... naturalmente vae clamar que se trata duma publicação indigna.»<sup>14</sup>.

Se acrescentarmos a tudo isto o facto de a biografia de Pierre Louÿs estar repleta de dados no mínimo escandalosos (seria filho de um meio-irmão; veio a casar-se com a filha mais nova de J.-M. de Heredia, tendo sido amante da mais velha, casada com Henri de Régnier...), poderemos imaginar como estes ingre-

<sup>13</sup> Louÿs, P., *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1906, p. 26. Num Diário do autor de *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des Maisons d'Éducation* (1927) podemos ler «Je changerai de pseudonyme à chaque ouvrage pour dérouter encore plus» (1882-1891 *Journal intime*, Paris, Ed. Montaigne-Aubier, 1929, p. 276). Noutro local, PL critica os «18 siècles barbares, hypocrites et laids» e faz um elogio da sensualidade enquanto «condition mystérieuse mais nécessaire et créatrice du développement intellectuel». (Prefácio a *Aphrodite. Mœurs antiques*, Paris, Librairie Borel, 1896).

<sup>14</sup> «Prefácio», *A vida amorosa de Bilitis*, Lisboa, J. Rodrigues e Comp.<sup>a</sup>, Livresiros Editores, 1927.

dientes, a par do texto das *Chansons*, devem ter sido aliciantes para a autora de uma obra como a de Maria Gabriela Llansol.

Não é de facto possível ler uma tradução de Llansol sem que a confrontemos com a sua própria obra. Dada a linhagem de marginais — rebeldes — na qual afirma integrar-se, a rebelde MGL não podia ficar indiferente a esta história, a estas histórias em torno de «Bilitis».

E não nos espanta a tal hospitalidade forçada, a que MGL submete de imediato o título original. Com efeito *Les Chansons de Bilitis* é dada à estampa em 2010, com o título *O Sexo de Ler de Bilitis*, aumentado de um sub-título que não consta do original: *Canções em prosa rítmica*. Desapareceu por completo o subtítulo: «Traduites du grec pour la première fois par PL». Contudo, acrescenta ironicamente um «Pseudo» ao nome do autor da epígrafe com que a 1ª Parte se inicia: «Pseudo-Teócrito». Ao texto que antecedia as *Chansons* de Pierre Louÿs, intitulado «Vie de Bilitis», MGL chamou simplesmente «Introdução», subvertendo assim o seu carácter supostamente «biográfico».

Relativamente à expressão que substituiu «Chansons» — *O Sexo de Ler de...* — incompreensível para quem desconhece a obra de Llansol, recordo: «É o sexo-de-ler que guarda a porta, e espera o sexo de reenvio do legente»<sup>15</sup>; ou ainda «aquele que o texto nos dá e que é o mais profundo».<sup>16</sup>

No seu Prefácio, intitulado precisamente «O Sexo de Ler», MGL não elucida, porque não lhe interessa, a mistificação, a falsa tradução, iniciando-o com um poema de Pierre Louÿs que integra a IIIª parte de *Chansons de Bilitis*: «Mídzuris». O tom é dado, para de seguida passar a um denso texto em prosa poética no qual evoca Bilitis, mas ainda Pierre, como familiarmente se refere a Pierre Louÿs... Questiona, adianta hipóteses relativamente aos procedimentos do autor (poema que «nasce do pé de libido»). Esse Prefácio fornece-lhe sobretudo a ocasião para reflectir uma vez mais, à sua maneira — «textuando» em prosa poética — sobre a escrita, sobre o texto, o leitor e o legente .... Poderíamos esperar, neste caso preciso, uma reflexão mais centrada na «tradução», ou numa poética da «mutação». Só que, no seu caso, as traduções fazem parte do mesmo território, do mesmo universo em que «textua», vive e se move. O que é dito, ou antes, sugerido neste prefácio, articula e perspectiva vários conceitos que encontramos disseminados noutros textos seus, com os quais dialoga. Assim «O drama da

<sup>15</sup> Llansol, M.G., *Amigo e Amiga. Curso de silêncio*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005, p.208.

<sup>16</sup> Llansol, M.G., *Onde vais, Drama-Poesia ?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 263.

leitura é o leitor *querer ler como ver* e, quando a visão falha, imaginar a cena. O escritor sabe-o.»<sup>17</sup>. Noutro local afirmou que escrevia «para assistir ao nascimento da imagem»<sup>18</sup>, ou ainda:

a frase luta, alterna de género, o seu único intento é arrancar ao leitor a tira que lhe venda os olhos, não para que veja a cena, mas para que sinta que nasceu cego, não há cena de sexo, apenas o incontornável que a todos nos foi dado como forma de matéria atractiva, os corpos atraem-se, moça, por aquele halo que escapa à visão.<sup>19</sup>

«A prosa e a cor» que se aproximam; canção em prosa rítmica e, ao seu dispor, «um halo que escapa à visão», ou antes a «matéria figural irradiante e enigmática», a questão da *mimêsis*. MGL alude com efeito à escrita realista e à outra, a de Mallarmé: «Pierre Louÿs esteve, provavelmente perto (tão perto e, infelizmente, tão infinitamente longe como o seu contemporâneo Mallarmé)...»<sup>20</sup>, e ainda noutro texto: «Toda a escrita representativa vive do impensado da representação.»<sup>21</sup>

E o impensado gera imagens, copiadas, de outro modo:

Hoje, cada um a seu modo,  
sabemos que o sexo de ler,                      sem o qual o encanto do mundo  
não pode ser sentido, nem escrito,  
é uma obra de cópia—————de copista paciente e de  
instantâneos de fotograma[...]»<sup>22</sup>

Há muito que Barthes falou em «corpo textual» enquanto corpo erótico, que tem uma respiração, silêncios, que tem um ritmo pessoal; recordamos ainda Meschonnic para quem o poema, que se faz tanto em verso como em prosa, seria «l'invention de soi dans un rythme»<sup>23</sup>. Ou ainda uma «ausência sensível», fundamental, para João Barrento. É verdade que Pierre Louÿs na sua «Vie de Bilitis» se refere a *phrases rythmées*, ao imaginar que Safo teria ensinado à

<sup>17</sup> Llansol, M.G., *O Sexo de Ler de Bilitis*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 9.

<sup>18</sup> Llansol, M.G., *Um Arco Singular. Livro de Horas II*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, p. 267.

<sup>19</sup> Llansol, M.G., *O Sexo de Ler de Bilitis*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>21</sup> Llansol, M.G., *O começo de um livro é precioso*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003, p. 347.

<sup>22</sup> Llansol, M.G., *Onde vais, Drama-Poesia ?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 142.

<sup>23</sup> Meschonnic, H., *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 30.

jovem «a arte de cantar em frases rítmicas». E MGL, para quem «o corpo e o poema são chamados a formar um ambo»<sup>24</sup>, sublinha o facto de estas «Canções» serem todas em «prosa rítmica», uma vez que considera a «rima» demasiado forte e potente, logo, inadequada ao que se pretende «cantar», como nos diz de maneira tão provocadora no seu «Prefácio». Encontramos ecos de tudo isto noutros textos:

Como é possível que o poema não toque na voz? Como é possível que esta não saia de um corpo? Como é possível que este não se vista libidinalmente para o receber?

[...]é grande o mistério da sensualidade do poema.

Como apelativo é o grão da voz;

como soberano é o corpo nas suas transparências e no seu porte.<sup>25</sup>

A pulsão erótica (tal como a pulsão política) sempre atravessou a escrita de Llansol<sup>26</sup>. A incursão de MGL num universo que se opõe às instituições, ao trabalho, às convenções, aquele que anuncia a plenitude dos sentidos, não é de espantar, numa obra que constantemente afirma o seu carácter transgressor.

Relativamente ao erotismo, à isotopia erótica, só é possível, no âmbito deste pequeno ensaio analisar algumas das suas incidências.

Na versão de MGL de *Les Chansons de Bilitis* observa-se um reforço propositado dessa tónica, através de alguns procedimentos que radicam muitas vezes em recursos e estratégias que verifiquei na tradução de *Les Fleurs du Mal*: marcas de oralidade, presentificação da imagem, privilégio dado ao concreto, visualidade, neologismos a partir do francês (hirtar-se; rasar, para rapar o cabelo...), vocábulos actuais... Mas também a deslocação, por exemplo, do lugar de alguns termos essenciais. Na canção «Le désir» (p.141), evocação de uma cena erótica antes da cerimónia nupcial, o original começa por «Elle entra»; «Elle était debout». Ora, na versão de MGL, só nos dois últimos versos aparece a identidade, ou antes, o género, dos intervenientes: «[...]E, bruscamente, /afastámo-nos uma da outra.». A não obrigatoriedade, em Português, de o sujeito preceder a forma verbal, é igualmente aproveitada ao longo do poema por MGL, que deixa assim a ambiguidade instalar-se até ao final.

---

<sup>24</sup> Llansol, M.G., *Onde vais, Drama-Poesia ?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>26</sup> Eduardo Prado Coelho, à memória de quem dedico este meu pequeno texto, considerou algumas páginas de MGL como as mais perturbadoras páginas eróticas da literatura portuguesa.



Em «Le triomphe de Bilitis» (p.369) a tónica é colocada no «desejo», constituindo esse termo a última palavra do poema, contrariamente ao que acontece no original. Por outro lado, MGL vai escolher muitas vezes esse termo para traduzir a palavra «Amor».

Em «La comande» (p.329) trata-se de encomendar os serviços de uma velha meretriz para uma festa e «encomendar» algumas pupilas conforme os dotes peculiares destas. Após a descrição, feita pela meretriz, à cliente que requer os seus serviços, de uma determinada dança, MGL acrescenta de sua lavra: «É picante e indecente, como sabes!», e ainda, a propósito de uma cantora: «É excitante, como sabes.» Ao introduzir estas expressões que não constam do original, reforça-se a cumplicidade entre as intervenientes, entre quem pede e quem fornece o serviço. E esta composição termina com um simples «Adieu», que MGL traduz por «Prazer em ver-te.» Não podemos deixar de imaginar o prazer malicioso, neste caso da escritora/tradutora, ao utilizar esta fórmula em lugar do simples «Adeus», cuja tradução literal seria aqui perfeitamente possível.

MGL enfatiza igualmente o aspecto violento de algumas composições. Assim, em «La Dispute» (p.317), o aspecto escabroso e sórdido é acentuado: «Ne t'arrête plus dans ma rue, ou je t'enverrai dans l'Hadès faire l'amour avec Khâron, et je dirai très justement: "Que la terre te soit légère!" pour que les chiens puissent te déterrer». Na tradução de Llansol: «Não voltes a parar na minha rua, ou mandar-te-ei para os infernos fornicar/com Caronte; e podes estar certa que desejarei: "Que a terra te seja leve!", /não vão os cães ter dificuldade a desenterrar-te.»

A utilização do calão é reforçada: «mauvais fard», transforma-se em «pintura rasca»; «s'il me plaît ainsi», em «se me der na real gana».

Consideremos agora a terceira estrofe da composição «La jeune mère» (p.333):

Et maintenant considère la toute petite enfant qui est née du frisson que tu as eu un soir dans les bras d'un passant dont tu ne sais plus le nom. Rêve à sa lointaine destinée. [...]  
Ces yeux [...] sémeront aux hommes la douleur ou la joie, d'un mouvement de leurs cils.

Na tradução de Llansol:

E, agora, olha bem a bebé, nascida do frémito que, uma tarde, sentiste nos braços de um desconhecido, cujo nome se perdeu, caso o tenhas sabido. Sonha apenas com o seu destino remoto.

Esses olhos [...] hão-de semear na argila dos homens dor e alegria, quem sabe....

Por um lado, Llansol mantém a aliteração em «ss» repetida seis vezes no original, reforçando o carácter sensual do «frisson»; por outro, a tradução é mais sugestiva, mais intensa que o original. A expressão «Ton ventre plus doux défaille sous la main» torna-se «Teu ventre, mais meigo, vibra quando a mão o roça», sugerindo assim a sensação táctil com o recurso ao verbo roçar, e de novo o reforço do som «ss». Coloca vírgulas, faz pausas, talvez mais adequadas ao olhar da mãe, contudo acrescenta «caso o tenhas sabido», ausente no original. Ora, ao fazê-lo, MGL vai enfatizar o carácter libertino e aleatório do nascimento da criança. Com efeito, ao introduzir a expressão «apenas», sublinha-se a possível cumplicidade da mãe, e através da inserção de «quem sabe», com a qual termina o texto, inexistente também ela no original, reforça-se a probabilidade de a «bébé», como MGL lhe chama, vir a ser, por seu turno, uma cortesã. Ao mesmo tempo que sugere ainda, perversamente, uma possível conjectura/desejo dessa mãe acerca de tal possibilidade.

Na tradução de «Mídzuris» (p.275), o mesmo poema escolhido para iniciar o seu Prefácio, MGL destaca uma vez mais o carácter sórdido das proezas ou qualidades da jovem de quinze anos:

Oui, je sais que tu es une horrible enfant et que ta mère t'apprit de bonne heure à faire preuve de tous les courages.

Passa a ser:

Pensas que não sei que és uma miúda sem escrúpulos ?  
Tua mãe não perdeu tempo a ensinar-te as porcarias mais audazes ?

Deste modo, o que era apenas sugerido no original, deixando alguma margem para uma interpretação menos terrível, menos reprovável, na versão de Llansol não deixa margem para dúvidas: «horrible enfant» — sem escrúpulos; «de bonne heure» — não perdeu tempo.

Fica assim reforçada a amoralidade. Quanto à expressão «tous les courages», que poderia ser perfeitamente traduzida por «todas as ousadias», é aqui transformada em «porcarias mais audazes». E ainda no mesmo poema

La bouche d'une fille de quinze ans reste pure malgré tout. Les lèvres d'une femme chenu, même vierges, sont dégradées; car le seul opprobre est de vieillir et nous ne sommes flétries que par la ride.

transforma-se em:

Toque no que tocar, a boca de uma criança de quinze anos nunca se mancha.

Repara nos lábios, ainda que virgens, de uma mulher encanecida !

Não prestam. O único opróbrio é envelhecer, acredita; uma ruga chega...

Ao traduzir «reste puré» por «nunca se mancha», ao mesmo tempo que valoriza, como é seu hábito, o lado visual e concreto, MGL enfatiza o lado chocante, sendo «mancha», a mácula, antítese da pureza. Exclamação, reticências... uma vez mais intrusão subtil do escritor/tradutor, com consequências interessantes.

Com efeito, o facto de MGL ter colocado esta composição no início do seu Prefácio, poderá ter uma ligação, também, com a questão fulcral aqui enfatizada formal e semanticamente: a do temido e ineluctável envelhecimento da mulher. Ao chamar a atenção, através do imperativo «Repara!», inexistente no original; ao traduzir «lèvres dégradées» pelo terrível «Não prestam.», a voz que fala no poema traduzido dita o veredicto implacável, a perda de utilidade contrapondo-se assim ao aspecto estético, em maior ou menor grau, para o qual «dégradé» remete.

A introdução de «acredita», ao mesmo tempo que «(verás)», sugere uma maior cumplicidade entre as intervenientes.

Ainda no que toca à problemática do envelhecimento no poema «L'inconnu» (p.334), para a expressão «mes mamelles se plient» é escolhido um termo mais cru: «estão flácidas», mas sobretudo interessa-nos a tradução de «Érôs s'endort de lassitude.», que se transforma, sob a pena de Llansol, em «Eros adormece de tédio/ e de cansaço», acrescentando de sua lavra «É um facto.», com que o poema termina.

Recorremos ainda à última composição da colectânea «La mort véritable» (p.344), que MGL transforma, tão significativamente, em «O que é morrer, de verdade». De novo o registo coloquial: «Que ne suis-je morte tout à fait!», transformado em «Por que não acabaste comigo, de uma só vez?», matizando a seriedade do propósito final: «Eis-me pronta a dizer/"não mais serás amada", ou seja, o irremediável veredicto aqui em discurso directo.

Ineluctável constatação da voz que nestas canções fala: a de Bilitis, a de todas as suas legentes, a de todas as mulheres incluindo Maria Gabriela: é um facto!

Não posso deixar de articular esta temática do envelhecimento da mulher, presente na canção inicial com que MGL abre o seu Prefácio, e ainda nas que atrás referi, com uma estranha composição intitulada simplesmente «Chanson»

(p.42). Trata-se formalmente de uma lenga-lenga, uma *comptine* para crianças, aparentemente adequada ao contexto mais «ingénuo» das *Chansons*, na Parte I, «Bucólicas em Panfília». Todavia, uma inesperada, ainda que *ténue*, referência à morte (chagrin, stèle...) vai ganhar na versão de Llansol uma ainda mais estranha conotação, pelo que nela é acrescentado. À pergunta inicial «— Torti-Tortue, que fais-tu là au milieu ? — Que ne viens-tu danser?» a derradeira resposta é: «J'ai beaucoup de chagrin [...] — Il est tombé dans la mer... [...] Du haut des chevaux blancs.».

Ora, na versão de Llansol, este «Il», esta impessoal terceira pessoa transforma-se em «— O meu menino caiu ao mar.», nota trágica que parecia irromper neste universo hedonista e de algum modo pô-lo em causa. Não podemos deixar de relacionar igualmente a morte deste «menino» com a «informação» adiantada por Pierre Louÿs na sua «Vie de Bilitis»: «Devenue mère d'un enfant qu'elle abandonna, Bilitis [...]». Esta neutra constatação é transformada por MGL em: «Entretanto, foi mãe. Abandonou a criança que dera à luz [...]. O desdobramento da frase em dois acontecimentos — ser mãe, aqui reforçado com a expressão «dar à luz», e o abandono — parecem dar mais relevo a toda a questão.

Só que... Só que a ligeireza do «— Hélas! Hélas! et comment cela?», que se seguia ao «Il est tombé dans la mer...», concretiza-se num não menos despreocupado «— É pena! É pena! E como foi?», reforçando assim, por analogia, o carácter, no mínimo irresponsável, de quem abandonou um filho.

Derrida afirmou que nada era mais grave do que uma tradução, tendo João Barrento, a propósito da sua tarefa de tradutor, falado em «descida aos infernos do literal». Com efeito, a escolha da palavra entre as múltiplas possibilidades existentes, a eliminação de umas, a introdução de outras («dar à luz», por exemplo, que no contexto da obra llansolliana ganha particular alcance) é de uma enorme responsabilidade, pelo que se exclui, mas também pela surpresa ou espanto que pode causar a palavra escolhida.

Paul Ricœur evocou, a propósito de Antoine Berman, já aqui referido, o «*desejo de traduzir*», esse desejo que animou os pensadores alemães a partir de Goethe, passando pelos românticos, até Hölderlin e, por fim, Benjamin. Quanto a ele, o que estes apaixonados pela tradução esperam do seu desejo, é aquilo a que um deles chamou «a *ampliação* do horizonte da sua própria língua»<sup>27</sup>, a redescoberta dos recursos dessa língua. Nada mais adequado a MGL que a

---

<sup>27</sup> Ricœur, P., *Sobre a tradução*. Op.cit, p.40.

propósito dos seus textos, dos textos em tradução — «que montagem fabulosa!» — refere a «apropriação desposuída da língua a que são chamados»<sup>28</sup>, ela que «não admitia a deslocação de uma língua para a outra sem questionar-lhe o destino»<sup>29</sup>.

Maria Gabriela inscreve-se definitivamente na linhagem desses pensadores pelo «desejo de traduzir» animados, nessa constelação,

lugar comum dos autores de leitura da [sua] linhagem, onde a memória estiver. Onde o erotismo reverdecer de novo, talhado. Onde o espaço não tiver fim, semeado de todos os pensamentos que o corpo [lhe] deu.<sup>30</sup>

Quanto ao erotismo, afirmação da vida, «approbation de la vie jusque dans la mort»<sup>31</sup> como disse Bataille, ele faz parte de uma experiência humana, interior, das mais radicais.

J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes qui limitent le possible.<sup>32</sup>

escreveu ele.

Nada mais adequado à experiência de Llansol, que afirmou: «Escrever é para mim um fenómeno religioso, exprimir a ligação por que me sinto ligada.»<sup>33</sup>

Ouçamos a voz que no seu texto fala:

Mas eu, a legente, acordada para escrever, não renuncio./ Transformo-me em amante ou musicante [...].<sup>34</sup>

E ouçamos, finalmente, as últimas palavras de um pequeno texto onde se começa por anunciar que «A primeira qualidade de uma puta é a generosidade...»:

**«Eu sou uma cortesã e escrevo»<sup>35</sup>**

<sup>28</sup> Llansol, M.G., *Ardente Texto Joshua*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, pp. 28; 84.

<sup>29</sup> Llansol, M.G., *Os Cantores de Leitura*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, p. 217.

<sup>30</sup> Llansol, M.G., *Os Cantores de Leitura*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, p. 217.

<sup>31</sup> Bataille, G., *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 15.

<sup>32</sup> Bataille, G., *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1983, p. 19.

<sup>33</sup> Llansol, M.G., *Um Arco Singular. Livro de Horas II*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, p. 220.

<sup>34</sup> Llansol, M.G., *O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, p. 8.

<sup>35</sup> Llansol, M.G., *Caderno 31*, p. 141, 5 de Agosto [1989], sábado.



## O facto e a ficção na memória histórica. Sobre a obra de Imre Kertész

Piroska Felkai

CEIL,FCSH-UNL

A história da Europa Central e de Leste foi marcada pelos vários genocídios no século XX. As diferentes representações literárias do sofrimento humano no quadro histórico articulam-se através da memória individual ou coletiva com os componentes do esquecimento que também ganham relevância neste contexto.

A presente comunicação tem por objeto reflectir sobre a transmissão de experiência do genocídio, neste caso concreto, a experiência do Holocausto?

Durante décadas foram fornecidos aos leitores vários tipos de textos sobre este tema no campo da criação artística literária. Em *Se isto é um homem* de Primo Levi publicado em 1947 e na *Noite*, o primeiro volume de uma trilogia que Elie Wiesel escreveu entre 1955 e 1960, uma história sobre a chegada e a vida em Auschwitz são contadas em primeira pessoa. Os textos mencionados enfatizam dramaticamente a ausência de limites na luta mais dolorosa pela vida. A tarefa da rememoração torna-se alvo da escrita e surge como um eixo fundamental em várias obras. A prosa não se limita apenas à descrição dos factos ou a testemunhá-los, mas forma-se uma nova ordem na linguagem em rutura com as convenções tradicionais. Hans-Georg Gadamer sublinha o seguinte no seu texto intitulado *a Herança e o Futuro da Europa*.

[...] parecer-me certo que a linguagem não só é a casa do ser, mas também é a casa do homem, na qual ele vive, se instala, se encontra a si, se encontra a si no Outro, e que um dos espaços mais acolhedores desta casa é o espaço da poesia, da arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gadamer, H-G.: *L'héritage de l'Europe*. Trad. Ph. Yvernel, 1996, Ed. Payot & Rivages, p. 155.

A guerra, segundo Theodor Adorno, destrói a continuidade e a capacidade narrativa que garante a manutenção da memória e da tradição. De tudo isso resulta que a aporia fundamental da literatura da Europa Central consiste em não poder narrar o inumano que deve ser apresentado.

Um testemunho exemplar desta problemática é a poesia de Paul Celan. O «poeta das sombras» rejeitava tanto a racionalização, como a coerência lírica. Adorno considerou que os poemas de Celan exprimiam o horror extremo através do silêncio. O próprio conteúdo do poema tornava-se negativo<sup>2</sup>. Esta poesia encontra-se no limiar da experiência do emudecimento.

A obra literária de Imre Kertész também contextualiza a experiência do limite da linguagem e a questão do limite do dizer. Procura-se uma outra linguagem que seja capaz de ultrapassar os limites da linguagem tradicional. Segundo Jacques Derrida:

A experiência do nazismo é um crime contra a língua alemã [...] depois, há uma outra morte é aquela que não pode chegar à língua por causa daquilo que ela é, isto é: posta em letargia, mecanizada, etc. O ato poético constitui, então, uma espécie de ressurreição. O poeta é alguém que tem a tarefa permanente, numa língua que nasce e ressuscita [...] ele desperta a língua e para tornar viva a experiência do despertar, do retorno à vida da língua, é necessário estar próximo do seu cadáver.<sup>3</sup>

O Holocausto não tem língua. Cada sobrevivente recorda-se nele no seu próprio idioma; por consequência deste facto, a integração do Holocausto na memória coletiva histórica dependerá sempre também das línguas em que as experiências serão relatadas.

Imre Kertész nasceu em Budapeste numa família judia assimilada. Foi deportado em 1944 para Auschwitz e Buchenwald, e libertado em 1945, no ano em que regressou a casa, como o único sobrevivente da sua família inteira. Quando em 2002 a Academia Sueca decidiu distingui-lo com o Prémio Nobel de Literatura, o escritor húngaro não era muito conhecido no seu país. Durante décadas, os seus livros não tinham passado de umas exíguas primeiras edições. As instituições estatais, por intermédio dos «secretários kafkianos» do regime que no entanto, o vigiavam, dedicavam-lhe uma propositada indiferença e falso

---

<sup>2</sup> Adorno, Th.: *Crítica cultural e sociedade*. In: Id: *Prismas*, Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo, Ática, 1998, p. 26.

<sup>3</sup> Derrida, J.: *Schibboleth pour Paul Celan*, ed. Galilée, Paris, 1986



desdém. Como diz uma das suas personagens: «Para quê liquidá-lo? Ele vai sucumbir sozinho.» Em 1989, com a queda do Muro de Berlim e dos regimes europeus pró-soviéticos, Kertész saiu da Hungria para conhecer o mundo «desenvolvido». Como ele próprio afirmou:

Simplemente aconteceu que a minha liberdade individual foi devolvida, abriu-se, assim, a porta da cela em que me fecharam durante quarenta anos. Mas não se pode viver a liberdade onde se viveu o cativo. Seria preciso ir para qualquer lado, ir para muito longe daqui.<sup>4</sup>

Mas esta nova e estranha «leveza do ser» traz-lhe uma inesperada e irracional nostalgia do passado. Os «novos tempos» começam a parecer-lhe uma traição ao seu antigo modo de vida espartano (viver constantemente face às forças de destruição), era esse que lhe tinha conferido uma identidade de escrita. O livro de *Um Outro — Crónica de uma Metamorfose* apresentado intencionalmente pelo autor como uma obra de ficção, é para muitos um diário de reflexões pessoais anotadas entre o outono de 1991 e a primavera de 1995. Porque é que podemos considerá-la ficção e não diário? A resposta está explícita na epígrafe de Rimbaud, na fórmula que este deixou para o Modernismo: «Je est un autre.» O autor é Imre Kertész, mas a personagem/narrador é o escritor I.K. que nos sublinha que o *Eu* é «uma ficção de que somos, quando muito, co-autores»<sup>5</sup>. Este livro é uma tentativa de reencontrar uma identidade perdida. As reflexões apresentadas como ficção levam o narrador e os leitores a descobrirem uma outra identidade de escrita, ou seja uma identidade que a si mesma se escreve.

*Um Outro* é uma espécie de «road movie», realizado porque é um filme por uma sequência de cenários europeus e que documenta a nova maneira de viver do narrador, de leitura em leitura, de cidade em cidade, mas em que são raros (talvez não exista mesmo nenhum) os momentos de espanto, de felicidade, de um pequeno interesse que justifique a viagem. Um sentimento de nojo do mundo está constantemente presente nas cidades onde chove quase sempre e que convoca ao narrador memórias de Auschwitz, confrontando-o com o passado, com a infância, desencadeando reflexões sobre o que é a existência num mundo pós-Auschwitz, mas também sobre o totalitarismo, o terror, a

---

<sup>4</sup> Imre Kertész: *Um Outro. Crónica de uma metamorfose*. trad. Ernesto Rodrigues, Lisboa, Ed. Presença, 2009, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 8.

identidade judaica, a vergonha de ter sobrevivido, mas recusando sempre o heroísmo do sofrimento, o papel de vítima.

Na Hungria o discurso atual sobre o Holocausto continua a ser dificultado devido a um certo tipo de silêncio causado pelo sentimento de medo, de vergonha e de culpa. A obra de Imre Kertész apresenta-nos uma visão fictícia sobre o tema do Holocausto, bastante diferenciada das narrativas existentes nos cânones literários, ao evitar usar qualquer tom moralizante. O *Sem Destino*, o romance mais conhecido do autor serve como exemplo para demonstrar que partilhar a experiência do genocídio é uma tentativa desesperada, os acontecimentos apenas podem ser transmitidos através da capacidade construtiva da ficcionalidade.

O primeiro romance, que faz parte de uma trilogia junto com a *Recusa* (1988) e *Kaddish para uma criança que não nasceu* (1990), apesar de ter sido concluído em 1965, foi publicado apenas dez anos mais tarde. O protagonista Köves Gyuri, um rapaz de pouco mais do que quinze anos, de família judaica, depois de ver o pai, um tranquilo comerciante, partir para um campo de concentração nazi, segue pouco depois o mesmo destino e acaba por passar por Auschwitz, Buchenwald e Zeitz. Gyuri é um jovem sereno, observador e reservado. Deixa a mãe e uma amiga para atrás para descobrir um mundo de horror que ele nos seus «relatórios» não superlativa, antes pelo contrário, descreve com o máximo rigor como se não estivesse envolvido na tragédia.

Nenhum dos novos detidos, penso eu, deixou de se admirar com esta situação: e assim nós rapazes, mal nos encontrámos no pátio, a seguir ao banho, passámos bastante tempo a observar-nos, virando-nos, espantados, em todos os sentidos. Chamou-me a atenção um homem, aparentemente jovem, que se encontrava perto e, absorto, apalpava as suas roupas, como se pretendesse certificar-se da qualidade do tecido e convencer-se da sua realidade. A dada altura olhou para cima, no intuito, talvez de fazer uma observação, mas ao reparar que, à sua volta, só via fatos iguais, acabou por nada dizer — foi, pelo menos, a minha impressão nesse momento, mas podia enganar-me, claro.<sup>6</sup>

Como este excerto demonstra o rapaz narrador olha para as mais atrozes manifestações de crueldade humana sem perder a confiança na humanidade. Tem dificuldades em falar da sua experiência utilizando a linguagem comum que dá

---

<sup>6</sup> Imre Kertész: *Sem Destino*, (SM), trad. Ernesto Rodrigues, Lisboa, Ed. Presença, 2003, p. 73

origem a um mundo textual caracterizado pela disseminação da narrativa do sujeito em discursos alheios, problematizando deste modo a partilha da sua experiência com os outros. No início do romance deparamo-nos com frases cortadas e colocadas em parênteses, sublinhando assim que essas originalmente não pertencem à voz do narrador/protagonista.

A mim, acolheu-me com a voz brincalhona de sempre. Nem sequer viu a estrela amarela. Depois, ali fiquei, onde estava, em pé, junto à porta, eles continuaram o que suspenderam à minha chegada. Pareceu-me que os interrompera a meio de alguma negociação. Primeiro, não percebia nada do que falavam. Fechei mesmo os olhos por um instante, ainda ofuscado pelo sol de lá fora. Entretanto, o meu pai dizia qualquer coisa e, ao abri-los, falava o senhor Süt [...] A frase seguinte disse-a novamente o meu pai, e falou de uma «mercadoria» que «seria melhor» o senhor Süt «levar imediatamente consigo.»<sup>7</sup>

No primeiro capítulo Köves Gyurka sublinha a diferença entre o ponto de vista dele e dos outros, e este facto torna-se mais acentuado pelo uso do discurso indirecto. A partir da primeira frase «Hoje não fui à escola» até ao início da deportação, predominam as características linguísticas do diário e as formas prolépticas da narração ulterior. O narrador homodiegético relata os acontecimentos no pretérito, mas o seu ponto de vista é «quase simultâneo» do protagonista, cujos estados de espírito são descritos no tempo verbal do presente. Esta característica da narração tem como resultado que os horizontes do sujeito narrador e o do narratário são idênticos e não separáveis. Mas a partir do 3.º capítulo, em que o narrador começa a relatar o processo da deportação com a frase «No dia seguinte, deu-se um caso algo estranho» esta «homogeneidade» desaparece.

Um dia, em casa, lembro-me de ter tirado da estante, ao acaso, um livro que há muito parecia estar ali meio escondido [...] recordo apenas que o prisioneiro, autor do livro, afirmava lembrar-se muito melhor dos primeiros tempos de prisão do que dos últimos, mais próximos da data em que iniciou o processo da escrita. Na altura, pareceu-me algo duvidoso e, por assim dizer, só patralhas. Penso todavia, que é verdade — efetivamente, também me lembro com mais nitidez do primeiro dia que dos seguintes.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> SM, p. 8-9.

<sup>8</sup> SM p. 74-75.

A perspetiva temporal aqui apresentada evoca a de Hans Castorp em *Montanha mágica* de Thomas Mann, quando o protagonista reflecte sobre o funcionamento da memória, relembando-se dos tempos que tinha passado no sanatório. Deste modo podemos relacioná-la com os conceitos do fluxo de consciência de William James ou do fluxo de duração de Henri Bergson. Mas esta questão no romance de Kertész ainda se torna mais complexa. O narrador, sobretudo na primeira parte da citação escolhida, fala sobre as recordações do narratário, o que nos dificulta atestar os aspectos da focalização.

O momento da confrontação com a experiência de Auschwitz resulta num enunciado complexo em termos de focalização, devido à separação das perspectivas do narrador e do narratário, que, ao mesmo tempo, são unidas na mesma enunciação.

Podia jurar: em todo aquele percurso, não falei com um único estrangeiro. E, no entanto, todos os meus conhecimentos mais profundos e rigorosos se articularam, de facto, naquele preciso instante. Ali, mesmo à nossa frente, estavam a ser queimados os nossos companheiros de viagem, todos aqueles que tinham querido ir nos camiões e todos os que o médico, por razões de idade ou por quaisquer motivos, havia considerado inaptos, bem como as crianças e, com elas, as mães e todas as outras que em breve o seriam, aquelas em que esse estado se notava já, como diziam.<sup>9</sup>

O sujeito da primeira frase supostamente é um narrador que está numa posição ulterior relativamente aos acontecimentos, pelo menos é o que a forma «não falei» indica ao leitor. Mas este enunciado separa-se da sequência textual das outras frases, cujos predicados são colocados no presente. A tradução não consegue bem transmitir esta diferença. A natureza morfológica da língua portuguesa permite distinguir duas formas do passado, colocando os verbos no pretérito perfeito ou imperfeito. O uso das duas formas na mesma frase implica a simultaneidade temporal dos acontecimentos. Mas no original, tendo em conta que na língua húngara apenas existe uma forma temporal do passado, esta distinção não pode ser realizada. Esta característica torna-se importante pelo facto de que depois do enunciado da primeira frase ser posto no passado, o texto continua no presente, o que dificulta considerarmos o narrador como um sujeito idêntico e unificado.

---

<sup>9</sup> SM p.79.

A alteração constante entre a enunciação transmitida no passado ou no presente pode resultar que, por um lado, encaramos a tragédia de Auschwitz como um facto histórico evocado pela memória colectiva, e por outro lado consideramos como um texto mítico, ou como um metadiscurso que está constantemente presente nas nossas mentes. A citação seguinte demonstra-nos esse funcionamento narrativo:

Após a chegada, também aqui nos esperavam um banho, barbeiros, líquidos desinfetantes e mudança de roupa. Aliás os acessórios do vestuário são exactamente como em Auschwitz.<sup>10</sup>

Mais tarde, desde a libertação até à última página do livro não há traços da enunciação do presente.

Toda a gente avançava passo a passo, enquanto era possível: também eu dei os meus passos, não somente na fila de Birkenau, mas já em casa. Avancei passo a passo com o meu pai, e, depois, com a minha mãe, avancei passo a passo com Annamária e também — e eram talvez o mais difíceis entre todos — com a sua irmã mais velha. Agora eu poderia dizer-lhe o que significa «judeu»: nada, para mim no início, pelo menos, enquanto não começam os passos. Nada é verdade, não há sangue diferente ou outra coisa, há somente..., tropecei, mas de súbito, lembrei-me das palavras do jornalista: há somente determinadas situações e as novas possibilidades que aquelas em si encerram. Também eu vivi até ao fim um dado destino. Não era o meu destino, mas fui eu que vivi até ao fim.<sup>11</sup>

Podemos então a dizer que as técnicas narrativas e discursivas, a falta do tom moralizante do narrador relatando o passado, mas ao mesmo tempo o reconhecimento de que é impossível libertar-se da memória de Auschwitz originam uma verdadeira oportunidade para o sujeito de permitir que o Holocausto fale sobre si mesmo e não de ele falar sobre o Holocausto. Assim, olhando para trás, percebemos melhor que a ausência de uma única voz do narrador (nem um onnipresente, nem um subjectivo) evita a possibilidade de interpretarmos o texto como algo acabado e permite-nos criarmos novos diálogos futuros com esse momento trágico da nossa História.

---

<sup>10</sup> SMp.89.

<sup>11</sup> SM p.181.



## Des littéralités pour sourire des imaginations

Serge Bismuth

*Université de Picardie Jules Verne*

Don Quichotte n'est pas l'homme de l'extravagance, mais plutôt le pèlerin méticuleux qui fait étape devant toutes les marques de la similitude. [...] Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses<sup>1</sup>.

Michel Foucault

Pas d'Etc. dans la nature, qui est énumération totale et impitoyable<sup>2</sup>.

Paul Valéry

Jamais un désir n'est à la lettre exaucé<sup>3</sup>.

Jean-Paul Sartre

Souvent, par négligence, nous nommons «image» des formes iconiques. C'est une considération très réductrice de la notion d'image que nous distinguerons ici de celle d'icône ou, pour mieux dire, de signe iconique. Pour ce faire nous nous tournerons vers des œuvres reconnues contemporaines qui semblent se contenter de rapporter aussi littéralement que possible, en l'occurrence photographiquement, les choses les plus banales. Nous aurons donc à l'esprit les œuvres photographiques de Peter Fischli et David Weiss.

Bien que leurs effets de littéralité radicale ou, autrement dit, leur apparence de simples reflets des choses les plus ordinaires peuvent faire accroire que ces

---

<sup>1</sup> Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60.

<sup>2</sup> Valéry, P., *Œuvres II – Tel quel*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 558-559.

<sup>3</sup> Sartre, J.-P., *L'imaginaire* [1946], Paris, Gallimard, 2005, p. 283.

photographies ne ressortissent d'aucun imaginaire, nous serons loin de penser que ces œuvres contribuent à négliger l'idée d'image. Nous serions tentés de dire qu'elles en paraissent hantées. En effet, leur énigmatique absence apparente de caractère et de motif, sinon à dire *dépasse l'imagination*, peut sembler interroger la possibilité d'*imaginer*, autrement dit *de former l'image* d'un art dont les œuvres n'auraient pas d'autre ambition que celle de *réfléter* les objets les plus habituels et les faits les plus actuels. Pourtant, en plus de mettre au défi d'imaginer cette possibilité comme répondant de l'acception la plus exigeante de la notion d'art, ces œuvres paraissent suggérer de penser que leur indexation au titre de *L'art* dit contemporain devrait paraître d'autant plus méritée qu'elles font croître l'idée chimérique d'affranchissement total ou, pour le moins, de défiance à l'égard de tout ce que suppose la notion d'imaginaire.

De telles œuvres mettront aussi en difficulté tout projet de les justifier d'un point de vue éthique, pour autant qu'il soit douteux d'invoquer quant à elles l'idée de *distanciation* et donc de les inscrire dans la tradition du *réalisme* en vertu de leur aspect littéral.

Par ailleurs, bien que faisant paraître oiseux tout discours relativement à leur esthétique, nous commencerons par observer — ne serait-ce qu'en vertu du média photographique qui leur donne forme — que ces œuvres peuvent sembler conforter la définition «des imaginations» que proposa le premier de ceux qui instaura à sa plus haute considération la notion d'esthétique en invitant, non pas à l'envisager d'un point de vue normatif, mais comme un questionnement à propos de ce qui, de tout art, intrigue.

## Des photographies littérales comme des imaginations

Si l'on fait abstraction de l'anachronisme, considérée littéralement, la définition «des imaginations» de Baumgarten, non seulement en tant que «représentations sensibles d'objets absents<sup>4</sup>», comme «ce qui extrait des sensations des formes des objets sentis et les reproduit en soi-même<sup>5</sup>», paraît exprimer la compréhension la plus commune de *la photographie*<sup>6</sup> qui a pour conséquence de donner à

<sup>4</sup> Baumgarten, A.G., *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, Paris, L'Herne, 1988, p. 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>6</sup> Ce que nous notons dans une perspective comparable à celle qui fit supposer à Gilles Deleuze que Kant conçût «un nouveau rapport entre l'image et la pensée [...] qu'il faudrait appeler



percevoir l'épreuve photographique comme *une imagination* parce qu'elle semble *reproduire en elle-même* ce qui, ordinairement, n'advient à la conscience que *via* des sensations labiles et qui ne peuvent donc être précisément *retenues*.

Cela étant, comment ne pas sourire, sinon devant toute photographie, à l'idée qu'un événement aussi trouble et intense que celui d'une perception puisse *se voir si littéralement figé et ainsi figuré* en ces sortes d'objets?

