

COLEÇÃO STUDIVM

TEMAS FILOSÓFICOS, JURÍDICOS E SOCIAIS

Prof. WOLFGANG KAYSER

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO
DA OBRA LITERÁRIA
(INTRODUÇÃO À CIÊNCIA DA LITERATURA)

★

3.ª EDIÇÃO PORTUGUESA TOTALMENTE REVISTA
PELA 4.ª ALEMÃ

POR

PAULO QUINTELA

VOL. I

ARMÉNIO AMADO, EDITOR, SUCESSOR — COIMBRA

1963

ÍNDICE

	Págs.
PREFÁCIO à 3. ^a Edição Portuguesa, <i>in memoriam</i> de W. Kayser	v
NOTA PRÉVIA DO TRADUTOR	IX
PREFÁCIO à 1. ^a Edição Portuguesa	XI
PREFÁCIO à 2. ^a Edição Portuguesa	XV
PREFÁCIO à 1. ^a Edição Alemã	XVII

INTRODUÇÃO

1. Entusiasmo e Estudo	3
2. O objecto da Ciência da Literatura	5
3. Conceito e História da Ciência da Literatura	14

PREPARAÇÃO

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS FILOLÓGICOS	29
1. Edição crítica de um texto	29
2. Determinação do autor	41
<i>Excursão: Determinação do autor por meio do texto</i>	50
3. Determinação da data	55
4. Meios auxiliares	60

PRIMEIRA PARTE

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA ANÁLISE LITE- RÁRIA	69
--	----

ÍNDICE

Págs.

CAPÍTULO II

CONCEITOS FUNDAMENTAIS QUANTO AO CONTEÚDO	73
1. O assunto	73
2. O motivo	80
<i>Excursão</i> : O motivo da noite em quatro poemas líricos	89
3. «Leitmotiv», Topos, Emblemas	100
4. A fábula	109

CAPÍTULO III

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO VERSO	117
1. Sistemas de verso	118
2. Espécies de pés mais importantes	122
3. O verso	124
4. A estrofe	129
5. Formas de poesia	134
6. A rima	142
7. Métrica e história do verso	146
8. Análise do som	149

CAPÍTULO IV

AS FORMAS LINGUÍSTICAS	151
1. A sonoridade	153
2. O estrato da palavra	159
3. Figuras retóricas	167
<i>Excursão</i> : Imagem, Comparação, Metáfora, Sinestesia	183
4. A ordem «usual» das palavras	196
<i>Excursão</i> : Sintaxe e Verso	202
5. Formas sintácticas	209

ÍNDICE

	Págs.
6. Formas superiores à Frase	229
<i>Excursão</i> : Formas superiores à frase estudadas através da análise de um texto em prosa	231
7. Modos e formas do discurso	234

CAPÍTULO V

A CONSTRUÇÃO	237
1. Problemas de construção da Lírica	238
(a) Um exemplo	238
(b) Construção externa e interna	249
(c) A construção do ciclo	257
2. Problemas de construção do Drama	260
(a) Cena e acto	260
(b) Construção da acção	268
3. Problemas de construção na arte narrativa (Épica)	272
(a) Formas exteriores de construção	272
(b) O processo épico	276
(c) Formas basilares da Épica	282

PARTE INTERMÉDIA

CAPÍTULO VI

FORMAS DE APRESENTAÇÃO	291
1. Problemas de apresentação do género lírico (técnica Lírica)	295
2. Problemas de apresentação do Drama (técnica do Drama)	301
3. Problemas de apresentação da Épica (técnica da Arte Narrativa)	310
<i>Excursão</i> : A posição do narrador no «Brás Cubas» de Machado de Assis	329
<i>Excursão</i> : A configuração do diálogo na narrativa	337



WOLFGANG KAYSER
† 23. 1. 1960

PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO

In Memoriam de Wolfgang Kayser.

Eis a terceira edição deste livro em língua portuguesa — deste livro que nasceu em Portugal e em português apareceu originariamente.

Ao entregá-la ao público, sinto necessidade de escrever algumas poucas palavras in memoriam do seu Autor, de quem tive a fortuna de ser amigo durante muitos anos.

Pertencentes à mesma geração — apenas um ano exacto nos separava em idade, com desvantagem para mim —, é muito possível, embora nenhum de nós disso tivesse lembrança, que juntos tivéssemos seguido as lições e seminários dos nossos mestres comuns em Berlim — J. Petersen, A. Hübner, M. Herrmann... — Fomos depois colegas no ensino universitário em Portugal, ele em Lisboa, eu já em Coimbra. Aprendemos a estimar-nos — e eu aprendi a admirar-lhe o excepcional talento pedagógico, a vastidão da informação literária (não só no campo que nos era comum), a clareza, sobriedade sem securas, precisão e elegância da exposição, a enorme capacidade de realização na investigação científica e no ensino. Este conjunto de qualidades, aliadas à lhanza e humaníssima afeabilidade do trato, à capacidade inata de reconhecimento da valia alheia, ao seu amor e prática das artes — W. Kayser era um bom pianista e gostava de pintar, e grande mágoa eu tenho de não possuir uma das suas belas aquarelas

da Serra da Lousã! —, faziam dele um amigo precioso e um colega com quem era bom colaborar.

Nascido em Berlim, a 24 de Dezembro de 1906, frequentou o Friedrichs-Realgymnasium e depois, na mesma cidade, na então Universidade de Frederico Guilherme, seguiu estudos de Germanística, Anglistica, História e Filosofia, e lá se doutorou em 1930. Foi logo a seguir, por indicação de J. Petersen, leitor de língua e literatura alemãs na Universidade de Amsterdão até 1933, e depois em Aarhus (Dinamarca), até ingressar como assistente fora do quadro da secção moderna de Germanística na Universidade de Berlim, em 1935, onde adquiriu a *venia legendi*. Três anos mais tarde é já docente em Lípsia, onde vai conviver com H. A. Korff, Th. Frings e A. Jolles. Dai vem, em 1941, tomar conta da regência de Literatura Alemã na Faculdade de Letras de Lisboa, contrato que se mantém até 1946. Permanece em Portugal, subsidiado pelo Instituto de Alta Cultura, até 1950, e é nesse período que leva a cabo, entre outros trabalhos, a redacção do presente livro, simultâneamente em português e alemão. É então chamado à cátedra de Filologia Alemã em Gotinga onde, durante dez anos, prestigia a escola com um labor pedagógico e de investigação intensíssimo, interrompido por frequentes convites para reger cursos e fazer conferências em Cambridge, Manchester, Harvard, Chicago, Zagreb e noutras universidades da Suíça, Itália, Jugoslávia, Holanda, Inglaterra, Escandinávia, Finlândia e Estados Unidos da América. Preparava-se para uma viagem ao Japão quando, a 23 de Janeiro de 1963, com apenas 53 anos de idade, um colapso cardíaco pôs termo à sua vida tão curta, mas tão intensa e múltiplamente vivida.

A carreira científica e humana de W. Kayser é impensável sem o decénio passado em Portugal. É aqui que os seus horizontes ganham largueza para uma visão mais vasta do fenómeno literário, abarcando as produções de expressão ibérica, mesmo no continente americano, principalmente a lírica e a novelística portuguesa moderna, o drama espanhol e o romance brasileiro, que nunca mais deixa de valorizar nos seus trabalhos e conferências. É aqui também que as suas qualidades humanas de convívio e compreensão, ao contacto do mundo românico, se desdobram e manifestam em toda a sua plenitude. E é isto mesmo que eu hoje, como Português, quero agradecer comovida e saudosamente à sua memória.

Nomeamos a seguir, dos seus trabalhos, os mais importantes:

KLANGMALEREI BEI HARSDÖRFFER (*Dis. de doutoramento, 1932*);

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN BALLADE (1936, HABILITATIONSSCHRIFT, *de que preparava nova edição antes de morrer*);

DIE IBERISCHE WELT IM DENKEN J. G. HERDERS (1945; *importante para o estudo das literaturas ibéricas e do carácter nacional de Portugueses e Espanhóis na obra de Herder; capítulos especiais sobre Camões, os Descobrimentos, e o Cid*);

KLEINE DEUTSCHE VERSSCHULE (1947, 7.^ª ed., 1960);

DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK (*é o presente livro, aparecido em 1948, que vai já na 7.^ª ed. alemã e que foi traduzido em várias línguas*);

ENTSTEHUNG UND KRISE DES MODERNEN ROMANS (1954);

DAS GROTESKE. SEINE GESTALTUNG IN MALEREI UND DICHTUNG (1957);

DIE VORTRAGSREISE (1958; *colectânea de conferências, entre elas, de especial interesse para o leitor português, «A Estrutura do 'Príncipe Constante' de Calderón», «Posfácio à tradução das Memórias Póstumas de Brás Cubas' de Machado de Assis» e «A Literautra Portuguesa da Actualidade»*);

DIE WAHRHEIT DER DICHTER (1959);

KUNST UND SPIEL. FÜNF GOETHE-STUDIEN (1960).

Ainda depois da partida, o espírito de W. Kayser, graças à diligente dedicação de sua Esposa, continua a visitar-nos, com a publicação das suas lições sobre História do Verso Alemão (GESCHICHTE DES DEUTSCHEN VERSES; 1960) e sobre o Fausto de Goethe, (FAUSTKOLLEG, nachgezeichnet von Ursula Kayser, Gotinga, 1962) o último curso por ele regido, interrompido definitiva e simbolicamente, ao que leio, com a interpretação da descida de Fausto ao Reino das Mães.

Também dele — o mago-intérprete — se pode dizer, com o herói de Goethe:

In reicher Spende lässt er, voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.

Coimbra, 10 de Fevereiro de 1963.

PAULO QUINTELA

NOTA. — O texto da tradução foi, evidentemente, revisto mais uma vez, expurgado dos erros e gralhas que se notaram, melhorado aqui e acolá com uma nova versão ou com algumas formulações que nos pareceram preferíveis às da edição anterior.

A fotografia de W. Kayser que publicamos foi tirada enquanto ele pronunciava, em 11 de Novembro de 1959, o seu discurso na Universidade de Gotinga sobre «Schiller Poeta da Grandeza».

NOTA PRÉVIA DO TRADUTOR

O texto da versão portuguesa deste livro (que em 1.^a edição há dez anos apareceu, em 2 volumes, nesta mesma colecção com o título *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*) foi agora submetido a meticolosa revisão pelo da 4.^a edição alemã (*Das sprachliche Kunstwerk — Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, vierte Auflage, Francke Verlag Bern, 1956*). Da extensão e validade — mesmo da necessidade — dessa revisão poderá facilmente fazer ideia quem queira dar-se ao trabalho de confrontar, ao acaso, qualquer pequeno número de páginas. Poderá também verificar, ocasionalmente, vários acrescentos, alguns substanciais.

Julgámos conveniente, por mais lógica e mais conforme ao desenvolvimento da matéria e à natureza do método, a alteração do título português primitivo.

Não vale a pena falar em eventuais adições bibliográficas, uma vez que não houve preocupação — nem haveria a possibilidade — de ser exaustivo. Houve, sim, a de fixar a terminologia e o vocabulário técnico da ciência literária, a partir da nomenclatura alemã, indubitavelmente a mais rigorosa e diferenciada. Bem sabemos que não fomos além da tentativa e que essa

tarefa não pode ser, em definitivo, obra de um só. Mas é preciso que alguém comece... Aí fica, nesse campo, o nosso contributo que desejaríamos ver discutido, precisamente porque o sabemos discutível.

Coimbra, Fevereiro de 1958.

PAULO QUINTELA

PREFACIO A 1.^a EDIÇÃO PORTUGUESA

Como todas as ciências, a da literatura vê-se, de vez em quando, forçada a uma revisão das suas concepções basilares. Hoje, parece-nos bem evidente o facto de ela ter entrado numa nova fase da sua história. Pouco a pouco impôs-se, de novo, a convicção de ser necessário colocar no centro da actividade científica os problemas contidos no próprio fenómeno «literário», ofuscados pela investigação dos últimos cinquenta anos. Esta costumava considerar uma obra como manifestação de fenómenos extra-literários e aproveitava-se dela para chegar ao esclarecimento de factores como autor, geração, corrente ideológica, classe social, época, ou ainda determinados problemas e ideias. Em opposição a esta tendência implantou-se, cada vez mais, a crença de que a verdadeira missão e mais própria tarefa da interpretação consiste em estudar a obra literária como tal, em compreender a sua existência autónoma e esclarecer as leis que determinam a sua organização. Os impulsos que conduziram a essa nova ou, até certo ponto, antiga concepção dos estudos literários, têm vindo de todos os lados, reunindo-se e organizando-se já há alguns anos. Basta apontar os congressos internacionais, realizados pela «Commission Internationale d'histoire Littéraire», as novas revistas como «Helicon», «Trivium», e outras, as novas «escolas» como a de

Zurique, etc. Os resultados já alcançados pelos recentes esforços são de tal importância, que a profecia duma inevitável alteração de toda a historiografia literária parece justa e prestes a realizar-se.

Não será, por isso, prematura a tentativa de dar uma introdução aos métodos aplicados e nela, ao mesmo tempo, uma exposição do estado actual da investigação. O presente livro pretende ser isso mesmo. O seu plano foi determinado pela concepção basilar da obra literária como obra de arte plasmada na língua. Depois duma exposição analítica, na Primeira Parte, dos fenómenos elementares que dizem respeito ao conteúdo, ao verso, à língua e à composição, chega-se, na Segunda Parte, às forças sintéticas correspondentes ou seja: conteúdo ideológico, ritmo, estilo e género. Passando de uma à outra, observam-se as suas correlações até que, finalmente, no último capítulo se revela a sua determinação intrínseca pelo verdadeiro centro construtivo. Só a nova concepção metodológica tem a possibilidade de superar toda a análise inevitável por uma síntese definitiva. Para o leitor não somente conhecer os diferentes aspectos pela teoria, mas poder observar os respectivos métodos no seu trabalho prático, pareceu conveniente incluir várias interpretações, às vezes sob a forma de «excursos». Tiraram-se os exemplos, como acontece também com as referências no próprio texto, de preferência das literaturas românicas e germânicas e, em alguns casos, da grega e da latina, pois o livro se destina, em primeiro lugar, a todos aqueles que se dedicam ao estudo de uma daquelas literaturas.

Uma bibliografia completará a descrição dos problemas e a exposição do estado actual da investi-

gação. Bibliografias deste género são sempre precárias e são-no sobretudo hoje em dia, dadas as dificuldades de obter informações bibliográficas e livros recém-publicados. Contudo, precisamente estas dificuldades parecem aumentar a utilidade de um apêndice bibliográfico, por mais defeituoso que seja.

A versão original do livro foi escrita em alemão. Na versão portuguesa, muitas vezes não foi fácil a tradução de termos bem delimitados e que ocupam posição de destaque no texto. O autor tem de pedir indulgência, além disso, se a linguagem deixa transparecer até certo ponto a proveniência estrangeira. Muito sinceramente agradece a todos aqueles que o ajudaram, com tanta amabilidade, na elaboração penosa da versão definitiva, sobretudo às Senhoras D. Maria Osswald e Dr.^{as} D. Anna Arnaud, D. Elvira Monteiro, D. Maria Manuela Sousa Marques, D. Maria Salomé Correia, D. Ruth San Payo Araújo. A quem o autor deve o maior auxílio é ao seu amigo Doutor Paulo Quintela que dispensou ao livro as suas grandes capacidades de estilista, intérprete e cientista, tomando sobre si, e «sua sponte», o ingrato trabalho de ler todas as provas durante a composição.

Resta ao autor uma última palavra de reconhecimento e, na verdade, a mais profunda e mais expressiva. O Instituto para a Alta Cultura dignou-se aprovar o plano do livro, apresentado pelo autor, e conceder-lhe uma bolsa de estudo para a sua execução. Só desta maneira se criaram as condições que permitiram ao autor escrever o livro e realizar as suas intenções: ser útil ao leitor e, nomeadamente, à juventude académica, nos seus estudos literários.

Uma versão do livro em língua alemã, a qual diverge sobretudo nos exemplos práticos, está a sair sob o título Das sprachliche Kunstwerk.

Lisboa, no mês de Julho de 1948.

WOLFGANG KAYSER

PREFACIO À 2.^a EDIÇÃO PORTUGUESA

A presente edição difere consideravelmente da primeira. O Doutor Paulo Quintela, que já a esta dedicara o seu auxílio, reviu agora o texto em tal medida que surgiu uma nova versão e o livro lhe pertence por metade. É dever do autor — dever que cumpre alegremente — exprimir o seu agradecimento ao Doutor Paulo Quintela, a quem há longos anos o ligam laços de amizade. Toda uma série de alterações do conteúdo explica-as o facto de, para a nova versão, se ter partido da 4.^a edição de «Das Sprachliche Kunstwerk», entretanto aparecida.

Com profunda gratidão recorda o autor o tempo em que lhe foi dado escrever o livro em Portugal, que se lhe tornara segunda pátria. Se o livro se mostrou útil para o estudo da Literatura — a par da versão alemã existe uma espanhola que está a aparecer em segunda edição, enquanto se prepara uma tradução para inglês —, é especial motivo de alegria para o seu autor o poder ter contribuído para alargar no estrangeiro o conhecimento da Literatura Portuguesa a que foi buscar tantos exemplos.

Dentro em breve aparecerá a continuação do presente livro.

Gotinga, Fevereiro de 1958.

WOLFGANG KAYSER

PREFACIO A 1.^a EDIÇÃO ALEMA

O presente livro é uma introdução aos métodos de trabalho com cujo auxílio se abre a compreensão de qualquer obra literária como obra de arte. A investigação das últimas décadas trabalhou predominantemente com outros objectivos. Punha a obra em relação com fenómenos extra-poéticos e julgava encontrar aí a verdadeira vida de que a obra então seria o reflexo. A personalidade de um poeta ou a sua concepção do mundo, um movimento literário ou uma geração, um grupo social ou uma paisagem, o espirito de uma época ou o carácter de um povo, em suma problemas e ideias —, tais eram as potências vitais a que se tentava chegar através da poesia. Por justificados que estes métodos de trabalho sejam ainda hoje e por grande que seja o seu resultado, põe-se todavia a questão de saber se com eles se não descursa a essência da obra de arte literária e se se não descuida a tarefa principal da investigação literária.

Uma obra literária não vive nem deriva como reflexo de qualquer outra coisa, mas sim como estrutura linguística fechada e completa em si mesma. O empenho mais urgente da investigação deveria pois, nesta conformidade, ser a determinação das forças linguísticas criadoras, a compreensão da sua cooperação e a tentativa de tornar transparente a totalidade da obra isolada.

Durante o predomínio daqueles métodos de sentido diferente não faltaram investigadores que continuaram fiéis às tarefas essenciais. Mas só há um decénio é que tais esforços recobram amplitude e importância, se ligaram e organizaram em revistas, congressos e escolas, de tal sorte que a profecia de então é já hoje realidade: um novo período na história da investigação literária começou. E parece justificada a esperança de que, a partir do centro reconquistado do trabalho dirigido para o poético-linguístico, também a história da literatura alcançará novas normas.

Não parece pois prematuro tentar uma introdução aos problemas e métodos da interpretação literária. A construção do livro ordenou-se sem violência: depois da discussão das questões prévias filológicas, a primeira parte descreve os fenómenos elementares que se encontram dentro dos quatro estratos do Conteúdo, do Verso, da Língua e da Estrutura. Na segunda parte são libertados da sua rigidez e isolamento e referidos aos correspondentes centros de força sintéticos da Substância, do Ritmo, do Estilo e do Género. À medida que se avança vai-se descobrindo a sua mútua determinação, até que finalmente, partindo do último capítulo, se tornam visíveis a cooperação de todas as forças e a unidade cerrada da estrutura linguística. Pois ao método de trabalho aqui tratado torna-se possível superar a dissolução, inevitável a princípio, da obra isolada por meio de uma restauração final da sua totalidade. Pelo movimento contínuo para este fim é que esta tentativa se distingue talvez dos livros tematicamente afins de Walzel, Winkler, Ermatinger, Petersen e outros.

Pareceu conveniente mostrar simultaneamente ao leitor o manejo dos instrumentos teóricos. Para este fim

se acrescentou à discussão uma série de interpretações, por vezes em forma de excursão. Os exemplos, nestes casos, e também para as referências no texto, foram tirados das literaturas germânicas e românicas, e por vezes também da poesia grega e latina. Se nesta amplitude reside mais outra diferença a distinguir este livro de outras introduções, é devido à convicção de que não há ciências nacionais da literatura, de que as forças que constituem a estrutura linguística da poesia bem como a sua forma são quase em toda a parte as mesmas, e de que a erudição autêntica e vasta aprofunda a compreensão da obra isolada. A própria história literária nos ensina a ver cada vez com mais clareza o entrelaçamento e a base comum das literaturas europeias. Talvez neste ponto estejamos também no meio de uma transformação fundamental das ideias e dos métodos de trabalho. Ernst Robert Curtius, no capítulo introdutório do seu livro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, combateu a «repartição da literatura europeia numas quantas filologias desvinculadas» — e não só no que concerne a Idade Média — e exige, em vez disso, que se dirija «o olhar para o todo». Com a sua obra pôs ele à história literária o marco que a ciência da literatura possui no livro de Emil Staiger *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. De ambos estes pontos de vista parece assim necessário o alargamento da perspectiva. Criar disposições para isto é um propósito secundário do presente livro.

É o que se pretende também com a bibliografia que deve ao mesmo tempo completar o panorama da situação actual da investigação. Bibliografias desta natureza são sempre precárias; são-no principalmente na actualidade que faz das informações bibliográficas seguras e da

obtenção das novidades um jogo de acaso. Mas exactamente estas dificuldades faziam por seu lado ver que um apêndice bibliográfico não seria inútil, a despeito das suas lacunas e da sua insegurança. O autor agradece as muitas ajudas que recebeu para minorar as deficiências.

Para além do seu carácter de introdução, o livro desejava dar também uma contribuição independente para vários problemas. Inestimáveis são as sugestões que o autor recebeu. Ao tentar volver atrás o olhar para se dar conta disto, os pensamentos detêm-se principalmente em duas estações: no tempo de aprendizagem em Berlim sob a direcção de Julius Petersen, e depois a época de ensino em Lipsia, quando, em reuniões regulares com André Jolles, muitos novos caminhos foram projectados em comum.

Deste livro aparece ao mesmo tempo uma edição portuguesa, refundida sobretudo nos exemplos, e em cuja redacção o autor foi apoiado por um generoso estipêndio do Instituto para a Alta Cultura do Ministério da Educação Nacional português, pelo que se exprime aqui sincero agradecimento.

Lisboa, Julho de 1948.

W. K.

INTRODUÇÃO

I. Entusiasmo e Estudo

O estudo da literatura pressupõe certos dotes teóricos da parte daquele que se lhe dedica. Sem a faculdade de apreender problemas teóricos como tais, de compreender os métodos científicos com os quais se alcançou a sua solução, e ainda sem a possibilidade de por si próprio os aplicar na resolução de novas questões, fica para sempre vedado o acesso à ciência da literatura. Exige ainda além disso, como qualquer outra ciência, especial vocação para o objecto immediato do estudo. Sem sensibilidade especial para o fenómeno poético seriam vãs e estéreis todas as noções da ciência da literatura, e a sua aplicação nunca resultaria convenientemente. Esta faculdade que nos permite sentirmos o que há de específico na obra poética manifesta-se geralmente por um grande entusiasmo, entusiasmo esse que, no jovem estudante que se dedica seriamente ao estudo da literatura, ultrapassa, na maior parte das vezes, o interesse teórico. E muito frequentemente não é só sintoma de receptividade artística, mas ao mesmo tempo também sinal de força criadora latente, que espera apenas pelo contacto teórico com a obra poética para ser despertada.

Quanto mais profundo porém é o entusiasmo pelos assuntos literários, tanto maior costuma ser a decepção no começo do estudo. Pois este, de princípio, não contribui para comunicar e aprofundar emoções estéticas, parece mesmo nem se preocupar com elas. Os caminhos

seguidos pelo tratamento teórico desviam-se muito da essência da poesia. Em vez de nos deleitarmos com a beleza de um poema, necessário se torna contar sílabas e acentos, verificar e aprender esquemas de rimas, ou então prender-se com palavras isoladas, cuja aparente facilidade de compreensão é complicada pela investigação aturada do seu aparecimento e frequência de uso noutras obras do mesmo autor ou na dos seus contemporâneos. Em vez de nos entregarmos sem reserva à força e violência de um drama, torna-se necessário analisá-lo e dissecá-lo até que, aparentemente, como que toda a vida se evola dele. É costume então a desilusão transformar-se em acusação directa às ciências da arte por enfraquecerem a sensibilidade artística ou mesmo a destruir. Só mais tarde, pela continuação desse estudo, se reconhece como realmente se torna mais profunda a receptividade e a compreensão das coisas literárias. Precisamente como um conhecedor de música compreende uma fuga melhor do que um profano, para o qual ela não é mais do que uma série de sons, também o homem com o conhecimento profundo da literatura entende a obra de um poeta melhor do que aquele para quem esta não passa de atracção passageira. Pois com esta encontramos ainda no domínio do subjectivo, cada qual lê, como Werther, o «seu Homero», enquanto que o outro caminho procura penetrar na índole da própria obra.

Trata-se certamente de uma aproximação. O intérprete, embora procure ser tão objectivo quanto possível, nunca poderá abstrair da sua individualidade, nem da sua época, nem da sua nacionalidade. A história das interpretações da obra de Shakespeare é um dos capítulos mais elucidativos da história espiritual da Europa.

Tudo isto, contudo, não destrói o direito e a necessidade de uma apreensão tanto quanto possível objectiva dos textos literários, nem conseguiu soterrar os impulsos para a atingir. Todo o estudo teórico acerca da obra poética está inicialmente ao serviço da grande e difícil arte de saber ler. Só quem sabe ler bem uma obra está em condições de a fazer entender aos outros, isto é, de a interpretar acertadamente. E só quem é capaz de ler bem uma obra pode satisfazer as exigências inerentes à ciência da obra poética.

2. O Objecto da Ciência da Literatura

Há ciências univocamente adstritas a um determinado círculo de objectos. Por exemplo, tudo o que pertence ao mundo dos sons está incluído na ciência da música. Há porém objectos que caem no campo de acção de diversas ciências. Uma floresta, por exemplo, pode servir de objecto à botânica, à geografia, à economia política, etc.; a unidade de cada ciência é então constituída por uma perspectiva especial.

A ciência da literatura parece indicar o seu próprio objecto com a expressão: literatura. Mas o que é que quer dizer «literatura»? De acordo com o significado da palavra, abrange toda a linguagem fixada pela escrita. Ora é inegável que há outras ciências que têm por objecto, no todo ou em grande parte, textos «literários». Todavia um texto jurídico, um dicionário, uma carta comercial, etc., não pertencem, evidentemente, ao número dos objectos da ciência da literatura. Se aliás esta ciência possui objectos próprios e não é

sòmente constituída por perspectivas especiais e homogéneas, têm estes objectos de formar um grupo mais restrito dentro da «literatura». O século dezoito traçou limites claros em torno de um tal círculo, que denominou «Poesia»: o verso marcava a linha divisória, e quem fazia versos era vate ou poeta. Schiller apelidava ainda o autor de romances de «meio-irmão» do poeta. Contudo no século dezoito amontoavam-se também dúvidas sobre dúvidas, se o verso na verdade era um critério válido, se possuiria a capacidade de distinguir a produção poética da não-poética. Para os românticos alemães, contos e romances são os géneros «poéticos», e um Shelley formula a frase: «*The distinction between poets and prose-writers is a vulgar error*». Realmente hoje, para nós, prosadores como Flaubert, Dickens, Keller, Eça de Queirós, etc., estão, na essência, no mesmo plano dos poetas de versos. Que um drama seja escrito em verso ou em prosa, parece-nos, com razão, indiferente para a sua essência como obra poética. Seria absurdo reconhecer qualidades de obra poética só à última versão da *Iphigénie* de Goethe, composta em verso, ou excluir de vez da poesia o *Frei Luís de Sousa*, só porque o seu autor, depois de algumas hesitações, se decidiu pela prosa. Ou deveríamos incluir na poesia a parte das comédias de Molière escritas em verso, e excluir dela as que são em prosa? Ou rasgar a sua *Princesse d'Elide*, cujo primeiro acto é versificado, mas os seguintes já não — por falta de tempo, como nota o próprio Molière? Ou despedaçar, finalmente, as cenas de Shakespeare conforme este critério? Grande parte do público de teatro nem sequer repara se um drama representado é em verso ou em prosa (aliás,

tanto por culpa de quem escuta como de quem representa). Por outro lado, não podemos considerar poemas autênticos obras versificadas, didácticas, no género do *De natura* de Lucrécio, as crónicas rimadas da Idade-Média ou ensaios em verso. Desde o Romantismo, os termos Poesia (*Dichtung*) e Poeta (*Dichter*) têm sofrido grande evolução no seu significado intrínseco, processo esse que foi muito mais rápido nas línguas germânicas do que nas românicas.

Mas embora as obras poéticas em prosa se aproximem estreitamente das escritas em verso, para a nossa maneira de ver afastam-se completamente de um texto jurídico ou científico. Para demarcação da linha divisória não basta serem umas obras produto da fantasia do autor e as outras não. Foi neste sentido que alguns românticos ingleses quiseram ver na fantasia um fenómeno constitutivo da poesia. Mas também o cientista precisa de fantasia; e quem ousará decidir se a fantasia de um historiador é na verdade inferior à de um poeta que escreveu um romance histórico ou trabalhou de novo um assunto literário já muitas vezes tratado?

Por este caminho, pois, é impossível formular um critério que permita a delimitação de um círculo mais estritamente «literário». Para o conseguirmos, temos de partir do seguinte princípio: todo o texto «literário» (no sentido mais lato da palavra) é um conjunto estruturado de frases fixado por símbolos. As frases, alinhadas umas às outras, no texto de exercícios de uma gramática, para estudo de qualquer regra, não são um conjunto estruturado, não são, pois, um texto literário.

O conjunto estruturado de frases é portador dum conjunto estruturado de significados. O facto de palavras e frases «significarem» alguma coisa reside na

própria essência da língua. Com isto chegámos porém ao ponto em que a particularidade do texto literário-poético se revela.

«*Passou o outono já, já torna o frio*» — estas duas frases, por exemplo, poderíamos imaginá-las como parte de uma conversa banal, entre duas pessoas que falam da época do ano e do tempo. Os significados referem-se neste caso a realidades existentes independentemente de quem fala. (Realidade, aqui, não abrange só objectos perceptíveis sensorialmente, mas também noções abstractas, também objectos ideais da linguagem matemática, como ponto, linha, triângulo, etc..) No nosso exemplo, trata-se de factos absolutamente reais: agora, no ano que corre, o outono passou, e o frio, o frio autêntico do inverno, aproxima-se. Se, porém, lermos esta linha no ponto em que está inserta, isto é, como primeiro verso de um soneto de Camilo Pessanha, deveremos interpretá-la por forma totalmente diversa, sob pena de lhe falsearmos o sentido. Aqui os significados das palavras já não se referem a factos reais. Pelo contrário, os factos aqui adquirem qualquer coisa de estranhamente irreal, pelo menos uma existência peculiar, absolutamente diversa da realidade. Os factos ou, como também diremos, a objectualidade (que, é claro, abrange também seres humanos, sentimentos, acontecimentos) existem sòmente como realidade evocada por estas frases poéticas. As frases do poema têm a capacidade de provocar a sua própria objectualidade. Acerca da realidade do outono do ano de tal e tal é-nos lícito fazer observações inúmeras. A objectualidade naquele verso é constituída pelas frases que a produzem e a ligação neste caso é tão estreita, que o mundo do poema seria totalmente diverso se alte-

rássemos a mínima coisa na linguagem, por exemplo, as inversões (quer dizer, a colocação do verbo antes do sujeito), a repetição do «já», a pausa, o ritmo, o som, o comprimento do verso.

Ganhámos assim dois critérios para distinguirmos dentro da «literatura», na sua acepção mais lata, um círculo mais estreito. São eles: a capacidade especial que a língua literária tem de provocar uma objectualidade «sui generis», e o carácter estruturado do conjunto pelo qual o efeito «provocado» se torna uma unidade. Todo o mais que naquela poesia de Camilo Pessanha venha a surgir ainda, fica dentro do horizonte traçado pelo primeiro verso.

O círculo assim delimitado pode designar-se por uma expressão, já de há muito usada: chamamos-lhe «Belas Letras» (*Belles Lettres*). Em certos casos será difícil traçar a linha divisória. Mas, reconhecendo francamente esta dificuldade e admitindo também a incursão fácil de uma zona para a outra (quantas vezes não substituímos a nossa imagem de uma paisagem, de uma cidade, à imagem sugerida pela obra? e quem não leu já uma poesia como se fora escrita, propositadamente, para a sua situação do momento?), isto não quer, porém, dizer que seja ilícito falar das Belas Letras como de um círculo especial. É ao verso, que há pouco teve de ser destronado como critério exterior, de novo se restitui toda a sua dignidade. A inegável afinidade do verso com as Belas Letras — e em tal grau que ele basta normalmente já para conferir o carácter poético — explica-se por energias peculiares do verso que ajudam a provocar uma objectualidade especial. No primeiro verso do poema de Camilo Pessanha reconhecemos como a pausa, o ritmo, o comprimento, a cadência

colaboram na construção e caracterização do mundo poético.

É pois legítimo afirmar que as Belas Letras são o objecto especial da ciência da literatura, e que, em face dos outros textos, se apresenta como algo de suficientemente diferenciado.

Contra esta maneira de ver algumas objecções se têm erguido. O defensor mais apaixonado de uma delimitação mais restrita do objecto é o filósofo italiano Benedetto Croce, que com máxima clareza nos expôs as suas ideias na obra *La Poesia. Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura*. Croce separa rigorosamente a poesia da literatura. A «*espressione letteraria*» é um fenómeno da civilização e da sociedade, tal como a cortesia. Consiste na harmonização das «*espressioni non poetiche*» (como «*le passionali, prosastiche e oratorie o eccitanti*») com a «*espressione poetica*». A literatura não possui pois substância própria; é, sim, o belo vestuário do sentimental-subjectivo, do discursivo, do recreativo e do instrutivo: as quatro classes de literatura admitidas por Croce. Poderíamos aceitar esta classificação. Ficamos, porém, surpreendidos quando vemos tudo o que, segundo Croce, não pertence à Poesia e dela está separado por um abismo. No número dos excluídos não figuram sòmente oradores, cientistas, especialmente historiadores; aparecem também Horácio, Fielding, Scott, Manzoni, Victor Hugo, Schiller com o seu *Guilherme Tell*, Os *Lusíadas*, Byron, Musset, Molière. Em nenhum deles se manifesta pois o fenómeno poético (ou só se manifesta parcialmente) e são portanto excluídos da *Critica e Storia della Poesia*.

Prova-se assim que as determinações, segundo Croce,

de literatura por um lado e de poesia (*Dichtung*) pelo outro (identidade de conteúdo e forma; expressão da completa «*humanitas*»; apreensão do particular no universal e vice-versa; submissão à beleza una e indivisível) não são suficientes para determinar unívocamente a que classe pertence uma obra. Em Croce parece ser a sua receptividade especial para o lirismo a determinante dos seus juízos. Assim, todos os passos de uma obra que sejam pontos basilares de estrutura, incorrem como que *a priori* na suspeita de serem apoéticos. (Ao passo que para nós a estrutura é uma qualidade essencial das Belas Letras.)

Seja como for, não nos parece legítimo excluir do número dos objectos da ciência da poesia Molière, *Os Lusíadas*, Fielding, Horácio, etc. Para afastarmos, porém, as produções escritas de historiadores, cientistas e oradores, basta o já mencionado critério: que as Belas Letras criam a sua própria objectualidade.

É vasto o âmbito das Belas Letras. Evita-se assim a situação a que chegou Croce, devido à sua atitude. Pode-se dizer que depois de escritos os livros sobre Dante, Ariosto, Goethe, a Poesia espanhola, etc., chegou ao seu termo a *Critica e Storia della Poesia* e tem de esperar pelo aparecimento de novos poetas. Por outro lado, atribuir (como fizemos) um tão vasto âmbito às Belas Letras, não implica que toda a matéria abrangida pertença à mesma categoria. Persiste uma diferença entre Poesia e Literatura, e a orientação de Croce e a sua classificação da literatura parece-nos excelente como base para uma mais rigorosa diferenciação.

Se, mais acima, verificámos já não serem os termos de Poesia e Poeta delimitados no seu significado pelo

«verso», temos agora de acrescentar como conclusão positiva que a sua nova significação é determinada pelo nível da sua categoria. Poeta e Poesia tornaram-se noções valorativas. É indiscutível que, na Poesia, surge na sua mais intrínseca pureza a essência poética. Não é possível porém marcar com nitidez as linhas que separam Poesia e Belas Letras, e não podemos indicar nenhuma particularidade ontológica que nos permita delimitar a Poesia como área isolada.

Algumas histórias da literatura parecem, por outro lado, estar em contradição com a nossa determinação do objecto da ciência da literatura. Assim encontramos na *Histoire de la littérature française* de Lanson capítulos sobre filósofos, oradores, historiadores. O motivo desta inclusão reside na qualidade estilística dos textos tratados, que os aproximava das «belas» letras. Vai ainda mais longe a *Cambridge History of English Literature*. Abrange conscientemente «*the literature of science and philosophy, and that of politics and economics... the newspaper and magazine... domestic letters and street songs: accounts of travel and records of sport*». Se os autores admitiram a noção «Literatura» no seu sentido mais lato, ou se, penetrados da convicção de que as Belas Letras são um fenómeno social e histórico, nos quiseram também dar apontamentos sobre a terra onde têm as suas raízes, é esta uma questão que deixaremos em suspenso. Trata-se, como se vê, em primeiro lugar, do problema de como se deve escrever a história da literatura, problema este que podemos reservar para outra conjuntura. Aliás, a contradição na determinação do objecto é só aparente, pois esses autores não tocam na área particular das Belas Letras e não porão em dúvida ser esta o objecto

próprio da ciência da literatura. Nós, contudo, reconhecemos que, além do objecto pròpriamente dito da ciência da literatura, existem certos problemas histórico-literários que levam necessariamente à inclusão de outros objectos ainda.

O mais importante destes objectos é a figura do Poeta. Devemos sublinhar em princípio que o Poeta não é imanente ao texto literário, que não é imprescindível para compreender a obra conhecer-se bem o autor. O Poeta não está incluso no próprio objecto da ciência da literatura. Esta não precisa de desistir do seu trabalho, nem a história da literatura de abandonar a pena, quando se haja de tratar de contos, canções populares e outras obras de origem anónima ou colectiva. Devemos acentuar esta separação com toda a nitidez, contrapondo-nos a uma teoria já obsoleta que unia poeta e texto por forma inaceitável. Houve mesmo casos extremos em que, esquecendo o texto como verdadeiro objecto da ciência da literatura, se pôs de lado a obra realizada linguisticamente, para apreciar «a obra na alma do autor»; era esta que o leitor devia reproduzir em si e que a crítica literária devia reconstituir na sua máxima pureza. Esta teoria, espalhada pelos fins do último século, encontra ainda adeptos em trabalhos de data mais recente. Por exemplo, na sua obra *La Biographie de l'œuvre littéraire, Esquisse d'une méthode critique*, Pierre Audiât diz-nos: «*Elle (l'œuvre) représente une période dans la vie de l'écrivain, période qu'on pourrait à la rigueur chronométrer... L'œuvre est essentiellement un acte de la vie mentale...*» (p. 39 seg.).

Foi a Fenomenologia que também para este problema nos trouxe a libertação desta interpretação psicológica. Dos dois trabalhos mais importantes dos

últimos tempos para a determinação do objecto da ciência da literatura e esclarecimento da essência de textos literários, um deles é da autoria do investigador polaco Roman Ingarden, discípulo do filósofo Husserl: *Das literarische Kunstwerk* (A obra de arte literária); o outro é de Günther Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung* (Sobre o modo de ser da Poesia). (Outros trabalhos recentes estão indicados na Bibliografia no fim do livro.)

Se a obra poética, como tal, constitui o objecto central da ciência da literatura, não podemos contudo deixar de admitir numa zona mais vasta em torno desse centro as questões referentes à origem, às fontes, à génese, à actuação, à influência, ao seu significado perante correntes, épocas, etc.; sobretudo as questões relativas ao poeta e que deste se ocupam. Aproximamo-nos, desta forma, da concepção da ciência da literatura e suas ramificações.

3. Conceito e História da Ciência da Literatura

O presente livro tem como objectivo ser uma iniciação ao conjunto de problemas postos por uma obra literária como tal. Não se propõe estudar ou apresentar uma obra determinada ou um determinado poeta ou uma época ou um género literário nas suas particularidades. Embora não falte exemplificação prática, os exemplos servem somente para ilustrar uma forma de trabalho ou noções básicas, gerais. É o conjunto das questões teóricas, ou, se nos é dado recorrer a palavra de maior responsabilidade, o seu sistema que constitui a ciência da literatura. Como ciência viva, o seu sistema não

conhece balizas; precisamente nos últimos decênios, quantas modificações tem sofrido! Aliás, toda a obra recente de importância traz consigo uma modificação qualquer. Quem queira penetrar na ciência da literatura não pode esperar ser levado pela mão de um guia seguro, por caminhos sólidamente construídos que o conduzam a metas fixas. Logo que penetre mais profundamente no estudo e na investigação, será convidado, sem cessar, a tomar posição própria e a decidir; não raras vezes se verá assaltado por dúvidas acerca da viabilidade dos caminhos até então trilhados e não saberá ao certo se eles avançam suficientemente longe e na devida direcção.

Uma parte muito importante das questões teóricas é a que se refere à essência da obra poética. Enquanto, como observámos, a Poesia é caracterizada como potência especial da linguagem, a sua investigação e estudo constituem uma parte da ciência da língua. Ciência da literatura e ciência linguística estão intimamente ligadas. Na prática, deu-se realmente uma separação, e a especialização continua a acentuar mais a unilateralidade. Esta evolução, porém, não está de acordo com as coisas e prejudica a eficiência do trabalho. O historiador da literatura tem de possuir sólida cultura linguística, até quando se dedica só ao estudo de obras na língua materna, e o linguista só pode lucrar com a investigação da linguagem onde ela atinge a vida mais intensa, isto é, na Poesia.

As tentativas de determinação da essência da obra poética não são características do pensamento moderno. A *Poética* de Aristóteles é um dos primeiros grandes monumentos representativos dos resultados da reflexão sobre a essência poética. Só a conhecemos em fragmento;

exerceu todavia grande influência sobre muitas outras tentativas posteriores. Quem se ocupar com a essência da tragédia, ainda hoje será obrigado a haver-se com Aristóteles. Seguindo pois o seu exemplo, chamaremos *Poética* àquela parte da ciência da literatura que tenta captar a essência da Poesia e das obras de arte poéticas. Mais tarde se observará como ela pode dividir-se em determinadas zonas de problemas. Em todo o caso, representa o círculo mais interior da ciência da literatura.

Citámos a *Poética* de Aristóteles como um dos primeiros monumentos da ciência da literatura. Da época romana avulta sobretudo a obra de Horácio *Epistola ad Pisones* que, desde Quintiliano, se conhece sob o título de *De arte poetica*. A par destas duas obras vêm colocar-se outras como *Orator*, *Partitiones*, *Topica* de Cícero, a *Institutio Oratoria* de Quintiliano, etc. Foram precisamente estes escritos que influenciaram os esforços teóricos da Idade-Média, que se fixaram nas duas disciplinas da Retórica e da Gramática. Influência decisiva exerceu então a poética antiga nos esforços teóricos dos humanistas e mais tarde dos pensadores dos séculos XVII e XVIII. Devido ao espírito especial predominante nestes séculos, todos os esforços adentro da poética foram sempre feitos com a ideia de encontrar leis fixas, segundo as quais a Poesia se oriente e deva orientar. Eram normativas as poéticas desta época e exigiam da prática a submissão às suas normas.

Quem queira ocupar-se pois da Poesia desses tempos, para sua completa compreensão terá de adquirir o conhecimento destas poéticas, que são simultaneamente marcos na história da ciência da literatura. Designamos

algumas das mais importantes, precedendo-as de alguns trabalhos sobre a poética da Idade-Média:

- E. Faral, *Les Arts poétiques du 12^e et 13^e siècle*, Paris, 1923;
- H. Brinkmann, *Zu Wesen u. Form mitellalterlicher Dichtung*, Halle, 1928;
- C. H. Haskins, *Studies in Medieval Culture*, Oxford, 1929;
- O. Bacci, *La Critica Letteraria (dall'Antichità classica al Rinascimento)*, Milão;
- H. Glunz, *Die Literaraesthetik des Mittelalters*, Bochum, 1937;
- E. R. Curtius, *Zur Literaraesthetik des Mittelalters*, Zeitschr. f. roman. Philol. 1938;
- id., *Dichtung u. Rhetorik im Mittelalter*, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Geistesgesch. u. Literaturwiss. 1938;
- id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1954;
- August Buck, *Italienische Dichtungslehren. Teil I: Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Dissertação Kiel, 1942;
- J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, Cambridge, 1943.

Poéticas do Humanismo:

- Hieronimus Vida (1520, resp. 1527);
- Trissino (1529, resp. 1563);
- Ant. Viperanus (1558, 1579);
- Ant. Riccobonus (1587);
- J. Pontanus (1594);

G. J. Vossius (1647);

a mais importante é a de Julius Caesar Scaliger:
Poetices libri septem (1561).

Obras expositivas da poética humanística:

K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*, 1886;

J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nova Iorque, 1925.

C. Trabalsa, *La Critica Letteraria nel Rinascimento* (Storia dei generi letterari), Milão.

Poéticas italianas:

Minturno, *Arte poetica* (1563);

Castelvetro, *Comentário a Aristóteles* (1570);

Tasso, *Discorsi dell'Arte* (1587);

Muratori, *Perfetta Poesia* (1705/06);

Giovan Vincenzo Gravina, *Ragión poética* (1708).

Obras expositivas K. Vossler, *Poetische Theorien in der italien. Frührenaissance*, 1900; C. Trabalsa, *v. sup.*

Poéticas francesas:

Du Bellay, *Défense et Illustration* (1549);

Jules de la Mesnardière (1640);

Os autores que tomaram parte na «*Querelle du Cid*» e na «*Querelle des anciens et modernes*»;

Boileau, *Art poétique* (1674);

P. André, *Essai sur le Beau* (1711);

De la Motte, *Discours sur la tragédie* (1723);

Voltaire, *Essai sur la poésie épique* (1726/29);

Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746);

Diderot, *Sur le Beau* (1751);

Oras expositivas: René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 2.^a ed., Paris, 1931; Georges Lote, *La poétique classique au XVIII^e siècle*.

Poéticas españolas:

López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (1596);
 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609);
 Francisco Cascales, *Toblas poéticas* (1617);
 Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648);
 Luzán, *Poética* (1737);
 Arteaga, *De la belleza ideal* (1788);
 Obra expositiva: Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 5 vols., Madrid, 1940.

Poéticas alemãs:

Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei* (1624);
 Georg. Ph. Harsdoerffer, *Poetischer Trichter* (1653);
 Gottsched, *Kritische Dichtkunst* (1730);
 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740);
 Baumgarten, *Aesthetik* (1750/58);
 Lessing, *Laokoon* (1766);
 id., *Hamburgische Dramaturgie* (1767/69);
 Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771/74);
 Obra expositiva: B. Markwardt, *Geschichte der Poetik I*, Halle, 1937, II, 1956.

Poéticas inglesas:

G. Puttenham, *Art of English Poesy* (1589);
 Dryden, *Essay on Dramatic Poesy* (1688);

- Pope, *Essay on Criticism* (1711);
 Hogarth, *Analysis of Beauty* (1753);
 Burke, *The Sublime and Beautiful* (1756);
 Lord Kames, *The Elements of Criticism* (1762);
 Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*
 (1783);
 Obras expositivas: Saintsbury, *History of Criticism*,
 1902; segs.; J. W. H. Atkins, *English Literary
 Criticism: The Renaissance*, London, 1947; *17th
 and 18th centuries, ib.*, 1951.

Poéticas portuguesas:

- Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estu-
 dar* (1746/47);
 Francisco José Freire, *Arte poética* (1748);
 Francisco de Pina de Sá e de Melo, *Arte poética*
 (1765);
 Soares Barbosa, *Poética de Horácio* (1791);
 Obra expositiva: Hernâni Cidade, *O conceito da
 Poesia como expressão da cultura*, Coimbra, 1945;
 2.^a ed., 1957.

Uma característica das Poéticas citadas (e das muitas não mencionadas) era a sua posição normativa. O «crítico» julgava possuir nelas os estalões para compreender e julgar toda a obra literária como tal. Normas idênticas poderiam servir para aquilatar do valor de todas as obras de todos os tempos e povos, pois, segundo o pensamento iluminista, só havia uma estética poética e um único «gosto». Chegaram até nós esquemas práticos de avaliação, pelos quais se investigava do mérito de cada poeta segundo determinadas categorias (como

inventio, versificatio, constructio, etc.), e lhe eram concedidos de 0 a 20 valores. A Homero é adjudicada sempre a nota mais alta.

O século XVIII, porém, devia simultâneamente dar início a outra forma teórica do estudo da Poesia. Se até aí se reconhecera, no encalce de Horácio, que «*prodesse et delectare*» eram as verdadeiras funções da arte de poetar e também as suas qualidades constitutivas, agora sentia-se que na própria vivência artística outras facetas da alma eram impressionadas, além das do deleite estético e da compreensão intelectual. (Uma exposição, orçada em 4 volumes, da crítica literária desde meados do século XVIII até à actualidade é agora apresentada por R. Wellek: *History of Modern Criticism*, vols. I e II, Yale Univ. Press, 1955.)

Para melhor se compreender a nova maneira de sentir, pode servir-nos um exemplo que muitos dos leitores, certamente, conhecem por experiência: chega-se a uma cidade desconhecida e vagueia-se pelas ruas. De súbito, encontramos diante de uma construção, uma igreja, talvez, aparição surpreendente pelas suas nobres proporções, pela harmonia de todas as partes, pela sua beleza. Reconhecemos, digamos, um monumento gótico, mas gostaríamos de saber mais alguma coisa... E sabemos depois tratar-se de uma construção do século XIX! Apodera-se de nós um sentimento de vergonha; o chão parece querer fugir-nos debaixo dos pés. Quebrou-se, de repente, o contacto íntimo com a obra. Sem dúvida, persiste a impressão artística; nem uma só pedra se deslocou; porém a emoção estética para o observador moderno constituiu aparentemente só uma parte da impressão geral. Pensava ouvir uma

mensagem transmitida pela obra, e afinal ouve apenas uma mentira. Julgara ter na sua frente a realização plástica dum desejo de expressão e sua realização necessária e única, e depara com uma confissão de impotência artística. Não observou a obra somente como monumento estético, mas, numa palavra, como documento.

Ou um exemplo inverso. Ouve-se uma poesia. Pouca impressão nos faz, pouco nos diz. Sabe-se depois ser de um poeta por nós altamente apreciado. Lê-se de novo, e como que nos parece outra a poesia, embora nenhuma palavra nela fosse alterada. Parece-nos agora significativa, cheia de rico conteúdo. Surge-nos agora, neste horizonte mais vasto, como documento, como expressão de um criador. A vivência da obra como documento é uma vivência do individual, do histórico portanto. Não discutimos aqui se esta vivência representa enriquecimento ou empobrecimento da emoção estética pura; limitamo-nos a verificar que esta evolução fundamental na emoção provocada pelas obras de arte só se realizou no século XVIII. A nova atitude, porém, atesta simultaneamente traços essenciais do objecto agente e dos impulsos que o produziram. Deu-se assim uma modificação na maneira de interpretar a Poesia e na concepção do artista. O século XVIII criou as noções adequadas ao novo estado de coisas e formulou as novas questões que ele implicava.

Os primeiros desta nova orientação foram sobretudo pensadores ingleses e alemães. Vamos enumerar algumas das novas ideias da «Ciência da Literatura»:

- 1) A toda a obra de arte são inerentes um «significado» próprio (*Sinn*) e uma «essência» (*Gehalt*).

- 2) A obra é «a expressão» (*Ausdruck*) de um criador.
- 3) O poeta é o protótipo do espírito criador.
- 4) Ao lado do poeta reconheceu o século XVIII individualidades criadoras no «espírito da época» (*Zeitgeist*) e no «espírito do povo» (*Volksgeist*).
- 5) A obra poética é um documento «histórico». Estreitamente ligada à nova concepção da história, desenvolvida no século XVIII, resultou como exigência para a compreensão absoluta de uma obra a necessidade de lhe conhecer as premissas históricas. No seu artigo sobre *Shakespeare*, Herder forneceu-nos um exemplo de como o conhecimento da história da Grécia, ou da Inglaterra, pode ser útil para a compreensão do drama grego, ou isabelino.

Com isto novos caminhos se abriram e, em parte, foram seguidos. Ao lado da avaliação estética da Poesia surgiu a interpretação histórica e descritiva; junto da «poética» aparece-nos uma verdadeira «História da Literatura». Os ramos da história da literatura geral e nacional foram constituídos pelo Romantismo como disciplinas científicas. Enquanto homens como Young, Hume, Winckelmann, Herder e outros se tornavam os propulsores das novas ideias, M.^{me} de Staël (*De l'Allemagne*) e August Wilhelm Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) punham em prática a nova maneira de pensar. Se não eram os primeiros nem os melhores intérpretes, eram os que maiores efeitos sabiam obter. Em todas as universidades, a pouco e pouco, iam sendo criadas cadeiras de literatura; torna-

ram-se centros de estudo teórico da literatura, embora precisamente neste ramo seja a contribuição de críticos, dramaturgos ou simples amadores de maior importância do que em quase todas as outras ciências. E sobretudo há que nomear os próprios poetas, que em França, até aos tempos mais recentes, disputam o campo aos cientistas «de ofício».

O centro de gravidade do trabalho recaiu, no século XIX, a princípio, na história da literatura, enquanto que a poética, desacreditada e comprometida pelas tendências normativas do século XVIII, só por poucos pensadores era cultivada. Durante algum tempo, ciência da literatura e história da literatura parecem confundir-se. Dentro da história da literatura, revelou-se como mais fecunda a noção do poeta criador. Basta consultar a maioria das histórias das literaturas ainda hoje representativas, para verificar que, no fundo, não são mais do que um encadeamento de monografias sobre poetas.

O chamado Positivismo limitava o trabalho prático sobretudo a três sectores: edição crítica dos textos, investigação das fontes e génese das obras e, finalmente, estudo minucioso e tanto quanto possível completo das circunstâncias da vida do poeta. E nestas três zonas de investigação conseguiu a história da literatura do século XIX resultados realmente extraordinários. Porém a superação filosófica do Positivismo logrou dilatar as bases e princípios teóricos, e assim abrir novos horizontes às diversas modalidades de trabalho. Desde os fins do século passado se anunciaram e puseram à prova numerosos métodos novos, de tal forma que o entrelaço das opiniões foi designado como crise da história da literatura. Além da filosofia, a psicologia, a ciência da arte, a sociologia, a biologia e outras ciências têm

sobre ela exercido uma influência mais ou menos decisiva.

A discussão pode transformar-se em cooperação utilíssima e produtiva, logo que se imponha e vença a certeza de toda a ciência da poesia possuir nas Belas Letras uma zona nuclear como objecto próprio, cuja investigação aturada constitui a sua principal tarefa. Nos últimos decênios renovou-se efectivamente o interesse pela investigação da essência poética. Com igualdade de direitos, a poética surge ao lado da história da literatura e é-lhe reconhecida a primazia como área central da ciência da literatura. Com isto surgem novas tarefas para a história literária, e Emil Staiger interpretou bem o sinal dos tempos ao dizer, na introdução do seu livro *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, em 1939, que a história da literatura «está hoje muito precisada de uma renovação, que está já saturada com o que fez até agora e que, para perdurar, tem como que recomeçar do princípio».

PREPARAÇÃO

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS FILOLÓGICOS

Antes de se poder dar início ao estudo científico de um texto literário, urge satisfazer certas condições prévias, designadas como pressupostos filológicos, comuns a todas as ciências que usam textos como base de trabalho.

I. Edição Crítica de um Texto

Seja como for que um texto haja de ser investigado — a primeira condição preliminar é a sua autenticidade. Tratando-se de um livro de aparição recente, estas exigências não são visíveis. O romance novo, comprado na livraria, foi composto pelo tipógrafo, segundo o manuscrito do autor. Durante a leitura das provas, o próprio autor corrigiu todos os erros (com o auxílio da tipografia e da casa editora) e introduziu todas as modificações que lhe pareceram necessárias. Tal qual agora aparece, todas as palavras e a pontuação do romance concordam com a vontade do autor, e, portanto, são autênticas. Pode definir-se como texto de confiança aquele que representa a vontade do autor.

