

### 1. A avaliação.

Diz-se que, depois de muito meditar, certos budistas conseguem ver uma grande paisagem numa ervilha. Foi o que pretenderam os primeiros analistas da narrativa: ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve!) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extrair de cada conto o modelo, e depois, com esses modelos, faremos uma grande estrutura narrativa que aplicaremos (para verificação) a qualquer outra narrativa: tarefa extenuante («*Ciência com paciência, o suplício é certo*») e, no fim de contas, indesejável, pois o texto perde assim a sua diferença. Essa diferença não é, evidentemente, nenhuma qualidade plena, irreduzível (segundo uma perspectiva mítica da criação literária), não é o que designa a individualidade de cada texto, o que o nomeia, autentica, assina ou termina; é, pelo contrário, uma diferença que não pára e se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença que se repete em cada texto. Portanto, é preciso escolher: ou se colocam todos os textos num vai-vém demonstrativo, igualando-os aos olhos da ciência in-diferente, obrigando-os a juntarem-se indutivamente à Cópia de que, em seguida, os faremos derivar; ou então, remeter cada texto, não para a sua individualidade, mas para o seu jogo, concentrá-lo, antes mesmo de se falar nisso, por meio do paradigma infinito da diferença, submetê-lo logo a uma tipologia inaugural, a uma avaliação. Como formular então o valor de um texto? Como fundar uma primeira tipologia dos textos? A avaliação inaugural de todos os textos não pode vir nem da ciência, porque a ciência não avalia, nem da ideologia, porque o valor ideológico de um texto (moral, estético, político, aleológico) é um valor de representação e não de produção (a ideologia «reflecte», não trabalha). A nossa avalia-



ção só pode estar ligada a uma prática, e essa prática é a da escrita. Há, por um lado, o que é possível escrever e, por outro, o que já não é possível escrever: o que está na prática do escritor e o que se afastou dela: que textos aceitaria escrever (re-escrever), que textos gostaria de desejar, de investir como uma força, neste mundo que é o meu? A avaliação descobre apenas este valor: o que hoje pode ser escrito (re-escrito): o *escrevível*. Por que razão é o *escrevível* o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto do texto. A nossa literatura está marcada pelo impiedoso divórcio que a instituição literária mantém entre o fabricante e o utente do texto, o proprietário e o cliente, o autor e o leitor. Este leitor cai assim numa espécie de ociosidade, de intransitividade, e, enfim, de *seriedade*: em vez de entrar no jogo, de ter pleno acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita, do quinhão tem apenas a mísera liberdade de receber ou rejeitar o texto: a leitura já não é apenas um *referendum*. A par do texto *escrevível* estabelece-se, então, o seu contra-valor, o seu valor negativo, reactivo: o que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamamos clássico a todo o texto legível.

## II. A Interpretação.

Sobre textos *escrevíveis* talvez não haja nada a dizer. Primeiro: onde encontrá-los? Por certo não do lado da leitura (ou muito pouco: por sorte, fugidia e obliquamente em algumas obras-limite): o texto *escrevível* não é uma coisa; dificilmente o encontraremos numa livraria. E sendo o seu modelo produtivo (e já não representativo), anula toda a crítica que depois de produzida se confundiria com ele: a re-escrita não poderia consistir senão em disseminá-lo, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto *escrevível* é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra *consequente* (que o transformaria fatalmente em passado); o texto *escrevível* somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O *escrevível* é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. Mas, e os textos legíveis? São produtos (e não produções) e formam a grande massa da nossa literatura. Como diferenciar, mais uma vez, essa massa? É necessário uma operação segunda, consequente com a avaliação que separou primeiramente os textos, mais delicada, e fundamentada

na apreciação de uma certa quantidade, do *mais ou menos* que cada texto pode mobilizar. Esta nova operação é a *interpretação* (no sentido que Nietzsche atribuía a esta palavra). Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. Suponhamos a imagem de um plural triunfante, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, são indecidíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem. A interpretação que um texto pede, visado imediatamente no seu plural, não tem nada de liberal: não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a sua parte de verdade; trata-se, contra toda a indiferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o mesmo do verdadeiro, do provável ou ainda do possível. Esta afirmação necessária é todavia difícil porque, nada existindo fora do texto, nunca há um *todo* do texto (que seria, inversamente, a origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paternal do Modelo representativo): é necessário separar o texto do seu exterior e da sua totalidade. Tudo isto reafirma que, para o texto plural, não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica da narração; se umas e outras deixam, por vezes, que delas nos acerquemos, é *na medida* (dando a esta expressão o seu pleno valor quantitativo) em que tratamos de textos incompletamente plurais, textos cujo plural é mais ou menos parcimonioso.

## III. A conotação: contra.

Para esses textos moderadamente plurais (quer dizer: simplesmente polissémicos), existe um avaliador médio que só apreende uma certa porção, mediana, do plural, instrumento demasiado astuto e delicado para se aplicar a textos unívocos e, ao mesmo tempo, muito pobre para se aplicar a textos polivalentes, reversíveis e francamente indecidíveis (a textos integralmente plurais). Esse *modesto* instrumento é a conotação. Segundo Hjelmslev, que a definiu, a conotação é um sentido segundo, em que o próprio significante é constituído por um signo ou sistema de significação primeiro, que é a denotação; se E



é a expressão, *C* o conteúdo e *R* a relação entre os dois que fundamenta o signo, a fórmula da conotação é:  $(ERC) R C$ . A conotação, sem dúvida por não ter sido limitada, submetida a uma tipologia dos textos, não é muito aceite. Uns (digamos: os filólogos), decretando que todo o texto é unívoco, detentor de um sentido verdadeiro, canónico, confiam os sentidos simultâneos e segundos à fragilidade das elucubrações críticas. Outros (digamos: os semiólogos), contestam a hierarquia do conotado e denotado; a língua, dizem eles, matéria de denotação, com o seu dicionário e a sua sintaxe, é um sistema como qualquer outro; não há nenhuma razão para privilegiar esse sistema, para fazer dele o espaço e a norma de um sentido primeiro, origem e tabela de todos os sentidos associados; se baseamos a denotação na verdade, na objectividade, na lei, é porque ainda nos submetemos ao prestígio da linguística, que, até agora, reduziu a linguagem à frase e aos seus componentes lexicais e sintácticos; ora, o que está em jogo nesta hierarquia é muito importante: voltamos ao fechamento do discurso ocidental (científico, crítico, ou filosófico), à sua organização centrada, quando dispomos em círculo todos os sentidos de um texto, à volta do lar da denotação (o lar: centro, guardião, refúgio, luz da verdade).