Aussi, pour autant que l'espèce de figure en quoi consiste toute photographie entre dans la catégorie de ce que l'on comprend en termes de *cas de figures*, et que de tels cas se trouvent, pour ainsi dire, dans la perspective de l'idée de littéralité, force serait de reconnaître que nous sommes enclins à admettre la possibilité d'observer parfois quelques points de convergence entre forme et sens, avec ceci de spécial que le sens, voire aussi la sensation en référence pourraient sembler n'avoir, ou tendre à ne pas avoir plus de *périmètre* ou d'*étendue* que la forme qui *le* ou *les* contient.

Puisque nous supposons que l'idée de littéralité implique — loin de celle, fabuleuse, de «rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie» — celle de coïncidence stupéfiante, mais supposée possible, entre le mot et la chose, deux titres de livres viendront à l'esprit: *Le mot et la chose*, publié en 1960 par Willard Van Orman Quine et *Les mots et les choses* qui parut six années après le précédent et que Michel Foucault signa.

### L'art poétique de l'énumération

Pour exemplifier et interroger d'un point de vue esthétique cette idée de littéralité, nous rappellerons que nous proposons de penser plus particulièrement aux œuvres que les deux artistes suisses, Peter Fischli et David Weiss, ont produites au motif de constituer une *archive du monde visible* et qui paraissent sous des formes que recouvre la notion de «photographie».

Sachant que cette notion ne va pas sans évoquer un rapport des plus assurés à tout ce que suppose celle de référence, et puisque Quine confiait que son ouvrage *Le mot et la chose*: «s'intéresse au mécanisme de la référence<sup>7</sup>», l'une des premières questions qui s'impose devant de telles œuvres est de savoir si

---

dans ce cas "pré-cinématographique", mais que, d'une autre manière, le cinéma pourrait confirmer.» *La voix de Gilles Deleuze*, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=17](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17).

<sup>7</sup> Quine, W.O., *Le mot et la chose* [1960], Paris, Flammarion, 1977, p. 148.

elles consistent ou non de ces sortes d'énoncés qui «élargisse[nt] nos horizons référentiels<sup>8</sup>»? On peut d'abord en douter.

C'est une question assez proche que Michel Foucault posa en songeant à cette prétendue encyclopédie chinoise qui, parce que récapitulant bizarrement les choses, engage à demander si elle prétend *représenter* le monde réel ou quelque monde imaginaire. Ainsi, une telle encyclopédie poserait surtout la question de savoir de quelle poétique elle procède pour autant que tout *opus* du genre, encyclopédique, fonde sa *consistance* à l'aune du ou des principes qui régissent sa façon de recueillir et d'exposer les choses connues ou à faire connaître. Cette façon suggérant ou induisant, pour ainsi dire, au-delà ou conformément à elle, d'imaginer, autrement dit, de former le monde auquel l'encyclopédie est supposée référer et qu'elle énonce selon une forme d'énonciation qui prétend peu ou prou *le* figurer, *le* schématiser et qui, somme toute, pourrait ainsi *le* représenter.

S'agissant de ces photographies, il semble d'emblée qu'aucun principe et, semble-t-il, aucune stylistique ne règle le mode de figuration de ce à quoi elles font référence. Mais on doit admettre qu'il n'est pas de façon convenue et canonique de *représenter photographiquement* les avions dits de ligne, les immeubles d'habitation collective, les jardins, les fleurs, les champignons et quelques autres choses qu'évoquent les sortes d'énoncés d'observation — qu'il est convenu de nommer «photographies» — que proposent Peter Fischli et David Weiss. Pour le moins, deux principes paraissent définitivement établir la façon dont ces œuvres font référence au monde visible. Elles le font partiellement et d'une manière qui *ne devrait pas* paraître partielle, c'est-à-dire résultant de décisions. Il n'empêche qu'elles semblent avoir été déterminées par une seule intention, apparemment contradictoire, celle de paraître, très évidemment, non *décisives*<sup>9</sup>. Ainsi, *via* quelques effets subtils, elles indiquent qu'il importât aux opérateurs de vouloir que nous portions notre attention, non seulement sur ce à quoi réfèrent de telles observations, surtout sur la façon dont elles les énoncent. Et cette façon est de celles qui, à l'instar de l'encyclopédie chinoise, laissent supposer la possibilité de formes d'énonciation, en l'occurrence, d'observations affranchies de toute poétique, si tant est que la moindre des poétiques «consiste à supposer des

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>9</sup> Ainsi peuvent-elles paraître opposées à la notion d'«instant décisif» chère à Henri Cartier-Bresson et donc comme autant de «contre-discours», pour utiliser cette expression employée par Michel Foucault dans son ouvrage cité (p. 59).

enchaînements et des liaisons même quand il n'y en a pas d'apparents<sup>10</sup>.»

Certes, cette conception de la poétique, outre de se confondre avec la forme logique, s'accorde surtout avec la notion de composition. Or ces œuvres paraissent avoir aussi rompu avec l'idée même de composition, c'est-à-dire, comme le notait Paul Valéry, avec «l'*arbitraire raisonné*» qui fut «inventée [la composition] et si longtemps exigée [...] pour répondre à quelque nécessité, — celle de substituer aux conventions inconscientes qu'entraîne l'imitation pure et simple de ce qu'on voit, une convention consciente laquelle (entre autres bienfaits) rappelle à l'artiste que ce n'est pas la même chose de voir ou de concevoir le beau, et de le faire voir ou concevoir<sup>11</sup>.»

Pourtant, si les œuvres de ces deux artistes sont de celles qui participent à soutenir cette sorte de remarque: «On ne compose plus. Pas plus que la nature, laquelle ne compose pas<sup>12</sup>.», nous devrions leur reconnaître le statut de «maîtres» si l'on pense, comme le notait Paul Valéry, alors à propos des peintures d'Edouard Manet: «Ils proposent à bien des générations leur manière de considérer et de traiter le monde sensible, leur science personnelle d'opérer par l'œil et la main pour changer l'acte de voir en chose visible<sup>13</sup>.»

On sourira aussi à l'idée que l'*acte* même de voir puisse être rendu visible.

Mais ce que de telles œuvres semblent surtout mettre en avant, c'est la notion de description et son application quasi *littérale*, celle que précisait ainsi Paul Valéry: «Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives, et rien n'incite l'auteur à donner des formes nécessairement variées à ces éléments qui sont, en quelque sorte, parallèles. Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions<sup>14</sup>.» Remarque que

---

<sup>10</sup> Chouillet, J., *L'esthétique des Lumières – § La métaphysique des choses*, Paris, PUF, 1974, p. 76. L'auteur ajoutait: «Tel est le travail auquel s'est livré Diderot dans la *Description des arts*, comme l'a démontré J. Proust (*De l'«Encyclopédie» au «Neveu de Rameau»: l'objet et le texte, Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, Genève, Droz, 1972, p. 296-297).

<sup>11</sup> Valéry, P., *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1324.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1323-1324.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1331.

<sup>14</sup> *ibid.*, pp. 1324-1325. Il ajoutait: «D'ailleurs, une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes.»

conforte le sentiment qu'aucun jugement de valeur relative ne permet de préférer telle ou telle de leurs *vues photographiques* à tout autre qui pourrait leur être substituée — aucune ne paraissant plus remarquable et importer davantage.

### Des aurores d'images

Pour le moment, en plus de l'hypothèse amusante que de telles œuvres font voir le voir, nous supposerons que ces sortes *d'énoncés d'observations partielles* pourraient évoquer l'une des étapes *de l'imagination* qui, à bien comprendre Jean-Paul Sartre, n'ouvrirait jamais sur quelque *monde imaginaire*. Il affirmait dans son ouvrage titré *L'Imaginaire*: «Il n'y a pas de monde imaginaire<sup>15</sup>.» En revanche, il y soutenait la thèse selon laquelle: «Nous voyons naître l'image comme un effort de la pensée pour prendre contact avec les présences.» De ce point de vue, nous pourrions dire que le sens de l'image est celui du désir qui l'anime. S'agissant de l'imagination, elle serait pour Sartre: «L'une des grandes fonctions de la conscience», celle qu'il nommait «la fonction «image» ou «imagination». Quant à l'image, outre «la photo» qui ne serait pas à considérer comme «objet concret» mais comme ce qui «sert de matière à l'image», il affirmait qu'elle est à concevoir comme donnant suite à la seule évocation des «*qualités* substantielles des choses»; suite de laquelle émergerait le processus d'un savoir qu'il qualifiait de «savoir imageant».

Et Sartre de proposer de penser que ce processus comporte des moments où: «Le sujet ne sait pas trop ensuite s'il a eu affaire à une «image éclair», à une «aurore d'image» ou à un concept<sup>16</sup>.» Alors l'image demeurerait sans suite et paraîtrait comme maintenue au moment de sa naissance: «Cette naissance coïncide avec une dégradation du savoir qui ne vise plus les rapports comme tels mais comme *qualités* substantielles des choses.»

En effet, parce que semblant n'intéresser qu'aux *qualités substantielles des choses* et, par conséquent, ne pas permettre d'«*animer* la photo, de lui prêter sa [comprendre, la nôtre] vie pour en faire une image<sup>17</sup>», ces photographies pourraient proposer de penser qu'elles *nous* situent, selon le mot de Sartre: «Au bord de l'image proprement dite.» Ainsi, à défaut de favoriser l'engagement de ce «savoir imageant», celui de «prêter sa vie» afin d'animer la photo, c'est l'idée

<sup>15</sup> Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, op. cit., p. 322.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 55.

même de désir que de telles œuvres devraient *affecter* — terme ambigu qui suggérera que leur simplicité, qui inclinerait à invoquer la notion d'*hacceité* (plutôt que celle d'*heccéité*<sup>18</sup>), n'est peut être qu'une feinte rendue évidente.

### Moment auroral du langage ou regard de chien

D'un autre point de vue, nous pourrions supposer que la littéralité de tels énoncés d'observation donne aussi une idée de ce qu'Umberto Eco comprenait en termes de «moment «auroral» du langage<sup>19</sup>». Ce moment serait indiqué spécialement par la formation d'une catachrèse, cette sorte de métaphore apparemment la plus facile qui, comprise littéralement, semble proposer des visions amusantes du monde, comme celle qui, par exemple, fait accroire que les fauteuils ont des bras et les tables des pieds. Mais ce moment auroral qui, lorsque réfléchi, peut faire sourire, n'advient et ne tient, faisait observer Eco, qu'avant que la catachrèse ne soit «institutionnalisée, transformée en lexème codé», avant donc de ne plus paraître que banalisée comme terme lexical.

D'abord, de ce point de vue, par sa littéralité, la catachrèse révélerait *l'effort* par lequel «le langage crée des métaphores même hors de la poésie, poussé par

<sup>18</sup> Peirce, Ch., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, IntelLex Past Master, Electronic Edition. Charles Peirce (CP 6.318) donnait à comprendre la notion d'*hacceitas* comme l'effet d'une chose que nous ressentons, indépendamment de ses qualités, en vertu du seul *fait* de sa présence que l'on peut être tenté de croire insistante, têtue, obstinée: «It is not in perceiving its qualities that they know it, but in hefting its insistency then and there, which Duns called its *haecceitas*.» C'est cette notion qui paraît venir à l'esprit devant les œuvres photographiques évoquées et non celle d'*heccéité*, cette dernière impliquant de renoncer à conférer le statut de chose ou d'objet à ce qui se présente et qui se pense alors plus précisément localisé puisque cet autre mot se fonde sur *ecce*, «voici». Acception du terme que précisèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980. Dans le chapitre de cet ouvrage intitulé *Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible*, ils notaient, page 318: «Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'*heccéité*.» Ils ajoutaient en note: «Il arrive qu'on écrive "eccéité", en dérivant le mot de *ecce*, voici. C'est une erreur, puisque Duns Scot crée le mot et le concept à partir de *Haec*, "cette chose". Mais c'est une erreur féconde, parce qu'elle suggère un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet.»

<sup>19</sup> Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage* [1984], PUF, 1988, p. 160. Dans son ouvrage intitulé *Kant et l'ornithorynque* [1997], Grasset, 1999, p. 10, Umberto Eco reprit l'image de l'aurore alors qu'il tentait d'expliquer son «incapacité à [lui] offrir une nouvelle architectonique» à son *Trattato*. Ainsi suggérât-il de considérer l'ouvrage comme une «forme «aurorale», faite de tentatives et de rejets, mais il est déjà une sémiose en acte et cette sémiose va remettre en question les systèmes culturels préétablis.»

la nécessité de trouver des noms aux choses.» Cette *trouvaille* consistant «[à] percevoir ou penser la ressemblance des choses entre elles». Aussi, après avoir noté: «Ce qu’Aristote a très bien compris, c’est que la métaphore n’est pas un fard, mais un instrument cognitif.», Eco soutenait que c’est à partir de cette faculté de percevoir ou de penser des ressemblances que s’élargissent nos connaissances: «Or, nécessairement, le style et les enthymèmes élégants sont ceux qui nous apportent rapidement une connaissance nouvelle<sup>20</sup>.»

Devant ces photographies qui feraient perdre à l’idée d’aurore ses accents romantiques, et qui confortent davantage, *littéralement* et on voudrait dire *scolairement*, la notion d’«enthymème» qui signifie «ce qu’on a dans la pensée» — définition à laquelle Umberto Eco préféra substituer la formule «*ce que l’on sait déjà*<sup>21</sup>» —, nous peinerons aussi à croire que l’idée d’élégance voulût paraître indexer leur *forme de déjà vu* et qu’elles élargissent nos connaissances.

Pourtant, puisqu’elles semblent mettre au défi de spécifier leur esthétique — que nous ne saurions dire ni élégante ni fruste —, et que nous ne voudrions pas verser à leur propos dans cet idiotisme de mode qui persuaderait de la dire «banale», nous pourrions préférer prévaloir de telles œuvres de l’option philosophique qui, dans la pensée chinoise, accorda le confucianisme et le taoïsme en prônant le «neutre» et l’éloge de la fadeur et, ainsi, de ce qui paraît échapper à toute caractérisation. Le but étant de parvenir par cette voie à s’ancrer autant que possible à la réalité telle qu’elle se présente. Ce que ces quelques mots de François Jullien préciseront un peu: «On ne peut donc trouver d’autre ancrage à la réalité que dans cette valeur du *neutre*: de ce qui ne penche pas plus dans un sens que dans un autre, de ce qui ne se caractérise pas plus d’une façon que d’une autre, mais garde complètement en soi sa capacité d’essor. C’est de cette neutralité que découle, aux yeux des confucéens, toute efficience véritable. Et c’est à elle que l’on doit, bien sûr, cette constante «fadeur» qui est la marque du Sage<sup>22</sup>.»

Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), qui n’était pas chinois mais citoyen d’un pays neutre, suisse comme Fischli & Weiss, et auteur d’un *Journal intime*, rendit compte, jour après jour, de ses efforts pour renoncer à toute caractérisation. Par exemple, le 16 mars 1854, il notait: «Retrouver l’objectivité, c’est-à-dire m’oublier...», et aussi: «Se dépouiller de son époque et rebrousser en soi [...] en

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>21</sup> *Ibid.*

oubliant et en éteignant de proche en proche ses divers sens [...], redescendre [...] jusqu'à l'état élémentaire d'animal et même de plante; et plus profondément encore, par une simplification croissante, se réduire à l'état de germe, de point, d'existence latente...» (*Grains de mil*, 1854).

On peut croire que c'est ce vœu de régression jusqu'à parvenir au niveau de perception de l'animal que semble motiver l'espèce de *simplification* dont consistent les vues photographiques que signent Peter Fischli & David Weiss et qu'ils justifient d'un travail d'élaboration d'une archive du *monde visible*. L'hypothèse conduirait à cette réflexion de Henri Bergson concernant les questions de la perception et de l'imagination de l'animal dont le philosophe doutait qu'elles fussent semblables aux nôtres. Ce qu'il expliquait ainsi: «Quand le chien accueille son maître par des aboiements joyeux et des caresses, il le reconnaît, sans aucun doute; mais cette reconnaissance implique-t-elle l'évocation d'une image passée et le rapprochement de cette image avec la perception présente?» Sans dire *littérale* la perception du chien, Bergson admettait ceci: «Chez l'animal lui-même, de vagues images du passé débordent peut-être la perception présente; on concevrait même que son passé tout entier fût virtuellement dessiné dans sa conscience; mais ce passé ne l'intéresse pas assez pour le détacher du présent qui le fascine [...]. Il concluait donc: «Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver<sup>23</sup>.»

### Du sentiment désarticulé et de l'agrammaticalité

Ces vues photographiques, que nous ne saurions qualifier de *visions*, laissent certainement rêveur à l'idée que puisse être tenu pour motif et pour projet artistique le seul fait de référer aux choses visibles dans le monde en les *rapportant littéralement*, c'est-à-dire, pour autant que cela fût possible, sans aucune forme de procès que celui de rapporter. Supposition dont il devrait s'ensuivre — puisque référer veut dire rapporter, et si ce seul fait devait paraître suffire au titre de l'art — que l'on pourrait être enclin à supposer quelque peu artiste le chien qui, inlassablement, rapporte le même objet et de la même façon. Mais artistiquement ou pas, nous contesterions que le seul fait de rapporter, voire

<sup>22</sup> Jullien, F., *Eloge de la fadeur – A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1991, p. 43.

<sup>23</sup> Bergson, H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1968, p. 87.

de référer à des choses, sous quelque forme que ce soit, suffise à constituer un langage, à savoir ce qui permet «d'exprimer» quelque pensée à propos de quoi que ce soit. C'est pourquoi l'on reconnaîtra moins aux énoncés d'observations signés par Peeter Fischli et David Weiss — énoncés ordinairement nommés photographies — la faculté d'*exprimer le réel* que celle de rappeler quelques notions très générales et, tout au plus, qu'aux mots qui les évoquent: aéroport, voire avion, immeuble et peut-être avec peine, parce que si peu exemplairement illustré, le mot habiter.

Gustave Guillaume évoqua ainsi cette sorte d'imagination que produit l'absence de certains moyens linguistiques: «A ce moment, notait-il, les noms forment dans la langue un vaste tableau de notions générales, *qui tendent à se maintenir comme telles dans l'esprit.*» Il ajoutait: «Pour leur faire exprimer le réel, il faut les y diriger par une impulsion spéciale dont l'article est l'agent.»

Partant de cette remarque à propos de l'article, ce «mot grammatical» — selon le Bescherelle<sup>24</sup> — qui fait paraître le langage effectivement *articulé au réel*, et nous souvenant des mots de Paul Valéry qui notait qu'une description est *parallèle* à tout autre en raison du fait qu'aucun principe ne détermine l'ordre dans lequel les éléments s'y trouvent énumérés, nous retiendrons cette idée de parallélisme comme précisant le sentiment d'absence d'articulation entre le monde *réel* et les formes iconiques que proposent de telles œuvres et qu'une convenance de langage ferait dire *objectives*. Mais on ne peut croire quiconque capable d'exprimer *objectivement le réel*. Chacun tentant d'exprimer quelques pensées à ce propos selon les différentes formes et façons à disposition qui permettent de l'imaginer effectivement articulé à un sujet. Et pour autant que ce soit surtout cette articulation ou, si l'on préfère dire cette relation qui donne *consistance* aux formes d'énoncés — discursives ou iconiques —, on admettra que les signes des *choses*, eux seuls, *agrammaticalement* sans *effets* de quelque sorte que ce soit *d'articulation avec un sujet*, ne sauraient préciser *la nature* de cette consistance. Ce que nous notons en accord avec deux affirmations de Charles Peirce: «Les signes seuls ne peuvent exposer ce qui est le sujet de discours.» et: «Aucune description ne peut permettre de distinguer le monde

---

<sup>24</sup> Bescherelle, *La conjugaison, l'orthographe, la grammaire*, Paris Hatier, 1990, p. 178 (*La grammaire*): «Très peu de grammaires présentent la distinction entre les mots grammaticaux et les mots lexicaux. Pourtant, cette distinction se révèle souvent très utile; elle permet de classer les mots du français en deux grands ensembles qui ont des caractéristiques très différentes.»



réel d'un monde d'imagination. De là le besoin de pronoms et d'index, et plus compliqué est le sujet plus grand en est leur besoin.» (CP 3.363)

Le fait est que, souvent, *le sujet* de ces sortes d'énoncés d'observation que l'on nomme ordinairement photographies semble «flotte[r] entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais à aucun d'eux.<sup>25</sup>» C'est peut-être pour cela que ces sortes d'énoncés d'observation suscitent «l'état affectif» en engageant à s'interroger sans fin sur ce qui leur manquerait pour parvenir à «assimiler tous les aspects de l'objet». Suggestion que soutiendra cette autre remarque de Jean-Paul Sartre: «L'état affectif suit les progrès de l'attention, il se développe avec chaque nouvelle découverte de la perception, il s'assimile tous les aspects de l'objet<sup>26</sup>.» Mais il mettait en garde contre le fait que c'est de telles questions que «naît l'objet irréel» et que «c'est à lui que s'incorpore le sentiment<sup>27</sup>». Il notait donc: «C'est ici le moment de répéter ce que nous n'avons cessé de soutenir: l'objet irréel existe, il existe comme irréel [...]. Le sentiment se comporte [donc] en face de l'irréel comme en face du réel. Il cherche à se fondre à lui, à en épouser les contours, à s'y alimenter. [Mais] Seulement cet irréel si bien précisé, si bien défini, c'est *du vide*; ou, si l'on veut c'est le simple reflet du sentiment. Ce sentiment, donc, s'alimente à son propre reflet<sup>28</sup>.»

### Quand l'image déborde l'icône

Quant aux énoncés *d'observation* qui nous occupent ici, moins enclins à croire qu'ils ne visent qu'à amuser en proposant de faire l'expérience d'autres conceptions de la reconnaissance, ainsi peut-être celle du chien, ou qu'ils donnent à voir en vérité *le voir*, nous supposerons qu'ils génèrent ainsi des images<sup>29</sup> qui

<sup>25</sup> Sartre, J.-P., *L'imaginaire*, op. cit., p. 55: «La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais à aucun d'eux.»

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 268: «Lors de la constitution de l'objet irréel [l'image], le savoir joue le rôle de la perception; [et que] c'est à lui que s'incorpore le sentiment. Ainsi naît l'objet irréel.»

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 268 à 270.

<sup>29</sup> Formule qui voudra rencontrer ces quelques mots, et seulement ceux-là, que proposa Jean-Paul Sartre pour permettre d'appréhender ce que nous entendons par «image»: «*L'image* [...] est une conscience qui vise à produire son objet...» (op. cit., p. 188).

permettent d'appréhender ce que pourrait être une «conscience immédiate», autrement dit, ce dont chacun forme ordinairement l'idée à partir de tout ce qui paraît à l'esprit comme facteur de ce que l'on comprend en termes de «sentiment<sup>30</sup>» (CP 1.310). Cela dit, selon cette compréhension du sentiment que Charles Peirce concevait comme «l'émotion du *tout ensemble*» (CP 1.311). Ce qu'il précisait ainsi: «Un sentiment est absolument simple et sans parties [...] puisqu'il est tout ce qu'il est sans considération de quoi que ce soit d'autre, [...] de quelque partie que ce soit qui serait autre chose que le tout [...]» Peirce ajoutait: «En fait, bien qu'un sentiment soit conscience immédiate, c'est-à-dire soit tout ce qu'il peut y avoir dans la conscience qui soit immédiatement présent, cependant il n'y a pas de conscience en lui, parce qu'il est instantané.» (CP 1.310)

Loin de croire à l'inconscience ou à l'inconsistance de telles œuvres et sans les dire *sentimentales*, en admettant que l'idée d'agrammaticalité peut qualifier la poétique de leur littéralité, nous supposerons enfin que leurs spéculations entre icône et image ouvrent à nouveau le domaine imaginaire qu'explora jadis «la triste figure» de Don Quichotte. Car, même si apparemment moins héroïquement, de telles œuvres pourront paraître comme en quête de cette sorte d'imagination mobilisée et peut-être davantage immobilisée par cette illustre figure qui *la* poussa à son comble, si tant est que l'imagination — «s'il est permis de parler d'un phénomène substantivé, et des actions qui en dépendent, comme s'il s'agissait d'une substance<sup>31</sup>» — consistât toujours à faire accroire en passe de se voir exaucé, sous forme d'icône, le désir de *réaliser* l'image. Car la «visée»<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Deledalle, G., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 86.

<sup>31</sup> Baumgarten, A.G., *op. cit.*, «Méditations philosophiques», p. 73. L'auteur notait alors ceci à propos du fait de parler de «la nature».

<sup>32</sup> Guillaume, G., *Temps et verbe – Théorie des aspects, des modes et des temps*, suivi de *L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1968, p. 10. Cette idée de visée serait à interroger davantage en regard de tels énoncés d'observation (que l'on nomme ordinairement photographie), notamment à partir des remarques de Gustave Guillaume concernant sa fonction quant à la «formation de l'image-temps». En effet, Guillaume notait: «Quand au mouvement par lequel, dans le procès de la formation de l'image-temps, la chronogénèse, en action sur l'axe qui lui est propre, se porte d'un axe chronothétique au suivant, comme il s'agit d'une opération de pensée *réalisatrice*, non pas particulière au temps et au verbe, mais tout à fait générale dans le langage, nous la désignerons par le terme de *visée*.» Il précisait ceci en note: «Déjà, dans un précédent ouvrage (*Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Librairie A.-G. Nizet & Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975), nous avons eu l'occasion de décrire en détail cette opération *réalisatrice* de la visée.»

de telles œuvres semble ne tenir qu'au seul projet de ne rapporter que l'aspect *iconique* des choses réelles qui, ainsi, à bien comprendre Charles Peirce, devraient sembler n'avoir que le statut de possibilités<sup>33</sup>.

Or nous ne pouvons croire que le monde ne soit qu'une pure possibilité pleine que d'une multitude d'icônes pouvant tout aussi possiblement constituer une infinité de mondes, pour ainsi dire, *parallèles*.

On peut préférer penser que l'image de Don Quichotte et, peut-être aussi, le littéralisme des œuvres de Peter Fischli et David Weiss suggèrent de se défier de croire que la vérité des choses et du monde se confond à la lettre de leur apparence. De telles œuvres nous paraîtront surtout inciter à refuser de rétrécir l'imaginaire aux seules occurrences iconiques de l'image, lesquelles ne sont qu'une de ses possibilités, car toujours l'image déborde l'icône et l'iconicité qui ne peuvent seules définir l'image, l'imagination, l'imaginaire.

Certitude qui n'empêche de faire accroire, parfois ingénument et apparemment sans artifice, à la possibilité du rétrécissement de l'image à l'aune de l'icône, de la lettre, voire du cliché ou du poncif<sup>34</sup>, afin de stimuler d'une façon retorse l'élan poétique, comme proposa de le penser ainsi Baumgarten, en feignant d'en douter: «N'est-ce pas [...] la vertu du poème [...] de substituer à des concepts trop larges des concepts plus étroits<sup>35</sup>?»

---

<sup>33</sup> Peirce, Ch., *op. cit.*, (CP 2.276): "A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness."

<sup>34</sup> Baudelaire, Ch., *Fusées*, Paris, Gallimard, 1975, 1976, 1986, p. 79: «Créer le poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif.»

<sup>35</sup> Baumgarten, A.G., *op. cit.*, p. 37.



## ***Au bal avec Marcel Proust — l’imaginaire et la mémoire, un jeu épistolaire***

Simona-Veronica Ferent

*Chercheuse roumaine indépendante docteur ès lettres de l’Université de Limoges, France*

L’année 1928 fut celle de la parution d’un ouvrage intitulé *Au bal avec Marcel Proust*<sup>1</sup>, texte inédit tout au long duquel son auteur, la princesse Marthe Bibesco, révèle au grand public ses échanges épistolaires et surtout la correspondance entre ses cousins Antoine et Emmanuel Bibesco, amis intimes de Proust, et celui-ci. Prenant comme point de départ le livre de cet écrivain français d’origine roumaine, notre démarche se propose d’explorer la terre peu connue d’un imaginaire qui revendique ses origines proustiennes.

*Mémoire individuelle et mémoire collective* fusionnent constamment à l’intérieur d’une formule chateaubrianesque, très chère à Marthe Bibesco, où le travail sur les souvenirs acquiert la valeur symbolique d’un *acte de sépulture*. Face à l’inévitable effacement, il ne reste pour l’écrivain que le jeu abracadabrant de la mémoire et de l’imaginaire devenu acte de langage, tourné vers le passé et interpellant l’avenir, expression de l’unité du *temps perdu* et du *temps retrouvé*. Les recueils de lettres que nous vous proposons de découvrir ici sont des compositions raffinées, des évocations poétiques de personnages et de moments uniques de la scène littéraire parisienne du début du XXe siècle. À l’opposé d’une technique de l’immobilité de nature flaubertienne qui emploie la lettre pour figurer la *perte de l’objet*, la démarche épistolaire de Marthe Bibesco s’avère essentiellement récupératrice d’un modèle qui est celui de la remémoration comme affrontement incessant avec la *hantise du néant* et la *fiction du présent*. Cette confrontation prouve que la complicité de l’imaginaire et de la mémoire définissent la capacité créatrice qui peut surmonter l’absence, la perte et la souffrance en les métamorphosant en pièces de puzzle d’un projet esthétique où la *recherche du temps* est fondamentalement une recherche de l’art.

---

<sup>1</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust, Les Cahiers Marcel Proust 4*, Paris, Gallimard, NRF, 1928.

Dans un article de 1923, Jacques Boulenger témoigne de son plaisir à se laisser emporter par les images vives et vraie d'un livre comme *Isvor, le pays des saules*, de la Princesse Bibesco, qui affirme le désir de l'écrivain de sortir du cadre du roman au profit d'une formule hybride, ici «un recueil de paysages, d'anecdotes, de portraits, de notes de folk-lore, de légendes, de souvenirs, de réflexions»<sup>2</sup>. Déplorant l'hégémonie du romanesque sur la littérature moderne aux dépenses de l'art poétique, Boulenger critique cet intérêt pour une esthétique du «vivant» qui vise à «inventer des êtres concrets qui semblent vivre de notre vie»<sup>3</sup>. En contrepartie, l'écriture de la Princesse Bibesco transpose une réalité vécue<sup>4</sup> dont les détails sont minutieusement réaménagés suivant sa sensibilité poétique et un travail acharné sur le langage. Œuvre de la mémoire, l'espace scriptural de la Princesse Bibesco repose sur une formule hybride alliant le fabuleux et l'esprit des mémoires, des mémoires de fée. L'espace de l'intime suppose une mise à nu du sujet (du Je) devant le regard d'un Autre. Promesse d'un souvenir authentique, le travail de la mémoire donne accès à un mystère fuyant, à une identité qui naît parmi les paroles qui disent l'émotion, la curiosité, l'oubli et la complicité que son dévoilement encourage chez le lecteur. Si l'on devait situer Marthe Bibesco dans le panorama illustre des grandes maîtres de la mémoire, l'on dirait que son œuvre ne partage pas idéal flaubertien de l'impersonnalité de l'œuvre d'art aspirant vers «une mémoire pure»<sup>5</sup>. À l'opposé de la méthode flaubertienne «qui consiste à se délivrer de soi-même, de s'oublier»<sup>6</sup> dans la création, l'écriture de la Princesse Bibesco se veut avant tout une œuvre contre l'oubli de soi, œuvre de/sur sa vie. Elle est une remémoration où les zones d'ombre de la mémoire sont comblées par des rêveries chateaubrianesques<sup>7</sup>, et dont la technique est

<sup>2</sup> Boulenger, J., «Au pays des saules», *L'Opinion. Revue de la Semaine illustrée*, 17, 1923, p. 420-429.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 421.

<sup>4</sup> «Ce livre [*Isvor*] était fait de notes que j'avais prises au jour le jour; il ne contenait pas une seule histoire qui ne fût vraie, un seul épisode inventé. [...]» Bibesco, M., *La Vie d'une amitié: ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. II, Paris, Plon, 1955, p. 72.

<sup>5</sup> Bollème, G., *La leçon de Flaubert. Essai*, Paris, Julliard, 1964, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 45.

<sup>7</sup> Pour une suggestive analyse comparée entre la méthode de Flaubert à envisager la «mémoire» et celle de Chateaubriand, nous signalons le travail de Geneviève Bollème qui illustre comment «Chateaubriand invente l'objet, ce qu'il voit, pour l'improviser» alors que «Flaubert recrée l'objet parce qu'il le regrette». *Ibidem.*, p. 41.

celle de la recherche d'une émotion et d'un temps vivant<sup>8</sup> qui nous rappelle l'art proustien.

[Marthe Bibesco] — Je me sens incapable d'écrire quelque chose que je n'ai pas vécu ou tout au moins faut-il que j'aie participé à ce que je conte, si peu que ce soit. J'ai besoin d'un fait très précis pour déclencher le mécanisme imaginatif.

[Georges R.-Manue] — Et vous conservez jusqu'à la forme chronologique des mémoires. Vous avez aussi le souci de Proust, celui de donner à chaque personnage sa valeur, son importance exacte dans le tableau. Chez vous, personne ne joue les utilités.

[Marthe Bibesco] — Je vous ai dit tout à l'heure notre parenté sentimentale, ce qui m'a valu une place dans le cœur et l'esprit de Marcel Proust.<sup>9</sup>

Celui «qui avait les clefs du monde»<sup>10</sup> savait comme nul autre associer la vie et le rêve. Empêché par sa maladie de partager avec ses amis leurs diverses explorations du monde, les lettres révèlent un esprit qui vit par procuration:

ils rabattent vers lui les images et les idées; ils sortent, tandis que lui demeure; ils vivent, tandis que lui songe la vie. Cela ne va pas toujours sans quelques reproches de la part de celui qu'on laisse au logis. Souvent, il se lamente; il se plaint qu'on l'abandonne sur "son rivage" pour aller dans le monde, ce monde qu'il aime et qu'il abhorre tour à tour, mais dont il a besoin pour nourrir sa création.<sup>11</sup>

Dans les aléas de la mémoire, le sujet enregistre la fragilité du présent, car ses descentes dans les lieux du souvenir hantés par le «murmure des ténèbres»<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 46. Notons le parallèle établi par G Bollème entre le souvenir flaubertien et la mémoire proustienne. «Si le jeune Flaubert est parfois proustien avant la lettre [...] Il ne reçoit pas cette dimension qui éblouira Proust et qui guide toute son œuvre: cette [...] recherche qui n'est plus recherche de soi, parce qu'elle est manière d'apprendre à lire en soi-même, à chacun, c'est-à-dire à tous.» *Ibidem.*, p. 43-44.

<sup>9</sup> Bibesco, M., «Pourquoi j'écris? De peur d'oublier la vie.» Ainsi parla... *La Princesse Bibesco*, Paroles recueillies par Georges R.-Manue, Paris, Éditions Nilsson, 1930, p. 61.

<sup>10</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op.cit., p. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem.*, p. 14.

<sup>12</sup> Francesco Orlando reprend une formule de Chateaubriand évoquant un souvenir d'adolescent sur l'immensité de sa demeure hantée par les espaces déserts. Orlando, F., «Temps de l'histoire, espace des images», in J.C. Berchet, Ph. Berthier (eds.), *Chateaubriand mémorialiste*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 109-118.

sont révélatrices d'une durée précaire. La poésie d'un souvenir perdu s'exprime à travers ce que Jean-Pierre Richard appelle «une grande mise en scène de l'absence»<sup>13</sup>, dont le thème d'inspiration chateaubrianesque de la ruine conduit vers un imaginaire de la dégradation, de l'invasion du vide, de l'oubli, de l'évasion dans un temps instable d'un Je fuyant comme celui du poète qui s'engage à donner «aux ruines une mémoire»<sup>14</sup>. «[...] moi, je sais mes ruines»<sup>15</sup>, s'exclamait le poète de l'Histoire. Penser le monde retrouvé signifie accepter la logique d'un autre temps, indéfinissable et ambivalent, un temps peuplé par des réminiscences et des rêves. De l'émotion intime surgit un désir ambigu qui oppose au rêve d'ériger le souvenir en monument (glorifiant le passé) cette écriture devenue une «pensée nomade»<sup>16</sup>. Pour un Chateaubriand comme pour un Proust, qui tous les deux partagent un «sentiment exacerbé de fugacité»<sup>17</sup>, «l'histoire en mouvement accéléré»<sup>18</sup> ne peut être que «remémorée par un voyageur lui-même en mouvement incessant»<sup>19</sup>.

Respectons la majesté du temps; contemplons avec vénération les siècles écoulés, rendus sacrés par la mémoire et les vestiges de nos pères; toutefois, n'essayons pas de rétrograder vers eux, car ils N'ont PLUS rien de notre nature réelle, et si nous prétendions les saisir, ils s'évanouiraient<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> Richard, J.P., *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 29.

<sup>14</sup> Diéguez, M. de, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, p. 80.

<sup>15</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, M. Levaillant, G. Moulinier (eds.), Paris, Gallimard – NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1033. Pour «un déchiffreur de signe» comme Chateaubriand (voir Csiky, G., *Fascination de la mort dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Szentes, 2001, p. 136), l'univers entier est ruine – «le paysage [...], l'être humain [...] et la lettre qu'il est en train d'écrire» – comme le rappelle Ph. Antoine, dans *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre* (Paris, Champion, 1997, p. 50). Ici le topos des ruines s'offre comme une représentation poétique du jeu entre l'absence et la présence, entre la «contemplation de la mort dans les prestiges mêmes de la vie» (voir Grevlund, M., *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, A.G. Nizet, 1968, p. 101) et le rêve d'éternité.

<sup>16</sup> Moisan, Ph., «Dérives et nomadisme», in P. Riberette (eds.), *Chateaubriand Historien et Voyageur*, Châtenay-Malabry, Société Chateaubriand, 1999, p. 61-64.

<sup>17</sup> Fumaroli, M., *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, p. 45.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 38.

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 38.

<sup>20</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Paris, Gallimard, 1990, p. 251-252.



Combien cette exhortation du poète des mémoires rappelle les lignes adressées par Proust à la Princesse Bibesco, des paroles qui «prenait un accent de sincérité, de familiarité, de gentillesse sentimentale» pour faire l'éloge d'une «admirable pensée»<sup>21</sup> du temps qu'il retrouve dans *Les Huit Paradis*:

Ne vous attachez pas à cette terre si belle, car le jour passera sur vous  
 «Et le Temps compte chacune de vos pulsions» (*Les Huit Paradis*, p. 282).  
 (J'avais nommé le Temps, le héros des livres de Marcel Proust.)<sup>22</sup>

Scène fantomatique des souvenirs, la rencontre du bal de l'Intransigeant, en 1912, se joue une nouvelle fois dans les lettres. À l'époque où la Princesse souhaite encore faire durer l'âge de l'insouciance (dont le symbole le plus évocateur est *le bal*, cet univers mondain du *Carpe diem*), Marcel Proust vient jouer le rôle de l'horloge qui rappelle à la conscience:

Pourquoi ne me laissait-il pas m'égayer un temps, celui qui m'avait écrit:  
 ... et cette enfantine gaieté qui peut seule vous aider à porter le poids de votre  
 pensée perpétuelle...

Par lui, le monde de la conscience faisait irruption dans ce monde de l'inconscience organisée qu'est un bal. [...]

Mais oui! moi aussi, j'allais perdre, puisque l'heure avançait sur moi, tandis qu'il me retenait, en me regardant de ses grands yeux tristes. [...]

Pourquoi Marcel Proust était-il venu m'attendre dans ce bal, comme dans une gare, en manteau de voyage et le col relevé? Venait-il m'annoncer qu'il était déjà l'heure de partir? «Encore un peu de temps, Monsieur le bourreau», avais-je envie de lui répondre.<sup>23</sup>

Pour comprendre à quel point la temporalité proustienne s'érige en une esthétique du durable, qui s'insurge contre l'immédiat, le momentané, nous n'avons qu'à lire les confidences faites par l'intermédiaire des lettres. En réponse au livre que la Princesse Bibesco dédie au bonheur humain<sup>24</sup>, «au délice irréflecti de vivre»<sup>25</sup>, Marcel Proust offre dans une lettre (employant un langage toujours si soigné, et en y mettant un peu de lui-même) «le mot de l'énigme proustienne,

<sup>21</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 60.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 60.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 114-115.

<sup>24</sup> Bibesco, M., *Alexandre Asiatique ou l'histoire du plus grand bonheur possible*, Paris, Hachette, 1912.

<sup>25</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 121.

longtemps avant la révélation du *Temps Retrouvé*; elle situait le bonheur "entre le présent et le passé", et non pas dans le présent; elle créait cette région intermédiaire, cet espace sentimental nouveau où Marcel Proust a vécu et goûté tous ses plaisirs.»<sup>26</sup>

rien ne m'est plus étranger que de chercher dans la sensation immédiate, à plus forte raison dans la réalisation matérielle, la présence du bonheur. Une sensation, si désintéressée qu'elle soit, un parfum, une clarté, s'ils sont présents sont encore trop en mon pouvoir pour me rendre heureux. C'est quand ils m'en rappellent un autre, quand je les goûte entre le présent et le passé (et non pas dans le passé, impossible à expliquer ici) qu'ils me rendent heureux.<sup>27</sup>

Se confessant à Antoine Bibesco, Proust se situe «entre le passé et le néant».<sup>28</sup>

Les grandes philosophes de l'altérité (Husserl, Levinas, Derrida) insistent sur la primauté du rapport avec le temps. Si pour Husserl le sujet perçoit l'idée de *temps* comme une absence<sup>29</sup>, Levinas sort de ce flux temporel pour lancer le concept de la *Trace* qui suppose l'existence d'un temps préexistant à la remémoration, d'un «passé qui précède la mémoire car il échappe au souvenir»<sup>30</sup>. À l'opposé de cette altérité extérieure (pensée par Levinas dans l'esprit d'une responsabilité du moi envers autrui<sup>31</sup>), on retrouve la «mémoire intériorisante», la seule capable selon Derrida à «ramener à la présence»<sup>32</sup> la temporalité à jamais perdue du moi et d'autrui.