Surgem, contudo, dificuldades, quando se trata de textos cujos autores já morreram, e que continuam a

ser impressos. Quem vai à livraria comprar uma edição barata d'*Os Lusíadas*, pensa ter nas mãos o texto verdadeiro. Após uns momentos de reflexão, inevitavelmente acabará por concluir que entre o leitor e o poeta várias pessoas se têm intrometido. Primeiramente, há que contar com o homem que modernizou a ortografia, quando da última impressão. Ora, para a verdadeira compreensão da obra, bem como para a investigação teórica, é geralmente de pouca importância a ortografia em que esta se nos apresenta. Já é porém mais importante o caso da pontuação. Uma vírgula, substituída por um ponto, e outras modificações análogas, introduzidas pelo último editor, com o fim de facilitar a leitura, podem alterar o significado de uma frase. Pode ainda ir mais longe o compreensível desejo de um editor ao tentar facilitar a leitura de uma obra e conservá-la viva, e talvez esse desejo o leve a substituir por formas e palavras correntes formas antiquadas, palavras que o público de hoje não entende à primeira vista. Pode acontecer também que, no trabalho de composição, alguma palavra fosse substituída, por equívoco, pondo o tipógrafo, por exemplo, em vez de «Phebe», palavra para ele desconhecida, o termo «Phebo», o deus do sol, seu conhecido, ou, em vez de «filho de Maia», o «filho de Maria». Estas alterações já vamos encontrá-las na segunda impressão d'*Os Lusíadas*; é fácil imaginar o que acontece quando, mais tarde, um outro impressor toma como base uma tal edição, introduzindo ainda outros novos equívocos, mal-entendidos e alterações. A falta de entendimento e a abundância de ideias (mal empregada) contribuem igualmente para a corrupção dos textos. No caso d'*Os Lusíadas*, foram tais as avarias causadas que, no ano de 1921, se verificou

que «quase não há estância que tenha escapado a qual-quer alteração».

O único meio de salvação parece ser o regresso à primeira edição, mais próxima da vontade do poeta. Porém, nem todo aquele que deseja ler o texto autêntico dos *Lusiadas* está em condições de comprar a primeira edição. Bastará ler uma nova edição que ofereça o texto «autêntico». Uma tal edição chama-se «edição crítica».

É certo que, no caso d'Os *Lusiadas*, como no de quase todas as obras antigas, logo surgem novas interrogações. Será autêntica a primeira impressão? Em séculos passados, os poetas, geralmente, não reviam as provas. Depois de entregue o manuscrito para publicação, o seu destino furtava-se, por assim dizer, à protecção do autor. Em todo o caso, temos de contar com modificações, feitas pelo impressor, ou por negligência e descuido, ou propositadamente. Acrescem ainda as modificações exigidas pelas instituições de censura. Não era o poeta, mas sim o impressor que tinha de tratar com elas. Assim sucede que a edição crítica, nos textos mais antigos, só aproximadamente nos deixa ver a intenção do poeta.

N'Os *Lusiadas* aparecem, ainda, dificuldades de ordem particular. Há duas edições, conservadas até nossos dias, com a indicação da data de 1572. Em muitos pontos divergem sensivelmente. Foi necessária a mais cuidadosa investigação para reconhecer a «autêntica» e desmascarar a chamada edição «E» como «fraude comercial», posterior.

Pelos motivos acima indicados, o organizador de uma edição crítica não pode contentar-se meramente com a reedição fiel da primeira edição. Uma tal repe-

tição, ainda que seja sob a forma de *fac-simile*, isto é, fiel à letra e a à forma, não é um texto crítico. Por outro lado, porém, o organizador crítico terá de indicar no chamado «*Aparato Crítico*» todas as modificações por ele efectuadas, mesmo quando se trate da correcção de um erro gráfico evidente, fundamentando essas alterações e fornecendo assim ao leitor a possibilidade de investigar e decidir por si próprio. Se, além da primeira impressão, existisse o manuscrito do poeta — o que, infelizmente, não acontece com *Os Lusíadas* —, deveria o organizador reproduzir no aparato todos os passos que, no manuscrito, são divergentes.

Criou raízes o hábito de designar as versões impressas com maiúsculas latinas (A, B, C, etc.) e as versões manuscritas com minúsculas (a, b, c, etc.).

No princípio do aparato crítico encontra-se sempre uma lista das siglas e abreviaturas usadas, e uma exposição dos princípios segundo os quais a edição foi organizada. Quem dela se servir, deverá estudar as duas, e estudá-las detidamente, antes de começar o trabalho. Para alcançar maior uniformidade nas edições portuguesas sugeriu Manuel de Paiva Boléo, na sua *Introdução ao estudo da Filologia portuguesa*, Lisboa, 1946, pág. 70: «*que um pequeno grupo de historiadores e filólogos, de comum acordo... elaborasse as normas para a edição de textos portugueses*».

A situação complica-se ainda mais quando há diversas edições «autênticas», isto é, admitidas pelo poeta. Nos últimos séculos, tornou-se quase regra aparecerem diversas edições da obra, já em vida do poeta, e aproveitar este a ocasião para efectuar modificações, mais ou menos extensas. Qual a edição que deve servir

de base para quem publica um texto crítico? Só duas edições podem entrar em linha de conta: a última vista pelo próprio autor, a chamada «*edição da última mão*» ou «*definitiva*», a que representa a sua última vontade, e a primeira, a «*editio princeps*». Pois editada a obra, ela separou-se do seu autor e começa a sua própria vida e a sua actuação. Em geral dá-se preferência à edição de última mão para servir de base ao «texto crítico». É o resultado daquele conceito «filosófico» de «Poeta», que para o século XIX valia mais do que o da obra. Seja qual for, porém, a edição escolhida para base do texto — ao encarregado de a publicar cabe o dever de indicar no aparato crítico todas as variantes das edições cuidadas pelo autor e dos manuscritos acaso existentes. Reconhece-se assim qual o papel de um aparato crítico: — é o repositório da génese de uma obra e revela algo dos segredos da evolução crítica do seu criador.

O suíço Conrad Ferdinand Meyer nunca se cansava de corrigir as suas obras. Há muitas poesias suas de que existem 4, 5, 6 versões diferentes. Nelas possuímos rico material para investigar a evolução íntima deste artista e, simultâneamente, observar a potência e a força produtiva de motivos líricos.

K. Wais compilou um volume utilíssimo de Lírica francesa: *Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry* (Versões duplas de lírica francesa, desde Marot até Valéry) (*Romanische Übungstexte*, Halle, 1936).

Muitos romancistas introduziram também modificações nas obras já impressas. Sobretudo no que diz respeito aos romances mais célebres do século XIX impõe-se a escolha de uma edição de confiança. Manzoni, por

exemplo, alterou profundamente a linguagem do seu célebre livro *I Promessi Sposi*. As edições fundamentais são a de S. Caramella (*Scrittori d'Italia*) e a do segundo volume da edição completa (*Le opere di Alessandro Manzoni*. Edizione del Centenario 1827-1927, Soc. Ed. Dante Alighieri). Tão descontente ficou mais tarde Gottfried Keller com a primeira versão do seu livro *Der grüne Heinrich* que amaldiçoou a mão que novamente lhe desse publicidade. A investigação posterior não fez caso disso e, apresentando ao público a reimpressão da primeira edição, desaparecida do mercado livreiro, não salvou somente uma obra literária considerada por muitos conhecedores de mais valor do que a segunda versão, mas proporcionou também material de comparação que nos permite fazer deduções importantes sobre a evolução espiritual e artística de Keller.

Na França, Flaubert foi um dos trabalhadores mais cuidadosos de que há conhecimento. Já antes de serem impressas, quase todas as suas obras sofreram múltiplas modificações. A primeira versão da *Éducation Sentimentale*, que aliás em pouco coincide com o romance, só em 1912 foi publicada, e só há pouco nos foi dado conhecer os trabalhos preparatórios e graus de evolução, até à forma definitiva, de *Madame Bovary*. A edição de G. Leleu: *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, 2 vols., Paris, 1936, permite-nos penetrar no mais íntimo da oficina do grande artista.

Na história do romance, dentro da literatura portuguesa, é interessante o caso dos textos do *Eurico*. Segundo parece, o manuscrito perdeu-se. Na «Revista Universal Lisbonense» (1842) e no «Panorama» (1843) apareceram, porém, alguns trechos, antes de a obra

ser publicada por inteiro, e esses trechos apresentam diferenças por vezes importantes. Em vida do autor apareceram sete edições, com modificações mais ou menos extensas. A mais recente edição crítica, de Vitorino Nemésio, toma como base do texto a última edição vista por Alexandre Herculano, e indica, no aparato crítico, quais as divergências contidas nas anteriores. Como exemplo, citamos uma frase da edição de Vitorino Nemésio (págs. 111-112) com as respectivas variantes:

«Pelo boqueirão enorme aberto no centro da hoste goda precipitam-se as ondas dos cavaleiros maometanos, e, após eles, a turba dos Berberes, com (34) um bramido bárbaro...»

(34) com um clamor selvagem e infernal, anúncio de matança e ruína, RUL, N.º 4; com clamor selvagem e infernal, 1.ª, 116, 19; com um bramido selvagem, 2.ª, 115, 19.

Numa advertência (pág. xli) explica-nos Vitorino Nemésio a ortografia e pontuação usadas, bem como as abreviaturas e números usados:

«Pan. = Panorama

RUL = Revista Universal Lisbonense.

Os algarismos que figuram no texto das notas de roda-pé representam sucessivamente a edição, a página e a linha...»

Desta maneira o leitor estará em condições de entender e interpretar as modificações realizadas nas diversas edições. No exemplo dado reconhece-se sem grande dificuldade que Herculano condenou a primeira forma da indicação do ruído como prolixa e talvez também como pouco satisfatória quanto ao ritmo. Assim, cortou a aposição na primeira edição completa. O passo,

porém, ainda lhe não agradava. Razões de sonoridade e, decerto, também de ritmo levaram-no a substituir «clamor» por «bramido», na segunda edição. Com justificada ânsia de aperfeiçoamento compreendeu como a fórmula dupla — selvagem e infernal — era menos expressiva do que o simples adjectivo. E cortou assim «e infernal». Se, na terceira edição, mudou «selvagem» para «bárbaro», deve ter obedecido em primeiro lugar a motivos de sonoridade — por fim, o passo pareceu-lhe estar em ordem, pois a edição crítica não regista mais nenhuma variante. Quanto às interpretações explicativas das diversas modificações (por causa da prolixidade, sonoridade, do ritmo, etc.) é necessário declararmos sob o aspecto metodológico: nestas interpretações trata-se primeiramente de suposições. A tarefa consistiria em observar todas as modificações, nas suas etapas, para desta forma obter categorias firmes que determinem o trabalho do autor. Em cada etapa espelha-se o grau evolutivo do autor.

A todo aquele que pretenda examinar a história do texto de uma obra para colher informações sobre a evolução do artista, recomenda-se o seguinte processo de trabalho: o exame faz-se de camada para camada, isto é, primeiramente são examinadas todas as modificações da primeira para a segunda, e depois todas as modificações da segunda para a terceira versão, etc. Toma-se nota de todas as modificações, *ipsis verbis*, num verbete especial, e indica-se em cima, no canto direito, por exemplo, a categoria que parece ser aquela com mais probabilidades de ter provocado a alteração (concentração, ritmo, sonoridade, variação, maior visibilidade, etc.). Desta forma classificam-se em poucos grupos os últimos exemplos de cada série. (Pode muito

bem ser que o mesmo exemplo apareça em diversos grupos; muitas vezes actuam conjuntamente razões de sonoridade e de ritmo).

Em seguida começa o exame de cada grupo, pois não basta verificar ser causa da modificação o sentido de sonoridade; é necessário determinar mais exactamente a maneira como o autor reage ao som, ao ritmo, etc. Tanto quanto possível, tentar-se-á deduzir dos diversos grupos a unidade da atitude a todos comum, que se encontra por detrás deles. Adquire-se assim a base que nos permitirá seguir a evolução do autor. Não deve ser causa de preocupação haver em cada grau casos que se opõem à integração em grupos, ou até em contradição aberta com as categorias obtidas. O investigador deve renunciar a integrá-los à força em qualquer das categorias. Exigem-se, de todo aquele que deseja ser bom intérprete, qualidades para sentir as mais pequenas subtilidades. Poderemos quase dizer: quanto maior for o número dos exemplos isolados ou até contraditórios, tanto melhor; porque então pode ter a certeza de ter trabalhado de forma adequada. Pois afinal de contas todas as remodelações feitas pelo artista à sua obra não constituem nunca um processo mecânico, sujeito a um cálculo exacto. Alcança-se a finalidade sempre que se consegue descobrir a atitude uniforme por detrás das modificações em cada grau.

Se a edição crítica de um texto moderno nos permite conhecer a sua génese até à última edição revista pelo autor, é diferente o que acontece com as edições dos textos medievais. Só em casos excepcionais é que possuímos a edição «autêntica», isto é, cuidada pelo autor. Em geral, só chegaram até nós cópias posteriores, mais ou menos modificadas e alteradas. O organizador

agora tem de retroceder através das cópias até ir ao encontro da suposta versão do autor. Precisa examinar, comparar e sopesar criticamente as diversas versões conservadas.

Por vezes, os manuscritos existentes de obras da Idade-Média estão à distância de séculos da época em que o original foi escrito. Por princípio, forçoso se torna admitir terem sofrido muitas alterações, já por motivos linguísticos. Acresce a isto o facto de um copista da Idade-Média não estar possuído do mesmo respeito pela palavra do poeta que o editor crítico moderno. Torna-se, pois, a edição crítica dos textos antigos empreendimento difícil que exige do editor conhecimentos minuciosos do estado da língua na época em que foram escritos os originais, bem como os manuscritos existentes.

A lírica dos trovadores portugueses foi-nos conservada somente em colectâneas manuscritas posteriores. Muitos investigadores se têm ocupado com a forma presumivelmente mais acertada. Até certo ponto, é definitiva, no caso das *Cantigas de Amigo*, a edição em três volumes de José J. Nunes (Coimbra, 1926/28). Lemos, por exemplo, no nono verso da cantiga 144:

por outra a quen amava.

Neste passo foram necessárias «conjecturas» de certo peso, isto é, substituições de palavras do manuscrito. No manuscrito do Vaticano e no Cancioneiro de Colocci-Brancuti lê-se, respectivamente, neste passo:

por outra e q̄rro nana.
por outra e q̄rro bina.

Estas duas versões não oferecem sentido e assentam em erros ou «conjecturas» dos próprios copistas, que não tinham o original diante dos olhos, mas sim um manuscrito já falseado. Cabia pois o direito e até o dever ao crítico moderno de emendar, recorrendo à conjectura, o passo corrupto. Nas *Cantigas de Amigo* ainda o caso não é tão difícil, por só existirem dois manuscritos em que os textos nos foram conservados. Da epopeia alemã dos *Nibelungos*, porém, existem 11 manuscritos completos e mais de 20 fragmentos, todos mais ou menos diferentes uns dos outros.

Não são menores os problemas de texto com que temos de nos haver na *Chanson de Roland*. Gerações de filólogos esforçaram-se por alcançar o esclarecimento deste e de outros textos. Lutou-se apaixonadamente para apreciar bem os manuscritos, definir os princípios da recomposição dos textos e ainda em torno de conjecturas particulares. Na generalidade, o estudioso de hoje pode colher os frutos deste trabalho e, pelo menos para as obras mais importantes, encontra edições críticas em que pode confiar suficientemente.

Os textos portugueses medievais só tarde começaram a ser apresentados ao público em edições críticas. Faltam ainda textos de absoluta confiança para muitos documentos da literatura; em outros casos, surgiram dúvidas quanto à fidedignidade das recomposições publicadas. As *Anotações críticas ao texto da Demanda do Graal* publicadas por Joseph M. Piel, no volume XXI de *Biblos* (1946) vieram abalar um pouco a confiança depositada na edição publicada pelo P.^o Augusto Magne (*Publicação do Instituto Nacional do Livro*, vols. I-III, Rio de Janeiro, 1944).

Pomos termo à série de exemplos com o problema mais célebre até hoje conhecido em toda a história da literatura: o problema dos dramas de Shakespeare. Gerações inteiras de investigadores devotaram toda a sua argúcia ao estudo crítico e reconstituição destes dramas, mas sempre caíram por terra as soluções «definitivas». A dificuldade reside, primeiramente, em não poder considerar-se «autêntica» nenhuma das versões existentes. As versões pertencem, sobretudo, a dois grupos: as aparecidas desde 1594, denominadas «*in-quarto*» («*Quartos*») devido ao seu formato, e os *in-folio* («*Folios*»), aparecidos desde 1623. Aumentam as dificuldades, pois as respectivas fontes eram livros de ponto, cadernos de que se serviam os actores, e cópias feitas durante a representação: como se vê, fontes que de forma alguma podem inspirar confiança. Finalmente, torna ainda mais difícil a recomposição de um texto definitivo o facto de se tratar de textos de dramas concebidos por um autor que vivia no mundo do teatro, escrevia para determinadas representações, sem se importar com um texto definitivo destinado a ter existência própria dentro da literatura. Na sua época, foi considerada obra-prima na técnica das edições críticas *The Cambridge Shakespeare* publicado em 1863-1866 por W. G. Clark e W. Aldis Wright. Mais recentemente foram postos em dúvida os princípios básicos, segundo os quais esta edição foi feita; *vide* os trabalhos de J. M. Robertson (*The Shakespeare Canon*, London, 1922-1932) e de John Dover Wilson (*The manuscript of Shakespeare's Hamlet and the problems of its transmission. An essay in critical bibliography*, 2 vols., Cambridge, 1934). Hoje vem ombrear com ela a nova edição *The Works. Ed. by Sir Arthur*

Quiller Couch and John Dover Wilson, Cambridge, 1921 e segs., conhecida também como The New Cambridge Shakespeare, ainda em publicação.

2. Determinação do Autor

Após a reconstituição do texto crítico surge, como segunda condição preliminar, a determinação do autor. Na maioria dos casos, sobretudo tratando-se de literatura moderna, não há problema, pois o nome do autor figura junto do título do livro. Em outros casos, fracassará toda a tentativa que se proponha determinar a autor de uma obra. É inútil indagar o nome do autor de canções populares, contos populares, lendas, e, muitas vezes também, de dramas da Idade-Média. Tais obras foram por tal forma criadas por uma comunidade e para uma comunidade, que é da sua mesma essência serem anónimas.

Últimamente, para além desta certeza, assentou-se neste princípio: cada obra de arte é um todo completo e só pode ser entendida através da sua própria essência. O conhecimento de um autor não pode oferecer auxílio algum para a interpretação adequada da obra. Como já se disse, o ideal seria escrever uma história da literatura «sem nomes». Depararemos ainda várias vezes com estas mesmas teses, tão dignas de ponderação, posto que em contradição viva com uma boa parte dos métodos hoje usados. Constituem, evidentemente, uma reacção contra a tendência do século XIX para considerar as obras de arte «històricamente», isto é, tratando-as como documentos, como expressão de «qualquer coisa

de diferente», destacando-se como uma das mais importantes a categoria da individualidade do artista criador. Não é apenas pura curiosidade que nos leva a perguntar pelo autor de uma obra. O nosso mundo seria indizivelmente mais vazio e mais pobre se, além do *Hamlet* e do *Rei Lear*, d'*Os Lusíadas*, do *Werther* e do *Fausto* não distinguíssemos as figuras luminosas de Shakespeare, Camões e Goethe. Com que íntima e profunda satisfação sabemos que, para a moderna investigação, Homero viveu e pode continuar a viver para nós, pelos tempos fora! Os defensores das teses enunciadas responder-nos-ão acharem justa, bela e necessária a tentativa de investigar e ressuscitar os poetas, mas que tudo isso pertence a um ramo de uma ciência especial, talvez da Antropologia, em que se poderão estudar, também, os grandes músicos, pintores e outros grandes criadores, mas que, com este conhecimento, em nada se vem beneficiar a obra de arte e a sua compreensão.

No decurso deste livro muitas vezes depararemos com o problema da autonomia da obra de arte e suas relações com a realidade, sobretudo com o autor. Aqui, basta indicarmos como a verdadeira compreensão de uma obra muitas vezes depende do conhecimento de quem a escreveu. Como breve exemplo poderá servir aquele caso que, desde 1908, tem suscitado as mais vivas discussões em Portugal.

Até essa altura, *Crisfal*, a célebre écloga do séc. XVI, era considerada obra indiscutível de Cristóvão Falcão. Apareceu então um livro que reputava lendária esta autoria. Dever-se-ia eliminar este nome da história da literatura, e, em troca, mais cresceria o vulto de Bernardim Ribeiro, o suposto poeta de *Crisfal*. Delfim Guimarães, autor desse livro, no ano seguinte, 1909.

procurou reforçar a sua tese com um segundo volume que provocou a mais violenta discussão pró e contra. Não se trata aqui de expor os argumentos. (É fácil encontrar esclarecimento sobre o assunto na *História da Literatura Portuguesa*, publicada por A. Forjaz de Sampaio, vol. II, pág. 221 segs., — Cap. escrito por Manuel da Silva Gaio, — ou no prefácio da edição do *Crisfal*, de Rodrigues Lapa.) Só nos interessa verificar como a interpretação do *Crisfal* e da célebre «Carta» depende da decisão que se tomar. Delfim Guimarães exige, naturalmente, uma interpretação alegórica da «grade» e do casamento secreto, que tão grande papel desempenham na «Carta», pois Bernardim não esteve preso durante cinco anos. Da mesma maneira, o *Crisfal* tem de ser lido em atitude diversa, conforme se acredite nas revelações autobiográficas ou não. As palavras revestem-se de outra importância, se, na verdade, são escritas por um autor que esteve na cadeia por causa dos seus amores, que, realmente, se viu separado da amada e para quem o convento de Lorvão se torna sua estadia forçada. Ora, certamente não é argumento a favor da autoria de Falcão o facto de nos parecer mais interessante e de mais peso um texto de conteúdo autobiográfico. Em princípio, têm razão as correntes metodológicas modernas que vêem alguma coisa de perigoso e suspeito na maneira como, na obra de arte, se procura descobrir por toda a parte afinidades biográficas e simples cópias de modelos. Por tal processo mais se prejudica do que se favorece a interpretação adequada da obra de arte.

No caso especial do *Crisfal*, porém, um facto histórico-literário se vem antepor a estas questões de

princípio. Esse estranho caso, altamente surpreendente, ainda não foi esclarecido em absoluto: em todos os tempos e em todos os lugares a poesia bucólica contém referências claras à situação da época e do autor. Já as *Éclogas* de Virgílio estão cheias de tais alusões. Durante a Renascença ainda mais se intensificou este hábito. Aquele que no *Aminto*, de Tasso, não compreende a homenagem ao Duque de Ferrara e as alusões a pessoas e acontecimentos da Corte, por muito grande que seja o seu entusiasmo pela obra, não chegará à sua perfeita compreensão.

Ora todo um grupo de romances europeus vem transformar em traço essencial do género esta característica da poesia bucólica — a sua relação com a realidade: — nos chamados «romances de chave» o leitor deverá descobrir os «*personnages déguisés*». Já Petrarca fizera acompanhar o seu *Carmen bucolicum* de explicações, dizendo: «*A natureza deste género literário é tal que o seu sentido oculto talvez possa ser adivinhado, mas, se o autor não der as suas explicações próprias, nunca será possível vir a ser entendido*». É verdade que na obra de Petrarca, como nos poemas alegóricos da Idade-Média e também nas *Éclogas* latinas de Boccaccio, se trata de transcendência moral, e não de uma realidade disfarçada. Não se pode afirmar que as *Éclogas* e dramas pastoris do Renascimento e da época seguinte possam ser incluídos no número dos poemas de chave ou que o seu efeito tenha dependido das suas relações com a realidade. O facto de o *Crisfal* conter tais relações faz parte da essência de tal género literário. Mas talvez elas não fossem tão notórias e insistentes como, por vezes, se pensa. E seria falso supor que a

composição teve a sua origem no desejo de uma confissão (expressão espontânea de angústias de alma) ou que, por isso, o seu aparecimento tenha despertado tão grande entusiasmo. O seu efeito e o seu valor dependem da sua categoria como obra de arte e não do revestimento de acontecimentos biográficos.

Ainda outro exemplo frisante de quanto a relação de uma obra com o autor influi na maneira de a entender, apresenta-nos a poesia trovadoresca. No ano de 1849, Francisco Adolfo Varnhagen publicou o *Cancioneiro da Ajuda*. Era de opinião, como antes dele Christian Bellermann já mencionara, serem todas as canções de um só poeta — o Conde de Barcelos. Este primeiro engano foi origem de um segundo, de forma alguma isolado, mas que se repetiu em muitos países ao fazer a interpretação da lírica trovadoresca, por se tratar de uma época em que a leitura se fazia do ponto de vista autobiográfico: Varnhagen viu no *Cancioneiro* o eco poético de uma história de amor autêntica, de que fora protagonista o pretenso autor.

Também noutros países muitas disputas célebres surgiram sobre questões de autoria. Quase sempre, simultaneamente, é afectada a interpretação da própria obra. A disputa mais célebre da história da literatura é a travada em torno da autoria das obras de Shakespeare. Embora, para os investigadores sérios, se possa considerar terminada a luta, diletantes pequeninos tentam ainda provar a autoria de Lord Bacon ou de Lord Rutford, ou de qualquer outro contemporâneo. Por outro lado, o drama isabelino oferece-nos ainda muitos outros problemas. A despeito de todo o trabalho realizado, continuam a ser desconhecidos os autores de muitas tragédias e comédias. Na *História*

da *Literatura Inglesa* de Legouis e Cazamian lê-se, a respeito do drama isabelino: «*The unknown remains vaster than the known*». E a *Cambridge History of English Literature* dedica todo um capítulo às «*Plays of Uncertain Authorship Attributed to Shakespeare*». Se conseguíssemos responder a todas as questões ainda em aberto, bem diverso seria o quadro dessa época a surgir aos nossos olhos.

Também na história da literatura espanhola há ainda problemas de autoria célebres. A *Celestina*, que tanto êxito obteve em toda a Europa, na primeira edição de 1499 abrangia 16 actos, bem como na impressão de 1501, feita em Sevilha. Na edição sevilhana do ano seguinte ela compunha-se de 21 actos. Nos versos que servem de prefácio, Fernando de Rojas é designado como autor dos últimos 20 actos, enquanto que o primeiro, mais extenso, é atribuído a Juan de Mena ou a Rodrigo de Cota. Já na época imediata começaram a surgir dúvidas acerca destas indicações. Depois, Menéndez y Pelayo fundamentou amplamente a tese da autoria única, para toda a obra, de Fernando de Rojas. Na sua obra *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria* (edição de 1941, vol. II, 243 e segs.), entre outros argumentos, lemos: «*Seria el más extraordinario de los milagres literarios, y aun psicológicos, el que un continuador llegase a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos humanos que él había creado*». Como se vê, nos problemas de autoria vão integrar-se as questões estéticas e psicológicas mais profundas. Aliás, a tese de Menéndez y Pelayo não conseguiu impor-se, e eis aí o milagre. Observações

sintáticas, cuidadosamente feitas, levaram de novo à convicção de que houve um autor para o primeiro acto e outro diferente para os seguintes. Resultou ainda maior o milagre da concordância, desde que se averiguou terem sido escritos os actos 17 a 21, presumivelmente, por um terceiro autor. (Vide a obra de E. Eberwein *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bona e Colónia, 1933.)

Menos concordante ainda é a opinião dos investigadores acerca de um dos romances mais célebres da literatura mundial, o *Lazarillo de Tormes*. As três edições diferentes de 1554 apareceram anónimas. Só em 1605 é que se designou, pela primeira vez, um autor: o geral da ordem de São Jerónimo, Juan de Ortega. Dois anos depois, a autoria era atribuída a um outro, Don Diego Hurtado de Mendoza. Esta atribuição consolidou-se, até que, nos fins do século XIX, foi provada a sua inconsistência. Desde então surgiram muitos pretendentes, entre os quais encontrou o maior número de adeptos Sebastián de Horozco. Mais uma vez a interpretação da obra está dependente do autor em questão e das referências «autobiográficas». De novo se invocam últimos princípios como argumentos decisivos. Investigadores como A. Morel-Fatio (*Études sur l'Espagne*) e F. de Haase (*An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*) defendem o princípio de que o autor deveria ter sido o protagonista dos acontecimentos que descreve. Varnhagen acreditava ser a Lírica trovadoresca a história vivida pelo autor — eis a mesma ideia no romance picaresco. Há muitos destes exemplos. (Leiam-se, na obra de Fidelino de Figueiredo *Aristarchos*, 2.^a edição, Rio de Janeiro, 1941, pág. 131 e segs., outros exemplos das discussões sobre

autorias, não provadas, das literaturas portuguesa e espanhola).

Em todos os países pululam os enigmas no que se refere aos séculos XVI e XVII. Nos últimos tempos surgiram dúvidas quanto à autoria do romance francês mais célebre do século XVII, *La princesse de Clèves*. Antes era considerada como obra de Madame de La Fayette. Não o tinha, é certo, publicado com o seu nome, mas parecia indiscutível a atribuição. Mais ou menos, parecia estar resolvida a questão da colaboração de Segrais e do Duque de Rochefoucauld — devendo-se negar a do primeiro e aceitar a do segundo. Apareceu então, no *Mercure de France*, a 15 de Fevereiro de 1939, um artigo de Marcel Langlais, com o emocionante título: *Quel est l'auteur de La Princesse de Clèves?* Como presumível autor indicava-se Fontenelle, tese apoiada por um sábio como Baldensperger. (Baldensperger: *Complacency and Criticism: La Princesse de Clèves*. The American Bookman, fall 1944). Porém, esta mesma tese não encontrou grande apoio entre outros críticos.

Na Alemanha, descobriu-se, há pouco, outro escritor a quem foi atribuída, pelo descobridor, categoria não inferior à do mais importante romancista daquele século XVIII, Grimmelshausen. (R. Alewyn, *Johann Beer*, Leipzig, 1932). Os romances do «novo» autor eram quase todos conhecidos cada um por si. Revestem-se agora de carácter documental muito mais importante, e aparecem como que sob um novo aspecto. Como foi possível ficar o autor por tanto tempo oculto? É que se serviu de diversos pseudónimos, prática vulgaríssima nessa época. Também Grimmelshausen só desde o século XIX é conhecido como figura literária. Até em

tempos modernos existe um pseudónimo célebre, que ninguém ainda conseguiu desvendar, por forma irrefutável. Um dos romances mais interessantes do Romantismo alemão apareceu com o título de *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Bonaventura é, claramente, um pseudónimo. As nossas ideias acerca de Brentano, Schelling, E. T. A. Hoffmann, Caroline Schlegel muito se modificariam se tivessem razão as hipóteses que pretendem ver num deles o autor do romance. É certo, porém, ter mais consistência a tese de Franz Schultz que atribui o romance a um insignificante escrevinhador, chamado Wetzels, que, por sorte, teria conseguido uma vez realizar alguma coisa de grande.

Podemos distinguir três técnicas diversas no uso de pseudónimos:

1) O uso de um nome absolutamente diferente do próprio, por ex.: Filinto Elísio, em vez de Francisco Manuel do Nascimento. Muitos nomes célebres da literatura são pseudónimos: Molière (Jean-Baptiste Poquelin), Voltaire (François Marie Arouet), George Eliot (Mary Ann Evans), Novalis (Friedrich von Hardenberg), Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius), etc.

2) O *anagrama*: o novo nome é formado por uma nova combinação de letras do verdadeiro nome. O nome da Natonio, que aparece no *Crisfal*, segundo a maneira de ver de Delfim Guimarães, é anagrama de António e parece-lhe conter alusão a Sá de Miranda, que usava este nome. Um anagrama engenhoso foi o usado pelo poeta alemão do século xvii, Kaspar Stieler, que, com as letras do seu nome, compôs o de Peilkarastres. Anagrama é também o nome de Voltaire em vez de Arouet l(e) j(eune).

3) O *criptónimo*: as primeiras letras do nome verdadeiro compõem um outro nome, com o qual o autor se encobre e, parcialmente, se revela. Crisfal é um desses criptónimos, formado de Cristóvão Falcão.

Em quase todos os países se encontram compilados em grandes dicionários os resultados das pesquisas para a identificação das obras publicadas anònimamente ou sob pseudónimo.

Excurso: Determinação do Autor por meio do Texto

Tarefa de exame muito frequente nas Universidades de vários países é ter de determinar um autor só por meio do texto de uma obra. É certo não ter esta tarefa a finalidade última da interpretação adequada da obra de arte como tal, mas sim utilizar o texto para um fim especial, isto é, a identificação do autor. Porém, enquanto não for reconhecida como ideal a história da literatura sem nomes, continuará o conceito da personalidade do autor a ser um dos fundamentais na história da literatura. Assim, esta tarefa resulta de justificada e significativa importância. Simultaneamente fornece dados elucidativos sobre o investigador, pois terá ocasião de provar o seu tacto literário, a sua erudição, o seu conhecimento dos instrumentos da profissão e a sua habilidade em manejá-los. Compreende-se que se reconheça o valor de tal tarefa, não só para prova de exame, mas também para entretenimento útil e sugestivo em pequenas tertúlias literárias.

Embora até agora não travássemos conhecimento

com os utensílios do historiador da literatura e seu manejo, talvez o fim da identificação do autor justifique a apresentação dum breve exemplo. Sirva de texto uma poesia:

BARCA BELA

Pescador da barca bela,
Onde vás pescar com ela,
Que é tão bela,
Ó pescador?

Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?
Colhe a vela,
Ó pescador!

Deita o lanço com cautela,
Que a sereia canta bela...
Mas cautela,
Ó pescador!

Não se enrede a rede nela,
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la,
Ó pescador!

Pescador da barca bela,
Inda é tempo, foge de ela,
Foge de ela,
Ó pescador!

Podem ordenar-se esquemáticamente em quatro grupos os indícios oferecidos por um texto para a determinação do autor:

1) Materiais ou de conteúdo: isto é, alusões a acontecimentos e vultos históricos, a nomeação de

objectos ligados a determinadas épocas, como automóvel, comboio, iluminação eléctrica, etc.;

2) Formais: a escolha de certas formas de verso e poesia, a narrativa na primeira pessoa, o carácter genérico como balada, epopeia, são já muitas vezes determinativas de quem as empregou;

3) Linguísticos e estilísticos: Formas, palavras e construções arcaicas ajudam a determinar a época, até no caso de se reconhecerem como intencionais. Muitas vezes bastam observações estilísticas do vocabulário, do uso das metáforas, da adjectivação, da construção da frase, do ritmo, da atitude narrativa, etc., para identificar épocas, correntes e até mesmo o autor;

4) Relativos à essência espiritual e às ideias: desde pensamentos isolados até ao significado íntimo de toda a obra, ao conteúdo filosófico nela encerrado, será fácil recolher material para resolver a tarefa.

Aplicando os quatro grupos ao citado poema, verificamos que o primeiro grupo não fornece material de espécie alguma. Pescador, barca, vela são objectos e figuras que não podem ser integrados em época especial. Reparemos porém na forma.

Logo de princípio as quadras fazem-nos pensar na canção popular; é esta a primeira impressão causada pela tonalidade geral. Ajudam a intensificar esta impressão as irregularidades da rima (vela — vê-la, etc.) e a repetição da mesma palavra final: bela/bela; ela/ela. Mas já a severa bipartição das estrofes, a introdução do estribilho na estrofe são indicativas da poesia artística. É também notável na forma o aparecimento alternado, regular, de sílabas acentuadas e não acen-

tuadas e a ligeira cesura, nos heptassílabos, depois da terceira e, por vezes, da quarta sílaba. Em ambos os casos, só a segunda estância forma excepção. Dos indícios formais podemos depreender que se trata de uma poesia artística, escrita por um conhecedor da canção popular. Como o interesse pela canção popular desperta no Romantismo, disporíamos já de um indício quanto à época. Simultâneamente, o autor revela-se como severo cultivador da forma; é evidente o seu prazer em dominar as dificuldades formais.

A observação dos dados linguístico-estilísticos, a princípio leva-nos a descobrir traços característicos da canção popular. Pertencem a este número, por ex., as formas arcaizantes (onde vás), as frases simples, as repetições, o paralelismo (deita... que; não se enrede... que) e também os adjectivos, no seu uso económico e cingido a fórmulas, bem como o discurso directo contínuo, característico da poesia monologada. Temos de tomar, aparentemente, aquele que fala como espectador impressionado pela situação. A sua emoção torna toda a poesia numa expressão de advertência. O imperativo é a forma dominante na poesia e como tal denunciadora da «forma interna». Ao mesmo tempo, porém, surgem outros traços que revelam a sua origem artística. Para além das aliterações de duas palavras vizinhas (barca bela, etc.), as diversas estrofes estão subordinadas ao domínio de determinados sons (com cautela, que a sereia canta bela, mas cautela; enrede, rede, remo, etc.). A segunda estrofe é especialmente sugestiva; a sua posição particular sob os aspectos da forma, do ritmo e do estilo (adjectivação) leva-nos quase a crer não ter nascido do mesmo impulso que as outras.

Se a «forma interna» da poesia foi definida como advertência, o leitor pode ainda duvidar se ela será cumprida ou não, isto é, se o pescador fugirá e se será possível a sua fuga. As forças antagônicas, como a sereia, foram tão sugestivamente evocadas que o leitor vive com as figuras numa tensão temporal e cativante: na situação reside alguma coisa de dramático.

Chegamos com isto já à essência espiritual da poesia. Realmente, o quarto grupo é o mais expressivo. Já o motivo da sereia, tomada a sério, indica a poesia romântica. A sereia é um ser concreto no mundo da poesia, mas é também a concretização dos perigos que esperam o pescador no mar. Da terceira estrofe em diante ela domina toda a rima e, desta maneira, a poesia; o homem é-lhe inferior e só lhe resta a salvação da fuga. Poderá ele fugir? A persistente repetição no fim: foge de ela, foge de ela — indica medo crescente.

E há ainda mais alguma coisa latente no pequeno drama. Não se trata de qualquer pescador, mas do pescador da barca bela. Duas coisas, no mundo desta poesia, são designadas com o termo de bela: a barca e a canção da sereia. Estabelece-se assim entre as duas íntima correlação, secreta atracção. Não é só no mar que os perigos espreitam; a única coisa que o pescador possui, o meio de que se serve para ganhar a vida e protegê-la, a sua barca, ela própria, está imbuída de fatalidade. Por ser bela, está ligada aos perigos do mundo, a sua beleza é uma «*Hybris*» provocadora de males. Sobre toda a situação dramática paira algo de fatal.

Todos os indícios nos levam cada vez mais firme-

mente à conclusão de estarmos em presença duma obra de arte romântica. A alegria de vencer as dificuldades no domínio da forma estreita mais o círculo dos aspirantes a autor; talvez este indício induza um ou outro leitor a ver em Garrett o presumível poeta, com o que estaria de acordo o secreto dramatismo da cena. Na verdade, a poesia é de Garrett.

Temos, porém, aqui de fazer uma restrição de princípios. Sendo esta poesia indiscutivelmente romântica, nada exclui a possibilidade de não ter vindo à luz dentro do Romantismo, tomada esta palavra no sentido duma determinada época da história da literatura. Um autor posterior poderia ter escrito esta poesia, quer por íntimas afinidades, quer por simples prazer lúdico. É curiosamente característico o facto de, ao ser a poesia apresentada num círculo de pessoas de cultura literária, terem sido sugeridos os nomes de diversos poetas modernos, como por exemplo Eugénio de Castro.

Não será preciso desenvolver mais largamente, aqui, o problema das relações entre obra e autor, entre obra e época histórica. Basta fazer a advertência de que as conclusões tiradas de um texto desconhecido sobre o seu autor nunca podem ser enunciadas com a infalibilidade duma demonstração matemática.

3. Determinação da Data

Para todo o trabalho histórico-literário é da maior importância saber-se qual o ano do aparecimento ou da elaboração duma obra literária. O estabelecimento de dependências, de coincidências e evoluções depende

em grande medida da fixação da data. Compreende-se facilmente que, vendo-se a história da literatura da Idade-Média obrigada a trabalhar com cópias geralmente sem data e feitas depois de passado um espaço de tempo mais ou menos longo, ela tenha de vencer dificuldades maiores do que a história da literatura mais recente, pois esta trabalha, na maior parte dos casos, com livros a que é raro faltar a indicação do ano em que viram a luz. A investigação da Idade-Média, mesmo relativamente às obras mais conhecidas, fundamenta-se ainda em hipóteses. Muitas vezes vemos cair pela base uma construção penosamente erguida por causa duma fixação de data mais consistente.

Por vezes, os investigadores têm de lutar não só contra as condições pouco propícias do material, mas também contra enganos deliberados e indicações errôneas. Na literatura portuguesa é bem conhecida a questão em torno das chamadas «*Relíquias da poesia portuguesa*». A princípio foram tomadas como textos autênticos do século VIII ao século XI até que J. Pedro Ribeiro provou serem falsificações do século XVII. Mas mesmo assim ainda apareceram sábios que as quiseram salvar pelo menos para a Idade-Média. Falsificações desta ordem, produto, por vezes, de patriotismo exagerado, não raramente vieram a revestir-se de grande e fértil significado para a vida espiritual. Lembramos, apenas, o caso do *Ossian* de Macpherson que chegou mesmo a tornar-se padrão de toda uma corrente da época.

Trágicas foram as consequências ao descobrir-se a falsificação, relativamente ao caso de Thomas Chatterton. Apresentara este ao público alguns escritos que

dizia ter descoberto na Igreja de Bristol, originários do século xv. O jovem autor, que aos 18 anos cometeu suicídio, devido, em parte, à descoberta da falsificação, tem servido de inspiração a várias composições literárias.

Uma das questões mais interessantes na fixação de datas, que há séculos ocupa os investigadores, é a que se refere à época do aparecimento de um género poético completo, a balada. A questão é tanto mais imperiosa quanto é certo desempenhar a balada papel preponderante na história da literatura de muitos povos. Na Inglaterra e na Alemanha, os seus entusiásticos descobridores no século xviii atribuíram a balada a épocas longínquas e viram nela a expressão da literatura popular primitiva. Também os românticos julgaram possuir nela documentos primitivos da literatura nacional. A questão complicou-se devido às correlações evidentes com o género épico, interpretando-se as baladas como graus preliminares desse mesmo género. Hoje quase predomina uma interpretação contrária. É geral a opinião de que as baladas, conservadas até hoje, derivaram das epopeias. Todavia as condições literárias não são iguais em todos os países. Assim diz-se que as baladas alemãs receberam o seu cunho especial na Idade-Média devido às influências da velha canção heróica. Prova concludente, realmente, é terem aparecido no fim da Idade-Média, como baladas, as velhas canções heróicas de Hildebrand e Ermenreich. Os velhos romances espanhóis raramente ascendem além do século xiv. Hoje as opiniões são quase unânimes em fazê-los derivar de epopeias e sobretudo das crónicas. As baladas escandinavas, tão numerosas, são hoje consideradas como oriundas da época da cavalaria,

enquanto que, segundo o estado actual da investigação, apenas poucas baladas inglesas (como por exemplo a célebre *Chevy Chase*) remontam ao século xv.

Em questões de determinação de datas, para casos da literatura post-medieval, surge novamente a obra de Shakespeare como objecto do mais intensivo trabalho de investigação. Tal como na recomposição do texto, foi preciso estudar também aqui cada drama em separado e, muitas vezes, sobrevieram novas e surpreendentes questões. Por exemplo a peça *The Tempest* era considerada como sendo o último drama, escrito depois de 1610. Essa suposição, que parecia irrefutável, vacilou uns momentos ao descobrir-se, entre os dramas de Jakob Ayrer de Nuremberga, um drama *Die Schöne Sidea*, com data de 1595. Ora, essa peça aproveita-se de uma fábula, semelhante à de *The Tempest*. Como se verificou que, desde 1593, os chamados «comediantes ingleses» (grupos de comediantes ingleses com repertório inglês) vieram também a Nuremberga, e como o drama e o teatro de Ayrer haviam sido influenciados por estes, logo se apresentou a hipótese de *The Tempest* datar de época mais antiga do que se julgava. Hoje, porém, é mantida a cronologia anterior da peça e admitem-se as duas possibilidades: ou Shakespeare ouviu falar do assunto do drama de Ayrer no regresso dos comediantes ingleses, ou ambos foram procurar inspiração à mesma fonte. De resto, há uma novela espanhola de António de Eslava na sua colecção *Noches de Invierno*, publicada em 1609, que trata do mesmo assunto. A investigação também aqui, afinal, se vê forçada a reverter mais uma vez à novelística italiana.

Em épocas recentes raramente aparecerão problemas especiais sobre dramas, romances e narrativas. Em geral, a publicação segue-se imediatamente à composição. Além disso, cartas, diários e outros documentos, ou do autor ou dos seus amigos, permitem-nos, não raro, determinar a época da sua gênese com segurança absoluta. É mais difícil a determinação quando se trata de poesias líricas, pois nem sempre o poeta obedece à ambição de publicar em jornal ou revista a poesia que acaba de compor. Há muitos exemplos de que até a cronologia das colectâneas publicadas pode não corresponder à cronologia das várias poesias. Não são raros os casos em que um poeta inclui uma poesia, não na colecção a publicar, mas noutra muito posterior. Interpretações estilísticas, da essência espiritual e relativas à biografia dependem essencialmente da determinação exacta das datas.

Como exemplo sirva o seguinte caso, tão interessante, não só por se tratar dum erro de investigação, mas também em virtude dos aspectos metodológicos. — Em Maio de 1773, Goethe mandou a Kaestner, o noivo de Lotte Buff, em Wetzlar, a poesia *Der Wanderer* (O Viadante) acompanhada destas palavras: «*Reconhecerás na alegoria Lotte e a mim e a tudo o que junto dela mais de cem mil vezes senti*». Foi assim que a poesia começou a ser lida e interpretada como primeiro reflexo das emoções vividas junto de Lotte, emoções dum Werther «lírico», sem conflitos trágicos. Tal maneira de interpretá-la parecia a única admissível e por isso tida como válida. Sobretudo para o método «biográfico» tudo parecia explicado pela forma mais concludente: a essência dos pensamentos e sentimentos, a correlação das pessoas com modelos reais, a origem

provocada por um acontecimento concreto, biográfico. O poema vinha, precisamente, apoiar a tese da vivência como incentivo, do carácter confessional e biográfico da poesia. Com grande surpresa para todos, provou-se, depois, que Goethe escrevera e declamara aquela poesia antes de ir para Wetzlar e ter encontrado Lottel! Conhecido este facto, forçoso se tornou modificar a interpretação do poema. Simultâneamente, nova luz caía sobre o problema eterno da ciência da literatura: a relação entre a fantasia poética e a realidade.

Neste exemplo se vê como é duvidosa essa cómoda ideia de que a obra poética se baseia em acontecimentos biográficos ou até de que seja tanto maior o seu valor quanto mais reais as suas bases.

Para todo aquele que traz a público um texto «crítico», é lei imperiosa determinar o momento em que foi concebida, elaborada e publicada a obra, e, no prefácio ou no aparato crítico, terá de apresentar todo o material correspondente. Da lírica portuguesa dos tempos modernos, por exemplo, a figura, ainda envolta em mistério, de Fernando Pessoa, só ganhará relevo quando for possível estabelecer as bases de um estudo científico acerca da sua personalidade por meio de uma edição crítica com indicações precisas das datas.

4. Meios auxiliares

Quem aborda o estudo de uma obra ou de um problema literário, encontrará na maioria dos casos já resolvidas as questões filológicas preliminares, tais como a elaboração de um texto crítico, a identificação do autor e a fixação da data. Aproveitará o trabalho de

várias gerações de investigadores, enfileirando deste modo na tradição da ciência. Pois a finalidade do ensino universitário não está, na verdade, apenas em transmitir o que outros conseguiram descobrir, mas sim em preparar gente capaz de promover o progresso da ciência. Pertence, pois, ao estudo académico a iniciação do futuro investigador; por isso a dissertação ou tese deve fornecer a prova da capacidade de quem a elabora.

Muitas vezes as teses denunciam, já pela linguagem, que o autor não atingiu este alvo e segue senda errada. Um trabalho empolado, cheio de classificações subjectivas como «obra imortal», «imorredoura», «magnífica», etc., denuncia, já pelo estilo, uma maneira de pensar inadequada. O *forum* da ciência não se deve confundir com um salão ou as colunas de um jornal. Independentemente dos matizes individuais, a linguagem científica tem características próprias. Cada ciência possui uma terminologia especial, uma linguagem técnica. Pode até dizer-se que uma ciência só existe na medida em que possui uma terminologia própria. Só assim são transmissíveis problemas e conhecimentos, só assim se cria uma tradição científica. Um leigo pouco entende de um artigo sobre qualquer especialidade; quem não tiver conhecimentos jurídicos não saberá o que significa um «*dolus eventualis*», nem precisa de o saber. Porém, para o técnico, basta por vezes só esse termo para ele imediatamente estar ao par dos factos.

Nos termos técnicos encontram-se condensados determinados resultados da investigação e do pensamento, que se transmitem de geração em geração. O facto de que as ciências não existem por si próprias

e de que elas, ao entrar em contacto com círculos mais vastos, não podem deixar de afrouxar o rigor da sua linguagem técnica, não afecta em nada a severidade com que toda a ciência deve compor e usar a sua terminologia própria.

Ao princípio, a aprendizagem desta linguagem técnica não deixa de ser difícil e incômoda para o estudante. Por muito fina que seja a sensibilidade pedagógica do professor, ser-lhe-á impossível afastar todas as dificuldades. É no entanto é absolutamente indispensável que, logo desde o início, o aluno se esforce por familiarizar-se com a significação dos termos técnicos e com as realidades que estes envolvem. Ser-lhe-ão de grande ajuda, em muitos casos, os dicionários, tanto da própria língua como das estrangeiras, assim como as grandes enciclopédias.

No que toca à ciência da literatura, poderá socorrer-se de determinadas obras mais especializadas. No ano de 1933, *Jean Hankiss* começou a coligir materiais para um *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire* que registre e explique todas as expressões técnicas usadas em francês, alemão, inglês, espanhol e italiano. Tomar-se-ão em consideração também todos os termos técnicos das outras línguas que não tenham correspondência numa daquelas citadas. Presentemente, não se sabe se e quando poderá ser levado a cabo este empreendimento tão útil e importante. Não faltam, porém, meios auxiliares já disponíveis quanto à explicação dos termos técnicos da ciência da literatura. (Encontram-se alguns dos mais importantes na bibliografia que vem no fim do livro).

Qualquer trabalho científico deve enfileirar na tradição da ciência. Para isso é preciso que o autor, antes

de iniciar o trabalho, tenha conhecimento do estado da investigação em relação ao seu problema, que mais não seja para evitar um duplo trabalho inútil. Não são raros os trabalhos «novos» que «descobrem» coisas há muito conhecidas de todos, menos do autor, e a originalidade na ciência não se prova por não ligar importância à investigação já feita. Aquele que empreende um trabalho deve começar por juntar e ler todas as publicações que possam relacionar-se com o seu tema. É dever de gratidão e de honestidade indicar no final do trabalho, em bibliografia à parte, ou nas notas, as obras consultadas. Para facilitar o exame posterior, as indicações devem ser o mais completas possível, isto é, deverá vir indicado o apelido do autor, acompanhado do prenome quando aquele possa dar lugar a confusões, o título exacto e completo da obra, o lugar onde apareceu e o ano da publicação. No caso de se tratar de publicações em série, será bom indicar o título da colecção e o número do tomo. Em artigos de revistas (ou de publicações comemorativas) é indispensável indicar, além do título do artigo, o da revista, o ano da publicação, e, se for possível, o número do volume.

Se nos referirmos a um passo determinado, como costuma acontecer nas anotações, deve indicar-se a página respectiva do trabalho citado. Um «seg.» depois do número da página significa: a página indicada e a seguinte; um «segs.» ou «ss.» a indicada e as seguintes. Se, nas anotações, nos referirmos mais de uma vez ao mesmo trabalho, não será preciso repetir todas as indicações bibliográficas. Basta uma referência curta, exacta, por exemplo o nome do autor, acrescentado de um *loc. cit.* (*loco citato*) e do número da página. Nas

citações de textos literários é necessário indicar exactamente a edição donde se cita. Em trabalhos científicos recorre-se exclusivamente a edições críticas.

Dada a abundância de trabalhos científicos existentes, é difícil organizar uma bibliografia tão completa como seria de desejar. Habitualmente, as grandes obras de história da literatura trazem largas indicações bibliográficas. Embora insuficientes, os trabalhos nelas indicados sempre ajudarão, todavia, a dar um passo adiante, pois cada um contém bibliografia própria que já é mais especializada. Nunca, porém, se deve partir do princípio de que um autor, que anteriormente tratou do assunto, possuía um conhecimento completo das espécies bibliográficas respectivas. Por um lado, algum tempo terá decorrido entre a publicação do último estudo sobre determinado assunto e a realização do nosso; por outro, este sempre apresentará aspectos diversos daquele, que exijam uma exploração bibliográfica também em terrenos totalmente diferentes.

O caminho mais seguro, embora complicado e que requereria grande dispêndio de tempo, seria compulsar os catálogos nacionais respectivos, onde vem apontada a totalidade dos livros publicados. Em todos os países de tradições científicas e com um comércio livreiro organizado aparecem tais catálogos, geralmente semanais. É também frequente publicarem-se índices bibliográficos que abrangem seis meses ou um determinado número de anos.

É certo que, na maior parte dos casos, será apenas necessário, mas inevitável, recorrer aos últimos anos destas bibliografias nacionais, porque em quase todos os países aparecem, periodicamente ou numa visão de

conjunto, bibliografias especializadas referentes aos estudos críticos da literatura. Como é natural, estas listas encontram-se sempre atrasadas quanto à produção; o volume que arquiva, num determinado país, os trabalhos críticos do ano de 1930, não pode evidentemente sair do prelo neste mesmo ano ou mesmo no ano seguinte. Trata-se, pois, de recorrer aos catálogos nacionais para preencher a lacuna existente entre a última bibliografia técnica e a data da redacção do nosso trabalho.

A compilação da bibliografia científica é muito facilitada pelas bibliografias que vêm nas revistas científicas e que muitas vezes tomam também em conta as produções do estrangeiro. Temos de partir do princípio de que, para qualquer problema duma literatura nacional, a investigação estrangeira contribuiu com estudos mais ou menos importantes. São ainda da maior utilidade algumas bibliografias técnicas publicadas todos os anos ou no intervalo de vários anos por revistas ou instituições científicas. Estas bibliografias abrangem toda a produção internacional, incluindo as revistas, e, geralmente, não se dedicam somente a uma determinada literatura nacional, mas ao conjunto das literaturas românicas ou ainda à totalidade das literaturas modernas.

Grupo à parte formam determinadas publicações orientadas não só em sentido bibliográfico, mas também biográfico. Encontram-se aqui a indicação de todas as obras de um escritor, muitas vezes com todas as edições preparadas ainda por ele, as edições críticas, uma pequena biografia, e, finalmente, os trabalhos críticos que se ocupam do poeta em causa ou dum determinado aspecto das suas obras. Para períodos

extensos, digamos, da literatura alemã ou francesa, obras como o «*Grundriss*» de Goedeke e o «*Manuel bibliographique*» de Lanson são auxiliares indispensáveis.

A isto vêm juntar-se os dicionários de escritores e os dicionários biográficos gerais. O seu valor não consiste pròpriamente no que nos dizem sobre o escritor que é objecto do nosso trabalho, visto que a este respeito dispomos já de material mais rico tirado de monografias especiais. Mas acontecerá muitas vezes, durante o trabalho, toparmos qualquer poeta, escritor, filósofo, teólogo, etc., por nós menos conhecido, e num caso destes um dicionário biográfico ministrar-nos-á todos os elementos de que carecemos.

Cabe aqui indicar, para a literatura alemã, a obra de Wilhelm Kosch, *Deutsches Literaturlexikon*, cuja publicação, em quatro volumes, está já concluída (A. Franke AG-Verlag, Berna, 1949-1958).

Resta dizer ainda uma palavra sobre as revistas científicas. No decurso dos tempos, têm-se revestido de importância cada vez maior, de forma a poder dizer-se, hoje, que pulsa nelas, da maneira mais intensa, toda a vida da ciência. Com as suas contribuições constantes fazem progredir a investigação nos sectores mais diversos. Além disso, trazem-nos notícias pessoais e objectivas relativas ao mundo científico (necrológios, nomeações, relatórios sobre o trabalho das academias e sociedades científicas, anúncios de grandes planos de trabalho, etc.). Além das bibliografias, inserem ainda críticas de livros recém-publicados. Nos últimos tempos generalizou-se o uso de publicar, em forma de artigo, relatórios gerais sobre o estado das investigações sobre determinados problemas ou deter-

minadas figuras da literatura. O conhecimento e a leitura seguida das revistas tornam-se, pois, indispensáveis para quem pretende dedicar-se conscienciosamente à ciência da literatura.

Há revistas para uma determinada literatura nacional, para uma época definida, p. ex. a Idade-Média, para a história das ideias ou outro aspecto metodológico, para a literatura comparada, para o conjunto das literaturas românicas ou das literaturas germânicas e, finalmente, para as literaturas modernas em geral. Nas bibliografias técnicas encontrar-se-ão índices mais ou menos completos das revistas científicas. O principiante faz bem em fixar as mais importantes abreviaturas indicadas, que são, geralmente, de uso internacional e indispensáveis para a compreensão e redacção de notas bibliográficas.

PRIMEIRA PARTE

**CONCEITOS FUNDAMENTAIS
DA ANÁLISE LITERÁRIA**

Cada obra literária, em si, apresenta ao estudioso a tarefa da sua exacta compreensão. Para tal, é necessário o conhecimento de algumas noções elementares. Os termos técnicos que as designam referem-se a factos inerentes à obra como obra literária. Esta parte do nosso trabalho tem, pois, como finalidade explicar o significado de tais conceitos elementares e, ao mesmo tempo, ensinar o seu manejo. Como se trata de conceitos elementares, isolados, cada um dos quais abrange somente aspectos especiais da obra mas não a obra como um todo, podemos designá-los como noções fundamentais da análise. Nas outras partes, mais tarde, aparecer-nos-ão de novo, quando se trate de discutir formas sintéticas de trabalho. A maioria das designações para os conceitos elementares não pertencem apenas à linguagem técnica da ciência da literatura, mas sim à linguagem de todos os dias. Ora aqui, precisamente, reside para o principiante uma dificuldade, pois, na qualidade de expressão científica, o seu significado muitas vezes difere sensivelmente da acepção vulgar.