#### IV. A favor da conotação, apesar de tudo.

Esta crítica da conotação é apenas parcialmente justa; não tem em conta a tipologia dos textos (essa tipolo-

gia é fundadora: nenhum texto existe antes de ser classificado segundo o seu valor); porque se há textos legíveis, comprometidos no sistema de fechamento do Ocidente, fabricados segundo as finalidades desse sistema, entregues à lei do Significado, é necessário que tenham um regime de sentido particular; e esse regime tem por base a conotação. Além disso, negar universalmente a conotação é abolir o *valor* diferencial dos textos, recusarmo-nos a definir o aparelho específico (simultaneamente poético e crítico) dos textos legíveis, é igualar o texto limitado ao texto-limite, é privarmo-nos de um instrumento tipológico. A conotação é a via de acesso à polissemia do texto clássico, a esse plural limitado que fundamenta o texto clássico (não é certo que haja conotações no texto moderno). É necessário, pois, salvar a conotação do seu duplo processo e mantê-la como indício nomeável, computável, de um *certo* plural do texto (esse plural limitado do texto clássico). O que é então uma conotação? Por definição é uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se relacionar com menções anteriores, ulteriores ou exteriores a outros lugares do texto (ou de um outro texto): não se deve restringir em nada essa relação, que pode ser

diversamente nomeada (*função* ou *índice*, por exemplo), excepto no caso em que se faz a distinção entre conotação e associação de ideias; esta última reenvia ao sistema de um sujeito; a outra é uma correlação imanente ao texto, aos textos; ou ainda, se quisermos, é uma associação operada pelo texto-sujeito no interior do seu próprio sistema. Topicamente, as conotações são sentidos que não estão no dicionário, nem na gramática da língua em que um texto é escrito (é, bem entendido, uma definição precária: o dicionário pode desenvolver-se, a gramática pode modificar-se). Analiticamente, a conotação determina-se através de dois espaços: um espaço sequencial, série de ordem, espaço submetido à sucessividade das frases, ao longo das quais o sentido prolifera por imersão, e um espaço aglomerativo, em que certos lugares do texto se relacionam com outros sentidos exteriores ao texto material e formam com eles uma espécie de nebulosas de significados. Topologicamente, a conotação assegura uma disseminação (limitada) dos sentidos, espalhada como poalha de ouro sobre a superfície aparente do texto (o sentido é de ouro). Semiologicamente, toda a conotação é ponto de partida de um código (que não será nunca reconstituído), a articulação de uma voz que está tecida no texto. Dinamicamente, é um domínio a que o texto está submetido, é a possibilidade de exercer esse domínio (o sentido é uma forma). Historicamente, induzindo sentidos aparentemente referenciáveis (mesmo que não sejam lexicais), a conotação funda uma Literatura (datada) do Significado. Funcionalmente, a conotação, engendrando por princípio o duplo sentido, altera a pureza da comunicação: é um «ruído», voluntário, cuidadosamente elaborado, introduzido no diálogo fictício do autor e do leitor, numa palavra, uma contra-comunicação (a Literatura é uma cacografia intencional). Estruturalmente, a existência de dois sistemas considerados diferentes, a denotação e a conotação, permite ao texto funcionar como um jogo, pois cada sistema reenvia para outro, de acordo com a necessidade de criar uma certa *ilusão*. Ideologicamente, por fim, este jogo assegura vantajosamente ao texto clássico uma certa *inocência*; dos dois sistemas, denotativo e conotativo, um deles evidencia-se: o da denotação; a denotação não é o primeiro dos sentidos, mas finge ser; sob tal ilusão, ela não é, finalmente, senão a *última* das conotações (aquela que, simultaneamente, parece inaugurar e fechar a leitura), o mito superior graças ao qual o texto finge voltar à natureza da linguagem, à linguagem como natureza: uma frase, qualquer que seja o sentido que liberte, posteriormente, no seu enunciado, não parece dizer-nos sempre algo de simples, de literal, de primitivo: de *verdadeiro*, em relação ao qual tudo o resto (que vem depois ao de cima) é literatura? É por isso que, se quisermos dedicar-nos ao texto clássico, devemos observar a denotação, velha deidade vigilante, astuta, teatral, encarregada de *representar* a inocência colectiva da linguagem.



V. A leitura,  
o esquecimento.

*Eu leio o texto.* Esta enunciação, de acordo com o «espírito» da língua [portuguesa] (sujeito, verbo, complemento) nem sempre é verdadeira. Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler; não o submeto a uma operação predicativa — consequente com a sua natureza própria —, chamada *leitura*, e *eu* não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que dele se serviria em seguida como de um objecto que se desmonta ou uma praça que se cerca. Este «eu» que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exactamente: perdidos (cuja origem se perde). *Objectividade* e *subjectividade* são, por certo, forças que não tem afinidade com ele. A subjectividade é uma imagem plena, em que se supõe que eu estorvo o texto, mas cuja plenitude, falsificada, é apenas o rasto de todos os códigos que me constituem, de maneira que a minha subjectividade tem, ao fim e ao cabo, a mesma generalidade dos estereótipos. A objectividade é uma inutilidade do mesmo género: é um sistema imaginário como os outros (embora o gesto castrante nela se marque mais ferozmente), uma imagem que serve para me fazer nomear com presunção, para me fazer conhecer, para me desconhecer. A leitura não implica riscos de objectividade ou de subjectividade (ambos são imaginários) senão quando definimos o texto como um objecto expressivo (que se oferece à nossa própria expressão), sublimado por uma moral da verdade — aqui, *laxista*; acolá, *ascética*. No entanto, ler não é um gesto parasita, complemento reactivo de uma escrita engalanada com todos os prestígios da criação e da anterioridade. É um trabalho (razão por que seria melhor falar de um acto lexiológico — ou até lexiográfico, pois escrevo a minha leitura), e o método desse trabalho é topológico. Não estou escondido no texto — apenas sou nele irreferenciável: a minha tarefa consiste em movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não pára no texto nem em «mim»; operatoricamente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por «mim» nem por outros, mas pela sua marca *sistemática*: a única *prova* de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua sistemática; por outras palavras: o seu funcionamento. Com efeito, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados recebem novos nomes; os nomes chamam os nomes, reúnem-se, e esse conjunto pretende que de novo o nomeiem; nomeio, denomino, volto a nomear. Assim passa o texto: é uma nomeação em potência, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico. — Em relação a um texto plural, o esquecimento de um sentido não pode, portanto, ser considerado como um erro. Esquecer em relação a quê? Qual é a *soma* do texto? Alguns sentidos podem ser esquecidos, mas somente quando nos esquecemos de lançar sobre o texto um olhar especial. No entanto, a leitura

não consiste em fazer parar a cadeia dos sistemas, em fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar os «erros» do seu leitor; ela consiste em embraiar esses sistemas, não segundo a sua quantidade finita, mas segundo a sua pluralidade (que é um ser e não uma redução): passo, atravesso, articulo, ponho em movimento — mas eu não conto. O esquecimento dos sentidos não é motivo para desculpas, defeito de *performance* infeliz; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se deles fizesse uma lista acabada, reconstituiria, fatalmente, um sentido singular, teológico). É precisamente porque esqueço, que eu leio.