Lorsque dans sa lettre Proust explique à la Princesse Bibesco qu'une «*expression différente et entièrement individuelle*»<sup>33</sup> ne peut être retrouvée «*qu'en descendant longuement et profondément en soi-même au cœur de son cœur, ou plutôt au*

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 122.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 119.

<sup>28</sup> Lettre XLII à Antoine Bibesco. Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 184.

<sup>29</sup> Le concept décrit par E. Bovo repose sur une altérité «entre le moi présent et le moi passé», d'où, par exemple, la différence entre l'altérité d'un souvenir -où le moi se rapporte à un moi qui «est toujours le même»- et autrui, qui «ne se laisse pas identifier à partir du flux temporel du vécu du moi». Bovo, E., *Absence/Souvenir. La relation à autrui chez E. Levinas et J. Derrida*, Tornhout, Brepols Publishers, 2005, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 33-34.

<sup>31</sup> Cf. Levinas, E., *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata morgana, 1995.

<sup>32</sup> Bovo, E., op. cit., p. 140.

<sup>33</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 59.

*cerveau de son cœur*»<sup>34</sup>, l'écrivain définit les limites d'une durée personnelle fondée sur les associations, les analogies. Si les lettres expliquent «les associations d'idées et les résonances sentimentales»<sup>35</sup>, elles permettent également de saisir le mécanisme imaginatif au travail, traçant une véritable géographie des souvenirs dont le fil conducteur est l'association des noms: ainsi la Princesse Bibesco gagne sa place dans l'imagination proustienne grâce à son nom qui rappelle une autre, la mère de ses cousins (les frères Bibesco):

La princesse Bibesco, c'était pour lui, d'abord, la mère d'Antoine et d'Emmanuel, cette tante Hélène que j'ai à peine connue, mais dont j'ai, à mon insu, ressuscité le souvenir, réveillé l'écho, promené le fantôme de salon en salon, par la puissante incantation du nom à qui l'imagination obéit, jusqu'au jour où je l'ai supplantée dans les mémoires, lui donnant involontairement une seconde mort.<sup>36</sup>

En lisant sa correspondance je vois la substitution s'accomplir, en quelque sorte, sous mes yeux. Environ la deux centième lettre, je nais au nom, et pour que je vive, il faut qu'une autre meure.<sup>37</sup>

Si pour le mémorialiste du souvenir, la conscience créatrice «brouille la durée»<sup>38</sup> (se) réinventant sans cesse dans un univers de l'anachronisme où l'imaginaire réaménage sans cesse les faits historiques, le fonctionnement de la mémoire involontaire ou affective (avec son implicite complicité entre la mémoire et l'imagination) témoigne autant chez Proust que chez Chateaubriand de sa capacité à annuler les limites temporelles de la durée traditionnelle. D'ailleurs la technique employée par la Princesse Bibesco pour insérer les lettres dans son recueil semble suivre la logique de ces « brusques incursions dans le temps »<sup>39</sup> selon le modèle proustien des associations qui échappent au flux chronologique:

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 58-59.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, p. 89.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 63-64.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 71.

<sup>38</sup> Vial, A., *La dialectique de Chateaubriand. «Transformation» et «changement» dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978, p. 13. «Le présent est une fiction qui n'existe que dans une relation à l'absence, à ce qui a cessé d'être, au "ne plus", au non-être. [...] Être, et se souvenir: cette représentation de l'esprit est, n'est qu'un produit de l'activité de la mémoire.» *Ibidem.*, p. 70-71.

<sup>39</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 92.

Revenons d'arrière en avant, et d'avant en arrière, comme le "perpendiculaire" du conte. On sait que pour Marcel Proust, un voyage manqué, comme son premier voyage de Venise, comme celui qu'il devait faire à Florence, dépassait en réalité spirituelle, en richesse d'émotions, les voyages qu'il réussissait à faire.<sup>40</sup>

Mais, comme la critique n'a pas tardé à le noter, le mécanisme de la mémoire n'aboutit pas à la même finalité: à la «joie» qu'inspire le souvenir proustien créant un «pont» entre le présent et le passé, s'oppose le spleen de «la révélation instantanée et vertigineuse du temps insurmontable qui sépare autrefois d'aujourd'hui»<sup>41</sup> amplifiant la distance entre les époques. Bien que la mémoire involontaire soit envisagée différemment, comme *commencement* et possible «victoire sur le néant»<sup>42</sup> chez Proust, ou comme *finalité*<sup>43</sup> et «dépossession»<sup>44</sup> chez Chateaubriand, le projet esthétique qui lui assigne une fonction primordiale au sein de l'acte créateur<sup>45</sup> révèle la véritable parenté entre l'écrivain des *Mémoires d'outre-tombe* et celui de la *Recherche*. La recherche du temps y est fondamentalement une recherche de l'art, de la parole complice transfigurant l'instant perdu en souvenir éternel. Grâce à sa faculté à associer le souvenir au rêve comme dans une «incantation»<sup>46</sup>, les espaces lointains de la campagne roumaine où séjourne son ami Emmanuel Bibesco se retrouvent évoqués par Proust dans la correspondance de 1907:

Ainsi la survie, but avoué ou secret, mais toujours constant de l'effort humain, est assurée à cette maison de Corcova, deux fois ruinée, par la

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 94-95.

<sup>41</sup> Grevlund, M., *op. cit.*, p. 202.

<sup>42</sup> Vial, A., *Chateaubriand et le Temps Perdu. Devenir et Conscience individuelle dans les «Mémoires d'Outre-Tombe»*, Paris, Julliard, 1963, p. 63.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 63.

<sup>44</sup> Poulet, G., *Études sur le temps humain*, tome I, Paris, 1949, p. XXXIV, cité par Grevlund, M., *op. cit.*, p. 203.

<sup>45</sup> Selon Grevlund, Proust recherche et analyse les réminiscences dans les *Mémoires d'outre-tombe* afin de vérifier s'il serait possible et utile d'«établir un lien de cause à effet entre la reviviscence d'états d'âme anciens et l'acte créateur». Grevlund, M., *op. cit.*, p. 205. Sa poursuite esthétique ne tarde pas à lui fournir, dans la mémoire affective, un instrument poétique donnant accès à «une nouvelle connaissance du réel». *Ibidem.*, p. 207.

<sup>46</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 95.

révolte et par la guerre, grâce aux rêveries solitaires d'un homme qui ne l'habita jamais qu'en idée. Les lecteurs de Victor Hugo savent que le mot Corcova était déjà impérissable puisqu'il figure dans la *Légende des Siècles*; mais Stréhaïa et les vergers de Mehedintzi devront à Marcel Proust seul d'être sauvés de l'oubli, confiés à la mémoire de ceux qui liront sa correspondance, et les beaux poiriers, même morts, reflleuriront et continueront à le faire, boulevard Haussmann, par une nuit de guerre et de lune, une litière paradisiaque à l'ange du souvenir.<sup>47</sup>

L'univers poétique propre à la Princesse Bibesco cultive des espaces où la séquence remémorative suit une logique de l'éparpillement, de la « dispersion »<sup>48</sup>. Le texte s'organise comme un collage attribuant à l'imaginaire le rôle de donner un sens au mouvement discontinu d'une écriture qui s'offrant comme une simulation du vécu rappelle le vertige chateaubrianesque de la fragmentation<sup>49</sup>. Le sujet se dit dans la rupture, son discours est une mosaïque<sup>50</sup>. Les bouquets d'anecdotes sont savoureux. Le langage fait songer à l'univers fabuleux des contes<sup>51</sup>, rappelant aussi qu'à ses débuts littéraires la Princesse bénéficia des encouragements de Barrès à s'engager sur la voie de la fantaisie et du rêve. Comparée à Anatole France pour l'érudition et la pureté de son style, la sensation de naturel et de fraîcheur des images composées par la Princesse Bibesco est provoquée par une écriture qui semble suivre la logique aléatoire de la mémoire. Dans le cadre large d'une idée, les images s'amassent et s'organisent (on dirait presque involontairement), rappelant le souvenir proustien. Si le récit fragmentaire correspond le mieux à l'expression poétique de Marthe Bibesco, il s'avère parfois difficile pour un observateur curieux comme G.R.-Manue de réunir tant d'images évocatrices et de voyages imaginaires en un portrait résumant la vie de la Princesse:

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 94.

<sup>48</sup> Thérive, A., «Princesse Bibesco: Images d'Épinal», *Le Temps*, 27579, 1937, p. 3.

<sup>49</sup> Cf. Antoine, Ph., *Les récits de voyage de Chateaubriand*, op. cit.; Hoffenberg, J., *L'Enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan, 1998; Mourot, J., *Le génie d'un style, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Armand Colin, 1969.

<sup>50</sup> Antoine, Ph., *Les récits de voyage de Chateaubriand*, op. cit., p. 56.

<sup>51</sup> A. Thérive loue le style et les «dons de conteur» de la Princesse qu'il place à côté de Colette avec laquelle elle partagerait un «certain génie féminin de voir et de ressentir les choses.» Thérive, A., «Le pays des Saules», *Revue critique des idées et des livres*, 211, 1923, p. 231-236.

Je ne sais rien de ce que je voulais savoir ou plutôt, j'ai les milles morceaux d'un puzzle, les éclats d'un miroir brisé. Je ne saurai jamais reconstruire le visage.

Mais j'ai le son de la voix. Elle est grave, parfois brisée. Le registre change. Elle vêt les mots étroitement.<sup>52</sup>

Le travail de la mémoire traduit l'ambition d'un espace-temps sans limites. Les souvenirs témoignent alors d'une conscience artistique qui se dévoile à deux niveaux: à un premier niveau, on distingue une conscience intime du temps révélatrice de ce que l'on a appelé une modalité temporelle propre à une «mémoire individuelle»<sup>53</sup>, et, à un autre niveau, on identifie une conscience historique qui se manifeste à travers une «mémoire collective»<sup>54</sup>. Le «sentiment héroïque de la vie» et le «sens de l'histoire»<sup>55</sup> dont parle la Princesse Bibesco pour décrire le sens de son œuvre, nous font comprendre à quel point son imaginaire suit une vision de l'universalisme, d'une destinée et d'une mission de l'artiste. C'est dans ce sens qu'écrire le souvenir signifie aussi une réécriture de l'Histoire. Le projet historique s'accomplit à travers un espace du resserrement<sup>56</sup> au sein duquel la mémoire se veut un instrument primordial dans la quête d'une «unité» et une «continuité»<sup>57</sup> du Moi et de l'Histoire. À part les «effets de mémoire et d'imagination»<sup>58</sup> notés par la critique, il faut signaler ici l'ambition d'une écriture à exprimer «la diversité des essences»<sup>59</sup> propres à une époque

<sup>52</sup> Bibesco, M., «*Pourquoi j'écris?...*», *op. cit.*, p. 15.

<sup>53</sup> Voir l'article de F. Orlando, «Temps de l'histoire, espace des images», *op. cit.*, p. 110.

<sup>54</sup> Csíky, G., *op. cit.*, p. 222.

<sup>55</sup> Bibesco, M., «*Pourquoi j'écris?...*», *op. cit.*, p. 27.

<sup>56</sup> Suivant son désir de revisiter le passé, Marthe Bibesco trouve les «sources» recherchées dans les épîtres manuscrites, conservés dans *l'Épistolaire grec*, à la Bibliothèque nationale de France, à Paris, dans ce patrimoine spirituel composé de «toutes les lettres écrites par mes ascendants directs» qui donnent un sens à son écriture: «d'où je venais, où j'allais et pourquoi je devais dire ce qui en était». Bibesco, M., *La vie d'une amitié II*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>57</sup> Analysant le rôle du souvenir chez Chateaubriand, André Vial le définit comme «le lien qui assure la cohérence d'instantanés éparpillés en une durée personnelle, la permanence, dans un vivant qui se succède sans cesse à lui-même, des vivants que successivement il a cessé d'être.» Vial, A., *Chateaubriand et le Temps Perdu*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>58</sup> Fernandez, R., «*Le Perroquet vert*, par la princesse Bibesco», *La Nouvelle Revue Française*, 132, 1924, p. 376-379.

<sup>59</sup> Bibesco, M., *La vie d'une amitié II*, *op. cit.*, p. 32.

consommée par l'effervescence des arts. Marthe Bibesco avoue à maintes reprises la fascination qu'exerça sur elle le génie proustien (et plus précisément encore, certaines lettres de Marcel Proust qu'elle eut le privilège de parcourir), au point où elle décida de faire de sa passion pour l'écriture un métier, «de consacrer le meilleur de ma vie à écrire.»<sup>60</sup> La Princesse revendique souvent sa «parenté sentimentale»<sup>61</sup> avec Proust, le «grand mystique de l'amitié»<sup>62</sup>, et surtout un personnage unique au cœur de l'élite littéraire parisienne. Singulier portrait que celui crayonné par la Princesse lorsqu'elle décrit cet :

étrange homme, Marcel Proust, que je rangeais de par sa barbe noire dans la catégorie des "Tristan" et dont je ne sus rien d'abord, sinon qu'il avait, comme Emmanuel, la passion des églises du XIII<sup>e</sup> siècle, mais empêchée par une maladie étrange qui lui ôtait le bonheur de voir le jour.<sup>63</sup>

Dans l'univers qui «avait Paris pour planète et l'art pour soleil»<sup>64</sup>, la lettre de Proust félicitant la Princesse pour son premier livre, *Les Huit Paradis*, contient cette critique constructive tant attendue par la jeune femme écrivain, à ses débuts littéraires :

Il y avait des flatteries — ces flatteries dont il avait le privilège, qui n'étaient qu'une manifestation de l'excès de gentillesse — et des critiques fermes, auxquelles je fus sensible. Elles étaient si justes!<sup>65</sup>

Il semble que les conseils de Proust ont eu leurs effets sur l'art de la Princesse Bibesco car la critique n'a pas manqué de louer par la suite le sens de l'équilibre<sup>66</sup> de son expression poétique alliant sobriété et spontanéité, l'élégance et le raffinement, dans des compositions où la réflexion guide la songerie et des «images proustiennes qui combinent les valeurs de l'analyse et du portrait»<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup> Bibesco, M., «Pourquoi j'écris?...», *op. cit.*, p. 48.

<sup>61</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>62</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>63</sup> *Ibidem.*, p. 30-31.

<sup>64</sup> *Ibidem.*, p. 11.

<sup>65</sup> Bibesco, M., «Pourquoi j'écris?...», *op. cit.*, p. 67.

<sup>66</sup> Voir la remarque de G. R.-Manue qui souligne l'«équilibre», la «fermeté» et «sens de l'histoire» du discours de la Princesse. *Ibidem.*, p. 87.

<sup>67</sup> Fernandez, R., «Le Perroquet vert, par la princesse Bibesco», *op. cit.*, p. 378.

En ce sens, nous citons ici les paroles d'une élégance élogieuse que Marcel Proust lui avait adressées dans sa lettre concernant *Les Huit Paradis*.

*Vous êtes un écrivain parfait, Princesse, et ce n'est pas peu dire quand comme vous on entend par écrivain tant d'artistes unis, un écrivain, un parfumeur, un décorateur, un musicien, un sculpteur, un poète.*<sup>68</sup>

L'univers épistolaire se construit comme une composition qui acquiert peu à peu une dimension mythique. Le texte retrace la mémoire de la terre, la terre des origines, des aïeux, des morts. L'élaboration du mythe personnel passe par l'évocation des voix sépulcrales que l'on laisse s'exprimer dans ce que Maurice Barrès<sup>69</sup> aurait décrit comme un culte du tombeau. Avec la mort d'Emmanuel Bibesco les deux écrivains touchent ensemble «à l'empire des morts»<sup>70</sup> et la communion dans le souvenir douloureux est transcrite par Proust dans une promesse de vie, grâce à cette fidèle compagne qu'est la mémoire, cette chère promesse «qu'un jour le mal intolérable deviendra souvenir béni d'un être qui ne vous quittera plus»<sup>71</sup>. En se souvenant de la confession barrésienne du devoir envers ses morts, on comprend pourquoi des écrivains comme Bibesco et Proust envisagent leur vocation d'écrivain comme une mission qui consiste à faire revivre les figures du passé. L'écriture se fait promesse d'une mémoire éternelle. Loin d'une histoire d'orgueil, le livre contre l'oubli se veut un témoignage authentique dont l'auteur n'est qu'un intermédiaire. L'Histoire au sens d'une unité entre le présent et le passé signifie ici transmettre un héritage laissé par «tous ces morts qui m'ont choisie pour leur messagère, non pour quelque mérite venu de moi, mais à cause de cette lumière qu'ils m'ont donnée pour qu'elle brille.»<sup>72</sup>

Ce que Marcel Proust apercevait dans l'héritier d'une longue lignée, c'est la foule de personnages et le nombre des actions accomplies par d'illustres fantômes qui avaient amené cet homme vivant jusqu'à lui. Car si nous

---

<sup>68</sup> Proust, M., «Lettres à la Princesse Bibesco», *Correspondance générale de Marcel Proust* 5, Paris, Plon, 1935, p. 138. Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 57.

<sup>69</sup> Chez Bibesco la dimension mémorielle du récit comme acte de sépulture rappelle le culte des morts évoqué amplement par Maurice Barrès: «Toutes mes pensées ont essaimé de la tombe.» Barrès, M., *Mes Cahiers 1896-1923*, Paris, Plon, 1994, p. 165.

<sup>70</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 146.

<sup>71</sup> *Ibidem.*, p. 150.

<sup>72</sup> Bibesco, M., *La Vie d'une amitié II*, op. cit., p. 46.



sommes tous 'ressuscités d'entre les morts', nous ne savons pas tous desquels. [...] Pour l'homme dont l'effort d'imagination fut consacré à recréer le temps, dont toute l'œuvre n'est, finalement, qu'une entreprise de résurrection, quoi de plus naturel que l'intérêt passionné éprouvé pour des personnes qui peuvent, seules, lui en faire remonter le cours? Proust est comparable à un homme qui chercherait le gué pour traverser les siècles, et dans un prince, d'abord, il trouve un passeur.<sup>73</sup>

L'œuvre de la mémoire fait renaître les morts illustres, mais aussi les êtres chers. C'est aussi à ce niveau, de l'intime, qu'il faut comprendre la parenté sentimentale qui lia Marthe Bibesco et Marcel Proust.

Quelquefois, l'éclair d'un instant, Marcel Proust m'a rendu ma sœur<sup>74</sup>. J'ai cru la revoir dans tout ce qui fleurit et embaume sur le chemin d'*A la recherche du temps perdu*, et dans *Le Temps retrouvé*<sup>75</sup>, je la retrouve [...] Ainsi me fut révélée ma profonde parenté sentimentale avec Marcel Proust. Sauver de la mort, d'une façon toute allusive et dans la mesure de mes moyens, en confiant à d'autres, et puis à d'autres, la mémoire d'êtres chers et mortels, m'avait toujours paru le sens véritable et le but de toute littérature.<sup>76</sup>

La force des images évoquées cache le manque et le cataclysme intime. Les mots ne surgissent pas du vide, comme des artifices de l'imaginaire, mais de la réalité de la mémoire, d'une plaie palpable. Conscience de cette perte, la page écrite se fait récupération et remémoration. Les souvenirs qui hantent déclenchent l'écriture du/comme deuil. L'œuvre de la consolation et de l'espoir devient réparation et restitution.

---

<sup>73</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 164-165.

<sup>74</sup> Marthe Bibesco fait référence à Marguerite Lahovary, sa sœur cadette, morte le 4 avril 1918 à Montreux et enterrée à Clarens, une perte d'autant plus lourde qu'elle s'ajoute à une autre, dans les mêmes conditions tragiques, celle du suicide d'Emmanuel Bibesco, un cousin proche de Marthe et un bon ami de Marcel Proust.

<sup>75</sup> Marthe Bibesco cite un passage du *Temps retrouvé* dont voici un fragment évocateur : «Tous ces êtres, qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi... [...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés.» Proust, M., *Le Temps retrouvé*, t. II, p. 58-59, cité par Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 150-151.

<sup>76</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., p. 150-152.

— Ce sentiment d'une mission d'écrivain, je l'ai eu très jeune, quand, dans mon journal, je notai le nom de mon frère Georges, dont la mort alors que j'avais cinq ans, me fit connaître, par de menus détails matériels, la présence de la Mort. Je sus qu'il n'était plus, ce frère, que j'aimais, dont je partageais tous les jeux, le jour où de notre chambre on retira son lit devenu inutile. Dès que j'ai pu écrire, j'ai voulu disputer son nom à l'oubli. Puis, j'ai mieux su définir ce besoin de faire durer, qui est devenu ma mission.<sup>77</sup>

Affaire donc de l'intime, dans ce dialogue avec l'inconnu, l'écriture acquiert le sens d'un rituel visant une confrontation et surtout une manipulation de la mort à laquelle l'écrivain donne un visage, donc une présence assimilable et surmontable. Si le goût des arts est «celui du temps réversible»<sup>78</sup>, l'œuvre consiste en une «entreprise de résurrection»<sup>79</sup> et en cet espace entre le rêve et le souvenir.

*Ma vie solitaire m'a permis de recréer par la pensée ceux que j'aimais et j'ai toujours près de moi ce cher Antoine comme aux jours où il a été si bon pour moi. Mais toi, depuis si longtemps, te souviens-tu encore de moi?...<sup>80</sup>*

---

<sup>77</sup> Bibesco, M., «Pourquoi j'écris?...», *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>78</sup> Bibesco, M., *Au bal avec Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 165-166.

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p. 165.

<sup>80</sup> Lettre CLXIII à Antoine Bibesco. *Ibidem.*, p. 195.

# A Poética do Imaginário em Grande Sertão: Veredas

Sueli Teresinha de Abreu-Bernardes

Universidade de Uberaba-Uberaba, MG-Brasil, REDECENTRO/OBIPD

Apoio financeiro: FAPEMIG

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias: já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode assemelhar-se a uma lenda cruel<sup>1</sup>.

Dessa epígrafe depreendo que as palavras são manifestações da alma humana, da identidade do indivíduo, do sentido da vida e da compreensão da realidade. Penso que dizê-las poeticamente é o intuito de Guimarães Rosa em sua obra literária *Grande Sertão: Veredas*<sup>2</sup>, e é igualmente a necessidade percebida pelo filósofo Gaston Bachelard para expressar um conhecimento do mundo: «cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso [ou de uma prosa poética], é um movimento lingüístico criador». De início, o objeto poético, não é real. Ele é, sim, «um bom condutor do real». No entanto, quando as imagens desses objetos emergem, impõe-se «o realismo da irrealidade». Essas imagens que, em princípio, assemelham-se a miragens para o homem que reflete sobre o mundo, encerram, no entanto, uma realidade psicológica inegável, pois a imaginação livre, criadora e afoita leva o homem ao «além psicológico», e, nesse sentido, a linguagem poética que as traduzem é profética, a palavra é manifestação do real e do irreal<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Rosa, J. G., Guimarães Rosa: *ficção completa em dois volumes*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 43.

<sup>2</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

<sup>3</sup> Bachelard, G., *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 5-6.

Se o filósofo, em quem me inspiro e me fundamento, afirma que os exemplos escolhidos para sustentar suas teses são «tirados da poesia»<sup>4</sup>, por que a escolha de uma narrativa literária? Penso que a escrita poética não se reduz aos poemas. Em qualquer tipo de linguagem humana ela pode estar presente, como, nesse caso, na literatura. Guimarães Rosa, autor de apenas um livro de poemas, vê a prosa como a escrita que lhe possibilita maior expressão do sentimento poético. Na entrevista a Gunter Lorenz, ele comenta:

Quando chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo instintivamente, em que quis ser “poeta”, comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas... [...] escrevi um livro não muito pequeno de poesias que até foi elogiado, e me proporcionaram louvor. Mas logo, e eu quase diria felizmente, comecei a ser absorvido pela minha profissão. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, acolhi tudo isso em mim, mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos até eu poder dedicar-me novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente ruins, mas tampouco muito convincentes. Sobre tudo, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto fabuloso, à estória simples, pois quem escreve esses assuntos não é a vida e não é a lei das chamadas regras poéticas. Então, eu comecei a escrever Sagarana. [...] tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia<sup>5</sup>.

Rosa quer dizer exatamente isto: sua prosa é poesia. Em seus contos e romances ele poetiza o mundo do sertão misterioso, mítico, ambíguo e universal.

### **A poesia que emana de Grande Sertão: Veredas**

Para sentir e devanear por meio da imagem dos prosadores-poetas é necessário o repouso, a morosidade e o silêncio. E, «para bem compreender o silêncio, nossa alma tem necessidade de ver alguma coisa que se cala; para estar certa

---

<sup>4</sup> Bachelard, G., *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 17.

<sup>5</sup> Rosa, J. G.. Guimarães Rosa: *ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 34.

do repouso, ela precisa sentir perto de si um grande ser natural que dorme».<sup>6</sup> Na travessia de Riobaldo, há várias paradas. São interrupções de caminhada para o descanso, de rejuntar de forças para a jagunçagem, a alimentação e qualquer hábito sertanejo. Esses momentos são também de silêncio e de meditação. Os locais são à beira de rios, riachos e lagoas emoldurados por suas veredas.

Demorei no fazer um cigarro. Nós estávamos na beira do cerrado, cimo donde a ladeirinha do resfriado principia; a gente parava debaixo dum paratudo, [...] árvore que respondia à saudade de suas irmãs dela, crescidas em lontão, nas boas beiras do Urucuia. Acolá era a vereda. Com o tempo se refrescando, e o desabafo do ar, buriti revira altas palmas.<sup>7</sup>

Se a escolha do lugar aparenta ser apenas utilitária, pois parece que simplesmente os jagunços param com a finalidade de usar as águas, a escrita dá a esse ato outro sentido. Pois o acalanto, a serenidade, os murmúrios das águas, da fauna e da flora que as protegem e as enfeitam, parecem ser o motivo da pausa, mas também o convite a um pensar os sertões «sem notícia».

Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada. Assaz as seriemas para trás cantaram. [...] fizemos paragem. [...] O rio, objeto assim a gente observou, com uma crôa de areia amarela, e uma larga praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. [...] cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia — todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água.<sup>8</sup>

A linguagem de Rosa divide-se entre o corpo da estória e a poesia que descreve os encantos do cenário, retomando a origem da narrativa ao unir prosa e poesia, isso por meio da linguagem figurada, simbólica e ritmada. Ler o Grande Sertão é impregnar-se de beleza. Mas é também refletir. Como o próprio escritor afirma: «e me inventei neste gosto, de especular ideia».<sup>9</sup>

Ao longo da narrativa Riobaldo faz isso, reflete, medita e poetiza: «Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre

---

<sup>6</sup> Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 199.

<sup>7</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p.392.

<sup>8</sup> Ibid, passim.

<sup>9</sup> Ibid, p. 26.

iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou»<sup>10</sup>

A mudança é apreendida na reflexão diante do outro, no cenário natural do sertão, entre cachoeiras, riachos, florzinhas, altas árvores, pássaros cantores e o buriti, sempre.

O ensinamento de ver o mundo e suas belezas, apreendendo-lhe a dinâmica, as nuances e a vida, é dado a Riobaldo, personagem-narrador, por Reinaldo Diadorim, o amigo jagunço, amor não assumido, na verdade, mulher.

É através dos olhos sensíveis do companheiro e amado misterioso que o jagunço aprende a enxergar além da violência, das regiões ermas, da aspereza do sertanejo, a beleza do céu, do vôo dos pássaros, do farfalhar das veredas, das águas profundas que refletem nuvens, flores, buritis e acolhem bandos de garças que pisam areias virgens no crepúsculo.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: — «É formoso próprio...» — ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P'rara e p'ra, os bandos de patos se cruzavam. — «Vigia como são esses...» Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — «É aquele lá: lindo!» Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal [...]. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquinim — a galinholagem deles. «É preciso olhar para esses com um todo carinho...» — o Reinaldo disse. [...] Sempre me lembro.<sup>11</sup>

Com Diadorim, Riobaldo redescobre o mundo que o rodeia, olha as cenas naturais e vê também o que não observava antes. Ele aprende uma sensibilidade para alcançar a beleza poética do Gerais, o cenário de sua travessia que ele percorre e ressignifica. Diadorim o ensina a ver além do real, a apreender a poética da matéria. O jagunço, antes embrutecido, deixa a imaginação trabalhar no sentido da alegria, no sentido das cores, da multiplicidade e das metamorfoses dos seres agora devaneados, segundo a linguagem bachelardiana.

O retratar poético do sertão mineiro, paisagem reconstituída pela narração, não é apenas a descrição esmerada de um espaço geográfico, mas é a recriação

---

<sup>10</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 159.

de um cenário encantado. As águas são constantes cenários para as vidas de Diadorim e Riobaldo; perto delas o sentimento amoroso se manifesta bucólico e singular.

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros — porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas [...]. E estávamos conversando perto do rego — bicamente da velha fazenda, onde o agrião dá flor. [...] Diadorim acendeu um fogueiro, eu fui buscar uns sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chimm dos grilos juntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias não era o capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me lembra. Que se fosse hoje. Diadorim pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza.<sup>12</sup>

Se Riobaldo aprende com Diadorim a olhar sensivelmente o mundo, a encontrar a densidade poética da matéria e a refletir sobre si mesmo, tudo isso conduz o pensamento à necessidade do outro para a apreensão da realidade exterior e interior, o que se desdobra em uma completude. O ver do homem é sempre incompleto, parcial, necessita da mediação do outro para alcançar além dos limites. Ou na linguagem bachelardiana, para atingir também o irreal.

Diadorim origina-se do devaneio do autor. Devaneios referem-se à linguagem de *anima*, o que pode ser acrescentado à interpretação da função do jagunço-mulher na estória contada por Rosa. É certo que a personagem dúvida ascendeu Riobaldo ao mundo poético, à beleza do sertão. A explicação dessa metamorfose é mais uma vez a partir do pensamento bachelardiano:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid, p. 44-45.

<sup>13</sup> Bachelard, G.. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 13.

A vivência do real, a medida do viver necessita da mediação dialógica do outro; necessita igualmente compartilhar devaneios. Somente a presença do outro não é o bastante. É preciso ascender, pela imaginação, à compreensão desejada. O homem não possui todas as respostas, ele nem mesmo se conhece integralmente, como Narciso, na alteridade ele busca a própria identidade.

Penso na necessidade que «o sonho tem de inserir-se na natureza. [...] Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte, se quiser transmitir sua experiência poética completa». O espelho aprisiona um mundo, opõe resistência através do metal e do vidro de que é feito. A distância entre ele e quem se reflete é impossível de transpor. Ao contrário, o espelho natural das águas reflete um mundo de sonhos. «Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la».<sup>14</sup> Ou seja, a reflexão é um processo ao longo da vida.

Junto à água viva e natural, a imaginação criadora participa do espetáculo da natureza, «a vida floresce». Por isso, Bachelard escreve, Narciso vai «à fonte secreta, no fundo dos bosques». A partir delas, ele também reflete o mundo, pois «o narcisismo generalizado transforma todos os seres em flores e dá a todas as flores a consciência de sua beleza».<sup>15</sup>

Guimarães Rosa entende isso. Em *Grande Sertão*, a personagem narradora Riobaldo reflete ao longo de sua caminhada pelos sertões dos Gerais, acerca do sentido de suas andanças pelo sertão e sobre as relações que fluem. As águas são fontes naturais para sua imaginação; as veredas, espaços que proporcionam a calma e o pensar sobre o mundo. Com as veredas, Rosa reflete, por exemplo, sobre a liberdade:

[...] andamos, e demos com a primeira vereda [...]: o flaflo de vento agarrado nos buritis, franzindo no gradeal de suas folhas altas; e, sassafrázal — como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre. Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. Mas liberdade — aposto — ainda é só alegria

---

<sup>14</sup> Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 24.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 25-27.



de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer.<sup>16</sup>

As veredas, elemento constante nas páginas de Grande Sertão, são como a metáfora da liberdade. Surgem onde suas raízes têm preferência, só exigindo a água entremeada. O farfalhar dos buritis ocorre livremente ao vento e as sementes acompanham as águas correntes que seguem pelo cerrado. O devaneio de Rosa possibilita a imaginação do ser livre e do fazer-se livre.

O escritor do Gerais cria a poesia em seus devaneios sobre as veredas, seus buritis, pássaros, flores, rios, riachos e cachoeiras. A água é mais importante na narrativa pela complementaridade à beleza das cenas e dos cenários descritos, do que na sua utilização como sobrevivência pelo sertanejo. Quando ele escreve sobre os rios, até as denominações são ternas e líricas: «do-Chico», «meu rio de São Francisco», «água de largura: imensidade», «o rio Abaeté, que é entristecedor audaz de belo».<sup>17</sup> E o eu lírico se contempla nas águas, e reflete personificado na planta-identidade das veredas: «Buriti quer tudo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende».<sup>18</sup>

Nessa reflexão, entendo que Rosa nos diz como transformar, na inteligência e na sensibilidade de cada pessoa e, também, na cultura que ela habita em seu momento de história, os dados em informações, as informações em conhecimento e o conhecimento em sabedoria. Isso acontece em uma consciência contínua e crescentemente devotada à busca partilhada por professores e alunos empenhados em se reconhecerem por meio do diálogo na procura conjunta do saber.

Na escrita roseana, algumas árvores são como personagens da narrativa. Assim são os buritis refletidos nos riachos das veredas e que tendem à beleza, como relata Riobaldo: «[...] chegamos numa baixada toda avistada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: buriti — verde que afina e esveste, belimbeleza».<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 323.

<sup>17</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, *passim*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 61.

Ou ainda, quando reflete sobre seu passado ao mesmo tempo em que arquiteta uma poética do espaço, descrevendo o lugar onde ocorre a cena, interagindo o imaginário da narrativa com o da descrição. Vejamos:

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudades dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.<sup>20</sup>

Rosa quer dizer que a natureza do sertão cria estados de alma nas pessoas, desperta a fruição de sua beleza e o pensamento sobre o estar no mundo.

Tudo se encanta, não só os buritis, mas todo o mundo, pois «parece que os objetos carecem da vontade de refletir-se». Nesse ato, abrangem-se então «o céu e as nuvens, que têm necessidade de todo o lago para pintar o seu drama». Ou seja, a partir da reflexão narcísea sobre o próprio rosto e os seres que vemos ou imaginamos, alcançamos uma maior compreensão do mundo. «Parece que a natureza contemplada ajuda à contemplação, que ela já contém meios de contemplação», diz o filósofo do devaneio.<sup>21</sup>

Em Rosa, diante do espelho das águas, o eu não é apenas interioridade, pensamento, mas também reflexo de um olhar — reflexão. «Perto de muita água, tudo é feliz», murmura Rio-baldo. Águas como as «lá do fundo de Goiás, aonde tem vagarosos grandes rios, de água sempre tão clara aprazível, correndo em deita de cristal roseado...».<sup>22</sup> Assim, a personagem procura a compreensão da vida do sertanejo a partir do «eu», formulando suas perguntas. Vejamos.

Por que era que eu estava procedendo à-toa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. [...] Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ibid, p. 306.

<sup>21</sup> Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 28-30.

<sup>22</sup> Rosa, op. cit., p. 38, 45.

<sup>23</sup> Rosa, J. G., *Grande Sertão: Veredas*, 19 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 80.

O devir, o fugidio, a inconstância, o caminhar — neles se detém a narrativa, sintetizada na última palavra da obra: travessia.

A contemplação nostálgica do passado, quando o «eu» lírico debruça-se para encontrar o sentido de sua existência, é também uma forma de narcisismo. O homem mira-se em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança. E para refletir sobre o passado, é preciso meditar à margem de uma água profunda. «A água dá beleza a todas as sombras»<sup>24</sup> e faz reviver todas as recordações. Essa reflexão narcísea do pretérito pode ser, também, uma face da reflexão de resistência ao presente ingrato. Mergulhar «nas águas profundas da memória», segundo a expressão bachelardiana, é buscar um outrora rico de significação. Tal é a cena descrita:

Revi madrugar, quando esbarramos, na beira duma vereda pagã, por repouso. [...] Aí retoquei muitas lembranças [...]. Medito como aos poucos e poucos um passarinho maior ia cantando esperto e chamando outros e outros, para a lida deles, que se assemelha trabalho. [...]. E o que pensei: que aquela água de vereda sempre tinha permanecido ali, permeio às touças de sassafrás e os buritis dos ventos — e eu, em esse dia, só em esse dia, justo, tinha carecido de vir lá, para avistar com eles; por quê que era? Bobeia...<sup>25</sup>

As lembranças que as veredas despertam fazem emergir reflexões que se estendem por toda a obra. Referência constante — as veredas — contadas poeticamente são estímulos para Riobaldo pensar seu destino nos sertões do Gerais.

A mesma água que para esse bando de jagunços ou é um lugar empecilho, um rio que eles têm que atravessar, ou é um lugar duplamente pragmático para se refrescar, para limpar o corpo, para beber água e para fazer comida, para Riobaldo é o lugar da introspecção. Não é no alto das montanhas, porque no sertão do Gerais há muito poucas, algumas vezes será na imensidão do cerrado, mas quase sempre é nas proximidades da água.

É no lugar onde Narciso se viu, e consequentemente morreu, que Riobaldo se avista e se encontra, vendo-se não a si mesmo, mas a água. Ou seja, há uma curiosa oposição: Narciso, que era um ser de extrema beleza, não podia reco-

---

<sup>24</sup> Bachelard, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 69.

<sup>25</sup> Rosa, op. cit., p. 585.

nhecer-se, tomar consciência de si. Quando se olha, apaixona-se por si mesmo e morre. Riobaldo, ao contrário, quando vê a água, ele não se vê, ele não vai a busca da própria imagem. É olhando a água, a calma da água de uma lagoa ou o fluir da água do riacho, que Riobaldo pensa como filósofo, e no devanear ele vai além da simples contemplação e alcança um sentido.

A leitura da narrativa de Grande Sertão, que aqui ilustro em alguns recortes, passa em revista as reflexões em torno de contingências do ser, reinventando, ou complementando, de forma poética, as possíveis explicações filosóficas. São valores que apreendo nessa leitura, e que podem ser densificados nas múltiplas dimensões que a obra oferece. Entre elas, é possível reconhecer: o espaço geográfico (onde a travessia de Riobaldo se realiza); a dimensão existencial (em que se busca o sentido da vida) e, finalmente, a linguística (em que se identifica a expressão poética da narrativa). Esses três aspectos são complementares, mostrando um sertão desmesurado, que está em toda parte.

Tomei emprestado aos poetizadores a liberdade e a transgressão, e detive-me em devaneios ao escrever este texto. Vejo agora, lembrando Heráclito, que a unidade que permanece em todos os diferentes olhares aqui contemplados é a experiência da reflexão a partir do imaginário. Essa vivência tão pouco usual em nós, professores.

Nesse modo de observar a educação, entreteço algumas reflexões apresentadas a seguir.

### **O devaneio poético e o gesto pedagógico**

Uma das dimensões da importância do pensamento de Gaston Bachelard para o campo de estudos da Educação é o acontecimento da aprendizagem enquanto viabilizadora de uma experiência de metamorfose, de formação e de transformação humana. O filósofo da imaginação lembra que o aluno não vem à escola para adquirir uma cultura, ele vem para transformar sua cultura, para demolir os obstáculos já cristalizados pela vida cotidiana.<sup>26</sup> Consequentemente, é preciso desenvolver um processo educativo de mobilização permanente, substituindo «um saber fechado e estático por um conhecimento aberto e

---

<sup>26</sup> Bachelard, G.. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 23

dinâmico, dialetizar todas as variáveis experimentais. Oferecer, enfim, à razão, razões para evoluir»<sup>27</sup>

De modo inverso ao que a tendência tradicional apregoa, a relação professor-aluno não é uma relação de poder, em que o mestre julga-se detentor do conhecimento. Para Bachelard,<sup>28</sup> o educador deve «dialetizar a experiência», propor o diálogo, inquietar a razão, ensinar o educando a inventar, a questionar, a buscar o novo, a se transformar.

A inseparabilidade entre ensinar, aprender e criar é dada pela força do devaneio, aquela que toca a imaginação criadora e faz alunos e professores — sonhadores despertos — a querer metamorfosear o mundo e a própria vida. O *cogito* poético conduz o sujeito a um mundo sonhado, imaginado onde a experiência poética é produzida e não reproduzida.