Enquanto se não abranger a obra sinteticamente, como um todo, podem-se distinguir nela, provisoriamente, dois aspectos principais: forma e conteúdo. Os conceitos fundamentais dividem-se assim em dois grandes grupos: conceitos fundamentais quanto ao conteúdo, e conceitos fundamentais quanto à forma.

CAPÍTULO II

CONCEITOS FUNDAMENTAIS QUANTO AO CONTEÚDO

I. O Assunto

Quem ler o *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, ou assistir à representação do drama, em breve notará não ser invenção do autor tudo o que se vai desenrolando. No fundo, já o título nos prepara nesse sentido. Basta cultura mediana para se compreender que o autor se refere a alguma coisa que existe independentemente da sua obra. Em diversas ocasiões, o próprio Garrett indicou ter ido buscar a crónicas e a obras literárias a maior parte do conteúdo da sua obra; a investigação veio depois indicar mais fontes por ele não enunciadas. Não é indício de falta de originalidade não ter o autor inventado o assunto da sua obra, mas sim tê-lo adaptado. Tratando-se de drama, verificar-se-á constituir excepção rara o facto de o poeta inventar o assunto. Quase todos os dramas gregos dramatizam mitos que eram familiares a toda a gente; o drama grego pressupunha precisamente a existência de tais conhecimentos para poder ser bem entendido. Entre os dramas de Shakespeare, não são unicamente os históricos onde se encontra o conteúdo vivo fora da obra, mas também em quase todos os outros dramas

seus. Pelo menos neste caso trata-se de fontes «literárias». A novela italiana foi para Shakespeare uma das fontes mais importantes. Quanto aos dramas espanhóis, a investigação de fontes continua ainda e constantemente se descobrem novas dependências e relações no que diz respeito ao conteúdo. Este trabalho pode considerar-se quase findo quanto aos clássicos franceses, e levou à conclusão de que quase todos os dramas dramatizam assuntos já existentes. Acontece alguma coisa de semelhante com os dramas de Goethe e de Schiller. Quando se trata de epopeias, parece, até, não se adaptar bem à sua maneira de ser a falta de referência a qualquer coisa existente fora da obra. Pelo contrário o romance requer, ao que parece, que o conteúdo seja mais produto da fantasia do autor; todavia, muitas obras há, como, por exemplo, romances históricos (e narrativas), que, sob este aspecto, vão contra a regra. Na literatura narrativa do século XIX, mais nitidamente no Romantismo francês, verifica-se, com surpresa, que o autor deseja dar a impressão de uma adaptação, até nos casos em que ele próprio inventou o assunto. Tudo isto é indicativo de como é de somenos importância o conteúdo narrativo para a maneira de ser poética e para a categoria artística de uma obra. (No início da literatura da Humanidade está uma obra, encontrada nos escombros de Babilónia, que é uma lamentação de que todos os temas poéticos já estão gastos!) Surge, pois, a exigência de não acentuar demasiado o conteúdo de uma obra, sempre que se trate de formação literária. Se, no ensino escolar, se dá valor aos resumos do conteúdo, justifica-se o facto por certas razões pedagógicas; porém, para uma cultura literária, isto é ainda muito pouco.

O que vive em tradição própria, alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela, chama-se *assunto*. O assunto está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois, mais ou menos fixado no tempo e no espaço. Até a expressão «Era uma vez...» dos contos populares é uma fixação no tempo.

Segundo esta definição do termo literário «*assunto*», pode dizer-se que só têm assunto as obras em que se realizam acontecimentos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopeias, romances, narrativas, etc. Nete sentido, uma poesia lírica não tem assunto.

O «*assunto*» pode existir da maneira mais variada, isto é, há as mais diversas fontes de assunto.

Até ao século XVIII, predominam na literatura as fontes literárias. No drama encontramos muitos assuntos que só vivem na forma dramática. A *Iphigénie* de Goethe ascende à de Racine e Eurípidés e veio influenciar Gerhart Hauptmann, para só enumerar alguns dos autores que trabalharam este assunto. O assunto do Anfitrião seduziu muitos dramaturgos depois de Plauto, de Camões e de Molière. Quando Shakespeare saqueava a novelística italiana, utilizava igualmente fontes literárias.

No exemplo de Garrett provou-se que as crónicas podem fornecer assuntos. Esta fonte corre com especial riqueza no século XIX. Porém, em épocas mais remotas, os poetas deixaram-se influenciar também, indo buscar às crónicas inspiração, ou para toda a obra ou unicamente para parte dela. As relações entre *Os Lusíadas* e os cronistas dos descobrimentos suscitaram, e justificadamente, as atenções dos investigadores. Ao lado das crónicas, enfileiram obras históricas

de toda a espécie, diários, biografias, autobiografias, etc. Alexandre Herculano cultivou profundamente os estudos de história para os seus romances históricos, e o mesmo se dá com a maioria dos autores de romances e narrativas históricas. Não é rara a união pessoal entre o investigador histórico e o romancista; na história da literatura alemã há um capítulo especial «*Romances de professores*», a cujo número pertencem os professores da universidade romancistas, como Felix Dahn, Georg Ebers, Wilhelm Heinrich Riehl e outros.

Os jornais constituem uma fonte importante para os autores dos séculos XIX e XX. Zacharias Werner, que criou o drama de destino com a sua obra *24 de Fevereiro*, tirou o seu assunto de uma notícia de jornal. Gottfried Keller, para a sua obra *Romeu e Julieta na Aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), Flaubert, para a *Madame Bovary*, e Strindberg para *Fräulein Julie*, colheram na mesma fonte as primeiras sugestões.

Vão perder-se na escuridão insondável dos tempos os casos em que narrativas e comunicações orais fornecem o assunto. Quantas vezes as narrativas de pais ou avós vão gravar no coração de um jovem poeta figuras e acontecimentos inolvidáveis! Neste sentido, a mãe e a avó merecem um lugar de honra na história da literatura. Todos nós conservamos na lembrança as narrativas em que, pela primeira vez, nos surgiu o fenómeno de um destino humano alheio. É quase obra de acaso virmos a saber de uma tal procedência, como em duas obras-primas do século XIX, *Adam Bede* de George Eliot e *Die Weber* (*Os tecelões*) de Gerhart Hauptmann. Também para a obra de Theodor Storm foi da maior importância Lena Wies, que lhe contara histórias na sua infância.

Mais difíceis ainda de apreender, mas de maior encanto, são os casos em que a própria observação e a vivência pessoal forneceram o assunto ao poeta. Neste campo a investigação recebe um novo e especial impulso daquele princípio basilar da correlação da obra com o autor. Precisamente para os maiores poetas foi possível juntar, assim, um material de infinita riqueza com que se pretende provar a dependência da obra poética, quanto ao assunto, da vida do autor.

A falta de originalidade, tão frequente, dos autores na invenção do assunto só pode enganar um leigo ou um homem sem sensibilidade artística. Quando Paul Albrecht dedicou a sua vida à tarefa de descobrir todas as influências que tinham actuado sobre Lessing (ao lado das relativas ao assunto, também as referentes a ideias e linguagem) o caso, em si, era meritório e útil. Mas fazê-lo com o fim de desacreditar a capacidade criadora de Lessing e de reduzi-lo a um simples plagiador, serve apenas para condenar o próprio autor, mas não o objecto do seu trabalho. Albrecht deu o título de *Plágios de Lessing (Lessings Plagiate)* à sua obra em seis volumes. Se toda a adaptação de um assunto fosse considerada plágio, não haveria quase um único poeta inocente de tal crime. E se, como fez Albrecht, se tomassem em linha de conta todos os empréstimos de ideias e linguagem, todos nós seríamos constantes plagiadores. Certamente, não é sempre fácil definir onde se ultrapassa o limite permitido dos empréstimos e adaptações e começa o terreno vedado. Talvez a história da música trabalhe neste caso em terreno ainda mais difícil. Quando, de súbito, Beethoven se serve de um motivo tirado do *Messias* de Haendel, parece tratar-se de um plágio comprovado. Todavia,

ninguém considera infracção condenável tal caso nem pensará ter Beethoven, num dia improdutivo, querido ajudar o voo da fantasia com penas alheias. Precisamente o facto de ser tão fácil de reconhecer, em tais casos, o plágio, leva-nos a interpretá-lo como homenagem voluntária. Na história da literatura é assaz frequente o facto dum plágio. Porém, é preciso lembrar que a noção da propriedade espiritual e dos seus direitos é muito recente; nos tempos passados pensava-se e julgava-se de forma diferente sobre este assunto. A despeito da severidade das nossas opiniões, não existe decerto grande êxito artístico que não chame a campo uma onda de imitadores, espertos no negócio, que muitas vezes ultrapassam os limites do que é permitido. Mas também os grandes, eles próprios, são muitas vezes alvo de acusações; processos desta ordem costumam pôr em estado de tensão, de tempos a tempos, o mundo literário.

Nos últimos tempos caiu em certo descrédito a investigação das dependências quanto ao assunto, a chamada investigação de fontes. Não porque tivesse conduzido à lastimosa conclusão de a riqueza de invenção dos poetas ser inferior ao que se pensa habitualmente. (Aliás, é precisamente nos tempos mais remotos, que de forma alguma sofreram de superprodução literária, que se descobre uma maior limitação de temas.) O que acarretou o odioso sobre a investigação de fontes foi o facto de se declarar satisfeita com a mera averiguação das dependências quanto ao assunto. Realmente, com isto nada se fez, nem a favor da compreensão artística nem da história da literatura. Agora é que deveria começar o verdadeiro trabalho. Por que motivo escolheu o poeta este assunto? O que foi que o seduziu?

Como, e para que fim, o desenvolveu? Por vezes, é costume falar com menosprezo da «matéria prima» que o poeta encontrou e a que insuflou vida. E não se dá conta de que, excepção feita aos casos em que o autor se serviu das suas próprias observações e vivências, se trata afinal de assuntos já elaborados. Qualquer relato de jornal pode ser, em si, tão bem estruturado como uma obra de arte que o aproveita como fonte. As modificações serão tanto mais expressivas para as novas energias produtoras, devotadas à obra. A cuidadosa análise da maneira como a fonte é aproveitada, no todo ou nos pormenores, a observação demorada e interpretação de todas as modificações, prometem por um lado reconhecimentos profundos da obra e, mais ainda, da essência poética, e, por outro lado, favorecem o conhecimento do poeta, da corrente, da época. O desprezo pela investigação das fontes, hoje muito usual, explica-se como reacção à prática de antigos tempos, tão falha de espírito. Surge porém como injustiça e estreiteza de vistas em face das ricas possibilidades que podem resultar do terreno seguro da investigação do assunto. A simples observação de que Garrett, no seu *Frei Luís de Sousa*, só atribui uma filha a Madalena, em desacordo com as fontes onde se inspirou, ajuda-nos a penetrar no âmago do seu drama. A que magníficos resultados pode levar a enérgica interpretação de algumas modificações apenas, feitas por Camões aos cronistas, mostra-nos a conferência de António Salgado Júnior: *Os Lusíadas e a Viagem do Gama* (Porto, 1939). Trata-se de interpretações, igualmente indicativas do génio de Camões como da essência da epopeia.

E que novos aspectos se podem descobrir no próprio Goethe mostraram-no, para surpresa dos próprios historiadores da literatura, as aturadas investigações de E. Beutler; lembremos apenas os seus estudos *Die Kindesmörderin* e *Das ertrunkene Mädchen* (*Essays um Goethe*).

Nas edições críticas encontra-se, no prefácio ou no aparato crítico, a indicação das fontes da obra quanto ao assunto. Durante algum tempo foram apreciados trabalhos sobre a «história» de um assunto na literatura com a indicação das suas múltiplas adaptações. Todavia, dado o pequeno significado que o assunto tem na obra poética, são muito duvidosos tanto o sentido como o direito de existir de tais livros. Se, realmente, o centro de gravidade reside nas modificações por que tem passado o assunto em si, talvez seja possível surgir alguma coisa como a sua «história». Mas o interesse é então absorvido por alguma coisa de extra-literário, e cada obra não pode surgir aos nossos olhos como obra de arte, como um todo fechado. Se, porém, tentarmos isto em primeira linha, mostrar-se-á sem consistência o fio material e o livro secciona-se em capítulos separados. Como colectâneas de materiais, os trabalhos orientados por estas duas directrizes conservam no entanto o seu valor.

2. O Motivo

A palavra *motivo* pertence ao vocabulário de uso quotidiano e tem os mais variados significados. Por motivo de uma acção entende-se o impulso para realizar essa acção. Outra acepção se dá à palavra quando

se fala de um motivo no campo da fotografia. A qualidade formal implícita nesta noção surge ainda com mais relevo quando um músico fala de um motivo. Pretende ele designar uma sequência característica de sons que aponta imediatamente a conjuntos mais elevados e vastos, como tema ou melodia.

Na linguagem da ciência da literatura encontra-se a palavra com extraordinária frequência. Tornou-se mesmo noção central da investigação de contos populares (*Märchen*). Com efeito, a observação mostrou que, quanto melhor se estudam as lendas e contos dos diversos povos, mais semelhanças se descobrem, não só em pequenos traços comuns, como até por surgirem as mesmas situações, figuras ou esquemas. Trata-se, portanto, de unidades, que aparecem nas mais diversas combinações. Chegou-se mesmo a interpretar os contos e lendas como composições caleidoscópicas de tais unidades independentes susceptíveis de revestimento diferente.

Damos alguns exemplos de tais unidades. Alguém regressa à terra natal, após longos anos de ausência. Ninguém o reconhece. Mas logo mostra metade de um anel que, no momento da despedida, fora quebrado ao meio, e eis que a sua metade se adapta exactamente à outra, conservada por quem ficara. Assim é reconhecido e identificado sem sombra de dúvida. Noutra exemplo procura-se alguém de quem se possui unicamente um sapato. Não serve a pessoa alguma, por mais tentativas que se façam, até que, por fim, se ajusta ao pé de uma rapariga de quem nada de especial esperavam os que com ela viviam. É então reconhecida e identificada como sendo aquela em busca de quem se andava. Ou, para dar um terceiro exemplo: Um

homem vê-se colocado perante uma tarefa impossível de executar; um ser sobrenatural vem ter com ele e entrega-lhe um ou diversos objectos mágicos, com cujo auxílio ele consegue então executar a tarefa.

Estas unidades designam-se com o nome de motivos. Seja onde for que os encontremos, numa lenda ou em qualquer obra literária, sempre se nos apresentam de maneira mais ou menos ricamente concretizada. Trata-se então de determinado cavaleiro que partiu para a Terra Santa, e de sua mulher, com determinado nome; o anel, que tinham partido ao meio no momento da despedida, é também especificado. Mas reconhece-se também o motivo se se tratar já de outras personagens, localidades e circunstâncias. Um assunto é, como vimos, fixo quanto ao local, ao tempo e às figuras. O assunto de *Romeu e Julieta* é a história deste mancoço, chamado Romeu, e desta rapariga, chamada Julieta, filhos de tais pais, que vivem em tal cidade italiana e têm este ou aquele destino. O motivo, como reconhecemos por outro lado, não está, precisamente, fixo nem concretizado. Só o apreendemos, quando abstraímos de qualquer fixação individual. O que resta depois como motivo é de notável firmeza estrutural. É uma situação típica, que se pode repetir indefinidamente. Um assunto pode incluir, e de facto inclui, muitos motivos. Assim no assunto de *Romeu e Julieta*, um motivo é o amor entre descendentes de duas famílias inimigas. Encontramo-lo em inúmeras obras literárias e nas mais diversas relações individuais. Constitui também um motivo o mal-entendido da morte aparente, que topamos na literatura desde *Píramo e Tisbe*.

Concretizações típicas do motivo respectivo tomam

a designação de «traço». A investigação dos contos populares tem observado que tais traços andam muitas vezes tipicamente ligados ao motivo. Assim sucede com o traço do nosso primeiro exemplo: o reconhecimento por meio do anel dá-se justamente no dia do casamento da esposa que ele deixara. No motivo do mal-entendido da morte aparente, surge muitas vezes o traço de ser um dos amantes que interpreta falsamente a morte aparente, tentada ainda como meio de salvação.

O motivo é uma situação típica, que se repete, e, portanto, cheia de significado humano. Neste carácter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um «antes» e um «depois». A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de «motivo» (derivado de «*movere*»).

Acontece, às vezes, que a tensão actuante inerente ao motivo não se liberta na obra e a acção toma outro rumo. Fala-se então de um «*motivo cego*». Aparece-nos, não raro, no início de dramas e filmes, para despertar o interesse ou, propositadamente, para induzir a conclusões falsas. No *Frei Luís de Sousa* encontra-se um motivo cego no final do primeiro acto: Manuel de Sousa põe fogo à sua própria casa. Como se acentua nitidamente, trata-se dum fanal, dum desafio aos governadores. Estamos como espectadores à espera das consequências do desafio, mas as expectativas que desse acto derivam não chegam a realizar-se. Desaparece em absoluto o aspecto político; nem mais uma referência a tal facto. Não se quer dizer com isto que seja infundado e que um motivo cego não possa desempenhar funções importantes para o todo (aliás

não as decisivas). Aqui basta a indicação do seu efeito altamente teatral e dramático. Reconhecemos assim uma qualidade especial do motivo: além da sua unidade estrutural, como situação típica e significativa, além da sua concretização, além do seu carácter transcendente a si próprio, pertence-lhe uma essência especial, que favorece o seu uso em determinados géneros. O reconhecimento por meio do sapato que serve só a um determinado pé, assim o sentimos, é o motivo típico dos contos populares. Somos transportados ao verdadeiro ambiente de tais contos, que não faz caso do facto de inúmeras raparigas poderem ter o pé do mesmo tamanho. No conto popular o sapato só serve a uma e essa é quem se procura.

O motivo do príncipe apaixonado, disfarçado de servo, exige considerável e vasto espaço para poder desenvolver-se adequadamente. Adapta-se mais à narrativa do que ao drama. Encontramo-lo na *Comédia do Viúvo*, de Gil Vicente; a investigação das fontes, realmente, pôde provar como a sua origem vem do romance. Ao contrário, é infinitamente mais dramático o motivo, a este aliado, de um amor simultâneo por duas irmãs. Também o motivo dos irmãos inimigos é de tão ardente intensidade e concentração que se compreende bem o seu uso tão frequente no drama. Serviu-se dele, com preferência, o drama do período do *Sturm und Drang*. O mesmo gosto da época levou ao enlace com outros motivos semelhantes e ao uso dos mesmos traços, de maneira que o leitor de hoje, por vezes, pensa em plágios.

Não é lícito esperar que cada motivo em si próprio contenha carácter genérico claro. Mas a investigação profunda, neste sentido, promete-nos ainda conheci-

mentos de maior importância. O aspecto genérico, contido no fenómeno do motivo, foi claramente reconhecido pela primeira vez por Goethe e Schiller. Quando tentavam interpretar a essência da epopeia e do drama, encontraram motivos épicos e dramáticos que são típicos (comp. a publicação, feita em comum: *Sobre a literatura épica e dramática — Über epische und dramatische Dichtung*).

Se investigarmos os motivos numa obra literária, quanto ao decorrer da acção, em breve se verificará que têm diferente importância. Por exemplo, o motivo dos dois irmãos inimigos, nos dramas do *Sturm und Drang*, é muitas vezes o motivo primacial de toda a obra. No *Frei Luís de Sousa* — sempre sob o ponto de vista do decorrer da acção — é central o motivo do regresso daquele que se julgava morto, ao passo que o reconhecimento por meio de um retrato ou o fogo deitado à casa (mesmo que este tivesse seguimento) são de importância secundária. Portanto, na análise de uma obra, pode-se fazer a diferenciação entre motivos centrais e motivos subordinados. Não raramente estes podem ainda dividir-se em motivos copulados com o motivo central (como o do retrato em *Frei Luís de Sousa*) e os outros, que não passam de motivos expletivos (como o do incêndio). Na *Comédia do Viúvo*, o motivo do viúvo, que nos aparece logo no princípio, é um motivo expletivo (sempre sob o ponto de vista do decorrer da acção), enquanto que vai copular-se com o outro do amante disfarçado e o do amor pelas duas irmãs, o motivo da busca do irmão.

Até agora, só considerámos os motivos sob o ponto de vista da acção. Há porém, evidentemente, outros

aspectos sob que têm de ser contemplados. Na *Comédia do Viúvo* como que se sente que o motivo do viúvo é mais importante para a totalidade da obra do que, por exemplo, o da busca do irmão, mais importante, certamente, para o mero decurso da acção. Chegamos mais depressa a estes outros aspectos dos motivos se nos dirigirmos aos motivos líricos, pois enquanto considerávamos a transcendência do motivo sòmente sob o aspecto da acção, ficávamos forçosamente nas zonas do drama e da narrativa como géneros pragmáticos, isto é, géneros para os quais é característico o desenrolar de acontecimentos.

Na verdade, na lírica fala-se também de motivos. Como tais designam-se, por exemplo, a corrente do rio, o túmulo, a noite, o erguer do sol, a despedida, etc. Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, têm que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma acção, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração. Quando, numa poesia, se diz:

Já vinha a pálida aurora
Anunciando a manhã fria...

esboça-se, apenas, uma imagem escassa da manhã que vai rompendo. É bem diferente o início duma poesia de Antero de Quental intitulada *Hino à manhã*:

Tu casta e alegre luz da madrugada,
Sobe, cresce no céu, pura e vibrante,
E enche de força o coração triunfante
Dos que ainda esperam, luz imaculada!

Mas a mim pões-me tu tristeza imensa
No desolado coração. Mais quero
A noite negra, irmã do desespero,
A noite solitária, imóvel, densa,

O vácuo mudo, onde astro não palpita,
Nem ave canta, nem sussurra o vento,
E adormece o próprio pensamento,
Do que a luz matinal... a luz bendita!...

Também aqui, a princípio, surge a manhã como imagem, em oposição à imagem da noite. Mas logo a primeira palavra, a invocação pessoal e, a seguir, os imperativos, provam que a imagem não está destinada só a ser imagem. É sentida por um eu que, nessa íntima vivência, sente imediatamente a luz desta madrugada singular como a luz matinal em geral. A imagem transforma-se assim em motivo. Podemos porém ouvir mais alguma coisa. Evidentemente, o poeta pouco se importa com a visibilidade da imagem como tal. As expressões por ele escolhidas: casta, alegre, pura, subir, crescer, etc., contêm pouco carácter descritivo, pelo contrário interpretam a luz como mediador de determinadas qualidades, como expressão de determinadas energias. Podemos dizer: essa manhã não é concebida, apenas, como manhã típica, mas o aparecimento da luz é simultaneamente tomado num sentido simbólico. Dá-se porém muito mais: na poesia de Antero, o motivo da manhã não é só motivo central; para além disso, torna-se a concretização de um problema. A interrogação: — «Porque nasce mais um dia?» — esta vivência pessoal, ao mesmo tempo emocional e pensada, encontra o seu desfecho: «símbolo da Mentira universal... símbolo da ilusão... símbolo da existência, sê maldito!»

Assim, pois, os motivos têm diferentes aspectos e diferente peso. A investigação dos motivos apresenta-se como vasto e produtivo campo de trabalho da história da literatura.

Em obras com o mesmo assunto, por exemplo nas muitas dramatizações do assunto de Inês de Castro, valerá a pena investigar como determinados motivos foram postos em segundo lugar ou empurrados para o primeiro plano pelos respectivos autores. Há, por outro lado, motivos que surgem com frequência tão especial em determinadas épocas, que se tornam bem significativos do espírito então reinante. No Pré-Romantismo encontra-se frequentemente o motivo: a pessoa amada que morreu aparece ao companheiro sobrevivente. Surge sobretudo na balada. Enunciamos sòmente as baladas inglesas *Fair Margaret and Sweet William* e *William's Ghost*, publicadas na colecção de Percy, e *Adelstan und Röschen* de Hölty, bem como *Lenore* de Bürger (comp. ainda *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis* de Moncrif; *Marianne* de Gleim; *Der untreue Knabe* de Goethe, etc.). O motivo desenvolve-se, sempre, no mesmo sentido; o sobrevivente morre também, enquanto que é diversa a «motivação» do motivo: o aparecimento do espectro ou é vingança por infidelidade, ou é forçado pelos lamentos excessivos do sobrevivente, ou é a promessa da fidelidade, feita pelo morto, que arranca este à campa.

Na literatura religiosa, o motivo da Barca da Salvação é frequente e foi investigado por Paulo Quintela (e Pierre David) a propósito da sua edição da obra de Gil Vicente: «*Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*».

**Excursão : O Motivo da Noite em quatro
Poemas Líricos**

Como exemplo evidente do aparecimento do mesmo motivo, apresentamos quatro poesias de literaturas e épocas diversas: trata-se do motivo da noite.

Addison : HYMN

The spacious firmament on high,
With all the blue ethereal sky,
And spangled heavens, a shining frame,
Their great Original proclaim.
Th'unwearied Sun from day to day
Does his Creator's power display;
And publishes to every land
The work of an Almighty hand.

Soon as the evening shades prevail,
The Moon takes up the wondrous tale;
And nightly to the listening Earth
Repeats the story of her birth:
Whilst all the stars that round her burn,
And all the planets in their turn,
Confirm the tidings as they roll,
And spread the truth from pole to pole.

What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball;
What though nor real voice nor sound
Amidst their radiant orbs be found?
In Reason's ear they all rejoice
And utter forth a glorious voice;
For ever singing as they shine,
«The Hand that made us is divine».

[HINO

O espaçoso firmamento lá em cima,
 Com todo o etéreo céu azul
 E os espaços estrelados, um templo cintilante,
 A sua grande origem proclamam.
 O sol incansável, dia após dia,
 Revela o poder do Criador,
 E anuncia a toda a terra
 A obra de uma Mão onnipotente.

Logo que as sombras da noite prevalecem,
 Retoma a lua o conto maravilhoso,
 E todas as noites à terra que escuta
 Repete a história do seu nascimento:
 Enquanto todas as estrelas, à sua volta a arder,
 E todos os planetas, um a um,
 Confirmam a mensagem, no seu giro,
 E divulgam a verdade, de pólo a pólo.

Que importa que no solene silêncio
 Em torno do escuro globo terrestre girem;
 Que importa que nenhuma voz nem som real
 Entre os orbes radiantes se ergam?
 Aos ouvidos da Razão ecoam jubilosos,
 E lançam uma voz gloriosa,
 Cantando sem cessar enquanto brilham:
 «É divina a Mão que nos criou».]

Marquesa de Alorna (poetisa portuguesa [1750-1839], que deu a conhecer aos seus compatriotas o pré-romantismo inglês e alemão, tornando-se assim precursora do romantismo português):

Como está sereno o Céu,
 Como sobe mansamente
 A lua resplandecente
 E esclarece este jardim!

Os ventos adormeceram;
das frescas águas do rio
interrompe o murmúrio
de longe o som de um clarim.

Acordam minhas ideias
que abrangem a Natureza,
e esta nocturna beleza
vem meu estro incendiar.

Mas se à lira lanço a mão,
apagadas esperanças
me apontam cruéis lembranças,
e choro em vez de cantar.

Joseph von Eichendorff: MONDNACHT

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

[NOITE DE LUAR

Foi como se o céu beijara
Toda a terra, devagar,
E que ela, em halo de flores,
Ficasse co'ele a sonhar.

O ar passou pelos campos,
Espigas a baloiçar,
Bosques sussurraram manso,
Tão clara a noite ao luar.

E a minh'alma abriu as asas
Largas — e pôs-se a voar:
E voou por sobre as terras
Como p'ra casa a voar.]

(Trad. de Paulo Quintela).

Baudelaire: RECUEILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche!

Quatro representações do mesmo motivo: todavia as diferenças saltam aos olhos. Residem, primeiramente, naquilo que se poderia designar como desenvolvimento concreto do motivo. Em Addison são sobretudo os astros que se tornam visíveis: lua, estrelas, planetas,

—surpreende-nos não valorizar ele ainda o sistema de Copérnico; em outras literaturas mostra-se o mesmo atraso de séculos.

O movimento dos astros, além disso o seu brilho e sobretudo a sua fala, destacam-se como directrizes da acção. Já o movimento, em seguida o «de polo a polo» indicam que se não trata de dar forma a uma determinada vivência, antes, sim, são ultrapassados os limites da experiência sensorial, e o pensamento ajuda a alargar a imagem. Em contraste com esta, as outras três poesias desenvolvem a objectualidade, a partir de determinado ponto de vista de um eu que sente. Em Addison falta caracteristicamente este eu, o ponto de encontro é a *Reason*.

Na Marquesa de Alorna, a vivência dá-se com a objectualidade do céu claro, da lua resplandecente, da calmaria, do murmúrio das águas, do som de um clarim. Na poesia de Eichendorff há igualmente sensações tácteis, acústicas e ópticas que, na segunda estrofe, tomam parte na vivência da noite; na estrofe do princípio, contudo, a vivência dá-se com outras camadas de alma: à objectualidade desta poesia pertencem mais do que uma série de elementos da natureza vividos sensorialmente. Na medida em que aparecem, diferenciam-se menos, os limites tornam-se mais vagos do que na poesia portuguesa, ao mesmo tempo que a paisagem se alarga e se amplia.

Finalmente em Baudelaire sobrepõem-se diversas camadas de vivências. A cena é, primeiramente, a cidade; deixamo-la depois e encontramos numa vasta paisagem, sobre a qual se arqueia o céu. Por toda a parte acontece alguma coisa; a poesia é a mais rica em movimento, entre as três mais modernas. (Addison,

neste sentido, não é na verdade atingido.) Na Marquesa de Alorna surge logo de entrada a estática: «Como está sereno o céu»; em Eichendorff, no fim da segunda estrofe tudo se combina para uma situação: «So *sternklar war die Nacht*» (Tão clara, tão estrelada estava a noite). Em Baudelaire os objectos encontram-se em movimento pelo espaço, tal como efectuam um movimento no espaço os protagonistas: do «*descendre*» da tarde, passa para «*pencher*», «*surgir*», «*s'endormir*», «*trainer*», até ao «*marcher*» da noite. Os objectos são, porém, de espécie bem diversa da dos objectos da natureza na Marquesa de Alorna e também em Eichendorff. Na medida em que surgem ao nosso olhar, são apenas uma determinação do local para seres de espécie singular: o carrasco «*Plaisir*», os anos mortos, o pesar.

A questão da objectualidade leva-nos forçosamente a uma outra: — a de saber qual é, na realidade, o conteúdo da vivência.

Em Addison todas as vezes se fundem em uma mensagem que é anunciada e que o ouvido da «*Reason*» recebe: a mensagem em louvor do Criador divino. As coisas que existem na noite não são vividas na sua peculiaridade (essa não existe no mundo desta poesia). Não existe também nenhuma aura, à volta das coisas, que seja especificamente nocturna. A noite, aqui, não está em antítese com o dia, como se sente tão nitidamente nas outras três poesias. Aqui, ser noite equivale antes a dizer que existem coisas especiais como lua, estrelas, planetas, anunciadoras agora do louvor do Criador, louvor entoado de dia pelo céu azul e pelo sol. No fundo, assim temos de dizer, a noite aqui não é vivida como motivo uno, como fenómeno de

essência própria. É a cena pela qual passa o coro dos actores.

Dá-se totalmente o contrário na Marquesa de Alorna. Aqui, tudo se funde na noite como «esta nocturna beleza». Seria demasiado pouco dizer que, nesta poesia, se vive uma unidade, por forma puramente estética, pois, antes, a existência da noite é sentida como «existência da natureza». Com isto, porém, a estática, a princípio tão marcada, recebe feição dinâmica. Ser natureza, no mundo desta poesia, equivale a dizer estar cheio de movimento e assim, na vivência, as forças da natureza influem sobre o eu e acordam nele o entusiasmo criador. Porém entre o homem e a natureza cava-se um abismo. O homem não pode vibrar no mesmo ritmo, não pode entregar-se por completo. Está carregado de história, de recordações e experiências, que, de súbito, irrompem e se revelam muito mais poderosas do que a vivência da noite. A oposição vivência da noite — vivência do eu é o que propriamente interessa a quem fala.

Tinha-se visto que as experiências sensoriais, em Eichendorff, possuíam muito menos relevo do que na Marquesa de Alorna. As coisas, elas mesmas, são mais indefinidas; o «so» (tão) na II,4, não deve ser, de forma alguma, tomado na acepção vulgar como consequência lógica, mas sim como exprimindo uma relação indefinida. Há ainda mais uma diferença entre as duas poesias; aqui, não é só no decurso da poesia que se chega à vivência unitária da noite, mas sim esta vivência antecipa-se; na verdade, já está indicada no título. A primeira estrofe, porém, revela igualmente não se tratar aqui de uma vivência estética da natureza ou da paisagem. Sentimos o processo mítico de um beijo

de noivado entre o céu e a terra, de forma que é imanente a relação com o céu em todas as vivências isoladas da segunda estrofe. A este acontecimento mítico, à singularidade desta noite clara, estrelada, entrega-se em absoluto o eu vivente. Aqui já não impera a separação entre natureza e homem. E há nele camadas que respondem activamente ao chamamento do céu, a fazer-se ouvir: a alma do homem que sente segue o chamamento, o homem sente-se arrebatado da terra, sente um «êxtase», tomando a palavra na sua acepção primacial. É como se esta alma voasse para casa («nach Haus»). Ora, a casa da alma é a pátria celestial. Assim, a vivência da noite não é só um vivência da natureza, como na Marquesa de Alorna, mas sim fundamentalmente uma vivência religiosa. Como em Addison, devemos dizer; a profunda diferença reside, porém, em que esta vivência religiosa só vem a dar-se porque os objectos da natureza e os processos nocturnos são vividos na sua particularidade.

Ao passo que, nas duas últimas poesias, só no fim nos apercebemos do eu vivente, em Baudelaire ele vem ao nosso encontro logo no princípio. Aparece-nos até em estranho dualismo: como o eu que exorta, aponta e guia, e como a «Douleur», coordenada ao eu, mas, ao mesmo tempo, duma existência própria. O espaço nesta poesia é de estranha grandeza nas dimensões, espaço mítico através do qual caminham, quase como deuses antigos, os fenómenos da natureza do «Soir», do «Soleil», da «Nuit», e ainda os conteúdos anímicos grandiosamente architectados, como «Douleur», «défuntes Années», «Regret», e também poderes vitais como o «Plaisir». A noite é um ser mítico: dela nada mais se diz directamente, enquanto que a Marquesa de Alorna

e Eichendorff exprimem mais exactamente o seu ser. Mas em Baudelaire é-nos dado ainda mais; se não através de palavras, contudo através da configuração. Tudo o que antecede, tudo o que está no espaço desta poesia, actua só como uma preparação para a chegada da noite: sente-se uma gradação (para que contribui maravilhosamente a forma do soneto): a noite aparece quase como dominadora, superior a todos os outros seres. Não exerce nenhuma violência; mas os seus atributos (*douce, long linceul*) prometem refúgio, segurança, *recueillement*.

A actuação da noite, tão perceptível aos sentidos nas duas outras poesias, e que nesta não parece estar expressa, no fundo está presente e viva pela configuração da poesia. De novo o título se revela altamente significativo; dá nome, precisamente, ao centro secreto da poesia. Por outro lado, no decurso da poesia realisa-se uma nítida evolução nas relações entre o eu e a sua dor. No princípio, esta é inquieta, exigente: o poeta exorta-a. Depois chega a pegar-lhe confiantemente na mão e, enfim, passa a chamar-lhe «*ma chère*». A aproximação da noite acalmou a dor, reconciliou o eu e a dor, fundiu-os em íntima comunidade.

Em Addison, a noite era a cena onde alguma coisa se tornava vivência, e vivência para a *Reason*; algo que não era a noite. Na Marquesa de Alorna a vivência da noite, por muito particular e forte que fosse, não conseguiu bem atrair a si o homem. Em Eichendorff, este entregava-se em absoluto; mas, precisamente pela intensidade da vivência nocturna, tornava-se visível alguma coisa existente para além da noite e actuante através dela: a pátria celestial da alma. Em Baudelaire não existe nada para além da noite; tudo se passa aqui

mesmo e sob a noite; no penúltimo verso o olhar é forçado a percorrer os limites deste espaço. E, embora o mundo seja mais multiforme e mais díspar do que em qualquer das outras poesias, tudo obedece ao sortilégio da «*douce nuit*» que se aproxima.

Nada seria mais errado do que pretender generalizar as diversidades observadas na maneira de tratar o motivo, fazendo delas diversidades nacionais de concepção. Tão pouco a análise pode pretender ter explicado alguma coisa de seguro acerca das épocas em que as poesias foram concebidas: o classicismo (Addison), o pré-romantismo (Marquesa de Alorna), o romantismo (Eichendorff), e o simbolismo (Baudelaire). E nem sequer pode pretender ter verificado alguma coisa acerca de cada um dos poetas. A comparação ficou totalmente na zona das poesias e só serviu para a sua melhor interpretação. No fundo, a comparação dos motivos só alcançou algumas das suas camadas, mas não o todo.

Contudo, hemos de concordar que este processo de trabalho pode ser rendoso, sempre que haja material suficientemente abundante para se prosseguir na tarefa. O filósofo Dilthey, a quem tantos incentivos deve a ciência da literatura, via na investigação dos motivos o método mais prometedor, mais lucrativo, da história comparada das literaturas. Por este caminho tem-se chegado a importantes resultados, também quanto à personalidade do poeta. Verificou-se que se repetiam determinados motivos na totalidade da obra de alguns deles. Tentou-se, por exemplo, interpretar os motivos de Wilhelm Raabe como expressão da sua concepção do mundo; este caminho devia parecer especialmente aliciante num poeta como Shakespeare, em

que só através da obra é possível ir ao encontro da sua personalidade.

Mas a investigação de motivos pode também prevenir um salto precipitado das zonas poéticas para as pessoais. Pois os motivos de Shakespeare não pertencem, em primeiro lugar, à personalidade e concepção do mundo de William Shakespeare, mas sim as motivos do drama isabelino. E Petriconi mostrou, no estudo do motivo central da tragédia de Margarida de Goethe, que ele pertence em primeiro lugar igualmente a uma tradição literária e que a sua derivação exclusiva de vivências pessoais é mais que duvidosa. Chegamos já aqui a verificações de princípio: o poetar não se passa num espaço vazio nem é determinado apenas pela personalidade e pela concepção do mundo do poeta, mas realiza-se, pelo contrário, num espaço cheio. Depois dos «grandes» assuntos, que mostraram a sua vitalidade no campo do drama, apresenta-se nos motivos mais uma camada de formas poéticas capazes de agir continuamente. É verdade que também é possível, a partir daqui, chegar à história: Petriconi mostra que o motivo da inocência seduzida só se podia transformar em verdadeiro motivo central de grandes obras num clima espiritual muito especial que só o século XVIII criou. O germanista holandês Herman Meyer, na sua lição inaugural de Amsterdão *De Levensavod als Literairmotief* (1947), pôs, no mesmo sentido, a questão de saber se o motivo do «entardecer da vida» não deveria ser visto como característica espiritual do «realismo poético». O estudo de Petriconi parece confirmar a opinião com que Herman Meyer concluiu: «A investigação do motivo literário pode, quando levada a cabo com a devida precaução, con-

tribuir grandemente para a resolução destes problemas e de outros correspondentes, que são em última instância problemas de morfologia da cultura».

3. «Leitmotiv», Topos, Emblemas

Pareceria evidente designar como *Leitmotive* (motivos condutores) os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta. A noção *Leitmotiv* pertence, realmente, à linguagem técnica da ciência da literatura; a própria palavra passou da língua alemã, quer como estrangeirismo, quer como empréstimo, para as outras línguas. Também para o leigo é familiar como designação duma determinada técnica nas óperas de Richard Wagner e dos Wagnerianos. Ao ser adoptada pela linguagem técnica literária, o seu conteúdo alterou-se. Na verdade, alguns investigadores tomam-na ainda no sentido que seria lícito supor. Mas também muitas vezes se encontra como designação de fenómenos muito mais restritos.

Conhece-se, de romances e contos, o aparecimento repetido de um determinado objecto em lugar significativo. Na novela de José Régio *Davam grandes passeios aos domingos* aparece repetidas vezes um retrato, ou antes a lembrança de um retrato, com a legenda: *davam grandes passeios...* No romance de Proust *À la recherche du temps perdu* surge em diversos pontos sempre o mesmo pequeno tema musical. Com arte insuperável adornou Goethe o seu romance *Die Wahlverwandtschaften* (Afinidades de Eleição) com tais repetições. Aqui reconhece-se nitidamente a sua

função de ligação; são meios técnicos da construção e composição. Sirva de exemplo o copo com as iniciais E e O.

Este fenómeno é ainda mais vulgar no romance cómico. Aqui, serve não tanto para a construção como para dar a rigidez da figura cómica. Em Sterne, Dickens, etc., determinadas personagens aparecem, como já se disse, como que providas de cartões de visita que exibem todas as vezes que se apresentam. Pode tratar-se apenas de determinadas maneiras de dizer invariáveis, como o eterno estribilho de Mrs. Micawber: «*I never will desert Mr. Micawber*», ou então ir ao ponto de se darem pequenas ocorrências que se repetem, como quando Mr. Dorrit recebe «pequenos presentes honoríficos», ou o ralhar eterno de Miss Trotwood com os burros. Para este fenómeno tem-se usado o nome de *leitmotiv*. Ora aqui nem sequer se trata de verdadeiros motivos, pois, precisamente na rigidez, na limitação, no facto de que estes se não integram na coesão do todo, mas sim a interrompem, residem a sua essência e o seu efeito cómico. Deste abuso terminológico deriva uma obrigação, tanto mais forte, de determinar com exactidão as expressões *motivo* e *leitmotiv*, ao usá-las.

No campo da investigação dos motivos desenvolveu-se um método especial que foi organizado pelo romanista Ernst Robert Curtius. Curtius chama-lhe «investigação de *topos*» (*Toposforschung*). *Topos* são «clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão» provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. Nestas épocas,

a corrente da tradição aumenta poderosamente de volume, alimentada pelas contribuições vindas do imediato e intenso estudo da literatura antiga.

O material até agora conhecido — e muito encontra-se já nos comentários e anotações feitas no século XIX a obras medievais — é verdadeiramente surpreendente. Ou antes, é surpreendente apenas para uma concepção romântica de poeta e poesia que em toda a obra literária vê o produto espontâneo de vivências sentidas pela alma individual. Devido à investigação da arte trovadoresca e da poesia barroca, já nos últimos decênios esta concepção estava fundamentalmente rectificada. A investigação dos «topos» traz-nos ainda, como contribuição acessória, uma confirmação eficaz. Existe um tesouro de imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor, que se aprendem e que até o maior poeta não despreza. Quem não conheça a origem antiga e a transmissão retórica deste material poético praticará graves erros de interpretação, e quem não souber integrar-se em tal prática da vida literária nunca encontrará o verdadeiro acesso a largas épocas da história da literatura.

Aliás, a investigação dos topos, que trata portanto da tradição literária, não desindividualiza nem nivela de forma alguma as obras e os autores. Com razão diz Maria Rosa Lida, investigadora que se destacou neste campo: *«En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejar-se impregnar de la exaltación del individuo, propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del texto a que se ajusta, por ejemplo, un*

simil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo reflejan al poeta que las pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenecen».

Pode-se, pois, até dizer que só o conhecimento da «*tradicionalidad literaria*» cria a possibilidade de apreender a particularidade dos poetas anteriores ao século XVIII. A noção da «*tradicionalidad literaria*» foi criada por Menéndez Pidal, e não se faz injustiça alguma a Curtius se afirmarmos que foi ele quem deu forma de método definitivo a processos de trabalho aplicados, já muitas vezes, pelos investigadores da poesia medieval, por um lado, e depois, em especial, pela investigação alemã da época barroca nos últimos trinta anos.

A investigação dos «topos» tem dois aspectos. Investiga, primeiramente, a tradição literária de certas imagens fixas e concretas, de motivos ou de fórmulas estereotipadas, e, por outro lado, persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão. Do segundo aspecto mais tarde nos ocuparemos. Quanto ao primeiro, apresentamos apenas alguns exemplos.

Assim, a investigação da fórmula «*puer senex*», por Curtius, permitiu que se tirassem interessantes conclusões acerca da concepção das idades da vida; simultaneamente, o paradoxo da fórmula tornou-se significativo quanto ao clima estilístico em que a fórmula era utilizada.

Outra investigação de Curtius incidiu no topo «*Natura mater generationis*» em que eram sobretudo

interessantes as remodelações feitas pelos pensadores cristãos. Para a história da literatura foi ainda mais importante a tradição da «*paisagem amena*». Uma paisagem completa é transmitida através dos séculos, acompanhada sempre de determinados cenários: os prados, o ribeirinho, as brisas suaves, o canto das aves, etc. Sem o conhecimento da tradição deste topo, que, por vezes, se torna motivo autêntico, especialmente na lírica do século XVII, todas as investigações se perdem no vácuo, quando queiram determinar o sentimento da natureza do respectivo poeta a partir destas cenas.

Para a poesia espanhola e portuguesa são importantes dois estudos que Maria Rosa Lida apresentou: a tradição do *Ruiseñor* e a do *Ciervo herido y la Fuente*. Em ambos os casos é particularmente interessante acompanhar a alteração e o revestimento cristão destas imagens, a princípio carregadas de mitologia e ética antigas.

Na lírica espanhola do *Siglo de Oro*, o topo do veado ferido, junto da fonte, serve sempre de novo para exteriorização das penas da alma cristã solitária. O exemplo mais recente que nos dá a autora são os versos de S.^{or} Juana Inés de la Cruz:

Si ves el ciervo herido
 que baja por el monte acelerado,
 buscando, dolorido,
 alivio al mal en un arroyo helado,
 y sediento al cristal se precipita,
 no en el alivio, en el dolor me imita.

Pode esperar-se, com razão, que o grande tesouro tradicional de fórmulas de pensamento, imagens e motivos não represente já nenhum papel para a poesia

desde o século XVIII. Todavia, não terá desaparecido por completo. É como se em alguns topos fosse tão rico o significado, tão grande, completo, tão impregnado de emoção, que nunca mais podem perder-se. Não é a tradição retórica que lhes sustenta a vida, e talvez nem sempre a cultura literária do poeta moderno. Raramente se poderá marcar quais os caminhos que o conduziram à tradição. Mas as fórmulas conservam-se; e damos só um pequeno exemplo, uma poesia de C. F. Meyer, como prova da continuidade da tradição daquela imagem do veado ferido junto da fonte.

IM WALDE

Es flimmert in den Ästen,
Der Birke Stamm erblinkt,
Nun weiss ich, dass im Westen
Die Sonne purpurn sinkt.

Dort muss ein Meer von Gluten
Der Abendhimmel sein,
Hier rinnt ein stilles Bluten
Um mich auf Moos und Stein.

[NO BOSQUE

Há cintilações nos ramos,
Da bétula o tronco fulgura;
Agora sei que o ocidente
O sol que morre purpura.

Deve ser todo ele um mar
De brasas o céu da tarde,
Que em musgo e pedras deitado
Vejo correr sangue que arde.]

Pode dizer-se que esta poesia não é compreensível se a não virmos como tendo por fundo aquela tradição. O poeta sentiu-o decerto e modificou por duas vezes ainda a poesia. Damos a versão definitiva.

ABENDROT IM WALDE

In den Wald bin ich geflüchtet,
 Ein zu Tod gehetztes Wild,
 Da die letzte Glut der Sonne
 Längs den glatten Stämmen quillt.

Keuchend lieg' ich. Mir zu Seiten
 Blutend, siehe, Moos und Stein.
 Strömt das Blut aus meinen Wunden?
 Oder ist's der Abendschein?

[ENTARDECER NO BOSQUE

A este bosque me acolhi,
 Bicho que à morte fugia,
 Quando o braseiro do sol
 P'los lisos troncos corria.

Sangram a meu lado o musgo
 E a pedra em que jazo, ofegante.
 É sangue das minhas f'ridas?
 Ou é luz do sol distante?]

(Trad. de P. Quintela)

O leitor sabe agora tratar-se de um animal, acossado de morte, e que se esvai junto da fonte, na floresta. Mas há ainda muita coisa obscura, sobretudo o impulso que levou a modelar o motivo: sòmente pela história do topo é que se descobre o núcleo íntimo da poesia, isto é, a secreta referência ao martírio de um eu solitário.

De todas partes e de todas as literaturas têm chegado, nos últimos tempos, subsídios para a investigação de topos, que E. R. Curtius soube canalizar para o verdadeiro caminho. É de esperar que assim seja finalmente tratada sistematicamente uma área que foi descurada com prejuízo da história da literatura do humanismo e do cultismo: a *emblemática*.

Por *emblema* entende-se um sinal a que está inerente um determinado sentido; é, portanto, uma espécie de alegoria. Para a poesia foi de incalculável importância a colecção de *Emblemata*, publicada pelo humanista italiano Alciatus, pela primeira vez, em Milão, no ano de 1522. Não é demasiado chamar-lhe um livro-base da poesia europeia entre a Renascença e o Pré-romantismo. Esta obra foi muitas vezes publicada — do século XVI conhecem-se hoje quase cem edições diferentes — e foi imitada continuamente. Da Alemanha nomeemos as colecções de Gabriel Rolenhagen, *Nucleus Emblematum select.*, Colónia, 1611-1613, e Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum IV Partes*, Nuremberga, 1590-1604; da Espanha os *Emblemas Morales* que Juán de Orozco editou em 1589 e seu irmão Sebastián em 1610. As colecções do inglês Francis Quarles e do holandês Jacob Cats, ambas do séc. XVII, transformaram-se em livros de cabeceira da burguesia.

Alciatus apresenta dúzias de imagens, grosseiramente gravadas, a que junta um texto latino, em verso, explicando o significado de cada uma. Nas anotações latinas seguintes, em prosa, são-nos apresentadas, com copiosa erudição, inúmeras citações de escritores clássicos — precioso trabalho preparatório para a investigação de topos!

Encontramos lá, por exemplo, um animal estranho. Pelos versos que o acompanham compreende-se nitidamente tratar-se dum camaleão; o sentido porém encontra-se já no título: *in adulatores* (contra os lisonjeiros). O camaleão é pois o símbolo da lisonja. Ou encontra-se a imagem de um homem, de pé, no meio da água, a olhar para cima, para os ramos de uma árvore carregados de frutos. É Tântalo, que aparece aqui como símbolo da *avaritia* e, em seguida, fazem-se citações de Petrónio Árbitro, Horácio, Cornélio Galo, Aquiles Estácio, etc. Desta maneira foram moralizados emblematicamente inúmeros mitos antigos, e também parábolas da Bíblia.

Esta emblemática era intimamente familiar aos poetas da época do Barroco e ao público culto. Compreendia-se logo numa poesia qualquer referência alusiva, e a literatura estava cheia delas. Damos apenas dois exemplos de época mais adiantada. O poeta alemão Christian Günther diz numa poesia à sua amada:

Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.

(Um campo verde
Serve ao meu escudo
De brasão,
Nele, uma palmeira sustém duas âncoras).

Na poesia *O Ciúme*, de Barbosa du Bocage, a segunda estrofe começa com os versos:

Alterosas, frutíferas Palmeiras,
Vós, que na glória equivalenceis aos Louros,

Vós, que sois dos Heróis mais cobiçadas
Que áureos Diademas, que reais Tesouros,
Escutai meus tormentos, meus queixumes...

O leitor moderno não percebe bem porque é que Günther quer a todo o risco pôr no seu brasão uma palmeira, árvore que, na Alemanha, é bastante rara; nem por que será ainda que Bocage considera as palmeiras as árvores mais desejáveis e por que exalará o poeta o seu queixume precisamente junto delas. A emblemática dá-nos a resposta. Em Alciatus encontra-se a imagem de uma palmeira. Os versos que a acompanham terminam com o «*Gnome, quæ complectitur totius Emblematis sententiam*»:

..... mentis
qui constantis erit, præmia digna feret.

A palmeira é o símbolo da *constantia*, da fidelidade. Por isso Günther a escolhe para símbolo do seu brasão; os leitores de então compreendiam o fino significado da poesia de Bocage e porque este escolhia precisamente as palmeiras para se lamentar da infidelidade da amada. Muitas subtilezas nas obras poéticas, ainda até em épocas mais adiantadas, só se tornam compreensíveis quando a emblemática nos é familiar.

4. A Fábula

O termo *fábula* serve, primeiro, para designar as narrativas de animais, com sentido didáctico, de que Esopo é considerado o mítico antepassado. A ciência da literatura usa-o ainda noutra acepção.

Quando se reproduz o «conteúdo» de uma obra dos géneros pragmáticos, quer dum drama, quer dum romance, quer duma balada, etc., a reprodução é sempre mais curta do que a obra. O resumo do conteúdo atende unilateralmente ao decorrer dos acontecimentos, e de todas as partes da obra, das descrições, conversas, reflexões, etc., extrai sòmente, e sob forma de relato, o que é importante para a estrutura da acção. (Na obrigação de concentração e unilateralidade reside o valor pedagógico das narrativas do conteúdo, tão usuais na escola, enquanto que, para a educação artística, como já se viu, o seu valor é reduzido.)

Se se tenta limitar o decurso da acção à extrema simplicidade, ao esquema puro, obtém-se precisamente aquilo que a ciência da literatura costuma designar como a «fábula» de uma obra. Na prática, quando nos votamos a este trabalho, reconhece-se muitas vezes que é necessário inverter a ordem do «conteúdo». A obra começa, talvez, no meio do decurso da acção e, mais tarde, por circunstâncias que então são dignas de discussão, volta ao princípio. A maneira de trabalhar a fábula pertence às questões técnicas que cada autor tem de resolver. Além disso, ao tentar determinar a fábula, descobre-se não terem validade alguma para o esquema da acção toda a concretização e toda a fixação individual no espaço e no tempo. Repete-se agora, no campo mais vasto de toda a obra, a mesma coisa que se deu ao extrair o motivo.

Tentemos, por exemplo, apreender a fábula do *Frei Luís de Sousa*, e resulta: — Uma mulher, a quem foi anunciada a morte do marido, no estrangeiro, casa-se de novo. Do casamento resulta uma filha. Anos volvidos, regressa aquele que todos supunham morto.

A criança, já de si sempre enfermiça, reconhece a situação como não tendo solução possível, e morre, enquanto os pais renunciam ao mundo.

A «fábula», neste sentido, é uma das noções mais antigas da ciência da literatura. Aristóteles designava-a como «Mito» (*Mythos*), Horácio como «Forma». Ainda hoje podemos aceitar a explicação dada por Soares Barbosa em 1791, no seu comentário à «*Ars poetica*» de Horácio. Diz-nos ele: «A fábula, chamada em grego *Mythos* e por Horácio *forma*, é, segundo Aristóteles, *Poetica*, cap. VI, a «composição das coisas», i. é, a organização, estrutura e plano geral de todas as partes duma acção em ordem a formar dela um todo belo e perfeito». A esta definição pode talvez acrescentar-se, do ponto de vista moderno, que, na fábula, já se tornam visíveis os motivos centrais do decurso da acção. No caso de *Frei Luís de Sousa*, por exemplo, o motivo do regresso ou o da renúncia ao mundo.

Não faltam os testemunhos dos próprios escritores quanto à importância da fábula para a realização das suas obras. Assim, Balzac conta, no prefácio da *Physiologie du Mariage*, que as emoções recebidas com a palavra «*Adultère*» do *Código Civil*, só tinham podido transformar-se em energia criadora quando se lhe impôs a fábula de um casal que, após dez anos de vida conjugal, se sentem pela primeira vez apaixonados um pelo outro. Aqui, a fábula surge de uma intuição repentina e, muitas vezes, assim acontecerá.

Goethe conta-nos alguma coisa de semelhante acerca da maneira como surgiu a obra *Werthers Leiden*. Já há muito tempo diante da sua imaginação pairava um herói que, dotado da mais fina sensibilidade, por assim dizer vivia a vida do mais profundo da alma.

A própria vivência de Goethe ante a natureza e a arte e a sua experiência amorosa, principalmente nas suas relações com Lotte Buff, forneceram algum material. Mas a obra não nascia; faltava ainda o esquema do decurso da acção. Então, Goethe ouviu falar do suicídio do jovem Jerusalem por orgulho ferido e amor infeliz, e, de novo em rápida intuição, eis a fábula concebida e o romance assegurado. O próprio Goethe formulou a fábula: «... em que eu apresento um jovem que, dotado de profunda e pura sensibilidade e verdadeira penetração, se perde em sonhos e devaneios e se vai minando com especulações, até que, por fim, destróçado por paixões infelizes, especialmente por um amor infinito, mete uma bala na cabeça». As expressões: «perde-se», «se vai minando», «até que por fim» testemunham nitidamente do carácter de composição da fábula. Simultâneamente, a fábula mostra, e ninguém a podia formular melhor do que o poeta o fez, que se deve ler o romance como a história dum homem de sensibilidade rica, e não como romance de um amor infeliz. O amor por uma mulher já comprometida é um motivo copulado, mas não o motivo central, e muito menos o tema.

Com a palavra «*tema*» apresenta-se uma noção nova que, igualmente, aparece nas poéticas antigas. Soares Barbosa, em vez de tema, diz «assunto» e define: «Sujeito ou assunto é a ideia sumária da acção. O assunto, por exemplo, dos *Lusíadas*, é o descobrimento da navegação do ocidente para o oriente». O assunto do *Frei Luís de Sousa* é a ruína de uma família; o tema da novela de José Régio *Davam grandes passeios...* é a rapariga pobre, bonita, e os homens. Storm separa, muito nitidamente, na sua carta ao editor

Westermann (6.X.1876) as noções: «o título da novela, cujo tema trago há muito na cabeça, podia na verdade indicar-lho — podia também esboçar-lhe a fábula — chamar-se-á, em todo o caso, Carsten Curator...»