VI. *Passo a passo.*

Para estarmos atentos ao plural de um texto (por limitado que seja) é preciso renunciarmos a estruturar esse texto em grandes blocos, tal como o fazia a retórica clássica e a explicação escolar; nada de *construção* do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última. De aí a ideia, e por assim dizer a necessidade, de se fazer uma análise progressiva a um texto único. Isto parece envolver algumas implicações e certas vantagens. O comentário de um só texto não é uma actividade contingente, baseada no reconfortante álbi do «concreto»; o texto único vale por todos os textos da literatura, não naquilo em que os representa (os abstrai e os igualiza), mas naquilo em que a literatura é um só texto: o texto único não é o acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de uma rede com mil entradas; seguir essa entrada é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma lei narrativa e poética, mas uma perspectiva (de restos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos) cujo ponto de fuga, misteriosamente aberto, é, no entanto, continuamente transferido: cada texto (único) é a teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que regressa indefinidamente, sem se conformar. Tanto mais que trabalhar esse texto único, até ao extremo pormenor, é retomar a análise estrutural da narrativa no lugar onde presentemente ela se imobilizou: nas grandes estruturas; é permitirmo-nos (com tempo, à vontade) salientar as veiazinhas do sentido, não abandonar nenhum lugar do significante sem pressentir o código, ou os códigos de que ele talvez seja o ponto de partida ou de chegada (pelo menos podemos esperá-lo e trabalhar para isso); é substituir o simples modelo representativo por um outro modelo, cuja progressão asseguraria aquilo que pode haver de produtivo no texto clássico; porque o *passo a passo*, pela sua lentidão e mesmo pela sua dispersão, evita penetrar, examinar o texto tutor, dar uma imagem in-



terior; não é mais do que a *decomposição* (no sentido cinematográfico) do trabalho de leitura: um *ralenti*, se quisermos, nem inteiramente imagem, nem inteiramente análise; é, finalmente, jogar sistematicamente com a digressão (forma mal assimilada pelo discurso do saber) na escrita do próprio comentário, e deste modo observar a reversibilidade das estruturas de que o texto é tecido; certamente que o texto clássico é incompletamente reversível (é modestamente plural): a leitura deste texto faz-se numa ordem necessária, cuja análise progressiva constituirá, precisamente, a sua ordem de escrita; mas comentar passo a passo é revigorar, com violência, as entradas do texto, evitar estruturá-lo *demasiado*, evitar dar-lhe esse suplemento de estrutura que teria origem na dissertação e o fecharia: é estelar o texto em lugar de o condensar.

#### VII. O texto estelado.

Vamos, portanto, estelar o texto, afastando — como se provocássemos um leve sismo — os blocos de significação cuja leitura apenas capta a superfície lisa, imperceptivelmente unida pelo debitar das frases, o discurso deslizante da narração, muito natural na linguagem corrente. O significante tutor será segmentado numa série de *lexias*, pois são unidades de leitura. Este corte — é preciso dizê-lo — será o mais arbitrário possível, não implicará nenhuma responsabilidade metodológica, porque se vai efectuar sobre o significante, enquanto a análise proposta se efectua unicamente sobre o significado. A *lexia* compreenderá: por vezes, poucas palavras; outras vezes, algumas frases; isto por questões de comodidade: bastará que seja o melhor espaço onde se possam observar os sentidos; a sua dimensão, determinada empiricamente, aproximativamente, dependerá da densidade das conotações, que varia segundo os momentos do texto; pretendemos simplesmente que em cada *lexia* não haja mais de três ou quatro sentidos a enumerar. O texto, no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como o águia que, com a ponta do seu cajado, corta um rectângulo fictício do céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, o voo dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações. A *lexia* não é mais do que o invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banqueta de sentidos possíveis (mas regrados, testados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso: a *lexia* e as suas unidades formarão assim uma espécie de cubo com facetas, coberto pela palavra, pelo grupo de palavras, pela frase ou parágrafo, ou seja, pela linguagem que é o seu excipiente «natural».

#### VIII. O texto estilizado.

O que se anotará através destas articulações postíças será a translação e a repetição dos significados. O levantamento sistemático dos significados em cada *lexia* não visa a descoberta da verdade do texto (a sua estrutura profunda, estratégica) mas o seu plural (ainda que parcimonioso); as unidades de sentido (as conotações), debulhadas separadamente em cada *lexia*, não serão reagrupadas, providas de um meta-sentido, que seria a construção final que se lhes daria (isolaremos apenas, em anexo, algumas sequências cuja ligação ao texto tutor poderia fazer perder a continuidade). Não se vai fazer uma exposição sobre a crítica a um texto, ou uma crítica a *este* texto; propor-se-á a matéria semântica (dividida mas não distribuída) de várias críticas (psicológica, psicanalítica, temática, histórica, estrutural); a cada crítica compete, em seguida (se assim o desejar), entrar no jogo, fazer ouvir a sua voz que é a escuta de uma das vozes do texto. O que procuramos é delinear o espaço estereográfico de uma escrita (que será aqui a escrita clássica, legível). O comentário, baseado na afirmação do plural, não se poderá realizar «respeitando» o texto: o texto tutor será continuamente intervalado, interrompido sem qualquer consideração pelas suas divisões naturais (sintácticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a explicação e a digressão poderão instalar-se a meio do *suspense*, separar o predicado e o complemento, ou o nome e o atributo; o trabalho do comentário, a partir do momento em que se subtrai a toda a ideologia da totalidade, consiste precisamente em *maltratar* o texto, em *cortar-lhe a fala*. Todavia, o que é negado não é a *qualidade* do texto (aqui incomparável), é o seu «natural».