O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o *cogito* do devaneio há de anunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho.<sup>29</sup>

A consciência do sonhador afirma-se nesse encontro com o mundo imaginado e a partir daí, abre-se para a liberdade, para o devir. Nas sutilezas da função do irreal reúnem-se os seres e os sonhos em torno do sonhador. Sonhos que dão ao homem a ilusão de ser mais do que é. «Assim, sobre o menos-ser que é o estado de relaxamento no qual se forma o devaneio, se desenha um relevo — um relevo que o poeta saberá inflar até torná-lo um mais-ser».<sup>30</sup> A imaginação criadora produz o sonho de que fala o filósofo e esse sonho abrange aquele ponto ascensional que o sujeito aspira e para o qual quer se metamorfosear para atingir. O homem que não sonha, que não devaneia, como poderá ir a busca de um mais-ser?

É certo que os poetas são os grandes sonhadores, são os «mestres da consciência cintilante», são os que poetizam os objetos pelo devaneio. Os poetas escutam e repetem o mundo, falam a linguagem do mundo. Ouvindo a voz dos poetas, apreendendo-lhes o devaneio poético vivido, o homem

---

<sup>27</sup> Bachelard, G. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, p. 24.

<sup>28</sup> Ibid, p. 21.

<sup>29</sup> Bachelard, op. cit., p. 152.

penetra no âmago da 'celebração'. [E] os seres celebrados são promovidos a uma nova dignidade de existência. [...] Que alegria, então, em haurir a palavra do poeta, em sonhar com ele, em acreditar naquilo que ele diz, em viver no mundo que ele nos oferece ao colocar o mundo sob o signo do objeto, de uma fruta do mundo, de uma flor do mundo!<sup>31</sup>

Por meio do poeta vejo o mundo de uma forma que antes não via, como Riobaldo ao lado de Diadorim. Sonho com ele e por meio dele. A celebração ao poeta e ao poema por ele criado é igualmente uma exortação à leitura da linguagem poética escrita nos livros. A leitura de um livro é a possibilidade de uma expansão e de um aprofundamento do ser. Por isso a literatura, em que os fatos perduram, é tão importante de ser lida. É por meio dos estudos literários que convivo com o poeta que se antecipa na apreensão do sentido dos seres e da própria vida humana, a atual e o seu porvir.

A educação se restringiria, então, ao estudo da literatura? A imaginação criadora apenas atuaria por meio da leitura de poemas? Só assim se alcançaria a poesia do mundo?

Segundo um movimento mais ousado do pensamento de Roland Barthes, sim. Apenas a literatura «fulgor do real» seria suficiente para devanear e apreender a realidade.

Se [...] todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.<sup>32</sup>

Mas Bachelard quer mostrar: primeiro, que solicitamos «nossos exemplos de objetos poetizados pelo devaneio» aos poetas. E essa leitura deve ser constante. Segundo, ao viver os reflexos da poesia que os poetas nos trazem, o eu que sonha o devaneio não será poeta, mas será «eu poetizador».<sup>33</sup> Será do mesmo modo

---

<sup>30</sup> Bachelard, op. cit., p. 146.

<sup>31</sup> Bachelard, G.. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 148.

<sup>32</sup> Barthes, R.. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 18.

<sup>33</sup> Bachelard, op. cit., p. 22.

capaz de devanear, de criar outro mundo, de impelir o homem para um real que ainda não existe, mas que é possível, que é sonhado<sup>34</sup>.

Lembro que não apenas o poeta. Os artistas que constroem suas obras, e todos o fazem devaneando, igualmente poetizam por meio da pintura, da música, da escultura, do canto e de todas as formas que envolvem a emoção, a sensibilidade, o sentimento e a paixão.

### Considerações finais

Na tentativa de uma síntese, afirmaria que em uma «ontologia do bem-estar», a que dá ao sujeito «nuanças de uma felicidade cósmica»,<sup>35</sup> o homem sonha em tornar-se mais-ser. Este mais-ser é imaginado, devaneado pela imaginação criadora. São os poetas que sonham essa irrealidade e convidam o homem a torná-la real por meio do devaneio poético. Contudo, aqueles que devaneiam conseguem também poetizar a realidade, mesmo que não criem poemas sobre a poética daquilo que os encantam.

O fundamental é compreender que o sonho eleva o homem a ser mais, a se transformar. Nesta atividade em *anima*, os devaneios promovem uma atividade laboriosa da imaginação geradora de formas, de valores e de qualidades que apelam para a sensibilidade. Os conceitos científicos, escritos em *animus* pela razão, serão construídos após serem sonhados, na dimensão estrita do real.

Em um olhar para a educação, observo que predomina a atividade em *animus*, com o rigor e a exatidão que a razão possibilita no campo da epistemologia da ciência. No entanto, trago para este texto uma discussão fundamentada em *anima*, com a metafísica da imaginação poética, do devaneio operante, propostos pela fenomenologia bachelardiana. Uma e outra constituem um todo apolíneo-dionisíaco. Ou, na concepção mais próxima a Bachelard, a complementaridade que funda o conhecimento que se deseja pleno, simbolizado pelo «homem das 24 horas». Um ser uni-dual publicamente admitido na conferência «A natureza do racionalismo», proferida na Sociedade Francesa de Filosofia em 1950:

Se tivesse que fazer um plano geral das reflexões de um filósofo no outono da sua vida, diria que tenho agora nostalgia de certa antropologia. Sendo

---

<sup>34</sup> Abreu-Bernardes, S. T.. «A poiésis do professor-filósofo». In: Souza, R. C. C. R; Magalhães, S. M. O. (orgs). *Professores e professoras: formação, poiésis e práxis*. Goiânia: Ed. PUC-Goiás, 2011, p. 150.

<sup>35</sup> Bachelard, op. cit., p. 148-147.

mais claro, gostaria de discutir um tema que não é o de hoje, tema que chamaria 'o homem das 24 horas'. Parece-me, portanto, que se quisesse dar ao conjunto da antropologia suas bases filosóficas e metafísicas seria imprescindível e também suficiente, descrever um homem durante as 24 horas de sua vida.<sup>36</sup>

Eis a imagem harmonizadora dos antagonismos presentes nas faces diurna e noturna desse homem complexo, andrógino, «uni-dual», que se opõe e se complementa a cada doze horas e que sutura os delineamentos das duas dimensões do pensamento bachelardiano.

Formar esse homem uni-dual leitor e pensador dos conceitos científicos e do imaginário poético da ficção literária pode ser uma oportuna sugestão para os que permanecem encantados com o gesto pedagógico.

---

<sup>36</sup> Bachelard, 1973, apud Freitas, A. «Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do "homem das 24 horas" de Gaston Bachelard». *Educ. Pesqui.* v.32 n.1 São Paulo jan./abr. 2006, p. 3.



## **Irène, chère reine de mon coeur**

Ricardo Marques

*IEMo/IELT/CETAPS, FCSH-UNL*

**U**ma palavra para Irene: dedicação. A ideias e ideais (algumas sem fundamento, bem se vê), a causas e a pessoas (algumas sem remédio — que fazer?). Outras palavras que daí derivam: a amizade, o rigor, o empenho, e muitas mais, numa linha imaginária que une Lisboa a Paris. Apenas palavras, mas também sentimentos — e todas elas Irene.

Irenes há muitas na nossa cultura popular — desde a Santa Iria medieval que entretanto se corrompeu até derivar no nome que hoje temos, passando pela famosa casa de Nico Fidenco e até à pequena irmã de Caetano Veloso que no seu exílio o inspirou a compôr uma canção. Mas nada disto importa aqui tratar nem é o que trago para ela. Para ela, estas palavras poéticas traduzidas, servindo tanto o seu gosto irónico do mundo como o seu amor às coisas que o enchem. Penso que dificilmente poderia ter encontrado melhores poemas que a caracterizassem, pela voz contemporânea de Luis García Montero, poeta do país vizinho, andaluz como os de Jaén que a Irene gosta de ouvir pela voz de Paco Ibañez.

Uma última e eterna e pessoalíssima palavra para Irene: Obrigado.

*Así amanece el día*

Claudio Rodríguez

¿Conoces ya la tinta meditada  
de la primera luz?  
Mira el esfuerzo  
que en la copa más alta del bosque más oscuro  
raya un momento, avisa y mientras cae  
forma la claridad.  
Así comienza el día.  
Así también, contigo,  
cobran todas las cosas  
un impreciso afán por empezar de nuevo,  
por ser tu compañía  
cuando el tiempo aparezca.

Y no es el mecanismo  
oxidado de un tren lo que se mueve,  
ni las maderas de la barca  
están secas aún. No en todas las historias  
el tiempo necesita la nostalgia.

Pero tiene la luz recuerdos que son nuestros.  
Van a bajar los dioses de sus libros,  
alguien descubrirá que el mundo es navegable,  
habrá días y noches, y en la luna  
de lo ya sucedido  
respirará la fábula blanca del calendario.

¿Qué haremos de nosotros  
ahora que los espejos todavía  
no tienen una sombra que llevarse a sus láminas  
y los recuerdos nacen aprendiendo  
a contar hasta diez?  
¿Qué podemos hacer con lo que nos han dado?  
Como una insinuación, como la piedra  
interroga al estanque,  
cae la luz en el sueño de la casa.

*Assim amanhece o dia*

Claudio Rodríguez

Já conheces a contemplativa tinta  
da primeira luz?  
Admira o esforço  
com que na copa mais alta do bosque mais escuro  
desponta um momento, avisa e enquanto cai  
forma a claridade.  
Assim começa o dia.  
Assim também, contigo,  
todas as coisas trazem  
uma vaga vontade por de novo começar,  
por ser tua companhia  
quando o tempo apareça.

E não é o mecanismo  
oxidado de um comboio quando se move,  
nem as madeiras da barca  
que estão já secas. Não, em todas as histórias  
o tempo precisa da nostalgia.

Mas a luz tem lembranças que são nossas.  
Dos seus livros baixam os deuses,  
alguém descobrirá que o mundo é navegável,  
passarão dias e noites, e na lua  
do que já passou  
viverá a branca fábula do calendário.

Que faremos de nós  
agora que os espelhos  
já não têm uma sombra que mostrar nas suas lâminas  
e as lembranças já nascem aprendendo  
a contar até dez?  
Que podemos fazer com o que nos têm dado?  
Como uma insinuação, como a pedra  
interroga o lago,  
cai a luz no sonho da casa.

Y la distancia,  
esa divinidad que medita en el agua  
de los puertos,  
vuelve al pasado, busca entre sus mitos  
un ángel sin heridas,  
una nueva metáfora,  
algo que no es tu nombre,  
pero que yo pronuncio desde el fondo  
abierto de tus ojos.

### **Nueva Salutación al optimista**

Irene no conoce todavía  
la palabra resaca.  
Descentrada  
con el raro bullicio de la gente  
que hubo anoche en la casa,  
duerme poco, penetra  
ese olvido absoluto al que recurro  
en mañanas difíciles,  
salta por los barrotes  
de su horario, se anuncia  
con un grito de selva inexplorada,  
corre por el pasillo hasta la cama,  
de mi pelo se cuelga, con mi espalda fabrica  
una pista de baile,  
insiste repartida, telefónica,  
parece que se escapa por fin, pero regresa  
con urgencia de liebre despiadada.  
Irene no conoce todavía  
la palabra resaca.  
Están así las cosas...  
Es la primera vez  
que la ira no afecta al importuno.  
Juro que no repetiré, sé que no debo  
acostarme tan tarde, tan borracho,  
bajo un sol que ya tenga  
mala cara de sueño y aspirina.

E a distância,  
essa divindade que medita sobre a água  
dos portos,  
volta no passado, busca entre os seus mitos,  
um anjo sem feridas,  
uma nova metáfora,  
algo que não é o teu nome,  
mas que pronuncio desde o fundo  
aberto dos teus olhos.

### **Nova Saudação à Optimista**

A Irene não conhece ainda  
a palavra ressaca.  
Descomposta  
pelo estranho bulício da gente  
que a noite inteira recebi em casa,  
dorme pouco, penetra  
nesse esquecimento absoluto a que recorro  
em manhãs difíceis,  
salta por cima das barras  
do seu horário, anuncia-se  
com um grito de inexplorada selva,  
corre pelo corredor até à cama,  
prende-se ao meu cabelo, com as minhas costas  
constrói uma pista de dança,  
insiste repartida, telefónica,  
parece que se escapa definitivamente, mas regressa  
com a urgência de lebre impiedosa.  
A Irene não conhece ainda  
a palavra ressaca.  
São assim as coisas...  
É a primeira vez  
que a ira não afecta o inoportuno.  
Juro que não repetirei, sei que não devo  
deitar-me tão tarde, tão bêbedo  
perante um sol que já tenha  
a cara feia do sonho e da aspirina.



**Edições, releituras e reescritas**





## Merlin ou o legado do conhecimento

Ana Margarida Chora

CEIL, FCSH-UNL

**M**erlin é uma personagem emblemática de um vasto imaginário. A sua popularidade deve-se aos textos arturianos medievais, que nos deram a visão de um sábio feiticeiro, conselheiro do rei Artur, que usa as artes mágicas a favor do reino de Logres.

Porém, Merlin não se insere na categoria dos heróis, apesar de fazer parte estruturante das narrativas. Segundo John Lash<sup>1</sup>, o herói não está para além da condição humana nem a ultrapassa. E Merlin está. O herói é a idealização do potencial humano e o seu desafio consiste em enfrentar forças que o excedem. E Merlin está acima desse potencial humano, manipulando forças que excedem os heróis.

Personagem híbrida e ambivalente, Merlin não tem um percurso à semelhança dos demais heróis, não alcançando a coroação do processo de maturação, concretizada na união ao feminino. Enquanto os heróis enveredam por um percurso de eliminação, incorporação e escolhas relacionadas com os seus duplos, culminando na premiação amorosa, Merlin não luta contra monstros nem elimina duplos, e não recebe o «chamamento» para a aventura (de acordo com a análise heróica de Joseph Campbell<sup>2</sup>), nem supera a prova da mulher, acabando, aliás, por lhe ceder o lugar.

Nascido de uma honrada donzela e de um demónio<sup>3</sup>, Merlin (que herda o nome do seu avô materno<sup>4</sup>) tem uma dupla natureza que, ao mesmo tempo

---

<sup>1</sup> Lash, J., *The hero*, London, Thames and Hudson, 1995, p. 6.

<sup>2</sup> Campbell, J., *The hero with a thousand faces*, New York, Princeton University Press, 1973, p. 49.

<sup>3</sup> Cf. Walter, Ph., *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

<sup>4</sup> *Le Livre du Graal – Joseph d'Armathie, Merlin, Les premiers faits du Roi Arthur* (ed. D. Poirion), Paris, Gallimard, 2001, p. 595.

aparentemente boa e má, se revela um problema mais complexo: o lado diabolizado de Merlin corresponde ao do conhecimento, uma característica com a qual lida de forma positiva e preponderante na sua função dentro do reino de Uter e, posteriormente, de Artur. O seu nascimento acontece por manipulação da donzela sua mãe por um demónio («Et il avoit celi engingnie par decevement et par enging et en dormant et, si tost come cele se senti engingnie, si se reconnut et cria merci la ou ele dut»<sup>5</sup>).

A fractura simbólica de Merlin, derivada de um nascimento mágico, é, pois, compensada com o conhecimento<sup>6</sup>. Não sendo um herói que se desloque entre os mundos para estabelecer o equilíbrio dos reinos (nomeadamente como Lancelot), produz o seu equilíbrio com o conhecimento, um elemento externo e ligado ao desenvolvimento temporal.

Em Merlin, o conhecimento é um factor excedente e simultaneamente equilibrante. É um grau a atingir pelos heróis. Mas para Merlin vai ser aprisionador. Para os heróis, o conhecimento faz parte da evolução. Eles chegam ao amor e à amada porque atingiram a maturação, que muitas vezes é transmitida pela mulher (como Guinglain em *Le Bel Inconnu* e o herói epónimo de *Gliglois*), mas esse conhecimento é individual e intransmissível. A maturação é individual. Cada um tem de desenvolver um percurso, não o podendo transmitir a outro herói. O que pode acontecer é a personagem compor-se das imagens que vai eliminando ao longo do percurso. Porém, Merlin já tem o conhecimento desde que nasce. Na Vulgata, até Blaise se espanta com o seu discurso quando Merlin tem apenas dois anos. Não evolui em termos de conhecimento, pois ele já o possui.

Segundo Carlos Carreto, Merlin está «situado nos limiares entre a gnose e a ficção, entre a teatralidade lúdica de um sujeito que se compraz no espectáculo de si mesmo e a dimensão de um saber oculto por detrás do invólucro da palavra e do corpo»<sup>7</sup>. E é sob uma condição invulgar e a palavra que se inscreve o seu conhecimento, já que o nível deste não evolui com o tempo.

---

<sup>5</sup> *Le Livre du Graal – Merlin*, p. 593.

<sup>6</sup> Cf. Zumthor, P., *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine, 1973.

<sup>7</sup> Carreto, C. C., «Algures entre o Inferno e o Céu. Trajectórias e mutações da ficção segundo Merlin», *Medievalista* [Em linha], 5, (Dezembro de 2008), p. 3 [Consultado 14.04.2011]. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>

A origem de Merlin não herda o tempo paterno nem ele desconhece o passado para ir mais tarde desvendá-lo, como fazem os heróis. Da parte do pai não tem linhagem, porque o pai é um diabo. Ele vai ser o primeiro dessa linhagem. A mãe não é uma fada, mas é uma figura feminina com a qual Merlin tem uma forte ligação, sendo a imagem paterna identificada desde a infância com um demónio. Merlin não vai conhecer o passado das suas origens, porque desde sempre o conhece.

Na matéria arturiana, os heróis que não têm pai, sendo criados por fadas, mais tarde ou mais cedo vão conhecer a linhagem e sair do mundo da fada. Vão fazer a diferenciação simbólica necessária à evolução. Isto gera um conflito de tempos: o das fadas (protagonizado pelas mães simbólicas) e o das linhagens (o do pai, que faz a diferenciação do tempo, o corte fundamental para a evolução).

Merlin é uma personagem composta do bem e do mal, herdado do *diabolos* (ou «aquele que separa»), seu progenitor e raiz do conhecimento, sendo, portanto, separador na medida em que desempenha o papel não só de profetizar, mas também de deliberar em nome do bem para o reino de Logres, colocando Artur na liderança dos acontecimentos.

O facto de não ser herdeiro do tempo (e talvez isso mesmo) não impede Merlin de o manipular. Merlin prova sempre que está por detrás do esquema arturiano, engendrando a concepção de heróis em ambas as linhagens preponderantes (nomeadamente o nascimento de Hector e Artur, concebidos sob acção mágica), forjando o destino dos acontecimentos.

O conhecimento é o «mal» que põe o tempo em marcha. Tal como na «Parábola da árvore da vida» da *Queste*, a própria Eva põe o tempo em andamento quando desencadeia o mal, com o acesso à árvore do conhecimento, sendo que o casal primordial é obrigado a sair do espaço onde o tempo não passava («ele estoit de plus foible complexion, come cele qui avoit esté fete de la coste de l'ome; et si fust droiz qu'ele fust obeissanz a lui ne mie il a li»<sup>8</sup>).

Merlin é mestre do conhecimento, do «mal». Ao colocar-se inicialmente numa posição ambígua relativamente aos acontecimentos, faz crescer os heróis com as aventuras que desencadeia. Ele desafia os mundos. E isso faz Artur inserir-se no tempo. Na Vulgata, Artur põe em marcha o tempo ao arrancar a espada da pedra que se encontrava no adro da igreja, a qual estava destinada ao futuro rei.

---

<sup>8</sup> *La Queste del Saint Graal: roman du XIIIe siècle* (atr. a Gautier Map – ed. A. Pauphilet), Paris, Honoré Champion, 1980, p. 212.

O tempo passa a ser o tempo cristão, linear e convergente para um fim, oposto ao tempo circular da velha ordem.

E como o tempo converge para o futuro, Merlin preocupa-se com a preservação do passado, através da memória. Esse testemunho reside na escrita. Como fez notar Irene Freire Nunes, na *Demanda*, as letras inscritas na pedra estão na base da projecção de outras inscrições, designadamente nos lugares da Távola Redonda, nas letras da nave maravilhosa e nos epitáfios dos heróis<sup>9</sup>.

Se, por um lado, Merlin se preocupa com a manipulação da memória, por outro tem o intuito de manobrar o conhecimento. Na *Suite du Merlin*, as suas acções têm a ver com o artifício da memória: faz uma cama mágica, junto ao túmulo de Balaain e Balaan, que produz o efeito do esquecimento a quem se deitar sobre ela. Merlin profetiza, escrevendo no seu túmulo, que naquele local lutarão os amantes mais leais do mundo, Lancelot e Tristão.

No que se refere ao conhecimento do passado e do futuro, Merlin é mediador na revelação da identidade de Mordret a Artur, aparecendo-lhe sob o semblante de um jovem de catorze anos, denunciando a união de Artur com a sua própria irmã, provando-se que ele é filho de Uterpandragon. Profetiza que Gauvain vingará a morte de seu pai, ceifando a cabeça ao rei Pellinor. Profetiza também que a beleza de Guenièvre será motivo para que Galehot venha a devolver a Artur a terra conquistada.

Como tal, as formas de manipulação manifestam-se em predições tanto escritas como orais, e a sua acção pode ser directa ou indirecta. Por um lado, é certo, Merlin deseja manipular para preservar e metamorfosear, e não para eliminar e destruir. É pois, uma acção mágica. A passagem do conhecimento da memória (fixação) para o futuro (projectão) é uma operação que não dispensa a intervenção intermediária alheia, já que a acção de Merlin precisa de mediadores que exerçam funções boas e más, de forma a fazer girar o tempo.

Como observou Irene Freire Nunes<sup>10</sup>, Merlin deixou herdeiras da sua magia e profecias. Ora, os textos indicam que tanto a Dama do Lago como a Dama de Avalon e Morgain aprenderam artes mágicas com Merlin. Mas cada uma usou os conhecimentos de forma diferente.

---

<sup>9</sup> Nunes, I. F., «Les heritières de Merlin», *Medievalista* [Em linha], 3, (2007), p. 2 [Consultado 14.04.2011]. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

Nas *Prophecies de Merlin*, no episódio dos anéis mágicos, a Dama de Avalon (que aparece nos textos de Merlin do *Didot-Perceval*, *Vita Merlini*, *Prophecies de Merlin* e *Suite du Merlin*) admite ter aprendido artes de encantamento com Merlin, decepcionando Morgain, a quem Merlin tinha dito que ensinara todas as artes, mais até do que à Dama do Lago<sup>11</sup>.

Por sua vez, Merlin começa a ensinar magia a Morgain depois de Artur ter casado esta sua irmã com o rei Urien, algum tempo depois do nascimento de Mordret (filho da mulher do rei Loth d'Orcanie com Artur, seu irmão) e logo após a batalha em que o rei Loth morre às mãos de Pellinor (que virá a ser pai de Perceval) quando este tenta socorrer Artur. Logo, numa época de grandes mudanças para o reino de Logres.

Morgain tenta tirar proveito do amor de Merlin («Et quant Morgain sot que Merlins avoit che fait par enchantement, elle s'apensa que elle s'acointeroit de lui et apprenderoit tant de son sens que elle porroit faire par tout ou elle vaurroit partie de sa volenté»<sup>12</sup>). E ele apaixona-se perdidamente pela beleza dela («quant il le voit de si grant biauté, il l'enama moult durement»<sup>13</sup>). Mas Morgain consegue livrar-se de Merlin e, logo a seguir, dá à luz Yvain, seu filho com o rei Urien. Nas *Prophecies*, porém, Morgain está do lado de Merlin.

Na verdade, Merlin enamora-se duas vezes, como é referido na *Suite du Merlin* (ou *Huth-Merlin*): primeiramente por Morgain, a quem ensina as artes da magia. A segunda vez por Niniane (Nivienne), a quem ensina as mesmas artes.

Na *Suite*, Merlin vai viver com Niniane (castamente, como vem também referido nas *Prophecies*: «il savoit bien que elle estoit encore pucelle [...] qu'il ne la conneust carneument et qu'il n'en fesist tout chou que hom fait de feme»<sup>14</sup>) para uma casa que constrói na margem do lago de Diana<sup>15</sup>, dando-lhe, por isso, o epíteto de Dama do Lago («Dame del Lac»<sup>16</sup>). E assim ela extrai de Merlin todo o conhecimento, como atesta o *Lancelot en prose* («Chele damoisele dont li

---

<sup>11</sup> *Les Prophecies de Merlin* (ed. L. A. Paton), 2 vols., London, Oxford University Press, 1926, vol. I, p. 415-417.

<sup>12</sup> *La Suite du Roman de Merlin* (ed. G. Roussineau), 2 vols., Genève, Droz, 1996, vol. I, p. 119.

<sup>13</sup> *Suite du Merlin*, vol. I, p. 120.

<sup>14</sup> *Suite du Merlin*, vol. II, p. 329.

<sup>15</sup> *Suite du Merlin*, vol. I, p. 287-288.

<sup>16</sup> *Suite du Merlin*, vol. I, p. 291.

contes parole savoit par Merlin quanques ele savoit de nigremanche et le savoit par grant voisdie»<sup>17</sup>).

Mas enquanto a Dama do Lago<sup>18</sup>, na primeira parte da Vulgata, gosta de Merlin («ot la dame molt grant joie et plus l'ama»<sup>19</sup>) mas, sabendo a sua origem dupla, protege-se dos encantamentos e esconde o relacionamento dos seus pais<sup>20</sup>, nas *Prophecies* e na *Suite du Merlin* nutre um profundo ódio por ele («celle le hayoit de mortelle hayne, et il l'aymoit de tout son cuer»<sup>21</sup>), sentimento que se pode relacionar com o favorecimento que Merlin dirigia à linhagem de Artur em detrimento da do rei Ban.

Com Merlin, Niniane aprendeu a transformação de objectos (ao longe e ao perto), a fechar e abrir coisas e a fazer encantamentos, a virtude das pedras, das plantas e a força das palavras e a manipular o tempo. Ela quase supera o mestre em conhecimentos, mas na *Suite Merlin* mantém o seu lugar («Il avoit ja tant apris d'enchantemens a la damoisele et d'ingromanchie que elle seule en savoit plus que tous li siecles fors seulement Merlins, ne nus ne seuust penser bieles envoiseuse ne biel geu qu'elle ne feist par enchantement»<sup>22</sup>).

Só nas *Prophecies* ela o ultrapassa. Neste texto, Merlin sabe que a dama não o ama, mas é mais ingénuo do que na Vulgata, em que sabe o que lhe vai acontecer («Je sai bien que vos pensez et que vous me volés detenir. Et je sui si souspris de vostre amour que a force me couvient faire voste volenté»<sup>23</sup>) e acredita na dama.

Mas é na Vulgata que Niniane põe por escrito a maneira como o vai prender («Lors li conmenche a deviser et la damoisele mist tout en escrit quanqu'il dist»<sup>24</sup>). Mesmo sabendo das intenções dela, Merlin ensina-lhe tudo e Niniane coloca o

<sup>17</sup> *Lancelot: roman en prose du XIIIe siècle* (ed. A. Micha), 9 vols., Genève, Droz, 1978-1983, vol. VII, p. 38.

<sup>18</sup> O *Lancelot en prose* desfaz o equívoco sobre a identidade de Niniane e da Dama do Lago, considerando-as a mesma («avoit non Niniene. Chele commencha Merlins a amer», *Op. cit.*, vol. VII, p. 41). Niniane torna-se Dama do Lago ao adquirir o conhecimento dos encantamentos e o epíteto aparece nos textos de Merlin.

<sup>19</sup> *Le Livre du Graal – Arthur*, p. 1631.

<sup>20</sup> *Arthur*, p. 1224.

<sup>21</sup> *Prophecies*, vol. I, p. 482.

<sup>22</sup> *Suite du Merlin*, vol. I, p. 288.

<sup>23</sup> *Arthur*, p. 1631.

<sup>24</sup> *Arthur*, p. 1631.

conhecimento por escrito («Et it l'en dist tant et enseigne qu'il en fu puis tenus pour fol et est encore. Et cele les retint bien et le mist tout en escrit»<sup>25</sup>).

Tudo isto até Niniane proceder ao encerramento de Merlin, na Vulgata, tomando-lhe o lugar no domínio da sabedoria. Niniane pede a Merlin que lhe ensine a fazer um local de clausura onde, conforme lhe promete, vão ficar os dois. Não quer que Merlin faça, mas que ensine a fazer («je ne voel mie que vous le faciés, mais vous le m'enseignerés a faire»<sup>26</sup>). Merlin é preso ao espinheiro, adormecendo com o enlevo feminino, pensando que se encontra no leito de uma torre («Et ele li conmencha a tastonner tant qu'il s'endormi»<sup>27</sup>).

Merlin passa o conhecimento à amada, ficando sem ele. Logo, fica preso no tempo, no paraíso feminino onde não há tempo nem conhecimento. Ele sai da marcha da evolução porque o amor subverte o esquema do conhecimento. Merlin desliga-se da lógica temporal, saindo da ordem do tempo, ficando na ordem do espaço, governada pelo feminino.

A transmissão do saber à mulher foi fatal. No caso de outros heróis, são as mulheres que lhes transmitem o conhecimento e não o contrário. Niniane rouba o tempo a Merlin, apropriando-se da marcha da evolução, assumindo a liderança no esquema arturiano: coloca a linhagem de Lancelot (e do rei Ban) na linha da frente e, mesmo sem tirar o poder a Artur, envia o cavaleiro capaz de manter o reino, Lancelot, mas que simultaneamente rivaliza em soberania, simbolizada pela posse da rainha.

Para além disso, o trunfo final estava não em colocar Lancelot no lugar do rei (ele já o faz na sua relação com a rainha), mas em substituir a linhagem de Artur pela do rei Ban, fazendo-a entrar em decadência quando Galaad retira Perceval do protagonismo da demanda do Graal e vai, ele mesmo, salvar o rei Pescador. Mas o certo é que Niniane não está implicada nesta concepção. Ela preocupa-se com a manutenção do reino de Logres. O que faz nas *Prophecies* é salvar Lancelot porque é ele que vai preservar o reino. E Merlin estava do lado de Morgain, que queria trair Artur. Há uma altura em que Merlin está quase do lado do rei Claudas, nas *Prophecies*, devido à sedução operada por Morgain.

Ao substituir Merlin, a Dama do Lago assume logo o papel de profetisa, dominando a visão, e interpreta o sonho de Guenièvre sobre a concepção de

---

<sup>25</sup> *Arthur*, p. 1630.

<sup>26</sup> *Arthur*, p. 1631.

<sup>27</sup> *Arthur*, p. 1632.

Galaad<sup>28</sup>. A herdeira das profecias de Merlin surge primeiro na *Vita Merlini*, em que Merlin, sendo casado com Guendoloena, mantém um relacionamento com a enigmática Ganieda, a qual, segundo a tradição dos poemas galeses, é sua irmã gémea e vai viver com ele para a floresta quando fica viúva de Rodarch, tornando-se não só herdeira do dom profético de Merlin, como sua sucessora enquanto profetisa da Bretanha: «Irmã, quer o espírito que prevejas o futuro, uma vez que fechou a minha boca e o meu livro? Então esta tarefa é-te concedida; aproveita-a, e diz tudo sob o meu consentimento»<sup>29</sup>.

Ganieda é também responsável pelo isolamento de Merlin, necessário à produção profética, já que ajuda a construir o seu refúgio, o qual, noutras obras (designadamente *Meraugis de Portesgues*, *Perceval en prose* e *Didot-Perceval*), é nomeado como «esplumeoir» («esplumeor» ou «esplumoir»), que em Robert de Boron corresponde ao lugar onde Merlin se refugia depois da morte de Artur. Na *Suite*, trata-se de um local afamado, mas de que não se sabe a localização exacta. Encontra-se encoberto pela «roche aux pucelles», uma rocha de difícil acesso, guardada por doze donzelas que atraem cavaleiros, fazendo-os esquecer o mundo exterior. O «esplumeoir», cuja palavra remete para o uso da escrita e da fixação da memória por parte de Merlin, é outro esconderijo de forma uterina que proporciona a metamorfose. De acordo com Jessie Weston<sup>30</sup>, «esplumeor» é o lugar onde os falcões mudam as penas, tratando-se, segundo uma perspectiva Junguiana<sup>31</sup>, de um lugar de transformação e iniciação para uma nova condição.

No *Didot-Perceval*, no fim das aventuras, Merlin refugia-se no seu «esplumeoir», a casa na floresta isolada do mundo onde irá viver em função das profecias que Deus lhe ordenar:

Atant s'en torna Mellins, et fist son esplumeor et entra dedenz, ne oncques  
puis ne fust veü au siecle, ne oncques puis de Mellin ne dou Graal ne palla

<sup>28</sup> *Prophecies*, p. 178-179.

<sup>29</sup> «Te ne soror uoluit res precantare futures / Spiritus. os que meum compescuit atque libellum / Ergo tibi / labor iste datur. Ieteris in illo / Auspiciis que meis deuote singula dicas» in *Vita Merlini* (ed. J. J. Parry), Illinois, Urbana, 1925, v. 1521-1524, p. 116.

<sup>30</sup> Weston, J. L., *The legend of Sir Perceval: studies upon its origin, development, and position in the arthurian romantic cycle*, 2 vols., London, The Grimm Library, 1906-1909, vol. II, p. 330.

<sup>31</sup> Jung, E. e Franz, M.-L. von, *A Lenda do Graal do Ponto de Vista Psicológico*, São Paulo, Cultrix, s.d, p. 272.



puis li contes, fors tant solement que Mellins proia nostre Seygnor que il feïst a touz ceus merci qui volentiers orroient son livre et le feroient escrire por remembrance as prodeshomes<sup>32</sup>.

O tema do isolamento, que vem na sequência do afastamento de Merlin para a floresta onde leva uma vida selvagem, semelhante a um estado de hibernação (entrando em situação de retiro a partir do Inverno para só regressar na Primavera), remete para a ideia de recolhimento uterino, do qual surge um novo nascimento, e que, segundo Mircea Eliade, corresponde ao retorno à Grande Mãe<sup>33</sup>. Na *Vita Merlini*, Merlin vai para a floresta, sendo apenas visitado por Ganiada, a qual é incumbida da tarefa de lhe fazer uma casa com setenta portas e muitas janelas para ele ver as estrelas e adivinhar o que se passa no reino, e setenta *notatores*, escribas que vão registar as profecias. Neste sentido, Ganiada torna-se organizadora do conhecimento de Merlin, sendo responsável pela estruturação profética: o saber do universo através das estrelas e da escrita. É, pois, uma mulher a favor da qual Merlin abdica da sua função. Ganiada não escreve as profecias pela sua mão, mas é de notar que é ela que dispõe o trabalho dos escribas.

Porém, o ms. D do *Didot-Perceval*<sup>34</sup> (que contém uma versão correspondente ao conteúdo das *Prophecies*) apresenta uma curiosa mudança de liderança na transmissão dos acontecimentos. Não é Merlin que relata a Blaise os feitos do reinado de Artur, mas sim Morgain («Quant cist afaire fust some, si vint Morguen a Blaise et nota les choses tot ein si come les aventures furent venues, si les mist en escrit, et par son [escrit] le[s] savon nos encore»<sup>35</sup>).

Já nas *Prophecies*, depois de encerrar Merlin, a Dama do Lago vai ter com o bispo Antoinne para lhe dizer o que aquele pediu que escrevesse: que foi encerrado pela dama e que nunca jove com ela<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Roach, W. (ed.), *Le Didot-Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris*, Genève, Slatkine, 1977, p. 278-279.

<sup>33</sup> Eliade, M., *Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth*, New York, Harper Torchbooks, 1965, p. 52.

<sup>34</sup> De acordo com o apêndice que acompanha a edição de W. Roach, este é um romance que começa e acaba com Merlin: primeiro, como mediador na coroação de Artur e, posteriormente, depois da aventura de Perceval de que se ocupa a obra, novamente como mediador, mas desta vez do fim do reinado de Artur (parte que corresponde à conclusão do *Merlin* em prosa).

<sup>35</sup> *Didot-Perceval*, p. 277-278.

<sup>36</sup> *Prophecies*, p. 172.

E Merlin finge que não sabe que está a ser ultrapassado ou deixa Niniane pensar que está a levar a melhor? Todo o bom mestre sabe que é ultrapassado pelo discípulo. E ele sabe-o. Mas deixa Niniane pensar que está a pôr a linhagem do rei Ban na linha da frente. A prova de que ele sabe mais do que parece está no facto de não confiar em mulher nenhuma. Tanto assim que lega o registo de memórias a Blaise e Antoinne, os quais vêm na sequência da tradição dos escribas mencionados na *Vita Merlini*.

A transmissão narrativa ordena-se no fio do discurso circunscrito em marcas temporais que organiza a imagem do reinado de Artur. Há uma lógica que ultrapassa as artes mágicas de Merlin e que se prende o uso de uma linguagem estruturada com um objectivo bem definido, que consiste em criar uma história feita, gravada com a sua marca, indelével através da escrita e reservada à posteridade. Cria-se a importância de fazer chegar ao futuro, em linha temporal, o reinado que se completa em ciclo.

Merlin passa o conhecimento a Niniane, ao feminino, e fica aprisionado. Mas o conhecimento continua através da entidade masculina, personificada por Blaise e Antoinne. Será uma forma de, sabendo do seu destino, salvar o seu conhecimento sem ficar preso. A única parte de Merlin que não fica detida é a da escrita. Porque o conhecimento mágico é um testemunho que é transmitido.

Paradoxalmente, Merlin continua a viver através de uma história que é contada: a história do reino de Logres. É uma história presa na escrita. Ele sobrevive numa narrativa, uma imagem intencionalmente criada sobre ele e o reino que ajudou a edificar.

Há, pois, dois tipos de conhecimento: o conhecimento narrativo, sequencial, das linhagens e do tempo (relato de uma série de acontecimentos dispostos numa lógica temporal) e o conhecimento intemporal (das fadas, anterior ao aparecimento do tempo). Há que notar que no que respeita aos conhecimentos mágicos, as fadas parecem aprendê-los oralmente, como que de forma secreta, à excepção de Niniane, que regista por escrito os ensinamentos.

Merlin quer continuar a viver na coordenada temporal, projectando-se no futuro através da história que vai ser narrada (escrita por Blaise), porque sabe que, ficando sem o conhecimento (que vai dar a Niniane), cairá na «morte» (coordenada espacial que encontra correspondência no fechamento uterino), estado anterior à marcha do tempo. Logo, tem de avançar no tempo, para o futuro, para continuar a evoluir. E por isso se diz nos textos que aquela história, escrita, é a que temos acesso.

O *Merlin* da Vulgata fala da redacção do livro por Blaise, através do qual acedemos à história («Et dist qu'il avoit bien fait ce pour coi il estoit mandés, et s'en ala en Norhumberlande a Blaise et il conte ces choses. Et Blaises les mist en son livre. Et par son livre le savons nous encore bien»<sup>37</sup>).

No *Didot-Perceval*, depois do último contacto com Artur, Merlin parte para Northumberland para relatar o seu livro a Blaise:

Atant departi Merlins del roi; si s'en ala en Nortumbellande a Blayse, qui ot esté confessere se mere, et qui avoit mises toutes ses oeuvres en escrit, çou que Merlins l'en avoit dit. Et Artus remest avuec ses barons, et pensa molt a çou que Merlins li avoit conté<sup>38</sup>.

Blaise aparece, na Vulgata, no episódio do julgamento da mãe de Merlin (acusada de ter um filho com o diabo), como clérigo bom, instruído e seu confessor («ce estoit li prodrom qui sa mere confessoit»<sup>39</sup>). Blaise conhece Merlin muito pequeno e espanta-se com o seu discurso:

Et Blayses estoit molt bons clers et molt soutis. Quant il oï ensi parler Merlin, qui estoit de si petit aage qu'il n'avoit mie encore passé. Il. ans et demi, si se merveilla molt dont si grans sens li pooit venir. Si se mist en molt grant painne del asaiier Merlin en maintes manieres<sup>40</sup>.

Na Vulgata, Blaise passa à escrita tudo aquilo com que se maravilha. Isso pressupõe que Blaise exerça alguma escolha sobre as narrativas transmitidas<sup>41</sup> («Ensi devise Merlins ceste oeuvre et li fist faire a Blayse et molt s'emerveilla des nouvelles que Merlins disoit. Et toutes voies li sambloient eles vraies et bones et beles et atendoit molt a faire»<sup>42</sup>).

Merlin não ensina a Blaise artes mágicas nem transmite dons proféticos. E aquilo que manda passar à escrita é, numa primeira fase, relativo aos acontecimentos da Bretanha antes do seu próprio nascimento e, numa segunda fase, referente aos acontecimentos do reino de Logres, à medida que vão sucedendo.

---

<sup>37</sup> *Merlin*, p. 648-649.

<sup>38</sup> *Didot-Perceval*, p. 307.

<sup>39</sup> *Merlin*, p. 608.

<sup>40</sup> *Merlin*, p. 608-609.

<sup>41</sup> A história que Merlin manda pôr por escrito é a que vai desde José de Arimateia até à sua concepção de origem dupla.

<sup>42</sup> *Merlin*, p. 611.

Merlin assume o papel de narrador que usa o conhecimento e a memória para mediar a narrativa que chega a até nós. Mas através de Blaise, que é outro mediador.