Como a lírica não tem conteúdo de acontecimentos, nela não pode haver fábula. Existe, porém, forçosamente em todas as formas pragmáticas, portanto nas formas dramáticas e épicas. A sua importância é, no entanto, variável. Como é fácil de ver, é no drama que ela é maior. Quase não haverá um verdadeiro dramaturgo que não tenha esboçado claramente a fábula do drama antes de sentar-se a escrevê-lo. Os dramaturgos da época do *Sturm und Drang* tentaram, eventualmente, escrever sem fábula, lançando ao papel cenas isoladas que se impunham à sua fantasia. Tiveram porém de pagar esta falta de cuidado, pois aos seus dramas falta, às vezes, a travação verdadeiramente dramática, que exige a fábula segura como pressuposto. Mais tarde também muitos poetas chegaram a escrever dramas, levados apenas pelo entusiasmo por uma figura, um herói dramático. Mas a história do drama confirma realmente a justeza daquela opinião enunciada por Aristóteles há já milhares de anos: o «mito» (ou seja a fábula) no drama é mais importante do que os caracteres; é de importância primordial para a composição de uma tragédia.

Dentro das formas da arte narrativa, a novela precisa de uma fábula claramente delineada. É da essência desta forma que tudo nela se relacione com o progredir de uma acção. Já assim não acontece com a epopeia, que dá margem a episódios que não contribuem imediatamente para a continuidade da acção.

A este respeito, o romance mostra-se ambíguo. Há romances que mantêm o leitor em constante tensão pela curiosidade de conhecer o seguimento. Os romances históricos de Walter Scott e dos seus discípulos, ou ainda os romances policiais, tendem claramente para esse fim. Em tais «romances de acontecimento» o autor deve ter, de antemão, traçado uma fábula precisa. (Assim terá acontecido também com H. Walpole, embora ele escrevesse a 9 de Março de 1765 a W. Cole que começara a escrever o seu *Castle of Otranto* sob a impressão imediata de um sonho, «*without knowing in the least what I intended to say or relate*».) As acções e episódios secundários talvez só surjam enquanto se vai escrevendo. Em contraste com o drama e a novela, a relação entre a obra e a fábula é no romance lassa bastante para poder permitir sem dano tais alargamentos — antes pelo contrário, com vantagem para a obra.

Em diferentes países surgiu no século XIX o desejo de apresentar no romance, não um acontecer que se vai desenrolando no tempo, mas uma simultaneidade, uma situação como, por exemplo, o estado da «Sociedade» em determinada época. O «romance de sociedade», ou o «romance de época» (abrangendo ainda mais do que o sector da sociedade) é, realmente, um novo tipo do romance do século XIX. Thackeray, Zola, Fontane, Eça de Queirós são os seus representantes mais conhecidos.

Para poder chegar a um fim, o romancista precisa também aqui de algo semelhante a uma fábula. A sua importância, porém, é muito reduzida, pois, com o decorrer do tempo, vai contra a verdadeira intenção orientada no sentido de um estado. Aqui, ela é antes

um mal necessário. Não admira que o autor, tendo concebido claramente o tema geral, comece o romance sem saber o prosseguimento da história, sem ter uma fábula. Assim fez, por exemplo, Thackeray com a sua obra-prima *Vanity Fair*. Deitou mãos ao trabalho sem ter um caminho traçado, e sem se preocupar onde iria por fim parar. Theodor Fontane escolheu como fábula, para a sua obra *Frau Jenny Treibel*, uma simples história de amor que em verdade só põe em movimento algumas figuras acessórias, mas lhe tornou possível realizar o seu verdadeiro propósito, a descrição da vida da sociedade em Berlim no último quartel do século XIX. Eça de Queirós foi mais cuidadoso na elaboração das fábulas. Mostrou-nos isto com toda a clareza António José Saraiva no primeiro capítulo do seu livro sobre *As Ideias de Eça de Queirós*. É só para *Os Maias* e *A Capital* que A. J. Saraiva chega à conclusão de que, aqui, a «estrutura se esconde sob a massa do material observado». Mas, é claro, também estes romances têm uma fábula; no caso de *Os Maias*, Eça foi buscá-la ao drama de destino. Contudo, apesar de toda a relativa firmeza da fábula nos romances de Eça, é-nos lícito perguntar se a sua função se pode comparar com a que a fábula tem em romances «de acção», p. ex. em *Kennilworth* de W. Scott.

A compreensão da fábula contribui para tornar uma obra transparente e apreensível. Além disso, torna-se importante para os problemas da criação poética, da técnica literária, assim como, finalmente, dos géneros literários.

CAPÍTULO III

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO VERSO

Mais estritos do que os conceitos relativos ao conteúdo são, na sua maioria, os conceitos relativos às qualidades formais das obras literárias. Os próprios fenómenos, em grande parte, são mais claramente delimitados, mais palpáveis. Por isso, a análise incorre facilmente no perigo de se contentar só com a verificação das qualidades formais e julgar ter assim obtido alguma coisa de essencial. A censura à dissecação, tantas vezes formulada contra a crítica científica das obras poéticas, tem a sua origem no uso rígido, só analítico, i. é, dissolvente dos conceitos elementares formais.

Como introdução ao trabalho teórico, é indispensável o conhecimento destes conceitos elementares formais. Referem-se eles a certos estratos da obra e, por isso, podem ser reunidos em vários grupos. Antes, porém, é preciso insistir em que se trata de uma preparação para o verdadeiro trabalho, e que estes conceitos só podem vir a ser significativos e férteis quando, mais tarde, forem subordinados a um ponto de vista sintético.

I. Sistemas de Verso

Por mais que recuemos na história da literatura do nosso povo ou de um estrangeiro, depara-se-nos sempre uma forma de linguagem estranhamente delimitada, tradicionalmente designada como *verso*. O que é na realidade o verso, como é constituído, quais são as suas origens (derivação da dança ou de um caminhar festivo em actos de culto), como se realiza, como, em cada caso, um sistema de verso se relaciona com a língua, são problemas que fazem da ciência do verso um ramo particular da ciência da literatura. Em parte são muito complicados, e levam-nos para fora da zona puramente linguístico-literária. Algumas dificuldades se tornam logo visíveis quando se cotejam, por exemplo, versos portugueses com versos ingleses, por um lado, e versos gregos, por outro lado. As observações válidas para uns não se ajustam aos outros; defrontam-se sistemas diferentes de verso.

Como definição geral de verso, podemos dizer: O verso faz de um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) uma unidade ordenada. Esta unidade transcende-se a si mesma, i. é, exige uma continuação correspondente.

Como já sugerimos, a ordem na unidade do verso realiza-se de diferentes maneiras. Um leitor português está habituado a que a ordem consista numa contagem fixa de sílabas, e na fixação de alguns acentos. De maneira semelhante se costuma estruturar o verso também nas outras línguas românicas.

Nas línguas clássicas, pelo contrário, a ordenação realiza-se como uma série regulada de unidades de

tempo, longas e breves. Primeiramente são medidas as sílabas e incluídas nas duas categorias de breves ou longas. Um verso contém em si diferentes unidades menores, compostas, de cada vez por forma determinada, por longas e breves. O hexâmetro contém, como o nome nos diz, seis *metros* (*Metra*), formados, cada um, por uma longa e duas breves, no que ainda é de importância basilar serem duas breves de valor igual ao de uma longa, e no verso poderem ser realizados linguisticamente por meio de uma sílaba «longa». O verso germânico é, por sua vez, de género bem diverso. Aqui, as sílabas são «pesadas», i. é, segundo o grau tónico, incluem-se nas duas categorias das sílabas tónicas e átonas. O verso apresenta-se como uma série ordenada de sílabas acentuadas e não acentuadas. Dentro do verso surtem assim pequenas unidades que são designadas como pés ou *compassos* (*Takte*). Estes pés, porém, não precisam de ser iguais e não se tornam audíveis, como tais. Só existem numa projecção esquemática do verso sobre o papel. O verso é definido pelo número das sílabas acentuadas (*ársis* ou *Hebungen*). O que é átono chama-se *tésis* (*Senkung*).

Para melhor entendimento dos três sistemas, podem servir três breves exemplos.

1. Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

A característica do verso reside no número igual das sílabas, usadas em cada linha. Neste caso trata-se de decassílabos, porque, nas línguas românicas, só é costume contar as sílabas até ao último acento. Além

disso, a característica do verso reside na fixação de dois acentos dentro de cada verso: a sexta e a décima sílabas têm acento. Naturalmente, há mais acentos em cada verso, mas a sua posição varia.

2. Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris

O esquema deste verso da *Eneida* de Virgílio é, sendo — o sinal de uma longa, ∪ o de uma breve:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

Como se vê, repete-se seis vezes o *metron* — ∪ ∪. Em dois casos, no verso citado, as duas breves são substituídas por uma longa (Tro —, qui). Uma longa não é atribuída somente às sílabas com vogal longa, mas também às de vogal breve que terminam com consoante dupla.

3. Your háwk's blúde was néver sae réd

O esquema deste verso da balada inglesa *Edward*, sendo \acute{x} o sinal de sílaba tónica e x o de sílaba átona, seria:

$\acute{x} \acute{x} \acute{x} \acute{x} \acute{x} \acute{x} \acute{x} \acute{x}$

Sobre o papel pode-se pôr um traço, indicativo de pé, ou antes, ou depois de cada acento. Mas seria uma arbitrariedade. Reconhece-se imediatamente que os pés são totalmente diversos. As tésis variam entre 0, 1 e duas sílabas. O que é decisivo é que os versos desta poesia, que «correspondem» ao citado,

têm sempre quatro acentos. Além disso é importante harmonizarem uns com os outros, mais ou menos, estes acentos: na declamação não só se reconhece nitidamente quais são as sílabas tónicas e quais as átonas, mas também os acentos em si são, aproximadamente, de força igual. Não existem no verso as diferenças de grau, como se podem ouvir na prosa, onde, aliás, também se distinguem sílabas acentuadas e não acentuadas.

Para o verso em geral é decisivo que as partes vocais de maior relevo (as longas ou as acentuadas) voltem em intervalos mais ou menos regulares, isto é, após a passagem de quase um segundo, como verificou a investigação experimental. Nesta regularidade dos intervalos reside a diferença decisiva entre poesia e prosa.

A diferença e, simultâneamente, a analogia entre o sistema de verso «antigo» e o «germânico» é nítida; as funções, exercidas ali pelas longas e breves, são-no aqui pelas ársis e tésis. Ao sistema antigo da quantidade opõe-se o sistema germânico da qualidade. A analogia fez parecer possível a reprodução do verso antigo nas línguas germânicas: as longas substituíam-se pelas tónicas, as breves pelas átonas, quando se não tinha mesmo a ambição de reproduzir ao mesmo tempo longas e breves. Por outro lado a diferença exigia uma remodelação: ali longas, aqui acentos. Na verdade, o encontro com a métrica antiga foi de fatídico significado para a métrica germânica. Enquanto que a antiga métrica germânica suportava as maiores liberdades no preenchimento das tésis, o conhecimento da métrica antiga levou à restrição desta liberdade e, também no verso germânico, à construção com pés

iguais (o caminho histórico seguiu através dos *carmina rhythmica* da hímica dos princípios da Idade-Média). Em princípio, a imitação dos metros antigos é também possível nas línguas românicas; então seriam fixos, *a priori*, todos os acentos.

2. Espécies de pés mais importantes

A métrica antiga designa com o nome de *jambo* ou *iambo* o pé constituído por uma unidade de tempo breve e outra longa. Nas línguas germânicas o iambo aparece como uma sequência de uma sílaba átona e de uma tónica:

Befiehl du deine Wege

x x' x x' x x'

To be or not to be that is the question

x x' x x' x x' x x' x x'

Na antiga métrica, o *troqueu* consiste na união de uma unidade de tempo longa e de uma breve. Nas línguas germânicas aparece como pé de verso de uma sílaba tónica e uma átona:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo

x' x x' x x' x x'

Go and catch a falling star

x' x x' x x' x x'

Encontra-se um exemplo português para o troqueu na *Barca Bela* de Garrett onde, exceptuando a segunda

estrofe, todos os versos são constituídos por troqueus. No português trata-se de caso pouco vulgar; a alternância regular (seja iâmbica, seja trocaica) na maioria das vezes é considerada como algo de rígido, ou, pelo menos, estranho. Os troqueus de Garrett permitem a pergunta se o poeta não estaria sob a influência germânica aquando da concepção da poesia.

Com o nome de *dáctilo* designa-se o pé formado por uma longa e duas breves, i. e, uma sílaba acentuada e duas não acentuadas:

Hab ich den Markt und die Strassen

í x x x í x x í x

This is the forest primeval. The murmuring

í x x x í x x x í x x x

Um *anapesto* liga duas breves e uma longa, i. é, duas sílabas átonas e uma tônica:

Übers Jahr, übers Jahr

x x x x x

While the sound whirls around

x x x x x

A métrica grega conhece ainda outros *metra*: o *crético* (— ∪ —), o *baqueu* (∪ — —), o *coriambo* (— ∪ ∪ —), o *jónico* (∪ ∪ — —). O mais funesto para a métrica alemã foi o *espondeu* (— —). Na antiguidade aparece ele, por exemplo quando nos dáctilos do hexâmetro a tésis de duas sílabas era substituída por uma longa (— ∪ ∪).

3. O Verso

Para medir um verso nas línguas românicas, contam-se as sílabas até ao último acento. Para os versos mais vulgares foram adoptados nomes fixos.

Em português chama-se ao verso de cinco sílabas redondilha menor, ao de seis heróico quebrado, ao de sete redondilha maior, ao de dez verso heróico. Um verso de 12 sílabas chama-se alexandrino, quando, depois da sexta sílaba, se introduz uma pausa nítida; chamam-se *cesuras* as pausas fixas no verso. O alexandrino é pois formado por dois meios versos ou hemistíquios. O nome explica-se como tendo vindo das epopeias sobre Alexandro Magno, franco-medievais, em que era usado. Este verso é muito cultivado nas literaturas românicas, especialmente na francesa. Tal qual como na duodécima sílaba, um acento cai também sobre a sexta sílaba, que está antes da cesura.

Si ton coeur, gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé...

Como em português, também nas outras línguas românicas se dá a elisão, i. é, quando uma palavra começa por vogal não se pronuncia a vogal do final da palavra antecedente, de maneira a não se contar a sílaba em que se encontra: *traîne-et* são pois duas sílabas. Nas línguas germânicas, a elisão tem de se tornar visível pela omissão da vogal final.

Sah ein Knab ein Röslein stehn.

Se, em vez de *Knab*, estivesse *Knabe*, o «e» seria pronunciado e seria contada mais uma sílaba. A colisão de uma vogal final com a vogal inicial (*Knabe einen*) chama-se *hiato*, e, geralmente, é considerada dura essa colisão.

Nas línguas germânicas um verso é determinado pelo número de acentos (*Hebungen*) e pela indicação do género do pé:

To bé or nót to bé that is the quéstion

é um verso com cinco acentos, constituído só por iampos; é por isso um pentâmetro iâmbico. Sendo usado sem rima, dá-se-lhe o nome de verso branco (*blank verse*, *Blankvers*). No drama inglês e alemão é o verso mais usado.

Ao lado do verso de cinco acentos há versos iâmbicos de quatro, três e dois acentos, até de um são possíveis, bem como por outro lado os há de seis, sete, oito e nove. Em todas as línguas é regra assente: quanto mais longo for o verso, tanto menor será a sua eficácia como unidade. Na declamação tornam-se, então, necessárias pausas, de maneira que à expansão do verso se opõem barreiras naturais.

Na literatura germânica, o alexandrino aparece, na maioria das vezes, como um iambo de seis ársis, com cesura fixa após a sexta sílaba. Tornou-se usual nas literaturas inglesa e alemã, especialmente nos séculos xvii e xviii, em que mais forte se tornou a influência francesa. Como, porém, nas línguas germânicas são fixos não só dois acentos, mas todos os acentos, o verso torna-se incomparavelmente mais hirto, mais rígido do que nas literaturas românicas. Um exemplo evidenciará

bem esta rigidez: é tirado de uma poesia de Andreas Gryphius, do século xvii:

Was frag ich nach der Welt! Sie wird in Flammen stehn:
 Was acht ich reiche Pracht? Der Tod reisst alles hin!
 Was hilft die Wissenschaft, der mehr denn falsche Dunst?
 Der Liebe Zauberwerk ist tolle Phantasie:
 Die Wollust ist fürwahr nichts als ein schneller Traum;
 Die Schönheit ist wie Schnee: dies Leben ist der Tod.

Dos versos trocaicos, o mais usado nas línguas germânicas é o troqueu de quatro acentos; exemplos encontram-se nos dois versos já citados:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo!
 Go and catch a falling star.

Tornou-se especialmente frequente quando, no Romantismo, acordou o interesse pela literatura espanhola. Os românticos julgavam até que o troqueu de quatro acentos correspondia exactamente ao verso espanhol de oito sílabas. Não reparavam, contudo, que no troqueu, na literatura germânica, todos os acentos estão fixos no verso, enquanto que, na espanhola, sendo língua românica, são variáveis.

Damos alguns exemplos de versos dactílicos e anapésticos:

- 1) Windet zum Kránze die góldenen Ähren
- 2) Trávelling páinfully óver the rúgged road
- 3) Übers Jáhr, übers Jáhr, wenn der Früehling dann kómmet
- 4) In the mórning of life, when its cáres are unknówn.

No primeiro e no segundo exemplo, trata-se de dactílos de quatro acentos; no terceiro e no quarto de anapestos de quatro acentos.

No primeiro exemplo falta uma sílaba no fim; o metro exige, como terminação: $\acute{x} x x$; a realização, porém, no verso, só se dá por meio de duas sílabas. Versos incompletamente preenchidos, chamam-se catalécticos. Nas línguas germânicas, o poeta pode permitir-se tais liberdades no final dos versos. Nos versos iâmbicos, que têm de terminar por sílaba acentuada, de acordo com o esquema $x \acute{x}$, não é raro encontrar-se uma sílaba a mais, não acentuada:

To bé or nót to bé, that is the quéstion
Heráus in éure Schátten, rége Wipfel...

Um verso que termina em sílaba acentuada chama-se *masculino*, um verso que termina em sílaba não acentuada chama-se *feminino*.

Mas ao lado dos versos formados só por pés iguais encontram-se nas literaturas germânicas, também, versos com pés desiguais, i. é, não se fixou previamente se, na tésis, há uma, duas ou até mais sílabas, ou se a tésis não falta por completo, de forma a seguirem-se duas ársis. Nestes versos é lícito reconhecer a herança viva da métrica germânica. É certo não serem tão grandes as irregularidades do preenchimento como na época germânica; na maioria das vezes limitam-se à alternância entre a tésis de uma e duas sílabas. Estes versos com preenchimento livre são especialmente característicos da literatura popular. São deste género a maior parte das canções populares das literaturas germânicas e, depois, uma boa parte da lírica artística popular, criada no século XIX, sob a influência das canções populares descobertas de novo. O verso isolado é então determinado pelo número dos acentos, a

que se alia ainda a verificação: com tésis irregular (ou com tésis de uma ou duas sílabas).

Como primeiro exemplo damos os primeiros versos de três estrofes diferentes da balada de *Edward*:

- a) Why does your brand sae drop wi' blude
- b) Your hawk's blude was never sae red
- c) And what will ye do wi' your tow'rs and your ha'.

Em a) encontra-se um verso iâmbico regular. Pelo contrário, em b), após a primeira ársis, falta a tésis, ao passo que, após a terceira ársis, se encontra uma tésis de duas sílabas. Em c) toda as tésis são preenchidas com duas sílabas. Se medíssemos os versos citados, tínhamos de dizer: trata-se de versos com quatro acentos com tésis livres, de 0 até 2 sílabas. Os versos são masculinos e começam com sílaba não acentuada (*anacruse, Auftakt*). (Fala-se de *anacruse* quando existem uma ou mais sílabas não acentuadas antes do primeiro acento. Em versos de pés iguais responde-se à pergunta quanto à *anacruse*, por meio da indicação do género do pé).

Como segundo exemplo, sirva a primeiro estrofe de uma poesia, nascida do conhecimento da métrica da canção popular:

Es war ein König in Thule,
 Gar treu bis an das Grab,
 Dem sterbend seine Buhle
 Einen goldnen Becher gab.

Os versos são relativamente «regulares»; trata-se, em quase todos, de iambos de três acentos, em que são femininos os versos 1 e 3, e masculinos os versos 2 e 4. Há porém algumas irregularidades «popu-

lares»: depara-se-nos assim no primeiro verso uma tésis de duas sílabas (*nig in*) e na quarta uma anacruse de duas sílabas (*einen*).

Na adaptação às línguas germânicas, também os versos antigos receberam um preenchimento irregular. O hexâmetro antigo forneceu a possibilidade de substituir, na tésis, duas sílabas breves por uma longa. Nas línguas germânicas aparecem na tésis ora uma, ora duas sílabas não acentuadas. O hexâmetro é, por isso, classificado como um verso de seis acentos com tésis de uma ou duas sílabas (depois do quinto acento é norma o dissílabo), sem anacruse, mas com final feminino. Desde o *Messias* de Klopstock, é este o verso épico preferido na literatura alemã; na literatura inglesa não ocupa situação tão dominante. Quando falta a tésis atrás do terceiro e do sexto acento, o hexâmetro transforma-se no pentâmetro. Os dois acentos que colidem são separados por uma cesura.

4. A Estrofe

Ao definir o verso, aludiu-se à necessidade de uma continuação correspondente. Um verso isolado acorda em nós, por certo, uma vivência rítmica, como aliás já o conseguem muitos títulos (*Paradise Lost, Buch der Bilder, Pôr do Sol*, etc.); mas, segundo a nossa maneira de ver, para o verdadeiro carácter do verso alguma coisa lhes falta. O que falta é a continuidade de movimento, a repetição. Com efeito, «*versus*», primitivamente, significava o par de sulcos, o movimento de ir e vir executado pelo lavrador ao arar o campo.

A continuidade pode dar-se quando o mesmo tipo

de verso se repete sempre de novo. É o que acontece na epopeia em hexâmetros ou no drama em verso branco. O poeta deve evitar, precisamente aqui, o isolamento demasiado rígido de cada verso. A repetição regular de unidades idênticas acaba por cansar e, com o tempo, tem efeito monótono. Uma lei elementar de estética exige em tudo o que se vai ordenando no tempo a variação nos elementos da articulação. O meio mais simples é o «*verso corrido*» ⁽¹⁾ (*Enjambement, Zeilensprung, run-on lines*): o sentido salta de um verso para o seguinte e atenua assim a rigidez do verso.

A questão assume outro aspecto se o verso se integra como parte de uma estrutura superior. O caso mais simples é a ligação de dois versos em um grupo. Esta ligação é a usual, por exemplo, nos antigos versos germânicos. As literaturas modernas, que todas adoptaram a rima, utilizam-na frequentemente como meio de ligação para dois versos consecutivos; como grupo mais simples, temos assim os versos emparelhados.

Ainda é mais nítida a fusão do verso numa unidade superior dentro da estrofe que, como tal, é reconhecível já pela disposição tipográfica.

Nas literaturas românicas e germânicas é frequente a estrofe de quatro versos, especialmente na literatura popular, em que sempre se correspondem dois versos. Nas literaturas germânicas é muito vulgar a alternância de versos de três e quatro acentos. A quadra assim

(1) O tradutor propõe e defende esta designação, muito mais sugestiva do que o «encavalgamento» que outros usam, adaptando a palavra espanhola «encabalgamiento».

formada chama-se estrofe da canção popular (*Volksliedstrophe*). Se todos os versos têm número igual de acentos, são diferenciados, pelo menos, pelo final de cada um. Já encontrámos um exemplo na poesia de Goethe *Der König in Thule*:

Es war ein König in Thule
 Gar treu bis an das Grab,
 Dem sterbend seine Buhle
 Einen goldnen Becher gab.

Na «estrofe de *Chevy-Chase*» alternam versos de quatro e três acentos; no entanto o final é sempre masculino. O nome da estrofe provém do duma célebre balada popular inglesa. Conquistou também a balada artística. Sirva como exemplo a primeira estrofe da balada de *Chevy-Chase*:

God prosper long our noble king,
 Our lives and safeties all;
 A woeful hunting once there did
 In Chevy-Chase befall.

À maior parte das formas estróficas tradicionais são de origem românica. No *terceto* italiano, adoptado por Dante na *Divina Comedia*, o carácter da estrofe não é fortemente acentuado devido à ligação da rima de grupo para grupo. O esquema da rima é: *ab a, bcb, cd c... yz yz*.

Uma das mais célebres formas de estrofe é a *oitava rima* (it. *ottava rima*, al. *Stanze*). Nas literaturas românicas tornou-se a forma favorita para a epopeia (Ariosto, Camões, Tasso). Penetrou também nas literaturas germânicas em que o verso italiano de onze sílabas é reproduzido na maior parte das vezes pelo

iambo de cinco acentos, mas podendo ter, livremente, a terminação do verso masculina ou feminina. Em inglês, também se implantou uma outra forma, a chamada *estância spenseriana* (*Spenserian Stanza*, do nome do poeta Edmund Spenser). A oito versos com o esquema de rima *a b a b c b c*, segue-se um nono com a rima *c*, mas este com seis acentos, em contraste com os cinco acentos dos anteriores, marcando assim fortemente o final. Na oitava autêntica, o final já é acentuado pela distribuição da rima: *a b a b a b c c*.

Na literatura inglesa, desde o humanismo (grupo do Areópago), e na alemã, especialmente desde o século XVIII, usaram-se com verdadeiro afã as medidas das odes gregas, mas essa transferência teve de se adaptar sempre de novo a outro sistema de verso. As sílabas longas e breves, antigas, foram substituídas por sílabas acentuadas ou não acentuadas. Damos os esquemas para a ode *alcaica*, *asclepiádica* e *sáfica*, com um exemplo de cada.

Ode alcaica:

U — U — U — UU — U —
 U — U — U — UU — U —
 U — U — U — U — U
 — UU — UU — U — U

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
 O skill'd to sing of Time or Eternity,
 God-gifted organ-voice of England,
 Milton, a name to resound for ages.

(TENNYSON)

Ode asclepiádica:

— u — uu — — uu — u —
 — u — uu — — uu — u —
 — u — uu — u
 — u — uu — u —

Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blickt
 Und sein schimmerndes Licht über den Rasen geusst
 Und die Nachtigal flötet,
 Wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

(HÖLTY)

Ode sáfica:

— u — u — uu — u — u
 — u — u — uu — u — u
 — u — u — uu — u — u
 — uu — u

So the goddess fled from her place, with awful
 Sound of feet and thunder of wings around her;
 While behind a clamour of singing women
 Severed the twilight.

(SWINBURNE)

A adaptação da métrica antiga das odes também foi tentada nas línguas românicas, ocasionalmente até com a aceitação do sistema quantitativo, i. é, reproduzindo as breves antigas por sílabas breves e as longas antigas por sílabas longas. Porém, tal qual como nas literaturas germânicas, onde se tentou a mesma coisa, não pôde dar resultado esta tentativa. Nas românicas,

foram infrutíferas, no fundo, todas as diligências para utilizar as medidas antigas por meio de uma imitação fiel dos acentos. À maneira românica de sentir o verso repugna tal fixação de todas as ársis e tésis. Na Itália, a discussão estende-se pelos séculos fora: Leon Battista Alberti, Ariosto, Trissino, Chiabrera e Carducci são os mais conhecidos entre os que na discussão têm tomado parte activa. Em Portugal, as tentativas limitaram-se quase que unicamente à «Arcádia» (António Correia Garção, António Dinis da Cruz e Silva entre outros) e a Castilho.

5. Formas de Poesia

Há poucos sistemas estróficos de forma fixa pelos quais antecipadamente se estabeleça a construção de toda a poesia. Na sua maioria, derivam mais uma vez das literaturas românicas.

O *trioleto* compõe-se de oito versos. O primeiro verso (eventualmente com pequenas modificações) volta na quarta e na sétima, o segundo na oitava linha. Só podem usar-se duas rimas que se distribuem da seguinte maneira: *a b a a a b a b*. Como exemplo, eis o *Triolet* de W. E. Henley:

Easy is the Triolet,
 If you really learn to make it!
 Once a neat refrain you get,
 Easy is the Triolet.
 As you see! — I pay my debt
 With another rhyme. Deuce take it,
 Easy is the Triolet,
 If you really learn to make it!

[Fácil é o Trioletto,
 Se bem se aprende a fazer!
 Com um bom refrão completo,
 Fácil é o Trioletto.
 Como vêem! — C'um selecto
 Novo rimar — 'Stão a ver? —,
 Fácil é o Trioletto,
 Se bem se aprende a fazer!]

(Trad. de P. Quintela)

Como o trioletto, também o *rondeau* é oriundo de França. Consta de treze versos e duas partes: no final de cada parte repetem-se as palavras do princípio do primeiro verso como estribilho. Também aqui só podem usar-se duas rimas.

Parente próximo deste é o *rondel*, também criado pelos franceses. Na maior parte dos casos compõe-se de 14 versos, usa só duas rimas e repete os dois primeiros versos (eventualmente apenas o primeiro) no meio e no fim. Como exemplo, sirva o conhecido *Rondel de l'adieu* de Edmond Haracourt:

Partir, c'est mourir un peu,
 C'est mourir à ce qu'on aime:
 On laisse un peu de soi-même
 En toute heure et dans tout lieu.

C'est toujours le deuil d'un vœu,
 Le dernier vers d'un poème:
 Partir, c'est mourir un peu.

Et l'on part, et c'est un jeu,
 Et jusqu'à l'adieu suprême
 C'est son âme que l'on sème,
 Que l'on sème à chaque adieu:
 Partir, c'est mourir un peu.

Encontramos o rondel em diversos simbolistas franceses, por ex. em Mallarmé. Em Portugal, Eugénio de Castro pretende ter sido o primeiro a usar esta forma estrófica (Prefácio de *Oaristos*). Tal como ele, na Inglaterra estava Swinburne sob a influência do simbolismo francês. É certo que Swinburne desenvolveu o rondel na forma por ele chamada «*Roundel*». Aqui, o estribilho está depois do terceiro verso e do nono, como final, e de maneira a rimar com o segundo verso. O esquema é pois *a b a (b) b a b a b a (b)*. Arthur Symons, também dependente do simbolismo francês, aceitou a nova forma com entusiasmo. Transformação ainda mais forte foi a introduzida por Georg Trakl; os versos por ele intitulados «*Rondel*» movem-se numa estrofe ordenada como que em imagem de espelho:

Verflossen ist das Gold der Tage,
 Des Abends braun und blaue Farben:
 Des Hirten sanfte Flöten starben,
 Des Abends blau und braune Farben:
 Verflossen ist das Gold der Tage.

[Eis o ouro dos dias já passado,
 As cores pardas e azuis do entardecer:
 As flautas do pastor acabam de morrer,
 As cores azuis e pardas do entardecer;
 Eis o ouro dos dias já passado.]

É oriundo da Itália o *madrigal*, que penetrou no estrangeiro sobretudo com as operetas. É um grupo de 3 até cerca de 20 versos, sendo estes de tamanho diverso e construção diferente. Na posição da rima reina também liberdade completa; era costume incluir versos sem rima, enquanto que, no final, era usada,

na maioria das vezes, uma parelha. Mais tarde, nas literaturas germânicas, passou-se a igualar, não o tamanho, mas sim a construção dos versos, usando habitualmente só versos iâmbicos. Nesta forma já não existia diferença alguma dos «*vers libres*» dos franceses. No exemplo seguinte, de Miguel Ângelo, misturam-se irregularmente apenas versos de seis e dez sílabas, como era de uso nos madrigais românicos:

Chonducto da molt'anni all' ultim' ore,
 Tardi conosco, o mondo, i tuo dilecti.
 La pace, che non ai, altrui promecti
 Et quel riposo c'anzi al nascer muore.
 La uergognia e 'l timore
 Degli anni, c'or prescriue
 Il ciel, non mi rinnoua
 Che 'l uecchio e dolce errore,
 Nel qual chi tropo uiue
 L'anim' ancide e nulla al corpo gioua.
 Il dico e so per pruoua
 Di me, che 'n ciel quel solo a miglior sorte
 Ch'ebbe al suo parto piu pressa la morte.

O *gazel* (al. *Ghasel*) tem a sua origem no árabe, e foi utilizado durante algum tempo por poetas alemães, que o conheciam através do persa. O *ghasel* («*teia*») consta de 3 a 10 pares de versos. Depois da primeira rima emparelhada repete-se a mesma rima em todos os versos pares; de preferência usam-se rimas ricas. O exemplo seguinte é do conde de Platen:

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
 Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
 Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
 Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
 Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
 Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?

[O rio, que a meu lado murmurava, onde está agora?
 A ave, cujo canto eu escutava, onde está agora?
 E a rosa, que a amada punha ao peito,
 E o beijo, que assim me inebriava, onde está agora?
 E aquele homem que eu fui, e que eu há muito
 Por outro Eu trocava, onde está agora?]

A *sextina*, invenção do provençal Arnaut Daniel, compõe-se de seis estrofes de seis versos. As palavras finais dos seis versos da primeira estrofe repetem-se no final de todas as outras, e, habitualmente, na série seguinte: 6 1 5 2 4 3. A palavra final do sexto verso de uma estrofe é, pois, sempre a palavra final do primeiro verso da estrofe seguinte; a do primeiro verso naquela, é a palavra final do segundo verso nesta, etc. Às seis estrofes segue-se uma estrofe de três versos; cada verso desta contém duas das palavras, sendo a ordem do seu seguimento a da primeira estrofe. Esta ordem sofreu variações. Esta forma, reconhecida como a mais difícil, encontra-se frequentemente na poesia renascentista, por ex. em Petrarca, Gaspara Stampa, Camões, Bernardim Ribeiro, Diogo Bernardes, etc.; mas ainda depois foi usada algumas vezes por líricos com o deleite da forma. Como exemplo, sirva uma *sextina* de Camões:

Foge-me pouco a pouco a curta vida,
 Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos,
 E do viver me vai levando o gosto;
 Choro pelo passado, mas os dias
 Não se detêm por isso do seu curso,
 Passa-se, enfim, a idade e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena
 Que nunca um passo deu tão longa vida
 Fora de trabalho e triste curso!

Se no processo meu estendo os olhos,
Tão cheio de trabalhos vejo os dias
Que já não gosto nem do mesmo gosto.

Os prazeres, o canto, o riso e o gosto,
A continuação da grave pena
Mos levou, que não ponho culpa aos dias:
A culpa é o destino, porque a vida
Sempre celebrará os belos olhos,
Por mais que do viver se alongue o curso.

Sigam os céus o seu natural curso
A toda gente dêem tristeza ou gosto;
Façam, enfim, mudanças; que meus olhos
Nunca verão no mundo senão pena.
Nem descanso terei já nesta vida
Para poder em paz passar os dias.

Vão sucedendo uns dias a outros dias;
Não perde o tempo nada do seu curso,
Perde somente a curta e breve vida.
Foge-lhe como sombra a idade e o gosto;
Vai-se-lhe acrescentando mágoa e pena,
De que são testemunhas os meus olhos.

Mas nunca da minha alma, claros olhos,
Vos poderão tirar os longos dias,
Cresça quanto quiser trabalho e pena;
Que, pois para de trás não torna o curso
Dos anos, isto só terei por gosto,
Para poder passar o mais da vida.

Canção, já tive vida, já meus olhos
Me deram algum gosto; mas os dias,
Com seu ligeiro curso, mágoa e pena.

A *glosa* consta de um mote, na maioria das vezes de quatro versos, que em quatro estrofes de dez versos é glosado por forma que, sucessivamente, um verso

do mote apareça como verso final duma estrofe. Já na Espanha, o país originário da glosa, varia a distribuição original da rima *a b a b a c d c c d*.

Sirva de exemplo uma glosa de Gregório Silvestre, cujo mote foi glosado por outros poetas como Jorge de Montemor, Cristóbal de Castillejo e Hurtado de Mendoza:

*La bella mal maridada
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores,
vida, no dejéis á mi.*

¿Qué desventura ha venido
por la triste de la bella,
que como en las del partido
hacen ya todos en ella
teniendo propio marido?
No hacen sino arrojar
una y otra badajada:
¡ como quien no dice nada
se ponen luego á glosar
la bella mal maridada!

Luego va la glosa perra
tal que no vale tres higos,
dando en la bella y no en tierra
como un atabal de guerra
puesto en real de enemigos:
veréis disparar allí
las trece de la hermandad,
y el que más mira por sí
arroja una necesidad
de las más lindas que vi.

¿ Pues no es de tener querella
que en sirviendo á una casada
aunque no lo sea ella,

á la segunda embajada
 va la glosa de la bella?
 Pregúntoos, decid, señores:
 ¿no tomará gran fatiga
 con tan malos trovadores
 la que fuere vuestra amiga,
si habéis de tomar amores?

¡ Oh bella mal maridada,
 á que manos has venido!
 Mal casada y mal glosada,
 de los poetas tratada
 peor que de tu marido:
 si ello va por más errar
 y a` vos os agrada así,
 ventaja hago yo aquí;
 así que por mal glosar,
vida no dejéis á mi.

É oriunda do italiano a forma de poesia que devia vir a ser a mais importante entre todas: o *soneto*. É composto de duas quadras e dois tercetos, entre os quais se interpõe um corte nítido. A forma mais severa só permite duas rimas para as quadras e outras duas para os tercetos:

abba abba cdc dcd

Na verdade, para os tercetos impuseram-se outras disposições de rima (*cdc cdc; cdd cdc*, etc.); impuseram-se até três rimas (*cde cde*), enquanto que o uso de quatro rimas nas quadras quase só se encontra em poetas franceses e alemães. A forma, tão apreciada na Inglaterra, do chamado soneto de Shakespeare representa uma alteração do tipo italiano. Nela o

soneto é formado por três quadras, das quais cada uma tem rimas próprias, enquanto o final é formado por dois versos emparelhados (*a b a b c d c d e f e f g g*). Spenser empregou ainda outra disposição da rima (*a b a b b c b c c d c d e e*).

Pode-se ainda aproximar das formas fixas de poesia a ode, sobretudo a chamada *Ode pindárica*. Nesta forma favorita do Renascimento e do Barroco, opõe-se a uma estrofe uma outra, composta por forma idêntica (antístrofe), e, finalmente, como cúpula, junta-se-lhes uma terceira, composta por forma diversa — a epístrofe ou epodo. A chamada *Pindaric ode* da lírica inglesa, introduzida por Cowley e usada, não raras vezes, pelo Classicismo, pouco tem de comum com aquela; aqui reina a liberdade na construção das estrofes, no comprimento e carácter dos versos e na distribuição da rima.

6. A Rima

A rima não pertence essencialmente ao verso. Na prosa podem surgir rimas; por outro lado, há poesias sem rima. A rima é desconhecida de toda a literatura antiga, bem como da literatura germânica primitiva. Não obstante, ela é mais do que um mero ornamento sonoro. Já vimos, nos versos emparelhados, como reforça a ligação e a correspondência dos versos.

a) *Rima final*. Quando se fala de rima, sem mais, entende-se a rima final. Depara-se-nos uma rima (final) quando, em duas ou mais palavras, a última vogal acentuada, com tudo o que se lhe segue, tem idêntica sonoridade. Pode pois abranger uma, duas ou três

silabas: *alvor/amor; fundo/mundo; remédio/tédio*, ou *try/sky; weather/feather; Unberührbaren/Verführbaren*. Se for idêntico o som a partir da penúltima vogal acentuada, fala-se então de rima rica. A concordância também das consoantes anteriores à vogal na sílaba tónica, não é considerada, nas línguas românicas, como infracção. Os franceses falam, neste caso, até de uma rima completa (*entendu/tendu; /éclatantes/tentes/flot-tantes; delírio/lírio*). Em tais casos, nas línguas germânicas, fala-se de «*identical rime*», «*rührender Reim*»; o seu efeito é hoje desagradável e é considerada como falta grave.

A rima final penetrou nas literaturas europeias procedente da himnica latina dos princípios da Idade-Média. A luta, tão violentamente travada contra a rima no século XVIII, em que se evocava sobretudo o exemplo dos antigos, não deu resultado. Mas a forma de *ritmo livre*, criada nessa altura pelo poeta alemão Klopstock, manteve-se como forma legítima, e, nos últimos tempos, encontrou certo acolhimento nas literaturas românicas. (O *ritmo livre* é caracterizado pela falta de todos os preceitos métricos: não há rima, nem estrofes fixas, nem versos fixos, nem um número fixo das sílabas não acentuadas. O que o distingue da prosa é unicamente a repetição dos acentos a intervalos aproximadamente iguais.) Porém, no fundo, manteve-se inabalável na Lírica a soberania da rima.

Conforme a posição da rima, fala-se de

1) *rima emparelhada*, quando rimam dois versos seguidos (*a a b b c c d d...*);

2) *rima cruzada*, quando, num grupo de quatro versos, o primeiro rima com o terceiro e o segundo com o quarto (*a b a b*);

3) *rima entrelaçada*, quando, num grupo de quatro versos, o primeiro rima com o quarto e o segundo com o terceiro (*a b b a*);

4) *rima interpolada*, quando, num grupo de seis versos, o terceiro rima com o sexto, enquanto que o primeiro e o segundo, bem como o quarto e quinto versos, rimam dois a dois (*a a b c c b*).

Fala-se de *rima interior*, se uma (ou ambas) das palavras em que a rima se exerce está no interior do verso:

Não te amo, quero-te: o amor vem da *alma*
E eu na *alma* — tenho a *calma*...

Na poesia de Fernando Pessoa *Saudade dada* existe tal acumulação de rimas interiores que mais parece de quem pretende brincar; a sua terceira estrofe reza assim:

E há nevoentos desencantos
Dos encantos dos pensamentos
Nos santos lentos dos recantos
Dos bentos cantos dos conventos...
Prantos de intentos, lentos, tantos
Que encantam os atentos ventos.

b) *Aliteração*. Sob o nome de aliteração entende-se a identidade de som inicial de duas ou mais palavras:

Deita o lança com cautela
Que a sereia canta bela...

É ainda mais elucidativo, como exemplo acabado de aliteração, o seguinte passo de *Oaristos* de Eugénio de Castro:

As estrelas em seus halos
Brilham com **b**rilhos sinistros...
Cornamusas e **c**rotalos,
Cítolas, **c**ítaras, **s**istros,
Soam **s**uaves, **s**onolentos,
Sonolentos e **s**uaves,
 Em **s**uaves,
Suaves, **l**entos **l**amentos
 De acentos
 Graves,
 Suaves...

Nestes versos, liga-se ao efeito da aliteração o da rima interior, o da acumulação da mesma vogal (p. ex. *i* nos versos 2 e 4) e ainda o da chamada *annonimatio*, i. é, o emprego de palavras que derivam da mesma raiz (p. ex. verso 2).

A aliteração era o princípio do verso germânico e ligava três dos quatro acentos de um verso. Desde a introdução da rima final possui apenas funções de sonoridade.

c) *Assonância*. Sob o nome de assonância compreende-se a coincidência só das vogais, a partir do último acento. Aparece com muita frequência nos começos das literaturas portuguesa, espanhola e francesa. Fracassaram as tentativas para a aclimatar nas línguas germânicas, tentativas feitas sobretudo pelos românticos, atentos às assonâncias espanholas. Tão pouco surtiu êxito duradouro a tentativa de Ch. Guérin para substituir, na moderna lírica francesa, a rima pela assonância (*Sang des crépuscules*, 1895).

Exemplos de assonância oferecem-no-lo os romances populares e as duas estrofes seguintes de D. Dinis:

Ai, flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai, flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
ai, Deus, e u é?

7. Métrica e História do Verso

Os conceitos fundamentais até agora tratados pertencem à métrica. O esquema métrico de uma poesia existe independentemente da realização pela palavra. Por forma mais ou menos completa, indica o número das sílabas para cada verso, o número e o género dos pés, a posição das cesuras, a construção da estrofe, a posição da rima, eventualmente a forma da poesia. O esquema da ode sáfica dado atrás, p. ex., é o *metrum* dessa ode. O carácter do esquema indica que se podem repetir os mesmos fenómenos métricos em muitas poesias. Há inúmeras poesias em redondilha menor, em pentâmetros iâmbicos, em estrofes de quatro versos com rima cruzada, em oitava rima, sonetos, etc.

O carácter do esquema indica, simultâneamente, que para a interpretação da respectiva obra individual muito pouco se diz se se indica só a métrica. Em troca, a generalidade dos fenómenos métricos chama a atenção da obra isolada para a pluralidade das obras com as mesmas características. Em analogia com o dualismo de ciência da literatura-história da literatura, surge no campo mais restrito do verso o dualismo de ciência do verso-história do verso.

A história do verso pertencem, por exemplo, as investigações sobre a construção do alexandrino em duas obras diversas, investigações essas que podem desenvolver-se até constituírem uma história do alexandrino numa dada literatura. Poderiam fazer-se tentativas correspondentes acerca do hexâmetro e, enfim, de qualquer outro tipo de verso. Pertencem ainda à história do verso observações sobre rima e técnica da rima em diversas obras, poetas, etc. Na técnica da rima integra-se, por exemplo, a tendência para novas ligações de rima, extravagantes, pouco conhecidas, como as procurou, p. ex., o Simbolismo. Na poesia portuguesa, por certo não haverá predecessores para muitas rimas de Mário de Sá-Carneiro: comece/Kermesse; café/é; fosforeira/ligeira; ou para muitas do brasileiro Augusto dos Anjos (aliás nascido no mesmo ano que Sá-Carneiro): algarismos/silogismos/esoterismos; úmeros/números, etc. Temos, porém, de acrescentar que, nas letras europeias, já a corrente do chamado *Exotismo*, na primeira metade do século XIX, tinha cultivado as rimas extravagantes por meio de nomes e palavras estrangeiras; basta indicar os nomes de Byron, Victor Hugo e Freiligrath.

Acerca destas questões os poetas do Simbolismo exprimiram-se também teoricamente (Eugénio de Castro). Por outro lado, dirige-se precisamente contra a técnica da rima a sátira que Manuel Bandeira fez aos parnasianos, na sua poesia *Os Sapos*:

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — «Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
 Em comer os hiatos!
 Que arte! É nunca rimo
 Os termos cognatos.

O meu verso é bom
 Fromento sem joio.
 Faço rimas com
 Consoantes de apoio.

É de especial interesse em quase todas as literaturas modernas a observação e estudo da rima nos princípios da Idade-Média. Em parte, a sua entrada na poesia efectua-se à nossa vista, e em qualquer delas tem de sustentar luta com outros meios de sonoridade (aliteração, assonância) até que, por fim, impera na poesia, como rima pura. As investigações acerca da rima interessam, geralmente, no mais alto grau, também à linguística. Por muito que os copistas da Idade-Média tenham alterado a ortografia, as formas, até o vocabulário dentro dos versos, — as rimas, essas, raras vezes as alteraram. É através delas, mesmo em cópias executadas séculos depois, que nos fala o original. Para a filologia medieval, as rimas constituem um dos meios mais importantes para determinar a data, a proveniência regional e o autor de um texto. Dá-se a mesma coisa com as poesias anónimas, trazidas até nós pela tradição oral. Quando, na Alemanha, nas colectâneas de canções populares, compostas no século XIX, era arquivado um texto (*Die Hasel*), em que se encontram as rimas: Haselin/Mägdelein; bin/Wein, — só com estes elementos reconhecemos provirem de uma época em que o «i» longo não fora ainda transformado no ditongo «ei», mas era pronunciado wîn,-lîn.

De especial interesse são também as investigações acerca da construção estrófica de um poeta, duma época, ou acerca da história de uma determinada estrofe. No exemplo dado da *Barca Bela* de Garrett, podiam-se, pela métrica, obter diversos indícios para a data e fixação. A construção estrófica da Lírica trovadoresca, a adaptação dos esquemas das odes antigas, o relaxamento da estrofe pelo romantismo, a tendência para dissolver as estruturas rígidas da estrofe na Lírica moderna, — tudo isto são temas cujo desenvolvimento, sob muitos aspectos, tem sido frutífero, ou antes, promete êxito. Enfim, uma história do soneto reflectiria, precisamente em Portugal, a marcha evolutiva da lírica em geral. Quase sempre os trabalhos relacionados com problemas históricos do verso forçam a fixar o olhar no estrangeiro, pois precisamente neste campo, desde o princípio, têm sido grandes a permuta e influência recíprocas, uma vez que na métrica antiga e medieval existem fontes comuns de influência. A observação minuciosa sobre a forma como tais influências se exerceram e tiveram de haver-se com o sentimento autóctone do verso, promete valiosas deduções sobre as forças que actuam na literatura de cada país.

8. Análise do Som

O filólogo Eduard Sievers desenvolveu a análise do som (*Schallanalyse*) como um ramo especial da ciência. O seu campo de observação é o «som» de toda a linguagem falada, portanto, para além do ritmo, também a melodia, a articulação, etc. Não se limita a textos «literários». A análise do som parte do prin-

cípio de que a um texto só pode dar-se a forma «sonante» de uma única maneira e de que as indicações correspondentes residem nele mesmo. Já antes de Sievers se verificara que cada poeta, cada músico, até cada homem pertencia a determinado «tipo de voz» (*Stimmtypus*) e que era limitado e relativamente pequeno o número dos tipos de voz. O tipo de voz é pois uma constante pessoal em todas as manifestações vocais de um homem e pode servir, de certo modo, de indício para identificação de um texto. Sievers ampliou ainda a análise do som tentando fixar a tensão articulatória com que um texto deve ser pronunciado. Fê-lo com o auxílio de determinadas curvas (*Taktfüllkurven*). A análise do som prometia vir a ser de importância para a filologia, pois se esperava poder descobrir discordâncias em textos trazidos até nós pela tradição, interpolações de mão estranha, lacunas, etc. Se, embora dotado de uma extraordinária e invulgar sensibilidade a todo o som, Sievers não conseguiu desenvolver como método científico o seu processo de trabalho, método que pudesse ser adoptado por qualquer outro, os seus esforços contribuíram para chamar a atenção para o som vivo da língua e da poesia. Precisamente os ouvidos, um tanto embotados, dos historiadores da literatura e dos cientistas do verso, habituados em demasia a receberem impressões visuais, esses ouvidos tornaram-se aptos a distinguir particularidades e valores da poesia viva, falada. Também está em conexão com a análise do som certo impulso novo dado à fonética antiga, um tanto rígida, pela moderna fonologia.

CAPÍTULO IV

AS FORMAS LINGUÍSTICAS

O verso é uma qualidade de forma, própria exclusivamente de uma parte das obras literárias ou seja da chamada poesia. Neste capítulo vai tratar-se de formas que são inerentes a qualquer texto literário e, além disso, a todas as manifestações da língua: as formas linguísticas.

Não é objectivo da ciência literária apurar todas estas formas empregadas num texto literário. Elas não são, fundamentalmente, diferentes das que se empregam em outras manifestações linguísticas. É a um ramo especial da linguística que cabe a realização desta tarefa: à gramática. Alvo da crítica literária é, em primeiro lugar, entender e interpretar uma obra. Não examina, pois, cada forma como tal, mas sim na medida em que contribui para a constituição da obra literária em questão. É a pergunta acerca das funções das formas linguísticas que orienta todo o trabalho da crítica literária. Esta orientação faz-se na intenção de tornar compreensível e transparente a totalidade da obra. A crítica aspira assim sempre à síntese. O conceito sintético que abrange a totalidade das formas métricas realizadas é o ritmo. O conceito sintético que abrange a totalidade das formas linguísticas de uma obra é o estilo. Dedicar-lhe-emos, por isso, um capítulo

especial na parte que trata dos conceitos sintéticos. Aqui, o nosso fim terá de limitar-se a enumerar e explicar as formas linguísticas em si, com as quais trabalha depois a investigação do estilo. (Esta separação justifica-se, talvez, por motivos pedagógicos.) No fundo, trata-se, neste capítulo, duma gramática orientada para fins estilísticos.

Temos de salientar logo de início uma diferença fundamental na atitude que tomam, perante os fenómenos linguísticos, a linguística e a estilística. A linguística interessar-se-á, também e principalmente, pelas formas raras e únicas que um texto acaso apresente. Um fenómeno que surja só uma vez num texto, chamará sobre si toda a atenção dos linguistas. É próprio da estilística, pelo contrário, interessar-se justamente pelos fenómenos linguísticos que, devido à sua frequência, são característicos para a obra total. «É a continuidade que faz o estilo», disse Flaubert. Essas formas típicas chamam-se *traços estilísticos*. Os traços estilísticos são geralmente tanto mais fáceis de reconhecer, tanto mais expressivos, quanto mais se tratar de formas diferentes da linguagem «vulgar». Quando numa poesia, por exemplo, falta muitas vezes o artigo, em ponto onde o esperávamos, trata-se de um traço estilístico fácil de observar e muito expressivo, cuja interpretação é muito prometedora.

A determinação do estilo individual duma obra, dentro da sua época, só será possível quando o observador saiba dar conta do que é «vulgar» e «normal». Só quem conhece a língua do século XVI e, sobretudo, as camadas linguísticas correspondentes, poderá determinar exactamente o estilo de um soneto de Camões. Só quem conhece bem os contemporâneos pode pensar

em executar um trabalho sobre o estilo de Camões; da mesma forma só pode entender o estilo do Renascimento quem se tiver familiarizado com a linguagem e correntes de outros tempos. Enfim, só se pode trabalhar sobre o estilo de uma língua quando se conhece, a fundo, outras línguas.

No entanto, é lícito pensar num método de observação que, deliberadamente, não toma em linha de conta as relações históricas de uma obra, nem com outras correspondentes, nem com o autor, nem com a época. Em vez de relacionar e comparar a obra em causa com fenómenos que existem fora dela, este método limita-se a contemplar a obra como expressão linguística. Não precisamos, aqui, de discutir os dois métodos designados por método «histórico-comparativo» e método «fenomenológico» (aliás um dualismo de métodos que se manifesta em todas as ciências do espírito). Basta, neste ponto, focar o facto de que também o segundo método, pelo carácter linguístico do seu material, inclui o aspecto temporal. Sempre é preciso, como base, um conhecimento da estrutura da respectiva língua e ainda do estado em que ela se encontra.

Como campos de observação a percorrer sucessivamente apresentam-se-nos o da sonoridade, o da palavra, o das figuras (retóricas) e o da sintaxe.

1. A Sonoridade

Entre as formas da sonoridade já se falou da rima, da aliteração e da assonância.

O som impressiona de modo especial o ouvido nas chamadas *onomatopeias*. Entende-se por *onomatopeias*

as formações linguísticas que imitam um determinado som natural: *sussurrar, murmurar*, etc. As línguas germânicas são incomparavelmente mais ricas do que as românicas em palavras onomatopaicas; assim os seguintes versos de uma poesia de Annette von Droste-Hülshoff apresentarão obstáculos insuperáveis à tradução para uma língua românica:

Der schwankende Wacholder *flüstert*,
 Die Binse *rauscht*, die Heide *knistert*
 Und stäubt Phalänen um die Meute.
 Sie *jappen, klaffen* nach der Beute...
 Die Meute, mit geschwollnen Kehlen
 Ihm nach, wie *rasselnd* Winterlaub.
 Man höret ihre Kiefern *knacken*,
 Wenn *fletschend* in die Luft sie *hacken*...
 Was bricht dort im Gestrüppe am Revier?
 Im *holprichten* Gallopp *stampft* es den Grund;
 Ha, *brüllend* Herdenviehl voran der Stier,
 Und ihnen nach *klafft* ein versprengter Hund.
 Schwerfällig *poltern* sie das Feld entlang,
 Nun endlich stehn sie, *murren* noch zurück,
 Das Dickicht messend mit verglastem Blick,
 Dann sinkt das Haupt, und unter ihrem Zahne
 Sin leises *Rupfen knirrt* im Thymiane...

É preciso, no entanto, não perder de vista que as palavras onomatopaicas nunca reproduzem exactamente os ruídos do exterior. Numa língua desconhecida ninguém distingue e compreende as onomatopeias. É claro que as línguas nem sequer aspiram à identidade, pois não aproveitam em absoluto as possibilidades dos seus fonemas, antes se contentam com indicações vagas.

Repetições de determinados sons produzem também efeitos onomatopaicos, como, por exemplo, quando,

através de sons duros e de consoantes acumuladas, se pretende reproduzir o fragor de uma tempestade ou de uma batalha. Nos versos seguintes pinta Camões o surdo bramido do mar por meio da acumulação dos sons *o* e *u* e, sobretudo, pelas ressonâncias *onde* e *und*:

Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas
Quando às iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jucundas...

Nestes versos pode facilmente observar-se como aqui começam a ressoar palavras que, habitualmente, são conhecidas só como mero significado (p. ex., quando).

Às vezes, pode-se ficar em dúvida sobre se, realmente, se pretende reproduzir um determinado som do exterior, ou se o som e a articulação tensa ou suave não quererão «significar» um movimento, uma impressão visual ou qualquer outra impressão do exterior. Em tais casos, fala-se de *simbolismo dos sons* (*Lautsymbolik*). Já Platão aludia à sua influência na formação da língua, quando relacionou a diferença dos sons «*mikros*» e «*makros*» com a diferença dos seus significados: correlaciona-se o «*i*» com o pequeno, delicado, e o «*a*» com o grande, poderoso. Muitas vezes se tem tentado dar interpretações simbólicas aos sons, sobretudo às vogais. Foram ainda mais longe os esforços dos teóricos e poetas românticos e post-românticos, querendo atribuir às vogais certas qualidades de cor. É bem conhecido o soneto *Voyelles*, de Rimbaud, que começa:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

Não carecemos de aludir à disputa sobre até que ponto Rimbaud pensava a sério no que enunciava. É facto que as subordinações de vogais a cores, feitas até agora, divergem fundamentalmente (o que não exclui uma correlação constante para o próprio autor).