#### IX. Quantas leituras?

Teremos de aceitar ainda uma última liberdade: a de ler o texto como se ele já tivesse sido lido. Os que gostam de belas histórias poderão, bem entendido, começar pelo fim e ler primeiro o texto tutor, em anexo, na sua pureza e continuidade, tal como saiu da edição, em resumo: tal como é lido habitualmente. Mas nós, que procuramos estabelecer um plural, não podemos deter esse plural no início da leitura; é necessário que a leitura seja também plural, sem ordem de entrada: a «primeira» versão de uma leitura deve poder ser a sua última versão, como se o texto se fosse reconstituindo para acabar num artifício de continuidade, contendo assim o significante uma figura suplementar: o deslizar. A re-leitura, operação contrária aos hábitos comerciais e ideológicos da nossa sociedade — que recomenda que se «abandone» a história depois de consumida («devorada»), para que se possa passar logo para uma outra história,



comprar outro livro, e que só é tolerada em certas categorias marginais de leitores (as crianças, os velhos e os professores) —, a re-leitura é proposta aqui logo de início, pois só ela pode salvar o texto da repetição (aqueles que desprezam a re-leitura sujeitam-se a ler a mesma história em toda a parte), multiplica-o na sua diversidade e no seu plural: afasta-o da cronologia interna («isto passa-se antes ou depois daquilo») e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*); ela contesta a pretensão que desejaria fazer-nos crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingénua, fenomenal, que em seguida teríamos apenas de «explicar», intelectualizar (como se houvesse um princípio da leitura, como se tudo não tivesse já sido lido: não há primeira leitura, mesmo quando o texto pretende dar-nos essa ilusão por meio de alguns operadores de *suspense*, artifícios espectaculares mais ou menos persuasivos); já não é consumo, mas jogo (esse jogo que é o retorno da diferença). Portanto, se — contrariando voluntariamente os termos — relermos *imediatamente* o texto, é para obter, como sob o efeito de uma droga (a do recomeço, da diferença), o texto plural: igual e novo, e não o «verdadeiro» texto.

X. Sarrasine.

Quanto ao texto que foi escolhido (por que razões? Sei apenas que desejava há muito tempo fazer a análise, por inteiro, de uma pequena narrativa e que um estudo de Jean Reboul<sup>1</sup> sobre a novela de Balzac me despertou a atenção; o autor dizia que a sua própria escolha era devida a uma citação de Georges Bataille; encontrava-me assim incluído nesse *transporte*, de que iria, através do próprio texto, entrever toda a extensão) esse texto é *Sarrasine*, de Balzac<sup>2</sup>.

(1) **SARRASINE** ★ O título propõe uma pergunta: *Sarrasine, o que é isso?* Um nome comum? Um nome próprio? Uma coisa? Um homem? Uma mulher? Estas perguntas terão uma resposta mais adiante, através da biografia do escultor, cujo nome é Sarrasine. Decidimos chamar *código hermenêutico* (para simplificar, assinalaremos nos nossos apontamentos: HER) ao conjunto de unidades que têm por função articular, de diversas maneiras, uma pergunta, a sua resposta e os acidentes variados que podem preparar a pergunta ou atrasar a resposta; ou ainda: formular um enigma e levar à sua decifração. O título *Sarrasine* propõe, deste modo, o primeiro termo de uma sequência que só terminará no n.º 153 [HER. Enigma 1 (haverá, com efeito, outros enigmas na novela): *pergunta*]. ★★ A palavra *Sarrasine* implica uma outra conota-

ção: a de *feminidade*, perceptível a todo o francês, que interpreta o e final como o morfema específico do feminino, sobretudo quando se trata de um nome próprio cujo masculino (*Sarrazin*) é, em geral, afirmado pela onomástica francesa. A feminidade (conotada) é um significado destinado a fixar-se em vários lugares do texto; é um elemento migrador, capaz de se conjugar com outros elementos do mesmo género para criar caracteres, atmosferas, figuras, símbolos. Embora todas as unidades aqui assinaladas sejam significados, esta pertence a uma categoria exemplar: constitui o significado por excelência, tal como a conotação o designa, no sentido quase corrente do termo. Chamemos a este elemento um significado (sem especificar mais), ou ainda um *sema* (em semântica, o sema é a unidade do significado), e anotemos a lista destas unidades com as letras SEM., limitando-nos a designar, de cada vez, com uma palavra (aproximativa), o significado de conotação a que reenvia a lexia (SEM. Feminidade).

(2) **Mergulhara numa dessas fantasias profundas** ★ A fantasia que é aqui anunciada não terá nada de errante; será fortemente articulada, de acordo com a mais conhecida das figuras de retórica, pelos termos sucessivos de uma antítese, a do jardim e do salão, da morte e da vida, do frio e do calor, do dentro e do fora. O que a lexia inaugura, a título de anúncio, é uma grande forma simbólica, pois ela abrangerá todo um espaço de substituições, de variações, que nos conduzirão do jardim ao castrado, do salão à jovem amada pelo narrador, passando pelo enigmático velho, a fecunda senhora de Lanty ou o lunar Adónis de Vien. Deste modo, no campo simbólico salienta-se uma grande região, a da antítese, que é aqui a unidade introdutória, que conjuga, para começar, os dois termos adversativos (A/B) com o nome de *fantasia* (anotaremos todas as unidades deste campo simbólico com as letras SIMB. Aqui: SIMB. Antítese: AB). ★★ O estado de embevecimento que é enunciado («*Mergulhara...*») refere-se já (pelo menos no discurso legível) a algum acontecimento que o fará terminar («...quando fui despertado por uma conversa», n.º 14). Semelhantes sequências envolvem uma explicação dos comportamentos humanos. Baseando-nos na terminologia aristotélica que liga a *práxis* à *proiarésis* ou a faculdade de deliberar sobre a procedência de uma conduta, chamaremos *proiarético* ao código das acções e dos comportamentos (mas na narrativa o que delibera a acção não é o personagem, e sim o discurso). Assinalaremos o código das acções com as letras ACÇ.; e como as acções se organizam em séries daremos a cada série um nome genérico, uma espécie de título da sequência, e numeraremos cada um dos termos que o compõem à medida que eles apareçam (ACÇ. «Estar mergulhado»: 1: estar absorto).

(3) **que dominam qualquer pessoa, até mesmo um homem frívolo, no meio das festas mais tumultuosas.** ★ A informação «há festa» (dada aqui obliquamente) acrescentada em seguida por outras informações (um palácio particular no bairro de Saint-Honoré) é a componente de um significado pertinente: a riqueza da família Lanty (SEM. Riqueza). ★★ A frase é a transformação do que facilmente poderia ser um provérbio: «Em festas tumultuosas, fantasias profundas». O enunciado é proferido por uma voz colectiva, anónima, originária na sabedoria humana. A unidade é procedente de um código gnómico, e esse código é um dos numerosos códigos do saber ou do conhecimento que o texto

1. Jean Reboul: «Sarrasine ou a castração personificada», em *Cahiers pour l'Analyse*, Março-Abril, 1967.

2. *Cenas da Vida Parisiense*. O texto é o de Balzac, *Comédie Humaine*, Ed. du Seuil, colecção *L'Intégrale* (1966), tomo IV, pp. 263-72, apresentação e notas de Pierre Citron.



refere incessantemente; chamar-lhe-emos, de um modo geral, *códigos culturais* (ainda que a bem dizer qualquer código seja cultural), ou ainda, visto que eles permitem ao discurso basear-se numa autoridade científica ou moral, *códigos de referência* (REF. Código gnómico).