A *Suite du Merlin* diz que o livro de Blaise estava quase pronto quando Merlin foi viver com Niniane («j'ai asses pense comment vous peussies mener vo livre a fin. Alés vous ent en Camalahot et illuec m'atendés»)<sup>43</sup>. Depois de Blaise, seguem-se outros escribas de Merlin. No *Lancelot en prose*, Petrone, um clérigo que tinha sido escriba de Merlin («mestre Petrones et par lui furent les prophéties Merlin en escrit mises»<sup>44</sup>), é enviado por Artur a Galehout com o intuito de lhe explicar o seu sonho. Mas Blaise já não aparece, porque Blaise está ligado à época anterior ao encerramento de Merlin.

As *Prophecies* atestam a sucessão na transmissão do cargo de escriba, que começa com Blaise («Blaise, li premier mestre Merlin, et Tholomer, qui apres mist en escrit la science, mestre Antoinne aussi, ont failli a demander a Merlin aucune chose, et en cele chose gist toute la science que Merlin en a moustre au siecle»<sup>45</sup>). Tholomer é o clérigo seguinte na linha de escribas designados por Merlin. Ele surge nas *Prophecies* sem qualquer apresentação («Quant li evesques Tholomers sot ce que Merlin ot dit sus ceus d'Illande, il fet maintenant metre en escrit tout ce qu'il ot dit sus eus»<sup>46</sup>).

Depois de Tholomer, Merlin ordena a Antoinne, um clérigo da Normandia («Ainssi fu esleu mestre Antoinne a evesque, comme Merlin l'avoit profecie»<sup>47</sup>), o registo de material episódico das aventuras do reino de Logres («si vueil que tu, mestre Antoinne, le metes en escrit»<sup>48</sup>).

Helie, um dos clérigos enviados a Galehout no *Lancelot en prose* («uns sages clers de grant aage qui avoit non maistre Helie li Tolosans»<sup>49</sup>) e que aparece também na parte da Vulgata referente aos primeiros feitos do rei Artur, é na *Suite* o redactor do «conte du brait» («Helyes le devise appertement ou compte du

---

<sup>43</sup> *Suite du Merlin*, vol. I, p. 86.

<sup>44</sup> *Lancelot*, vol. I, p. 46.

<sup>45</sup> *Prophecies*, vol. I, p. 208.

<sup>46</sup> *Prophecies*, vol. I, p. 60.

<sup>47</sup> *Prophecies*, vol. I, p. 87.

<sup>48</sup> *Prophecies*, vol. I, p. 101.

<sup>49</sup> *Lancelot*, vol. I, p. 39.

Brait»<sup>50</sup>), o conto que nasceu do último brado de Merlin quando foi encarcerado por Niniane:

Et saichés que li brais dont maistre Helie fait son livre fu li daerrains brais que Merlin giet en la fosse ou il estoit del grant duel qu'il ot quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contrebatu<sup>51</sup>.

Esta diferença de registos (escritos, por Blaise, Antoinne e Tholomer, e orais, por Helie) faz com que haja testemunhos distintos ao nível do legado do conhecimento de Merlin. Irene Freire Nunes afirmou:

Le modèle Merlin/Blaise affleure sous les traits des clerks chargés d'écrire les aventures de Galaad et de ses compagnons qui s'appliquent à "faire écrire" les aventures merveilleuses dont ils témoignent, de Boorz, après la disparition du Graal, revenant pour témoigner devant la cour des aventures ultimes qui doivent êtres écrites, intermédiaire entre le vécu et l'écrit, entre conte et livre<sup>52</sup>.

Assim, o «conte» divulga o derradeiro brado que manifesta a marca da transmissão dos encantamentos a uma mulher, enquanto o «livre» dá conta das profecias e episódios relativos ao reino, transmitidos aos escribas, a reter na memória.

Apesar de tentar conservar a experiência na narrativa escrita, Merlin parece considerar esse conhecimento redutor. A verdadeira sabedoria não tinha sido transmitida aos clérigos. Merlin não consegue evoluir num registo escrito, apesar de aí preservar a memória passada com vista ao tempo futuro, para ser conhecida e divulgada («qui le feroient escrire por ramembrer ses oeuvres»<sup>53</sup>). Mas o mago acaba por sobreviver em Niniane, fada e herdeira principal do conhecimento mágico e das profecias (que os clérigos não estão destinados a fazer), essencialmente conservado de forma secreta. Dando continuidade à magia, ela carrega e põe em prática o intemporal, colocando-o em evolução. Este é o paradoxo do conhecimento de Merlin. Talvez o *conto do brado* seja o elemento excedente da transmissão do conhecimento, a forma que a voz encontra de

---

<sup>50</sup> *Suite du Merlin*, vol. II, p. 524.

<sup>51</sup> *Suite du Merlin*, vol. II, p. 336.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*, p. 3

<sup>53</sup> *Didot-Perceval*, p. 279.

resistir à manipulação feminina, encontrando na escrita do conto de Helie a projecção sigilosa que não achara nos clérigos dos livros.

Ao contrário dos demais heróis, que se servem da mulher para dominar o conhecimento, Merlin é dominado pela mulher que se serve do conhecimento dele. Em suma, o plano de maturação de Merlin fracassou porque ele se deixou dominar pelo amor. Como feiticeiro do conhecimento, Merlin foi admirado, mas não amado. Não criou uma imagem de maturação que gerasse enamoramento. E o conhecimento de Merlin não serviu a si mesmo, mas ao legado que deixou.

## O «Diálogo Segundo» de Francisco de Moraes, ou como vencer um debate com armas alheias. Contributo para uma nova proposta de datação.

Ana Sofia Laranjinha

Universidade do Porto | SMELPS (IF/FCT), CEIL, FCSH-UNL

Como todos sabemos, não foram os *Diálogos*, mas um romance de cavalaria, a obra que imortalizou Francisco de Moraes. No *Palmeirim de Inglaterra*, Moraes cantava os feitos de cavaleiros que lutavam, pensavam e amavam, em larga medida, como os heróis do romance cortês do séc. XIII<sup>1</sup>. Como no romance arturiano, a acção desenvolvia-se num passado anacrónico e remoto, numa espécie de Idade do Ouro em que nenhum outro grupo social punha em causa as prerrogativas da nobreza e em que a ética cavaleiresca justificava o estatuto ímpar de que gozavam aqueles que faziam das armas o seu modo de vida. Como no romance arturiano, ainda, a representação idealizada da sociedade reduzia a figurantes ou a seres monstruosos as personagens exteriores à nobreza e esbatia as diferenças de interesses e condição no seio desta ordem social, pondo no mesmo plano filhos de reis e cavaleiros de linhagem desconhecida, que se afirmavam todos como cavaleiros errantes e se distinguiam fundamentalmente pela excelência dos seus feitos e a elevação dos seus princípios<sup>2</sup>. O romance de

---

<sup>1</sup> Embora haja, neste romance, referências indirectas a acontecimentos contemporâneos do autor e mesmo a episódios por ele vividos (cfr. Alpalhão, M., *O amor nos livros de cavalarias o Palmeirim de Inglaterra de Francisco de Moraes. Edição e estudo. Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas e Literaturas Românicas especialidade de Literaturas Românicas Comparadas*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 68 (n.2). Isabel Almeida sublinha a «sagaz ironia» de Moraes na construção da personagem do sedutor Floriano, em quem o autor «poderá ter deliberadamente projectado [...] traços autobiográficos». («Palmeirim de Inglaterra» in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa / São Paulo, Verbo, 1999 (imp.).

cavalaria irmanava assim, num estatuto igualmente elevado, todos os que se dedicavam ao mester das armas.

Nos *Diálogos*, Moraes põe em cena personagens-tipo que representam grupos sociais bem definidos e realisticamente representados, com os traços e aspirações que os caracterizavam no tempo da escrita. Contrariamente ao romance de cavalaria, os *Diálogos* põem em destaque a diversidade da sociedade contemporânea e os antagonismos entre estratos sociais, contrapondo um escudeiro e um fidalgo, um doutor e um cavaleiro e finalmente, uma regateira e um moço de estrebaria, num estilo que, como refere na dedicatória o seu primeiro editor, Manoel Carvalho, é «jocoso, e ordinario»<sup>3</sup> em oposição ao registo elevado do *Palmeirim*.

*O Diálogo Segundo* — aquele em que contracenam o Doutor e o Cavaleiro — é o que me interessa aqui explorar. Neste trabalho, não estarão em causa as diferenças entre as duas versões manuscritas<sup>4</sup> e as versões impressas<sup>5</sup> que nos transmitiram este texto, problema de que me ocuparei em trabalho futuro, nem eventuais cortes censórios, que me parecem menos dignos de nota do que nos restantes diálogos de Moraes. Deixando, assim, para outra sede a colação de testemunhos, concentrar-me-ei no texto e na sua relação com o contexto,

---

<sup>2</sup> Este apagamento das diferenças entre grupos no seio da nobreza, que conduz à sublimação das tensões latentes, foi já detectado por Erich Köhler na lírica dos *troubadours* (cfr. «Observations historiques et sociologiques et sur la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, 1964, p. 27-51, disponível em [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4197/pdf/Koehler\\_Observations\\_sur\\_la\\_poesie\\_des\\_troubadours.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4197/pdf/Koehler_Observations_sur_la_poesie_des_troubadours.pdf). Consultado em 23-07-2011) e no romance arturiano (cfr. *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974.)

<sup>3</sup> Moraes, Francisco de, *Dialogos de Francisco de Moraes, autor de Palmeirim de Inglaterra. Com hum desengano de Amor, sobre certos amores, que o Autor teve em França com hũa dama Francesa da Raynha Dona Leanor*. Oferecidos a Gaspar de Faria Severim Executor môr do Reyno, &c. Evora: Manuel de Carvalho & à sua custa, 1624, fl. 3. Disponível em <http://purl.pt/14873/1/index.html>. Consultado em 6-06-2011.

<sup>4</sup> Trata-se de duas versões inéditas do séc. XVII, provavelmente anteriores, e de qualquer forma independentes da versão impressa, como se mostrará em estudo a publicar em breve com Isabel Barros Dias e Margarida Alpalhão. A que aparenta ser mais antiga ocupa os fólios 1 a 4 de uma miscelânea mandada copiar por Gil Nunes de Leão (BNP, COD. 3563); a outra consta no manuscrito BNP, PBA 147, fls. 298 a 300. Neste trabalho, citaremos o texto a partir de PBA, que parece mais fiel ao original. Serão acrescentadas alterações mínimas de pontuação, apenas quando se afigurar necessário para uma melhor compreensão do texto.

<sup>5</sup> Todas as versões impressas de que tenho conhecimento dependem da edição de 1624, tendo apenas operado regularizações e actualizações mais ou menos profundas.



privilegiando a dimensão referencial deste debate que reatualiza a tradicional disputa entre as armas e as letras.

Os argumentos avançados por cada uma das partes sugerem que o Doutor defende o ponto de vista dos que administram a justiça independentemente da sua posição na hierarquia, dos altos funcionários da corte aos que zelam pela aplicação das leis em todos os lugares do reino, enquanto o Cavaleiro se bate pela honra da nobreza no seu conjunto, que o Doutor ataca quando se refere à «Fidalgui[a] ociosa exercitada em vaidades<sup>6</sup>» ou aos «*que por armas vão conquistar o alheio*<sup>7</sup>», em oposição àqueles que «por sua discrição e letras sustentão o Reyno em tranquilidade e páz, e ministirão Justiça igualmente<sup>8</sup>». O cavaleiro, por seu lado, defende os que «por deffensa da Pátria e serviço do seu Principe, offerecem as vidas á morte<sup>9</sup>»: tal como no romance de cavalaria, é ainda o mester das armas que define a nobreza em oposição aos letrados.

No entanto, desde o início do *Diálogo*, o Doutor está sem dúvida em posição de superioridade, tanto no que podemos inferir da hierarquia social em que se inserem as duas personagens, como no que diz respeito ao campo em que se enfrentam. É o Cavaleiro que vem procurar o Doutor e, desculpando-se com a falta de tempo, este está disponível apenas para o ouvir de pé. O próprio Cavaleiro reconhece, a princípio, que o adversário se encontra mais à vontade no duelo intelectual («Bem aviado estaria quem com palavras esperasse vencer vos<sup>10</sup>») e durante o debate, o homem de letras mostra-se convicto do seu maior domínio da palavra, mas surpreende-se perante a cerrada argumentação do Cavaleiro:

Vejo vos tão ufano de cuidar *que* fallais bem *que* isso me fás soltar as redeas á pratica *que* eu não quizera per não injuriar as letras; *que* não podem ellas receber mais detrimento *que* dar vos azo a cuidar *que* desputais<sup>11</sup>.

Só depois de constatar a excelência do adversário, o Doutor joga o seu maior trunfo — as referências a autores e gerais da Antiguidade —, ao que o Cavaleiro responde, usando uma vez mais a metáfora guerreira: «estas são as armas

---

<sup>6</sup> Fl. 298.

<sup>7</sup> Fl. 298v.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Fl. 299.

cõ *que* sempre pellejastes, e por isso não hé *muito* que vençais quem se dellas não aproveita<sup>12</sup>». Cada vez mais, porém, o Doutor vai reconhecendo a habilidade argumentativa do Cavaleiro:

Se quando aqui entrastes vos tratei com menos cortezia do *que* essa oratoria merece, perdoai me, *que* não cuidei *que* ereis mais *que* fidalgo ou cavaleiro<sup>13</sup>.

E o Cavaleiro mostra que se sente à vontade mesmo no terreno do adversário — o das referências greco-latinas —, mencionando numa só tirada Camilo, Marcelo, César, Alexandre e Filipe, Judas Macabeu, Homero, Plutarco, Tito Lívio e Túlio. Ainda assim, não é com estes argumentos que ele derruba definitivamente o Doutor. As duas passagens mais notáveis do *Diálogo Segundo* são aquelas em que o Cavaleiro, com verve naturalista, descreve os horrores da guerra, sublinhando o sofrimento e o medo dos que a experimentaram:

Mas faço vos hũa aposta, se vos virdes em hum campo razo cercado de mil mouros, que vistais as couraças ás avessas e *que* não saibais de *que* metal são as laminas e *que* vos não tire Baldo as borbeletas de ante os olhos. Ah *Senhor* Doutor, que nunca vos vistes com cem bombardas grossas assestadas nesses peitos e as faces amarellas como cera, a chamar pella Virgem Maria e não achar quem vos accuda e ter a Salvação no fugir, desemparrar vos a vista de todo, ouvir gritar *que* racha os Ceos e achais os pés peados e travados. Quão longe de vós então lembrar Codigo, Digesto nem outros, escusados na páz *pera* fazer guerra a *muitos* *que* a não merecem<sup>14</sup>.

Como teremos ocasião de verificar em breve, o referente é bem explícito: a guerra contra os Muçulmanos, no Norte de África. A referência às cem bombardas é hiperbólica mas actual, e o que está em evidência é o medo, o puro medo nas suas manifestações físicas e na sua presença obnubiladora. Ainda assim, convém notar que, muito subtilmente, o Cavaleiro pretende, com esta evocação da guerra, não apenas representar os seus perigos e o sofrimento atroz pelo qual passam todos os que dela se ocupam, mas também diminuir o letrado, explicitando a sua condição vilã: o leitor deduz que ele haveria de combater a pé, dada a

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

referência aos «pés peados e trauados», que o deixariam imobilizado em pleno campo de batalha. É verdade que pelo menos desde 1549, data da *Ordenaçam sobre hos cavalos* e armas<sup>15</sup>, e provavelmente mais cedo, aqueles que pudessem comprar um cavalo não necessitavam de combater apeados, mas o público de Moraes estaria certamente preparado para compreender o alcance simbólico desta referência, que uma longa tradição sugeria. Acrescente-se que ao mencionar Baldo, autoridade habitual nos discursos jurídicos da época e, sobretudo, nas representações caricaturais dos homens de leis, Moraes está obviamente a ridicularizar o Doutor, sugerindo que a erudição em matéria jurídica de nada lhe valeria no campo de batalha.

Na segunda passagem evocativa dos horrores da guerra, já não é o terror dos peões que se descreve, mas o dos próprios cavaleiros perante o inimigo muçulmano:

Guarde vos Deos de ver capilhar no Campo, bandeiras despregadas, touca  *muito* foteada, azaguaia comprida, com fains mais agudos e reluzentes que espelhos, e o perro que a brande junta lhe o conto cõ a ponta, apegais vos às comas, ourinais pela cella [...] <sup>16</sup>.

O adversário, embora apelidado de «perro», é descrito em termos heróicos, com as suas armas reluzentes. Do cavaleiro cristão, nem um só feito é descrito; apenas, uma vez mais, se referem as consequências físicas do terror, que são, aliás, particularmente cruas: «apegais vos às comas, ourinais pela cella». Ora, esta representação tão pouco heróica da guerra tem um objectivo: sublinhar o sofrimento que inflige àqueles que a ela se dedicam e que contrasta com a vida confortável dos que se conservam na retaguarda. Na verdade, é este o argumento fundamental de Moraes na sua defesa do ponto de vista do Cavaleiro. Apesar da afirmação com que fecha o diálogo («e com isto beijo as mãos a Vossa Mercê sem esperar mais talho, *que bem sei que por razões ei sempre de ir debaxo*<sup>17</sup>») é ele, sem dúvida, o vencedor do debate. As referências eruditas servem para mostrar que o Doutor não é superior ao Cavaleiro, nem sequer no campo do saber, mas o que torna profundamente injusta a situação de superioridade de que goza, e que aliás justifica o beija-mão do Doutor pelo Cavaleiro no início e no fim do debate,

---

<sup>15</sup> [Lisboa]: impressas aa custa de Luis Rodriguez, [depois de 7 de Agosto de 1549]. Disponível em: <http://purl.pt/15194>. Consultado em 2 de Setembro de 2011.

<sup>16</sup> Fl. 300.

é o facto de não se reconhecer verdadeiramente o sacrifício daqueles que trazem os corpos «assinados das armas de seus imigos e as mãos calejadas de pelejar<sup>18</sup>», daqueles que, ao regressarem ao reino, esperam durante anos pelo reconhecimento dos seus feitos: entram «em requerimento e primeiro [vêem] o fim á vida que ao despacho<sup>19</sup>».

Francisco de Moraes ergue a voz contra uma situação que penalizava fortemente a nobreza, mormente aqueles que, como o Cavaleiro, não tinham rendimentos avultados e dependiam da generosidade do rei. Com a burocratização do governo, que se vinha acentuando fortemente desde o final do séc. XV, a classe dos letrados atingira uma preeminência nunca vista até então. Como afirma Diogo Ramada Curto:

Qualquer que seja o ponto de ruptura — D. João II ou D. Manuel — o que mais importa é constatar nos discursos da época a consciência de uma importância crescente dos letrados [na corte]. [...] Portadores de uma competência adaptada ao serviço do rei, os letrados são distinguidos também pelos sinais exteriores de riqueza<sup>20</sup>.

Não é propriamente a esses sinais de riqueza que se refere Moraes na mais pitoresca das intervenções do Cavaleiro, mas a uma vida sedentária, confortável e muito pouco glamorosa. Vejamos:

Estudais na pousada, metido em berneo e pellica de carnás *pera* dentro, [fugareiro antre as pernas, cõ prego lançado nele para *que* gaste a humidade dele, digo do carvão, não gere a dor de cabeça, carapuça de orelhas com botão de baixo da barba e tr ta arratês de carapuças linho

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Fl. 298v.

<sup>19</sup> Fl. 300. Como afirma Diogo Ramada Curto, cavaleiros eram, por um lado, «os que serviram com cavalo e armas nos lugares de África, por outro, os que fizeram o mesmo na Índia. Em qualquer dos casos, compete-lhes apresentar certidão de como serviram, assinadas pelos capitães das praças, vice-rei ou governador das ditas partes e, ainda, um instrumento público da sua ascendência, passado pelo corregedor da comarca onde viverem. A necessidade de requerer a confirmação régia, por via do Desembargo do Paço, dos privilégios não só dos cavaleiros como dos fidalgos não era um dado pacífico, pois já em cortes sofrera contestação. (Curto, D. R., «A Cultura Política» in *História de Portugal*, dir. J. Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, III, p. 120).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 130.

por dentro]<sup>21</sup> e temeis vos do sereno e sobre tudo rapais as unhas [...] <sup>22</sup>.

Estas preocupações de velho hipocondríaco que teme as correntes de ar e as dores de cabeça ridicularizam o Doutor; a referência à ocupação de rapar as unhas é talvez uma sugestão de que ele teria pouco mais que fazer, ou que passaria o tempo em actividades pouco masculinas.

Como vimos, a abordagem inicial da oposição Cavaleiro / Doutor, em que cada um parecia defender uma categoria social relativamente vasta, acabou por recuar face à contraposição de dois grupos bem mais restritos: a baixa nobreza dependente dos favores do rei, ou antes, os cavaleiros que esperam durante anos a nobilitação ou a sua confirmação, por um lado, e os letrados mais próximos do poder, que, embora de origem frequentemente obscura, têm o privilégio de pertencer à complexa máquina de justiça que apoia o poder central, acabando por ser sepultados «em Aluallade com mais ameaças que os officiaes da Casa da India<sup>23</sup>». Para lutar contra este estado de coisas que, manifestamente, considera injusto, Moraes não recorre ao tradicional argumento da superioridade de sangue dos nobres, mas insiste na abnegação e no sacrifício dos que pertencem às franjas inferiores da nobreza, a que ele próprio pertence<sup>24</sup>.

Ora, a actualidade deste texto polémico não está patente apenas no tratamento de questões sociais. As alusões objectivas a acontecimentos recentes são frequentes no *Diálogo Segundo* e permitem-me avançar algumas hipóteses para a sua datação.

A acreditar na informação, fornecida na dedicatória de 1624, de que os *Diálogos* teriam sido compostos depois do *Palmeirim de Inglaterra*<sup>25</sup>, teríamos à partida, como *terminus a quo*, 1543-44, data a que remontará a primeira edição

---

<sup>21</sup> A passagem entre parênteses rectos encontra-se apenas no códice 3563 (fl.4), estando ausente no manuscrito pombalino e na edição de 1624, assim como nas restantes versões impressas, que dependem daquela. É possível que se trate de um erro de cópia causado por um salto do mesmo ao mesmo (dentro / dentro), já que o teor desta passagem não parece justificar nenhum tipo censura.

<sup>22</sup> Fl.4

<sup>23</sup> Fl.300.

<sup>24</sup> Sobre a lenta ascensão social de Francisco de Moraes, veja-se Alpalhão, *Op. cit.*, p. 39-45.

<sup>25</sup> «Depois que Francisco de Moraes còpos o excellente volume do seu *Palmeirim de Inglaterra* [...] escreveu algũas obras em *Dialogo* [...]». (*Dialogos de Francisco de Moraes, cit.*, fl. 3).

do romance<sup>26</sup>, e como *terminus ad quem* a data de 1572, ano provável da morte, em Évora, de Moraes<sup>27</sup>. Por outro lado, sabe-se, pelo autor anónimo dos *Dittos Portuguezes Dignos de Memoria*, que Moraes terá acompanhado o Conde de Linhares, D. Francisco de Noronha, quando este foi a Ceuta visitar o seu irmão D. Pedro de Meneses. Dado que este último foi capitão de Ceuta entre 1550 e 1553, datará portanto deste período a viagem referida<sup>28</sup>. Ora, algumas passagens evocativas da guerra que, nessa época, os portugueses travavam contra os Muçulmanos no Norte de África parecem revelar um conhecimento directo daquela realidade, o que remeteria a composição do *Diálogo Segundo* para data posterior a 1553, a menos que Moraes tivesse visitado aquela região numa viagem anterior. O confronto com o texto, porém, provoca mais dúvidas que certezas relativamente a esta periodização.

Afirma o Cavaleiro que «[os] Africanos [...] gastão seus patrimonios em accudir a qualquer afronta [...]»<sup>29</sup>. Os Africanos cuja sorte o cavaleiro lamenta são naturalmente os portugueses estabelecidos nas praças marroquinas, entre os quais se destacavam «fidalgos ou gente nobilitada<sup>30</sup>» que, a partir de 1515, com o desastre de Mamora, e sobretudo depois de 1524, com a conquista de Marraquexe pelos xarifes sáidas, se vêem numa situação particularmente difícil, forçados a lutar contra tropas aguerridas, acérrimas defensoras do Islão. A violência do senhor sáida, inflexível no seu ódio aos Infieis, incapaz de qualquer negociação, dita o comentário jocoso do Cavaleiro: «digo *Senhor* Doutor que nunca vistes o Rosto ao Xarife que se lho virdes meter vos eis num çapato<sup>31</sup>».

---

<sup>26</sup> Cfr. Alpalhão, *Op. cit.*, p. 102ss.

<sup>27</sup> Como afirma Margarida Alpalhão, é João Franco Barreto o primeiro autor conhecido a referir esta data, no seu terceiro volume da *Biblioteca Lusitana*. Veja-se a informada revisão deste problema em Alpalhão, *Op. cit.*, p. 43ss. Para Maria Teresa Nascimento, os *Diálogos* de Moraes remontariam a 1572 (cfr. «Modelos clássicos no diálogo quinhentista português» in *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Évora, 9-10 de Maio de 2001*, Évora, Universidade de Évora, 2001, vol. II. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumell/ MODELOS%20CLASSICOS%20NO%20DIALOGO%20QUINHENTISTA%20PORTUGUES.pdf>. Consultado em: 27-09-2011.

<sup>28</sup> Cfr. Alpalhão, *Op. cit.*, p. 42ss.

<sup>29</sup> Fl. 298v.

<sup>30</sup> Farinha, A. D., «Características da presença portuguesa em Marrocos» in *Portugal no Mundo*, dir. de Luís de Albuquerque, Lisboa, Alfa, 1989, I, p. 120.

<sup>31</sup> Fl. 300.

Bem diferente era a relação dos portugueses com outros chefes muçulmanos, especialmente os que pertenciam às tribos do Norte de Marrocos. Nos *Anais de Arzila*, Bernardo Rodrigues relata as frequentes investidas do alcaide Mulei Abrahem, poderoso aliado e cunhado do rei de Fez, contra as praças portuguesas de Arzila e Tânger<sup>32</sup>, mas vai dando conta, também, dos acordos que ele firma com os capitães portugueses<sup>33</sup>, ao sabor das pequenas vitórias ou derrotas nesta guerra de desgaste em que a motivação era certamente mais económica<sup>34</sup> do que ideológica ou religiosa, e elogia a misericórdia e liberalidade do chefe muçulmano para com os prisioneiros em seu poder<sup>35</sup>. É esta relação complexa, em que os momentos de confraternização implicariam provavelmente algumas cedências materiais da parte temporariamente mais enfraquecida, que inspira a seguinte fala do Cavaleiro:

[...] [os] Africanos [...] gastão seus patrimonios em accudir a qualquer afronta e se o assi não fizessem já o Mulei Abrahé viera jantar com elles mais de dous pares de veses<sup>36</sup>.

Ora, em Outubro de 1539 o Mulei Abrahem estava morto<sup>37</sup>, o que remeteria o *Diálogo Segundo* para data anterior.

Outra referência digna de nota é aquela que o Cavaleiro faz a uma memorá-

---

<sup>32</sup> Cfr. Rodrigues, B., *Anais de Arzila. Crónica inédita do séc. XVI*. Publicada por ordem da Academia das Ciências de Lisboa e sob a direcção de David Lopes, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1919 (imp.), II, p. 29; 202-203; 232-3. Disponível em: <http://www.archive.org/details/anaisdearzila02rodrduoft>. Consultado em 6-06-2011.

<sup>33</sup> Cfr. *Idem*, II, p. 128. Note-se que, entre os xerifes sáidas de Marraquexe e os portugueses, o rei de Fez e Mulei Abrahem optam sempre pelos cristãos. Cfr. «Carta de Mulei Abraem ao conde D. João, capitão de Arzila» (9 de Agosto de 1536) (in *Anais de Arzila*, II, p. 281) e o «Tratado de paz entre el-rei de Portugal e o de Fez, pelo tempo de onze anos, sendo procuradores de uma e outra parte o conde do Redondo, capitão de Arzila, e Mulei Abraem», assinado em 8 de Maio de 1538, pouco tempo antes da morte do segundo e da partida do primeiro para Portugal (cfr. *Anais de Arzila*, II, p. 291-296).

<sup>34</sup> Cfr. Farinha, A. D., «Características da presença portuguesa em Marrocos» in *Portugal no Mundo*, I, p. 113-115.

<sup>35</sup> Cfr. *Anais de Arzila*, II, p. 15-16; 39-40; 104-107; 256.

<sup>36</sup> Fl. 298v.

<sup>37</sup> Cfr. «Carta de Sebastião de Vargas a el-rei D. João III», datada de 7 de Outubro de 1539, in *Anais de Arzila*, II, p. 487-488.

vel vitória militar do Conde do Redondo: «O Conde do Redondo com duzentas lanças desbaratou dous mil<sup>38</sup>». Descontada a hipérbole que a tradição épica ditava, parece tratar-se de uma referência objectiva a um feito conhecido de ambos os interlocutores e do público coevo, erigida em exemplo de valentia guerreira. Ora, se nos ficarmos pelo cenário magrebino, teremos de identificar a figura evocada com o segundo Conde do Redondo, D. João Coutinho, capitão de Arzila entre 1514 e 1524 e depois entre 1529 e 1538<sup>39</sup>, o mesmo que combatia, admirando-o, o Mulei Abraham e cujos feitos foram celebrados por Bernardo Rodrigues nos seus *Anais de Arzila*<sup>40</sup>. Curiosamente, embora não relate o feito em si, este autor parece evocá-lo através das palavras que Carlos V, pouco antes de conquistar Tunes aos Turcos, dirige ao Infante D. Luís: «quem nos dera aqui o conde de redondo com suas duzentas lanças<sup>41</sup>». Parece, assim, provável, que esse feito decisivo para a construção do renome de João Coutinho tivesse tido lugar antes de 1535 (data da conquista de Tunes) e talvez fora do contexto das campanhas de Arzila, já que não é narrado pelo seu escrupuloso cronista.

Os dados até agora adiantados parecem sugerir os anos vinte ou trinta como período de composição do *Diálogo Segundo*<sup>42</sup>. Há no entanto uma passagem que, à primeira vista, poderá parecer problemática. Em 1562, o sultão de Marrocos (o chefe sádida que conquistara já todo o Sul de Marrocos) cerca a fortaleza de Mazagão. D. Catarina, que era então regente e defendia o abandono da praça, economicamente inviável, hesita em enviar reforços, mas os cidadãos portugueses, ao que rezam crónicas e documentos coevos, não esperam pela autorização da rainha para enviar auxílio. Gera-se então um grande entusiasmo que leva muitos homens a embarcar rumo à praça ameaçada<sup>43</sup>, num movimento de solidariedade que o levantamento do cerco, três meses depois, vem premiar. Não é impossível que seja este feito dos portugueses que leva o Cavaleiro a

---

<sup>38</sup> Fl. 298v.

<sup>39</sup> «Carta do Conde D. João Coutinho, que fora capitão de Arzila, a el-rei D. João III», in *Anais de Arzila*, II, p. 296.

<sup>40</sup> Veja-se, por exemplo, o recontro de 13 de Setembro de 1532 contra o próprio Mulei Abraham e seus aliados, relatado em tom épico por Bernardo Rodrigues (cfr. *Op. cit.*, II, p. 362-371), ou os frequentes comentários laudatórios do narrador de *Anais de Arzila*.

<sup>41</sup> *Anais de Arzila*, II, p. 273.

<sup>42</sup> Em 1520, Moraes teria cerca de vinte anos. Cfr. Alpalhão, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>43</sup> Cfr. Farinha, *Op. cit.*, p. 131 e Cruz, M. A. L., *D. Sebastião*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, p. 93-94.



afirmar:

se Elrey de Féz poem cerquo a Marzagão, suas leis não o descercão, ainda que sejam sustentadas com alvarás da Relação, verificados por todo o Senado da meza da Suplicação<sup>44</sup>.

Manifestando-se a personagem criada por Moraes a favor dos que combatem pela defesa do reino, esta memória recente ser-lhe-ia particularmente grata<sup>45</sup>. Nesse caso, esta passagem levar-nos-ia a adiantar para os anos 60 a redacção do *Diálogo Segundo*, a menos que o texto tivesse sido composto em dois momentos, eventualmente antes e depois da estadia de Moraes em França e da publicação do *Palmeirim*<sup>46</sup>. Há, no entanto, outro problema: quem pôs cerco a Mazagão em 1562 não foi o rei de Fez, mas o sultão de Marrocos, Mawlay Abd Allah al-Galib, por intermédio de seu filho, Mulei Mahamet<sup>47</sup>. Parece-me mais provável, portanto, que seja um outro episódio o evocado pelo Cavaleiro; um acontecimento secundário se adoptarmos a perspectiva do leitor do séc. XXI, mas que poderia estar ainda vivo na memória do público que frequentava a corte nos anos vinte ou trinta do séc. XVI. Segundo Augusto Ferreira do Amaral, em 1525 «o rei de Fez veio cercar Mazagão, mas sem êxito. António Leite [o capitão da praça] resistiu, mesmo sem ter pedido especial socorro a D. João III<sup>48</sup>». Diga-se a favor desta hipótese que, neste cerco, os portugueses saíram vitoriosos, e, ainda para mais, sem terem de pedir auxílio ao rei, o que reforça a ideia, defendida pelo Cavaleiro, da utilidade dos *bellatores*.

Examinada assim a informação fornecida pelo *Diálogo Segundo* — que, como se viu, entra em contradição com a afirmação do editor do séc. XVII —, creio poder afirmar que este texto terá sido composto antes e não depois da

---

<sup>44</sup> Fl. 298v.

<sup>45</sup> António Dias Farinha sublinha o relevo da vitória portuguesa, «celebrada no próprio Concílio de Trento», aos olhos dos contemporâneos (cfr. *Op. cit.*, p. 131).

<sup>46</sup> O sucesso que o romance lhe granjearia poderia ter motivado a divulgação destes escritos de juventude, aos quais o autor teria acrescentado algumas actualizações, como virá a fazer mais tarde Gil Nunes de Leão no seu manuscrito.

<sup>47</sup> Cfr. Farinha, *Op. cit.*, p. 131 e Cruz, *Op. cit.*, p. 93-94. Note-se, porém, que este monarca já conquistara Fez em 1543, e poderia, eventualmente, ser considerado rei de Fez, embora normalmente este título esteja reservado ao soberano oatácida, o cunhado do já referido Mulei Abrahem e aos seus antecessores.

<sup>48</sup> Amaral, A. F., *Mazagão. A epopeia de Marrocos*, Lisboa, Tribuna da História, 2007, p. 231.

redacção do *Palmeirim* e da estadia de Moraes em França, onde ele terá permanecido na companhia de D. Francisco de Noronha em 1540-44 e 1547-48<sup>49</sup>. Também a viagem a Ceuta cujo registo se conserva, realizada já nos anos 50, teria sido posterior à redacção do *Diálogo*, mas nada impede que uma outra viagem, da qual não teriam ficado testemunhos, o tenha conduzido ao Norte de África, a menos que os certamente frequentes e vívidos relatos dos portugueses acabados de regressar do Magrebe lhe tivessem inspirado as pungentes evocações da guerra que constituem o passo mais surpreendente deste diálogo. Por outro lado, no período que vai de 1525 a 1535, Moraes tinha todas as condições para compor este texto que se inspira na vivência da corte, onde se encontrava provavelmente, já que há indicações de que em 1533 seria moço de câmara do Infante D. Duarte, e em 1539 do Cardeal Infante D. Afonso, como o atesta o recibo autógrafo da mercê de 2000 reis que dele se conserva<sup>50</sup>.

Finalmente, se alargarmos a investigação aos restantes diálogos, encontraremos apenas uma referência a uma praça africana, no *Diálogo Primeiro*. Trata-se de mais um dado que parece confirmar a tese que tenho vindo a defender. É que no manuscrito PBA 147, assim como na edição de 1624 e nas que dela dependem, um escudeiro a quem pedem notícias frescas refere: «Correo o Xarife Çafim e matou cem lanças<sup>51</sup>», enquanto no códice 3563<sup>52</sup>, mandado copiar por Gil Nunes de Leão no séc. XVII, Safim é substituído por Tânger, num claro esforço de actualização, já que a primeira destas praças foi abandonada em 1541, enquanto a segunda se conservou em mãos portuguesas até 1661<sup>53</sup>. O *Diálogo Primeiro* seria portanto anterior a 1541.

Assim, tendo em conta todos os argumentos aduzidos, proponho as datas de 1525 (data do cerco de Mazagão pelo rei de Fez) e 1535 (data da conquista de Tunes), respectivamente, como *terminus a quo* e *terminus ad quem* da redacção do *Diálogo Segundo* de Francisco de Moraes, período em que, possivelmente,

---

<sup>49</sup> Cfr. «Introducción» in *Palmerín de Inglaterra*, edición de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Centro de Estudios Cervantinos, 2006. Disponível em: [http://www.centroestudioscervantinos.es/upload/38\\_introduccion.pdf](http://www.centroestudioscervantinos.es/upload/38_introduccion.pdf). Consultado em 2 de Setembro de 2011.

<sup>50</sup> Cfr. Alpalhão, *Op. cit.*, p. 40 e 45.

<sup>51</sup> PBA, fl. 294r coincide com a edição impressa de 1624 (fl. 1v).

<sup>52</sup> Fl. 47r.

<sup>53</sup> É o que defende Margarida Alpalhão no trabalho, incluído no presente volume, «Em torno da censura da obra de Francisco de Moraes: a propósito do seu “Diálogo Primeiro”», p.477-492.

terá sido também redigido o *Diálogo Primeiro*. Já o *Diálogo Terceiro*, pelas suas características muito diferentes, poderá ter resultado de uma outra iniciativa redaccional.



## O «Diálogo Terceiro» de Francisco de Moraes: paródia de costumes e censura

Isabel de Barros Dias

Universidade Aberta | CEIL, FCSH-UNL

O «Diálogo Terceiro» de Francisco de Moraes distingue-se dos dois diálogos que o precedem. Por um lado, verifica-se uma distância temática que o isola e que se caracteriza pela manifestação de um carácter especialmente brejeiro que contrasta com a profundidade social dos temas abordados nos outros dois diálogos. Apesar do tom jocoso não estar ausente dos «Diálogos Primeiro e Segundo», os assuntos discutidos são sérios. O «Diálogo Terceiro», pelo contrário, põe em cena o encontro de dois antigos apaixonados, um «moço de estribeira» e uma «regateira» que trocam recordações e memórias que chegam ao obsceno. A conversa entre estes dois interlocutores permite retratar uma época e dois exemplares de um tipo humano bastante específico, mas também bastante comum: duas pessoas de classe baixa e de costumes duvidosos que, num diálogo simultaneamente de rememoração do passado e de sedução presente, se procuram exibir e se elogiam mutuamente como pessoas bonitas, interessantes, de bom gosto, esforçadas e virtuosas. Aparentemente não há aqui qualquer crítica direta a ninguém em especial.

Por outro lado, no estado atual do que se conhece, o «Diálogo Terceiro» também apresenta alguma singularidade contextual, pois não consta em todos os testemunhos dos *Diálogos* de Francisco de Moraes. Encontramo-lo no impresso de Évora, de 1624 (daqui em diante E)<sup>1</sup> e em todas as subsequentes reedições

---

<sup>1</sup> Moraes, Francisco de, *Dialogos de Francisco de Moraes, autor de Palmeirim de Inglaterra. Com hum desengano de Amor, sobre certos amores, que o Autor teue em França com hũa dama Francesa da Raynha Dona Leonor. Offerecidos a Gaspar de Faria Seuerim Executor môr do Reyno,* &c., Évora, Manuel de Carvalho & á sua custa, 1624, Disponível em <http://purl.pt/14873/1/index.html>. O «Diálogo Terceiro» ocupa os fls. 27-33.

que vão beber a este impresso<sup>2</sup>. Consta também do manuscrito nº 147 da Biblioteca Pombalina da BNP (daqui em diante P)<sup>3</sup>, neste caso com diferenças significativas relativamente ao impresso e que serão objeto do presente estudo comparativo. Porém, não aparece no códice nº 3563 da BNP, copiado por Gil Nunes de Leão. Esta ausência poderá ter sido motivada, ou porque o texto de base não continha este diálogo (seja porque não o continha, seja por estar truncado no final), ou poderá ter-se dado o caso de Gil Nunes de Leão ter considerado que este diálogo, talvez dado o seu tema brejeiro, não tinha interesse para a sua compilação<sup>4</sup>. Uma terceira possibilidade poderá ainda perfilar-se, com base na não sequencialidade da transcrição do primeiro e do segundo diálogos neste códice. O «Diálogo Primeiro» é transcrito nos fólhos 47r a 52v. O «Diálogo Segundo» surge-nos antes, nos fólhos 1r a 4v. Com base nesta constatação, é possível colocar-se ainda a hipótese do «Diálogo Terceiro» se poder encontrar num outro códice transcrito por Gil Nunes de Leão e, até ao momento, não identificado, ou entretanto perdido.

O «Diálogo Terceiro» de Francisco de Moraes surge-nos assim em duas versões razoavelmente distintas. A edição de Évora apresenta um texto assumidamente censurado pelo Santo Ofício<sup>5</sup>. O manuscrito da Biblioteca Pombalina, pelo contrário, poderá refletir uma versão não censurada do mesmo diálogo e que terá, de algum modo, sobrevivido discretamente, à margem das várias edições desta obra<sup>6</sup>. Acresce em favor desta possibilidade a deslocação de um

---

<sup>2</sup> Sobre este assunto, ver o *stemma* proposto por Matias, Elze Maria H. Vonk, «O «Diálogo Primeiro» de Francisco de Moraes», *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, nº 3, 1979-80, p. 501-519.