Também não reina unanimidade quanto à interpretação simbólica dos sons. Até o adepto mais fervoroso duma tal possibilidade tem de confessar que não nota, em cada momento da fala ou da audição, relações tonais simbólicas. Enfim, não é de esperar uma subordinação fixa, pois que a letra *a*, por exemplo, tem inúmeras gradações de som, e não só dentro da mesma língua, mas até na mesma palavra. Só quando um som se torna notado pela acumulação ou posição especial, pode então exercer efeitos simbólicos. Ainda mais claramente do que no caso das onomatopeias, são apenas os significados que, no caso do simbolismo dos sons, nos dão a conhecer os objectos por eles simbolizados.

Assim, Goethe simboliza a sedução exercida pelo «rei dos álamos» com o seu convite, através de uma aglomeração dos «i»:

Du liebes Kind, komm, spiel mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir...

Também os poetas do Renascimento e do Barroco simbolizavam o doce movimento dos ribeiros e o suave encanto de uma paisagem «amena» por meio da acumulação de líquidas e nasais. No exemplo seguinte, além disso, pode ainda ver-se, na acumulação dos «p» no

quinto e sexto verso, a simbolização do saltitar alegre do ribeirinho, ou mesmo onomatopeia:

Águas de cristal
Que na loura areia
Fabricais espelho
Em que o Sol se veja;
Que, cortando o prado,
Is polindo as pedras...

Muitas vezes, no entanto, se ficará em dúvida, até que ponto o som se relaciona realmente com determinados fenómenos do exterior, ou ele é simplesmente um valor próprio, isto é, cria a atmosfera sentimental em que devem ser recebidos os significados. Tão pouco nítido como o limite entre onomatopeia e simbólica tonal é o limite que separa a simbólica tonal da musicalidade dos sons isenta de todas as relações com determinados fenómenos naturais. Nos versos seguintes de Mário de Sá-Carneiro impõe-se um efeito sónico: a ligação de duas vogais, das quais a primeira transporta o som, enquanto que a segunda quase se dilui:

E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...

Nesta forma sónica predominante pode e deve ver-se uma simbolização da rápida passagem dos dias; aqui, o som ajuda fortemente a transmitir o verdadeiro sentido da poesia. Pelo contrário, na acumulação dos

sons «l» e «v», do exemplo seguinte, mal se pode descortinar uma referência determinada ao exterior:

Antes que o Sol se levante
 Vai Vilante a ver o gado,
 Mas não vê sol levantado
 Quem vê primeiro a Vilante...

Também, nos versos seguintes, o «a» predominante é decerto expressivo mas, realmente, não traduz fenómenos objectivos:

Bàrbaramente destronadas,
 As grandes árvores magoadas
 Choram hirtas, despenteadas...
 Estalam no chão suas raízes,
 Cortam-lhe a alma sete espadas...

No cultismo e, aliás, também em poetas com gosto pela música, encontra-se muitas vezes uma harmonia de sons sem relação nenhuma de tipo simbolista.

Demos como último exemplo estes versos de Shelley, do *Prometheus Unbound*, em que é impossível isolar qualquer simbólica de sons; aqui o som age apenas como tal.

Here, oh, here;
 We bear the bier
 Of the Father of many a cancelled year!
 Sceptres we
 Of the dead Hours be,
 We bear Time to his tomb in eternity.

Nestes versos, o som é tão intenso e expressivo que, comparativamente, se torna pálido o significado das palavras e frases. A intensidade do som provém

sobretudo da rima tríplice, seguindo-se a espaços curtos (*here, bier, year...*), o que é ainda intensificado pela rima interior no primeiro verso; as fortes aliteraões ligam, sobretudo, os acentos dos versos (*here — here; bear — bier; time — tomb — eternity*). Actua ainda fortemente a série contínua ascendente das vogais acentuadas no terceiro verso: *fa — many — can — year*, a que se opõe a série descendente no sexto verso: *Time — tomb — tern*, um obscurecimento, preparado por «*hours*» que vêm antes, enquanto que, até aí, as vogais eram claras.

2. O Estrato da Palavra

A gramática determina as categorias gramaticais como formas linguísticas fundamentais. Não pode constituir o fim do trabalho literário-estilístico inventariar as categorias gramaticais numa obra. Também na análise da sonoridade se não importa com cada vogal e com cada consoante. Ponto de partida para trabalho ulterior só podem ser os casos importantes para a peculiaridade de uma determinada obra e que, portanto, representam traços estilísticos.

Enunciamos a seguir alguns traços estilísticos que, num texto literário, podem ser originados pelo uso especial das categorias gramaticais.

Começemos pelo artigo. Nos seguintes versos de Teixeira de Pascoais distingue-se como traço estilístico a omissão do artigo:

Sou como a chuva e o vento
E como a bruma e a luz!
Lira que a mais suave
Aragem faz vibrar...

Água que ao luar brando
 Em nuvens se traduz...
 Fruto que amadurece,
 À luz dum só olhar!...
 Pedra que um beijo funde
 E místico vapor
 Que um hálito condensa
 Em clara gota de água...
 Sou neblina, sou ave,
 Estrela, céu sem fim...

O traço estilístico da omissão do artigo encontra-se num esquema ou, como podemos dizer, num «topos» predilecto de todo o simbolismo: a enunciação do próprio «Eu» (eu sou...).

Semelhantemente, pode resultar um traço estilístico do uso do artigo definido, em vez do indefinido, que se poderia esperar, e vice-versa. Assim é característica do tom de Rilke apresentar os objectos como já conhecidos, e isto pelo emprego do artigo definido; limitamo-nos às primeiras palavras de algumas poesias (traduzidas por P. Quintela):

O santo ergueu a fronte, e a oração caiu-lhe...

(O LICORNE)

Assim como o rei, andando à caça...

(DESTINO DE MULHER)

O verão zumba. A tarde faz cansaço...

(EXERCÍCIO AO PLANO)

O mesmo traço estilístico (embora nem sempre com a mesma função) observa-se em muitas obras; baste

aqui a referência a *Ossian*, obra inglesa de tão largas repercussões nas letras europeias:

«*The thistle is there on its rock and shakes its beard to the wind. The flower hangs its heavy head, waving, at times, to the gale. «Why dost thou awake me, O gale!... To-morrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come»...»*

No que diz respeito ao adjectivo, há textos que o procuram obviamente, e outros que o evitam, por forma também clara. A classificação tradicional do adjectivo indica já efeitos diversos; fala-se do adjectivo característico ou objectivo (a vertente íngreme, a mesa redonda), do adjectivo afectivo ou «ornans» (as palavras aladas, o pobre rapaz) e do que se usa como fórmula (o vale profundo, a verde floresta).

Nas línguas românicas, já muitas vezes a posição do adjectivo indica as diversas funções por ele exercidas: neste caso, à posição diferente está ligada uma diferenciação de significado. Nas línguas germânicas o adjectivo vai, por princípio, antes do substantivo. Contudo, por vezes, o adjectivo encontra-se depois do substantivo, e, então, fica invariável. Esta formação encontra-se na canção popular e na lírica «popularizante»: *Röslein rot, Mägdlein jung, Wiese grün; a garden green, my father dear, a harness good*. Esta posição do adjectivo encontra-se exactamente no verso, o que constitui um sintoma da maior liberdade sintáctica da obra poética.

Entretanto é preciso ter cuidado com o adjectivo, como com quase todos os traços estilísticos ainda a tratar. Nas categorias gramaticais (e em outras formas

linguísticas), não se deve esquecer que se trata de abstrações da gramática. Qualquer categoria exerce mais do que uma só função, e uma determinada função não está nitidamente ligada a uma categoria gramatical, para poder realizar-se. Para todos os trabalhos estilísticos é lei fundamental que todas as formas linguísticas podem ter mais de um significado, e que a mesma função pode ser levada a efeito por meio de formas diversas. Charles Bally formulou assim esta verdade na sua obra *Le langage et la vie* (pág. 121): «*On sait que dans toutes les langues, un même signe a normalement plusieurs valeurs, et que chaque valeur est exprimée par plusieurs signes*». Mostra Bally como funciona diferentemente, conforme os respectivos casos, por exemplo o adjetivo substantivado. Dâmaso Alonso cita versos de San Juan de la Cruz (*La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, pág. 183):

¡Oh noche que guiaste,
 Oh noche, amable más que la alborada:
 Oh noche que juntaste
 Amado con amada,
 Amada en el Amado transformadal

e nota: «*Aquí los verbos introducidos por relativo pueden inducirnos a erros. En realidad, esas acciones verbales tienen sólo una función adjetiva (lo mismo que amable), y el esquema es el siguiente: oh noche guiadora, amable, unidora, transformadora. Pura exclamación sin verbo*». Em vez de «*función adjetiva*» diríamos nós, de preferência, «*función atributiva*», para distinguir, por uma terminologia rigorosa, os diferentes pontos de vista da morfologia e da sintaxe.

Mostra-se também no substantivo a força de subordinar, de certa forma, outras categorias gramaticais. Tem-se chamado a um estilo caracterizado por tal predomínio do substantivo «estilo nominal», e opõe-se-lhe o tipo do «estilo verbal». (Mais tarde se falará de tais classes de tipos.) A linguagem da ciência, por exemplo, é apresentada como tipicamente verbal.

A linguagem do velho Goethe evidencia manifesta tendência para substantivar o adjectivo:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wirds Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

(Coro final de *Faust II*)

[Tudo o que morre e passa
É símbolo sòmente;
O que se não atinge,
Aqui temos presente;
O mesmo indescritível
Se realiza aqui;
O feminino eterno
Atrai-nos para si.]

(Trad. de Agostinho d'Ornellas)

Em muitas obras das línguas germânicas revela-se uma tendência para substantivar o infinito, fenómeno que, em regra, soa com dureza a ouvidos portugueses. Contudo, este traço estilístico encontra-se também em obras portuguesas: ao folhear a lírica de Antero,

depara-se-nos: o pulsar, o remoinhar, ao rolar, ao correr, o viver (frequentemente), com rir, o fulgir, do saber, meu pensar, um bramir, no ruir, etc.

Às vezes maneiras especiais da formação das palavras podem chamar-nos a atenção como traço estilístico. Assim, acumulam-se nos textos teóricos os substantivos terminados em *-ão* (resp. *-on*, *-son*, *-tion*, *-ione*, *-ung*, *-ty*).

Novas e expressivas combinações (de substantivos e adjectivos) formavam um dos traços estilísticos mais evidentes na nova linguagem poética criada por Klopstock no século XVIII. Apontamos, apenas, alguns versos do seu discípulo Hölty:

Wann, *Friedensbote*, der du das Paradies
Dem müden *Erdenpilger* entschliessest, Tod,
Wann führst du mich mit deinem goldnen
Stabe gen Himmel, zu meiner Heimat?

O *Wasserblase*, Leben, zerfleug nur bald!
Du gabest wenig lächelnde Stunden mir
Und viel Tränen, *Qualenmutter*
Warest du mir, seit der Kindheit Knospe

Zur Blume wurde. Pflücke sie weg, o Tod,
Die dunkle Blume! Sinke, du *Staubgebein*,
Zur Erde, deiner Mutter, sinke
Zu den verschwisterten *Erdgewürmen!*

[Quando, ó *Anjo da paz*, que abres o paraíso
Ao cansado *peregrino da terra*, ó Morte,
Quando é que me levas c'ó teu bastão
De ouro 'pra o céu, minha pátria?

Ó *bolha de água*, Vida, desfaz-te brevel
Escassas horas ridentes tu me deste
E muitas lágrimas; *mãe dos martírios*
Foste para mim, desde que o botão

Da juventude se fez flor. Colhe-a, ó Morte,
A flor escura! Tomba e regressa, *carcaça de pó*,
À terra, tua mãe, aos *vermes*
Terrenos, teus irmãos!]

(Trad. de P. Quilutela)

Contribuíram para o florescimento deste meio estilístico na linguagem poética alemã daquele tempo as relações então mais estreitas com a poesia inglesa. As célebres combinações, por exemplo, das baladas inglesas publicadas por Percy (*lilly-white hands, live-long winter-night*) encontram exacta reprodução nas baladas alemãs de Hölty, Bürger, Stolberg, etc.

Em todas as línguas os diminutivos são fáceis de reconhecer e fáceis de interpretar. Neste ponto, parece existir, finalmente, uma forma com um único significado. Mas na verdade as coisas não são tão simples como a designação indica. Na maior parte das vezes, diminutivos não querem designar a pequenez do objecto, mas sim exprimir, em primeira linha, a afeição do que fala; pertencem menos à perspectiva óptica do que à emocional. Na lírica popular, bem como na literatura infantil e ainda na literatura mística, são recursos estilísticos frequentemente empregados.

No Simbolismo, encontra-se muita vez a concretização de abstractos: «*Die Schale des Schreckens zerbricht*»; «... *les plis jaunes de la pensée*». Aparecem, frequentemente, casos semelhantes na linguagem extra-literária: «com pavor crescente», «a honra manchada»; «um êxito formidável», etc. De novo se verifica como com o simples apurar de factos se ganhou ainda pouco.

A concretização pode intensificar-se até à personificação. Para a linguagem de Antero são típicas as

abstracções personificadas, como Forma, Ilusão, Consciência, etc.

A personificação de coisas é aliás meio estilístico frequente; na linguagem diária existe muita coisa latente que é actualizada pelos poetas. Para a linguagem infantil a personificação é simplesmente característica.

Com os verbos, como com os substantivos e adjetivos, a acumulação, peso e posição predominante podem impor o cunho a um texto. Fala-se então de estilo verbal:

Vê-se o vapor do Inferno
 Nos ares negrejar;
 Ali rebentam, crescem
 Mil plantas venenosas,
 Mil serpes tortuosas
 Ouvem-se ali silvar;
 Rochedos escabrosos
 As nuvens ameaçam:
 Raios por eles passam,
 Medrosos de os tocar...

(BOCAGE)

Por vezes distingue-se um determinado grupo de verbos (p. ex., os de movimento) de forma predominante.

Dentro do estrato da palavra, é, ainda e finalmente, de importância o vocabulário. Em geral, denunciam-se já pelo vocabulário obras do cultismo, do romantismo, da mística, etc. Como a ciência da estilística, também a ciência linguística se interessa por estas observações. Para ambas são material importante os glossários duma determinada obra ou da obra total de um escritor. Para os poetas máximos já se solucionou a tarefa, mais ou

menos fidedignamente (Dante, Shakespeare, Corneille, Racine, Lessing, Goethe, entre outros mais).

No seu trabalho sobre *La lengua poética de Góngora*, Dámaso Alonso prestou especial atenção ao vocabulário cultista do poeta. Ajudaram-no nisso as críticas contemporâneas e posteriores da linguagem cultista. Na Alemanha em 1750 houve uma situação semelhante: no livro de Schoenaich, *Neologisches Wörterbuch*, era citado todo o vocabulário que, nas obras poéticas de Klopstock e da geração moderna, parecia censurável a este iluminista. Muito daquilo que impressionava e surpreendia no vocabulário do simbolismo francês encontra-se na obra de Jacques Plowert: *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Vanier, 1888).

Com as «palavras preferidas» de um poeta ou de uma época não é forçoso tratar-se sempre de neologismos. Com razão, recentes investigações estilísticas costumam dedicar de novo toda a atenção a este complexo de perguntas. Chegou-se já a valiosos resultados, desde que o objectivo se não limitou ao registo e estatística, mas se encetou caminho a partir daqui. A investigação é então depressa conduzida à verificação de determinadas áreas objectivas que se repetem com frequência, por forma notável, numa obra ou num autor. Daí se procurou tirar conclusões ulteriores acerca da personalidade do artista.

3. Figuras Retóricas

Quando das formas linguísticas no estrato das palavras se sobe às formas linguísticas no estrato dos grupos de palavras, entra-se numa zona carregada de

tradições. Já a antiguidade se esforçou, neste ponto, por alcançar compreensão possivelmente completa, e não sob o ponto de vista gramatical, mas sim estilístico. Nas antigas teorias e regras sobre a arte da eloquência encontra-se a discussão pormenorizada de todas estas figuras. Estes esforços eram inspirados pela finalidade prática de reunir meios linguísticos que são ornatos do discurso, ou que o desfiguram. Esses meios eram designados como «*figuræ rhetoricales*», e também, de vez em quando, como «*flores rhetoricales*». A teoria das figuras, especialmente na forma que Quintiliano lhe deu, tornou-se tradição fixa; encontra-se quase sem modificação alguma nas retóricas e *Artes dicendi* da Idade-Média, do Humanismo e do Barroco. Variava a ordem e a formação de grupos; na maioria das vezes, porém, seguiam-se, também neste ponto, os antigos, que, por exemplo, já tinham diferenciado os dois grandes grupos das figuras de palavras (*figuræ verborum*) e das figuras de pensamento (*figuræ sententiarum*) ou tropos.

Às «*flores rhetoricales*» foi buscar o nome o «estilo florido» da Idade-Média; mas ainda as investigações estilísticas do século XIX costumam fazer as suas observações segundo a lista das figuras. É verdade contentarem-se com a mera verificação das formas linguísticas que apareciam, no melhor dos casos com uma estatística, ou consideravam-se essas formas, como tinham ensinado os séculos remotos, como enfeite poético, embora já há muito tivesse sido posta de parte a ideia da poesia como discurso enfeitado. O romântico Coleridge via no uso consciente das figuras como ornato um perigo para toda a poesia pura: «*Figures and metaphors... converted into mere artifices of con-*

nection and ornament constitute the characteristic falsity in the poetic style of the moderns». Exprimia assim a opinião de todos os românticos, e até já dos pré-românticos; Herder falara, a este respeito, da «estátua morta do estilo, que se ergue sem falha e sem beleza verdadeiramente própria, sem vida e sem carácter».

Para a investigação mais recente, as figuras não possuem posição de preferência. No melhor dos casos, estão no mesmo plano que os traços estilísticos até agora tratados e outros ainda a tratar. (Algumas figuras, como a rima [*Homoioteleuton*] ou a personificação [*Personificatio*] já foram explicadas). Em que medida contribuem para a constituição de uma obra poética resta ainda observar em cada caso isolado; com a sua interpretação como «ornato» em geral pouco se diz e, na maior parte das vezes, o que se diz é errado. Mas se as figuras são postas também em outras relações, isto é, se já não são explicadas ao orador e ao poeta no sentido de como deviam ser por estes usadas conscientemente para melhoramento do seu «discurso» — mas se, interpretadas como fenómenos basilares linguísticos, interessam ao linguista e investigador do estilo, então surge também aqui um sentimento de gratidão para com os antgos, que tão magníficas bases souberam criar. E finalmente o seu conhecimento e o das designações tradicionais são indispensáveis para o historiador da literatura que tem de investigar obras poéticas mais antigas, concebidas e apreciadas na atmosfera das *flores rhetoricales*.

A ordem a seguir escolhida obedece só a fins práticos; contentamo-nos além disso com um Florilégio das *flores*.

Por *paronomásia* (*annominatio*) entende-se o aparecimento de palavras de som parecido. Pertencem a esta figura, por exemplo, os casos do complemento «interno» (*to live a life, einen Gang gehen, vivir una vida, al volver que volvió*). Pertencem-lhe também os casos em que se agrupam palavras de som semelhante, mas de significado diverso. Neste caso a paronomásia cruza-se com o *trocadilho* ou *jogo de palavras*. Nos versos seguintes:

Quer que a pinte a cores,
 quer que a cante a coros...
 Meti-me em debuxos
 E caí com tonos.
 Quem me fora Apeles!
 Quem me fora Apolo!

resultam efeitos especiais da semelhança tonal de *cores* e *coros*, ou *Apeles* e *Apolo*. Por *trocadilho*, no sentido mais restrito, entende-se o aproveitamento do sentido duplo de uma palavra. Como forma específica do *jogo de palavras*, o *calembur* serve-se da semelhança do som em duas palavras diversas ou em dois grupos de palavras. Grande parte das anedotas (*bon mot, Witz, scherzo, joke, etc.* — é estranho, mas não há uniformidade de designação nas diversas línguas) baseia-se nos efeitos «resolutivos» do jogo de palavras.

Como figura especial citam por vezes os retóricos o *polypdoton* (frequentemente tratado juntamente com a paronomásia), que consiste na repetição da mesma palavra em diferentes flexões. Encontra-se em toda a poesia. É traço de estilo frequente em R. M. Rilke; no exemplo seguinte (dos *Sonette an Orpheus*, II, 13)

anda ligado a outras figuras, como vulgarmente acontece:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

[Adianta-te a toda a despedida, como se ela ficasse
Já pra trás, como o inverno que está mesmo a acabar-se.
Pois entre os invernos há-de haver um que os sobrepeça,
Tão infindo inverno que, sobre-invernando, o coração sinta sobre-
tudo superar-se.]

(Tentativa de trad. inédita de Paulo Quintela.)

As figuras até agora tratadas baseiam-se precisamente na firmeza com que se casa a forma externa linguística com o seu significado. Na *alusão* (*Anspielung*) é necessário que o ouvinte junte alguma coisa para que o sentido se torne plenamente compreensível. Na leitura de textos antigos, o leitor carece, por ex., de consideráveis conhecimentos da mitologia antiga para poder compreender bem todas as alusões. (Informações iniciais sobre a mitologia antiga encontram-se no *Novo Dicionário da Fábula*, Porto, 1945; entre os mais recentes e seguros deve nomear-se o de Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Presses Univ. de France, Paris, 1951.)

Camões pressupõe tais conhecimentos, quando, por exemplo, conclui assim um soneto:

Fugi das fontes: lembre-vos Narciso.

Por forma idêntica, os conhecimentos bíblicos do leitor moderno em geral não bastam para entender todas as alusões nas obras poéticas (para nem de longe aludir às dependências inconscientes da Bíblia, quer na linguagem, quer nos pensamentos!). Para dar um

exemplo, citamos os primeiros versos do soneto de Milton *On his Blindness*:

When I consider how my light is spent,
E're half my days, in this dark world and wide,
And that one Talent which is death to hide,
Lodg'd with me useless, though my Soul more bent

To serve therewith my Maker, and present
My true account, least he returning chide...

As expressões «*Talent*», «*present my true account*» bem como os pensamentos: «*which is death to hide*», «*least he returning chide*» só são totalmente compreensíveis para aquele que se lembre da parábola do senhor e os seus servos, relatada no capítulo 25 de S. Mateus.

Ao estrangeiro na maior parte das vezes escapam, por certo, alusões a provérbios e modismos locais. Quanto mais se contar com um público, sobretudo com um público homogéneo, — tanto mais vasto será o papel da alusão num texto literário. É um dos meios estilísticos excelentes para determinar a atmosfera social em torno de uma obra.

Na *perífrase* (*Umschreibung*) o verdadeiro objecto ou estado de coisas não são expressos directamente, mas têm de ser deduzidos por via indirecta: Quando ela o viu, sentiu a mão de Cupido, — isto é, foi atingida pela seta, que a mão de Cupido disparara — isto é, sentiu-se invadida pelo amor.

Litotes é o nome da primeira figura da linguagem «imprópria» (figurada): nela dá-se a perceber alguma coisa de diverso do que quer dizer em si a forma linguística. Com a *litotes* exprime-se uma afirmativa pela negação do contrário: Não nos rimos pouco.

Com a *ironia* pretende-se sugerir o contrário do que se diz com as palavras. Na linguagem quotidiana, expressões como: «Que linda história!» «Que belo amigo!» — são logo entendidas, a despeito da maneira de formular, actuando por forma decisiva a entoação com que as palavras são pronunciadas. Por isso a poesia usa com mais reserva a ironia, ou então prepara de outra forma o seu verdadeiro funcionamento.

Chama-se *eufemismo* à designação por forma amável de qualquer coisa desagradável, horrível ou penosa. São bem conhecidos os eufemismos geográficos: *Ponto Euxino*, *Cabo da Boa Esperança*.

A *hipérbole* pertence às figuras mais frequentes da linguagem familiar: «Já te disse milhares de vezes» — «Andas como uma lesma» — «Num relâmpago». Muitas das expressões novas, formadas por combinações de várias palavras, aceitam-se pelo seu impressionante hiperbolismo (*Blitzkrieg* — guerra-relâmpago).

Entre *sinédoque* e *metonímia* não é costume estabelecer hoje grande diferença. Em ambos os casos se trata de um desvio, tomando a parte pelo todo (Lar, em vez de casa e família), a matéria pelo produto (uva por vinho), um indício somático pelo indivíduo ou grupo de indivíduos (cabelo branco por velhice), o autor pela obra (ler Homero), a causa ou meio pelo efeito (língua em vez de idioma, letra em vez de caligrafia), etc., etc. Pode dar-se também o caso contrário, e termos, então, de partir da generalidade para o caso especial (mortais em vez de homens).

Como a figura mais poética do discurso «impróprio» (figurado) é considerada desde sempre a *metáfora*, isto é, a transferência de significado de uma zona para outra, que lhe é estranha desde o início. Em virtude

da importância desta figura e das discussões travadas quanto à sua essência, dedicamos-lhe um excurso em que é tratada mais a fundo, juntamente com outras figuras análogas.

Da metáfora passa-se facilmente para a *catacrese*, nome com que se designa o emprego impróprio de uma expressão. Este uso pode ser até errado (bebeu a sopa, colheu batatas); mas pode também servir propósitos especiais, e aproxima-se então da metáfora: lágrimas eloquentes, luz emurchecida.

O *oxímoron* é uma intensificação da catacrese, e consiste na ligação de duas imagens que, na realidade, se excluem. Na lírica dos séculos XVI e XVII, mas também já na poesia «florida» da Idade-Média, deparam-se-nos sempre de novo expressões como: a amarga doçura (do amor), a sua doce amargura, a morte viva, a vida morta, o sol sombrio. Em Camões encontram-se também *oximora* sem-fim:

Então, falo melhor quando emudeço...
que de matar-me vivo...

Encontram-se aglomerados no soneto:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É um não contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder...

Não são raras estas figuras em Shakespeare onde, muitas vezes, funcionam por outra forma: *beautiful tyrant*, *fiend angelical* (*Romeo and Juliet*), ou ainda:

His humble ambition, proud humility,
His jarring concord, and his discord dulcet,
His faith, his sweet disaster...

(*All's Well that Ends Well*)

Seguiu-se este meio estilístico através da poesia medieval até à *Disciplina Clericalis* de Petrus Alphonsus (*Exemplum II: Ex hac est michi mors et in hac est michi vita*).

Também na linguagem mística se nos deparam frequentemente expressões como: o nada infinito, a vazia plenitude, etc. Citemos San Juan de la Cruz:

que muero porque no muero...
vivo sin vivir en mí...
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto...

Também para esta tradição mística se supuseram influências árabes.

O oxímoron representa uma intensificação especial da *antítese*, do contraste. No verso seguinte vemos duas a duas noções usadas por forma antitética:

Glória do Minho, horror de Salvaterra.

Estão também cheios de antítese os versos seguintes da época do cultismo.

Este baixel, nas praias derrotado,
Foi nas ondas Narciso presumido.
Esse farol, nos céus escurecido,
Foi do monte libré, gala do Prado.

Esse nácar, em cinzas desatado,
 Foi vistoso pavão de Abril florido:
 Esse estio, em Vesúvios encendido,
 Foi Zéfiro suave, em doce agrado.

O bom acolhimento dispensado à antítese, precisamente no Humanismo, ascende directamente ao modelo da retórica greco-latina (Vide a obra de E. Norden: *Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Reinassance*).

A prosa e a poesia francesa cultivaram, sobretudo, a antítese, provando-se ser o alexandrino a medida do verso que para tal magnificamente se apropriava. São de Vitor Hugo os exemplos seguintes:

Le sentier qui fuit où le chemin commence...
 La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur...
 J'aurais été soldat, si je n'étais poète...
 Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais...

De certo modo, o contrário da antítese é o reforço de uma palavra por meio de uma segunda com significado idêntico. Palavras com o mesmo sentido chamam-se *sinónimos*. (Dever-se-ia falar com mais exactidão de palavras com significado análogo, pois, numa língua, não existe a absoluta paridade de significado. Entre mentira, peta, embuste, falsidade, impostura, patranha e mais 51 expressões, enumeradas por Manuel José Pereira no seu *Dicionário de Sinónimos da Língua Portuguesa*, sob a rubrica «*Mentira*», não se encontram duas designações absolutamente idênticas.)

A linguagem familiar já apresenta fórmulas duplas sinonímicas: sem eira nem beira, *à tort et à travers*, *pêlle mêle*; *mit Leib und Leben*, *Haus und Hof*; *heart and*

hand; flesh and fell, etc. Como se vê, na maioria dos casos há mesmo ligação sonora. Embora na sua origem, e, sobretudo, quando se trata de fórmulas jurídicas, fossem tomadas como duas expressões separadas, hoje funcionam como unidade.

Nas poéticas da Renascença, a fórmula dupla de sinónimos é apresentada como enfeite especial. Na verdade, aparece muito frequentemente nas obras poéticas da época. Citem-se alguns versos de uma écloga de Camões:

Formosa manhã clara e deleitosa,
Que, como fresca rosa na verdura,
Te mostras bela e pura, marchetando
As nuvens, espelhando teus cabelos
Nos verdes montes belos; tu só fazes,
Quando a sombra desfazes triste e escura,
Formosa a espessura e a clara fonte,
Formoso o alto monte e o rochedo,
Formoso o arvoredado e deleitoso...

Sempre de novo se nos deparam fórmulas duplas, especialmente na adjectivação: claro e manifesto, firme e forte, doces e claras águas, de suave e angélica presença; a mais conhecida é a forma inicial: Menina e moça... De novo, o carácter de ornato não é suficiente para determinar a função. Em cada caso isolado dever-se-ia perguntar primeiramente em que medida se trata de mera duplicidade da expressão, e em que proporção se trata de sinonímia consciente. Ainda assim ficaria para averiguar até que ponto cada membro conserva a sua independência, ou até que ponto se dá a fusão. É desnecessário indicar como se encontra na poesia, fora do Humanismo, a colocação de sinónimos, uns ao lado dos outros. Notem-se estas maneiras de

dizer de uma poesia de Guerra Junqueiro: Neste immaculado límpido arrebol; dessa inocência, desse paraíso; tudo é cinza e pó; tão ditosa e bela; alvoradas róseas, virginais; num vertiginoso, angustioso horror; onde venta e neva; quem os guia e leva, etc.

Quando se ligam mais de dois membros do mesmo género, resulta a *seriação*. Se cada membro conserva a sua independência, trata-se de *enumeração*, vulgar na linguagem quotidiana: maçãs, peras, pêssegos e ameixas... Nos versos, indicados a seguir, de Guerra Junqueiro, do mesmo poema, depara-se-nos mais do que uma simples enumeração:

Branca e pequenina, ligeirinha e leve,
Corta por abismos, plagas sem faróis,
Stepes infindáveis que ninguém descreve,
Lúgubres desertos de mudez e neve,
Bâtegas de brasas, turbilhões de sóis!

Cada membro enumerado perde a sua independência e ergue-se somente como onda isolada num grande movimento transbordante. Aqui fala-se de *aglomeração*. Em Junqueiro dá-se nela uma *intensificação*; porém, muitas vezes, resulta um grande torvelinho linguístico que tudo arrasta consigo. Tornaram-se célebres os turbulentos amontoados de palavras de Rabelais, exagerados ainda pelo seu tradutor alemão Fischart, do século XVI. Fala-se de *seriação assindética* quando os membros isolados ficam sem ligação linguística (como no último exemplo de Guerra Junqueiro), e de *seriação sindética* se são unidos por «e», «ou», bem como por qualquer outro termo copulativo. Os aglomerados turbulentos são na maioria das vezes assindéticos.

Uma intensificação que se efectua em graus simétricos, iguais, chama-se *climax*: — *Onde o bom exemplo calando avisa, avisando emenda e emendendo afeiçoa*. Também pode ser considerado *climax* o célebre «veni, vidi, vici». Tem sido muitas vezes imitado o princípio de um célebre soneto de Petrarca:

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno...

Um soneto de Camões começa com o *climax*:

O tempo acaba o ano, o mês e a hora...

O caso mais simples de uma aglomeração é a repetição da mesma palavra: «sempre, sempre»; «meu Deus, meu Deus»... Mas também a construção pode repetir-se; uma tal clara e igual ordenação de partes da frase, ou de frases inteiras, chama-se *paralelismo*. São exemplos de partes de frases ordenadas paralelamente as seguintes: «com estrelas na alma, com visões na mente»; «bátegas de brasas, turbilhões de sóis». Seriam frases paralelas estas: «*El cabello es oro endurecido, el labio es un rubí no poseído, los dientes son de perla pura*». Para encontrar exemplos nas letras portuguesas, basta ver qualquer sermão do Padre António Vieira: «Ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos». O efeito é tanto maior por as frases serem quase todas da mesma cadência; é o «*cursos planus*» que se repete em toda esta construção.

A construção paralela torna-se mais intensa quando é sublinhada pela repetição de palavras dominantes

sintaticamente. Este fenómeno chama-se *anáfora*. É de Guerra Junqueiro, de novo, o seguinte exemplo:

Como não sentir um entranhado afecto,
 Como não amá-lo com veneração,
 Se lhe dera a trave que sustenta o tecto,
 Se lhe dera o berço onde repousa o neto,
 Se lhe dera a tulha onde arrecada o pão!

O paralelismo com anáforas da mais larga extensão é, como se sabe, uma característica das cantigas de amigo:

Ai, flores, ai, flores do verde pino,
 Se sabedes novas do meu amigo?
 Ai, Deus, e u é?

Ai, flores, ai, flores do verde ramo,
 Se sabedes novas do meu amado?
 Ai, Deus, e u é?

Não é raro ser a construção de uma poesia inteira determinada por intensificações anafóricas, como, por exemplo, o seguinte soneto de Bocage:

Se é doce no recente, ameno Estio
 Ver tocar-se a manhã de etéreas flores,
 E, lambendo as areias, e os verdores,
 Mole, e queixoso, deslizar-se o rio:

Se é doce no inocente desafio
 Ouvirem-se os voláteis Amadores
 Seus versos modulando, e seus ardores
 De entre os aromas de pomar sombrio:

Se é doce mares, céus anilados
 Pela Quadra gentil, de Amor querida,
 Que esperta os corações, floreia os prados:

Mais doce é ver-te, de meus ais vencida,
Dar-me em teus brandos olhos desmaiados
Morte, morte de amor, melhor que a vida.

À anáfora corresponde a *epífora*: nela repete-se a mesma palavra no fim de grupos de palavras, frases ou períodos. Sirva de exemplo o passo seguinte de Frei Heitor Pinto: «gestos largos, esperanças do mundo largas, vaidades largas, consciências largas, com apertos, e estreitezas se hão-de castigar.» A repetição de uma palavra ou de um grupo de palavras no começo da frase chama-se *epanalepse*: «Aqui, aqui é que está a dificuldade».

Quando duas partes de frase ou frases completas, que contêm uma anáfora, não são construídas paralelamente, mas em oposição, como imagem e reflexo, fala-se então do *quiasmo*. O nome é uma derivação da designação da letra grega X, que, só por si, dá um quadro gráfico da construção:

O castelo melhor, o melhor forte...

Na terra as crianças cantavam, cantavam as aves no alto.

Enfim, por *zeugma* entende-se uma construção em que um verbo domina diversos objectos ou frases, mas só se adapta a uma. Na antiguidade, esta figura era considerada como erro. Porém, os efeitos surpreendentes que por meio dela se podem alcançar, tornam-na um meio muito usado na literatura cómica. Por exemplo, Sterne diz: «Ergueu os olhos e uma perna para o céu»... No *D. Quixote* lê-se: «dejé la casa y la paciencia».

Não é preciso formular a pergunta acerca do grau de consciência com que são usadas as figuras indicadas.

Pode-se ter como certo que, nos tempos em que as figuras constituíam um objecto de estudo para o poeta, e a qualidade de uma obra era determinada segundo o uso artístico das figuras de enfeite (e a exclusão das condenáveis), o seu uso poético era muito consciente. Como exemplo, que ao mesmo tempo deve servir mais uma vez de registo das figuras, sejam indicadas as duas quadras do soneto *À morte do Conde de Castelo Melhor*, presumivelmente de Jerónimo Baía:

O Castelo melhor, o melhor forte,
Glória do Minho, horror de Salvaterra,
Quando subiu ao Céu, caiu à terra;
Caiu, ai triste caso! ai dura sorte!

Da maior fortaleza de Mavorte
Um jaspe só toda a ruína encerra.
O tempo fez o que não fez a guerra;
O que não pôde Marte, pôde a Morte.

O primeiro verso contém sinónimos, em ordem quiasmática; o segundo verso junta duas novas determinações, desta vez em construção paralela, mas de essência antitética. O terceiro verso repete a construção paralela com conteúdo antitético nos verbos. O quarto começa com repetição incisiva e termina com duas exclamações sinónimas anafóricas. «Dura» deve ter o propósito de actuar como metáfora activa e assim deve ter sido apreciado, ao passo que as palavras «caiu» e «caso» incluem uma paronomásia. Os versos cinco e seis contêm uma antítese. O termo «jaspe», com o significado invulgar de «pedra tumular», forma uma metonímia surpreendente, mas transparentemente clara, enquanto que fortaleza e ruína são metáforas designando o Conde. O sétimo verso é de novo antitético, com

construção quiasmática, ao passo que o oitavo é antitético, com construção anafórica; como especial enfeite, contém ainda um trocadilho de que, nessa altura, na realidade, já se tinha abusado um pouco. Parece não haver nestes versos nenhuma palavra nem nenhuma construção que não tenham sido usadas com extrema consciência.

É supérfluo continuar o exame das figuras nos dois tercetos; são do mesmo género:

Fosso lhe deu, serviu-lhe de estacada
Pio o Galego, o Castelhana exangue,
Com cadáveres um, outro com sangue,
E fora extinta e fora aniquilada,
A ter mais duração ou mais estrela,
Deste Castelo só toda Castela.

Como conclusão do estudo das «figuras», e antes de passarmos ao das formas sintácticas, tem aqui o seu lugar o excurso sobre a metáfora e fenómenos afins.

Excurso : Imagem, Comparação, Metáfora, Sinestesia

Das formas linguísticas impróprias, a metáfora é a mais importante. Vamos separá-la primeiramente dos fenómenos com que está relacionada.

Em contraste com a linguagem teórica, caracteriza-se a poética pela plasticidade ou seja a especial capacidade evocadora. Não apresenta opiniões e discussões de problemas, mas sugere um mundo na plenitude das suas coisas. Não se referindo, como toda a outra linguagem, a uma objectividade existente fora da língua,

mas antes criando-a ela própria primeiramente, aproveitará todos os meios linguísticos que lhe possam servir de ajuda. Até na prosa literária, num romance, por exemplo, o autor evitará a indicação seca, a não ser que se deixe influenciar contrariamente por fins especiais. Em vez de dizer: às 8 e 50 partiu ele no rápido... fará primeiramente erguer-se diante da nossa imaginação a manhã (talvez uma manhã sombria, chuvosa) e a gare da estação, com o fervilhar da multidão. A formação de tais imagens, porém, é mais do que evocação duma simples objectualidade.

Quando, na linguagem quotidiana, se verifica que uma manhã está sombria e chuvosa, esta observação é motivada pelas atitudes que esse facto nos levará a tomar, por exemplo, quanto ao nosso vestuário. Na obra poética os adjectivos perdem esta referência prática; mas, em troca, ganham um fundo emocional, além da sua capacidade de evocar alguma coisa como existente no mundo poético; o seu significado abrange mais do que a mera coisa ou qualidade significada. Contudo, ficam ainda dentro da linguagem poética geral que aspira, sobretudo, à plenitude de significado. Para surgirem aqueles fenómenos a que chamamos, com um termo técnico, «*imagens*», é preciso muito mais. Observemos textos vivos.

Nos versos seguintes:

Já vinha a pálida aurora
Anunciando a manhã fria
E eu falava e eu ouvia
O que.....

trata-se certamente só de uma ligeira formação de imagens. Contudo revela-se alguma coisa de típico: em

vez da indicação adverbial do tempo, ou em vez de uma frase temporal subordinada, como se encontraria na prosa, encontramos uma frase principal coordenada. É um sintoma da tendência para o arredondamento, para o carácter fechado e completo, essenciais para a formação de imagens. Nos seguintes versos de Eugénio de Castro:

Pelas desertas avenidas
Longas, tristíssimas, profundas,
As altas árvores doridas
São como santas moribundas...

a determinação, em si adverbial, quanto ao lugar, apresenta nítida tendência a tornar-se independente; após «profundas» há uma longa pausa e, na verdade, começa uma nova frase. Naturalmente, as imagens podem ter maior amplitude e ser mais fechadas; encontrá-las-emos ainda na narrativa como unidades de forma superiores à frase; na lírica não é raro encontrar toda uma poesia só com uma «imagem».

Os dois exemplos citados mais uma vez nos mostram que os poetas não aproveitam as poucas palavras, por eles dedicadas ao esboço, só exclusivamente para pintarem os objectos, mas, ao mesmo tempo, têm por objectivo despertar emoções. À palavra «aurora» já é inerente um fundo emocional bastante forte, embora não seja fácil de formular. Em «pálida» reside ainda muita expressão e, através de «anunciar», a aurora ganha pouco em visibilidade, mas muito em «significado». Dos quatro adjectivos, com que foram caracterizadas as «avenidas», um deles contribui escassa-

mente para a visibilidade (tristíssimas), mas é neste que, precisamente, recai um dos dois acentos principais da frase.

Investigações profundas e da mais alta importância que de novo levantaram o velho problema de Lessing quanto aos limites entre poesia e pintura, chegaram ao resultado de que, na apreensão até dos textos mais descritivos, aquele que lê ou ouve não vê surgir verdadeiras «imagens» (Th. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901). A posição em relação à língua é fundamentalmente diversa da posição para com a pintura. Na realidade, resultaria um caos de imagens, como o não conseguiria produzir um filme passado com a máxima velocidade, se o leitor ou ouvinte concretizasse todas as imagens e respectivas referências linguísticas. Demais a mais, elas surgem constantemente nas zonas mais heterogêneas. Isto não significa que não surta efeito nem tenha sentido o linguagem rica de imagens. Por certo, o leitor sente a qualidade especial e a validade da linguagem que aspira à «visualidade». Mas esta é apenas uma potencialidade. O verdadeiro significado das imagens poéticas — e é este o resultado que mais longe nos leva — não reside na sua visualidade, mas sim no seu conteúdo emocional e sugestivo. A imagem das solitárias e longas alamedas, sugerida por Eugénio de Castro, é apreendida por nós como gesto duma profunda tristeza. Até quando se não trate de personificação tão avançada, é sempre um fundo emocional, uma referência íntima, humana, que determinam a imagem e seu efeito. Daí se explica o que observámos anteriormente: que, precisamente da imagem lírica, é fácil a ascensão até ao motivo, e que, onde à essência emocional se junta ainda a clareza

espiritual, se trata, então, do motivo que contém o problema central.

Contudo, as imagens aparecem na poesia não somente como arredondamento da respectiva objectividade. Muitas vezes usamos a designação de «linguagem rica de imagens» fora das belas letras, a propósito duma conferência, dum discurso, dum artigo de jornal. Uma conferência é muitas vezes o estudo teórico de um problema teórico. Como tal, não possui nenhuma objectividade própria, concreta. As imagens que caracterizam a sua linguagem, como queríamos aceitar, realmente penetram indirectamente: como *comparações*. A comparação, porém, pode tornar-se um traço estilístico importante da linguagem poética. Encontramos há pouco um exemplo:

As altas árvores doridas
São como santas moribundas...

Sobre a imagem das altas árvores uma outra se situa. Mostra-se de novo como lá existe uma visibilidade latente. Conhecemos dos quadros a atitude de santas moribundas (o simbolismo daqueles decênios inspirou-se de preferência em quadros dos pintores «pré-rafaelitas»). Entretanto é duvidoso em que medida esta evocação nos ajuda a tornar mais visível a imagem das árvores. Quase se poderia dizer: antes nos afasta dessa visibilidade. O poeta interessa-se menos pela imagem das santas moribundas do que pelo fundo sugestivo. Daí ficarem, pois, as árvores embebidas em essência emocional. Como as alamedas, também as árvores são um gesto expressivo, o gesto de uma aceitação da morte, envolta em elevação (santas!).

Neste ponto não é preciso levar mais longe a investigação dos efeitos da comparação. Em todo o caso traz duas objectividades plásticas diferentes até à intersecção parcial. A parte comum é o «*tertium comparationis*».

Comparações podem referir-se a qualidades isoladas, de estado (grande como uma torre, pesado como chumbo), podem referir-se a acontecimentos (corria como uma lebre, combatia como um leão), mas podem também pôr em relação situações completas e decursos. Nas chamadas comparações épicas, trata-se de comparações pormenorizadas, na maior parte das vezes de acontecimentos. Que a epopeia é terreno propício para a comparação, vê-se em Homero e confirma-se nos outros poemas épicos. O seguinte exemplo de Camões parece comparar sòmente dois movimentos; na realidade estabelece-se grande cópia de relações:

Assim como em selvática alagoa,
As rãs, no tempo antigo Lícia gente,
Se sentem porventura vir pessoa,
Estando fora da água incautamente,
Daqui e dali saltando (o charco soa),
Por fugir do perigo que se sente,
E, acolhendo-se ao couto que conhecem,
Só as cabeças na água lhe aparecem:

Assim fogem os mouros...

Fala-se de *parábolas* quando todos os elementos de uma acção, exposta ao leitor, se referem, ao mesmo tempo, a uma outra série de objectos e processos. A clara compreensão da acção do primeiro plano elucidada, por comparação, sobre a maneira de ser da outra.

A rigidez na construção duma parábola provém da intenção didáctica. Os exemplos mais conhecidos são as parábolas da Bíblia («O reino dos céus é como um semeador»...). Como «parábola», num sentido mais restrito, entende-se uma forma literária que, no todo, contém uma comparação. No fundo, a fábula é uma forma especial da parábola.

Partindo da comparação, procurou-se entender a essência da *metáfora*. Metáfora quer dizer transposição: o significado de uma palavra é usado num sentido que lhe não pertence inicialmente. Na expressão «o mar da vida», não devemos pensar no elemento aquoso, salgado. Ora, aceitou-se ser a metáfora o resultado de uma comparação antecedente que surge, por assim dizer, em resumo: as formas gramaticais da comparação (como, como se, etc.) teriam sido suprimidas. No caso citado, à ideia «vida» viera justapor-se a comparação «mar», representando então o movimento, o perigo e a incomensurabilidade o «*tertium comparationis*». Uma tal interpretação, que ainda hoje se pode encontrar em livros didácticos de Estilística, ascende a Quintiliano, que dizia da metáfora: *brevior est similitudo*.

Na verdade, muitas metáforas são o resultado de comparações claras. Quando na poesia barroca encontramos expressões como *água de cristal*, *mar da vida*, etc., podemos reconstituir precisamente as linhas de pensamento que conduziram o autor a estas metáforas; as duas séries de ideias conservam a sua independência assaz nitidamente. Tal como com o vocabulário e com a comparação, também com a metáfora se ganharam deduções por meio da investigação sistemática das zonas objectuais. Os poetas do Barroco

tiram as suas metáforas dum círculo relativamente estreito; flores, pedras preciosas, astros, em especial tudo o que brilha, também tudo o que de poderoso e elevado existe, indicam o terreno palaciano, aristocrático, em que se desenvolveu tal poesia, que tanto se comprazia com os enfeites.

Contudo, investigações mais recentes tornaram duvidoso se corresponderá à verdade ser a metáfora uma comparação abreviada. É certo continuar a ser válido ter por base uma dualidade e que a metáfora significa algo de diferente daquilo que diz linguisticamente. (Pertence às «*figures de pensée*» e não às «*figures linguistiques*».) Há porém metáforas, sobretudo na poesia moderna, onde dificilmente se podem aceitar actividades precedentes comparativas, e nas quais cessa em absoluto essa relativa autonomia das duas zonas. Quando uma poesia de Antero começa assim:

Um dilúvio de luz cai da montanha...

reconhece-se imediatamente que, neste caso, não há dois objectos que se sobrepõem, e que o autor não teve tempo para distanciar-se do objecto friamente, relacionando-se então com outros. A metáfora resulta aqui da impressão em face de uma súbita ocorrência e estende-se a mais do que dois objectos e diferentemente. Aos versos de Eugénio de Castro, já citados, das alamedas e das árvores, seguem-se estes:

Árvores negras, cuja voz
Me enche de espinhos o coração...

Aqui amontoam-se as maneiras de falar «impróprias». Uma voz enche o coração, e enche-o de espi-

nhos. É impossível diferenciar ainda as zonas claramente. Enquanto que, nos poetas do Barroco, por meio da razão dois elementos independentes eram unidos numa mistura — no rígido sentido físico da palavra —, nos últimos exemplos resulta na torrente ardorosa do sentimento uma ligação que dissolve a autonomia dos elementos e deles faz algo de novo, autónomo.

Nesta espécie de metafórica sente-se como na metáfora, que é o género mais importante da linguagem «imprópria», a língua começa a escorregar e perde a sua firmeza. Não se trata de acaso, quando se evita tal metafórica dissolvente, sempre que se procura firmeza, forma, consistência plástica. Assim, Goethe, na sua época clássica, declarou-se contra a metáfora e, realmente, nas suas obras evitou-a, como tantos poetas «clássicos». Na juventude e na velhice, pelo contrário, defendia-a e usava-a. Por outro lado, românticos e simbolistas procuraram a metáfora dissolvente por duas razões primaciais: por extrema desconfiança acerca da fidedignidade da fixação conceptual-linguística, e por extrema desconfiança quanto à sua legitimidade. Disse Verlaine na sua *Art poétique*:

Il faut aussi que tu n'aïlles point
 Choisir tes mots sans quelque méprise:
 Rien de plus cher que la chanson grise
 Où l'Indécis au Précis se joint...

Para estes poetas todo o existente estava ligado misteriosamente, de forma a não existirem fronteiras firmes entre as coisas, e tudo seguia um curso permanente, em transformação constante.

Nesta altura cabem algumas observações basilares acerca da língua. Assenta em bases muito fracas a

crença na segurança da fixação conceptual-linguística e na possibilidade de uma linguagem verdadeiramente «própria» ou «adequada». Na nossa maneira de falar quotidiana não raramente as designações «próprias» se revelam como «transpostas»; acontece o mesmo até na linguagem científica, que está sob a lei estilística da máxima exactidão. Na linguagem quotidiana um estrangeiro habitualmente repara nas designações metafóricas mais depressa do que quem a elas se habituou desde a juventude. (Exemplos do português: céu da boca, matar a sede, romper do dia, manter, etc.). Como exemplo da metafórica encoberta da linguagem científica, escolhemos uma frase qualquer: «Bluteau, uma vez dominada a língua portuguesa, mantém viva até à morte, em 1734, a sua actividade intelectual».

Como, ao lermos, reparamos no sentido da frase, a princípio não observamos que, a cada passo, se deram transposições de toda a espécie. Olhando mais de perto revela-se-nos, então, alguma coisa, por exemplo: dominada, viva, mantém. Mas, quanto mais minuciosamente observamos, mais se dissolve a firmeza das designações e se vai diluindo: intelectual, língua, vez, por fim até o «em» da data — todos estes significados, aparentemente proprietários das habitações em que nasceram, revelam-se como hóspedes pensionistas vindos de longe e que, bastantes vezes, expulsaram os verdadeiros donos. Os poetas porém, os eternos intranquilos, excitáveis, procurando e criando relações, animam com prazer, e frequentemente, estes movimentos, de que já está tão cheio o mundo da linguagem.

A metáfora é um dos meios mais eficazes para a ampliação do âmbito de significado e para pôr em movimento aquele que entra nele. Ao mesmo tempo, é

precisamente pela metáfora que se torna claro não possuírem as palavras só o seu respectivo significado, mas ainda energias sugestivas, valores «sociais», ideias secundárias de todo o género, etc. Temos de agradecer, por exemplo, às ideias secundárias, que a palavra «mar», como metáfora, possa sugerir a ideia de vida.

Em maior ou menor grau, cada palavra da língua contém, ao lado do seu significado, ainda outras «camadas» activas. Basta indicar os sinónimos que, certamente, comportam ligeiras diferenças de significado, mas que são sobretudo diversas pelo fundo emocional, as ideias acessórias e os valores «sociais». E as mesmas palavras, usadas em combinações diferentes, não são inteiramente as mesmas. Também a nota *lá* ressoa diversamente, conforme é tocada no piano, no violino ou no órgão, embora seja sempre o mesmo tom de 435 vibrações. O órgão, só por si, pode fazê-lo ressoar da maneira mais diversa. Portanto, com a simples verificação de que estamos em presença de uma metáfora diz-se muito pouco. A interpretação estilística tem de analisar para onde é que o poeta nos quer conduzir através da metáfora e que funções ela exerce em cada caso, e tem ainda de estudar a conexão, a actuação em conjunto das diferentes metáforas.

Para terminar, coloquemos ao lado uma da outra duas poesias metafóricas em que podem ser observadas as diferenças na actuação das metáforas.

Francisco de Vasconcelos:

A FRAGILIDADE DA VIDA HUMANA

Baixel de confusão em mares de ânsia,
Edifício caduco em vil terreno,
Rosa murchada já no campo ameno,
Berço trocado em tumba desd'a infância;

Fraqueza sustentada em arrogância
 Néctar suave em campo de veneno,
 Escura noite em lúcido sereno,
 Sereia alegre em triste consonância;

Viração lisonjeira em vento forte,
 Riqueza falsa em venturosa mina,
 Estrela errante em fermentido norte;

Verdade que o engano contamina,
 Triunfo do temor, troféu da morte
 É nossa vida vã, nossa ruína.

Baudelaire:

LA CLOCHE FÊLÉE

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
 D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
 Les souvenirs lointains lentement s'élever
 Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
 Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
 Jette fidèlement son cri religieux,
 Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente!

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
 Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
 Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
 Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
 Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts!

Da metáfora passa-se facilmente à chamada *sinestesia*. Compreende-se por este termo a fusão de

diversas impressões sensoriais na expressão linguística. Quando o romântico Brentano nos diz:

Durch die Nacht, die mich umfängen,
Blickt zu mir der Töne Licht...

[Através da noite que me envolveu
A luz dos sons me contempla...]

encontram-se aqui fundidas numa só vivência as sensações do tacto (envolveu), do ouvido (sons), e da visão (contempla, luz).

Também neste fenómeno a linguagem corrente prepara o caminho para o poeta; falamos de tons claros e escuros, de cores quentes e frias, etc. Como traço estilístico a sinestesia encontra-se, sobretudo, na poesia romântica e simbolista.

As observações sobre a metáfora deixaram reconhecer dois conceitos linguísticos antagónicos. O primeiro aspira à maneira de falar «própria». Procura a palavra adequada, evita quanto possível metáforas e sinestésias, antes usa as palavras com relativa firmeza e nitidez de separação. Como Flaubert, muitos autores confessaram ter-lhes custado noites de insónia «*la recherche du mot propre*».

A outra atitude é aquela em que os traços estilísticos da linguagem «imprópria» predominam. Aqui, as palavras aparecem sem firmeza e movediças. É certo dever lembrar-se que nem todos os fenómenos linguísticos se subordinam uniformemente a uma vontade de expressão. Os mesmos traços linguísticos podem realizar diferentes tarefas. Assim, o uso da metáfora, nos poetas do Barroco, não autoriza sem mais a tirar uma conclusão imediata acerca da mesma posição para

com a língua e o mundo, como é característica de românticos e simbolistas. Como enfeite linguístico consciente e voluntário funciona, naqueles, por forma diferente do que na linguagem romântica.

4. A ordem «usual» das palavras

A sintaxe é a parte da gramática que trata dos modos de significação num conjunto significativo e da sua disposição. Os modos de significação (funções) que distinguimos teòricamente foram apreendidos primeiramente pelos gramáticos gregos e modificados pelos latinos. De uma maneira geral, provaram também serem suficientes para a determinação dos modos de significação nas línguas indogermânicas mais novas. Sujeito, predicado, complemento directo, atributo são, por exemplo, alguns modos de significação estudados já pelos antigos. As gramáticas das línguas modernas só ocasionalmente tiveram de determinar de novo noções sintácticas, ou diferenciá-las mais nitidamente, como, por exemplo, as categorias dos «modos de acção» ou dos «abstractos verbais» nas línguas germânicas. Pelo contrário, as línguas divergem consideravelmente na ordenação das estruturas de significado, entre as quais a frase é a mais importante. Distinguem-se ainda na capacidade de variação, na admissão de diversas possibilidades.

A história da língua pôde observar, a este respeito, grandes modificações dentro da mesma língua no decurso da sua história. É certo que a história da sintaxe foi durante muito tempo a enteada da ciência da linguagem; as histórias da língua usualmente dirigem a sua atenção principal para a fonologia e para

a morfologia. Entre as línguas românicas, a francesa limitou, nos séculos XVI e XVII, a sua antiga maleabilidade em favor de uma ordem rígida, de forma a ser considerada, hoje, a língua românica de construção sintáctica mais severa. É pois compreensível que, de todas as línguas, a história da sintaxe francesa seja a que mais intensamente tenha sido investigada e diferentes vezes tem sido alvo de pormenorizada exposição. Compreende-se, também, que tenham sido feitas, precisamente para a língua francesa, as tentativas executadas para apreender, a partir da totalidade das formas linguísticas, o «espírito de uma língua», e dar assim conteúdo fidedigno a esta noção, tão querida do século XVIII.