#### XI. Os cinco códigos.

Por acaso (mas será por acaso?), as três primeiras lexias (a saber: o título e a primeira frase da novela)

põem-nos logo em presença dos cinco códigos que vão agora juntar-se a todos os significados do texto: sem que haja necessidade de forçar, até ao fim, nenhum outro código para além desses cinco e nenhuma lexia deixa de encontrar neles o seu lugar. Voltemos a falar deles, pela ordem em que aparecem, sem procurar hierarquizá-los. O inventário do código hermenêutico consistirá em distinguir os diferentes termos (formais) ao longo dos quais se centra um enigma, se postula uma fórmula que depois se retarda e por fim se revela (às vezes faltarão esses termos, outras vezes repetir-se-ão; não vão aparecer numa ordem constante). Quanto aos semas, limitar-nos-emos a assinalá-los — ou seja, sem tentar ligá-los sempre a um personagem (a um lugar ou a um objecto), nem organizá-los entre si para que formem um mesmo campo temático; respeitaremos a sua instabilidade, a sua dispersão, aquilo que faz deles partículas de poeira, de uma reverberação do sentido. Também evitaremos estruturar o campo simbólico; este campo é o próprio lugar da polivalência e da reversibilidade; por isso, a principal tarefa continua a ser a de demonstrar que acedemos a esse campo por várias entradas iguais, o que torna problemáticos a sua profundidade e o seu segredo. Os comportamentos (termos do código proiarético) organizam-se em sequências diversas, que o inventário deve apenas escalonar; é que a sequência proiarética é sempre o efeito de um artifício de leitura: quem quer que leia o texto reúne certas informações sob um nome genérico de acções (*Passeio, Assassínio, Encontro*), e é esse nome que faz a sequência; a sequência só existe no momento em que e por que podemos nomeá-la, desenvolve-se ao ritmo da nomeação que se procura e se confirma; tem, portanto, um fundamento mais empírico do que lógico, e é inútil forçá-la a entrar numa ordem legal de relações; ela não tem outra lógica a não ser a do *já-feito* ou do *já-lido*; de aí a diversidade das sequências (às vezes triviais, outras vezes romanescas) e a dos termos (mais ou menos numerosos); mais uma vez, não tentaremos estruturá-los: assinalá-los (externa e internamente) será o suficiente para manifestar o sentido plural da sua textura, que é o entrançado. Por fim, os códigos culturais — são as citações de uma ciência ou de uma sabedoria; ao destacar esses códigos, limitar-nos-emos a indicar o tipo de saber (físico,

fisiológico, médico, psicológico, literário, histórico, etc.) que é citado, sem nunca ir até ao ponto de construir — ou reconstruir — a cultura que articulam.

#### XII. O tecido das vozes.

Os cinco códigos formam uma espécie de rede, de tópica através da qual todo o texto passa (ou antes: ao passar por aí, faz-se texto). Se não se procura estruturar cada código ou os cinco códigos entre si, é deliberadamente, de modo a assumir a polivalência do texto, a sua reversibilidade parcial. Trata-se, com efeito, não de salientar uma estrutura, mas, tanto quanto possível, de produzir uma estruturação. Os espaços em branco e as subtilidades da análise serão como que os vestígios que assinalam a fuga do texto; porque se o texto está submetido a uma forma, essa forma não é uma, arquitectada, concluída: é o resto, o pedaço, a rede interrompida ou desmalhada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading*, que assegura simultaneamente o cruzamento e a perda das mensagens. Aquilo a que nós, aqui, chamamos *Código* não é uma lista, um paradigma que é necessário reconstruir obrigatoriamente. O código é uma perspectiva de citações, uma *miragem* de estruturas; dele apenas se conhecem as partidas e os regressos; as unidades que lhe pertencem (as que inventariámos) são sempre excursões do texto, a marca, o limite de uma digressão virtual para a elaboração de um catálogo (o *Rapto* reenvia a todos os raptos já escritos); elas são, igualmente, fragmentos dessa qualquer coisa que foi *já* lida, vista, feita, vivida: o código é o sulco desse *já*. Reenviado ao que foi escrito, quer dizer ao Livro (da cultura, da vida, da vida como cultura), o código faz do texto o prospecto desse Livro. Ou ainda: cada código é uma das forças que podem apropriar-se do texto (de que o texto é a rede), uma das Vozes de que o texto é tecido. Lateralmente, em cada enunciado, dir-se-ia, com efeito, que se fazem ouvir vozes-off: são os códigos: entrançando-se, eles, cuja origem «se perde» na imensa perspectiva do *já-escrito*, desoriginam a enunciação: o concurso das vozes (dos códigos) torna-se escrita, espaço estereográfico onde se cruzam os cinco códigos, as cinco vozes: Voz da Empíria (os proiaratismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermeneutismos), Voz do Símbolo.

(4) *Acabava de soar a meia-noite no relógio do Elysée-Bourbon.* ★ Uma lógica metonímica dá a *Elysée-Bourbon* o sema de *Riqueza*, visto que o bairro Saint-Honoré é um quarteirão rico. Esta riqueza é, ela própria, conotada: quarteirão de novos-ricos, o bairro Saint-Honoré reenvia, por sinédoque, ao Paris da Restauração, lugar mítico de súbitas fortunas de origem duvidosa; lugar onde o oiro surge diabolica-



mente, sem origem (é a definição simbólica da especulação) (SEM. Riqueza).

(5) **Sentado no peitoril de uma janela** ★ O desenvolvimento de uma antítese implica normalmente a exposição de cada uma das suas partes (A, B). É possível um terceiro termo: a apresentação conjunta. Esse termo pode ser puramente retórico, quando se trata de *anunciar* ou de *resumir* a antítese; mas pode também ser literal, quando se trata de denotar a conjunção física dos lugares antitéticos: função que aqui é restituída ao *peitoril*, linha entre o jardim e o salão, a morte e a vida (SIMB. Antítese: medianidade).

(6) **e escondido por trás das pregas ondulantes de um cortinado de seda**, ★ ACÇ. «Esconderijo»:1: estar escondido.

(7) **podia contemplar à vontade o jardim do palácio onde passava o serão**. ★ *Podia contemplar* quer dizer: *vou descrever*. O primeiro termo da antítese (o jardim) é aqui anunciado de um ponto de vista (segundo o código) retórico: há manipulação do discurso, não da história (SIMB. Antítese: A: anúncio). Anotaremos desde já, para retomar o tema mais tarde, que a *contemplação*, postura visual, plano arbitrário de um campo de observação (o *templum* dos presságios) narra toda a descrição do modelo de um quadro pintado. ★★ SEM. Riqueza (uma festa, o bairro Saint-Honoré, um palácio particular).