<sup>3</sup> Neste ms, que será do séc. XVII, o «Diálogo Terceiro» encontra-se nos fls. 300-302.

<sup>4</sup> Este códice, datável de c. 1610-1620, mistura textos de origem diversa, no entanto, agrupa-os tematicamente no índice: «cartas en prosa», «fallas», «tractados varios en prosa», «trouas de toda a sorte», «mottes com suas grosas» e «sonettos». Os «Diálogos Primeiro e Segundo» de Francisco de Moraes estão no grupo dos tratados vários, juntamente com «sentenças», «lembranças», «tratados»... ou seja, textos de caráter sério, eventualmente sentencioso e sapiencial, âmbito no qual o «Diálogo Terceiro» não se insere dado o seu tom mais «descarado». Mesmo os textos que poderemos considerar de vertente mais ligeira, como os sonetos e as trovas, não são brejeiros como o «Diálogo Terceiro».

<sup>5</sup> O impresso de 1624 diz, na folha de rosto: «com as licenças necessárias», licenças essas que ocupam a folha seguinte e sublinham bem que se trata de uma versão emendada no reiterar que fazem da expressão «na forma que vão», nas três licenças, sendo que na terceira a expressão é desenvolvida para «Podense imprimir estes dialogos na forma que vão emendados.».

<sup>6</sup> Além das edições impressas, que seguem a lição do impresso de 1624, existe ainda um manus-

pedaço considerável de texto, de extensão suficiente para preencher uma página de pequena dimensão. Apesar de não haver uma total incompatibilidade com o local em que o trecho se encontra no impresso, é muito mais adequado, em termos de sentido e de sequência lógica do discurso, o momento em que o manuscrito nos apresenta o excerto<sup>7</sup>. Esta discrepância é compatível com uma eventual confusão entre as páginas do original que teria servido de base à realização do impresso, confusão esta que não «contagiou» quem redigiu a cópia existente no manuscrito da Biblioteca Pombalina.

Como é sabido, a censura da Inquisição, em Portugal, foi precoce e cultivada de modo muito ativo e com grande eficiência, especialmente a partir da introdução da Imprensa. O período que vai desde 1536, ano da criação do Santo Ofício da Inquisição, até 1624, data em que foi publicado o «Índice Expurgatório», que se manteve até ao advento da censura pombalina, foi a época em que a censura da Inquisição se formou e estabeleceu as suas rotinas e *modus operandi*<sup>8</sup>. Curiosamente, o espaço de tempo que medeia entre as duas últimas décadas da vida de Francisco de Moraes (morre em 1572) e a edição de Évora (1624) é o período de maior atividade no que se refere à formação e ao aperfeiçoamento de índices censórios, até à estabilização com o «Índice Expurgatório», curiosamente, também de 1624<sup>9</sup>. A máquina censória que se formou nesta época era

---

crito na Biblioteca de D. Manuel II — atualmente o Ms. LXXXI da Biblioteca de Vila Viçosa —, que, no entanto, também remete para a tradição impressa.

<sup>7</sup> O excerto em questão consiste numa descrição que a regateira faz dos preparativos e dos arranjos realizados na sua casa para receber o moço. No impresso, o trecho é colocado no meio de duas falas que remetem para uma referência a uma trova, alusões estas que não foram entendidas pelos vários editores do impresso, verosimilmente em consequência da quebra que a inserção do excerto provoca. No manuscrito, pelo contrário, surge na sequência de uma descrição do mesmo teor.

<sup>8</sup> Para uma visão geral da censura em Portugal, ver Rodrigues, Graça Almeida, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Ciência, 1980. Para uma visão mais especificamente centrada na censura da Inquisição portuguesa ver Rêgo, Raul, *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e das Universidades, 1982. Para um estudo bastante amplo sobre a censura entre 1624 e 1821 ver Martins, Maria Teresa Esteves Payan, *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, FCG-FCT, 2005.

<sup>9</sup> Os primeiros róis de livros proibidos surgem em 1547 e 1551, seguindo-se a publicação de índices em 1561 e 1581. O primeiro índice romano data só de 1559, posterior às primeiras publicações portuguesas, seguindo-se o índice tridentino em 1564 e novo índice romano em

pesada e implicava a passagem por várias instâncias<sup>10</sup>. Este processo deu origem a demoras notórias na publicação de vários inéditos, por certo especialmente aqueles livros que tinham matéria a ser emendada, ou cujos autores não seriam considerados dignos de especial favor. Os *Diálogos* de Francisco de Moraes serão exemplo deste estado de coisas, uma vez que entre a morte do autor e o primeiro impresso há uma distância de cerca de cinquenta anos<sup>11</sup>...

Por outro lado, no que se refere às matérias censuráveis, é certo que a mira principal dos censores era a ortodoxia religiosa, especialmente no momento em que a Europa é abalada por movimentos reformistas. A particular atenção dedicada à procura de traços de doutrinas heréticas ou de faltas de respeito em assuntos de religião não terá, no entanto, impedido outras linhas de ação. Uma destas linhas, de que terá certamente sido vítima o «Diálogo Primeiro», seriam as pressões por parte de poderosos que não apreciariam qualquer observação que os pudesse de algum modo atingir. Já de outra índole terá sido a censura realizada sobre o «Diálogo Terceiro». Apesar de menos sublinhado nas regras censórias, o repúdio de trechos que tratavam de «coisas lascivas e desonestas» foi prática corrente e assumida do labor censório quinhentista e seiscentista, tal como é explicitado em alguns Índices<sup>12</sup> e na primeira licença dos *Diálogos*:

---

1597. Para mais informações sobre os rois de livros proibidos e outros índices, ver Rodrigues, 1980: p. 103-104 e sobretudo Rêgo, 1982, que fornece dados mais detalhados.

<sup>10</sup> No que se refere às várias instâncias da censura prévia de livros, havia «três entidades: o Conselho Geral do Santo Ofício (censura papal), o Ordinário da Diocese (censura episcopal) e, a partir de 1576, o Desembargo do Paço (censura real). Veja-se a aceitação de que teria de gozar o autor para conseguir passar estes trâmites burocráticos.» (Rodrigues, 1980: p. 14-15). Sobre as instituições de censura e seus agentes, ver Martins, 2005: p. 11 sgts.

<sup>11</sup> Para outros exemplos de grandes demoras na publicação de inéditos veja-se Rodrigues, 1980: p. 38-39. No caso dos *Diálogos* de Francisco de Moraes, as licenças transcritas no Impresso de 1624 e que se referem ao texto já emendado são, as duas primeiras, datadas de 1621 e a terceira de 1624, sendo a ordem de taxa de 1622. Estas datas dão uma pequena ideia do tempo que uma obra, mesmo depois de já expurgada, ainda demorava até obter as licenças e seguir para a impressão.

<sup>12</sup> Ver, nomeadamente, a «sétima regra» do *Index de 1564* citada por Rêgo, 1982: p. 59-60: «Os livros que de propósito tratam de coisas lascivas e desonestas, ou as contam ou ensinam, totalmente sejam proibidos. Porque não somente havemos de ter conta com a fé, mas também com os bons costumes que, com se lerem tais livros se corrompem e perdem facilmente. Pelo qual os que os tiverem serão castigados pelos bispos com rigor. Mas os antigos, compostos por gentios, permitir-se-ão, pela elegância e propriedade de que usam. Mas de nenhuma maneira consintam que moços os leiam.» Sobre a exortação à abstenção da leitura de livros com



Vi estes Dialogos, na forma que vão não tem cousa que encontre nossa Santa Fee ou bõs costumes: pelo que podem imprimir-se. Lisboa nesta casa de S. Roque da Companhia de IESV. 25. de Março de 621.

D. Iorge Cabral

Por outro lado, e apesar de em alguns índices se fazer alusão também a versões manuscritas<sup>13</sup>, a atenção dos censores ter-se-á naturalmente centrado nas edições impressas, dada a sua superior capacidade de multiplicação. O trabalho, que terá implicado o controlo de impressores, livreiros e alfândegas, terá certamente tido como consequência a menor vigilância da produção manuscrita, inclusivamente porque esta, sempre que ocorresse na esfera privada e ao arrepio dos circuitos comerciais, seria muito mais difícil de controlar. Os *Diálogos* que o ms. da Biblioteca Pombalina nos transmite poderão ter escapado à «tesoura censória» precisamente graças a uma circulação restrita e privada<sup>14</sup>. Esta feliz sobrevivência oferece-nos uma situação privilegiada pois, tal como os estudos sobre a censura lamentam, em boa parte dos casos sabemos que os textos foram cortados, corrigidos e emendados, mas não sabemos ao certo onde e como tais procedimentos se verificaram<sup>15</sup>. Tal não é pois o caso no que diz respeito aos *Diálogos* de Francisco de Moraes.

Passando à análise do que era censurado e de como o corte era suturado, os exemplos existentes no «Diálogo Terceiro» são bastante eloquentes (todos os sublinhados são nossos).

Um primeiro exemplo refere-se à expressão do desejo feminino, numa fala da regateira onde esta descreve a figura garbosa do moço para seguidamente concluir, no ms. P: «proiãme os pés e mãos por saltar em uós, depois forsaua o

---

«desonestidades ou amores profanos», existente no índice de 1581, ver Rodrigues, 1980: p. 21. Martins, 2005: p. 187 sgts também dedica largas páginas à questão da censura de livros licenciosos pois, apesar da maior finalidade da censura eclesiástica se centrar no combate à difusão de heresias e outras ideias contrárias à fé católica, a preservação dos bons costumes foi sempre igualmente visada. A autora fornece ainda vários exemplos que, no entanto, são posteriores à obra que aqui nos ocupa.

<sup>13</sup> Cf. por exemplo, Rêgo, 1982: p. 78 e 80.

<sup>14</sup> Sobre obras clandestinas e estratégias de fuga à censura, ver Martins, 2005: p. 105-107 e, sobretudo, p. 541 sgts. sobre quem arriscava a transgressão (sendo aqui de salientar a ocasional colaboração de alguns censores), capítulo ilustrado com vários exemplos.

<sup>15</sup> Esta questão é levantada por Rêgo, 1982: p. 65sgts. que também refere alguns casos em que foi possível identificar a ação da censura, como a *Crónica de D. Manuel* de Damião de Goes.

desejo por me não auerdes por desonesta.» (ms.P: fl.300v). No impresso, o corte do trecho final da frase revela-se de uma infantilidade desconcertante: «proiaõme os pes & mãos por saltar dalegria» (Imp.E: fl.29v).

O segundo caso encontra-se numa fala do Moço, quando este relata como espreitava a sua amada através de um buraco que fizera na tábua que lhe servia de porta. O Impresso apresenta-nos um amante embevecido e infeliz que passa frio, apanha chuva e, mesmo com os pés molhados:

por ali vos olhaua, viauos andar por casa cõcertando as cousas, della, & nos braços soma de manilhas de prata, dauaõ hũas nas outras & fazião hũ sô qua fora ã mao ãno para quãtos instrumentos musicos ha. Trasieis hũa mâtilha amarella, ã vos daua muita graça; punheisuos a lauar o rosto fazeilo muito bõ, ã isto sò tinheis mão, heiuos de falar verdade. Ora vede quẽ isto uia que tal teria o coração? Fazia frio se o Deos daua no mundo, & eu estar, /30v/ chouiã, & eu estar, daua mea noute, & eu estar: asi que sempre estaua, te que vos hieis deitar. E ás vezes ouuia alguem la dentro, & isto me fazia triste. (Imp.E: fl.30r-v)

Já o Moço do manuscrito não deixa de apanhar chuva, nem de estar ao relento. Porém, o que descreve que vê certamente que não o deixa ter frio:

por alli uos olhaua, uiauos andar por casa concertando as cousas della, em mangas de camisa, cos braços arrigaçados, pretos e cabelludos (cousa ã me não parece mal porã a carne da molher crede ã há de ser auelutada. somma de manilhas de prata nelles dauão hũas nas outras e fazião hum som qua fora, ã mão áno p<sup>a</sup> quantas nesparas uem de fora Flandres trazieis hũa mantilha amarella a redor de uos sem outra cousa as mamas soltas e dependuradas tão fermosas e grandes ã era p<sup>a</sup> aleijar mil homens /301/ punheisuos a lauar as pernas com agua de cano e cantaeis la flor de la mi cara. Se com aquillo lauareis os cabellos farieilos m<sup>to</sup> bons ã isto só tinheis máo. Hei uos de fallar uerdade. hora uede quem isto uia ã tal teria o coração? Fazia frio se o Deus daua no mundo e eu estar, chouiã e eu estar, daua mea noite e eu estar assi ã sempre estaua té ã uos hieis deitar. E ás ueses ã ouuia alguem lá dentro e isto me fazia triste. (Ms.P: fl. 300v-301r)

O exemplo seguinte toca um sacramento especialmente protegido pela Igreja, o casamento. A moralização do texto é evidente quando vemos o impresso insistir nas referências à possibilidade de casamento da Regateira, quando o manuscrito se limita a aludir a «entregas»:

**Ms.P: fl.301r-v**

Re. [...], ã Deos sabe quanto sempre trabalhei pella fama e não por mingua de seruidores ã sempre fui requerida de quantos compradores ouue na Corte: Parece ã estaua guardada p<sup>a</sup> uos ã té então ninguem teue tal ditta.

---

Mo. Enganado estou eu logo ã me parecia ã uos não ouuera com toda uossa honra.

---

R. hum erro passara iá por mim, ouueme hu homem mas este pr<sup>o</sup> me recebeo tres ueses e inda assi estiue pera o não uer e assi me recebeo a quarta.

---

Mo. Como Sra' e casada sois uos?

---

Re. Não me entendeis, digouos, ã me recebeo quatro ueses mas eu nunca fui casada, ã depois me engeitou ~~em~~ Oito, e porq̃ isto foi em dobro ficou o casamento em uão.

---

[...]

---

R. [...] então me acabei de entregar /301v/ Fuime pera casa caeia, comecei a concertalla, [...]

---

**Imp. E: fl. 30v-31r e 32v**

(R.) [...], que Deos sabe quanto sempre trabalhei pela fama, & não por mingoa de seruidores, que sempre fuy requerida de quantos compradores ouue na corte para casarem comigo, parece que estaua guardada para vós, que te então ninguem teue tal ditta

---

(:Mo.) Enganado estou eu logo, que me parecia outra cousa.

---

(R.) Hum erro passara ja por /31/ mim, houueme hū homem; mas este primeiro me prometeo tres vezes de casar comigo, & ainda asi estiue pera o não ver

---

(.Mo:) Como, senhora, & casada sois vos

---

(.R.) Não me entendeis, digouos, que mo prometeo quatro vezes, mas eu nūqua fuy casada, que depois me engeitou, & ficou o casamento em vão.

---

[...]

---

(Regat.) [...] em tam me acabei de resolver, em casar comvosco: fuime para casa, caeia comecei a concertalla [...]

---

O último caso encontra-se no final do diálogo, consideravelmente reduzido no Impresso, que termina com a seguinte fala do Moço: «Mo.) Ora minha senhora he tēpo de recolher, estou cansado, la praticaremos na pousada pois há tanto que vos não vi.» (Imp.E: fl.33r). No manuscrito da Biblioteca Pombalina, a fala do Moço surge-nos bem mais colorida, com a expressão das suas tentações e hesitações amorosas, que culminam no que poderemos classificar como a parte mais obscena do diálogo, seguida das explicações / justificações da regateira:

Mo. Pois Eu quando me ui com uosco tremia como uerga, não sabia ã fizesse punha os olhos em uos, tornauaos logo a tirar não ousaua de ~~uos~~ uos uer queria trauar da roupa auia medo de de anoiaruos tornauame a arepender:

boa uontade tinha eu mas crede q̃ não ousaua /302/ E quis minha boa dita  
q̃ estando nestes medos lançastes mão te mim e então me despegei  
Re. Eu ardia não pude dissimular tanto e uiuos estar medroso, ouue dó de  
uos não me paresceo bem q̃ ficasseis moço. Ora minha uida hé tempo de  
recolher, estareis cansado lá praticaremos no passado, uamonos p<sup>a</sup> a  
pousada passar o tempo em palauras auendo tanto q̃ uos não ui.  
Fim (Ms. P: fl.301v-302r)

O contraste entre estes dois testemunhos permite-nos confirmar que, neste caso, a ação da censura da Inquisição se fez sentir exclusivamente sobre os trechos mais ousados. As alterações são meramente de tipo moralizador, logo, tematicamente diferentes das realizadas sobre o «Diálogo Primeiro».

O *modus operandi* deste processo oscilou entre dois tipos de intervenção:

a) o corte completo, suturado com uma frase breve que, frequentemente, deu ao texto um caráter inocente e mesmo infantil, como no caso da expressão dos desejos da regateira ou no final do diálogo. Ação semelhante é operada sobre a imagem do Moço que vemos apaixonado, triste e desamparado no impresso, quando no ms. mal contém a sua fogosidade;

b) sempre que o assunto não podia ser obviado por um corte simples, a opção consistiu na acumulação de pequenas alterações moralizantes, caso do trecho do diálogo que se reporta aos amores primeiros da regateira.

A constatação destes dois tipos de intervenção comprova-nos a existência de diferentes atitudes perante os textos censurados. De entre os casos em que temos testemunhos da ação da censura inquisitória (e que correspondem só a uma parte do que se terá verificado), há notícia de casos em que os censores se limitaram a cortar, sem suturar, e outros casos em que o censor reescreve o texto que censura<sup>16</sup>. Estas diferentes atitudes decorrem, por certo, de vários fatores,

<sup>16</sup> Sobre este assunto ver Freire, Anselmo Brancaamp, *A Censura e o Cancioneiro Geral*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921. Depois de indicar os cortes sofridos pelo *Cancioneiro Geral*, enunciados no Índice de 1624, o autor conclui: «Na censura de 1624 limitou-se o censor inquisitorial a suprimir versos, estâncias, ou até composições inteiras, mas não se atreveu a introduzir modificações nos versos, como fez Fr. Bartolomeu Ferreira às *Obras* de Gil Vicente. Era portanto uma censura mais justa, pois que ela terá o direito de suprimir as passagens ou obras consideradas inconvenientes, mas modificar, deturpar o sentido dado pelo autor à sua composição, não tem autoridade para fazer.» (p. 69). Apesar de considerarmos discutível a possibilidade da existência de um sentimento de respeito por parte da censura inquisitória relativamente a autores e obras, cremos que é importante perceber a diversidade de intervenções que podiam ocorrer.

entre os quais será de salientar a atitude de cada censor para com a obra que «trabalha» e, a par, a consideração de si mesmo como alguém com capacidade (e vontade) para intervir no texto ou não. No que se refere à questão da legitimidade para intervir, essa seria um dado adquirido, sancionado pela missão superior da instituição que os inquisidores serviam. Os maiores ou menores cuidados da intervenção censória, nomeadamente, na sutura dos cortes, decorreria de uma postura, ou mais mecânica, ou, pelo contrário, mais empenhada. No caso do «Diálogo Terceiro» de Francisco de Moraes, estamos perante um censor que não hesita em intervir, apesar de o fazer de modo frequentemente pouco hábil, ou talvez apressadamente.

Em todo o caso, devemos sublinhar o facto do «Diálogo Terceiro» ter merecido, por parte da censura da Inquisição, a benesse de não ter sido liminarmente recusado, tal como talvez o tenha sido por Gil Nunes de Leão. Tendo em consideração que os textos dos «Diálogos Primeiro e Segundo» que Gil Nunes de Leão transcreve denotam o conhecimento de uma versão dos *Diálogos* semelhante à usada por quem redigiu o manuscrito da Biblioteca Pombalina, e caso a inexistência do «Diálogo Terceiro» no Cód. 3563 se deva a decisão tomada pelo seu autor, estaremos perante uma curiosíssima situação, onde o pudor de um indivíduo é mais severo do que a máquina censória institucional. Em alternativa a razões de moral, poderia colocar-se ainda a possibilidade deste «Diálogo Terceiro» poder ridicularizar figuras que Gil Nunes de Leão ainda identificaria e que, por isso, não quisesse divulgar este diálogo...

Esta última (e mais rebuscada) possibilidade remete para uma questão que ainda subsiste: será que aquando da sua composição o «Diálogo Terceiro» seria tão distinto dos restantes dois, como atualmente nos parece? Os «Diálogos Primeiro e Segundo» tratam questões gerais, mas aludindo a figuras concretas da época. No «Diálogo Terceiro» não há nomes próprios. Com esta base, é possível defender que este diálogo remete simplesmente para «figuras-tipo». A esta leitura acresce o facto de pelo menos a Regateira ser na época uma figura-tipo bastante explorada, nomeadamente no âmbito do teatro.<sup>17</sup> Porém, também há um certo número de dados que são fornecidos e que poderiam remeter para algum casal específico. É certo que estes dados podem simplesmente não passar

---

<sup>17</sup> Podemos relembrar o *Auto das Regateiras* de António Ribeiro Chiado (1550), ou a colocação em cena de regateiras em peças de Gil Vicente — agradeço a Margarida Alpalhão ter-me alertado para este facto.

de meras âncoras de verosimilhança. Mas também poderiam, no contexto da época, ser significativos...

O «Diálogo» diz-nos que a juventude da regateira e os primeiros amores com o Moço tiveram lugar em Almeirim e na Ribeira (a localidade mais próxima com esse nome é a Ribeira de Santarém). Sabemos ainda que o Moço tinha acabado de chegar de uma missão de correio à Flandres. A estes elementos acresce a existência de duas remissões para poemas, até ao momento não identificadas. Uma é a alusão à cantiga que a Regateira cantava enquanto se lavava, «La flor de la mi cara», que só consta do manuscrito e que pode ter «servido de mote» à intervenção do censor sugerindo-lhe a ideia de alterar a lavagem das pernas para uma lavagem do rosto...

Esta alusão não é particularmente significativa pois remete para um vilancete que seria bastante conhecido, uma vez que ocorre tanto em cancioneiros, como na tradição oral. O poema refere-se a queixas amorosas, depreende-se, que de «não casadas», o que coincide com o contexto do diálogo, e, na sua versão mais longa, reza assim:

- ¿Con qué la lavaré  
la flor de mi cara?  
¿Con qué la lavaré,  
que bivo mal penada?
- 5 Lávanse las casadas  
con agua de limones,  
lávome yo, cuitada,  
con ansias y dolores.  
¿Con qué la lavaré,  
10 que bivo mal penada?<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Este poema é catalogado como 589B por Frenk, Margit, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México / Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Fondo de Cultura Económica, 2003, vol. I, p. 412. As fontes que são dadas para este poema são as seguintes: «Fuentes: A: Fuenllana, f. 138 (pp. 754-756) (mús. "de Juan Vásquez"); B: Narváez, núm. 47; C: Pisador, f. 9; D: *Cancionero de Upsala*, ff. 23v s (núm. 29); E: Juan Vásquez, *Recopilación*, II, núm. 36.» (p. 412). O nº 589A também remete para o mesmo poema, só que em versão truncada: «¿Con qué la lavaré / la flor de mi cara? / ¿Con qué la lavaré, / que vivo mal penada?» e as fontes dadas são as seguintes: «Fuentes: Valderrábano, f. 24 (núm. 16). / Otras fuentes. Universidade de Coimbra, Bibl. General, ms. Mus. Núm. 242, ff. 8v, 112 (*apud* S. Kastner, A.M., 5, 1950, pp. 87s): sólo "Con qué la lavaré / la flor de la mi cara"; *Hortus Musarum*..., Lovanii:

A outra alusão consta tanto do impresso como do manuscrito, mas não tem sido interpretada como tal pelos editores do impresso, talvez porque ocorre no momento em que se dá a deslocação de um trecho (já referida no início deste estudo), provavelmente fruto de alguma confusão de papéis, mas que é suficiente para cortar o fio do diálogo, ao que se soma a má leitura da fórmula que introduz o *incipit* da trova: «Lá vai este mal ferido»<sup>19</sup>. O diálogo deixa perceber o jogo que o poema desenvolveria e que teria que ver com a oferta de um lenço bordado com um coração atravessado por muitas setas e que seria comparado ao estado do coração do sujeito enunciador<sup>20</sup>.

Para este caso, não encontrámos ainda o poema a que Moraes se estaria a referir. Poderá tratar-se de um poema fictício aqui aplicado à ocasião. Porém, também nos podemos perguntar se tal poema não poderia ter existido e se não remeteria para alguma figura coeva?

Para os censores que autorizaram a impressão de 1624 o «Diálogo Terceiro» parece ter colocado questões exclusivamente de ordem moral. Por isso, ou não suscitou a identificação de nenhum referente concreto, ou, caso o tenha provocado, não se trataria de figuras que justificassem a sua supressão. Posteriormente, quando o diálogo foi copiado para o manuscrito da Biblioteca Pombalina, eventuais referentes, caso os houvesse, certamente que já se teriam diluído. O mesmo acontece neste momento, pois os poucos dados contextuais fornecidos revelam-se opacos, pelo menos, até ser possível confirmar que a trova referida existiu mesmo; quem foi o seu autor e, se, por acaso, esse autor alguma vez teria ido a Flandres como correio...

---

Petruum Phalesium, 1552, f.5 (*apud* "Un millar", núm.110). – CORRESPONDENCIAS. Folclor actual.. "Con el agua del limón,/ con la verde limonada,/ con el agua de limón / mi amor se lava la cara", Santander, tradición oral.» (p.411-412).

<sup>19</sup> O trecho que lemos no Impresso de 1624 como «começaua a troua la vay este mal feridio» (Imp. E: fl.32r) é lido, na ed. de Lisboa, 1786 (p. 40), como «a trovalla», o mesmo se verificando nas eds. subsequentes (Lisboa, 1852: p. 34 dos *Diálogos* – vol. III – «a trova-la». E na ed. de Ulhoa Cintra, de 1946: p. 390 – «a trová-la»). No manuscrito, a leitura que fazemos é ainda mais evidente graças ao uso da maiúscula no início do verso: «começaua a troua, Lá uai este mal ferido.».

<sup>20</sup> «R. [...] lenço de Bretanha de setenta r's a uara. laurado ã pello cantos com molhos de sétas de uerde e ~~encarnado pelo meo~~ <sup>encarnado</sup> como dei a uós e no meio o meu coração atrauessado com m<sup>tas</sup> ã asi trazia eu o meu./ Mo. Minha Sra. isso tirastes uos de hũa carta ã uos Eu mandei ã leuaua outro ao pé dessa mesma m[anei]r<sup>a</sup> e começaua a troua, Lá uai este mal ferido.» (ms. P.: fl. 301r).





## A Mulher na *Crónica dos Frades Menores*: Anjo ou Demónio?

Lina Maria Marques Soares

CEIL, FCSH-UNL

A *Crónica da Ordem dos Frades Menores*, manuscrito de 1470, é uma versão parcial, em português, do texto, em latim, de Arnaldo de Sarano, escrito no século XIV. A tradução refere-se aos dez primeiros dos 24 Ministros Gerais da dita Ordem, inscritos no texto latino, bem como relata o quotidiano e milagres em torno dos frades franciscanos, incluindo episódios passados em locais onde se construíram os primeiros conventos em Portugal, nos primórdios do século XIII.

Neste mesmo século, surgem os *exempla*, histórias curtas com o propósito de condenar ou enaltecer comportamentos, e que referem, sobretudo, milagres e castigos divinos, tendo sido, para a redacção da maioria delas, consultadas as narrativas de Jacques de Vitry e de Stefano di Borbone, assim como colectâneas franciscanas anónimas do século XIII<sup>1</sup>.

Entre os vários temas analisados no meu estudo do manuscrito, considerei pertinente o papel da mulher, que ora aparece como casta, piedosa e devota, ora como fonte dos pecados, principal motor da luxúria e dos males do mundo. Ela é, assim, a personificação de Eva e Madalena bíblicas<sup>2</sup>, como instrumento do diabo.

Na *Crónica*, a mulher conduz o frade à luxúria e, consequentemente, à condenação da sua alma; é a impura que arrasta o marido nas relações sexuais, ainda que unidos legitimamente; é a pecadora, só pelo facto de ter nascido mulher, que consegue o perdão divino, depois de grande aflição e terror perante uma série de imagens do inferno que lhe são reveladas em visões. Se ela demonstra arrependimento, entre penitência e sacrifício, oração e negação dos prazeres, então é digna da piedade cristã e respeitada pela sua devoção, exemplo a ser seguido por outras mulheres.

---

<sup>1</sup> Cf. Pilosu, M., *A Mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*, Lisboa, Estampa, Nova História, 25, 1995, p. 22.

<sup>2</sup> Cf. Kelen, J., *As mulheres da Bíblia*, Lisboa, Âncora, Colecção Espiral, 2001.

## I- Mulher Demónio

### 1.1. A Voz

Se o aspecto físico da mulher é agradável aos olhos dos homens da Igreja, ou se possui uma voz mais melodiosa, esses são atributos suficientes para avivar nos religiosos os desejos da carne. Cite-se, como exemplo, o excerto seguinte:

E como Frei Gil estivesse em Espoleto, ouviu hua vez hua voz de ua mulher que chamava e sentio logo tamanha tentaçam de carne quanto nunca avia provado por esperiença, o qual entendendo que era escarnecimento do diabo, fogio logo a oraçom e dizendo contra sy palavras duras e asparas, foi “compridamente” livrado.<sup>3</sup>

### 1.2. A Presença

Seja qual for a sua etnia ou credo, a mulher é a razão do afastamento e recusa. Quando Francisco de Assis envia os frades a Marrocos para converter o rei mouro, este pensa perdoar-lhes se eles casarem com mulheres da sua corte, mas os monges preferem o martírio ao casamento:

Convertede-vos aa nossa fe e dar-vos-ey aquestas molheres em casamento, dar-vos-ey gramde aver e seredes homrrados em meu reino. E os santos martires responderom: As molheres e o teu aveer nom queremos, ca por amor de Jesu Christo nós todalas cousas deste mundo despreçamos.»<sup>4</sup>

Num outro capítulo, refere-se um frade que vai visitar os familiares e vê uma mulher que ele tinha conhecido antes de entrar na Ordem, suscitando-lhe o desejo. Lê-se no texto que:

o dragam, noso aversario, o quall faz encender as brasas mortas, meteo em aquele fraire tanto ardor de cobiça carnal que o non leixava folgar nem dormir. E porende, vençido da tentaçom, levantou-se pera ir ao leito onde dormia aquela molher. E indo pera alá, aparece-lhe em no caminho atamanho fogo ençendido que por medo dele non ousou passar adiante e tornou-se a seu leito, mais, como tornasse ao seu leito e non podesse sofrer a tentaçom da carne, levantou-se outra vegada, pera se ir ao leito da molher, e veendo outra vez o fogo, ouve pavor e tornou-se do caminho. E,

<sup>3</sup> Nunes, J.J., *Crónica da ordem dos frades menores (1209-1285)*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, p. 157.

<sup>4</sup> Nunes, *Op.cit.*, I, p. 29-30.

como a terceira vegada, seendo aguilhado da carne, fizesse isso mesmo, achou tambem aquele fogo. E entam, conhecendo ele a benidade de Deus açerca dele, desnudou-se de todo ponto e, por amatar o fogo da cobiça, lançou-se em aquele fogo atam grande. O qual meeo queimado, saada a chaga d'alma com a dor do corpo, levantou-se alegre e, chamando a seu companheiro, sem saudar a nenhum, partio-se escondidamente.<sup>5</sup>

Por vezes, é necessário que o eremita tenha a visão das chamas do Inferno para eliminar o fogo do desejo.

### 1.3. O diabo em figura de mulher

Dois dos vários relatos merecem destaque por referirem, um deles, a importância do espelho como acessório diabólico e um dos símbolos da luxúria<sup>6</sup>, e o outro, os aspectos não humanos de algumas mulheres:

En no regno de Portugal como hua moça ouvese mercado hum espelho e mirasse a sy mesma em ele por vaidade, logo entrou em ela o diabo. E, como viesem a ella muitos religiosos fraires menores e outros religiosos, tentando de a livrar do demonio por orações e obsecrações, mais, como a nom podesem livrar, hum fraire menor, que tirava dela reposta mais que os outros, perguntou-lhe por que estava aly tanto o demonio e non podia seer lançado por tantos servos [de Deus], e respondeo o demonio: Nom ha em esta terra quem me d'aqui possa lançar, salvo hum. E disse-lhe o fraire: e quem he esse? E respondeo o demonio: Tal fraire menor, o qual he de aquy conventual. E disse o fraire: E porque te pode lançar aquele e nom outro? E respondeo o demonio: Porque, como eu fosse enviado a ele a o tentar da luxuria, eu foy vencido por ele baroilmente. E vindo aquele fraire do qual falava o demonio, logo como ho demonio o vio, logo fogio dali.<sup>7</sup>

Há um relato curioso sobre uma dama de Linhares, Dona Lupa ou Loba, que tinha uma camareira que era o diabo em figura de mulher. Esta dama, embora muito devota de São Francisco e de Santo António, às portas da morte não queria confessar-se. Mas apareceram dois frades, que eram os ditos santos e, convencendo-a a confessar os seus pecados, diz o texto que «de loba que era, foi tornada cordeira» e faleceu em paz, sendo sepultada no convento da Guarda. Repare-se

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, II, p.67-68.

<sup>6</sup> Cf. Pilosu, *Op.cit.* p.33.

<sup>7</sup> Nunes, *Ibidem*, II, p.70

na alusão ao carácter mágico da dama, «de loba que era», aproximando-a de figuras do imaginário medieval como a Dama Pé de Cabra com quem desposara D. Diego Lopes, conde da Biscaia, ou a ainda D. Marinha, com quem casara o Cavaleiro D. Froiaz, dando a família dos Marinhos.

O texto prossegue com os pormenores das características demoníacas da dita aia:

E depois de algum tempo aconteço hua noite que hia um armeiro ao lugar de Linhares, honde a dita dona se finara, e ouvya hua voz como de molher que dizia com voz e lagrimas: Oo mizquinha, maaõ serviço fiz e quatorze anos trabalhey em vão. E o armeiro foy todo espantado, mais tornou-se em sy mesmo e asinou-sse com o sinall da cruz e, esforçado em no Senhor, disse: Eu te conjuro por Jesu Christo que me digas quem eras e por que choras. E ela respondeo: Eu som diabo, o qual servy quatorze anos em semelhança de molher, em muitos pecados a dona Lupa, a quall finou este outro dia, a quall eu servia por tal que, depois de sua morte, por os desmereçimentos das suas culpas, a levasse comigo ao inferno, mais agora ao seu finamento vierom dous encapelados fraires menores, aos quaes ela de primeiro avia amado, e inclinarom-na a penitência e, roubando sua alma de meu poderio, levarom-na consigo aos prazeres do çeeo [...].<sup>8</sup>

O relato continua profetizando o enforcamento de um ferreiro que matara a sua mulher, tendo assim o demónio perdido a alma de D. Loba mas ganhando outras duas.

#### **1.4. A Prostituta do Diabo**

Diz o texto que havia em França uma mulher muito formosa que vivia em luxúria e havia sete anos que desejava juntar-se ao demónio. Ao fim de sete anos, o diabo apareceu-lhe três vezes, a primeira em forma de asno, a segunda em forma de cão e a terceira como donzel, passando todo o dia em práticas de luxúria. Ao cabo de catorze anos, a mulher reconheceu que não estava no bom caminho e pediu a um pregador franciscano que a livrasse do demónio, ele absolveu-a e a mulher nunca mais foi tentada.

Um outro caso terá ocorrido na Alemanha, em que uma mulher formosa «andava em cobiça da carne» e pedindo ajuda a um frade menor para a livrar desse pecado, entregou-se à clausura perpétua. Na cela foi tentada pelo diabo,

---

<sup>8</sup> Nunes, *Op.cit.*, I, p. 275.

que a convenceu a desistir da clausura, mas o frade ensinou-lhe que proferisse constantemente o nome de Jesus, e assim se livrou do demónio.

Há no texto a descrição de outros casos de mulheres pecadoras, dadas a vaidades e danças, cheias de ornamentos luxuosos, vistos como armas do diabo<sup>9</sup>. Aliás a própria dança e o canto, executados por mulheres, já por si eram práticas condenadas.

## 2- Mulher Anjo

### 2.1. A Devota

Vários são os milagres de Santo António assentes na devoção das mulheres, sejam elas nobres ou camponesas, quando tentadas pelo demónio, na regeneração de comportamentos condenáveis pela Igreja, ou, na maioria dos casos, face às doenças ou morte dos seus entes queridos. Veja-se este episódio de uma mulher que, pela sua devoção no santo, salva a alma do marido:

Em aquella terra<sup>10</sup> era hua molher muito devota aos fraires, a qual mercava algumas vezes as cousas neçesarias pera eles, a qual molher tinha hum marido çeoso<sup>11</sup> e sem devaçom<sup>12</sup>. E ela esteve longamente hua tarde por as necessidades dos fraires de guisa que veo de noite a casa e o marido doestando-a disse-lhe: Agora vêes tu dos teus amadores.<sup>13</sup>

E, dizendo isto, arrancou os cabelos todos da cabeça da mulher. Ela, cheia de fé, pede a Santo António que interceda por ela junto de Deus, que o Senhor lhe restituirá os cabelos. A devoção desta mulher dará azo a dois milagres: o da restituição dos seus cabelos e a conversão do seu marido que se torna devoto e servidor dos frades.

Por vezes, a devoção no santo leva a mulher a comportamentos extremos, como o caso de uma mulher que, cheia de fervor, acorre a ouvir Santo António pregar, colocando o seu menino numa caldeira, pensando ser o berço, e quando dá conta do que fez, arranca os cabelos da cabeça como louca. Mas a sua devoção salva a criança, encontrada ilesa na caldeira.

---

<sup>9</sup> Cf. Minois, G., *O Diabo- origem e evolução histórica*, Lisboa, Terramar, Pequena História, 16, 2003.

<sup>10</sup> Região de Limoges.

<sup>11</sup> Ciumento.

<sup>12</sup> Devoção.

<sup>13</sup> Nunes, *Op.cit.*, I, p.236.

Uma outra mulher, pelos mesmos motivos, esquece-se da criança no berço e, quando regressa a casa, encontra-a morta. Rogando com fervor ao santo, este compadece-se da devoção da mulher e ressuscita a criança.

A fé e os milagres não distinguem classes sociais, sejam mulheres do povo ou rainhas. São a castidade e a devoção as qualidades fundamentais que lhes são apreciadas. Na *Crónica*, são referidas algumas rainhas e infantas, sendo um modelo pio Isabel de Hungria. Vejamos algumas referências a rainhas e princesas portuguesas:

os fraires chegarom a dona Orraca, rainha de Purtugall piadosa e homildosa e devota e, contando-lhe seus trabalhos, supricarom-lhe que lhes quisesse prover de remedio convinhavel. E ella, examinando logo diligentemente o estado deles e a entençãm e a causa por que vinham e conhecendo serem servos de Deus, gançou del-rey dom Afomso, seu marido, que em Lixboa e em Marones<sup>14</sup> podessem aver dous lugares em nos quaaes os fraires servos do Senhor fossem criados da dita rainha asy como de madre.<sup>15</sup>

Repare-se no modo como é referido o carácter da rainha, esposa de D. Afonso II, revelando a sua piedade e devoção, convencendo o regente a doar dois espaços para os franciscanos se fixarem em duas das principais cidades do reino, Lisboa e Guimarães. Mas a sua devoção não comove apenas o esposo, estender-se-á à sua cunhada, a princesa D. Sancha, donatária real de Alenquer, igualmente convertida à palavra dos freires enviados de Assis:

Outro sy hua irmãa do dito rey dom Afomso, que avia nome dona Sancha, em toda santidade perfeita, amando entranhavellmente os servos de Deus, a quall por amor de guardar virgendade nunca pode seer enclinada a ajuntamento do matrimonio, ouvindo a fama dos ditos fraires, feze-os chamar dante sy e ouvindo palavra delles de vida em na villa d' Alamquer, donde ella entonce morava, tanta familiaridade ouve com eles que tinha em sua casa alguus avitos os quaes tomassem os fraires, quando viessem molhados. E ajudando-a a dita rainha, foy aly edificado huum convento de fraires [...].<sup>16</sup>

A princesa, devota em extremo, acompanha a vida destes monges, maravilha-se da sua santa conduta, dos milagres que acontecem no seio desta pequena comu-

---

<sup>14</sup> Guimarães.

<sup>15</sup> Nunes, *Ibidem*, I, p.15-16.

<sup>16</sup> *Ibidem*, I, p.16.

nidade. Mas rara é a mulher que merece a admiração e louvor, já que é vista como o pecado, tendo apenas uma forma de se redimir: a sua entrega à espiritualidade, único campo onde atinge a igualdade em relação ao homem numa sociedade misógina, em que tem de se subjugar ao progenitor ou ao marido. Multiplicam-se as que recusam a submissão e as que se afirmam intelectualmente, enchendo-se os conventos de mulheres de todas as idades, dedicadas ao recolhimento, à meditação, ou ao tratamento de doentes. Surgem modelos de santidade no feminino como as monjas Hildegarda de Bingen, Clara de Assis, ou mesmo entre princesas e rainhas, como Isabel da Hungria ou a sua prima Isabel de Aragão.