Não é obra de acaso serem muitas vezes os estrangeiros que interpretam, quanto ao estilo, uma língua nacional. Se a interpretação recai sobre a própria língua, citam-se ainda largamente outras línguas, como se observa, por exemplo, nas notas do livro de A. Dauzat *Génie de la langue française*. Na comparação, que se impõe sempre ao estrangeiro, destacam-se mais nitidamente as particularidades de uma língua, e essas permitem as deduções mais rápidas acerca do espírito reinante numa língua. Mas, enfim, o «espírito» exprime-se também nas formas que, vistas de um espaço linguístico maior, são «vulgares».

A interpretação estilística de toda uma língua diferencia-se, primeiramente, da interpretação estilística de uma obra, já pela maior extensão do material de observação. Também aí, os primeiros a apresentarem-se à análise são os traços estilísticos sintácticos que não são «vulgares»; além disso, todas as construções sintácticas, típicas para a obra, exigem a análise

das suas funções, inclusivamente nos pontos em que se não desviam do usual. Quando, por exemplo, encontramos os versos de Góngora:

paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas y el jardin olores...

surpreende-nos uma separação do artigo do substantivo, não vulgar, e isto exige explicação, tanto mais que é traço estilístico verdadeiro, isto é, repete-se sempre de novo.

Quando, pelo contrário, encontramos:

de sucesión real, si no divina...

uma tal construção nada tem de surpreendente, vista do espaço linguístico mais amplo da língua espanhola. Porém, a atenção especial do investigador do estilo acorda no momento em que, como realmente acontece, prova ser uma forma linguística típica de Góngora. (Os exemplos foram tirados do livro já citado de Dámaso Alonso.)

Neste momento torna-se clara e nítida uma dificuldade de todo o trabalho sintáctico. O que é pois o «usual»? Atendendo à fonologia e à morfologia — e também ao vocabulário — pode decidir-se com alguma segurança o que é usual, de forma a qualquer desvio ser depressa reconhecível. Na sintaxe as coisas são mais difíceis. Uma frase exprime uma relação objectiva. É isto a sua essência. Ora já toda a observação da maneira de falar quotidiana mostra que o mesmo facto pode ser apresentado pelas formas mais diversas. «Um homem saiu de repente da casa» — este

simples facto podia aparecer nesta construção: «De repente saiu um homem da casa»; ou: «Da casa, saiu de repente um homem»; ou: «Saiu, de repente, um homem da casa». Tudo isto são possíveis posições de palavras. Não se pode dizer ser uma habitual e as outras darem nas vistas como desvios. Qual a construção usada no momento de falar, depende das circunstâncias desse momento, da situação, do auditório, do contexto, etc. Na generalidade podemos dizer: depende da perspectiva em que o facto é apresentado em palavras.

Em exposições antigas pode ler-se que a clareza, o equilibrio e a emoção são as dominantes da colocação das palavras. Mas isto, é claro, não chega para compreender as formas usuais da construção da frase. Além disso, por exemplo, o equilibrio é uma qualidade à qual só aspiram certas maneiras de ver, possivelmente a «clássica», enquanto que outras talvez a evitem. Neste ponto investigações mais recentes tentaram avançar alguma coisa. Entre elas interessará ao investigador do estilo, sobretudo, o trabalho de E. Lerch, sobre *Tipos de colocação das palavras* (*Typen der Wortstellung*).

Lerch diferencia sete tipos: a colocação lógica de palavras, a colocação segundo a «contacto» (*Kontaktstellung*), a ordenação segundo a concretização, a rítmica, a impulsiva, a que se subordina ao ouvinte, e a impressionista. Como é óbvio, o fim de Lerch consiste não só em determinar tipos de construção exterior da frase, mas em vê-los, simultaneamente, como reflexo de forças impulsivas interiores, o que equivale a dizer: de tendências estilísticas. O resultado é, afinal, um cartão de amostras um tanto varie-

gadas em que a separação parece por vezes algo artificial. Por outro lado a lista não poder ter a aspiração de ser completa. Dámaso Alonso acrescentou ainda outro tipo: o da tendência arcaizante. Diz ele (*Góngora*, pág. 180): «*Creo que esta lista (de Lerch) se poderia todavía prolongar bastante. Lerch ha olvidado que, por lo que se refiere a la lengua literaria, hay otros motivos que pueden producir nuevos órdenes, ante todo la intención arcaizante*».

Damos ainda um outro exemplo, em que há dúvidas se poderá ser abrangido pelos tipos de Lerch. Num soneto barroco português encontra-se a seguinte estrofe:

Mais dura, mais cruel, mais rigorosa
Sois, Lisi, que o cometa, rocha ou muro,
Mais rigoroso, mais cruel, mais duro
Que o céu vê, cerca o mar, a Terra goza.

Um exemplo alemão correspondente encontra-se no seguinte epigrama de Opitz:

Die Sonn, der Pfeil, der Wind, verbrennt, verwundt, weht hin,
Mit Feuer, Schärfe, Sturm, mein Auge, Herze, Sinn.

[O sol, a seta, o vento, queima, fere, espalha
com fogo, gume, sopro, meus olhos, coração, razão].

Quer-nos parecer que estas construções, que não são raras no período a que pertencem, se não subordinam a nenhum dos tipos enunciados por Lerch. (Esta enumeração encaixada é pròpriamente originária também da Antiguidade; a expressão técnica para designar estes versos é *versus rapportati*.) Aqui actuam forças que não vêm da perspectiva para o facto. Lerch tem também um tal tipo: o rítmico.

Mas também esse não basta aqui. Esta construção não se criou por causa do ritmo. Poder-se-ia cair na tentação de anunciar um novo tipo, o «estético», em que a colocação das palavras obedeceria a tendências estéticas. Assim designa também Dámaso Alonso (*Góngora*, pág. 211) as separações do substantivo, dos artigos, pronomes ou adjectivos, tão notáveis em Góngora, como «instrumento expressivo de valor estético». Porém a designação de «estética» seria tão vaga que quase não chegaria a dizer nada. E o intérprete da sintaxe de Góngora permite-se esta designação só porque antes (pág. 190) diferenciou nitidamente: o hipérbaton (a transposição ou inversão) era, nas mãos de Góngora, «*un instrumento apto que, em muchas ocasiones, sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un periodo, aqui facilita un donaire o una momentánea alusión, allí un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nitido, de punta en blanco, un espléndido verso*».

Mas não é ainda suficiente esta validade múltipla da mesma figura sintáctica. Dámaso Alonso chega a esta verificação (pág. 211): «*Pero Góngora se aficiona en especial a algunos (tipos del hipérbaton) que, repetidos una vez y otra, llegan a caracterizar su estilo poético y a convertir-se en fórmulas vacías de valor expresivo. Es este un caso particular de una ley general en poesía gongorina: tendencia a la repetición de las mismas fórmulas*».

No terreno sintáctico estamos assim perante o mesmo estado de coisas como nos casos anteriores: a

investigação do estilo não pode contar, *a priori*, com uma função unilateral e para sempre fixa das formas linguísticas. Observa-se com pesar que, no campo da sintaxe, e especialmente no da disposição das palavras, os gramáticos ainda não prepararam devidamente o terreno, como o fizeram em outros sectores da gramática.

Outro problema, que surge em conexão com este, exige, em virtude da sua importância primacial, tratamento um pouco mais desenvolvido. Por isso introduzimos sobre ele um excurso que podemos intitular de «*sintaxe e verso*».

Excurso: Sintaxe e Verso

Verificámos que a fixação da noção de «usual» cria dificuldades na sintaxe. Cada qual pode fazer a experiência de que, como se serve de vocabulário diferente, assim também usa construções sintácticas diversas, conforme fala com os parentes mais próximos, com amigos, com desconhecidos, etc. E a variedade apenas será menor ao exprimir-se por escrito. Aqui, não se trata de enumerar os tipos de «estratos» linguísticos. Em todas as línguas existe, de maneira mais ou menos sensível, uma diferença profunda, por exemplo, entre a linguagem escrita e a falada, para escolher dois tipos grosseiros. Assim, em português, o gerúndio sabe sempre a tinta. Em alemão, na linguagem quotidiana, o genitivo quase desapareceu de todo e isto já há séculos, enquanto que, na linguagem escrita, continua vivo e forte. Acontece em inglês o mesmo com o genitivo saxónico. No latim era especialmente marcada

a diferença entre os dois estratos. A partir da sintaxe da literatura latina, não se via ponte que conduzisse sobre o abismo até à sintaxe das línguas neo-latinas. Foi do latim falado, do chamado latim vulgar, que as pontes conduziram até ao outro lado.

O terreno porém que, em todas as línguas, perante os outros estratos, ocupa posição especial, precisamente na sintaxe (como também no vocabulário), é a linguagem do verso. Deveria ser um estranho livro uma história da sintaxe escrita só sobre textos em verso. (A falta de suficientes monumentos em prosa nas épocas mais remotas contribui, decerto, para que a sintaxe histórica esteja em tão mau estado. O facto de a língua francesa, neste caso, ter uma certa vantagem reside, em parte, em a prosa literária ter começado aqui mais cedo do que nas outras literaturas.)

Só em verso são imagináveis os exemplos de construções bizarras, tiradas de Góngora e do Cultismo português. Aliás, até aí são algo invulgar. Seja, porém, qual for o lado para que nos viremos na poesia, por toda a parte encontramos o invulgar, se o cotejarmos com a prosa. Vejamos este exemplo de Bocage:

Gemer o Deus da Guerra os céus ouviram
Pela Filha do Mar, Mãe dos Amores;
Namorado Neptuno as ondas viram,

E ao selvático Pan os seus Pastores;
Ardeu também por Ácis Galateia:
Quem te resiste, Amor? Só Dinopeia.

Assim soltas, as construções por certo são estranhas. Lidas, porém, integradas no seu contexto, chamam muito menos a nossa atenção. Na maioria dos casos

não temos consciência do que há de «não usual» na sintaxe da poesia. Aceitamos naturalmente a maior parte das construções, mais livres, da linguagem poética. As mesmas construções que nos surpreenderiam, em extremo, na prosa, e pelas quais começaríamos a «construir» para compreender bem o conjunto da frase (basta sòmente pensar nas construções de Bocage como construções em prosa), despertam em verso muito menos a nossa atenção. Trata-se de um difícil problema, ainda não suficientemente esclarecido.

Sentimo-nos talvez levados a formular a seguinte resposta: as construções, mais livres, da linguagem do verso estão ao serviço da rima e da métrica. Uma tal resposta, porém, não pode satisfazer, pois em todos os casos em que uma disposição invulgar das palavras se explique pelas exigências da rima ou da métrica, esta explicação inclui uma crítica violenta e, no fundo, destrutiva dos respectivos versos: são, então, de qualidade inferior. E o facto é que, nas poesias não rimadas ou nas de métrica livre (isto é, em poesias em que não há exigências provenientes da rima e da métrica), a disposição das palavras não é mais regular do que nas outras, antes pelo contrário.

Deu-se uma outra resposta para explicar as construções mais livres da linguagem poética: que estão ao serviço de um ritmo forte. No entanto, surgem imediatamente novas questões. Por sua vez, como pode o ritmo conseguir que não dispensemos a máxima atenção às construções, e que estas, todavia, funcionem? Como pode ele, o ritmo, exigir precisamente as construções mais livres, desviar delas a atenção e, ao mesmo tempo, tornar fácil a sua compreensão?

Não será contestável actuarem as construções «mais

livres», muitas vezes, como criadoras de ritmo. Porém, na solução do problema, não devemos atender sòmente ao ritmo. Nos exemplos, acima apresentados, de Góngora e do Cultismo português, reconhece-se como as construções bizarras não foram escolhidas, em primeiro lugar, por causa das suas qualidades rítmicas. Se, como tentativa, indicarmos pelo menos a direcção em que nos parece encontrar-se a solução do problema que diz respeito à sintaxe especial da língua poética, partimos também de um caso que não pode compreender-se, primariamente, pelas suas funções rítmicas. Trata-se, e nós só escolhemos isto como ponto de partida, da tendência, observada na poesia de muitas línguas, de colocar um genitivo diante do substantivo de que depende. Na prosa, especialmente na prosa extra-literária, nestas línguas, é «uso» colocar o genitivo em segundo lugar. Apresentemos alguns exemplos:

Do espanhol:

... de tus profetas santos
la voz no suena ya?...
que olvidan de la risa el movimiento...

Em inglês temos o fenómeno do genitivo saxónico:

Spirit of a winter's night...
A partner in your sorrow's mysteries...

Mas não faltam os genitivos formados com «of» e colocados antes do seu substantivo:

Of Nelson and the North
Sing the glorious day's renown...

Em alemão, em verso, é muito frequente esta construção:

... sehe
ich der Sonne liebes Licht...
Des Morgens erste Strahlen...

Em francês, alguns exemplos tirados de Baudelaire:

... d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème...
De l'horizon embrassant tout le cercle...

Em italiano:

Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior...
Di giganti un esercito...

Em português encontram-se muitos exemplos na lírica cultista:

De Flora o campo cheio de harmonias...
Quando de Abril a Aurora é mais serena...

De época posterior, indicamos exemplos de Bocage:

Mas teme que dos Deuses a vingança
Venha punir...

Demoremo-nos no último exemplo.

Se compararmos a construção com a da prosa: que a vingança dos deuses venha punir..., logo notamos que esta é dita duma maneira mais rápida, ou antes, aquela é dita mais lentamente. Assim torna-se mais intenso o efeito do genitivo anteposto: o significado

«dos deuses» torna-se agora incomparavelmente mais penetrante, mais autónomo, do que se estivesse colocado na construção mais vulgar da prosa, onde, por assim dizer, fica dentro da esfera de acção e na sombra de «vingança». Da anteposição resulta um aumento de significado, que fica fora da continuidade da frase. Observada a preceito, surge até uma pequena modificação de significado. Colocada depois, a preposição do genitivo indica a relação entre os dois substantivos. Colocada antes, indica simultâneamente a proveniência no espaço. Ajuda a criar uma objectividade plástica, enquanto que, colocada depois, só funciona logicamente.

Para ir mais longe, tentemos indicar ao de leve o que resulta da qualidade rítmica da versão poética. Não nos satisfaz a vaga constatação: por causa do ritmo cria-se uma impressão agradável, estética. Temos de escutar e observar mais profundamente. O ritmo marca uma pausa perceptível atrás de «vingança», pois esta fica no fim do verso. Assim, esta palavra ganha intensificação de significado, semelhante à que cabe a «Deuses» provocada pela colocação em primeiro lugar. Através do ritmo, acontece algo de semelhante à palavra logo a seguir à pausa, «venha». Se se reler a construção da prosa, ao lado da construção poética, observa-se que, por meio da anteposição do genitivo e do ritmo, se dissolve a construção fechada, estreita e lisa da prosa. Em vez de uma única elevação surgem agora diversos cumes: Dos Deuses / a vingança / venha / punir.

Se reproduzirmos o efeito da significação, deveremos dizer: do espaço em torno dos Deuses, aproxima-se alguma coisa — é a vingança divina; e ela acorre e há-de castigar.

A frase em prosa reproduz uma relação objectiva. Graças à construção linguística corrente, entendemos imediatamente o facto como tal. Se imaginarmos a frase pronunciada numa conversa banal, o interpelado comportar-se-ia de qualquer forma, baseando-se na compreensão do facto: procuraria desviar o perigo, etc. No verso, o facto não é apresentado com tanta simplicidade. Mas também não é verdade ajudar o ritmo a tornar mais transparente a construção linguística. Ajuda, como vimos, a tornar a construção mais livre, menos ligada. Deste modo, a nossa pergunta acima, seguia, até, uma pista errada: como pode o ritmo provocar construções mais livres e, ao mesmo tempo, facilitar a sua compreensão? — Ele não facilita nada. Por meio da construção especial (colocação do genitivo em primeiro lugar) e do ritmo, certos membros isolados da frase recebem um excesso de significado, e daí resultam imagens, na verdade não plásticas, mas pelo menos esquemáticas e sugestivas, imagens de um espaço povoado de deuses, uma vingança, a sua vinda, o castigo. Inverteu-se a relação: os componentes da frase já não funcionam agora só como partes de uma frase, isto é, de um facto, mas sim a ligação da frase torna possível que as partes da frase ocasionem efeitos especiais. Uma frase de um verso é, por assim dizer, menos «frase» do que em prosa, porque nos importa menos a mera relação objectiva que ela reproduz.

A resposta à pergunta: porque é a construção sintáctica do verso tão diversa da usual em prosa, e, na verdade, muito mais livre?, não pode ser, ou não é em última instância: porque assim se cria o ritmo. Não obstante os efeitos intrínsecos, que certamente

provoca, o ritmo é meio para um fim. Ajuda a criar essas imagens expressivas, essa intensificação dos significados, que é a realização essencial da linguagem do verso. Tão importante como a existência de um contexto de significação é, para a linguagem do verso, o acorde, o registo unitário dos objectos portadores de emoção — no nosso exemplo o conjunto de: teme — do espaço dos deuses — vingança — vir — punir.

5. Formas sintácticas

Depois de ter chamado a atenção para as particularidades contidas no problema «sintaxe e verso», apresentamos algumas formas sintácticas, na parte que ainda não foi exposta nas «figuras».

Assim como a investigação estilística no estrato da palavra pôde ter o seu início nas categorias gramaticais, o mesmo pode acontecer na sintaxe a partir dos modos de significação determinados pela gramática, como sujeito, predicado, complemento directo, complemento circunstancial de modo, etc.

No predicado observou-se, por exemplo, que determinados poetas evitam, muitas vezes, o verbo finito e, em troca, usam a cópula «ser» com um nome predicativo. Para a sua construção de frase é típica a forma da «proposição de juízo» da lógica. Esta observação foi o ponto de partida para a verificação — precisamente no sector da sintaxe — de traços estilísticos típicos do classicismo e finalmente de um «classicismo pré-barroco» (R. Alewyn).

Encontra-se, pelo contrário, uma construção verbal

estranha no seguinte verso de Mário de Sá-Carneiro, a mais forte vocação dentro do simbolismo português:

Nada me expira já, nada me vive...

Encontramos também, como traço notável, esta transitivação de verbos, em si intransitivos, na linguagem de Klopstock, do jovem Goethe e dos poetas da época do «*Sturm und Drang*»:

Gedanken Gottes, welche der Ewige,
Der Weise itzt denket!

[Pensamentos de Deus que pensa
Agora o Eterno, o Sábio!]

Wenn er Gedanken winkt!

[Quando ele acena pensamentos!]

Stammelt dein hohes Lob!...

[Balbucia o teu alto louvor...]

O *conjuntivo* é um terreno difícil para a investigação. Escapa, em todas as línguas, a uma última determinação gramatical e são consideráveis as discrepâncias entre o que é fixado pelos gramáticos e o uso nos diversos sectores da vida linguística. É preciso um perfeito conhecimento da língua e, muitas vezes, um fino tacto, para compreender claramente a particularidade de um autor no uso do conjuntivo e os efeitos especiais por ele assim obtidos. Ora, para a estilística, o conjuntivo é precisamente de múltiplo interesse, pois é o modo em que se desvenda a posição pessoal perante os factos e, assim, a perspectiva. Basta modificar alguns dos conjuntivos que, por exemplo, nos chamam

a atenção em Rilke, para sentir a força funcional deste modo:

Erde, du liebe, ich will. O glaub, es *bedürfte*
Nicht deiner Frühlinge mehr...

É característico de Rilke evitar a forma «usual» condicional em favor do conjuntivo:

Und wissend, wie sie seine Trauer *trügen*...

Ist doch von ihrem Weiss und ihrer Röte
Nicht mehr gegeben, als dir einer *böte*,
Wenn er von seiner Freundin sagt...

A investigação dos tempos será de importância estilística especialmente na arte narrativa. Na narração, as línguas germânicas usam o imperfeito, e as línguas românicas o imperfeito e o pretérito perfeito (*passé défini*). De novo, só pelo mais exacto conhecimento dos estratos da língua se pode determinar a particularidade no uso dos tempos e a sua função na construção da obra. Em tais investigações mostra-se, tal como no conjuntivo, que não existem fronteiras entre ciência da língua e ciência do estilo.

Pelo contrário, distingue-se com facilidade aquele traço estilístico que, na narrativa, resulta do salto para o presente. Chama-se a este presente «*presente histórico*».

Fora da arte de narrar, tem-se também mostrado a importância das observações feitas sobre os tempos. Por exemplo, nos dramas de Calderón, chama-nos a atenção a tendência para usar o pretérito perfeito em vez do presente, como era de esperar. É certo que

semelhante tendência se observa muitas vezes em espanhol.

Quanto à Lírica basta-nos um curto exemplo em que, neste momento, só deve ser sentida a importância constitutiva dos tempos; só mais tarde será possível desenvolver o assunto. Trata-se de alguns versos de *Apparition* de Mallarmé:

J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli,
 Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
 Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
 Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
 Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
 Passait, laissant toujours...

Esta sobreposição de tempos actua quase como um prenúncio de Proust, em quem a estratificação temporal é ainda muito mais confusa:

«Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: «Va avec le petit». La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant...»

Um traço estilístico tão conspícuo tem que impor-se como ponto de partida a todo aquele que queira ocupar-se do estilo de Proust; a expressão «*en réalité*» da nossa citação indica logo que, apesar da emaranhada profusão de emprego de tempos, no mundo que se nos descreve não falta uma ordenada.

Tais observações sobre os tempos do verbo con-

duzem-nos a um círculo de perguntas que a ciência das línguas tem formulado precisamente nos últimos tempos: o dos modos de acção (teoria dos aspectos). Os verbos das línguas indogermânicas incluem numa ordem temporal um determinado facto por meio de formas especiais, ordem essa que tem como que o seu centro no presente de quem fala. O que, a partir dele, fica para trás é o passado, o que fica para diante é o futuro. O modo de acção abrange num evento simultâneamente a fase na ordem temporal do evento, se ele é p. ex. um evento que começa, que dura ou que termina. Muitas vezes o modo de acção é já dado na significação de um verbo: «florir» (em alemão «*blühen*»), p. ex., indica já um estado de duração, quer o evento se coloque no passado, no presente ou no futuro. Igualmente «ir» (al. «*gehen*») parece, pela significação, ser um durativo. Mas nota-se imediatamente que em alemão se podem indicar com ele vários modos de acção. Esta peculiaridade do alemão nota-se principalmente em confronto com outras línguas, na tradução portanto. «*Er geht*» («ele vai») pode significar três coisas: 1. modo de acção durativo («*er geht durch die Stadt*» — «ele vai [anda] pela cidade»); 2. incoativo (no sentido de: ele põe-se em movimento); 3. perfectivo (p. ex. na conversa: «*Komm' doch heut Abend mit ins Theater! Fritz sagt, es soll glänzend sein. Er geht.*» — «Vem hoje connosco ao teatro! O Fritz diz que deve ser esplêndido. *Ele vai.*») É claro que a identidade é apenas aparente; pelo contexto, pela entoação, pela acentuação, etc., todo o alemão percebe claramente o que se quer dizer, embora faltem elementos formais semânticos especiais (ou melhor: embora faltem na fixação escrita). As outras línguas empregam esses elementos

formais semânticos ou mesmo outros verbos (para o modo de acção incoativo, p. ex., francês «partir», inglês «to leave»). É verdade que o alemão possui nos prefixos um meio com que dá aspecto temporal à acção designada por um verbo. «Blühen», como verbo simples, designa duração (florescer); se empregarmos «erblühen», o prefixo «er-» indica o começo da acção (incoativo) (começar a florescer, a abrir-se), se for «verblühen», o prefixo «ver-» indica o fim da acção (murchar) (perfectivo). Damos um exemplo para ilustrar a importância estilística dos modos de acção. Trata-se duma poesia de Goethe:

TROST IN TRÄNEN

Wie kommst, dass du so traurig bist,
Da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an,
Gewiss, du hast geweint.

«Und hab ich einsam auch geweint,
So ists mein eigener Schmerz,
Und Tränen fliessen gar so süß,
Erleichtern mir das Herz.»

Die frohen Freunde laden dich:
O komm an unsre Brust!
Und was du auch verloren hast,
Vertraue den Verlust.

«Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,
Was mich, den Armen, quält...
Ach nein, verloren hab ichs nicht,
So sehr es mir auch fehlt.»

So raffe denn dich eilig auf!
Du bist ein junges Blut,
In deinen Jahren hat man Kraft
Und zum Erwerben Mut.

«Ach nein, erwerben kann ichs nicht,
Es steht mir gar zu fern,
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,
Wie droben jener Stern.»

Die Sterne, die beehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht,
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitren Nacht.

«Und mit Entzücken blick ich auf
So manchen lieben Tag;
Verweinen lasst die Nächte mich,
Solang ich weinen mag.»

Pode dizer-se que toda a poesia é composta, exteriormente, pelo contraste de duas vozes; interiormente pelo contraste de dois modos de acção. De um lado aparecem os incoativos com o prefixo *er-* (*erscheint, erleichtern, erwerben*) e *ent-* (*entzücken*), aos quais se ligam as composições com *auf-* (*auffraffen, aufblicken*); do outro, as composições perfectivas com o prefixo *ver-* (*vertrauen, verlieren, verweinen*). Só devido ao contraste mantido através de toda a poesia, actua por forma tão expressiva o termo «*verweinen*»; é a conclusão, de certo modo o centro. (Simultâneamente, mostra-nos o final que os verbos incoativos estão relacionados com o dia, os perfectivos com a noite; trata-se de uma maravilhosa concentração plástica de uma cosmologização de todo o contraste feita de um modo verdadeiramente goethiano.)

Tem dado motivo a vivas discussões uma forma estranha no emprego dos tempos verbais, frequente nos romances espanhóis: trata-se da mistura dos tempos, que pode ir até às seguintes ligações: «*altos son*

y relucían; «todas comen a una mesa, todas comían de un pan». Como exemplo de um tal conjunto, citamos o princípio do romance de D. Rodrigo *El reino perdido*:

Las huestes de don Rodrigo
desmayaban y huían
cuando en la octava batalla
sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas
y del real se salía;
solo va el desventurado
sin ninguna compañía;
el caballo de cansado
ya moverse no podía,
camina por donde quiere
sin que él le estorbe la vía.
El rey va tan desmayado
que sentido no tenía...

[Também no romanceiro português não faltam exemplos desta mescla de tempos. Lembremos o romance dos anjos remadores da *Segunda Barca* de Gil Vicente: «Remando vão remadores / Barca de grande alegria; / O patrão que a *guiava* / Filho de Deus se *dizia...*»]

Na concordância entre sujeito e predicado há casos em que as línguas vacilam entre a concordância gramático-formal e a lógica. Assim, em francês, encontra-se «*c'est eux*», ao lado de «*ce sont eux*». Encontra-se também na maioria das línguas, a par da forma «uma grande multidão de homens veio...» a possibilidade: «uma grande multidão de homens vieram...».

Mais chama a atenção aquele caso em que tanto a relação lógica como a formal são postas de lado, em favor de uma mais emotiva que, naturalmente, interessa

a estilística de modo especial. É um caso que mostra claramente o múltiplo sentido de uma figura estilística, pois, para designar o mesmo fenómeno, usam-se expressões que se excluem reciprocamente: «*plural majestatis*» e «*plural modestiæ*». Das duas vezes se trata da substituição do singular, lógica e formalmente esperado, pelo plural. Mas às duas funções antagónicas junta-se uma terceira, ainda possível. O «nós» com que o narrador encobre o seu eu (nós informámos que...) reforça a ligação com o auditório que o narrador coloca junto de si e a que, assim, atribui uma parte da responsabilidade do que foi narrado.

O uso frequente do atributo será sempre um notável traço estilístico. Entretanto é preciso tomar em linha de conta as diferentes formas como o atributo é empregado, pois este pode aparecer, como já vimos, como adjectivo, substantivo, oração relativa, etc.

Na colocação das palavras, já os antigos tinham estudado uma «figura»: o *hipérbaton*. Entende-se por este conceito a colocação de palavras diferente da «usual». Por um lado, torna-se, porém, difícil fixar o que é ou não o «usual». Por outro, esta noção de hipérbaton vai prender-se com tantos fenómenos, que se torna pouco prático para a investigação estilística. Já conhecemos alguns casos em que aparece o hipérbaton: a colocação do genitivo em primeiro lugar, a separação do substantivo do artigo respectivo, pronome, ou adjectivo, características do Cultismo de Góngora. No Cultismo português encontrámos as construções paralelas sobrepostas.

Um dos traços estilísticos sintácticos mais fáceis de reconhecer, e que é costume apresentar também sob a designação de hipérbaton, é a inversão, isto é, a posição

invertida do sujeito e predicado. Todas as línguas admitem várias possibilidades no uso desta inversão, de forma que numa obra pode surgir daqui um traço invulgar que, noutra literatura, seria considerado usual. Não corresponde, porém, à realidade dos factos o declarar A. Dautat não existir, no português, esta possibilidade. Citamos os exemplos seguintes tirados de uma só página do romance *A cidade e as serras*, de Eça: «Vêm aí os bichos»; «era o corregedor homem digno»; «e não tardaram a aparecer no córrego, para nos levarem a Tormes, uma égua ruça, um jumento com albarda, um rapaz e um podengo»; «com que brilho e inspiração copiosa a compusera o divino Artista»; «para os vales desciam bandos de arvoredos», etc., etc.

Na poesia *Nocturno*, de Eugénio de Castro, a que já fomos buscar alguns exemplos, a inversão é um traço estilístico nítido:

Cortam-lhe a alma sete espadas...
Ergue-se a lua...
Calou-se o vento...

Na novela de Cervantes, *La Gitanilla*, as inversões mereceram investigação sistemática e interessante interpretação.

Na ligação das frases distinguem-se dois tipos basilares; *parataxe* e *hipotaxe*. Parataxe é a colocação das frases no mesmo nível, a hipotaxe a subordinação. Em todas as línguas, caracteriza-se a poesia folclórica pelo predomínio da parataxe.

Um exemplo de uma Cantiga de Amigo:

Foi-se o namorado,
madre, e non o vejo
e vivo eu coitado,

e moiro con desejo.
Torto mi ten ora
o meu namorado...

De uma balada inglesa:

There were twa sisters sat in a bour;
There cam a knight to be their wooer.

He courted the eldest with glove and ring,
But he lo'ed the youngest abune a' thing.

The eldest she was vexèd sair,
And sair envièd her sister fair.

Upon a morning fair and clear,
She cried upon her sister dear:

«O sister, sister, tak' my hand,
And let's go down to the river-strand.»

She's ta'en her by her lily hand,
And led her down to the river-strand.

The youngest stood upon a stane,
The eldest cam' and push'd her in...

As coisas não são, porém, tão simples que a parataxe possa ser sempre considerada sinal de estilo popular. E seria absolutamente errôneo considerá-la sintoma de primitividade espiritual e de falta de poder de ordenação e coordenação, embora assim possa funcionar. Contudo, a inteligência de César não era decerto inferior à de Tito Lívio. Acontece o mesmo com a hipotaxe. Por vezes pode bem ser prova de energia espiritual e poder de compreensão que, numa relação objectiva, sabe distinguir claramente as coisas prin-

cipais e acessórias e o modo de referência entre elas existente. Assim se pode explicar o predomínio da hipotaxe nas obras científicas. Há, também, casos idênticos nas Belas Letras. L. Spitzer interpreta assim a construção de frases de Góngora: «O enovelamento sintáctico (de várias frases subordinadas, aposições, parêntesis) é, portanto, simbólico para a confusão de um mundo sobre o qual vem a imperar a poesia: o drama da criação poética, este acto de dominar e ordenar o mundo, reflecte-se na forma como o poeta se perde no labirinto das suas frases, para encontrar depois uma saída... ele mantém firmemente nas suas mãos a suprema direcção». Dámaso Alonso concorda com esta interpretação.

Podem, porém, obedecer a outros impulsos e funcionar de modo bem diverso construções aglomeradas de frases volumosas. Assim, as frases complicadas do dramaturgo Heinrich von Kleist foram interpretadas como característica de uma linguagem ainda desordenada, sujeita só ao momento. Esta opinião encontrou-se corroborada pelo próprio Kleist, no seu trabalho sobre *Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (O gradual desenvolvimento dos pensamentos durante a fala). Damos um exemplo de uma tal hipotaxe, tirado do drama de Kleist *Penthesilea*:

Ein neuer Anfall, heiss, wie Wetterstrahl,
Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter,
Rings der Aetolier wackre Reihen hin,
Auf uns, wie Wassersturz, hernieder sie,
Die unbesiegten Myrmidonier, giessend.

É do mesmo género a seguinte construção de frases, no final de *Minuit* de J. Green: «*Il lui semblait, au*

contraire, que le sol, les buissons sauvages et les grandes roches que déchiraient la brume, tout montait vers elle, d'une seule poussée, avec une vitesse atroce et un vaste balancement de droite à gauche, comme si la terre était ivre».

É muito elucidativo o facto de, na investigação mais demorada das hipotaxes de Proust, se ter chegado a encontrar duas tendências diferentes de expressão, uma ao lado da outra. Uma parte das hipotaxes indicava, pela sua construção, «a calma do filósofo, que vê o mundo lá de cima» (Spitzer), e uma outra denunciava precisamente um nervosismo que durante o discurso procura ainda, ou, até mesmo, se perde e, por este caminho, chega também às hipotaxes. Como exemplo deste segundo género serve o seguinte, tirado do romance *Du côté de chez Swann*: «*Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir».*

Precisamente nesta fala «mais momentânea», tal e qual como se viesse de distância menor, não é raro encontrar duas figuras sintácticas. A primeira é o *anacoluto*. No meio de uma frase, os pensamentos tomam outra direcção, de forma que a construção começada não pode continuar consequentemente. Nos diálogos de Platão observou-se este fenómeno, como meio de insuflar uma nova vida, e isto encontra-se com frequência no drama, como é óbvio, sempre que se fala

com excitação, com paixão. Basta um exemplo de *Frei Luís de Sousa* (II, 1):

«Mas agora, depois que lhe vi fazer aquela acção, que o vi, com aquela alma de português velho, deitar as mãos às tochas, e lançar ele mesmo o fogo à sua própria casa; queimar e destruir numa hora tanto do seu haver, tanta coisa do seu gosto, para dar um exemplo de liberdade, uma lição tremenda a estes nossos tiranos... Oh, minha querida filha, aquilo é um homem!»

O conjunto de frases introduzido pela oração temporal não é levado ao fim, conseqüentemente, por meio da oração principal, mas sim o conteúdo desta rebenta numa exclamação que quebra a construção.

A outra figura sintáctica que surge, sobretudo, na linguagem dependente do momento, é a *elipse*. Vista exteriormente, falta uma parte da frase: «Uma linda história!» em vez de «Esta história é linda!». Os filósofos da língua, porém, acentuaram não haver elipses no verdadeiro sentido da palavra, afirmando que não era preciso completar uma frase em que, no fundo, nada fora omitido. Pelo contrário, as coisas apresentam-se por tal forma que as outras partes da frase desempenham também a função do que, na aparência, falta. Neste ponto revela-se uma discrepância entre a gramática escolar, demasiado rígida, e a linguagem viva. As célebres frases de uma só palavra, do tipo «Fogo!», «Socorro!» têm desempenhado grande papel nas discussões linguístico-filosóficas dos últimos tempos. Encontram-se exemplos de «elipses» com frequência, quando, na literatura se reproduz o discurso directo, a linguagem quotidiana. No drama, como é natural, encontra-se isto muitas vezes. Quando, no princípio da nona cena do terceiro acto do *Frei Luís de Sousa*,

Madalena diz: «Ouve, espera; uma só, uma só palavra, Manuel de Sousa!», o autor torna bem claro, por meio da pontuação, que não deseja ver interpretadas as palavras «uma só palavra» como complemento directo dos verbos que as precedem, mas sim como frase própria.

Nos diversos tipos de frases, a ciência linguística tem estudado todas as formas e funções possíveis. A investigação estilística dos tipos de frase é, em determinadas circunstâncias, o caminho para centros de força mais profundos, verdadeiramente sintéticos da respectiva obra. Assim, quis-se observar que a poesia da época do Iluminismo se serve de orações causais e finais com tanta frequência que forma contraste flagrante com o seu aparecimento nas outras épocas. E ainda mais: em canções o emprego daquele tipo de frases veio destruir a substância, senão lírica, pelo menos «de canção». Apresentam-se, neste ponto, possibilidades de estudar as relações entre estilo e género literário. Fez-se ainda a tentativa de interpretar a construção da oração disjuntiva e antitética, nos trabalhos em prosa de muitos dramaturgos, como sintoma dum basilar ponto de vista dramático. Foi sobretudo Emil Staiger que iniciou investigações sobre estes problemas. Limitando-nos a uma só obra, podemos lembrar que, na poesia *Barca Bela* de Garrett, se nos revelou, no predomínio dos imperativos, algo da sua forma «interna» como exortação. De modo idêntico, a oração como forma literária usa, no ponto decisivo da sua construção, o imperativo, enquanto que a narrativa prefere a frase enunciativa.

Investigações destas, que, até agora, na verdade, aparecem em número relativamente restrito, levam

pois, às mais diversas direcções: à forma interna da obra, ao estilo da personalidade, à questão do estilo das épocas ou à do género, etc. A história das línguas virá a interessar-se vivamente por estes temas; à nossa vista, desenvolvem-se diversos tipos de frase, no tempo histórico. Por exemplo, em quase todas as línguas as conjunções que introduzem orações subordinadas causais denunciam a sua proveniência de outros domínios, na maioria das vezes temporais (*puisque, comme, como, weil, since, etc.*).

Uma forma linguística, que só na prosa moderna surge como traço estilístico predominante, tem dado causa a vivas discussões entre os linguistas do século xx, discussões por que se interessa também a estilística. Trata-se do chamado «*discurso indirecto vivo*». Ch. Bally não o inclui nas «*figures linguistiques*», mas sim nas «*figures de pensée*», pelas quais se tem de entender alguma coisa diferente do que indica a forma em si. É certo ter suscitado objecções a interpretação do fenómeno linguístico por ele apresentada.

O discurso indirecto vivo encontra-se precisamente no meio entre o discurso directo e o indirecto. «Devo eu ir esta noite ao teatro?» — assim um narrador podia reproduzir directamente o pensamento de uma das suas figuras e pôr figura e leitor em estreito contacto. Na reprodução indirecta conservaria as rédeas na mão e serviria de medianeiro entre o leitor e a figura: «Ele reflectia, se deveria ir à noite ao teatro». O discurso indirecto vivo fica no meio: «Deveria ele ir esta noite ao teatro?» O narrador, aqui, é menos visível do que no discurso indirecto; o foco da perspectiva quase passa para a alma da própria personagem, o leitor como que toma imediatamente parte na sua vida interior.

Até aqui poder-se-á estabelecer o valor expressivo do discurso indirecto vivo. Também se vê que esta forma sintáctica se adapta à expressão de pensamentos não formulados claramente, a pedaços de pensamentos, pequenas emoções da vida interior. Percebe-se a situação de destaque a que pôde elevar-se, pelo interesse por processos «psicológicos» que caracteriza a arte narrativa dos últimos decénios. Em si, a sua existência foi provada pela história linguística já na literatura medieval e até mesmo na latina. A sua remodelação parece dever-se especialmente a Jane Austen. Porém o impulso decisivo só ao Naturalismo se deve.

Em *Adam Mensch* de Hermann Conradi e no *Apostel* de Gerhart Hauptmann encontra-se ele em larga medida. (Ao mesmo tempo vai-se experimentando também o monólogo interior como forma de apresentação em que o narrador mergulha totalmente no *stream of consciousness*. À afirmação de que foram Dorothy Richardson e James Joyce que fizeram surgir esta forma de apresentação, pode-se opor o facto de que já A. Schnitzler escreveu narrativas inteiras em monólogo interior (p. ex. *Leutnant Gustl*, de 1900). É verdade que ainda sem aquele extremo revolvimento da linguagem que notamos naqueles outros autores — cf. p. ex. o último capítulo de *Ulysses* de J. Joyce —, e é sem dúvida exacto que na predilecção por este meio na arte narrativa moderna só J. Joyce é que foi decisivo.)

O discurso indirecto vivo é apenas um pequeno sintoma da inquietação que, em proporções mais fracas ou mais fortes, incidiu sobre a sintaxe, desde o século XIX, pelo menos sobre a sintaxe «literária». A luta contra as regras de gramática e a tradição

terminou, enfim, no Expressionismo, num despedaçar de todas as ligações linguísticas e num balbuciar que já não era língua. O Dadaísmo não foi perigoso para a evolução da língua pela sua falta de importância. Mais importante e de mais vastas consequências foi a tendência, muitas vezes inconsciente, do Simbolismo precedente para libertar a linguagem poética do domínio de uma sintaxe demasiado lógica. É característico que até na França se foi relaxando a severa disciplina na sintaxe, predominante desde o Classicismo. Contemos-nos com alguns exemplos e alusões para tornar bem visível como a sintaxe se relaxou no Simbolismo português. Aqui seriam necessárias pormenorizadas investigações em cada caso.

O primeiro exemplo fornece-o Mário de Sá-Carneiro:

Ó minhas cartas nunca escritas,
E os meus retratos que rasguei...
As orações que não rezei...
Madeixas falsas, flores e fitas...

O «petit-bleu» que não chegou...
As horas vagas do jardim...
O anel de beijos e marfim
Que os seus dedos nunca anelou...

Convalescença afectuosa
Num hospital branco de paz...
A dor magoada e duvidosa
De um outro tempo mais lilás...

Aqui fala-se por modo diverso daquele a que estamos habituados, até na poesia. Para o entendimento estilístico pouco se ganharia com a verificação de que se alinharam elipses. (Há poesias de Mário de Sá-Carneiro

em que quase se não encontra um verbo e que, contudo, têm dinâmica.) Também a observação de que aqui predominam as construções nominais só significa um ponto de partida. Aliás, também provou adaptar-se à investigação da moderna sintaxe francesa e inglesa.

O segundo exemplo é tirado, mais uma vez, da poesia *Nocturno* de Eugénio de Castro:

Como esbeltas Imperatrizes
 Bárbaramente destronadas,
 As grandes árvores magoadas
 Choram hirtas, despenteadas...
 Estalam no chão suas raízes,
 Cortam-lhe a alma sete espadas...
 — Pobres Rainhas que o vento humilha,
 Rainhas de golpeado peito,
 De qual de vós há-de ser feito
 O berço estreito da minha filha?

Seja-nos fornecido por Camilo Pessanha um terceiro exemplo do relaxamento sintáctico iniciado pelo Simbolismo:

Só, incessante, um som de flauta chora,
 Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
 — Perdida voz que de entre as mais se exila,
 — Festões de som dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
 E os lábios, branca, do carmim desflora...
 Só, incessante, um som de flauta chora,
 Viúva, grácil, na escuridão tranquila...

Aquele que, com as noções vulgares de gramática, interpretasse, por exemplo, «perdida voz» como aposição, teria obstruído o caminho que conduz à verda-

deira compreensão desta sintaxe. Em todos os três exemplos não se pode deixar de observar que as noções habituais da gramática são apenas susceptíveis de serem usadas duma maneira aproximada, e que as subdivisões habituais em oração principal, subordinada, etc., só exteriormente se podem efectuar. Aqui começa a vacilar mesmo a noção de frase. Essas frases são de certo modo menos incisivas e menos independentes do que na linguagem que nos é habitual e, simultâneamente, a sua sequência e íntima ligação não são bem claras e transparentes. Quase não existem meios linguísticos exteriores de ligação; assim como desapareceram as subordinações, faltam também as particulas adversativas, coordenativas, ou de outras relações.

Somos, com isto, forçados a voltar atrás, ao excuroso que serviu de introdução a esta parte do trabalho. Aqui, sobretudo por meio da sintaxe, desenvolve-se essa força da linguagem poética, evocadora de imagens. Pelas obsevações que se podem fazer no campo da sintaxe, revela-se o Simbolismo como poderoso movimento artístico que trabalha com novos meios poéticos. É precisamente a investigação destes meios sintácticos promete valiosas deduções sobre a sua essência.

Como se pode reconhecer de novo em qualquer dos três exemplos, a particularidade da sintaxe reflecte-se já na pontuação. Valeria a pena estudar a pontuação do Simbolismo português e interpretá-la estilisticamente. É claro que isto só podia acontecer tomando em linha de conta o Simbolismo estrangeiro, sobretudo o francês. Nesse, os significados tradicionais dos sinais da pontuação já oscilam consideravelmente. Quando Mallarmé, por exemplo, renuncia,

as vezes, em absoluto aos sinais da pontuação, usando somente o ponto final, isto é, também, indício da revolução neste sector. Encontrou, aliás, sucessores no estrangeiro, como no poeta alemão Stefan George.

6. Formas superiores à Frase

O período e o parágrafo estão acima da oração e da frase. A linguística, bem como a estilística, pouco se têm ocupado até agora com estas construções para além da frase. Todo aquele que alguma vez traduziu um texto seguido de uma língua românica para uma outra germânica — e vice-versa —, terá notado como são diversas as formas de que as línguas se servem para ligar as frases. São necessárias modificações do sujeito, é preciso juntar partículas que liguem as orações, ou fazer omissões, para que a tradução seja fluente.

Nas escolas alemãs dava-se aos alunos que iam fazer composições livres em francês a regra de que, dentro dum parágrafo, sempre que fosse possível, deveria pôr-se o mesmo sujeito em todas as frases. Era uma regra muito sumária. É verdade imperar em francês uma certa tendência para tais construções, como se pode observar no seguinte parágrafo de Anatole France (*La vie littéraire*, I, Paris, 1921):

«... *La critique est la dernière en date de toutes les formes littéraires; elle finira peut-être par les absorber toutes. Elle convient admirablement à une société très civilisée dont les souvenirs sont riches et les traditions déjà longues. Elle est particulièrement appropriée à une humanité curieuse, savante et polie. Pour prospérer,*

elle suppose plus de culture que n'en demandent les autres formes littéraires. Elle eut pour créateurs Montaigne, Saint-Evremond, Bayle et Montesquieu. Elle procède à la fois de la philosophie et de l'histoire. Il lui a fallu, pour se développer, une époque d'absolue liberté intellectuelle. Elle remplace la théologie et, si l'on cherche le docteur universel, le saint Thomas d'Aquin du XIX^e siècle, n'est-ce pas à Sainte-Beuve qu'il faut songer?»

Talvez não haja outra língua em que, conservando-se de igual forma o mesmo sujeito, se possa traduzir este parágrafo produzindo efeito semelhante tão sugestivo. O parágrafo pareceria facilmente seco e monótono e as teses, contidas nele, ainda mais discutíveis. Mas, é claro, com isto pouco se adianta na compreensão das tendências próprias do francês para alinhar as frases e menos ainda quanto às tendências de outras línguas e, sobretudo, dos respectivos escritores e obras.

No entanto, surgem aqui os problemas mais urgentes. Pois facto é que toda a linguagem — falada ou escrita — não se realiza por meios de frases isoladas ou alinhadas, mas sempre por meio de «discursos». Na verdade, a análise aturada de parágrafos vai encontrar não só determinadas formas de ligação de frases, mas também construções que apresentam unidades do discurso relativamente fechadas. Designam-se estas unidades inferiores do discurso como «formas do discurso» (*Redeformen*). Têm o poder de ligar e subordinar as diversas formas da linguagem (e não só as sintácticas). As formas do discurso representam, por isso, o limite imposto a este capítulo sobre as noções elementares analíticas, e formam a ponte que vai conduzir mais

tarde às explicações acerca das noções elementares sintáticas. Para tornar visíveis as ligações de frases num texto seguido, e, simultâneamente, para conhecer uma forma constitutiva do discurso, forma que faz de todas as frases uma unidade e determina a fluência das frases, analisemos um parágrafo em prosa. Trata-se do primeiro parágrafo da segunda parte da narrativa de Alexandre Herculano denominada *A Abóbada*.

Excurso: Formas superiores à frase estudadas através da análise de um texto em prosa.

«Uma das inumeráveis questões que, em nosso entender, eternamente ficarão por decidir, é a que versa sobre qual dos dois ditados — voz do povo é voz de Deus — ou voz do povo é voz do diabo — seja o que exprime a verdade. É indubitável que o povo tem uma espécie de presciência inata, de instinto divinatório. Quantas vezes, sem que se saiba como ou porquê, corre voz entre o povo que tal navio saído do porto, tão rico de mercadorias como de esperanças, se perdeu em tal dia e a tal hora em praias estranhas. Passa o tempo, e a voz popular realiza-se com exacção espantosa. Assim de batalhas; assim de mil factos. Quem dá estas notícias? Quem as trouxe? Como se derramaram? Mistério é esse que ainda ninguém soube explicar. Foi um anjo? Foi o demónio? Foi algum feiticeiro? Mistério. Não há, nem haverá, talvez, nunca, filósofo que o explique; salvo se tal fenómeno é uma das maravilhas do magnetismo animal. Esse meio ininteligível de dar solução a tudo o que se não entende é acaso a única via de resolver a dúvida. Se o é, os

sábios explicarão o que nesse momento ocorria na igreja de Santa Maria da Vitória.»

A ligação da segunda frase com a primeira dá-se antiteticamente: depois da incerteza inicial, exprime-se aqui alguma coisa que não admite dúvida. Para além disto, existe uma ligação mais íntima: após a declaração sobre as interpretações segue-se a declaração do próprio facto a interpretar, a existência da «voz do povo». As duas frases seguintes estão estreitamente ligadas uma à outra, e à segunda anterior: oferecem um exemplo concreto para a observação, a princípio abstracta, da existência da «voz». A palavra «voz», enunciada de novo, descreve até um arco, voltando à primeira frase; destaca-se claramente como noção directiva. E, com o fim de dar maior realce à voz popular, começa a quarta frase com uma inversão: «Passa o tempo, e...». Se começasse correctamente: O tempo passa..., a «voz», que vem a seguir, perderia muito da sua força activa, em favor de «tempo». As duas frases seguintes, que começam pela palavra «assim», exteriormente elípticas, estão em absoluto sob o domínio de «voz»; pois em «assim» subentende-se: da mesma maneira se manifesta a voz... As duas frases estão por tal maneira ligadas ao que as precede, que só se tornam compreensíveis no seu conjunto. Simultaneamente, conduzem o nosso olhar para além do caso concreto do naufrágio do navio, a vastidões mais distantes, a mil factos indefinidos.

À concordância paralela das duas frases — «assim» — seguem-se três frases interrogativas, sendo as duas primeiras construídas também paralelamente (12/13). Estão ainda ligadas ao precedente pelo pronome demonstrativo «estas». Ao mesmo tempo, porém, refe-

rem-se à pergunta inicial, à pergunta acerca da origem da voz. A resposta é: «Mistério», em que, de novo, «esse» envolve em si a noção directiva da «voz». Seguem-se, de novo, três perguntas, agora construídas, em absoluto, paralelamente ou, com maior rigor, três respostas duvidosas. Ao mesmo tempo, o «anjo» relaciona-se com «Deus» da primeira frase, e «demónio» com o «diabo». Estamos no espaço onde imperam poderes sobre-humanos, sobrenaturais. A noção directiva «voz» enlaça-se com outra noção directiva que a princípio a cobre: o «mistério». A posição de realce desta palavra tinha-nos sido indicada já pela forma como tinha primeiramente aparecido. Sem artigo, e embora seja nome predicativo, deparamos com ela à frente da frase. E ressoa, outra vez, como resposta às três possibilidades concretas. Tão grande é o seu poder que forma uma frase. A frase seguinte («Não há»...) é menos tensa, embora esteja ainda no domínio do «mistério» que nela penetra sob a forma de pronome. Ao mesmo tempo, o narrador surge mais enèrgicamente, em pessoa, («talvez», «salvo se»...). Quanto ao conteúdo, prepara-se nova interpretação, depois do mistério. Mas também esta conserva o reflexo do misterioso («maravilha», «meio ininteligível»). E, embora o autor se não exprima com extrema precisão («acaso», «Se o é»), de certa maneira dá-se uma resposta a todo o problema apresentado. E agora, numa observação retrospectiva, reconhece-se: todo o parágrafo forma uma unidade, que podemos designar como «discussão». Possui estrutura firme; após a apresentação do problema, é dado o facto objectivo e problemático; a seguir discutem-se possíveis respostas e, finalmente, encontra-se uma solução. O objecto é a voz do povo; através das respostas

sopesadas e a definitiva, é-lhe conferida a profundidade de algo de misterioso, de incompreensível. Cria-se assim condição preliminar para o que se segue; pois a última frase do parágrafo leva-nos, formando nitidamente uma ponte, até ao acontecimento a desenrolar no primeiro plano. Não é só a solenidade imperante do mistério que dá tonalidade ao que se segue, mas também um certo receio: o exemplo concreto dado adentro da discussão acerca da voz do povo era uma desgraça, e assim projecta-se uma sombra sobre o acontecimento a contar.

Há ainda uma observação a fazer acerca do exemplo, observação a que, posteriormente, nos referiremos. A «discussão» é uma forma homogénea que conhecemos, sobretudo, através dos escritos científicos. O facto de, num romance, não a considerarmos imprópria, como quebra de estilo, é devido, por um lado, às respostas discutidas e dadas, respostas que nos conduzem para além do racional. Mas é devido também à maneira subtil como o narrador sabe impor-se, sempre de novo, como verdadeiro narrador. Começa na primeira frase com a observação pessoal de que nunca haverá solução clara para o problema, e assim continua nas já citadas opiniões pessoais, com que acompanha a solução definitiva.

7. Modos e formas do discurso

Voltemos, mais uma vez, ao parágrafo da narrativa de Alexandre Herculano. Entre os tipos de frases usadas destacam-se como determinantes as frases interrogativas, que depois encontram resposta, e as con-

dicionais. São características, podemos dizê-lo, da discussão. Toda a discussão se realiza, de preferência, sob a forma de pergunta e resposta (que se prolongam), e em condições preliminares de deduções que, linguisticamente, nos aparecem como condições e juízos. A frase conclusiva, que contém, na nossa discussão, o juízo, é: «Esse meio... é a única via...» O acto de discutir realiza-se, pois, em formas sintácticas definidas. A estas actividades chamamos «modos do discurso». Outros modos são «o descrever», «o relatar», «o ordenar», «o apreciar», etc. Ao descrever, bem como ao relatar, estão subordinadas, como formas sintácticas convenientes, as frases afirmativas; às ordens, as frases imperativas; às apreciações, as frases exclamativas («Que belo tempo está hoje!»).

Aos modos do discurso estão correlacionadas as formas do discurso. Pressupõem estas os modos, ou seja a execução de um determinado falar. Assim constituem o sentido, a finalidade central do discurso. Mas são mais: são formas; arredondam o discurso em questão, de maneira a ir do seu princípio até ao fim. Dão unidade a um trecho seguido de linguagem: elas são «figura» (*Gestalt*). O acto de descrever arredonda-se na descrição ou na imagem, o de discutir na discussão, o de ordenar na ordem, ou, então, no pedido ou na oração, o acto de relatar na relação, etc.

Na vida quotidiana encontramos em toda a parte as formas do discurso como unidades plásticas do sentido. Assim, um jornal contém, nas suas diversas secções, quase todas as formas do discurso: o relato, a descrição, a discussão, a apreciação, e, na última página, os reclamos das firmas contém a forma do incitamento ou seja do imperativo. Por outro lado, na

linguagem falada corrente, chega-se por certo à actividade, isto é, aos múltiplos modos do discurso, mas, muitas vezes, já não se alcança a «figura» uniforme. Assim, conversas perdem-se na areia, ou têm, como única ligação, as associações encadeadas umas nas outras. Uma palavra puxa a outra, mas não há uma figura que determine a sequência e a direcção das palavras. Em contraste com a conversa séria, em que, na verdade, se discute alguma coisa, encontram-se em todas as línguas sinónimos em que se exprime, com maior ou menor nitidez, o carácter amorfo da fala: conversar, cavaquear, palrar, etc. Em oposição a isto, o falar literário é falar significativo e realiza-se em formas. As formas do discurso desenvolvem assim toda a sua energia vital precisamente na literatura. Tal e qual como a absorção destas formas do discurso por unidades mais elevadas, tudo isso pertence a estudo posterior em que se ultrapassa o círculo das formas linguísticas, campo de observação marcado a este capítulo.

CAPÍTULO V

A CONSTRUÇÃO

O problema da construção torna-se urgente no âmbito da linguagem sempre que uma unidade de qualquer espécie surja como resultado do discurso. Uma conversa solta, em que uma palavra puxa outra, não aspira a nenhuma unidade. O caso é já diferente com uma carta. É certo escrever-se em muitas cartas só aquilo que vem à cabeça a quem escreve; só externamente formam unidade, pela limitação às quatro páginas. Mas há também casos em que a pessoa que escreve sente como unidade o fenómeno «carta», tomando consciência da responsabilidade que sobre ela pesa. Desde a antiguidade, a carta tem sido sucessivamente considerada forma literária. Constituíram exactamente moda europeia as «Heróides», isto é, cartas de amor fictícias de heróis conhecidos. Abelardo e Heloísa, Enéias e Dido, Hero e Leandro e outros pares de amorosos célebres foram obrigados desde o século XVI até ao XVIII a trocar cartas, com espantosa frequência. Mas também o autor de um relato ou artigo, de uma investigação ou conferência, tem enfim de se preocupar com a construção. Na maioria dos casos, haverá directrizes com origem nas próprias coisas. Porém na literatura, que cria as suas próprias coisas, o seu mundo, são produto da criação pessoal a sequência dos factos, a sua conexão, a sobreposição e subordinação, a contextura linguística que aspira de um

princípio a um fim, — numa palavra: toda a construção é produto da criação pessoal. Em obras volumosas como um drama, uma epopeia, etc., deve ser considerável a parte consciente. Mas também têm «construção» as poesias que aparentemente foram compostas «de per si».