### XIII. Citar.

A Festa, o Bairro, o Palácio são informações anódinas, aparentemente perdidas no fluxo *natural* do discurso; na realidade são outros tantos pormenores destinados a fazer surgir a imagem da Riqueza no tapete da fantasia. O sema é, assim, várias vezes «citado»; desejaríamos dar a esta palavra o seu sentido tauromáquico: *citar* é esse bater do tacão, esse arquear do toureiro que atrai o animal para as bandarilhas. Do mesmo modo, cita-se o significado (a riqueza) para que compareça, esquivando-o ao fio do discurso. Essa citação fugidia, essa forma subreptícia e descontínua de tematizar, essa alternância do fluxo e da ostentação definem bem o aspecto da conotação; os semas parecem flutuar livremente, formar uma galáxia de pequeninas informações, onde não se pode ler nenhuma ordem privilegiada: a técnica narrativa é impressionista: divide o significante em partículas de matéria verbal em que só a concreção faz sentido: ela joga com a distribuição de um descontínuo (assim constrói o «carácter» de um personagem); quanto maior for a distância sintagmática entre duas informações convergentes, mais hábil é a narrativa; a *performance* consiste em jogar com um certo grau de impressão: é preciso que a marca passe levemente, como se o seu esquecimento fosse indiferente e que, no entanto, ao surgir mais além, sob outra forma, se constitua como

recordação; o legível é um efeito baseado nas operações de solidariedade (o legível «agarra-se») mas quanto mais ventilada for essa solidariedade, mais inteligente parecerá o inteligível. O fim (ideológico) dessa técnica é naturalizar o sentido, é, portanto, dar autenticidade à realidade da história: porque (no Ocidente) o sentido (o sistema) é, dizem, antipático à natureza e à realidade. Esta naturalização só é possível porque as informações significativas, deixadas — ou chamadas — a um ritmo homeopático, são levadas, arrastadas por uma matéria reputada de «natural»: a linguagem: paradoxalmente, a linguagem, sistema integral do sentido, tem como função des-sistematizar os sentidos segundos, naturalizar a sua produção e autenticar a ficção: a conotação foge sob o ruído regular das «frases», a «riqueza» escorrega sob a sintaxe muito «natural» (sujeito e complemento circunstancial) que faz com que uma festa se dê num palácio situado num bairro.

(8) **As árvores, salpicadas de neve, pouco se destacavam do fundo acinzentado de um céu coberto de nuvens, apenas iluminado por uma pálida Lua. Vistas no meio dessa atmosfera fantástica, pareciam-se vagamente com espectros mal envolvidos pelas mortalhas, imagem gigantesca da famosa dança dos mortos**. ★ SIMB. Antítese: A: o exterior. — ★★ A neve lembra aqui o frio, o que nem sempre acontece: a neve, macio manto de penugem, conota mais o calor das substâncias homogêneas, a protecção do abrigo. O frio, aqui, vem mais do facto da cobertura de neve ser parcial: não é a neve mas o imperfeito que é frio; a forma sinistra está imperfeitamente coberta: o despojado, o despido, a crosta, tudo o que subsiste de uma plenitude corroída pela carência (SEM. Frio). Também a Lua contribui para essa carência. Nesta passagem torna-se francamente sinistra, iluminando e realçando a imperfeição da paisagem; encontrá-la-emos cheia de uma doçura ambígua quando, substituída por um candeeiro de alabastro, iluminar e efeminar o Adónis de Vien (n.º 111), retrato que é copiado (e isto é bastante explícito) por Girodet ao fazer o Endymion (n.º 547). É que a Lua é o *nada* da luz, o calor reduzido à sua ausência: ilumina por puro reflexo, sem ser fonte de luz; torna-se assim o símbolo luminoso do castrado, carência manifestada pelo brilho vazio que a feminidade lhe empresta quando jovem (o Adónis), e de que apenas lhe resta uma crosta cinzenta quando velho (o ancião, o jardim) (SEM. Selenidade). Além disso, o fantástico designa e designará o que está fora dos limites fundadores do humano: sobre-natural, extra-terrena, essa transgressão é a do castrado, apresentado simultaneamente (mais tarde) como Super-Mulher e infra-homem (SEM. Fantástico). — ★★★ REF. A Arte (*dança dos mortos*).

(9) **Depois, voltando-me para o outro lado** ★ A passagem de um termo da Antítese (o jardim, o exterior) para o outro (o salão, o interior) é aqui resultante de um movimento do corpo; não é, portanto, artifício do discurso (dependente do código retórico), mas acto físico de conjunção (dependente do campo simbólico) (SIMB. Antítese: medianidade).



(10) podia admirar a dança dos vivos! ★ A *dança dos mortos* (n.º 8) era um estereótipo, um sintagma fixo<sup>1</sup>. Esse sintagma é aqui cortado em dois, constituindo-se um novo sintagma (a *dança dos vivos*). Entendem-se, simultaneamente, dois códigos: um código de conotação (na *dança dos mortos*, o sentido é global, proveniente de um saber codificado, o das histórias da Arte) e um código de denotação (na *dança dos vivos*, cada palavra, conservando simplesmente o sentido do dicionário, é adicionada à palavra vizinha); esta divergência, esta espécie de estrabismo, define o jogo de palavras. Esse jogo de palavras é constituído como um diagrama da Antítese (forma de que conhecemos a importância simbólica): um tronco comum, a *dança*, diversifica-se em dois sintagmas opostos (os *mortos*/os *vivos*), assim como o corpo do narrador é o espaço único de onde procedem o jardim e o salão (REF. o jogo de palavras). ★★ «*Podia contemplar*» anunciava a primeira parte (A) da Antítese (n.º 7). Simetricamente, «*podia admirar*», anuncia a segunda (B). A contemplação referia-se a um simples quadro de pintura; a admiração, mobilizando formas, cores, sons, perfumes, transforma a descrição do salão (que se vai seguir) num modelo teatral (a cena). Voltaremos a falar sobre essa sujeição da literatura (precisamente na versão «realista») a outros códigos de representação (SIMB. Antítese: B: anúncio).

(11) Um salão esplêndido, com painéis de prata e ouro, lustres resplandecentes, onde brilhavam inúmeras velas. Aí formigavam, agitavam-se e borboleteavam as mais lindas mulheres de Paris, as mais ricas, as mais nobres, flamejantes, pomposas, ofuscantes de diamantes! Flores na cabeça, no seio, nos cabelos, salpicando os vestidos, ou em grinaldas, a seus pés. Frêmitos leves, passos voluptuosos que faziam ondear as rendas, as sedas, a musselina à volta das ancas delicadas. Aqui e além brilhavam alguns olhares demasiado vivos que eclipsavam as luzes, o fogo dos diamantes, e animavam os corações mais ardentes. Também se surpreendiam sinais de cabeça, significativos para os amantes, e atitudes negativas para os maridos. O eco da voz dos jogadores a cada jogada imprevista e o tilintar do ouro misturavam-se com a música, com o murmúrio das conversas; para cumular o estonteamento dessa multidão inebriada por tudo o que de sedutor pode oferecer o mundo, um vapor de perfumes e a embiaguez geral produziam o seu efeito nas imaginações enlouquecidas. ★ SIMB. Antítese: B: o interior.