## 2.2. A Virgem

A *Crónica* relata a situação da filha de uma nobre dama da Borgonha, uma jovem devota à Virgem Maria a quem consagrara a virgindade. Um escudeiro da casa de seu pai, que a desejava, quando o amo se ausentou, foi tentado pelo demónio e foi encontrar a donzela na capela. Como ela o recusou, ele degolou-a e fugiu para casa de um tio que era prior da vila, a quem confessou o crime. Diz o texto que:

veeo o angeo gardador de aquela virgem e ajuntou-lhe a cabeça ao corpo e, restituindo-lhe a vida, leixou-lhe como hum fio de ouro em no sinal da cortadura por sinall do milagre. A qual, levantando-se viva e fazendo graças aa bem aventurada Virgem Maria, foi-se à Igreja, segundo avia de costume.<sup>17</sup>

O prior, perante o milagre, levou o escudeiro à presença desta virgem, ressuscitada para se cumprir a justiça divina, fazendo lembrar a lenda dos Degolados de Montemor Velho, e fez o homicida jurar que entraria na Ordem dos frades menores. É um dos episódios mais marcantes na defesa da virgindade e da castidade, ideia aliás vinda já de São Jerónimo, que afirmava que «As núpcias povoam a terra; a virgindade o paraíso», máxima frequentemente citada na Idade Média<sup>18</sup>.

## 3. A Santa

Se a *Crónica* edifica o carácter de algumas damas de linhagem é, sem dúvida, para além da veneração à Virgem Maria, a fundadora da Ordem das Damas Pobres quem melhor traduz o modelo da santidade feminina, anotando-se alguns

---

<sup>17</sup> Nunes, *Op.cit.*, II, p.116.

<sup>18</sup> Duby, G., *Amor e sexualidade no Ocidente*, Lisboa, Terramar, 3, 1998, p. 210.

milagres, a sua castidade e fervorosa devoção a Jesus Cristo, seguidora fiel da Regra de Francisco de Assis. É o que nos diz o texto:

Santa Clara, muy devota deçipolla da cruz e prantazinha priçiosa de sam Françisquo, era de tanta santidade que non soamente a cobiçavam veer e ouvir afeitoosamente os bispos e os cardeaaes, mais ainda o papa a cobiçava ver e ouvir e ainda a visitava pessoalmente. E hua vegada chegou o senhor papa ao moesteiro de santa Clara, por tall que ouvisse della, que era seclataria do esprito samto, as palavras çelistriaaes e divinaaes.<sup>19</sup>

Outras mulheres se juntam a Clara, a própria mãe e a irmã Inês, como refere o texto:

«Todas cheas do Esprito Santo, com outras muytas santas monjas e esposas de Jesu Christo, aas quaes emviava san Françisquo muitos emfermos, e por a virtude da cruz, a quall ellas com todo o coração amavam e homravam, quamtos benziã, tamtos reçebiam remedio de suas infirmitades.»<sup>20</sup>

Inês, irmã de Clara, provavelmente teria outro nome mas foi, segundo a *Crónica*, mudado pelo próprio Padre Francisco, pela pureza desta menina, pela resistência quando tão brutalmente violentada pelos parentes que tentaram resgatá-la, sendo um anjo aos olhos do santo. Inês, ou Agnese, seria despojada de qualquer marca da beleza feminina, e a quem, tal como procedera com Clara, o santo raparia toda a bela cabeleira, que o próprio texto no-lo-mostra:

E depois desto trosquiô-a<sup>21</sup> sam Françisquo com suas mãaos e pôs-lhe este nome Ynês, porque avia batalhado e registido baroilmente por o cordeiro inoçemte, por Jesu Christo, o quall foy por nós outros sacrificado. Estando ella em na religiom, creçeo em toda boa conversaçom e santidade asy que, maravilhando-sse todas as que com ella estavam, a sua vida e conversaçom lhes pareçia assi como hua cousa nova sobre o estado humanal.<sup>22</sup>

Ao longo de todo o manuscrito distingue-se uma intenção moralizante, através de exemplos de comportamentos imaculados de santos ou, pelo contrário, desvios a regras, de religiosos e populares, onde precisamente sendo corrigidos, pelo arrependimento, pela renúncia, ou pela submissão, atingem patamares

<sup>19</sup> Nunes, *Ibidem*, I, p.344.

<sup>20</sup> *Ibidem*, I, p.345.

<sup>21</sup> Tosquiou-a.

<sup>22</sup> Nunes, *Op.cit.*, I, p.330.



edificantes. E é mais notório ainda com as mulheres, predilectas do demónio, marginalizadas pela sociedade, como seres intelectualmente inferiores aos homens, muitas delas de tal forma «pobres de espírito», facilmente manipuláveis, que até se esquecem dos próprios filhos em caldeiras ou nos berços para ouvirem a pregação. E são essas que mais facilmente se convertem à palavra dos clérigos, as que manifestam maior grau de devoção, que depois de conhecerem o pecado mortal, tendo tido inclusivamente contacto directo com o diabo, e este derrotado pelo Espírito Santo, seguem o exemplo de Madalena<sup>23</sup>, de prostituta arrependida a testemunha da Palavra de Cristo.

---

<sup>23</sup> Cf. Abreu, M. Z. G., *O Sagrado feminino- da Pré-História à Idade Média*, Lisboa, Colibri, 2007.



# Em torno da censura da obra de Francisco de Moraes: a propósito do seu «Dialogo Primeiro»

Margarida Santos Alpalhão

CEIL, FCSH-UNL

Lê-se em vários estudos sobre o assunto que falar de literatura em Portugal implica ter presente o fenómeno da censura<sup>1</sup>, pois desde o reinado de D. Afonso V (1432-1438-1481) que há provas de proibição de obras e de autores<sup>2</sup>. Para além desta há, no entanto, outras intervenções passíveis de alterar um texto. Delimitar diferentes processos de alteração da obra do autor mencionado é o objectivo destas páginas.

## 1-A censura e a obra de Francisco de Moraes

Sobre a censura da obra de Francisco de Moraes não se encontra qualquer estudo específico, nem a obra, que, a partir de 1543 ou 44<sup>3</sup>, imortalizou este autor na Europa ocidental, consta dos índices quinhentistas e seiscentistas, portugue-

---

<sup>1</sup> Vejam-se, por exemplo, as obras de: Coelho, J. do P., *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1992, p. 53-54; Rodrigues, G. de A., *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Ciência, 1980, p. 7; Freire, A. B., *A Censura e o Cancioneiro Geral*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921; Rêgo, R., *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e das Universidades, 1982; Sá, A. M. de, *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

<sup>2</sup> Martins, M. T. E. P., *A Censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Tese de Doutoramento em Literatura e Cultura Portuguesa, especialidade História do Livro, apresentada à FCSH-UNL, 2001 (Texto policopiado), p. 5-6, onde a autora menciona, secundando outros investigadores, John Wyclif, Jan Huss e Frei Valdo.

<sup>3</sup> Com o título provável: *Livro do muito esforçado caualleiro Palmeirim d'Inglaterra, filho del rey dō Duardos: no qual se cõtam suas proezas e de Floriano do Deserto seu hirmão, e alguas do principe Florendos filho de primaliam*. O exemplar conhecido desta edição pertence à privada Biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo).

ses e espanhóis, como já antes notou William Purser<sup>4</sup>. Data, no entanto, de 1941 a primeira referência concreta ao assunto. Escreve Rodrigues Lapa, referindo-se às edições de *Palmeirim de Inglaterra*:

A de 1592 foi deturpada pelo revisor eclesiástico, que se permitiu omitir e alterar alguns passos, ligando a seu modo os fios da narrativa. Está neste caso um episódio no qual Floriano defende, contra a opinião dum religioso, o seu direito ao amor das mulheres. A censura achou atrevida essa insistência no amor profano, que denunciava as liberdades da Renascença, e deturpou o passo, viciando por completo o modo de ser do herói. A edição de 1786 reproduziu felizmente a primeira [...], conservando fielmente a linguagem de Morais...<sup>5</sup>.

E à selecta de episódios assim prefaciada pelo conhecido Professor, seguiu-se a documentada tese de Isabel Almeida que, em 1998, menciona o assunto e analisa o texto, ao longo de várias páginas, através de «uma selecção de material para apreciar o expurgo levado a cabo»<sup>6</sup>, chamando desde logo a atenção para «cortes, ajustes e aditamentos»<sup>7</sup> efectuados, acções que provocarão, como escreve, «inflexão ou recalibragem [...] na concepção de outros heróis»<sup>8</sup>.

Com efeito, a autora regista, com certo detalhe interpretativo, que a atenção censória se centra na figura de Floriano do Deserto, o cavaleiro libertino da obra, pelo menos em parte desta, e que a mesma censura se socorre de vários processos<sup>9</sup>.

Mas porque a análise detalhada do acto censório em *Palmeirim de Inglaterra* escapa ao objectivo deste estudo, vejamos o detalhe, sim, mas de um dos diálogos moraesianos.

---

<sup>4</sup> Purser, W. E., *Palmerin of England. Some remarks on this Romance and on the Controversy concerning its Authorship*, Dublin/London, Browne and Nolan, Limited/David Nutt, 1904, p.87: «I have examined the Indexes, both Prohibitory and Expurgatory, of 1581, 1597, 1624 (Lisbon); 1583, 1584, 1640 (Madrid) and 1632 (Seville), and the *Palmeirim de Inglaterra* is not in them.»

<sup>5</sup> Morais, F. de, *Palmeirim de Inglaterra*, Selecção, argumento, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, Lisboa, Textos Literários, 1941, p. XV.

<sup>6</sup> Almeida, I., *Livros Portugueses de Cavalarias. Do Renascimento ao Maneirismo*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998 (Texto policopiado), p. 281.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 279-291.

## 2-A Censura, os «Dialogos» e o «Dialogo Primeiro» de Francisco de Moraes

Os três diálogos conhecidos de Francisco de Moraes chegaram-nos através de edição póstuma, realizada de modo bastante descuidado e desaprumado, em 1624, por Manoel Carvalho, em Évora (testemunho E). O seu editor regista a sua produção depois da publicação de *Palmeirim de Inglaterra*<sup>10</sup>, ou seja, entre 1543 ou 44 e 1572, data muito provável da morte do autor.

Estes diálogos chegaram-nos também através de duas cópias manuscritas diferentes, ambas datáveis do século XVII: uma do início do século e a outra provavelmente do mesmo século, mas tardia<sup>11</sup>. A primeira cópia (testemunho G), contendo os dois primeiros diálogos, encontra-se numa miscelânea, assinada por Gil Nunes de Leão<sup>12</sup>, a qual apresenta alguns textos datados dos primeiros anos do século, e cuja folha de rosto afirma expressamente: «aduertindo se q̃ nada disto anda ãpresso»<sup>13</sup>, o que coloca a recolha com data de 1624, como *terminus ad quem*, ou seja, em momento anterior à impressão de Évora. A segunda cópia (testemunho P), contendo os três diálogos, encontra-se num códice factício, restaurado, da colecção pombalina, com folhas de tamanhos

---

<sup>10</sup> *Dialogos de Francisco de Moraes, Avtor de Palmeirim de Inglaterra Com hum desengano de Amor*, ..., Évora, Manoel Carvalho, 1624, fl. 3r. Da obra conhecem-se dois exemplares: a BNP possui um exemplar bem conservado (BNP RES. 354//2 V., também disponível na BND <http://purl.pt/14873>); a British Library possui um exemplar mutilado (General Reference Collection 12331.a.21.).

<sup>11</sup> Agradecemos ao Professor Ivo Castro e aos participantes na sua Oficina de Edições (2010-2011) a colaboração na leitura comentada da edição em preparação dos diálogos de Moraes, designadamente Mário Costa relativamente à datação provável do terceiro testemunho.

<sup>12</sup> Gil Nunes de Leão, sobrinho de Duarte Nunes de Leão (c. 1530-1608), foi provedor dos Contos do Reino e Casa, a partir de 7-2-1605, e também provedor das Ementas, a partir de 15-2-1612, tendo-se aposentado em 1624. Em 1629 é procurador das herdeiras de seu tio, que com ele vivem «às portas de Sta. Catarina». Foi um dos cinco herdeiros do desembargador, responsável pela publicação de *Descrição do Reino de Portugal* (Lisboa, Jorge Rodrigues), em 1610, que prefacia. Veja-se: Gama, O., «Duarte Nunes de Leão. Elementos para uma biografia», in Leão, D.N., *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, p. 26-29. O prefácio daquele autor encontra-se, nesta publicação, nas páginas 119-120. Innocencio apenas o menciona como «collector» no seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*, tomo IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859, p. 86, s.v. «Joaquim Ignacio de Freitas».

<sup>13</sup> *Livro em o qual misticamte se cõtem muitas cartas, fallas, e tratados varios em prosa de muita curiosidade, e assi muitos sonettos, e mottes cõ suas grosas e outra composição de metros de diuerso género assy de antigos, como de modernos*. BNP, COD. 3563. Apresenta os diálogos de Francisco de Moraes nas folhas 1 a 4 e 47 a 52.

diferentes e matérias de várias épocas e origens<sup>14</sup>. Nesta cópia encontram-se também as restantes obras que a edição de Manoel Carvalho apresenta: a carta de D. Antão de Noronha a D. João III, anotada por Francisco de Moraes, e o seu relato mais conhecido e mencionado, autobiográfico, ou seja, «hum desengano de Amor, sobre certos amores, que o Autor teue em França com hũa dama Francesa da Raynha Dona Leonor»<sup>15</sup>, em outros locais denominado «Desculpa de huns amores que tinha em Paris com hũa dama Francesa da Raynha Dona Leonor, per nome Torsi, sendo Portuguez, pela qual fez a historia das Damas Francezas no seu Palmeirim»<sup>16</sup>.

Ora, é o primeiro destes três testemunhos, a edição de Manoel de Carvalho, que não nos deixa ter dúvidas sobre a existência de expurgo dos diálogos, realizado pelo revedor de livros em funções. A edição apresenta, na folha de rosto, a menção «Com as licenças necessarias», como era de regra. É, no entanto, a impressão das licenças que nos permite afirmar a censura. Na página respectiva pode ler-se a autorização de D. Jorge Cabral, datada de 5-3-[1]621: «Vi estes Dialogos, na forma que vão não tem cousa que encontre nossa Sante (sic) Fee ou bõs costumes: pelo que podem imprimir-se». E logo depois acrescentam António Dias Cardozo, G. Pereira, Marcos Teixeira e Francisco de Gouuea, em 26-10-[1]621: «Vistas as informações podense imprimir estes dialogos na forma que vão e depois de impressos tornem conferidos com o original para se dar licença para correrem, e sem ella não correrão.» Acrescenta-se a estas, do Santo Officio e do

---

<sup>14</sup> *Obras varias* (XV-XVI), conforme consta da lombada e do fl. 153r, apresentando a folha de rosto a menção «De ElRey D. Fernando». BNP, PBA 147. Apresenta os diálogos de Francisco de Moraes nos fólhos 294 a 302.

<sup>15</sup> *Dialogos de Francisco de Moraes, Avtor de Palmeirim de Inglaterra Com hum desengano de Amor*, ..., Évora, Manoel Carvalho, 1624, folha de rosto.

<sup>16</sup> Idem, fl. 36v. Desta mesma forma divergente será impresso o dito relato, e os diálogos, no apêndice à *Cronica de Palmeirim de Inglaterra. Primeira, e segunda partes*, Tomo III, Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, M.DCC.LXXXVI: página de rosto (após a obra) e p. 45, com grafia atualizada para a época. Também deste modo se verifica a presença deste relato, e dos diálogos, na edição de oitocentos: Moraes, F. de, *Obras*, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portuguesa, Tomo III, 1852, folha de rosto do apêndice e p. 38. **Relato** é aqui termo usado como sinónimo de relação, ou «Comunicação, ou correspondencia, que hũa pessoa tem com outra», conforme se lê em Bluteau, R., *Vocabulario Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico...*, 8 vols., Coimbra, 1712-21, s.v. relação. Veja-se também a classificação das obras de Francisco de Moraes, que apresentei em *Um texto desconhecido de Francisco de Moraes? Uma carta a Fernão de Álvares*, 2007, disponível em <http://iem.fcsh.unl.pt/investigar/estudos/outros-estudos/cartaPDF.pdf/view>.

Ordinário, a licença do Desembargo do Paço, pela mão de Moniz Gama, com data de 1-2-[1]622<sup>17</sup>. E o texto dos diálogos «na forma que vão» é bastante diferente, em alguns trechos, das formas que se encontram manuscritas nos outros testemunhos mencionados. Este aspecto remete-nos, desde já, para duas hipóteses estemáticas: ou os manuscritos e o impresso tiveram origem em versões diferentes do texto, ou, o que parece mais provável, o original que serviu de base aos três testemunhos era o mesmo, mas durante a revisão de provas para impressão, o censor modificou significativamente os diálogos, gerando aquela que se tornou na versão conhecida dos diálogos de Moraes, desde então e até 1980<sup>18</sup>, tendo em conta, nomeadamente, que as edições posteriores decorrem do impresso de 1624. Ora, aquilo que agora se pretende demonstrar é que aquela versão autorizada não é a que melhor dá conta do texto do autor.

Note-se, entretanto, que os exemplares manuscritos apontam ainda um outro aspecto, o qual respeita à substituição do termo *Colloquio* (e *Coloquio*) por diálogo. Tanto o testemunho que nos chegou pela mão de Gil Nunes de Leão<sup>19</sup>, como o testemunho da colecção pombalina apresentam o termo *colóquio* a intitular os textos mencionados. No entanto, as cópias do testemunho P apresentam este termo riscado e encimado pela palavra diálogo (a tinta de cor diferente, certamente por mão diversa). Dada a coincidência de formas entre as palavras e a numeração dos diálogos acrescentadas e o impresso de Manoel Carvalho, considera-se que este manuscrito terá sido corrigido, ali, pela edição eborense, depois de copiado. Não tendo encontrado resposta documental para os motivos que terão determinado a alteração lexical, conjectura-se se esta não será uma intervenção do punho do censor. E supondo que assim é, a interrogação conse-

---

<sup>17</sup> A «obrigatoriedade do regime de censura tríplice» vigorou em Portugal entre 1576 e 1768: Martins, M. T. E. P., *A Censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Tese de Doutoramento em Literatura e Cultura Portuguesa, especialidade História do Livro, apresentada à FCSH-UNL, 2001 (Texto policopiado), p. 12.

<sup>18</sup> É nesta data que E. Matias apresenta a «leitura paleográfica» do manuscrito do BNP COD. 3563: «O "Diálogo Primeiro" de Francisco de Moraes», *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 3, 1979-80, p. 501-519.

<sup>19</sup> «Colloquio q tem hum fidalgo com hum escudeiro», fl. 47r e «Colloquio de hũ caual<sup>o</sup> cõ hũ doutor em q disputaõ sobre quaes tem mais merecim<sup>to</sup>, se as armas, se as letras», fl. 1r do BNP COD. 3563, respectivamente para o primeiro e segundo diálogos; «~~Colloquio~~ Dialogo pro Interlocutores Fidalgo e escudeiro», fl. 294r, «~~Colloquio de~~ Dialogo. 2.º interlocutores Caualeiro e Doutor. ~~Pello mesmo Autor.~~» fl. 298r e «~~Colloquio Entre~~ Dialogo. 3.º interlocutores hũa Regateira e hum moço da Estribeira», fl. 300r do BNP PBA 147.

quente é se a mudança do vocábulo não se deverá ao anátema existente em Portugal, desde a segunda metade de quinhentos, sobre as obras de Erasmo de Roterdão, designadamente os seus *Colloquia* (1518), cuja existência na corte portuguesa está no entanto documentada desde 1529<sup>20</sup>. É na corte portuguesa que Francisco de Moraes vive na década de 1530, como revela a sua biografia, podendo portanto ter tido acesso à obra erasmiana e escolhendo o vocábulo para título dos seus textos. E que a obra do autor holandês influenciou outros diálogos portugueses também já foi provado por Isabel Almeida em estudo dedicado ao *Diálogo da Parvoíce* de Jorge Ferreira de Vasconcelos<sup>21</sup>. A verificar-se a hipótese apresentada, o termo colóquio não seria sequer exemplo único na tradição editorial em língua portuguesa, embora os impressos apresentem, quase exclusivamente, o termo diálogo<sup>22</sup>. Registe-se, ainda, que além do próprio termo, não será inútil comparar o primeiro diálogo de Francisco de Moraes, de que aqui nos ocupamos, com o *colloquium* entre Harpalus e Nestorius, *Hippeus anippos sive ementita nobilitas* (Le chevalier sans cheval, ou la Fausse Noblesse<sup>23</sup>), e o *colloquium* Militis et Carthusiani (Le Soldat et le Chartreux<sup>24</sup>), entre os quais se podem encontrar mais pontos de contacto que a aparente crítica social e de hábitos, temáticas que abordam (veja-se ainda o interesse pela genealogia, pelo vestuário e pela alimentação ou pela leitura).

Mas centremo-nos, finalmente, no diálogo anunciado. Colocando frente a frente um escudeiro e um fidalgo, os contendores esgrimem argumentos a favor da sua condição apontando defeitos à do seu adversário. O conteúdo do discurso

---

<sup>20</sup> Matos, M. C. de, «Erasmo e os índices inquisitoriais portugueses no século XVI», in Ramos, L. et al., *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, vol. II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 132-133.

<sup>21</sup> Almeida; I., «Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do *Diálogo da Parvoíce* de Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, 13, 2004, p. 64-66.

<sup>22</sup> Lembremos a obra de Luísa Sigea, *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata*, manuscrito com data de 1552, redigido em Lisboa (Biblioteca de Castilla-La Mancha – Toledo, ms. 338), ou a de Garcia de Horta, *Colloquios dos simples, e drogas he coisas medicinais da India...*, impressa em Goa em 1563. A obra de João de Barros é um bom exemplo da utilização do termo diálogo, pois é usado em cinco das suas obras. Uma lista mais completa de exemplos pode encontrar-se em Friedlein, R., *El Diálogo Renascentista en la Península Ibérica. Der Renaissancedialog auf der Iberischen Halbinsel*, Estugarda, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 141-145.

<sup>23</sup> Erasme, *Les Colloques*, trad. V. Develay, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875, tomo 3, p. 107-120.

<sup>24</sup> *Idem*, tomo 1, p. 225-234.



revela uma disputa entre corpos e estatutos sociais distintos<sup>25</sup>, socorrendo-se da genealogia e dos hábitos quotidianos como argumento (relativos principalmente ao vestuário, mas também à alimentação e à leitura e escrita). A intervenção que se considera pertencer ao censor aparece em vários pontos do texto e socorre-se tanto da substituição e da supressão como da adição. Vejamos alguns exemplos de alteração. A primeira ocorrência a mencionar surge logo na quarta fala do Escudeiro <sup>26</sup>:

[1] E – Não parecia assim a elRey Dom Ião, quando dizia, que sô elles sustentauão este Reyno. (1v)

G – não parecia assy a ElRey Dom Joham quando todo o pezo, & sua vida & estado confiaua em suas mãos. (47r)

P – Não parecia assi a ElRey D. João quando todo o pezo de sua vida e estado confiaua em suas mãos. (294r)

Neste exemplo corrige-se o facto de o Rei se colocar, e colocar o reino, nas mãos de um corpo social inferior, reconduzindo ambos ao seu lugar (o escudeiro ao dos «*laboratores*», segundo o regime ideal das três ordens<sup>27</sup>, então em reorganização<sup>28</sup>). Mas vejamos outras ocorrências. Uma, da lavra do Escudeiro, a propósito da origem dos fidalgos:

[2] E –Ou azemeis ou doutras piores raças. (14r)

G – ou de azemeis, ou de christãos nouos. (52r)

P – ou de Azemeis ou Christaões nouos (297r)

<sup>25</sup> Veja-se Pereira, J. C., «A estrutura social e o seu devir», in Serrão, J. e Marques, A. H. O. (dirs.), *Nova História de Portugal. Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Editorial Presença, p. 282: «O estrato dos escudeiros aparecia como a grande divisória entre a gente nobre e a gente baixa («que a pé ande»), nos finais da Idade Média em Portugal». Na mesma página o autor separa claramente «Grandes, Fidalgos, Cavaleiros» de «Escudeiros, Outra gente limpa» e estes de «Oficiais mecânicos e semelhantes e outra gente baixa, Lavradores, criadores de gado e outra gente semelhante».

<sup>26</sup> Indicamos os três testemunhos pelas letras mencionadas na sua apresentação. Após a citação, entres parênteses curvos, indica-se o fólio respectivo, acrescentando r para o rosto e v para o verso. Transcrevem-se os textos sem intervenções.

<sup>27</sup> Mattoso, J., «Cluny, Cruzios e Cistercienses na Formação de Portugal», in *Portugal Medieval. Novas interpretações*, 2.ª ed., Lisboa, INCM, 1992, p. 117.

<sup>28</sup> Bethencourt, F., et al., «Os equilíbrios sociais do Poder», in Mattoso, J. (dir.), *História de Portugal, III vol., No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 149-193 e também Curto, D. R., «A Cultura Política», idem, p. 115-147.

Neste segundo exemplo deixa de se visar apenas um grupo religioso, permitindo-se outras leituras, bem como a extensão da interpretação a outros grupos religiosos, ou apenas a outros grupos. Encontram-se ainda outros casos, logo depois, nas palavras do Fidalgo, a propósito da redacção das crónicas régias, omitindo referências claras às mesmas:

[3] E – E se por acaso algum escudeiro âlem, ou na guerra de Castella fez algum feito sinalado gastais com elle todo o tempo, (14r)

G – Nem se hauia de sofrer ã as cronicas onde se as obras Reaes imprimem se escreuessem de vossas mãos. & ainda vos digo mais ã os cronistas deuiam de ser de sâgue tam apurado ã nenhũa rasa lhes ficasse de escudeiro. ã daqui vem escreuerem em seu fauor, & se por caso algum ou na guerra de castella lhe viram fazer algum feito, gastam nelle todo hũ quaderno, como na Chronica d’ElRey Dom Aº do Sellado està hum gº Roiz Ribeiro & outro foam ã em castella uenceo os torneos na corte & matou o louçam de foam & âtre os castelhanos tinha o cume das armas & isto cõ mais brosladuras ã hum caprasam, ord[e]nandoo cõ tais palauras ã por força o fazem ficar grande. (52r)

P – Nem se auia de sofrer ã as cronicas onde se as Obras Reaes imprimem se escreuessem de uossas mãos e ainda uos digo ã os Chronistas hauiaõ de ser de sangue taõ apurado que nenhũa raça lhe ficasse de Escudrº que d’aqui uem escreuerem em seu fauor. E se por caso ~~allem~~ lem, ou na guerra de Castella lhe fezeraõ fazer algum feito. gastaõ n’elle todo hum quaderno como na Chronica d’elRey dom Aº o do Sallado; està hum Goncalo Roiz Ribeiro e outro Foaõ que em Castella uenceo os Torneos na corte, e matou o Lusaõ de Foaõ, que entre os Castelhanos, tinha o cume das armas. E isto com mais brosladuras que hum caparazão; ornandoo com taes palauras que por força o fazem ficar grande. (297r)

Ou, quase a concluir, uma outra ocorrência que será relevante a vários níveis<sup>29</sup> e que terá, certamente, sido objecto de substituição, por D. Jorge Cabral. Afirma o Fidalgo:

<sup>29</sup> Veja-se, além das referências de vários autores à «morte violenta» de Moraes, em Évora, o que R. P. de Mattos assevera: «Na livraria de C. Castello Branco ha manuscriptos do seculo XVII que attribuem o assassinio de Francisco de Moraes a um creado da casa de Bragança, cuja prosapia o author do Palmeirim offendera na pessoa do Barbadao de Veiros. O ultrage fora feito em um dos Dialogos que corria manuscripto, e foi impresso em 1624 muito diverso do que era.», in *Manual Bibliographico Portuguez*, revisto e prefaciado por Camilo Castello Branco, Porto, Livraria Portuense, 1878, p. 449.

[4] E – E não parais aqui, que ate neste Reyno pondez tacha a algũas casas illustres delle, & então daqui provais, que a mais da fidalguia procede de escudeiros, & a menos de Reis, & não vos lembra que tem isto outros descontos, que vos eu não quero dar por não gastar mal o tempo: (15v)

G – & atee o Conde Dom nunal'z ã deixou o estado de bragãça quereis ã tiuesse algum quarto disso, & dais por proua a cappella dos cornos ã està em Euoramôte feita por Joham glz' barbadam seu avo, & ã por esta razam ha hj muitos ã se desprezam de pereiras, & êtam daqui prouais ã a mais da fidalguia procede de escudeiros & a menor de Reis, & não vos lembra ã tem isto outros descôtos ã vos eu não quero dar por não gastar mal o tempo. Seiuos dizer ã se vos não tirem o ler não aueria quem vos sofra, & se para regimento da republica he forçado ã algũs escreuam, consinto ã para tabaliães os deixem aprender. (52v)

P – Até o Conde Dom Nuno aluerez ã deixou o Estado de Bragança, quereis ã tiuesse hum quarto disso. e dais por proua d'isso a capella dos coruos ã está em Euoramonte feita por Joaõ glz' Barbadaõ seu auo. E que por esta razão ha hy muitos ã se desprezão de Pereiras. Então d'aqui prouais ã a mais da Fidalguia procede de Escudros, e a menos de Reys e não uos lembra que tem isto outros descontos ã uos eu não quero dár por não gastar mal o tempo. Seiuos dizer ã se uos não tirem o ler ã não auerá quem uos sofra; e se pera regimento da Republica hé forçado ã algũs escreuão, consinto ã p<sup>a</sup> tabaliães os dexem aprender. (297v)

Nestes dois últimos exemplos suprime-se uma referência explícita a alguns ilustres, tanto de Castela quanto de Portugal, eliminando potenciais reacções menos favoráveis como, a crer em Ricardo Mattos e no seu revisor, se terá verificado, correndo o diálogo manuscrito. Correr manuscrito, sob variadas formas e em variados casos, era prática habitual<sup>30</sup>, pelo menos, nos séculos XVI e XVII. Além disto, não será inócuo lembrar que, em alguns casos, há menção expressa à escrita que não visava a impressão, como acontece com os *Colóquios* de Erasmo

---

<sup>30</sup> Bouza, F. aponta vários casos de obras que não se destinavam a ser dadas à estampa e várias profissões cujos agentes, inclusive escritores com obra publicada, se dedicavam a escrever, copiar ou traduzir textos em cuja produção ou cópia nunca terá cabido o objectivo de envio para a tipografia. Cf. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001. Da quantidade de agentes lisboenses dedicados à escrita, contribuindo, portanto, para a realidade enunciada por Bouza, dá conta Alves, J. da F. na sua «Introdução» a Brandão (de Buarcos), J., *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1522*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p. 20 (e os parágrafos do texto ali mencionados).

de Roterdão<sup>31</sup>. E como último exemplo destas variações, ainda nas palavras do Fidalgo:

[5] E – o Almirante daquelle Reyno (15v)

G – o almiräte (52v)

P – o Almirante (297v)

Saliente-se, para concluir esta parte, que estas divergências — por substituição (1, 2, 3, 4), adição (3, 5) e supressão ou omissão<sup>32</sup> (3, 4) — se verificam entre o testemunho impresso e os testemunhos manuscritos, no total das cinco ocorrências acima apresentadas. Outras divergências entre testemunhos, a nível frásico ou lexical, poderão dever-se ao copista, das quais apontarei vários exemplos no ponto seguinte. Note-se, antes disso, que, das substituições e supressões acima apresentadas, resulta uma leitura mais abrangente e generalista, e portanto menos polémica, de vários passos do diálogo, nomeadamente quando inicialmente relativos a pessoas ou grupos específicos, tal como se apontou já. Pode concluir-se que esta forma autorizada terá certamente sido mais adequada à moral vigente e reproduz uma crítica social menos dirigida e bastante menos pessoal e acutilante.

### 3-Outras intervenções no «Dialogo Primeiro» de Francisco de Moraes

Vejam-se, entretanto, exemplos em que o copista, de qualquer um dos testemunhos manuscritos, teve intervenções no diálogo de Moraes em análise. Comece-

<sup>31</sup> Erasme, *Les Colloques*, trad. V. Develay, Paris, Librairie des Bibliophiles, tomo 1, 1875, p. 1: «Érasme avoue lui-même qu'il ne les destinait pas à l'impression: "Tous ces colloques, dit-il, n'ont point été écrits en vue d'être publiés. J'en ai composé quelques-uns pour exercer les jeunes gens au style; j'en ai dicté d'autres en me promenant sans songer le moins du monde à les publier; j'en ai rédigé plusieurs pour les écoliers tardifs. De ce genre étaient les Colloques qu'un certain Hélène a trouvés je ne sais où, car je n'en ai jamais eu de copie, et qu'il a vendus cher à Jean Fraben en feignant que d'autres imprimeurs désiraient les acheter, ce qui le poussa à en faire l'acquisition." (Lettre à Jean Choler, mai 1536.)»

<sup>32</sup> Vários autores classificam os erros do copista sob quatro categorias: adição, omissão, alteração da ordem e substituição. Vejam-se, por exemplo: Blecua, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 20-30 e Priego, M. Á., *La Edición de Textos*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 26-33. Regista Blecua: «Son muy frecuentes también en el proceso de la copia las pérdidas de palabras com poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etc. [...] por lo que respecta a otras pérdidas —las lagunas no justificadas por las cusas anteriores—, habitualmente se producen por motivos ajenos al copista y deben incluirse dentro de esa categoria», *idem*, p. 22.

-se pelos exemplos que indiciam uma intervenção de Gil Nunes de Leão, de acordo com a natureza desta. A primeira corresponde à primeira fala do Fidalgo:

[A] E – DONDE vem o meu senhor de borzequins amarellos, mais alfanados, que hum potro ruço pombo: (1r)

G – Donde vem o meu snôr de botinhas tam justas & mais picadas ã hum rosto doente de bexigas. (47r)

P – Donde uem o meu Sôr de borzequins amarelos mais alfanados ã hum potro ruço pôbo (294r)

[B] E – Çafim (1v); G – atagere (47r); P – Çafim (294r)

[C] E – Porem porque vos não vades assim, dizeime hũa cousa: Como estais com mulla pãda, pernas cõpridas, calças de mallinas, capa aberta, cabelolo louro; & crespo, passear no terreiro: (5v-6r)

G – porem porç vos não vades assi, dizeime como estais com mula panda, pernas cõpridas, calças de raxa, imperiais, capa aberta, espada ateesta, passear no terreiro. (49r)<sup>33</sup>

P – Porem porque uos não uades assi, dezeime hũa cousa. Como estais com mulla panda, pernas compridas, calças de malinas capa aberta, cabelolo louro e crespo, passear no terreiro? (295r)

[D] E – Tulio (9r); G – garcilaso de la (50r); P – Tullio (296r)

[E] E – Simão da Silueira (9r-v); G – fernam da Sylueira (50v); P – Simão da Silueira (296r)

[F] E – barba á carualha (10r); G – barba aa marquesota (50v); P – barba á carualha (296r)

[G] E – dinidade da fidalgia (2r-2v); G – diuindade da fidalguja (47r); P – dignidade da Fidalguia (294r)

Nestes exemplos acima, dever-se-á seguramente a Gil Nunes de Leão a intervenção que, enquanto copista, fez no texto, dado os dois outros testemunhos serem coincidentes. Ou então teremos de admitir que houve, efectivamente, duas fontes diferentes para os três testemunhos em análise, algo que me parece menos provável, nomeadamente quando encontramos casos de manifesta desatenção e de autocorreção, como se vê abaixo, por parte de quem copia o testemunho. Considerando, no entanto, que as alterações se devem à vontade do copista, a pergunta que se impõe é o que motivou tais adaptações, que muito dificilmente

<sup>33</sup> A numeração dos fólhos está errada, pois este corresponde ao 48, e não ao 49, uma vez que há, no original, um salto de numeração, mas não existe lacuna textual.

se aceitam por confusões de termos ou leitura errada de expressões. Em [G] podemos também supor outro propósito, a apontar ao Fidalgo, que aqui não se considera. Trata-se, nos restantes casos, provavelmente de actualizações introduzidas pelo copista, para tornar o seu texto mais actual, mais adequado à sua época, ao seu contexto social e cultural, ou ao seu entendimento de crítica social: substituiu-se Túlio [Cícero] por Garcilaso de la [Vega] (c.1501-1536), porque este estava mais próximo do copista que se quer autor; altera-se Safim, que deixara de estar sob domínio português, inscrevendo Tanger que ainda permanecia sob bandeira portuguesa; revêem-se as leis e pragmáticas régias (filipinas como anteriores), que estabeleciam regras para a utilização de tecidos, adornos e espadas<sup>34</sup>, as quais iam variando com o tempo, tal como o corte de barba, ou fizeram-se alterações ainda por outras razões que não descortinamos. Veja-se agora outra situação diferente:

[H] E – se aventure por qualquer (2r); G – se aventure (47r); P – se aventure por qualquer (294r)

[I] E – ... tambem folgo, que nelle vos salueis bem poucos, que não repartio a furtuna tão largo com cõ (sic) muitos de vós outros, ã vos não desse mais de soberba, & vfanía, ã de outros bẽs temporaes (10r-10v)

G – ... tambem folgo ã nelle vos saluais bem poucos, ã não repartjo a fortuna tam largo com muito de vos (50v)

P – ... tambem folgo que nelle uos saluais bem poucos, que não repartio a Fortuna tão largo com m<sup>tos</sup> de uós outros, ã uos não desse mais de soberba e vfanía, ã d'outros bens temporaes. (296r)

[J] E – Ora vedes (12v); G – Hora (51v); P – Ora vedes (296v)

[K] E – loão Afonso ã matou três Mouros em câpo, ou outro loão Esteues ã axorou (14v)

G – Joham Afonso Esteues ã axorou (52r)<sup>35</sup>

P – Joaõ Afonso que matou três mouros em campo ou outro Joaõ Esteues ã axorou (297r-v)

[L] E – o Marquezado de Vilhena (14v); G – O marquez (52r); P – o marquesado de Vilhena (297v)

<sup>34</sup> Veja-se, por exemplo, a *Lei que declara o comprimento que ham de ter as espadas*, de D. João III (Lisboa, Germão Galharde, 1539).

<sup>35</sup> E. Matias aponta esta intervenção como «salto» na edição que fez do diálogo a partir do manuscrito em análise: «O "Diálogo Primeiro" de Francisco de Moraes», *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 3 (1979-80), p. 501-519.

Os casos apresentados acima apontam seguramente para desatenção, falta de cuidado ou mesmo falta de vista de Gil Nunes de Leão (este estaria com cerca de 60-70 anos, conforme se deduz das indicações na nota 10). Em [H] e [J] podemos ainda considerar que a omissão é deliberada, o mesmo não se podendo concluir de [K], onde claramente o exemplo aponta para um salto de igual para igual. Os dois exemplos seguintes revelam intervenções por adição, quer se trate de adição intencional [N], quer não [M].

[M] E – com rabo (8r); G – com hum rabo (50r); P – com rabo (295v)

[N] E – falla bem (12r); G – falla mais digo bem (51r); P – falla bem (296v)

A variabilidade das intervenções — supressão, adição e substituição — e a omissão do autor dos textos, ao contrário do verificado no impresso, permite-nos pensar ou numa cópia pouco cuidada, com alterações voluntárias do copista, que assume, em alguns casos, um papel de autor, ou numa cópia feita a partir de exemplar anónimo dos diálogos — o que de resto acontece nesta mesma obra —, exemplar anónimo que, por isto, deixava margem e liberdade autoral ao copista<sup>36</sup>.

Mas vejamos ainda outras intervenções, de natureza diversa das de Gil Nunes de Leão, estas realizadas pelo copista anónimo de P. Conforme se verifica, através dos exemplos apontados abaixo, e à parte os trechos considerados censurados, o manuscrito que P revela um texto quase sempre coincidente com o impresso (não considerando, bem entendido, questões de representação ortográfica nem pequenas variações, ou omissões, de número e género nominal e verbal, ou tempo verbal, que se considera não alterarem substantivamente a mensagem do texto<sup>37</sup>). Há, no entanto, algumas situações dignas de reparo e a

<sup>36</sup> Ainda que se trate de problemas de composição do texto, estamos longe, no presente caso, de situações apontadas por M. Delbouille para *Aiol*, *Elie*, o *fabliau* do *Prestre teint* ou do *Roman du Chatelain de Coucy* em «Problèmes d'attribution et de composition», *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 11, fasc. 1-2 (1932), p. 45-75; tomo 11 fasc. 3-4 (1932), p. 577-597 e tomo 12, fasc. 1-2 (1933), p. 29-48.