I. Problemas de construção da Lírica

(a) *Um exemplo.*

Como introdução, em que apresentaremos os problemas de construção, sirva de exemplo uma poesia de Verlaine. Começamos a tratar o nosso assunto lamentando que os fins pedagógicos nos forcem primeiramente a decompor a poesia. Deve, porém, ficar-se com a esperança de que, depois de as investigações serem bastante profundas, a poesia se tornará a unir e a observação apreenderá a sua unidade. É também lícito esperar que, à medida que o estudioso seja capaz de fazer a interpretação da construção, outras obras já nada perderão da sua unidade e da sua vida ao serem observadas. Pelo contrário, é permitido alimentar a convicção de que as poesias, só quando se saiba apreender a sua construção, revelem a vida misteriosa que nelas pulsa.

A poesia, tirada do ciclo *La bonne chanson*, é do seguinte teor:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.

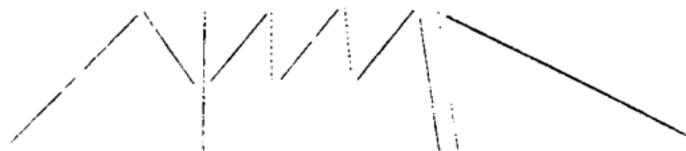
Nesta, como em todas as poesias, a observação chega a distinguir vários estratos que têm a mesma construção. Vamos observar, antes de mais, esses estratos isoladamente.

O mais fácil de entender é a «construção exterior». A poesia é formada por três estrofes. Cada estrofe é constituída por seis versos. Devido à rima, os seis versos são por tal forma articulados que, a quatro versos ligados por uma rima cruzada, se segue uma rima emparelhada como final. Esta evidente bipartição das estrofes é ainda diferenciada. A maneira como está impressa separa o último verso que deve pois ser tomado como mais importante e deve funcionar como unidade própria. Os versos são iguais, e, além disso, curtos: são versos de quatro sílabas, de que o segundo e quarto têm terminação masculina e os outros feminina.

Esta talagarça métrica medimo-la nós com os olhos. Podia servir de fundo a inúmeras poesias. Mas, quando ouvimos como é preenchida por Verlaine, com esta poesia única, não escutam os a métrica, mas alguma

coisa a ela ligada, contudo também única e individual: o ritmo. Viremo-nos, pois, em segundo lugar, para a construção do estrato do ritmo. Na verdade, é uma diferenciação artificial com que temos de nos ocupar, pois o ritmo vive só com as palavras. Para chegarmos ao nosso fim, temos de abstrair, primeiramente, de todos os significados das palavras. Pomo-nos, por isso, no lugar de um ouvinte que não compreende francês, pois para ele esta separação já está feita. Porém, um tal ouvinte ouve ainda a melodia, escuta a sonoridade. Temos de tentar afastar isto também, para apreender só a construção do ritmo.

Em três grandes ondas, o ritmo vai correndo no leito das três estrofes. Cada estrofe é realmente uma firme unidade rítmica. A divisão exterior da estrofe é, porém, modificada pelo ritmo. Aí, os dois primeiros versos formam uma unidade, atrás da qual fica uma pausa sensível, actuando, ao mesmo tempo, o primeiro verso como «crescendo» e o segundo como «decrecendo». Depois, os três versos seguintes formam uma unidade, constituída por três pequenas ondas, ou seja os versos, em movimento isodinâmico. Como nos indicam a maneira como estão impressos e a pontuação, vem a seguir uma longa pausa, maior do que a existente depois do segundo verso. O verso final decorre num tempo sensivelmente mais calmo, equilibrando assim todos os precedentes. Se quiséssemos esquematizar gráficamente o quadro rítmico, resultaria o seguinte:



Mas, não sucede serem absolutamente iguais as três grandes ondas rítmicas, delimitadas exteriormente pelas estrofes. Na terceira estrofe, cada verso precipita-se, impacientemente, para a frente, as pequenas incisões, depois dos versos 1, 3 e 4, são ainda mais pequenas; também diminui a pausa, até aí tão sensível, depois do verso 2 (que, aliás, já era mais pequena na segunda estrofe do que na primeira). Só, de novo, se prolonga muito a pausa a seguir ao verso 5. O último verso é ainda mais arrastado do que nas estrofes anteriores e significa assim um fim sensível de todo o movimento rítmico.

Depois do estrato do ritmo, façamos a tentativa de investigar o da sonoridade quanto à sua construção. Na realidade esta tentativa pode-se levar a cabo: o som é aqui uma estrutura com construção própria. A poesia começa brandamente. São em número superior as consoantes sonoras; aumentam-lhes o efeito as aliterações (*lune-luit; blanche, branche, bois*). Nas vogais não observamos a mesma homogeneidade. É certo serem os sons abertos os principais; porém, ao lado, cintilam as mais diversas tonalidades, quase todas de vogais breves. Poderia quase dizer-se: aqui, a irisação do luar transforma-se em sonoridade, torna-se apreensível aos nossos sentidos através dos sons, até que, pela primeira vez, a rima emparelhada nos oferece descanso e calma numa vogal longa.

De novo começa o jogo cintilante dos sons, mas agora tudo é mais sombrio, obscuro. Determinam a essência dos sons as nasais pesadas (*ang, ond, ent, ons*). Também a paragem sobre o *-eure* longo actua de forma mais quebrada do que a que se dá no *-ée* claro da primeira estrofe. Daqui em diante, a poesia envolve-se

toda no véu das nasais brandas até que, depois do leve clarear «*du fir(mament)*», a surpreendente rima, absolutamente nova, em i longo tudo ilumina no seu clarão como foguete cintilante na sua subida.

Também a sonoridade tem, pois, a sua construção, dividida em três partes em que as vogais longas da rima emparelhada marcam sempre fortemente o final. E, como no ritmo, também entre as três partes não impera uniformidade total, mas sim dá-de uma intensificação até à última. A autonomia sónica e a força expressiva da última parte é talvez ainda maior do que a rítmica. Nem sempre numa poesia o estrato da sonoridade é composto com tanta firmeza e independência. Não se deve, porém, deixar de notar como, também neste caso, a independência é apenas aparente. Não é por simples acaso que, na investigação da sonoridade, se nos impõem indicações quanto ao estrato dos significados: na realidade, sem a representação dos sentidos de *lunè*, *luit*, etc., não se tornaria tão activa a expressão sonora da primeira estrofe, por nós designada como refulgente. Em todas as línguas tem havido entusiastas de determinadas palavras, que encontravam já tudo expresso pelo som. Porém, quando Dante exaltava a palavra «*amor*» e Lutero a palavra «*Liebe*», dizendo bastar a sonoridade para revelar o significado, ambos eram vítimas de um engano fácil. Só pela ligação, essencial à língua, do som das palavras com os respectivos significados (v. Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Paris, 1926, pág. 117: «*C'est que — on l'a déjà dit — les effets phoniques ne se manifestent que s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques*».)

Finalmente, isto é também o resultado daquelas

tentativas feitas na continuação lógica das tendências românticas: formar poesias só de grupos de sons, absolutamente desprovidas de sentido. E até nas lenga-lengas infantis, quase propositadamente sem sentido, se verifica que não são unicamente a sonoridade e o ritmo que actuam por forma construtiva, mas que são acrescentadas, pelo ouvinte, pelo menos sombras de significados:

Um, dó, li, tá,
era di-mendá,
picareta, florêta,
um dó, li, tá.

(Cit. por J. R. dos Santos
Jr., *Lenga-Lengas e Jogos
Infantis*, Porto, 1938, p. 24.)

Naturalmente, na poesia é diferente a relação entre a actuação do som e a actuação dos significados. No nosso caso, a actuação do som é intensa e, em certos passos, o sentido das palavras tem carácter um pouco vago. A sonoridade quase lhe tirou energia.

Em quarto lugar resta-nos observar o estrato dos próprios significados. Pois, se estes só fracamente se tornam activos aqui e ali, existe contudo uma construção uniforme de significado: não se trata, como nesses versos de crianças, de um relampejar esporádico de significados soltos. Se se disse da Lírica que ela não conhece um acontecer objectivo, em decurso, não significa isto naturalmente que cada poesia se não desenvolva pouco a pouco e se não vá consequentemente edificando. O que é que assim se constrói, sem ser acontecer em decurso, investigar-se-á mais tarde.

Na poesia citada deixa-se reconhecer logo a forma

de desenvolvimento. Realiza-se em três fases. Estas três fases não são resultado de uma modificação do ponto de vista do poeta, — do lugar donde ele fala —, ou devido a impressões de um novo género, ou ao decorrer temporal de factos (o que, certamente, também pode dar-se na Lírica), ou a novas verificações alcançadas pela reflexão sobre os objectos. Antes pelo contrário, dá-se aqui uma intensificação da emoção vivida. O princípio geral da construção é o da intensificação.

Estudando-a, porém, mais detidamente, observamos que a evolução da poesia não é simples. Efectua-se em dois planos: no do mundo exterior, objectivo, e no do mundo interior, emocional, em que tomam parte dois seres, o poeta e a amada. Por certo, as duas séries não ficam isoladas. O segundo processo, que decorre nos três versos finais das estrofes, recebe a sua substância dos acontecimentos da natureza e é como que a tradução para a sensibilidade humana do que acontece lá fora. As ligações são de extrema delicadeza. É como se as «*voix*» da natureza, e só elas, desprendessem ao homem a língua para o apelo, num suspiro, à amada. Na segunda estrofe serve mais uma vez um processo auditivo na natureza, o «*pleurer*» do vento, de medianeiro do ambiente dos homens que vivem os fenómenos da natureza como «a sua hora». Na terceira estrofe tornou-se quase absoluta a fusão das duas séries, a natureza humanizada e os homens diluídos na natureza mais vasta. O verbo final exprime essa fusão, que se ia já preparando nas personificações: *tendre*, *apaisement*, *descendre*, e o emprego transitivo de «*irise*», que converte o astro em sujeito activo. Cada um dos dois planos paralelos, o objectivo e o emotivo, realiza-se em três fases.

O «eu» que fala vive, primeiramente, a parte objectiva do mundo, a sua situação, com os olhos e os ouvidos. O olhar abaixa-se, na segunda estrofe, e apercebe-se também dos objectos mais próximos. Simultaneamente, o ouvido, que, a princípio, só ouvia uma «voix» por toda a parte, distingue agora o «pleurer» do vento. Na terceira estrofe efectua-se, de novo, uma ascensão. Mas agora já não são determinados objectos que se apresentam ao olhar ou ao ouvido: é o «apaisement» que se sente dominar tudo (significado este que, no mundo desta poesia, nada tem de abstracto, pois é «tendre, «descend»). No «apaisement» todos os objectos perdem os seus limites e se diluem (v. por exemplo «astre» que, sendo mais vago, vem substituir «lune», que fica mais sensorial e limitado).

Do lado humano, o sentimento vivo dessa situação transformou-se, a princípio, numa disposição geral de ternura. Na segunda estrofe isto intensifica-se: o devaneio aparece como disposição intimamente coordenada, e, ao mesmo tempo, sente-se a invulgaridade, a peculiaridade deste momento. Na terceira estrofe, chega-se à sensação da «heure exquise». Assim, todo o desenvolvimento que há pelo lado dos objectos, transforma-se, pelo lado subjectivo, na sensação cada vez mais intensa da essência de um «ser». Se acolá predominam os verbos, aqui predomina o «c'est», pelo qual se exprime uma verificação, um conhecimento. O conteúdo do conhecimento é uma especial temporalidade: «heure exquise». O facto de se chegar a uma tal definição conscientemente feita, mostra não ser completa a fusão dos dois planos; por assim dizer: o homem conserva uma certa autonomia. (Neste ponto podiam começar investigações de poesias com motivos

iguais, visando a personalidade poética de Verlaine ou a particularidade do Simbolismo, ou mesmo qualidades nacionais.)

O que é na verdade a «*heure exquise*» e no que consiste a «*exquisité*», não está realmente exposto por forma a compreender-se. Ficamos dentro duma disposição emocional, mas não nos afastamos para um campo racional. A vivência da «*heure exquise*», desta particularidade de um momento vivido adentro de um acontecimento da natureza, é o verdadeiro centro da poesia, misteriosamente oculto, a que, todavia, tudo se refere desde a primeira palavra, centro de que se aproxima constantemente a poesia na sua construção trifásica e que, no final, nós entendemos só com os estratos irracionais da alma, mas não com a inteligência. Com esta verificação de um centro e do conhecimento de como a construção lhe é subordinada, a análise da estrutura no estrato dos significados chega ao seu termo. Ir mais além, seria tarefa de uma interpretação completa que, na verdade, pela análise da construção já avançou bastante.

Uma interpretação completa deveria determinar de mais perto o papel desempenhado pela outra pessoa associada, que se invoca mas não se vê; pois, evidentemente, a sua presença faz parte do aspecto interior de toda a poesia. Ela deveria determinar, além disso, mais nitidamente a concepção do tempo, consolidada especialmente no centro. Naturalmente a interpretação completa da poesia só poderia ser levada a cabo dentro de todo o ciclo de *La bonne chanson*, em que o poema ocupa o seu lugar fixo e tem sentido completo. (Com a interpretação feita e, sobretudo, quanto à sua concepção do tempo, estaria achado um caminho impor-

tante para a compreensão do Simbolismo, pois se disse que «a consciência do que há de misterioso no decorrer do tempo é condição prévia para a emoção lírica do Simbolismo» (Leo Spitzer, *Stilstudien*, vol. II, p. 73). No seu livro sobre *La poésie de Mallarmé*, Thibaudet dedica um capítulo inteiro ao «*sentiment de la durée*». Quando, aí, se fala da «*durée idéale*», a que convida também a nossa poesia, estabelecem-se finalmente relações entre a poesia e a filosofia de Bergson, aliás posterior, em que a noção de «*durée*» se torna uma das ideias centrais. (Alguns exemplos para indicar a importância da «*heure exquise*» na poesia simbolista: Baudelaire (*Le crépuscule du matin*): «*C'est l'heure... c'est l'heure*» (semelhantemente no *Crépuscule du soir*); Charles Guérin (*Il a plu*): «*C'est l'heure choisie entre toutes...*»; G. Rodenbach (*Vieux Quais*): «*Il est une heure exquise à l'approche des soirs...*»)

A tentativa de contemplar conjuntamente os quatro estratos, que estudámos em separado quanto à sua construção, não é um acrescento mas sim a consequência natural das investigações, pois já vimos que nenhum desses estratos está em isolamento absoluto; o ritmo tinha a construção externa como base indispensável e aliou-se à sonoridade que, por sua vez, carecia do significado das palavras para o seu completo desenvolvimento. Os quatro estratos condicionam-se e sustentam-se mutuamente, devendo entretanto notar-se que, no nosso caso, fica quase totalmente subordinado aos outros o estrato da construção externa. Quase não produz efeitos próprios, mas serve de ajuda aos outros para um completo desenvolvimento. (É lícito supor não ter sido concebido independentemente, mas sim resultar dos outros estratos. A ordem dos estratos na

análise não reflecte o processo da criação.) Só num ponto tem efeito próprio. A bipartição da estrofe (quatro versos de rima cruzada e dois emparelhados) torna-se sensível em si através da rima. Sobrepõe-se-lhe o ritmo mais forte, que marca uma pausa depois do segundo verso, e elimina a pausa a seguir ao quarto verso. A leve discrepância entre os dois estratos não origina contrastes perturbadores, mas, pelo contrário, uma oscilação que convém à poesia e se torna precisamente um novo meio para a sua constituição.

Também no final observámos uma leve discrepância entre os estratos do som e do ritmo, por um lado, e, pelo outro, o das significações. Estas não acompanham bem o voo do ritmo, e, sobretudo, o do som: por muito maravilhoso que actue como som, como significação «*exquise*» é um tanto amaneirado, um tanto consciente para quem espere uma fusão total, uma canção fechada e redonda.

Aliás, apesar de toda a força própria dos estratos, observamos uma notável coordenação dos efeitos e da construção. De novo, isto não pode generalizar-se de qualquer modo; se, já antes, surgiam dúvidas quanto a possuírem todas as poesias uma construção sonora tão firme, tem de ficar aqui absolutamente em suspenso a questão de saber se uma tal coordenação das camadas se pode observar sempre numa poesia lírica.

Há uma coisa porém que se pode dizer com toda a certeza e também se pode generalizar: que o estrato das significações não representa a verdadeira substância da poesia e não é ele o único a ter construção. Nesta «*chanson*», os outros estratos são essencialmente participantes, se não os principais condutores na evocação e construção do mundo poético. Na linguagem

da ciência da literatura chama-se «*processo lírico*» à substância da poesia lírica, resultante da actuação em conjunto e desenvolvendo-se pouco a pouco. A investigação mais profunda da essência do processo lírico conduziria a outras zonas e levar-nos-ia aos problemas dos géneros ou antes da «*chanson*». Basta verificar neste ponto que para isso a investigação da construção criou processos apropriados. Uma parte daquilo que resultou — p. ex.: a existência de um centro secreto, o predomínio dos meios linguísticos irracionais como som e ritmo, a difusão das significações e a metamorfose das energias do sentido das palavras, a ligação íntima e a fusão das esferas objectiva e subjectiva, — tudo isto indica já a essência da lírica, ou antes, de um género lírico. Simultâneamente, é lícito verificar ainda que a interpretação completa de uma poesia é essencialmente favorecida pela compreensão exacta da sua construção.

(b) *Construção externa e interna*

Um outro pequeno exemplo pretende mostrar como, dadas certas condições, a construção externa pode ser pouco determinante para a estrutura interna de uma poesia. Sirva de exemplo a poesia de Garrett:

ROSA SEM ESPINHOS

Para todos tens carinhos,
A ninguém mostras rigor!
Que rosa és tu sem espinhos?
Ai, que não te entendo, flor!

Se a borboleta vaidosa
A desdém te vai beijar,
O mais que lhe fazes, rosa,
É sorrir e é corar.

E quando a sonsa da abelha
 Tão modesta em seu zumbir
 Te diz: — Ó rosa vermelha,
 Bem me podes acudir.

Deixa do cálix divino
 Uma gota só libar...
 Deixa, é néctar peregrino,
 Mel que eu não sei fabricar...

Se da lástima rendida,
 De maldita compaixão,
 Tu à súplica atrevida
 Sabes tu dizer que não?

Tanta lástima e carinhos,
 Tanto dó, nenhum rigor!
 És rosa e não tens espinhos!
 Ail que não te entendo, flor.

A construção externa é fácil de determinar: seis quadras seguidas. Mas, evidentemente, isto não corresponde bem à construção interna. A primeira estrofe separa-se das outras, formando como que uma introdução. Segue-se um grupo de três estrofes, em que se expõem acontecimentos vistos relativamente de perto. Na verdade, a quinta estrofe já não apresenta nada de um acontecimento, mas pertence toda à parte central, como parece de princípio. A última volta à posição inicial. A distância a que fica o poeta do seu objecto é agora, de novo, muito grande — para além, repetem-se palavras e versos inteiros da primeira estrofe. Deu-se na construção um arredondamento; designa-se com o nome de «*forma de rondó*» o contorno de tais poesias, em que o final conduz de novo ao princípio. (Também apresentam forma de rondó muitas outras poesias de Garrett.)

Certamente, não se trata de um regresso exacto ao ponto de partida e de uma simples repetição. Ligam também a quinta e sexta estrofe repetições de palavras e de pensamentos e, da parte central, precisamente da explosão sentimental da quinta estrofe, brota muito da essência da última em que cada palavra, cada frase, se torna de infinito peso. A própria quinta estrofe tem alguma coisa de ambíguo. É mais tempestuosa a explosão sentimental do que seria justificável pelos acontecimentos objectivos em si. As metáforas mostram claramente ao leitor (com uma rudeza de efeitos pouco artísticos) como toda a parte objectiva exprime transcendentemente algo de diferente. Mas daí recebe também a moldura um sentido duplo. As relações entre o eu e o objecto, nela reveladas, deixam sentir a alocação feita a um «tu» como verdadeiro sentido da poesia.

A relação entre construção externa e interna é diferente nas duas poesias estudadas. Em Verlaine, a forma externa, isto é, a construção e número das estrofes, representa uma base mais adequada ao todo da poesia do que em Garrett. Contudo, também neste a construção externa não se opõe ao decorrer íntimo da poesia, oposição essa que bastantes vezes podemos observar na Lírica. Em Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, são muitas vezes escolhidas estrofes que, depois, se dissipam. Quando à construção interna falta a regularidade do movimento e este decorre, por assim dizer, aos empurrões, podem evitar-se todas as discrepâncias entre construções externa e interna, desde que se renuncie a estrofes fixas. Este caminho foi o seguido por Klopstock e pelos poetas do *Sturm und Drang* ou pelos poetas da «ode pindárica» em Inglaterra. No século xx,

é evidente existir também uma tendência contra as estrofes rigorosas.

Poesias cuja construção é, de qualquer maneira, fixa, como trioletto, rondeau, rondel, sextina, etc., são actualmente consideradas simples brincadeira e pouco modernas. Pode-se observar esta mudança do gosto também na forma clara e vigorosa que tem sido preferida nas literaturas românicas: o soneto.

Nos sonetos de Camões pode-se estudar como uma clara orientação construtiva atribui a cada parte as suas funções relativamente ao todo. A ciência da arte tem falado da nova sensação do espaço, viva precisamente no Renascimento italiano. Chega-se quase à tentação de relacionar as duas artes entre si e ver no soneto, oriundo da Itália e celebrando a sua marcha vitoriosa com o Renascimento, uma nítida forma «tectónica», que exige para sua justa realização uma vontade construtiva também tectónica. Já o Cultismo se não importa sempre com as exigências provenientes da forma. O citado soneto da *Fragilidade da vida humana* desfaz a estrutura pelo alinhamento lasso de unidades de valor sempre igual, ou seja os versos. Neste caso, o alinhamento é o princípio da construção. Na primeira estrofe (v. págs. 193-194) pode ver-se ainda uma unidade, formada pelo conjunto final das respectivas objectividades. Mas quase se não nota. Só com a imagem dupla e a noção da morte é que o penúltimo verso de todo o poema imprime à série plana uma modificação, de forma que o último verso pode, então, actuar como conclusão firme da poesia. Por outro lado, a estrutura do soneto em Bocage, como também no século XIX, mostra-se realizada com admirável pureza. Os sonetos de Antero são, muito frequen-

temente, magníficos na sua construção e interessantes na técnica construtiva. A sua forma é respeitada até por António Nobre e poetas mais modernos. Pelo contrário, Mário de Sá-Carneiro e outros revelam uma orientação construtiva pouco adequada ao soneto. Facto idêntico se dá ao mesmo tempo nas outras literaturas.

Na generalidade, talvez se possa dizer que, na Lírica das últimas gerações, a construção externa perdeu importância em relação à interna. Não só no soneto do século XVI, mas em geral na Lírica mais antiga, pode observar-se o contrário: a construção interna é fracamente marcada, cabendo à métrica o peso decisivo. É sintomático que, na transmissão, por exemplo, do canto trovadoresco alemão (*Minnesang*), muitas vezes as poesias se tenham fracturado: sinal da relativa independência das estrofes e da fraqueza da construção total. A situação privilegiada da forma externa revela-se com extrema clareza nas cantigas de amigo, caracterizadas como tipo próprio pela técnica da construção: cada estrofe par transforma na precedente só o final toante do verso, enquanto que cada «nova» estrofe ímpar começa com o segundo verso da estrofe ímpar anterior. Segundo uma hipótese muito aceitável, pode pensar-se em dois coros, um dos quais tem a direcção das vozes. Neste caso, a técnica da construção tornar-se-ia importante para a determinação da origem das cantigas de amigo, ou, pelo menos, de influências nelas exercidas. À primeira vista, reconhecem-se pontos de contacto com processos litúrgicos.

Com referência à ode, já os poetas dos séculos XVII e XVIII falavam de um «*beau désordre*» como princípio

determinante da construção. São célebres os versos de Boileau:

Son style impétueux souvent marche au hasard,
chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

É, pois, tarefa aliciante investigar como realizaram tal finalidade os poetas daquele tempo que procuravam seguir as regras da teoria. Além disso interessa ainda comparar a construção das suas odes com a usada pelos poetas mais modernos. É certo ter de acrescentar-se que a ode em plena prosperidade nos séculos XVII e XVIII, no círculo mágico de Horácio, era, nessa altura, um tipo muito próprio dentro da lírica, enquanto que hoje os seus limites, por assim dizer, flutuam, por os poetas não saberem o que é, no fundo, uma ode, não reconhecendo, ao mesmo tempo, autoridades e modelos.

A desconfiança reinante na moderna lírica contra todas as formas que surgem com exigências próprias, nítidas, estende-se também ao *refrão*. No fundo, este determina a construção externa de formas como trioletto, rondeau, rondel, etc. Como refrão entende-se a repetição regular de um verso em determinado ponto da estrofe. Esta palavra vem do provençal: «*refraingre*»: é o quebrar constante das ondas na praia. Mas com isto, naturalmente, não se pode dizer que o fenómeno em si seja oriundo da poesia provençal. Encontra-se na antiguidade como na poesia eclesiástica latina. Está ainda em discussão até que ponto o frequente aparecimento do refrão nas canções populares das nações europeias possa ter recebido daí influências ou se, pelo contrário, é completamente autóctone.

Quando se repete textualmente o verso respectivo (ou versos), trata-se de estribilho «fixo». Acontece, às vezes, que o estribilho não tem relação com o conteúdo da estrofe, e portanto já não exerce funções de espécie alguma que contribuam para a construção. Compreende-se então só pelo carácter da poesia como canção musicada, ou, talvez, canção de dança. Assim se explica, por exemplo, que muitas das baladas dinamarquesas tenham sido cantadas com estribilho (*I ror vel ud; Men Linden hun lφves*) se encontre em diversas baladas. É precisamente um critério para determinar uma canção «nova», quando estrofe e estribilho estão intimamente relacionados, e o estribilho, para este fim, ainda é levemente variado. (A questão do estribilho desempenha papel importante nas discussões sobre as origens do género da balada.)

Dadas leves modificações, fala-se de estribilho «fluido». Assim, modificou Goethe (na *Balada de «O Conde proscrito que regressa»*, traduzida por Eugénio de Castro) o estribilho: «para crianças é um gozo o ouvi-lo» em algumas estrofes, conforme a situação, em: «para as crianças é um desgosto o ouvi-lo» (*die Kinder, sie hören's nicht gerne*).

O estribilho marca uma pausa sensível após cada estrofe e concentra a essência da sua disposição interna. Foi por este motivo que Goethe não incluiu esta poesia entre as baladas, como devia ser, mas a colocou como primeira no grupo *Lyrishes*. Fê-lo decerto em atenção à forma da balada românica, puramente lírica, provida de estribilho, a qual, aliás, nada tem que ver com a «balada» dos povos germânicos.

É intuitivo poder ser o estribilho de importância essencial para a construção de uma poesia. A perfeição

da estrutura das poesias de Olavo Bilac reside, em grande parte, na boa aplicação do refrão. Bilac empregou-o das maneiras mais diversas, tirando assim os mais variados efeitos. Uma poesia como p. ex. *Surdina* apresenta-se como um tecido no qual voltam, sempre de novo, os mesmos padrões, ora em lugares fixos, ora entrelaçados; ora pelas mesmas palavras, ora ligeiramente diferenciadas. À estrutura tectónica nas poesias deste parnasiano brasileiro liga-se, assim, um lirismo verdadeiramente musical. Na Alemanha, foi também o maior músico da língua, Clemens Brentano, quem soube tirar do refrão todos os efeitos possíveis.

O estribilho, com o seu regresso regular, é um factor importante na construção de um poema. Quando aparece no fim da estrofe, tende então para o arredondamento da estrofe isolada, e aí reside a razão do seu raro aparecimento na lírica do séc. xx, inimiga da estrofe. Não desapareceu pois totalmente, antes se transformou, dando lugar a um princípio de construção que parece ser uma característica da lírica moderna. Encontrámos na poesia de Verlaine uma construção em dois planos. Depara-se-nos o mesmo tipo do *plano duplo* em muitas poesias dos últimos decénios. Na literatura portuguesa destaca-se, neste sentido, António Nobre, que ora por parêntesis dentro do contexto (p. ex. na poesia *Adeus!*), ora por versos especiais intercalados (p. ex. na poesia *António*), nos dá a conhecer o outro ponto de vista. Poderia pensar-se aqui na adaptação dum processo típico do drama: no célebre «falar à parte» surge-nos, de facto, a mesma maneira de dizer. Parece-nos, porém, mais óbvio relacionar aquela construção da lírica moderna com o refrão que, no aspecto «fluído», se desenvolveu e levou a todo um

segundo plano. É prova disto, talvez, a maneira como, muitas vezes, é elaborado o segundo plano. Assim inclui Edmond Rostand em todas as estâncias da sua poesia *Le Souvenir vague ou les Parenthèses* um verso em parêntesis e sempre de construção anafórica:

(Un chêne qui n'était peut-être qu'un tilleul.)

(Un bouvreuil qui n'était peut-être qu'un linot.)

.....

(Une âme que n'était peut-être qu'un regard.)

Também na seguinte poesia de García Lorca (que cultiva em toda a sua lírica a poesia de «dois planos» e que é, com Brentano, Rossetti e Olavo Bilac, um dos mestres do refrão) se reconhece que o segundo plano provém do estribilho «fluido»:

ECO

Ya se ha abierto
La flor de la aurora.

(¡Recuerdas
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frío.

(¡ Recuerdas
la mirada de agosto?)

(c) *A construção do ciclo*

O estudo da construção é ainda de especial importância na seriação de poesias, i. é no *ciclo*.

Aqui, a relação entre estrofe e poesia repete-se, em escala maior, como a relação entre poesia e ciclo. Através da coordenação tendente a um todo resulta um *mais* em comparação com uma simples adição. As menos estruturadas são as séries que só contêm comunidades exteriores. Assim, por exemplo, as partes em que se articula a colectânea de António Nobre Só, na maior parte das vezes estão reunidas de maneira muito lassa: *Entre Douro-E-Minho; Sonetos; Elegias*, etc. Nas *Fleurs du Mal* algumas partes são mais tensas (*La Mort, Révolte, Le Vin*, etc.). O mesmo acontece com os grupos *Liebe, Götter, Frech und Fromm*, etc., da colectânea de poemas de C. F. Meyer. Nestes casos, contudo, não se pode falar ainda de autênticos ciclos, pois falta o arredondamento e a estrutura fechada.

Pode resultar um todo fechado e com ele um autêntico ciclo, quando a série da poesia corresponde a uma série temporal, que vai dar a um termo. Como facilmente se compreende, com um tal decorrer de acção no tempo entra na Lírica um elemento épico. Deste género são, por exemplo, os *Müllerlieder* (canções do moleiro), tão conhecidas através da música de Schubert. Também nos *Sonnets from the Portuguese* de Elizabeth Browning se encontra uma construção dependente do carácter de ciclo como uma história de amor. É certo haver ainda neste ciclo outras forças mais vigorosas que determinam a construção. No âmbito da Lírica pura ficam os ciclos que gravitam em torno de um ponto central. E pode tratar-se de um tema determinado, exposto de diversos lados (do que pode resultar ainda um aprofundamento), ou de um objecto visto pelos lados mais diversos, ou de um centro secreto

indizível, dum motivo *a priori*. Então as poesias do ciclo são quase o espectro multicolor que, como reflexo, deixa adivinhar a fonte de luz uniforme.

Na moderna lírica portuguesa encontra-se um exemplo de construção mais artística no ciclo de Fernando Pessoa, que tem por título o motivo central misterioso de *Mensagem*. Aqui estão reunidas, tectonicamente, várias partes, que, de novo, se subarticulam entre si. A esta estática clara de tectónica firme juntam-se ainda finas ligações entre as poesias. Em oposição, um ciclo verdadeiramente romântico como, por exemplo, o de Novalis, *Hymnen an die Nacht* (Hinos à Noite), é na sua construção, logo de início, mais atectónico, mais musical. Investigações feitas quanto à construção dos *Sonetos* de Shakespeare, das *Elegias de Duino* de Rilke, dos ciclos dos românticos e simbolistas, etc., pertencem às tarefas mais aliciantes e mais frutuosas do trabalho histórico-literário.

Lançando um olhar às diversas épocas, observar-se-á que modernamente se tem acentuado a tendência para o ciclo, sendo em nossos dias uma característica da produção lírica. O lírico de hoje parece concentrar a sua ambição especial em dar à sua obra o «carácter de livro». Mas, evidentemente, este factor literário-sociológico não basta ainda para a explicação do fenómeno.

Para além do ciclo, pode valer a pena investigar a construção, sempre que um lírico tenha ele mesmo coordenado toda a sua obra. Por exemplo, W. Brecht pôde obter resultados de surpreendente riqueza ao investigar a construção da colectânea lírica do poeta suíço C. F. Meyer. O trabalho de Brecht tem o característico título: *C. F. Meyer e a obra de arte da sua colectânea de poesias* (*C. F. Meyer und das Kunstwerk*

sciner Gedichtsammlung, 1918). Deu ricos resultados também o estudo das colectâneas de Stefan George (J. M. M. Aler *Im Spiegel der Form*, 1947).

2. Problemas de construção do drama

(a) Cena e acto

Na lírica, graças ao capítulo sobre as noções basilares da métrica, pudémos estudar imediatamente a construção externa. No drama, teremos ainda de tomar primeiramente contacto com as noções basilares de construção externa. São sobretudo a *cena* e o *acto*. Ambas as coisas eram desconhecidas no drama medieval; são oriundas da teoria e prática do Humanismo que, por sua vez, as foi buscar ao drama latino, sobretudo a Séneca. Segundo o uso predominante, o princípio e fim de uma cena são determinados respectivamente pela entrada e saída de personagens, de maneira que, dentro da mesma cena, fique no palco o mesmo número de pessoas. Como se vê, a cena assim definida é determinada só por indícios exteriores; pode muito bem ser que só duas ou mais cenas formem uma verdadeira unidade dentro da acção dramática.

Realmente, há dramaturgos que interpretam a «cena» duma maneira mais interior, isto é, como fazendo parte da acção dramática, de forma a poderem-se dar entradas e saídas dentro de uma cena. Miguel Torga articulou desta maneira o primeiro acto de *Terra firme* em cenas «interiores»; no entanto, do segundo acto em diante segue a praxe antiga. O facto de esta praxe se ter desenvolvido e conservado,

baseia-se, em primeiro lugar, na sua conveniência para o encenador: este precisa de uma divisão, conforme o respectivo número de actores que nela tomam parte. Evidentemente, tem ele ainda, como primeiro e mais importante intérprete de um drama, de entender a construção interna da acção dramática. Mas, devido à necessidade de uma divisão exterior da cena, pouco agradecerá ao dramaturgo se este utilizar a cena só para a construção interna. Manifestar-se-á ainda por forma mais crítica em face da terceira solução do problema «cena», isto é, em que a cena já nem sequer é utilizada. Na arte dramática moderna portuguesa pode observar-se, como exemplo, *Tá Mar* de Alfredo Cortês ou o mistério *Jacob e o Anjo* de José Régio. É claro que na renúncia absoluta à divisão em cenas se anuncia outra vontade construtiva, diferente da dos dramas que se constroem em unidades mais pequenas. Nesses dramas os actos representam as unidades mais marcadas da composição.

Enquanto que a cena, como vimos, serve sobretudo de meio de divisão, puramente externo, que encontra a sua justificação na prática da actividade teatral, mas sem referência à construção interna do drama, algo de diferente acontece com o acto. Devíamos dizer mais exactamente: no decurso da evolução, este é concebido sempre com mais clareza como parte da acção dramática. Antigamente deu-se também ao acto uma interpretação puramente externa: o acto era uma parte do acontecimento dramático que se desenrolava no mesmo lugar. Esta unidade externa do lugar já não é considerada como primacial. No *Frei Luís de Sousa*, na cena décima do último acto, há esta indicação: «Corre o pano de fundo e aparece

a igreja de S. Paulo». Segue-se imediatamente aqui a passagem para um novo cenário. O pano de fundo provisório que pode ser levantado e que torna possível a mudança tão rápida de local, é vulgar desde o século XVIII (embora fosse conhecido antes); desde a mesma época é usual a mudança de local dentro do acto — as duas coisas são apenas reflexos duma nova e idêntica atitude —, enquanto que o drama «clássico» exigia a unidade de local dentro do acto. De novo se mostra como, sem conhecimento da técnica teatral que o autor tinha em vista, não pode haver compreensão exacta de um drama. Na interpretação do drama existe sempre o perigo de os historiadores da literatura e os críticos fazerem filologia livresca e, absorvidos pela palavra legível, esquecerem que um drama tem por fim ser representado e só recebe vida completa na representação.

São raros, relativamente, os casos dos chamados «dramas de gabinete» ou «de livro» (*Buchdramen, closet-dramas*), isto é, dramas escritos sem a intenção nem o desejo de virem a ser representados. Encontram-se sobretudo no *Sturm und Drang*, no Romantismo e no Expressionismo. Resta investigar em cada caso até que ponto o autor recusou o palco tradicional, de forma que o seu drama pudesse, mais tarde, revelar qualidades verdadeiramente teatrais, ou até que ponto, em cada e qualquer representação, não pôde deixar de ver uma diminuição, redução ou falsificação das suas intenções. Na segunda parte do *Fausto* de Goethe ou no *Prometeu Libertado* de Shelley, uma representação corre sempre o perigo de ficar muito aquém do mundo da fantasia de que carecem tais obras, prejudicando assim a sua actuação. Só o leitor,

nestes casos, será capaz de construir devidamente esse mundo da fantasia. Sobre a tensão que, nos últimos cem anos, existiu entre o drama «poético» e o palco, informa-nos duma maneira notável Ronald Peacock no seu esplêndido livro *The Poet in the Theatre*. (O título dá ocasião a uma observação terminológica. Separaram-se, nas linguas germânicas, rigorosamente os dois conceitos «drama» e «teatro», relacionando-se o primeiro com todos os aspectos duma obra como «literária», e o segundo, exclusivamente, com tudo o que faz parte da representação. Os termos respectivamente inglês e alemão «*Theatre*» e «*Theater*», devem, pois, ser traduzidos para português por «representação cénica» ou mais simplesmente por «palco».)

O uso vulgar de cena e acto é determinado pelo Humanismo. Se a *Celestina* abrange 21 «actos», não se pode pensar nos actos segundo a concepção mais recente, mas, talvez, em cenas. Pelo contrário, Gil Vicente usa uma vez «cena» no sentido dos nossos actos. No frontispício do segundo livro das *Comédias* de 1521, fazia-se especial menção do facto de a *Comédia de Rubena* ser dividida em três «cenas». De igual modo, o seu contemporâneo alemão Hans Sachs, comparado com ele tantas vezes duma maneira demasiado irreflectida, usa só a divisão em actos, hábito também vulgar entre os grandes dramaturgos espanhóis como Lope, Tirso, Calderón (*jornadas*).

Assim como o drama clássico dos espanhóis, também o drama português e, na verdade, desde o princípio até à actualidade, usa na sua maioria três actos, enquanto que o drama francês, inglês e alemão (trata-se aqui do drama sério) dá a preferência à divisão em cinco actos.

Na Espanha, Cervantes (na introdução às Comédias) e Virués (comp. Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias*) atribuíram-se o mérito de terem realizado a divisão em três Jornadas. A história da literatura provou como este uso se encontra já em António Díez (*Auto de Clarindo*, pelo ano de 1535) e Francisco de Avendaño (*Comedia Florisea*, 1551). Os dois princípios de divisão podem apoiar-se em autoridades clássicas. O comentador de Terêncio, Donato, chegou à divisão em três actos, na construção do drama, partindo de um esquema composto por *Prótase* (Introdução), *Epítase* (Conflito) e *Catástrofe* (Desfecho). Em oposição, Horácio declarou ser o indicado a divisão em cinco actos, imposta, logo depois, por Séneca nas suas tragédias. Também neste ponto se revelam a escolha e a adaptação próprias dos antigos na Península Ibérica, cujo Renascimento especial com tanta violência tem sido discutido.

De acordo com as poéticas renascentistas, a divisão em cinco actos tornou-se lei obrigatória para a tragédia francesa. A sua autoridade reforçou na Inglaterra e na Alemanha a tradição própria, oriunda do Humanismo. Porém, depois do enfraquecimento da autoridade francesa, continuou ainda e, na verdade, com tal preponderância que era considerada pelos teóricos dos três países como fazendo parte integrante da natureza do drama. A teoria representativa do século XIX foi a *Técnica do Drama* de Gustav Freytag. Freytag fundamentava a divisão em cinco actos na divisão em cinco partes inerente a uma verdadeira acção dramática: Exposição, Intensificação (*steigende Handlung, rising action*), Auge com «peripécia» (*Höhepunkt, climax*), Declínio (*fallende Handlung, falling action*).

desfecho (*Katastrophe, dénouement*). Segundo a sua maneira de ver, eram estas as partes naturais da estrutura interna que se iam reflectir na externa. (Como curiosidade transcrevemos ainda a justificação que Castelvetro deu aos cinco actos: «*La divisione maggiore et perfetta non dee passare il numero del cinque naturalmente, poichè si vede che la natura ci ha fornita la mano con cinque dita e non con più, su le quali come in luogo proprio della divisione sogliamo allogare ed affidare le parti divise*». Ap. Francesco Flora, *I Miti della Parola*, Bari, 1942, pág. 135.) Mas no momento em que a teoria pensava ter dito a palavra decisiva, começou a vacilar o terreno. O drama naturalista de Ibsen, Gerhart Hauptmann, etc. usava com igual frequência quatro e três actos. Indo mais longe ainda, há os dramas do Neo-Romantismo apenas em um acto que floresceram nessa época (Maeterlinck). E, finalmente, surgiram cada vez mais dramaturgos que, sem atenderem à divisão em actos, articulavam os dramas em cenas e «quadros», onde os quadros eram determinados exteriormente pela unidade do local, mas, quanto ao número, totalmente arbitrários. O historiador da literatura pode completar isto pela observação de como, já no Romantismo, a tradição era bastantes vezes interrompida na construção externa. Kleist, por exemplo, desdenhou de qualquer divisão em actos para a sua tragédia *Penthesilea* e para a comédia *Der zerbrochene Krug* (A bilha quebrada), quando Goethe impôs a divisão em três actos à comédia, por ocasião duma representação cénica, resultado altamente prejudicial para o efeito da peça. Tão heterogêneas eram a vontade construtiva do poeta e a da tradição dramática. Da mesma maneira, grande parte dos «dramas de des-

tino» foram escritos sem divisão em actos. Oferece ainda interesse aquele caso do Romantismo inglês com a peça de Shelley *Prometeu Libertado* em que o poeta, bem contra a sua vontade, se viu forçado a juntar um quarto acto. Até em França se revela num dramaturgo como Vitor Hugo, e outros, a inquietação que se tinha apoderado da dramaturgia no problema da divisão.

O caso da divisão em actos é problema velho de muitos séculos, precisamente porque, em contraste com a cena, o acto exerce a sua função na estrutura interna do drama. Todavia, pouco se conseguiu com a verificação de se ter utilizado a divisão em actos, e qual foi essa divisão. Num drama de cinco actos, por exemplo, resta sempre ainda averiguar se os actos são realmente unidades interiores do todo e se correspondem à estrutura formulada por Freytag. Caso tal aconteça, fala-se do princípio construtivo «tectónico» ou também da forma «fechada», e daí resulta ser diverso o princípio de construção atectónica, isto é, a forma «aberta». É certo que nem sempre é sinal de vontade construtiva tectónica a divisão em cinco ou três actos; como é certo também existir a vontade de um estilo divergente, sempre que se evita esta tradição. Nem sempre de forma convincente, tentou-se provar um princípio musical de construção em Kleist e outros românticos e neo-românticos. O próprio Kleist suscitava tal opinião ao dizer uma vez ter encontrado no contraponto as explicações mais profundas acerca da índole de toda a poesia. Outros contemporâneos revelaram a afinidade com a música por meio de títulos ou subtítulos como *sinfonia*, *scherzo*, etc. Também a literatura reflecte como foi grande, nessa altura, o inte-

resse pela nova forma da sinfonia que se desenvolveu apenas no século XVIII. (Sinfonia, até então, equivalia a «abertura»). Quando Eça de Queirós, em 1866, empregou o título *Symphonia de abertura*, tomou a palavra no seu sentido antiquado, resultando uma tautologia. Th. Gautier veio estabelecer ligação do Romantismo ao Simbolismo, ao publicar em 1852 a sua *Symphonie en blanc majeur*. Poucos anos depois, Mallarmé dedicou a primeira parte da sua *Symphonie littéraire* a Gautier; na poesia *Bouquet* das suas *Prosas Profanas*, Rubén Darío rendeu homenagem ao «poeta egregio del país de Francia» e «su Sinfonia en Blanco Mayor». Ele próprio compôs então uma *Sinfonia en gris mayor*, ao passo que a sua poesia intitulada *Sonatina* faz lembrar as *Sonatinas d'automne* de Camille Mauclair, inspirado, por sua parte, pela *Sinfonia* de Gautier. Quase pode dizer-se que Gautier foi o sinfonista francês de maiores repercussões!)

Quando falámos da tendência para a forma de «rondó» na lírica de Garrett, introduzimos um termo musical na terminologia da ciência da literatura. É preciso, porém, precavermo-nos contra a fácil confusão das noções formais nas diversas artes. Até nos casos em que se aspira — como última finalidade do estudo — à compreensão de um estilo de época, que se desejaria focar nas diversas manifestações artísticas da época em questão, é preciso primeiramente conseguir determinar com toda a nitidez a construção nas obras de cada zona artística de per si, e ainda de cada obra em si. A unidade do estilo da época, que se procura, é primeiramente apenas um princípio heurístico, e não uma realidade válida. Identificações precipitadas escurecem a problemática e desacreditam tais esforços.

(b) Construção da acção

No drama deveria perguntar-se primeiramente qual é a substância determinante da construção. Duma maneira geral não se poderia considerar válida a seguinte resposta: «a acção dramática». Estamos aqui perante uma situação análoga à da Lírica ao concluir que a substância duma poesia que se desenvolve como «*processo lírico*», não é idêntica ao estrato dos simples significados das palavras. Poderíamos chamar, análogamente, «*processo dramático*» ao desenvolvimento da verdadeira substância de um drama. Como se vê, a construção de um drama é, ultimamente, determinada por forças mais profundas, que apenas no capítulo sobre o problema dos géneros podem ser apreendidas. Mas o facto de a construção só poder encontrar a sua última compreensão numa visão total da obra, não nos dispensa, de modo nenhum, da tarefa de levar a cabo a análise da construção. Pelo contrário, a própria análise é um dos caminhos mais importantes para chegar àquelas profundidades onde se encontram as verdadeiras forças criadoras da obra. Assim, o principiante tem de se aperfeiçoar no estudo exacto da construção de um drama. E, para isso, necessita do conhecimento de mais elementos de construção do que simplesmente de cena e acto. Ajudá-lo-ão, por exemplo, aqueles conceitos morfológicos de que se aproveitou G. Freytag para a sua teoria e que são termos técnicos muito vulgares da investigação. Assim, em cada análise de construção de um drama deve perguntar-se como o autor fez e coordenou a Exposição: isto é, como dá a conhecer a situação inicial das per-

sonagens e circunstâncias, em conjunto com a «história prévia» (*Vorgeschichte*), situação essa em que a acção vai buscar a origem. Logo a seguir devem observar-se os «momentos excitantes» (*erregendes Moment, inciting moment*) a que se opõem os «momentos de retardamento» (*retardierendes Moment, moment of last suspense*) que parecem reter ou desviar a catástrofe. Um tal momento de retardamento encontra-se por exemplo no último acto do *Frei Luís de Sousa*: o Romeiro ordena a Telmo que o declare um embusteiro e explique o seu aparecimento como uma intriga armada pelos inimigos de Manuel de Sousa. (A maneira como Garrett se aproveita deste momento é, na verdade, um pouco superficial; ouve-se demasiado distintamente o ruído do maquinismo técnico do momento de retardamento.) Mais ainda, é preciso investigar na construção quais as cenas principais e as secundárias, onde estão e como se preparam os momentos culminantes, e como se articulam os actos entre si.

No *Frei Luís de Sousa* o material enriquece-se pela comparação das diversas versões do drama; reconhece-se nitidamente o progresso de Garrett no domínio dos problemas de construção técnica pela maneira como corrigiu na edição definitiva o «ponto culminante», isto é, o final do segundo acto.

Dentro da dramaturgia portuguesa é de especial interesse, e de interesse europeu, o drama de Gil Vicente, pois Gil Vicente — neste ponto pode colocar-se-lhe ao lado, embora mantendo uma certa distância, Hans Sachs — Gil Vicente representa o ponto mais alto daquela dramaturgia que, certamente não de todo livre das influências do Humanismo, não deriva, contudo, dele na sua parte essencial. A análise da

construção é um dos caminhos mais prometedores para penetrar na essência da arte dramática de Gil Vicente, — quando o investigador saiba libertar-se de todos os preconceitos. Pois o clima espiritual em que vivem as peças de Gil Vicente e, sobretudo, a sua substância diferem completamente dos que caracterizam o drama mais recente, por exemplo o drama clássico dos franceses. Quem se propõe investigar a construção com a ideia prévia de que será a acção dramática a substância dramática em que se articula a construção, não chega a quaisquer resultados ou chega a resultados falsos. Com a mera verificação da «inexistência da unidade dramática» em Gil Vicente apenas se diz alguma coisa de negativo, mas nada de positivo. Para isso é primeiro necessário não nos aproximarmos de Gil Vicente com as expectativas e exigências do espectador e crítico modernos. Se a unidade da acção para a dramática vicentina não tem ainda a importância que, depois, adquire na tragédia francesa, e se, por isso, a construção não se orienta de acordo com a acção da forma a que se está habituado nos dramas posteriores, nesse caso de pouco valor se reveste a avaliação feita com tais medidas estranhas à obra. Também a observação de que, em Gil Vicente, a ligação das cenas é menos rígida do que é mais tarde, a princípio não passa de mais uma verificação negativa. Aliás, o mesmo caso dá-se muitas vezes no drama do século XVI e até em Shakespeare. Também nele há cenas e partes de cenas que não pertencem à «acção». Não raras vezes se trata então de ostentações retóricas, com o que se ganha uma primeira base para a interpretação e compreensão. Um tal passo de ostentação retórica, em que Shakespeare evidencia a sua

mestria numa tarefa tradicional, é, por exemplo, no *Hamlet*, o discurso de despedida de Polónio a Laertes, prestes a partir. Não tem ligação nem com a «acção» nem com as pessoas, e nada seria mais errado do que se, para salvar a ideia (moderna) da unidade de carácter, começássemos a ironizar este discurso, considerando-o como verbosidade de um velho decrépito (como se pode ver, muitas vezes, em representações cénicas do *Hamlet*). No *Otelo*, na cena terceira do terceiro acto, há um elogio do bom nome, prestando-se a duas interpretações: na boca de Iago actua como preparação de longa data para a calúnia seguinte, mas, ao mesmo tempo, é um «elogio» desligado das pessoas e da acção, no sentido da «*Laudatio*» retórica (v. sobre «*laudatio*» p. ex. Cícero, *Partitiones Oratoriæ*, I, § 10). O facto de em Gil Vicente já toda a linguagem provocar menos uma acção, ser menos dinâmica, denuncia-se no uso de estrofes, típicas também para a dramática espanhola. As estrofes favorecem a relativa independência de cenas e partes de cenas. Assim, muitas peças de Gil Vicente começam com um lamento isolado (v. *Comédia de Rubena*, *Comédia do Viúvo*). Em comparação com o seu carácter de lamento, é inferior o seu papel como parte da exposição. E todavia seria falso interpretar tais partes como absolutamente independentes, por serem assaz independentes da acção dramática. Elas indicam uma outra substância dramática e um outro clima espiritual. Partindo deste princípio, talvez percam a sua aparente independência e se reúnam uma com as outras e ainda com o todo.

A evolução até à unidade de acção, se é lícito falar de evolução e não simplesmente de diversos tipos de estilo ou, talvez, géneros, não deve, em todo o caso,

ser apresentada como ascensão de uma mera insuficiência a uma mestria. A negligência para com a unidade de acção e uma construção bem firme, tem de ser entendida, através de uma interpretação positiva a partir da essência do drama, quer se trate de Gil Vicente e Hans Sachs, quer do drama espanhol ou dos representantes do *Sturm und Drang*, quer ainda dos românticos ou dos expressionistas. Reside aqui um dos problemas mais interessantes da história do espírito e da literatura ocidentais. É difícil ao crítico moderno manter-se com liberdade suficiente para poder compreender e apreciar obras mais distantes. Vamos ver, depois, se o problema dos géneros nos ajuda a uma melhor compreensão e apreciação dos problemas.

3. Problemas de construção na arte narrativa (épica)

(a) *Formas exteriores de construção*

Os meios linguísticos transcendem-se constantemente a si próprios e ligam-se uns com os outros. Assim se explica que já em passos anteriores muita coisa tivesse sido enunciada de importância também para a construção na arte de narrar. Mostrou-se, por exemplo, ao tratar de *Leitmotiv*, como lhe podiam caber funções de vulto dentro da construção. No capítulo seguinte, ao tratar da «*antecipação*» e do problema do «*tempo*», vamos ainda encontrar fenómenos que contribuem para a construção duma narrativa.

Aqui começaremos mais uma vez com os elementos da construção externa. Às estrofes na Lírica e às cenas

e actos do Drama, correspondem, na Épica, cantos ou aventuras, partes, livros, capítulos e parágrafos de maior ou menor extensão, marcados já pela ordem tipográfica. A razão de estas partes externas serem ao mesmo tempo partes de uma construção interna, reside já no facto de, por exemplo, o romance cómico tirar efeitos especiais da perturbação da expectativa muda e calma do leitor, colocando, por exemplo, um limite de capítulo no meio de uma cena uniforme. Desta maneira, como fãcilmente se pode reconhecer em Sterne, dispersa-se a atenção concentrada sobre o curso dos acontecimentos e quebra-se a ilusão, e isto devido a o narrador se projectar inesperadamente no primeiro plano. Como narrador, possui em absoluto o direito e a possibilidade de o fazer.

Em cada caso resta investigar em que proporção cantos, capítulos, etc. funcionam como verdadeiras unidades. Gottfried Keller, ao remodelar o seu romance *Der Grüne Heinrich*, dividiu os volumosos capítulos da primeira versão em dois, três e quatro, sem no entanto mudar o conteúdo de forma perceptível. Isto é indício do peso diverso conferido ao fenómeno do capítulo em cada época, e duma vontade construtiva diferente do próprio autor. A par da vontade pessoal do autor, há certamente questões de gosto, que representam também um papel na divisão dos capítulos de romances. Actualmente, pelo menos nos povos germânicos, é evidente a simpatia por capítulos mais longos, enquanto que os povos românicos dão a preferência aos mais curtos. (Aliás, nas literaturas germânicas, nota-se grande inclinação para o romance mais extenso. Como curiosidade deve observar-se que o primeiro romance de Charlotte Brontë *The Professor*

foi a princípio recusado principalmente porque só preenchia um volume, e o público estava habituado a romances formados por mais de um volume. Em 1894 apareceram em Inglaterra nada menos de 184 narrativas em três volumes. Se, três anos depois, só apareceram quatro deste género, esta brusca descida explica-se pela declaração das grandes bibliotecas inglesas, feita em 1894, anunciando que, no futuro, não aceitariam mais romances compostos de três volumes, — prova concludente da influência de factores literário-sociológicos sobre a produção (cf. Levin L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (A Sociologia da Formação do Gosto Literário), 2.^a ed., Leipzig, 1931, p. 66. Todavia essa resolução não pôde abafar com o tempo a preferência pelos romances volumosos.)

Uma vontade construtiva tectónica anunciar-se-á já na uniformidade ou na simetria do tamanho dos capítulos. De novo, o autor de romances cómicos tira efeitos múltiplos do jogo com a divisão dos capítulos. Assim, encontram-se no livro de Sterne *Tristram Shandy* capítulos compostos só de poucas palavras. E os capítulos 18 e 19 do nono livro apresentam-se-nos a princípio somente com folhas em branco; só mais tarde é que o seu conteúdo nos é dado. É por idêntica razão que Sterne coloca no 20.^o capítulo do 3.^o livro *The Author's Preface*, dizendo: «*All my heroes are off my hands, — 'tis the first time I have had a moment to spare — and I'll make use of it, and write my preface*». Esta técnica foi repetida e desenvolvida mais tarde. O romance de Immermann *Münchhausen* começa com o capítulo décimo primeiro: após alguns capítulos apresenta uma troca de cartas entre o autor e o tipó-

grafo acerca deste «lapso» e vai buscar então os capítulos de 1 a 10. E Machado de Assis chega a dar-nos, no cap. LV do seu *Brás Cubas*, todo um diálogo sem palavras, só por meio de pontos, pontos de interrogação e de exclamação. Também o cap. CXXXIX fica em branco, pois «há coisas que melhor se dizem calando», como se afirma no cap. CXL. E no fim dum outro diz-se: «Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e segunda do capítulo CXXIX». Vê-se como aqui a articulação em capítulos é arbitrária e só serve para efeitos cómicos.

Por outro lado, o emprego de um mote no cabeçalho de cada capítulo indica como os capítulos foram destinados a formar partes de considerável autonomia. Em muitos romances e epopeias dos séculos XVI e XVII indica-se nos motes o «argumento»; neste caso, os capítulos foram concebidos como unidades, e isto sob o ponto de vista do decurso da acção. No romance burguês do século XIX, em que a autoridade de W. Scott animou esta prática, encontram-se muitas vezes versos líricos como motes, com o intuito de elucidar o leitor sobre o tom do capítulo. (É característico do «estilo burguês» consistirem os versos, na maior parte dos casos, de citações de obras conhecidas.) Esta disposição lírica não está em desacordo com a possibilidade de, também aqui, os capítulos serem considerados unidades sob o ponto de vista da acção. Contudo, aquela prática do mote lírico já é indício de os capítulos conterem mais do que o relato de meros acontecimentos. E, assim, guiam a observação para as maiores profundidades da narrativa, para o processo épico, pelo qual podem ser compreendidos os verdadeiros problemas da construção.