★★ As mulheres são transformadas em flores (têm-nas por toda a parte); este sema de Vegetalidade virá fixar-se mais tarde na mulher amada pelo narrador (cuja forma são «viçosas»); por outro lado, a vegetalidade conota uma certa ideia da vida pura (porque orgânica), que forma antítese com a «coisa» morta que o ancião representa (SEM. Vegetalidade). O frêmito das rendas, o ondular das musselinas e o vapor dos perfumes instalam o sema *vaporoso*, antitético de anguloso (n.º 80), de geométrico (n.º 76) e de enrugado (n.º 82), formas que definirão semicamente o velho. O que é visado por contraste, no velho, é a *máquina*: poder-se-ia conceber (pelo menos no discurso legível), uma *máquina vaporosa*? (SEM. Vaporoso). ★★★ SEM. Riqueza. ★★★ É designada, alusivamente, uma atmosfera de adultério; ela conota Paris

como local de imoralidade (as fortunas parisienses, entre as quais a dos Lanty, são imorais) (REF. Psicologia étnica: Paris).

(12) Assim, à minha direita, a sombria e silenciosa imagem da morte; à minha esquerda, as decentes bacanais da vida: ali, a natureza fria, cinzenta, enlutada; aqui, a alegria dos homens. ★ SIMB. Antítese: A B: resumo.

(13) Entre estes dois quadros tão díspares, que, mil vezes repetidos de maneiras diversas, fazem de Paris a cidade mais divertida do mundo e a mais filosófica, eu construía uma macedónia moral, meio agradável, meio fúnebre. Com o pé esquerdo marcava o compasso, e parecia-me ter o outro num caixão. Com efeito, a minha perna estava enregelada por uma dessas correntes que nos gelam metade do corpo enquanto a outra metade sente o calor húmido dos salões, coisa muito frequente num baile.

★ A «macedónia» conota um carácter compósito, a mistura *sem ligação* de elementos díspares. Este sema emigrará do narrador para Sarrasine (n.º 159), o que anula a hipótese de o narrador ser apenas um personagem secundário, introdutório: os dois homens estão simbolicamente em igualdade. O *compósito* opõe-se a um estado que terá muita importância na história de Sarrasine, pois estará ligado à descoberta do seu primeiro prazer: o *lubrificado* (n.º 213). O fracasso de Sarrasine e do narrador é o de uma substância que não se «agarra» (SEM. Compósito). ★★ Fazem-se ouvir aqui dois códigos culturais: a psicologia étnica (REF. «Paris») e a Medicina popular («apanha-se facilmente um resfriado quando se permanece no peitoril de uma janela») (REF. Medicina). ★★★ A participação do narrador no simbolismo profundo da Antítese é aqui ironizada, trivializada, minimizada — recorrendo-se para isso a uma causalidade física, grosseira e irrisória: o narrador finge recusar o simbólico que para ele é uma «questão de corrente de ar»; aliás, ele será castigado pela sua incredulidade (SEM. Assimbolismo).

#### XIV. A Antítese I: o suplemento.

As muitas centenas de figuras propostas ao longo dos séculos pela arte retórica constituem um trabalho classificatório destinado a nomear, a fundamentar o mundo. De todas estas figuras, uma das mais estáveis é a Antítese; tem por função aparente consagrar (e moderar) através de uma palavra, de um objecto metalinguístico, a divisão dos contrários e, nessa divisão, a sua própria irredutibilidade. A antítese impede qualquer eternidade; convoca uma natureza de contrários, e essa natureza é intratável. Não se distinguindo pela presença ou ausência de um simples traço (como acontece, vulgarmente, na oposição paradigmática), os dois termos de uma antítese são um e outro *marcados*: a sua diferença não procede de um movimento complementar, dialéctico (vazio em oposição a cheio): a antítese é o combate de duas plenitudes postas, ritualmente, frente a frente — como dois guerreiros armados: a Antítese é a figura de

1. Syntagme figé, no original (N.T.)



## Honoré de Balzac

<sup>1</sup> SARRASINE

<sup>2</sup> Mergulhara numa dessas fantasias profundas <sup>3</sup> que dominam qualquer pessoa, até mesmo um homem frívolo, no meio das festas mais tumultuosas. <sup>4</sup> Acabava de soar a meia-noite no relógio do Elysée-Bourbon. <sup>5</sup> Sentado no peitoril de uma janela <sup>6</sup> e escondido por trás das pregas ondulantes de um cortinado de seda, <sup>7</sup> podia contemplar à vontade o jardim do palácio onde passava o serão. <sup>8</sup> As árvores, salpicadas de neve, pouco se destacavam do fundo cinzento de um céu coberto de nuvens, apenas iluminado por uma pálida Lua. Vistas no meio dessa atmosfera fantástica, pareciam-se vagamente com espectros mal envolvidos pelas mortalhas, imagem gigantesca da famosa dança dos mortos. <sup>9</sup> Depois, virando-me para o outro lado, <sup>10</sup> podia admirar a dança dos vivos! <sup>11</sup> Um salão esplêndido, com painéis de prata e ouro, lustres resplandecentes, onde brilhavam inúmeras velas. Aí formigavam, agitavam-se e borboleteavam as mais lindas mulheres de Paris, as mais ricas, as mais nobres, lamejantes, pomposas, ofuscantes de diamantes! Flores na cabeça, no seio, nos cabelos, salpicando os vestidos, ou em grinaldas, a seus pés. Frêmitos leves, passos voluptuosos que faziam ondear as rendas, as sedas, a musselina à volta das ancas delicadas. Aqui e além brilhavam alguns olhares demasiado vivos que eclipsavam as luzes, o fogo dos diamantes, e animavam os corações mais ardentes. Também se surpreendiam sinais de cabeça, significativos para os amantes, e atitudes negativas para os maridos. O eco da voz dos jogadores a cada jogada imprevista e o tilintar do ouro misturavam-se com a música, com o murmúrio das conversas; para cumular o estonteamento dessa multidão inebriada por tudo o que de sedutor pode oferecer o mundo, um vapor de perfumes e a embriaguez geral produziam o seu efeito nas imaginações enlouquecidas. <sup>12</sup> Assim, à minha direita, a sombria e silenciosa imagem da morte; à minha esquerda, as decentes bacanais da vila; ali, a natureza fria, cinzenta,



enlutada; aqui, a alegria dos homens. <sup>13</sup> Entre estes dois quadros tão díspares que, mil vezes repetidos de maneiras diversas, fazem de Paris a cidade mais divertida do mundo e a mais filosófica, eu construía uma miacedónia moral, meio agradável, meio fúnebre. Com o pé esquerdo marcava o compasso, e parecia-me ter o outro num caixão. Com efeito, a minha perna estava enregelada por uma dessas correntes que nos gelam metade do corpo, enquanto a outra metade sente o calor húmido dos salões, coisa muito frequente num baile.