<sup>37</sup> A título de exemplo, apenas: a) E – «& assim irá de geração em geração» (2r); G – «& assy vaa de geraçam em geraçam» (47r); P – «e assi ua de geração em geração» (294r); b) E – «se vier à mão» (2r); G – «se vier aa mam» (47r); P – «se uier á mão» (294r); c) E – «deixâraõ a vida» (2r); G – «deixaram as vidas» (47r); P – «deixaraõ auida» (294r); d) E – «se venda tão barata» (2v); G – «se venda tam de barato» (47r); P – «se uenda tão barato» (294r); e) E – «donde procedê» (3v); G – «donde procede» (47v); P – «donde procedem» (294v).

apontar para um copista com outra consciência social e autoral, se não linguística. Vejamos casos concretos:

[a] E – até o dia do luizo (2r); G – atee o dia de Juizo (47r); P – até o ~~fin~~ dia do Judizo (294r)

[b] E – alegareis cõ o desastre do Toro (2r); G – allegareis com o desastre do touro (47r); P – allegareis com o ~~condistable~~ desastre de Touro (294r)

[c] E – Cedo vireis à Trindade (3v); G – Cedo virejs aa trindade (47v); P – See δο vipeis α Trídaδε (294v)

[d] E – necessidades (6v); G – necessidades (49v); P – necidades (295r)

[e] E – ã tēdes (8r); G – ã tendes (50r); P – que ã tendes (295v)

[f] E – E se por caso algum escudeiro âlem, ou na guerra de Castella fez algum feito sinalado (14r);

G – & se por caso algum ou na guerra de castella lhe viram fazer algum feito (52r);

P – E se por caso ~~allem~~ lem, ou na guerra de Castella lhe fezeraõ fazer algum feito (297r)

Os exemplos [d] e [f] parecem apontar alguma falta de atenção do copista, mas se não for o caso e estas variantes se deverem à sua vontade de melhorar o texto que copia? A ser assim, no primeiro exemplo ter-se-á procurado um jogo de palavras, e sentidos, entre «necessidade» e nescidade, atribuindo ao Fidalgo a afirmação de que os escudeiros são «inuentores de» nescidades<sup>38</sup>! Mais difícil de explicar parece o segundo dos dois exemplos — «E se por caso ~~allem~~ lem, ou na guerra de Castella lhe fazerão fazer algum feito...»<sup>39</sup> — na medida em que se poderá conjecturar que, entre a leitura e a escrita, se gerou o registo de um erro que, ao ser detectado, se pretendeu corrigir (como a rasura que se observa parece demonstrar), mas, neste processo de emenda ortográfica, terão desaparecido da memória do copista as palavras «algum escudeiro», originando a lacuna presente no seu texto. Não obstante, tendo em conta o referente espacial da frase (além ou em Castela), a lacuna não compromete a compreensão do conteúdo, na

<sup>38</sup> BNP PBA 147, fl. 295r. J. P. Machado regista a variante «neycidade» no século XIII: *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 5.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1989, s.v. nescidade. A. Moraes da Silva regista «necedade» e «neiciidade», com o mesmo sentido, no seu *Diccionario da Língua Portuguesa*, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.

<sup>39</sup> BNP PBA 147, fl. 297r.



medida em que o sujeito pode ser recuperado através do pronome pessoal complemento que surge depois na frase.

Aliás podemos afirmar que a preocupação de correcção está patente no testemunho em análise tendo em conta os exemplos [a] e [e]. O primeiro destes denota, de resto, o processo de leitura que um copista pode fazer na sua prática: ao ler «dia do juízo» terá pensado em final ou «fim», registando este termo, mas riscando-o de imediato, para escrever o que encontrara no texto que copiava. O exemplo [c] levanta outros problemas, para os quais não encontramos explicação, visto o motivo que justifica a utilização de caracteres gregos na passagem transcrita não ser perceptível. Ainda assim, permitirá aventar hipóteses sobre a cultura linguística do copista cuja mão registou desta forma o trecho.

O exemplo que mais interrogações suscita é, em minha opinião, o [b] dado que poderá dever-se quer a uma primeira leitura errada, prontamente corrigida, quer a um processo mental de associação, simultâneo ao processo de leitura para cópia. E neste caso, isto acontece seja por associação com o texto que se segue no diálogo (através da menção a Dom Nuno Álvares), seja por outra associação insondável para o leitor do século XXI — mas, eventualmente, não tão insondável para um leitor da época, nomeadamente se detentor de informação que hoje nos escapa. Considera-se, portanto, que um motivo externo ao texto possa estar na origem deste erro.

Seja pela idade, que não é possível determinar, seja pela prática inerente a um copista profissional, o deste testemunho do diálogo de Moraes revela-se bastante mais cuidadoso, consciente e atento ao acto de que se ocupava. Os dois copistas revelam-se, portanto, bastante diferentes um do outro.

\* \* \* \* \*

Considerando que a presença de um *lápiz azul* (independentemente da cor ou da forma que assumisse) foi presença constante na forma autorizada de boa parte das publicações do século XVI, como em muitos outros séculos<sup>40</sup>, parece, no entanto, ficar aqui claro que, antes de se chegar a esse momento, outras alterações do texto podem ter acontecido desde que este saiu da mão do seu

---

<sup>40</sup> Isto para além do fogo, elemento permanentemente associado à censura e destruição de livros, conforme largamente documenta F. Báez, *Historia Universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumérias a la guerra de Irak*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004.

autor, ou mesmo durante o processo de (re)escrita do mesmo, até chegar ao leitor. No caso analisado, não só o censor modelou, segundo a sua própria vontade, a obra de Francisco de Moraes, como, paralelamente, os copistas dos testemunhos manuscritos do seu primeiro diálogo deixaram patentes várias intervenções no texto do mesmo. De origem e qualidade diferentes, estas intervenções revelam que ambos modificaram também o texto que copiavam. E se no caso do primeiro parece haver alguma incúria no acto de copiar, no caso do segundo podem delimitar-se tanto a preocupação de fidelidade ao texto copiado, quanto o melhoramento deste, encontrando-se ainda rastos do acto de leitura do próprio copista. A edição crítica do texto terá em conta estas conclusões, designadamente a de considerar que o segundo manuscrito é o que dá melhor conta daquele que terá sido o diálogo, ou melhor, o colóquio, saído da pena do autor do afamado livro de cavalarias: *Palmeirim de Inglaterra*.

# ***Ropicapnefma* revisitada nos alvares do século XXI: questões editoriais**

Teresa Gonçalves de Castro

*CEIL, FCSH-UNL*

Natália Albino Pires

*ESE Coimbra | CEIL, FCSH-UNL*

## **1 – Introdução**

Falar de João de Barros nos alvares do século XXI é, indubitavelmente, uma tarefa delicada porquanto se trata de um dos autores quinhentistas cuja vasta obra tem sido estudada sob diversas perspetivas ao longo de pelo menos dois séculos e porque tal tarefa implica ter presente a especificidade do contexto social, político e cultural transpirenaico e português.

Em termos gerais, enquanto por toda a Europa quinhentista além Pirenéus se problematiza a condição humana e a sua relação com Deus, a complexa sociedade portuguesa do século XVI encontra-se, em palavras de Cruz<sup>1</sup>, «marcada por um grande empreendimento ultramarino que se projeta nacional e unitário, embora a sua estrutura interna se revel[e] manifestamente heterogénea, abalada pelo debate, pela controvérsia em todos os campos, económico, social, político e cultural». Por conseguinte, os ecos da problematização encabeçada sobretudo por Erasmo, por Lutero e por Calvin não poderiam deixar de se fazer sentir na Península Ibérica.

Não obstante, em Portugal, contexto cultural que nos interessa particularmente, os ecos da questionação da relação do Homem com Deus dão origem a um conjunto de obras literárias escritas no género novilatino diálogo, que se caracterizam por apresentarem uma vertente de antissemitismo e de anti-islamismo.

---

<sup>1</sup> Cruz, Maria Leonor Garcia da, «Formas de diálogo e de mediação social na Lisboa quinhentista», in *Clio*, nº 9, p. 62.

Na obra de João de Barros estão presentes os princípios humanistas que influenciam as mentalidades e a cultura, a visão do mundo e do homem, com os quais o autor se identifica e que o ligam a outros autores da sua época como Erasmo de Roterdão. Consequentemente, em alguns dos seus textos<sup>2</sup> o autor manifesta-se contra a forma como eram tratados os cristãos-novos, apresenta o desejo de uma evangelização pacífica e afirma a superioridade do catolicismo relativamente às outras religiões, numa oposição clara ao movimento da Reforma preconizado por Lutero.

Embora exarada neste contexto cultural e político, uma breve análise do processo editorial da obra de João de Barros desde o século XVI até à atualidade evidencia que nem todos os textos do autor têm merecido a mesma atenção por parte da crítica. Com efeito, a obra *Ropicapnefma*, ou *Mercadoria Espiritual* como é mais conhecida, é exatamente um dos textos ao qual a crítica editorial tem dado pouca importância, embora haja estudos acerca do seu valor filosófico<sup>3</sup>, da sua importância para o género literário diálogo e para a investigação relativa às questões do antissemitismo.

Revisitamos, no âmbito de um projeto mais amplo que contempla a edição crítica de diálogos quinhentistas, a *Mercadoria Espiritual* com o objetivo de rastrear as suas edições e de enunciar os problemas editoriais decorrentes da comparação das diferentes edições disponíveis.

## 2 – João de Barros: o homem e a obra

João de Barros nasceu por volta de 1496, provavelmente em Viseu, tendo exercido, ainda muito jovem, as funções de moço de guarda-roupa do Rei D. João III que, mais tarde, o nomeia como funcionário da corte para duas missões: a de tesoureiro das Casas da Índia, da Mina e de Ceuta, a partir de 1533, e a de feitor da Casa da Índia, em 1562.

---

<sup>2</sup> A própria *Ropicapnefma*, objeto do presente estudo, *Diálogo dos Preceitos Morais*; *Diálogo da Viciosa Vergonha* e *Diálogo Evangélico sobre os Artigos da Fé contra o Talmude dos Judeus*.

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, Boxer, C.R., *João de Barros – Portuguese Humanist and Historian of Asia*, Nova Deli, Ashok Kumar Concept Publishing Company, 1981; Coelho, António Borges, *Tudo é Mercadoria – Sobre o percurso e obra de João de Barros*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992; Andrade, António Alberto Banha de, *João de Barros – Historiador do pensamento humanista português de quinhentos*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1980.

Além de funcionário régio, João de Barros foi um profícuo homem de letras. Com efeito, é autor de uma vasta obra que se inicia com o livro de cavalaria *O Imperador Clarimundo*<sup>4</sup>, publicada pela primeira vez no ano de 1522, em Coimbra, e termina com a publicação de três das suas quatro *Décadas*<sup>5</sup>, em 1563, onde faz a apologia da expansão ultramarina, procurando, dentro dos constrangimentos da época<sup>6</sup>, apresentar a verdade dos factos e, deste modo, distanciar-se das crónicas de reis dos primeiros historiadores.

Como é do conhecimento geral, são ainda fruto da pena de João de Barros outras obras publicadas entre os anos de 1532 e 1545: *Ropicapnefma*; *Panegírico do Rei D. João III*; *Cartilha para aprender a ler*; *Gramática da Língua Portuguesa*; *Diálogo dos Preceitos Morais*; *Diálogo da Viciosa Vergonha*; *Diálogo Evangélico sobre os Artigos da Fé contra o Talmude dos Judeus*; *Panegírico da Infanta D. Maria*.

Centremo-nos agora na *Ropicapnefma*, texto no qual o pensamento humanista e a ortodoxia cristã estão presentes de forma clara, através do diálogo entre as quatro alegorias (Vontade, Entendimento, Tempo e Razão) que dão voz a algumas das questões centrais para o homem de século XVI.

---

<sup>4</sup> Apenas *Clarimundo*, segundo o seu último editor, Manuel Marques Braga (1877-1964), Lisboa, Sá da Costa, 1953, 3 vols. Esta obra conta a vida e os feitos cavaleirescos de Clarimundo, os quais permitem que chegue a rei da Hungria e a Imperador de Constantinopla. Segundo o narrador do romance, os reis de Portugal descenderiam deste nobre cavaleiro.

<sup>5</sup> Em vida, João de Barros vê apenas publicadas três *Décadas da Ásia*, nos anos de 1552, 1553, 1563, respetivamente. A quarta *Década* é dada à estampa postumamente no ano de 1615.

<sup>6</sup> Refira-se, a este propósito, o insuficiente conhecimento do autor dos locais e ambientes da expansão e a dureza da censura cortesã. Como refere António Borges Coelho, *Ibidem*, p. 106, «No século XVI, a propriedade das crónicas começa a escapar ao senhor que encomenda e paga. João de Barros apresenta-se como dono do que escreve, pois dá frutos «voluntários» mas entende mostrar a planta ao rei, dono do edifício da História e sugere que o rei aprovou o seu cuidado e plano». No entanto, como refere Coelho, apesar de procurar a verdade e a isenção, João de Barros «[...]tem em conta um público especial que pode pôr em risco a sua vida e fazenda: o dos poderosos da corte, o dos seus colegas que se agitam e nobilitam na corte do rei e principalmente o dos que velam e estabelecem o dever ser.» (*Idem*, p. 106). Este investigador fala, então, de uma conceção de “História aprovada” que traduz, por um lado, o respeito de João de Barros pela dignidade real e a preocupação em conquistar para si uma proteção que lhe permita escrever a verdade, mesmo omitindo aspetos que denigrem o rosto dos poderosos, e, por outro lado, liga-se ao imperativo da construção de um Estado na qual o historiador participa, cuja dignidade e grandeza devem ser defendidas (*Ibidem*, p. 107).

### 3 – *Ropicapnefma*: alegorias em diálogo

*Ropicapnefma* ou *Mercadoria Espiritual*, como melhor se conhece, foi dada à estampa em caracteres góticos<sup>7</sup> e «ê a muy nobre e sempre léal çidade de Lixbõa a 8 de Maio de 1532 ãnos per Germã Galharde Impressor»<sup>8</sup>, tipógrafo de origem francesa estabelecido em Lisboa e impressor de um significativo número das obras portuguesas quinhentistas<sup>9</sup>.

De entre os títulos escolhidos por João de Barros para as suas obras, o mais intrigante e enigmático é, indubitavelmente, o da obra de que nos ocupamos neste breve estudo. A origem do título escolhido para a obra surge explicada pelo próprio autor na carta que dirige a Duarte de Resende, publicada no início da *Ropicapnefma*:

Assy dado que eu seja aruore do Senhor chamada na vocaçam do matrimonio nam pera dar o fructo dos leuitas e fariseus [pois hy áa muitos que ao presente dam o neçessario:] com tudo por nam auer a maldiçã da figueira, [ja que em outra cousa nam posso] offereço uos este pomo que nação destes dous ramos gregos a huũ chamam Ropica e a outro Pnematicos. Os quaes enxertados huũ em outro, lançaram de sy Ropicapnefma: a que em nossa linguagem podeis chamar mercadoria espiritual<sup>10</sup>.

A propósito do carácter exótico do título desta obra, Américo da Costa Ramalho<sup>11</sup> apresenta algumas sugestões que podem justificar a escolha de um título de

<sup>7</sup> Segundo Anselmo, Artur, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 352, os caracteres góticos utilizados para imprimir a *Ropicapnefma* terão pertencido, anteriormente, a Valentim Fernandes que os adquiriu em Sevilha a Pedro Brun.

<sup>8</sup> Barros, João de, *Ropicapnefma*, Lisboa, Germã Galharde, 1532, p. 193. Citamos a partir da edição *princeps* que se encontra na British Library e a numeração usada é a que surge manuscrita em cada fólio. Fez-se aqui uma transcrição conservadora com base nos critérios definidos pelo grupo de trabalho da linha de investigação 3, Imaginário Textual e Edição Crítica, do CEIL (Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário).

<sup>9</sup> Segundo Anselmo, Artur, *Les Origines de l'Imprimerie au Portugal*, Paris, Jean Touzot Libraire-Editeur, 1983, p. 82, a atividade tipográfica de German Gaillard em Portugal parece remontar a 1519. Por seu turno, de acordo com as palavras de Heitlinger, Paulo in <http://tipografos.net/historia/gaillard.html>, o tipógrafo francês ter-se-á estabelecido em Lisboa a partir de 1519, recebendo em 1530 os privilégios e liberdades dos oficiais mecânicos da Casa Real.

<sup>10</sup> Barros, *Idem*, pp. 4 e 5.

<sup>11</sup> Ramalho, Américo da Costa, «Ropicapnefma, um bibliónimo mal enxertado», in *Estudos Sobre o Século XVI*, Lisboa, IN-CM, 1983, pp. 311-319.

origem grega por parte de João de Barros. Por um lado, Ramalho considera que a escolha de João de Barros pode ter sido influenciada pelos argumentos de Plínio, o qual, na carta dirigida a Tito (filho de Vespasiano) no Livro I da *História Natural*, discorre sobre a maior originalidade dos títulos gregos em comparação com os títulos latinos. Por outro lado, Ramalho crê que a inexistência de caracteres tipográficos gregos obriga os autores e tipógrafos renascentistas a verter o grego para latim, sofrendo as palavras, desse modo, transformações tais que, em muitos casos, se afastam dos lexemas gregos que lhes dão origem.

Ramalho considera, no entanto, que se pode traduzir o sentido de «ropica» por «mercadoria sem valor», «futilidade» e «pnefma» por «espírito», «espiritual». Não obstante, assevera que ambas as palavras foram mal vertidas para o latim. Com efeito, a palavra «tal como Barros a formou [*ropicapnefma*], não tem qualquer sentido em grego. É simplesmente intraduzível»<sup>12</sup>.

As mercadorias referidas no texto, não são as utilizadas nas trocas comerciais habituais e familiares a João de Barros e a Duarte de Resende. Trata-se de mercadorias de valor metafórico, mercadorias espirituais que estão intimamente associadas à ideia de pecado e à de redenção/condenação, determinando a existência do homem neste mundo e o seu destino no além morte. Assim, e ainda de acordo com Ramalho<sup>13</sup>, a atividade comercial a que estavam ligados João de Barros e Duarte de Resende como tesoureiros e feitores do rei poderá, igualmente, ter ditado o título da obra, que o primeiro procura nobilitar inventando um composto grego e criando uma palavra nunca ouvida.

A *Ropicapnefma* inicia-se com a epístola de João de Barros a Duarte de Resende, a quem endereça/dedica o texto para que este lhe dê a opinião acerca da obra, à semelhança do que já fizera aquando da publicação do *Clarimundo*, apresenta um capítulo de «Introduçam e argumento da obra» e coloca em cena quatro personagens alegóricas — a Razão, o Tempo, o Entendimento e a Vontade — as quais dialogam e argumentam sobre temas coevos, denunciando o posicionamento doutrinal do seu autor.

Este texto apresenta uma estrutura convencional, típica das alegorias medievais, com alguns aspetos semelhantes aos autos vicentinos, nomeadamente *O Auto da Feira* e o *Auto da Barca do Inferno*<sup>14</sup>. Assim, o Entendimento e a

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 316.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>14</sup> Boxer, *idem*, p. 47.

Vontade apresentam-se como negociantes de mercadorias extraordinárias, isto é, dos sete pecados mortais definidores do homem e da sua condição — soberba, avareza, luxúria, inveja, gula, ira, preguiça — que desejam apresentar à Razão, alegoria da razão humana iluminada/esclarecida pelos princípios e dogmas da fé cristã, para que esta lhes autorize a passagem ao outro mundo. Com efeito, os talentos que receberam para pôr a render e que teriam valor espiritual serviram para comprar valores terrenos, ou seja, vícios que agradam ao homem, afastando-o do objetivo divino que presidiu à sua criação. No momento de dar conta de como aproveitaram a existência, Vontade e Entendimento apresentam as mãos cheias de uma mercadoria sem valor que não traduz o crescimento espiritual expectável.

Por seu turno, o Tempo, imagem da memória da humanidade e espectador de todos os acontecimentos que no mundo têm lugar, acompanha os negociantes alegóricos, desempenhando, em certa medida, a função de mediador entre eles e a Razão, a qual se mostra implacável e profundamente consciente da sua missão de guardiã da passagem entre os mundos, lugar de honra e prestígio concedido por Deus, que não deseja perder.

João de Barros refere que com a presente obra pretende «trazer a verdade os seus parêntes e naturais»<sup>15</sup>. Intenção pedagógica de quem se considera também responsável quer pela procura honesta da verdade quer pela salvação do próximo, assumindo-se como cristão consciente e conhecedor das exigências evangélicas. Através do diálogo entre as figuras alegóricas e para levar os seus contemporâneos a refletir sobre os interesses que norteiam as suas opções, João de Barros pretende contar uma história exemplar, com sentido metafórico, como o próprio autor afirma:

Que a mayor parte desta obra vay em methaphora: e que as cousas e auctoridades que a Vontade, Intêdimento, e Tempo arguem contra a Razã, sam as que qualquer infiel e pecador pode arguir: e com esta condiçam sem lhe dar outro credito, as receba. Esta ée a principal cousa que encomendo e peço aquelles que tanto nam alcançam<sup>16</sup>.

A obra, tal como tem sido salientado por diversos estudiosos, possui como intenções principais fazer a defesa do cristianismo, apresentando argumentos

---

<sup>15</sup> Barros, *Idem*, p. 4.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 6.



que visam confirmar e levar a Vontade e o Entendimento a: aceitar esta religião como superior às restantes; alertar para as principais formas de heresia causadoras da condenação eterna (negar a imortalidade da alma, negar a existência de Inferno e Paraíso como espaços de punição e recompensa e negar a verdade da religião cristã); e criticar, de modo satírico, os vícios das diferentes classes sociais, principalmente os letrados, o clero e a nobreza. Não obstante, apesar das preocupações doutrinárias e cristãs expressas na obra e das ressalvas do autor expressas na «Introdução e argumento da obra», a inquisição mandou, em 1581, retirar a *Ropicapnefma* de circulação<sup>17</sup>.

A obra apresenta, pois, valor didático e simbólico, permitindo conhecer tanto aspetos da mentalidade como do contexto histórico e cultural que presidiram ao seu aparecimento.

Tal como uma parte significativa da obra de João de Barros, a *Mercadoria Espiritual* foi escrita em forma de colóquio ou diálogo, género literário quinhentista pouco estudado e que a Renascença europeia revitaliza com base nos modelos platónico, aristotélico e ciceroniano<sup>18</sup>. Como afirma o próprio autor:

---

<sup>17</sup> Também o *Diálogo Evangélico* e o *Diccionario das Palavras e Frases*, de João de Barros, foram alvo de censura. Segundo Révah, o facto de o *Diálogo Evangélico* nunca ter sido impresso permite a inferência de que «a Inquisição não devia desejar que se estabelecessem discussões, mesmo animadas das melhores intenções, sobre dogmas religiosos» (Révah, Israel Salvador, *Diálogo Evangélico sobre os artigos da fé contra o talmud dos judeus*, introd. e notas de I. S. Révah, Lisboa, Livraria Studium Editora, 1950, p. LXXXIX). Por seu turno, de acordo com palavras de Margarida Alpalhão, «é possível encontrar, ainda, nestes documentos, notas pessoais sobre as próprias obras, como sucede com o *Catalogo das obras de Antonio Pereira de Figueiredo* (3 de Julho de 1780), onde, após a entrada 'Diccionario das Palavras e Frases de João de Barros', se registou: 'Taóbm mo sumiráo na Meza C' e logo depois, riscado: 'Supponho q. por herezia': Cf. Alpalhão, Margarida Santos, *O Amor nos Livros de Cavalarias – O Palmeirim de Inglaterra de Francisco de Moraes: edição e estudo*, Dissertação de Doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009, p. XXVII.

<sup>18</sup> Em Portugal, um vasto número de autores quinhentistas, seiscentistas e setecentistas recorreu a este género literário, o diálogo, como veículo primordial para a transmissão de pensamento ou de conhecimento. Cf., por exemplo, Friedlein, Roger, *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Estugarda, Franz Steiner Verlag, 2005, pp. 141-146; Nascimento, Maria Teresa, «Modelos clássicos no diálogo quinhentista português», in Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach, *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 2, Évora, Universidade de Évora, 2004, <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume2.htm> ou Osório, Jorge A., «Plutarco revisitado por João de Barros» in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 2001, pp. 139-155.

nehuûma liguagem podia conuir mais a vos e a m , que a que tratasse de mercadoria feita em colloquios por ser tempo delles. Nam lhe pareça que o digo por os de Erasmo, que estes ja sam velhos, mas por alguûs nouos portugueses *que* vos e eu temos ouuido, antre homens que neste trato da mercadoria falam tâ solto, como se esteuesem em Alemanha nas xiras de Luthero<sup>19</sup>.

Porém, a escolha estratégica do diálogo não é inocente nem se limita a ter como finalidade a integração do texto num género específico e comum na época de João de Barros, já que, do ponto de vista da receção, facilita quer a leitura desta extensa obra quer a compreensão de algumas partes de sentido obscuro ou pouco claro.

#### **4 – Questões editoriais: das edições conhecidas aos problemas editoriais levantados pela edição *princeps***

##### **4.1 – As edições da *Ropicapnefma***

Em termos editoriais e tal como referimos na introdução, a obra de que nos ocupamos não tem merecido grande atenção por parte da crítica e, hoje, constatamos que, da *Ropicapnefma*, há apenas três edições disponíveis, muito embora seja necessário esclarecer alguns pontos relativos a cada uma dessas edições.

Na atualidade, conhecem-se apenas dois exemplares da edição *princeps* de 1532. Um dos exemplares encontra-se na Houghton Library, anexa à Harvard College Library, com a cota \*PC5 B2786 532r<sup>20</sup>. O outro exemplar, do qual já possuímos uma cópia digital, encontra-se na British Library com a cota C25. e 30.

A segunda edição da *Ropicapnefma* com o título *Compilação de varias obras do insigne portuguez João de Barros* e o subtítulo explicativo de «contem a ropica pnefma e o dialogo com dous filhos seus sobre preceitos moraes» data de 1869, por «diligencias e cuidado do Visconde de Azevedo» que, no entanto, não imprimiu «mais de cento e quatro exemplares até porque [quis] conservar ainda

---

<sup>19</sup> Barros, *Idem*, pp.3 e 4.

<sup>20</sup> Estranhamente, na nota introdutória que faz à edição fac-similada da *Ropicapnefma* (Révah, *Idem*, 1952, p. V) Mattos Romão informa que a cota da edição *princeps* que se encontra na biblioteca americana é Port: 5328.33, exatamente uma cota que, via correio eletrónico, nos foi assegurado por responsáveis da Houghton Library não pertencer a qualquer livro da biblioteca.

a preciosidade e estima do livro não o vulgarizando»<sup>21</sup>. Desta segunda edição, consultámos o exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa (cota L88731P) e localizámos outro na Houghton Library, cuja cota é Port: 5328.15.

Em 2010, a Nabu Press dá à estampa um fac-simile de um exemplar da edição do Visconde de Azevedo sem qualquer aparato crítico e sem introdução ao texto ou à edição. A única nota explicativa sobre o projeto editorial informa tratar-se de uma «reproduction of an original work published before 1923 that is in the public domain in the United States of America, and possibly other countries. You may freely copy and distribute this work»<sup>22</sup>.

A terceira edição da *Mercadoria Espiritual* deve-se ao labor de Israel Salvador Révah que, em 1952, publica uma edição fac-similada do exemplar atualmente disponível na British Library e em 1955 dá à estampa uma edição modernizada<sup>23</sup>.

Em curso e no âmbito de um projeto mais alargado do Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL) da Universidade Nova de Lisboa, encontra-se em preparação a quarta edição da obra.

Parece, no entanto, haver notícia de, pelo menos, mais dois exemplares da edição *princeps* e estamos a envidar múltiplos esforços para os encontrar. Tanto o Visconde de Azevedo<sup>24</sup> como Révah<sup>25</sup> afirmam que um exemplar, ainda que incompleto, da *Ropica* foi pertença do Sr. Duque de Palmela<sup>26</sup>. Por seu turno, Révah menciona um quarto exemplar que terá pertencido a Manuel António

---

<sup>21</sup> Azevedo, Visconde de, *Compilação de varias obras do insigne portuguez João de Barros – contem a Ropica Pnefa, e o Diálogo Com Dous Filhos Seus Sobre Preceitos Moraes*, Porto, 1869, p. VIII.

<sup>22</sup> Na realidade, a edição da Nabu Press apresenta diversos problemas. Para além do que afirmamos acima, constata-se que não há um investigador responsável pela edição e que o único texto da responsabilidade da editora é nota que surge no verso da folha de rosto e a nota de impressão que surge na última página antes da contracapa. A falta de rigor científico desta edição é, igualmente, visível no facto de lhe faltarem as páginas 26 e 27 que também faltam na edição online da Google, parecendo-nos, embora não o possamos asseverar com certeza absoluta, tratar-se simplesmente de uma edição em papel a partir da digitalização da Google. Por conseguinte, em termos científicos, esta edição tem de ser considerada um logro para qualquer investigador.

<sup>23</sup> Ambas as edições de Révah foram reimpressas em 1983 pelo INIC sem qualquer revisão.

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

<sup>25</sup> Révah, I. S., *Ropicapnefma*, vol. 2, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1955, p. VIII.

<sup>26</sup> O Visconde de Azevedo afirma que o exemplar do Duque de Palmela possui algumas faltas (Azevedo, Visconde de, *Idem*, p. II) e Révah assevera que lhe falta o 1º e o último fólhos (Révah, *Ibidem*, 1955, p. VIII).

Figueira, comerciante do Porto. Embora afirme não o ter podido examinar (provavelmente por não o ter encontrado), assegura que lhe falta o 1º fólio e que se trata do exemplar que o Visconde de Azevedo utilizou para a segunda edição da *Ropicapnefma* em 1869, no Porto.

Na «Explicação que serve de prologo», o próprio Visconde assevera que a sua edição é feita com base no exemplar pertença do comerciante Manuel António Figueira, porém, não refere em momento algum que este se encontra incompleto<sup>27</sup>. De facto, se compararmos a edição de 1869 que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa com a edição digital do exemplar da British Library, comprovamos que não falta texto na edição do Visconde. Não nos parece plausível, no momento da investigação em que nos encontramos, que o Visconde tenha feito a sua edição a partir de uma cópia incompleta.

Révah aventa a hipótese de o exemplar da British Library ser o que pertencia à Biblioteca de Lord Stuart de Rothesey<sup>28</sup> e que o exemplar do comerciante do Porto pode corresponder ao referido num catálogo de Oxford<sup>29</sup>, apesar de ainda necessitarmos de validar estas hipóteses.

O exemplar da Houghton Library descrito por Révah como «o único exemplar completo conhecido até hoje»<sup>30</sup> corresponde ao exemplar que o Visconde de Azevedo afirma ser pertença de Joaquim Pereira da Costa, o qual foi leilado pelo seu filho, Visconde Pereira, em de 1873<sup>31</sup>, e, posteriormente, adquirido por Fernando Palha<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Importa ter presente que o Visconde tem o cuidado de explicar as alterações que introduziu à edição que lhe serviu de base: corrigiu os poucos erros, atualizou grafias e alterou a estrutura de algumas frases (Azevedo, Visconde de, *Ibidem*, pp. III-VII).

<sup>28</sup> Exemplar que figura no nº 212 do «Catalogue of valuable library of the late Right Honorable Lord Stuart de Rothesey including many illuminated and important manuscripts. Londres, s.d. (1855)» (Révah, *Ibidem*, 1955, pp. VIII-IX).

<sup>29</sup> «Catalogue 43. A collection of rare and unique Spanish and portuguese books Offered for sale by A. Rosenthal, Ida» (Révah, *Ibidem*, 1952, p. IX).

<sup>30</sup> *Ibidem*, 1955, p. VIII.

<sup>31</sup> *Catálogo dos livros antigos, raros e classicos que compõem a magnifica e mui conhecida livraria do fallecido exmº Joaquim Pereira da Costa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873.

<sup>32</sup> Falta-nos confirmar se Fernando Palha adquiriu o espólio de Joaquim Pereira da Costa diretamente ao seu filho no leilão de 1873 ou se o adquiriu posteriormente. Falta-nos também rastrear a relação entre Fernando Palha e John B. Stetson Jr. e o modo como este adquiriu parte da biblioteca daquele e a legou ao Harvard College em 1928 (data que consta dos exemplares

Na introdução ao segundo volume da *Ropicapnefma* que apresenta uma leitura modernizada do texto, Révah dá-nos indicações acerca das características do exemplar da Houghton Library. Trata-se de «[...] in-4.º de 98 fólhos, impresso em caracteres góticos. As páginas não são numeradas, mas os diferentes cadernos estão marcados de A a M: todos os cadernos são de 8 fólhos, excepto o último, M, que tem 10». E acrescenta no parágrafo seguinte: «o frontispício é ocupado pelo título a vermelho, rodeado de uma cercadura a preto»<sup>33</sup>.

Révah afirma ter contactado com os exemplares da Houghton Library e da British Library. Estranhámos, no entanto, que o autor descreva com tanto pormenor um exemplar que não utiliza como base do *fac-simile* e não descreva pormenorizadamente o exemplar que *fac-simila*, limitando-se, como já referimos, a informar que o seu 1º fólho «foi substituído por uma fotografia do fólho correspondente do exemplar de Harvard»<sup>34</sup>. A partir da cópia digitalizada, podemos acrescentar que, no canto superior, os fólhos apresentam paginação manuscrita, feita no canto exterior superior (rosto e verso), em numeração árabe, aparentemente por mão da época e, provavelmente, destinada a facilitar o manuseamento do documento.

Mattos Romão, autor da nota introdutória da edição *fac-similada* de Révah afirma que optaram por *fac-similar* o exemplar londrino porque «o texto está melhor impresso, pelo que é mais legível e contém pouco sublinhado, o que não sucede no exemplar de Harvard que está bastante riscado»<sup>35</sup>. Tratar-se-á a edição de Harvard da edição revista pelo punho de Barros ou tratar-se-ão os sublinhados a que se refere Mattos Romão de anotações dos seus diferentes possuidores?

Assim, impõe-se uma observação direta dos dois exemplares para podermos corroborar e/ou acrescentar informações acerca destes documentos, tornando-se imprescindível atestar algumas das informações que este autor nos fornece.

---

carimbados pela própria Harvard College Library e do site oficial do espólio de manuscritos de Fernando Palha que se encontra na mesma biblioteca – <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01324>).

<sup>33</sup> Révah, *Ibidem*, 1955, p. VII.

<sup>34</sup> Révah, *Ibidem*, 1955, p. VIII.

<sup>35</sup> Révah, *Ibidem*, 1952, p. V.

É, contudo, de valor inestimável o trabalho de Révah ao publicar um *fac-simile* e uma leitura modernizada da *Ropicapnefma*<sup>36</sup>, devolvendo-nos a possibilidade de ver o original desta obra de João de Barros. O labor de Révah é ainda importante porquanto permite traçar um percurso dos exemplares de 1532 de que tem conhecimento e faculta um conjunto de normas de transcrição, as quais serão discutidas futuramente, a propósito da quarta edição da obra que se encontra em curso.

#### 4.2 – A preparação de uma nova edição crítica: a transcrição do texto

O texto, impresso em letra gótica, é de leitura fácil e apresenta notas marginais referentes às autoridades que validam o diálogo entre as personagens<sup>37</sup>.

Em termos gerais, o texto caracteriza-se por apresentar as oscilações grafe-máticas específicas de uma época em que a grafia ainda não havia definido normas rígidas e, por isso, encontramos uma mesma palavra grafada de formas diferentes, como o atestam os exemplos: *razã/razam*, *homê/homem*, *nã/nam*, *cô/com*, *uso/vso*<sup>3</sup>.

Na realidade, poucas são as gralhas de imprensa e, até ao momento, nenhuma delas trouxe qualquer dificuldade de leitura do texto ou implicou discussão e alteração dos critérios editoriais gerais definidos pelo grupo de trabalho. Destacamos apenas o caso da palavra *elocausto*, obviamente *holocausto*, mas que optamos por manter tal qual surge na edição *princeps* e que tanto o Visconde de Azevedo<sup>39</sup> como Révah<sup>40</sup> corrigem para *holocausto*.

No que se refere aos critérios de edição definidos, o grupo de trabalho optou, nesta primeira fase, por uma transcrição conservadora dos diferentes textos, procurando que as atualizações não contradigam as normas nem as preferências linguísticas demonstradas por João de Barros.

---

<sup>36</sup> O editor crítico fala ainda de um terceiro volume onde pretende fazer um estudo da obra, acrescentar informação de carácter filológico e comentários às partes mais significativas da *Ropicapnefma*. Todavia, este volume não chega a ser publicado. O autor publica, no entanto, um artigo no qual tece considerações sobre a estrutura da obra («Le colloque *Ropicapnefma* de João de Barros. Gènes, structure et technique» in *Bulletin Hispanique*, 64 (bis), 1962, pp. 572-592), legando-nos também estudos sobre a expulsão dos judeus da Península Ibérica.

<sup>37</sup> Seguindo, segundo Coelho, António Borges, *Idem*, p. 75, o modelo medieval.

<sup>38</sup> Eximimo-nos de acrescentar exemplos porquanto é do conhecimento geral a informação dada.

<sup>39</sup> Azevedo, *Idem*, p. 236.

Até ao presente, o maior problema que se nos colocou diz respeito às opções de expansão das abreviaturas quando há uma oscilação tão evidente da grafia. No caso de *p* deve expandir-se como *per* ou *por*? Num mesmo fólio surgem-nos, indiferentemente, a abreviatura *p* e as formas plenas *por* e *per*, como atestam os seguintes exemplos:

*por* (e por esta jgnorança ante o juyzo vniuersal teráa menos culpa<sup>41</sup>)  
*per* (per ventura conmutara a seu diabolico vso, em penitência<sup>42</sup>/ Ca per meyo de dous liuros pode déos ser conhecido<sup>43</sup>)  
*p* (assy *per* as cousa materiáes alcançamos as jmmêsas de déos<sup>44</sup> / muitas sam criadas nã *per* á neçessidade humana: mas *pera* entêdermos a déos *per* ellas<sup>45</sup>)

Relativamente à expansão de *p* como *per* ou como *por*, consideramos, obviamente, ser imprescindível o debate por forma a dilucidar as opções de transcrição.

## 5 – Nota final

O estudo da *Ropicapnefma* de João de Barros encontra-se, ainda, numa fase inicial dado que nos falta localizar duas edições-*princeps* susceptíveis de trazer à luz informações pertinentes acerca das edições de 1869 e de 1952 e dos critérios de edição adotados pelos respetivos editores.

Estamos, obviamente, conscientes do longo e exigente percurso que implica o trabalho de edição crítica, quer no que se refere ao estabelecimento de um texto final quer no que diz respeito à localização das edições-*princeps*.

Consideramos que o projeto em curso permitirá divulgar um texto cuja especificidade tem sido salientada por autores como Boxer<sup>46</sup>, Borges Coelho<sup>47</sup> ou

---

<sup>40</sup> Révah, *Ibidem*, 1955, p. 117.

<sup>41</sup> Barros, *Ibidem*, p. 166, linha 14.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 166, linhas 13 e 14.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 166, linha 19.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 166, linha 24.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 166, linhas 26 e 27.

<sup>46</sup> Boxer, C.R., *João de Barros – Portuguese Humanist and Historian of Asia*, Nova Deli, Ashok Kumar Concept Publishing Company, 1981

<sup>47</sup> Coelho, António Borges, *Tudo é Mercadoria – Sobre o percurso e obra de João de Barros*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.

Pedro Calafate<sup>48</sup>, facilitando novas abordagens, nomeadamente ao nível do imaginário literário, uma vez que a obra tem sido estudada sobretudo no âmbito da História das Mentalidades, da Linguística e da Filosofia e não do ponto de vista literário.

Encaramos, pois, este estudo como a primeira etapa de divulgação do trabalho em curso.

---

<sup>48</sup> Calafate, Pedro (dir), "João de Barros" in *História do Pensamento Filosófico Português. Vol. II Renascimento e Reforma*, Lisboa, Caminho 2001, p. 71-84.







ANA MARGARIDA CHORA  
ANA PAIVA MORAIS  
ANA SOFIA LARANJINHA  
ANCA MĂGUREAN  
BRIANA BELCIUG  
CARLOS CARRETO  
CÉLIA PINTO  
CRISTINA VIEIRA  
DORA NUNES GAGO  
ELENA CIOCOIU  
FERNANDO CABRAL MARTINS  
FERNANDO CAMPOS  
FERNANDO RIBEIRO  
GILDA NUNES BARATA  
GRAÇA VIDEIRA LOPES  
HELDER GODINHO  
HELENA MALHEIRO  
IRENE FIALHO  
ISABEL DE BARROS DIAS  
ISABEL SEARA  
JOSÉ CARLOS MIRANDA  
LAURA LAZĂR ZĂVĂLEANU  
LAURENCE DE LOOZE  
LINA SOARES  
MARCO LIVRAMENTO  
MARGARIDA MADUREIRA  
MARGARIDA S. ALPALHÃO  
MARIA CAROLINA FENATI  
MARIA JOSÉ PALLA  
NATÁLIA ALBINO PIRES  
NATÁLIA LOPES NUNES  
NUNO JÚDICE  
PAULA MENDES COELHO  
PHILIPPE WALTER  
PIROSKA FELKAI  
RICARDO MARQUES  
ROGÉRIO MIGUEL PUGA  
SERGE BISMUTH  
SIMONA-VERONICA FERENT  
SUELI T. BERNARDES  
TERESA G. DE CASTRO  
TERESA RITA LOPES  
YVETTE KACE CENTENO