— <sup>14</sup> O senhor de Lanty possui este palácio há muito tempo?

— Sim. Há quase dez anos que o marechal Carigliano lho vendeu...

— Ah!

— Esta gente deve possuir uma imensa fortuna...!

— Pois com certeza...

— Que festa! De um luxo insolente...

— Acha que são tão ricos como o senhor de Nucingen ou o senhor de Gondreville?

— <sup>15</sup> Mas então não sabe?...

Estendi a cabeça e reconheci os dois interlocutores como pertencendo a essa espécie de gente curiosa que, em Paris, se ocupa exclusivamente dos Porquê? dos Como? De onde vêm? Quem são? Que aconteceu? Que fez ela? Começaram a falar baixo, e afastaram-se para irem conversar mais à vontade em qualquer sofá solitário. Os que procuram mistérios nunca tinham encontrado mina mais fecunda. <sup>16</sup> Ninguém sabia de que país viera a família Lanty, <sup>17</sup> nem de que género de comércio, de que espécie de espoliações, de que pirataria ou de que herança provinha uma fortuna calculada em vários milhões. <sup>18</sup> Todos os membros desta família falavam italiano, francês, espanhol, inglês e alemão com corecção suficiente para fazer supor que deveriam ter estado muito tempo entre esses diferentes povos. Seriam ciganos? ou flibusteiros?

<sup>19</sup> Mesmo que sejam o diabo! diziam os jovens políticos, o que é certo é que sabem receber maravilhosamente.

— Ainda que o conde de Lanty tivesse roubado algum Casuaba, casaria de bom grado com a filha dele! — alardeava um filósofo.

<sup>20</sup> Quem não teria desposado Marianina, jovem de dezasseis anos, cuja beleza realizava as fabulosas concepções dos poetas orientais?! Como a filha do sultão no conto A Lâmpada Maravilhosa, ela deveria ficar sempre oculta por trás de um véu. A sua voz fazia empalidecer os talentos incompletos dos Malibran, dos Sontag, dos Fodor, bem que uma qualidade dominante sempre excluiu a perfeição do conjunto; ao passo que Marianina conseguia reunir a pureza do som, a sensibilidade, o movimento e as entoações adequadas à alma e à ciência, a corecção e o sentimento. Esta jovem era o modelo dessa poesia secreta, elo comum a todas as artes, e que escapa sempre àqueles que a procuram. Doce e modesta, instruída e espiritual, nada podia fazer eclipsar Marianina a não ser sua mãe.

<sup>21</sup> Alguma vez encontraram uma dessas mulheres cuja beleza fulminante desafia a idade, e que, dos trinta e seis anos, parecem mais desejáveis do que quinze anos antes? O rosto é o de uma alma apaixonada, resplandece, cada traço da face brilha de inteligência; cada poro possui um esplendor particular, principalmente sob as luzes. Os olhos sedutores atraem, repelem, falam ou calam-se, o modo de andar

é inocentemente sábio; a voz desdobra as melodiosas riquezas dos tons mais insinuantemente doces e ternos.

<sup>22</sup> Baseados em comparações, os seus elogios acariciam o amor próprio mais exigente. Um movimento das sobrancelhas, a menor troca de olhares, o lábio que se aperta, causam uma espécie de terror àqueles que delas fazem depender a sua vida e felicidade. Inexperiente no amor e dócil às palavras, uma rapariga pode deixar-se seduzir; mas, para esta espécie de mulheres, um homem tem de saber, como o senhor de Jaucourt, não gritar de dor quando, ao esconder-se no fundo de um gabinete, a criada de quarto lhe parte dois dedos na juntura de uma porta. Amar essas poderosas sereias não será arriscar a vida? E talvez seja esta a razão por que as amamos tão apaixonadamente! Assim era a condessa de Lanty.

<sup>23</sup> Filippo, irmão de Marianina, herdara, como a irmã, a maravilhosa beleza da condessa. Para dizer tudo numa só palavra, esse jovem era uma imagem viva de Antínoo, com formas mais esguias. Mas que bem se liga essa magreza e proporções delicadas à juventude; quando a tez morena, as sobrancelhas vigorosas e o fogo de um olhar aveludado prometem, para o futuro, paixões másculas, pensamentos generosos! Se Filippo ficava nos corações de todas as raparigas como um modelo, era igualmente recordado por todas as mães como o melhor partido de França.

<sup>24</sup> A beleza, a fortuna, o espírito, os dons dessas duas crianças tinham sido herdados apenas da mãe. <sup>25</sup> O conde de Lanty era pequeno, feio e franzino; sombrio como um espanhol, aborrecido como um banqueiro. Dizia-se, aliás, que conhecia a política a fundo, talvez porque se risse raramente e estivesse sempre a citar Metternich ou Wellington.

<sup>26</sup> Esta misteriosa família tinha todo o encanto de um poema de Lord Byron, cujas dificuldades eram traduzidas de maneira diferente por cada pessoa da alta sociedade: um canto secreto e sublime de estrofe. <sup>27</sup> O segredo em que os Lanty conservavam a sua origem, a sua vida passada e as suas relações com as quatro partes do mundo, não teria por muito tempo constituído assunto que admirasse os parisienses. Nenhuma outra terra compreendeu tão bem o axioma de Vespasiano: As moedas, mesmo manchadas de sangue ou de lama, nada denunciam e representam tudo. Se a alta sociedade soubesse o montante da vossa fortuna, sereis classificados entre as somas iguais à vossa; e ninguém pedirá para ver os vossos pergaminhos, pois toda a gente sabe como são fáceis de arranjar. Numa cidade em que os problemas sociais se resolvem com equações algébricas, os aventureiros têm excelentes oportunidades. Mesmo supondo que esta família fosse de origem cigana, era tão rica, tão fascinante que a alta sociedade podia facilmente perdoar os seus pequenos mistérios. <sup>28</sup> Mas, infelizmente, a história enigmática da casa Lanty constituía perpétuo motivo de curiosidade, bastante semelhante ao dos romances de Anné Radcliffe.

<sup>29</sup> Os observadores, àqueles que teimam em saber em que armazém comprais os candelabros, ou que perguntam o preço do aluguer quando o vosso apartamento lhes agrada, tinham notado, de longe e longe, no meio das festas, dos concertos, dos bailes, das reuniões dadas pela condessa, a presença de um estranho personagem. <sup>30</sup> Era um homem. <sup>31</sup> A primeira vez que apareceu no palácio foi durante um con-