(b) O processo épico

Estamos diante da mesma situação da Lírica e do Drama. Também neste caso, o acontecimento a desenrolar-se no palco, sensorialmente, não era tudo, e os dramas de Gil Vicente fizeram-nos reconhecer com toda a nitidez que a construção nem sempre era estritamente determinada pelo decurso da acção.

Um dos maiores êxitos no romance dos últimos tempos foi o livro do americano John Steinbeck *As Vinhas da Ira*. Neste romance descreve-se a desgraça em que se vê envolvida a família de um fazendeiro, expulsa da terra natal e que, cedendo ao apelo de promessas tentadoras, no meio de mil dificuldades chega à Califórnia, para lá encontrar uma desilusão completa. Mas, antes de cada capítulo, que descreve uma nova fase na senda dolorosa da família, intercala-se regularmente outro capítulo, a desenrolar-se em plano diferente, ou antes, que é visto noutra perspectiva mais vasta: fala-se, em geral, dos fazendeiros expulsos e dos proprietários da Califórnia, dos especuladores, dos jogadores da Bolsa, das medidas do governo, da opinião pública, em resumo: de todas as forças que actuam no espaço que a família tem de percorrer como seu espaço fatídico.

A alternância regular dos dois planos (que nos lembra a tendência moderna para «poesias de dois planos») pode ser interpretada como sinal de uma tenaz e clara vontade construtiva, e a severidade com que se desenrola a vasta perspectiva sobre as forças do destino e a outra mais restrita sobre as criaturas, vítimas do destino, faz surgir o problema de saber até que

ponto este romance se aproxima da epopeia. Não é disso, porém, que queremos tratar nesta altura, mas sim da averiguação, antecipadamente preparada por meio da análise do moto, de como no género narrativo ainda há mais do que o simples «acontecimento do primeiro plano». Em conformidade com os termos empregados na Lírica e no Drama, chama-se *processo épico* àquilo que se constrói numa obra narrativa. Reconhece-se à primeira vista que os estratos, por exemplo, da sonoridade e do ritmo, tomam nesta uma parte mais insignificante comparada com a que tomam na Lírica. A prova disto temo-la no facto de os romances, ao serem traduzidos, o que forçosamente tem de destruir o estrato original do som e do ritmo, sofrerem relativamente pouco. O que é que se liga, porém, no processo épico de essencial e de especificamente épico à acção indispensável do primeiro plano? O que é que actua na construção? É evidente ser precisamente o alargamento, a introdução das personagens e acontecimentos do primeiro plano num espaço vasto e repleto, num mundo maior. O narrador dispõe de visão completa não só do tempo passado mas também do espaço; tudo o que acontece e vai ser narrado está permanentemente ligado a um mundo maior e por este rodeado.

Há, evidentemente, diferenças, e as diversas gradações ajudam à constituição dos vários géneros narrativos. Deixando a discussão destes problemas para o capítulo sobre os géneros literários, baste-nos aqui verificar que a novela tende à concentração. Como o drama, mostra-se interessada na tensão horizontal e no decurso, do princípio ao fim, dum acontecimento. Em opposição, a epopeia oferece a plenitude e profundidade

de um mundo, e o romance também é caracterizado por abranger um mundo bastante vasto. Nem sempre os acontecimentos do primeiro plano e a visão do mundo se encontram tão nitidamente separados e diferenciados na construção como no citado romance de John Steinbeck. No romance, a fusão é até vulgar. Por isso, é muito mais simples a análise da construção de uma novela, visto que a construção é claramente determinada por uma ocorrência e respectivo decurso. No romance, a construção é determinada pela substância épica mais complexa. A análise nem sempre pode deixar-se guiar só pelo fio dos acontecimentos do primeiro plano. O que, visto desse lado, é mero episódio, pode ser considerado pelo processo épico precisamente o ponto mais importante da construção.

Isto torna-se especialmente nítido nas narrativas intercaladas que, na aparência, nada têm que ver com os acontecimentos do romance e as suas personagens. No *Werther* de Goethe, Werther narra ao seu amigo Alberto a história de uma rapariga por tal forma dominada pelo amor que, ao ver-se abandonada pelo amado, se sente despedaçada, encontrando no suicídio a única salvação. «Esta história é a de tantos outros seres», conclui Werther; e quem conhece o romance sabe como Werther, aqui, conta afinal a sua própria história: chegámos agora a um dos pontos principais do livro, e depara-se-nos uma *integração* tipicamente épica. Mas não é só como integração da história de Werther que se reveste de significado a história da rapariga afogada, mas sim também como magnífico meio de composição para colocar a história de Werther num mundo maior e fazer senti-la como a história de tantos outros seres. Nas *Afinidades Electivas* (*Wahlverwandt-*

schaften), Goethe intercalou a novela dos *Filhos de Vizinhos* com uma função semelhante. Este hábito remonta à antiguidade; encontramos no *Burro de Ouro* de Apuleio um dos exemplos mais célebres da narrativa intercalada, rica de significado e de função. Conta-se a uma noiva raptada a história da separação e do reencontro de Amor e Psyché. De novo, esta história, na aparência totalmente independente e desligada do todo, (na realidade, ganhou vida como história isolada) é uma integração do motivo principal e, simultaneamente, uma dilatação do primeiro plano, abrangendo assim um mundo maior.

Vamos dar dois exemplos, embora pequenos, de construção diferente, indicando, assim, diferenças profundas no processo épico. O conto de António Madeira *O Barão* começa — após a auto-apresentação do narrador, que é o «Inspector das escolas de instrução primária» — com as palavras (p. 9): «Vou contar a minha viagem à Serra do Barroso. Ia fazer uma sindicância à escola primária de V...» A seguir, diz-se: «Foi no inverno, em Novembro, e tinha chovido muito, o que dera aos montes o ar desolado e triste dessas ocasiões. As pedras lavadas e soltas pelos caminhos, as barreiras desmoronadas, algumas árvores com os ramos torcidos e secos. Fui de comboio...»

A expressão «dessas ocasiões» como que nos abre uma porta que vai dar a um mundo mais vasto; mas o termo «ocasião» (magnificamente escolhido) concentra de novo, por assim dizer, a vaga distância num determinado ponto. Mas é sobretudo para a função da estação que desejamos chamar a atenção. O Novembro chuvoso serve para aumentar a má disposição do inspector, e, sobretudo, ainda para colocar o primeiro

encontro, logo a seguir, com o Barão, à sua verdadeira luz, isto é, em semi-obscuridade. Poder-se-ia dizer que o conto na realidade só começa na página 11 com as palavras: «A pequena porta abriu-se e do vão escuro surgiu um homem de enorme estatura...» Cada palavra impõe-se duma maneira admirável. A porta abriu-se e, do vão escuro, surgiu um homem de enorme estatura. Consciente e resolutamente, corta-se a possibilidade de dar um alargamento épico através da época do ano. Tudo serve para preparar apenas o verdadeiro princípio e sublinhá-lo. E este princípio é um encontro surpreendente, ao lusco-fusco, que encaminha toda a atenção para o decurso de acontecimentos, que tende ao futuro.

Também o *Werther* de Goethe, que pode servir de exemplo oposto, começa com uma breve auto-apresentação do narrador. O verdadeiro princípio encontra-se na segunda carta com a descrição da primavera. De certo modo, também aqui a quadra do ano serve para encher o primeiro plano e aprofundar a figura de Werther. Porém um exame mais cuidado (como, por exemplo, o que fez H. A. Korff no seu *Geist der Goethezeit*) mostra que na exposição da primavera estão contidos outros importantes elementos; surge então um mundo imediatamente maior, em que o mundo de Werther se insere: o verdadeiro começo da obra é «uma primavera», ou melhor ainda, «a» primavera. A esta primavera segue-se mais tarde um outono, em que, de novo, a situação de Werther se incorpora. A construção não é determinada só pelo decorrer da história de Werther, mas sim pelo decurso desse mundo épico, mais vasto. Como exemplo, as duas obras mostram os diversos princípios de construção de dois

gêneros, de um conto tenso e de um romance. Também no romance *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), de Goethe, uma análise mais exacta da construção mostra que a estrutura, e ainda mais nitidamente do que no *Werther*, é determinado, no fundo, pelo mundo mais vasto, e não pelo decurso de um acontecimento ou de uma evolução interna do protagonista.

É característico que em obras cuja composição noutros tempos tinha sido considerada fraca ou destituída de vigor só se revelaram os últimos segredos da sua estrutura quando a vista abrangeu simultaneamente o maior acontecimento individual do primeiro plano e esse mundo maior. De certa forma, isto aplica-se à *Eneida* de Virgílio, em que só relativamente tarde se revelou toda a importância da ideia de Roma, também no que diz respeito à construção. O mesmo se passou com os romances de Flaubert, antigamente tantas vezes censurados por causa da sua composição pouco vigorosa. O romanista suíço Walther v. Wartburg mostrou num artigo (*Flaubert als Gestalter*) que a composição de *Éducation sentimentale* é determinada pela justaposição de duas séries de acção: a vida, isto é, especialmente a vida amorosa de Frédéric, em que representam o papel decisivo as quatro mulheres, Madame Arnoux, Rosanette, Madame Dambreuse e Luise, e, em segundo lugar, a história da nação francesa nos anos de 1840 a 1852. Von Wartburg chega à seguinte conclusão: «As duas linhas de evolução, a principio ligadas de maneira frouxa, correm uma para a outra cada vez mais decisivamente... Desde o momento em que se tocam, ficam unidas; entre os dois momentos em que Frédéric, bem como a nação, tomam nas

próprias mãos o destino e depois capitulam de novo, existe a possibilidade do despertar para uma vida livre e independente. O segundo momento faz terminar o romance com um desânimo infinito, tanto na vida pessoal como na pública. A estrutura da *Éducation sentimentale...* é vertical e deixa correr, um ao lado do outro, os dois grandes temas em determinado ritmo. Mas este caminhar lado a lado, as sobreposições e os encontros criam também para este segundo romance de Flaubert uma estrutura nitidamente reconhecível e buscada pelo autor».

(c) *Formas basilares da Épica*

Até agora falámos da construção externa em cantos, livros, partes, capítulos, etc., assim como das grandes divisões do processo épico. Mas há formas épicas especiais e ao mesmo tempo básicas, de cuja união surge a estrutura de uma obra épica. Estes fenómenos chamaram já a nossa atenção ao estudar a linguagem, quando deparámos com as formas superiores à frase e com as formas do discurso.

Antes de passarmos à exposição teórica, vamos mostrar por um exemplo a natureza e eficácia de tais formas. Sirva-nos a parte I da novela de José Régio *Davam grandes passeios aos domingos*.

Em seguida a uma frase preliminar de relato, deparamos com uma parte fechada em que se reúnem num todo o discurso directo, relato e reflexão: trata-se de uma pequena «cena». Depois, com as palavras «pegando atrapalhadamente nas suas coisas», segue um trecho de relato que, desde as palavras «Rosa Maria fora obrigada a correr», vai terminar num trecho de reflexões

(lembranças). Se da primeira cena até esta reflexão, colocado no meio, nos guia um trecho de relato, assim, a partir desta, dirige-se um trecho de descrição («acompanhado» até «a tristeza de Rosa Maria») que chega a uma segunda pequena cena, em que impera o discurso directo. Quatro linhas em que o autor dá a quinta-essência do que aconteceu e portanto se revela bem como narrador, essas quatro linhas terminam a primeira parte do conto. É de uma estrutura não só exteriormente clara, mas até simétrica. A primeira qualidade parece-nos típica para a novela, a segunda antes para o autor, podendo-se ficar indeciso sobre a questão de saber até que ponto a parte consciente cooperou nesta composição simétrica.

Esta primeira parte representa uma unidade quanto ao aspecto externo e interno. Levanta-se neste ponto a questão terminológica duma designação adequada àquela unidade interna que é, como o leitor com facilidade reconhecerá, uma forma típica das narrativas, ou seja, uma forma basilar do género épico. De facto, é a forma mais nitidamente determinada pela crítica literária que tem o costume de lhe chamar «cena».

Quando, em 1921, apareceu, pela primeira vez, o livro *The Craft of Fiction* da autoria de Percy Lubbock — ainda hoje um dos melhores estudos sobre a técnica do romance —, o autor lamentou a falta de conceitos e de termos firmes no que diz respeito à determinação das formas basilares narrativas. Ele próprio empregou — e enraizou assim — os termos «*scenic*» e «*panoramic*», distinguindo desta maneira dois modos bem diferentes da composição nas narrativas. Num estudo mais recente (1936) sobre o romance, que é, na verdade, a melhor e mais completa obra sobre o

romance como forma literária que apareceu até hoje, da autoria do investigador finlandês R. Koskimies (com o título *Theorie des Romans*), faz-se referência a vários progressos da crítica literária quanto à determinação das formas basilares épicas. O autor cita e aprofunda, neste ponto, sobretudo as investigações de Robert Petsch. Às formas definidas por Petsch — relato (*Bericht*), descrição (*Beschreibung*), quadro (*Bild*), cena (*Szene*) e conversação (*Gespräch*) — Koskimies acrescenta ainda aquela outra forma determinada pela crítica francesa, ou seja, o «*tableau*».

Os investigadores continuam a trabalhar neste campo; conceitos como quadro e cena demonstram que estas formas não são exclusivamente épicas nem aparecem só neste campo. Assim é necessário também acrescentar àquela série, por exemplo, a discussão como forma da reflexão, que não poucas vezes se pode encontrar na épica. As observações já atrás feitas ao referir-nos a problemas que superam a forma linguística da frase, podemos ampliá-las agora com a apresentação de algumas formas básicas das narrações de carácter mais complexo.

Quanto à noção de *cena* há a notar que a igualdade de nome com a cena do drama não nos deve induzir em erro sobre a particularidade da cena épica. A coincidência reside no arredondamento (maior na narrativa do que no drama), na proximidade do leitor em relação ao acontecimento (por meio do discurso directo, preferido na cena, o leitor toma contacto quase imediato com a realidade poética) e, finalmente, na clara sequência temporal dentro de uma cena que, por assim dizer, decorre com a mesma velocidade, velocidade essa que se aproxima do tempo «objectivo».

Porém, nem mesmo o discurso directo predominante encobre o facto de que a cena épica é sempre obra de um narrador que nela se revela, e que essa cena é contada e não representada. Quem leia em voz alta uma cena épica não deve nunca tentar despertar, pela diferenciação dos discursos directos, a ilusão de personagens totalmente diversas; por maior que seja a diferenciação das vozes, o narrador tem de permanecer sempre audível e consciente. É um problema de estilo saber até que ponto o próprio autor cuidou duma tonalidade comum dentro dos discursos directos das suas personagens.

Como a cena, também o *quadro* é uma unidade que pode abranger diversas formas do discurso; é certo que a descrição tem sempre a preferência e, muitas vezes, ela, só por si, forma um quadro. O que o distingue é o seu carácter fechado, a plenitude objectiva, visualidade, isolamento temporal, ou antes, estática, e, por último, uma riqueza especial de significado. Como na Lírica, o quadro fàcilmente se transforma em símbolo. Por causa da estática e devido ainda à tendência para encaminhar o movimento a profundidades insondáveis em vez de o dirigir para a frente, o quadro representa na narrativa, geralmente, papel inferior ao que tem, por exemplo, na Lírica. Mas, por outro lado, sempre que surge em todo o seu esplendor, é de um efeito surpreendente. É em todo o caso de notar quão raras vezes o quadro é utilizado para o fecho de romances. Em alguns, no entanto, encontramos como fecho o *quadro final*. Damos como exemplo o final de *A cidade e as Serras*:

«Em fila começámos a subir para a serra. A tarde adoçava o seu esplendor de estio. Uma aragem trazia,

como ofertados, perfumes das flores silvestres. As ramagens moviam, com um aceno de doce acolhimento, as suas folhas vivas e reluzentes. Toda a passarinhada cantava, num alvoroço de alegria e de louvor. As águas correntes, saltantes, luzidias, despediam um brilho mais vivo, numa pressa mais animada. Vidraças distantes de casas amáveis flamejavam com um fulgor de ouro. A serra toda se ofertava, na sua beleza eterna e verdadeira. E sempre da nossa fila, por entre a verdura, flutuava no ar a bandeira branca que o Jacintinho não largava, de dentro do seu cesto, com a haste bem segura na mão. Era a bandeira do Castelo, afirmava ele».

Não são precisas longas discussões para se saber que aqui se apresenta mais do que a imagem de uma bela paisagem. Palavras explicativas e elucidativas revelam-se até incapazes de abrangerem a essência mais profunda deste quadro. É um claro exemplo de como uma unidade da língua, formada, em si, por palavras, contém, quanto à essência, mais do que uma mera sequência de frases, mais do que uma adição de significados de frases. Arrancar isto à linguagem é, porém, propriedade das forças poéticas da língua e faculdade do poeta.

O exemplo de *Eça* faz-nos ainda reconhecer mais uma coisa: a significação do quadro final ultrapassa tanto a acção do primeiro plano como também o vasto mundo desta obra poética. Aqui desvenda-se-nos um estrato de significados e valores humanos eternos. Não há nisto nada de especial, nem neste romance em particular, nem na forma do romance em geral, mas sim algo de comum a toda a poesia, ou antes aos «processos poéticos». O romance, já citado, de John Steinbeck termina igualmente com um quadro que, em si, se eleva

das ocorrências do primeiro plano e tem então por fim penetrar nessas alturas ou profundidades de importância duradoira. Mas, na realidade, não o consegue em absoluto. Por um lado, o quadro em si é tão desagradável à vista que o leitor preferiria não o imaginar em pormenor; por outro, sente com demasiada nitidez que aqui se procurou, para final, um símbolo forte, e este propósito bem marcado impede-o novamente de se entregar totalmente ao quadro e à sua essência. Como complemento, deve dizer-se que tais críticas não podem fazer-se com base em traduções; o exemplo de Eça deixa-nos reconhecer claramente com que força os estratos da sonoridade e do ritmo participam na construção do quadro épico.

A crítica francesa fala do *tableau* e, ao lado da cena e do quadro, possui uma terceira noção que, aliás, já se usa noutras línguas como *terminus technicus* estrangeiro, mas válido. Realmente, o *tableau* pode distinguir-se, como unidade, a par das formas de cena e quadro; fica talvez no meio de ambas. À cena ligam-no o movimento e o curso de tempo em si; ao quadro uma última estática e independência.

Porém, como já antes verificámos, em oposição ao quadro, talvez mais calmo e mais íntimo, o *tableau* quer ser visto por um público. Assim «se apresenta» à vista e, por isso, muitas vezes, assume leve ênfase ou ligeira pose. É como que a diferença entre um «retrato pintado» e determinados quadros de «grupos», entre um auto-retrato, digamos, do velho Rembrandt, e o quadro de Ticiano «*Amor celestial e amor terreno*» (ao passo que a pintura de «*genre*» e, na maior parte das vezes, os quadros históricos corresponderiam à «cena», da qual escolhem o «momento frutuoso».)

No *tableau* viu-se um dos meios de composição mais importantes do romance realista, e houve quem pensasse basear-se a fraqueza da composição de tais romances precisamente no seu interesse pelo *tableau*. Assim Thibaudet, o conhecido intérprete de Flaubert, disse acerca do seu poeta: «*L'effort réel et achevé de la composition porte donc chez lui plutôt sur les parties que sur l'ensemble. La phrase est plus composée que le tableau, le tableau plus composé que le livre*». W. v. Wartburg, no estudo citado, tentou mostrar, em oposição à tese de Thibaudet, a estrutura maior existente na *Éducation sentimentale* e *Madame Bovary*. Deste romance afirma v. Wartburg: «A *Madame Bovary* ergue-se como composição intimamente fechada, harmoniosa, de simetria absoluta». É ainda interessante observar que a construção externa em capítulos e partes não corresponde à construção interna. Igual resultado se obterá na análise de muitos outros romances, e assim se poderá reconhecer que os capítulos e outros meios exteriores não passam de um recurso provisório, tendo em vista os últimos fins da análise da construção; da mesma maneira estâncias e cenas, respectivamente, não passam de um recurso provisório na análise da Lírica e do Drama.

PARTE INTERMÉDIA

CAPÍTULO VI

FORMAS DE APRESENTAÇÃO

Este capítulo constitui a transição dos anteriores, em cada um dos quais se examinaram aspectos isolados dentro de um determinado estrato da obra, para os que mais tarde virão e cujo campo de visão será, de certo modo, a totalidade da obra. Agora trata-se da sua forma de apresentação e, com ela, de um aspecto de conjunto; mas limita-se àqueles fenómenos perante os quais o autor teve de tomar posição mais ou menos conscientemente. Numa obra, por exemplo, que se apresenta como narrativa, teve o autor que resolver quem é que havia de ser o narrador: se seria ele mesmo a falar; se falaria, pelo contrário, numa espécie de papel; ou se incluiria um narrador especial.

Põem-se com isto questões técnicas da forma de apresentação. E assim o capítulo presente poderia também intitular-se «Noções fundamentais da Técnica», se já atrás se não tivesse vindo falando constantemente de técnica. O manejo de muitas formas já tratadas pode ou tem mesmo de ser consciente. Que estranhos produtos apareceriam se um poeta lírico, ao empregar esquemas métricos difíceis, não contasse ou não batesse o compasso de sílabas ou acentos, quer na escrivinha, no ar, ou, como o Goethe das *Elegias Romanas*, «baixo..., com mão dedilhante», no dorso

da amada adormecida! A técnica da construção da estrofe, da rima, do *Leitmotiv* —, são perguntas justificadas e cheias de sentido. Os poetas barrocos construíram as suas metáforas muito conscientemente, de maneira que nos é possível examinar-lhes a técnica. E finalmente as correcções a que os poetas procedem nas suas obras são por si testemunho bastante frequente de uma clara consciência, e denunciam-nos a sua técnica. O mesmo acontece com os problemas da construção. Que poeta é que não se daria conta de saber onde o melhor limite de um capítulo ou do que há-de meter no segundo ou no terceiro acto do seu drama?

Este capítulo limita-se, em contrapartida, ao estudo dos meios da figuração e representação determinados a partir da apresentação e na escolha dos quais está implícita necessariamente uma decisão por parte do poeta. Qual a solução adoptada em cada caso — isso depende de pontos de vista mais vastos, e assim se nos abrem frequentemente perspectivas para o estilo e o género. Nem mesmo se pode afirmar que a solução em cada caso fosse atingida como decisão consciente: pode muito bem acontecer que a «técnica», alcançada por um poeta nos anos de aprendizagem à custa de trabalho, lhe tenha entrado no sangue de tal maneira que já não seja preciso, de cada vez, nova reflexão e meditação.

Uma objecção é aliás fácil de eliminar. O Romantismo deu relevo ao inconsciente no processo de criação artística, e assim carregou de certa mácula tudo o que diz respeito à técnica. Ainda hoje não é rara a opinião de que o poeta autêntico cria numa espécie de transe e de que uma técnica visível denuncia porisso

um poeta que cria conscientemente e que é, por isso mesmo, não autêntico. Esta ideia anda ligada à outra de que na poesia nada há a aprender e que o poeta nasceu já como tal. A isto há muito a opor. Por um lado é incontestável que em toda a época pré-romântica o papel do consciente na criação artística foi considerável; e incontestável é também que, «a-pesar-disso», grandes obras de arte surgiram. As Poéticas da Idade Média, do Humanismo e da época posterior são indubitavelmente em grande parte manuais de técnica, e muitos poetas terá havido que por elas se exercitaram. Não faltam também testemunhos de poetas românticos e post-românticos que deixam reconhecer com que intensidade e clareza eles pensaram as questões técnicas; precisamente os maiores poetas legaram-nos neste ponto um riquíssimo material. Finalmente podemos concluir das biografias de quase todos os poetas que eles, pelo menos nos seus começos, passaram um período da mais porfiada aprendizagem, período esse em que estudaram os mestres e procuraram entrar na posse dos meios técnicos. (Jean Paul, antes de escrever o seu primeiro romance, tinha lido, como disse no prefácio à *Auswahl aus des Teufels Papieren*, quarenta vezes o *Tristram Shandy* de Sterne. Não é preciso tomar o número à letra — o facto é por si claro bastante e é tipicamente exemplar.)

Parece serem horas de acabar com essas ideias da total inconsciência da criação poética e da não-necessidade de aprendizagem. «*La poesia medesima... non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, 'sibi imperiosa' (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare,*

operando 'tacito quodam sensu'», diz Benedetto Croce na sua *Poesia* (pág. 13), e ele, em boa verdade, não pode ser suspeito de desconhecer a essência da «*espressione poetica*» e da criação poética. Não é também mero acaso que exactamente nos últimos tempos e exactamente por poetas tenha sido ressuscitada a velha ideia das «*academias de poetas*». Mesmo na época romântica, Friedrich Schlegel pôs na boca de um interlocutor no seu *Gespräch über die Poesie (Diálogo sobre a Poesia)* as palavras seguintes: «Entre os antigos houve também escolas de poesia no sentido mais próprio do termo. E não nego que alimento a esperança de que isso seja ainda agora possível». Há pouco tempo ainda (na *Nouvelle Revue Française* de 1 de Junho de 1921) exigiu Jules Romains a criação de «*cours de technique poétique*», exigência essa que os *cours poétiques* de Valéry vieram em parte satisfazer; Georges Duhamel, na sua *Défense des Lettres. Biologie de mon métier*, exortou os mestres a darem aos jovens conselhos práticos, receitas do ofício. E vozes semelhantes se fazem ouvir também de outras terras.

Quem, como poeta ou como investigador, se ocupa de problemas técnicos da literatura, não precisa de o fazer às escondidas, e muito menos precisa de apresentar desculpas. Tem pelo contrário toda a razão para acentuar a necessidade desses estudos, e pode com bom direito afirmar que o desregramento literário, que de resto se pode observar em todos os países, provém em boa parte do desprezo da técnica, do ofício e, por conseguinte, da tradição. A par daquele falso conceito de poeta e de criação literária, a rejeição de toda a sensatez é bastantes vezes produto apenas do comodismo.

De acordo com a forma de apresentação, uma obra literária é lírica, épica ou dramática. E isto nos dá a divisão para as explanações que se seguem.

1. Problemas de apresentação do género lírico (Técnica da Lírica)

A Lírica apresenta-se como expressão monológica de um eu. Por conseguinte, na maneira de apresentar a sua poesia o autor tem de decidir se quer fazer do seu discurso lírico a expressão do seu próprio eu ou de um «eu» indeterminado, ou se o quer pôr na boca de determinada personagem. Às poesias que se apresentam como expressão de uma determinada figura, dá-se o nome de «*poesias monologadas*» ou «*poesias-monólogos*» (*Rollengedichte*). Com a escolha da poesia monologada surge imediatamente o seguinte problema técnico: como é que o leitor poderá perceber o «papel» em vista? Em geral, o poeta dará a indicação necessária já por meio do título: *Lied der Toten*, *The Maid's Lament*, *Hymn of Pan*, *Le vin de l'assassin*, *Le vin des amants*, *Palavras dum certo Morto*, etc. Os exemplos apontados pertencem à Lírica moderna; nas produções líricas mais antigas são ainda mais frequentes os casos de poesias monologadas. A ideia de que o lirismo é, na sua essência, a própria expressão da alma do poeta, tem sido motivo de um certo abandono das poesias monologadas a partir do Romantismo. Um exame dos «papéis» escolhidos, no que diz respeito ao poeta ou a uma corrente ou época inteira, levaria precisamente, quanto às épocas anteriores, a conclusões valiosas acerca das relações entre as obras e o público e

esclareceria os aspectos sociológicos da vida literária. Em grande parte, a história da literatura considerou, outrora, poesias medievais e também ainda posteriores como verdadeira expressão do próprio «eu», as quais, em verdade, tinham sido criadas pelo autor e tomadas pelo público como poesias monologadas. Na falsa interpretação de Varnhagen sobre o Cancioneiro da Ajuda pudemos conhecer um exemplo eloquente desses mal-entendidos. Caso mais ou menos semelhante se deu frequentemente com a lírica petrarquista, a dos anacreônticos, etc.

Quando poetas mais modernos cuidam da necessária clareza arranjando um título conveniente, isto põe-nos perante o problema técnico do título em geral. As poesias medievais não possuíam título. Só a partir do Humanismo se enraizou o hábito de dar nomes às produções poéticas, exercendo o título diversas funções. Por um lado deve preparar a nossa disposição mental para o que vai acontecer. O que no teatro as «três pancadas» e o apagar das luzes produzem, isto é, a transformação mágica do espectador que lhe faculta a entrada no domínio da poesia, realiza-se na Lírica muitas vezes só pelo título da obra. Ao mesmo tempo deve ele preparar a entrada no mundo especial desta poesia. Antigamente costumava-se usar como epígrafe muitas vezes apenas a forma ou o género da obra, como «canção», «ode», «hino», «soneto», etc. A maneira pensada e retórica do discurso denuncia-se, ocasionalmente, nos títulos que indicam o tema que será discutido: *Sobre uma Fonte, a Fragilidade da Vida Humana, Sobre a Eternidade, L'art, Die Künstler*.

Como diálogos encobertos e porisso bastante delimitadas apresentam-se as poesias cujo título contém

uma apóstrofe: *An den Mond, An Schwager Kronos, A Nosso Senhor, As Chagas, To Night, To Autumn, Au vent*, etc. Em tais casos, o título contribui mais para a concordância com o mundo especial da poesia do que pálidas designações como «canção» ou «soneto».

Mais significativo ainda é aquele tipo em que se relata a situação do espaço ou do tempo que dá origem à poesia: *Au Septembre, Crépuscule de dimanche d'été, Im Mai, Im Wald, Auf dem See*; muitas vezes encontra-se isto ligado com a designação do género: *Hino da Manhã, Canção da Noite, Mailied, Chant d'automne*.

Todos estes modos de intitular as obras são fáceis de compreender; se os títulos não existissem, o próprio leitor sem dificuldade os acrescentaria. Exercem as funções de uma espécie de introdução à poesia. Mas há ainda a possibilidade de ligar mais nitidamente poesia e título, de fazer do título parte de todo o poema. Em tais casos toma às vezes um aspecto misterioso, impenetrável, que só se deixa alcançar em toda a amplitude do seu sentido depois de se escutar toda a poesia. Quando Antero denomina os seus poemas: *Redenção, Das Unnennbare, Logos*, — o título forma nestes casos precisamente o centro misterioso da poesia.

Pelo contrário, observa-se o costume, especialmente a partir do fim do século XIX, de não escolher nenhum título próprio, mas sim de utilizar com este fim as palavras iniciais. A atitude que a isto levou é, não raras vezes, totalmente oposta à atitude retórica. O poeta quer afastar toda a ideia de que se trata, na sua poesia, dum discurso sobre determinado tema; não quer causar a impressão de que se fala num estado de reflexão e a grande distância do conteúdo. A sua poesia deve ser tomada como onda que se ergue quase

imperceptivelmente e volta a desfazer-se. Pode ser uma atitude impressionista que determina aqui a técnica.

A mesma atitude determina também, em muitas destas poesias, o princípio delas. Uma técnica própria para iniciar poemas revela-se logo: aqueles princípios ténues com «e» ou quaisquer outras afirmações, que acordam em nós uma certa impressão, como se a poesia continuasse um discurso já há muito iniciado. A poesia *Les poètes de sept ans* de Rimbaud começa: «*Et la mère, fermant le livre...*»; a poesia *Ishmael* de Palmer principia da seguinte forma: «*And Ishmael crouch'd beside...*»; *Adlerstrop* de Edward Thomas começa com o seguinte verso: «*Yes. I remèber Adlerstrop*»; e a *Ballade des äusseren Lebens* de Hugo von Hofmannsthal do seguinte modo: «*Und Kinder wachsen auf...*»

Por outro lado distinguiu Mallarmé em *Le Mystère dans les lettres (Divagations)* dois usos convenientes de iniciar uma poesia em que põe a questão sob o ponto de vista do princípio «misterioso»: — ou devia ressoar no início uma «fanfarra estridente», de maneira que na surpresa por ela provocada a poesia se pudesse desenrolar. Esta técnica encontrou Mallarmé muitas vezes aplicada em Vitor Hugo, mas também o princípio do seu *Après midi d'un Faune* já foi citado como exemplo:

Ces nymphes, je les veux perpétuer...

Ou então deviam acumular-se inicialmente pressentimentos e dúvidas de um modo ainda obscuro, para serem conduzidos então a um fecho brilhante. Ao exa-

minar, porém, a própria obra de Mallarmé, verifica-se logo que não bastam estes dois tipos. Demais o segundo tipo mostra já que o princípio da poesia é muitas vezes determinado pela construção total desta e só muito condicionalmente tem técnica própria.

No domínio da balada tem sido mais fácil indicar tipos e técnicas rígidas, e vários poetas participaram na discussão de tais problemas. Assim uma balada cheia de acção inicia-se, de preferência, com palavras directas pronunciadas por uma personagem (exemplo a), ou com uma pergunta que fica indeterminada quanto à sua proveniência e à sua direcção (exemplo b):

a: Graf Douglas, presse den Helm ins Haar
(Conde Douglas, põe o elmo na cabeça)

(Strachwitz, *Das Hers von Douglas*)

b: John Maynard. Wer war John Maynard?
(John Maynard. Quem foi John Maynard?)

(Fontane, *John Maynard*)

Pelo contrário, o poeta Börries von Münchhausen recomenda principiarem-se as baladas mais líricas com um «acorde preparatório» (*stimmender Akkord*). Compreende ele por isso uma estrofe ou um grupo de versos que não esteja em conexão com a própria acção, mas que faça com que o leitor se ponha em consonância com o tom da poesia.

As questões técnicas da lírica tiveram um papel mais importante na poesia das épocas passadas do que nos dois últimos séculos. Havia uma tradição de determinadas práticas susceptíveis de serem aprendidas, e tanto ao poeta como ao público não parecia, de modo nenhum, prejudicada a recepção estética duma boa

poesia pelo facto de ser possível observar o manejo destes meios pelo poeta; muito pelo contrário, o emprego hábil de práticas conhecidas era recebido pelos peritos com pleno agrado e consentimento.

A investigação dos «topos» fez-nos reconhecer também estes dados com toda a clareza e olhar para dentro da oficina dos poetas. Maria Rosa Lida mostrou no estudo já mencionado, «*cómo un esquema virgiliano, la oposición de series de comparaciones en el canto amebéo (Bucólicas, VII)*» é aproveitado e trabalhado no lirismo espanhol do Renascimento. O próprio Ernst Robert Curtius esboçou entre outras a história dum esquema desde os antigos (Tiberianus) até ao século XVII, ao qual dá o nome de «esquema de adição» (*Summationsschema*): «O característico é a adição final dum número de exemplos simètricamente apresentado». Curtius dá como primeiro exemplo do Renascimento um soneto do italiano Panfio Sasso (1527); depois mostra-nos exemplos de Calderón, Lope e outros poetas espanhóis do período áureo. Da literatura francesa menciona Ronsard e outros. No lirismo português daquela época não são raros os casos. Damos apenas um exemplo em que Camões aproveitou o esquema de adição para construção dum soneto (fê-lo mais vezes):

De quantas graças tinha, a natureza
 Fez um belo e riquíssimo tesouro,
 E com rubis e rosas, neve e ouro,
 Formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza
 Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
 No cabelo o valor do metal louro;
 No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.

Os peritos terão certamente considerado enfeite especial o facto de Camões empregar a «adição» no princípio e no fim, para o que se não encontra exemplo em Curtius.

Estes breves exemplos são suficientes para mostrar a importância da tradição retórica no lirismo daqueles séculos. **A conclusão é imperiosa: quem se dedicar à poesia da Idade-Média, do Renascimento ou da época barroca, deve primeiramente familiarizar-se com as bases retóricas de toda essa poesia.**

É verdade que não se deve deduzir disto a opinião de que a observação das práticas retóricas possa substituir o tratamento de problemas ulteriores; devido precisamente às últimas observações sobre os preceitos construtivos da retórica, deve acentuar-se que porisso mesmo os problemas da composição poética não poderão ficar esgotados. O capítulo sobre a construção revelou-nos problemas mais profundos.

2. Problemas de apresentação do drama (Técnica do Drama)

Também no drama existe qualquer coisa correspondente à poesia monologada no lirismo. Vários dramaturgos escolheram, por exemplo, a forma do sonho: as primeiras cenas e as últimas passam-se na

«realidade» poética, ao passo que o drama em si se desenrola num campo próprio; pode tratar-se do espaço do passado, do futuro, dum outro presente ou, finalmente, dum espaço fantástico. Gerhart Hauptmann, em *Elga*, actualizou deste modo o passado. Para o emprego do sonho teve como fonte de inspiração *Der Traum ein Leben* (O sonho — uma vida) de Grillparzer, o qual faz viver ao herói, que se encontra numa situação conflituosa, como seria o seu futuro se ele seguisse a sua inclinação. O próprio Grillparzer escreveu o seu drama sob uma certa influência de *La vida es sueño* de Caldéron. No célebre *Sonho* do sueco Strindberg, só o título indica o carácter de sonho da peça. Alguns libretos de óperas aproveitaram também a mesma técnica de dois planos diferentes, como *Palestrina* de Hans Pfitzner ou *Mona Lisa* de Max von Schilling. Em *Hannelles Himmelfahrt* (Ascensão de Joaninha), Gerhart Hauptmann já experimentara os dois campos diferentes, sobrepondo o campo das visões ao da «realidade».

A escolha do sonho enquadrado na obra exige a resolução de outras questões técnicas. O poeta deve escolher o processo apropriado para fazer a passagem para o mundo do sonho duma maneira bastante nítida; deve resolver de que modo e com que processos pretende pôr em relevo o carácter de sonho. O *Sonho* de Strindberg é, sob o ponto de vista técnico, um dos dramas de sonho mais interessantes, influenciando em muitos respeitos o drama do chamado Expressionismo. O poeta é, especialmente na realização do carácter de sonho, ajudado pelo encenador. Na arte moderna de encenação desempenham um grande papel os véus de gaze e os efeitos de luz. Parte da técnica dramática

depende sempre dos meios técnicos empregados no palco da época. O historiador literário, que ao examinar determinado drama não conheça o palco respectivo, desvia-se facilmente para um caminho errado.

A forma de palco mais frequente na Idade-Média era o chamado «palco simultâneo» (*Simultanbühne*). Neste encontram-se ao mesmo tempo todos os cenários necessários ao decurso da acção; os actores movem-se duma parte do palco (para que serve muitas vezes a praça das cidades) para a outra. O estilo da maneira de representar torna-se, pelos fins da Idade-Média, cada vez mais realista; interpretaríamos e havíamos de criticar erradamente os textos dela recebidos, se não tomássemos em conta a sólida objectividade que lhes servia de complemento.

Palco inteiramente diferente é o que nos mostra o teatro do Humanismo. Últimamente surgiram dúvidas sobre o facto de se poder ainda considerar o chamado «palco de barraca» (*Badezellenbühne*) a forma característica do teatro humanista, como durante muito tempo se fez. Por «palco de barraca» compreende-se um palco dianteiro neutral e sem bastidores que é limitado pela parte de trás por sucessivas cortinas. Os actores podem entrar e sair pelos lados ou pelas cortinas; as barracas representam casas; quando abertas, indicam o interior duma casa.

A luta travada antigamente com tanto ardor quanto à reconstrução do palco de Shakespeare e a devida interpretação dos desenhos conservados (sobretudo o do holandês de Witt), pode considerar-se hoje terminada. O palco típico de Shakespeare tinha três divisões. O campo principal de acção era uma plataforma pouco elevada, para onde o público podia olhar de

três lados. A ideia mais antiga de que nele não havia cenário, mas sim de que se indicava por meio de cartazes o seu respectivo significado, está hoje posta de parte. Cada ambiente exigido pela cena, quer fosse uma rua, um bosque, uma sala, etc., era marcado distintamente por cenário. Por trás ligava-se a este palco anterior — o chamado «*palco de avental*» — um palco posterior mais pequeno, separado por uma cortina. A rubrica de cena em *King Henry VIII* de Shakespeare: «*Norfolk opens a folding door. The King is discovered sitting, and reading pensively*» — refere-se certamente a esta barreira entre o palco anterior (neste caso: «*An Antechamber in the Palace*») e o palco posterior (neste caso: o gabinete do rei). Por cima estava situado o palco superior, em forma duma varanda bastante estreita. Devido às viagens dos «comediantes ingleses» através do continente, o palco shakespeariano tornou-se conhecido e de grande influência.

O século xvii estabeleceu as bases da praxe, ainda hoje tradicional, das representações cénicas. Construíram-se então em toda a parte casas próprias de espectáculos, i. é, teatros, e constituiu-se firmemente a classe dos actores (a partir do século xvii aparecem as actrizes). O apetrechamento do palco alcança um nível espantoso nos teatros das maiores cidades, especialmente nos teatros de corte, por meio de bastidores, vistas pintadas, alçapões, máquinas de voar e outros recursos técnicos. Sobretudo no século xvii cria-se a forma ainda hoje tradicional do «*palco mágico*» (*Illusions- ou Guckkastenbühne*), em que o público só dum lado pode olhar para as tábuas que representam o mundo. Arquitectos e pintores colaboraram com todos os meios para completar a ilusão.

O que no século xx se esperava — que se operasse uma revolução no teatro devido à adaptação de novos recursos técnicos (do filme, da rádio, do alto-falante, etc.) — ainda não se comprovou. As tentativas até aqui empregadas da introdução de tais processos novos não obtiveram ainda êxito plausível. Antes parece que o teatro, devido à concorrência do cinema, mostra uma tendência, não para misturar todos os processos técnicos possíveis, mas sim para penetrar de novo no que lhe é peculiar, na sua própria essência. Não foi de grande importância o facto de o teatro se aproveitar do telefone; no entanto obteve com ele um novo meio para romper o espaço limitado e isolado da cena. Há realmente algumas experiências interessantes com a introdução do telefone no drama moderno (especialmente de autores franceses), mas não se pode afirmar que seja de profunda influência na sua história.

O problema técnico de como se podem representar acontecimentos simultâneos que se desenrolam fora do palco é tão antigo como o próprio teatro. Telefone, alto-falante, aparelho de televisão são soluções modernas dum problema antigo. Nem sempre será possível concretizar por meio de vozes o que fica para lá do palco, como Calderón e Goethe fizeram ressoar a voz de Deus. Uma outra solução, vinda já dos antigos, deste problema técnico é a chamada «*teichoscopia*»: um observador, colocado em cima dum muro ou duma torre, relata aos actores (e ao público) o que se passa lá fora. A «*teichoscopia*» é ainda utilizada muitas vezes no drama actual, quando se trata de batalhas, naufrágios e casos semelhantes, sempre difíceis de apresentar cênicamente aos olhos dos espectadores. Além disso, sonhos e visões podem contribuir para levantar os

limites da cena, também em sentido temporal, actualizando o passado ou o futuro. E finalmente fica sempre a possibilidade de dividir o palco e apresentar ao espectador dusa séries de acções ao mesmo tempo, possibilidade técnica de que o drama do século XX de novo se tem servido com frequência. Provém também dos antigos o «*relato do mensageiro*», processo técnico para fazer reviver acontecimentos mais recentes.

Muitas vezes todo o drama se dirige para o passado, i. é, os acontecimentos decisivos já se desenrolaram e revelam-se pouco a pouco ao espectador, enquanto a acção representada no palco apenas mostra os seus últimos efeitos: o que acontece perante nós não é, por assim dizer, senão o último acto duma acção já há muito tempo em pleno decurso. A este tipo de drama dá-se o nome de *drama analítico*. O exemplo mais célebre é o *Rei Édipo* de Sófocles. Modernamente encorpora-se neste tipo o drama romântico de destino; *Os Espectros* de Hendrik Ibsen são a obra mais representativa desta espécie dentro do Naturalismo.

O levantamento dos limites cénicos realiza-se, em certo sentido, também pela chamada «*peça na peça*». Os exemplos mais conhecidos são o *Hamlet* e o *Sonho duma Noite de Verão* de Shakespeare, dois dramas em que o mesmo processo técnico serve para fins absolutamente diferentes. A «*peça na peça*» é frequente também no drama espanhol (p. ex. Lope de Vega: *Lo Fingido Verdadero*). Seguindo as pègadas de Shakespeare e dos espanhóis, usou Tieck repetidas vezes deste processo nos seus dramas românticos.

Faz parte da técnica dramática a solução do problema referente à maneira como o dramaturgo quer

dar a conhecer ao público o ponto, ou antes: a situação de partida do drama. Ao conjunto das cenas que servem para este fim dá-se o nome de *exposição*. O seu termo é geralmente marcado pelo primeiro *momento excitante* com que começam a tensão temporal e o decurso dramático. No *Frei Luis de Sousa* estende-se a exposição até à quinta cena do primeiro acto. O primeiro «momento excitante» é a comunicação de que os governadores escolheram para sua residência o palácio de Manuel de Sousa. (Poder-se-ia perguntar se não será a peste que representa o primeiro momento excitante, colocado então ainda dentro da exposição. Contra tal interpretação ergue-se, porém, o modo como é usado. As palavras de Madalena «Mas em Lisboa ainda (!) há peste» não anunciam um verdadeiro momento excitante. E nitidamente se reconhece que a peste é só um meio técnico que deve preparar esse momento: por causa da peste mudaram-se os governadores para o campo, escolhendo para residência o palácio de Manuel de Sousa.)

Nos dramas mais antigos há muitas vezes uma personagem especial que, numa espécie de prólogo, faz ao público a exposição; Gil Vicente, por exemplo, serviu-se deste meio várias vezes. Íntimamente relacionada com isto encontra-se a prática, igualmente muito usada outrora, que consiste em as próprias personagens falarem sobre a situação logo que entram em cena. Sentimos que estes processos técnicos deixam de ser dramáticos e, de facto, são de carácter tipicamente épico, por haver neles um narrador mediano entre a «realidade poética» e o público.

Na caracterização das personagens distinguem-se, além da auto-caracterização, a caracterização *directa* e

a *indirecta*. Entende-se por caracterização directa o conjunto das declarações feitas por outras acerca de certa personagem. O espectador fica desta forma esclarecido sobre o carácter dessa personagem. Contudo um escritor hábil dará em tais casos sòmente uma explicação parcial, para não destruir logo toda a expectativa. E não raras vezes atea a impaciência do público por caracterizações directas que se contradizem, ou até nos encaminha erradamente por meio duma caracterização propositadamente inexacta. (Lessing na *Emilia Galotti* e Schiller na *Maria Stuart* serviram-se da descrição contraditória da protagonista. Goethe utilizou o primeiro acto do *Egmont* para uma tríplice descrição do herói antes de o introduzir em cena só no segundo.) A caracterização indirecta apresenta-se-nos quando o espectador deve tirar conclusões acerca dum carácter, tomando por ponto de partida as palavras e acções da própria personagem. Estas duas formas andam na maior parte das vezes ligadas, aparecendo primeiro a caracterização directa; o dramaturgo tirará efeitos especiais da hábil preparação para a entrada do seu herói. Mais importante ainda é a questão da devida preparação quanto ao filme; atendendo ao número naturalmente maior de papéis, devem as figuras principais ser devidamente postas em relevo.

Todos os dramaturgos têm de solucionar os problemas técnicos da exposição, caracterização, entrada e saída das personagens, etc. Entretanto a escolha dos processos técnicos a adoptar não dependerá exclusivamente da situação singular e do efeito produzido apenas nela. Para a escolha definitiva será antes determinante o estilo de toda a obra — a não ser que a falta de conhecimentos técnicos e de prática teatral determine

os processos aplicados pelo autor. A técnica relativamente homogênea da tragédia francesa e a firmeza da sua tradição são prova do estilo fortemente marcado desta poesia dramática. Mas naturalmente esta técnica não deve considerar-se como a solução melhor e definitiva para todos os dramas. Uma força expressiva diferente daquela, i. é, um outro estilo, levará necessariamente a uma outra técnica.

Aos problemas técnicos de que as diferentes forças expressivas, manifestadas pelas várias épocas e dramaturgos, têm julgado duma maneira totalmente diversa, pertence também a questão do emprego e da configuração do *monólogo*. Devido ao princípio da verosimilhança foi, por exemplo, evitado pelo drama do Naturalismo. Conforme as diversas funções que o monólogo exerce, podemos dividi-lo em várias espécies. No plano inferior encontra-se o monólogo «técnico». Serve de expediente para o palco não ficar vazio. A tragédia francesa oferece exemplos. O monólogo «épico» serve para comunicar ao espectador acontecimentos anteriores que não foram apresentados no palco. No monólogo «lírico» exprime uma personagem os seus sentimentos e emoções, ao passo que no monólogo de «reflexão», como o nome indica, faz reflexões sobre certa situação ou tema. Finalmente no monólogo «dramático» propriamente dito toma-se uma decisão num conflito, decisão essa importante para o prosseguimento da acção. As formas enumeradas raras vezes aparecem puras na prática; não entanto é sempre possível reconhecer a função principal do monólogo. Muitos dramaturgos seguiram o exemplo de Shakespeare na técnica da configuração do monólogo, sobretudo na maneira como ele se transforma em diálogo do herói

consigo próprio ou com um «tu» imaginário, ou finalmente ainda com um objecto concreto. Um exemplo célebre para este último caso é o «diálogo» de Hamlet com a caveira; de maneira semelhante se passa o «diálogo» de Joana de Arc com o helmo na *Jungfrau von Orleans* de Schiller.

Garrett, no *Frei Luís de Sousa*, foge um pouco ao monólogo. Além de dois monólogos técnicos (II, 9 e III, 4), há como primeira cena um curto monólogo de exposição, animado pelo «diálogo» com o livro que Madalena está a ler, e um monólogo dramático (disfarçado) (I, 11), em que Manuel de Sousa decide deitar fogo à própria casa. É igualmente muito curto. Para ter conhecimento da técnica dramática de Garrett seria vantajoso observar o monólogo em todos os seus dramas e comparar os resultados com a prática na poesia dramática portuguesa e estrangeira que tinha diante de si.

3. Problemas de apresentação da Épica (Técnica da Arte Narrativa)

A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do «narrar»: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos.

Por meio de um artifício técnico pode concretizar-se e intensificar-se esta situação primitiva: o autor oculta-se então atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração. Precisamente a narração, cujo nome já indica que nela se revela, o mais vincadamente possível, a situação primitiva do narrar, tem-se

servido de preferência deste meio desde sempre. Bem conhecida é esta utilização no *Decamerone* de Boccaccio, aproveitada em muitas outras obras (Chaucer: *Canterbury-Tales*; Margarida de Valois: *Heptameron*; Giambattista Basile: *Pentameron*; Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, etc.). A partir do princípio do século XVIII foram notáveis também como fonte de inspiração as *Mil e uma Noites* que só então foram traduzidas para francês por iniciativa de Galland. Não só, porém, para ciclos, mas também para narrativas soltas se utilizou bastantes vezes tal «moldura». Grande parte da obra narrativa de Theodor Storm e quase toda a de C. F. Meyer apresentam esta característica, e ambos os escritores levaram à perfeição a técnica da «narrativa enquadrada» (*Rahmenerzählung*).

O autor de uma narrativa enquadrada cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se. Mas a limitação desta técnica proporciona ao mesmo tempo também ao autôr as possibilidades mais fecundas. Quando, por exemplo, Storm no seu *Schimmelreiter* (Cavaleiro do Cavalo Branco) põe a narrativa na boca dum mestre-escola ilustrado, as coisas mágicas e sobrenaturais, que ele relata abanando a cabeça, recebem uma ênfase e confirmação especiais. (A narrativa enquadrada é um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra. Formam uma excepção as «histórias de patranhas» (*Lügendgeschichten*), existentes em todas as literaturas. Mas precisamente o facto de este tipo de narrativas ser constituído como tal pelo seu carácter «mentiroso», mostra que

em todos os outros casos inexoravelmente se impõe a credibilidade.) C. F. Meyer, na narrativa *Die Hochzeit des Mönchs* (O casamento do Monge), escolhe Dante para narrador, dando assim à obra atractivos especiais, visto que o autor sabe muito bem satisfazer todas as exigências impostas por tal escolha. Esta narrativa pode simultâneamente servir de solução magistral de outro problema técnico posto pela narrativa enquadrada e que se refere à maneira como a «moldura» e a própria narrativa se devem unir: Dante, como narrador, aproveita-se de figuras e acontecimentos da «moldura» para ilustrar figuras e acontecimentos do conto enquadrado, de maneira que surgem laços estreitos que ligam os dois ambientes. No conto intitulado *Der Heilige* (O Santo), C. F. Meyer põe a falar um simples bêsteiro. Neste caso, o atractivo do conto reside precisamente no facto de a natureza simples do narrador não ser capaz de abranger as bases dos acontecimentos nem a psicologia complexa das personagens, de maneira que o leitor é constantemente obrigado a completar e a aprofundar o conteúdo essencial da obra.

Com o auditório, que numa tal narrativa o poeta nos põe diante dos olhos, consegue ele um meio para influenciar os leitores reais. Um tal auditório integrante pode servir para, por assim dizer, sentir *antes* de nós, pode mostrar-nos como é que devemos receber o que está a ser narrado. Assim, por exemplo, o convidado do casamento, a quem o velho marujo conta a sua história no *Ancient Mariner* de Coleridge, foi designado como o «espectador ideal». Efectivamente o seu papel pode-se comparar ao do coro antigo que, sob a impressão dos acontecimentos, vai exteriorizando

o que sente. Mas também nas «narrativas na terceira pessoa» (a que os alemães chamam *Er-Erzählungen*) não é raro encontrar estes espectadores exemplares que neste caso são figuras que vão vivendo o que se narra. No *Unheimlicher Gast* de E. T. A. Hoffmann, a figura da *Obristin* não retém as suas dúvidas acerca dos «lados nocturnos da natureza». Ela é a personificação do bom senso, e o leitor de bom grado se identifica com esta única figura normal no meio de todos os outros supersticiosos. Mas quando ela no fim confessa: «Assim tenho que acreditar em coisas contra as quais se revolta o meu ser mais íntimo...», então também o leitor é obrigado a levar a sério o que foi narrado, ou pelo menos a conceder-lhe certo grau de validade.

Outras modalidades da narrativa enquadrada são a ficção de papéis achados ou a afirmação da descoberta de documentos procurados com afã. Assim se nos apresenta Dickens no princípio dos *Pickwick Papers* como cronista que se esforçou com afinco por encontrar os documentos «autênticos». Quando se escolhe a ficção de uma crónica, surgem logo determinadas exigências técnicas no que diz respeito à atitude narrativa, à linguagem, etc. O escritor Meinhard, autor dum conto intitulado *Die Bernsteinhexe* (A Bruxa de Âmbar), conseguiu de tal maneira dar-lhe o carácter duma crónica do século xvii que o público, quando ele se deu a conhecer como autor, não o acreditou, capacitado da autenticidade desta suposta crónica.

O Romantismo soube tirar efeitos especiais da ficção dum editor. No *Kater Murr* (O Gato Murr) de E. T. A. Hoffmann, misturam-se constantemente partes da autobiografia do gato com as da biografia

do maestro Kreisler. Isto justifica-se pela (fingida) negligência do (fingido) organizador que não tomou em conta que o gato escreveu a sua vida em folhas, no verso das quais estava descrita a vida do maestro. A mudança constante dos ambientes e das perspectivas e a maneira abrupta como os dois contos se intercalam tornam possíveis os efeitos mais surpreendentes.

Nas narrativas apresentadas por um narrador fictício quase sempre o narrador conta os factos como se os tivesse vivido. A esta forma de narrar dá-se o nome de «conto na primeira pessoa» (narração subjectiva: *Ich-Erzählung*). O seu oposto é o «conto na terceira pessoa» (narração objectiva: *Er-Erzählung*), no qual o autor ou qualquer suposto contista fica fora do plano dos acontecimentos. Como terceira possibilidade de contar costuma distinguir-se a *forma epistolar*, em que, por assim dizer, várias pessoas desempenham o papel de contistas. (Há casos como o do *Werther* de Goethe em que todas as cartas são da autoria da mesma pessoa.) Como se vê, trata-se no fundo duma modificação do conto na primeira pessoa.

Mas as alterações são tão importantes que se justifica considerar este terceiro tipo como especial: nos dois outros, os acontecimentos são relatados, geralmente, como uma coisa já passada. Na forma epistolar o ponto de vista do respectivo narrador está ainda dentro do decurso da acção. Ele próprio vive na tensão temporal, de maneira que se atribui aos contos deste tipo, e com razão, um certo cunho dramático, como aliás já Goethe notou.

A narrativa epistolar e, em geral, a narrativa na primeira pessoa apresentam de novo, e devido à fixação nítida do ponto de vista, determinadas exigências

ao autor, proporcionando-lhe, aliás, também certas vantagens. A perspectiva uniforme e bem limitada, em vez da «omnisciência» épica, dá unidade e vivacidade à obra, obrigando, porém, ao mesmo tempo, a tomar em conta cuidadosamente a verosimilhança. Quando Gottfried Keller transformou a segunda edição do seu romance *Der grüne Heinrich*, reescrevendo-a completamente na primeira pessoa, nem sempre conseguiu vencer todas as dificuldades, visto que então só podia ser relatado o que era vivido ou experimentado pelo narrador.

Também à narrativa na primeira pessoa se atribuiu certo carácter dramático, por o leitor entrar nela em contacto imediato com a realidade poética. Mas, sobretudo, a narrativa na primeira pessoa reforça a impressão de autenticidade que a narrativa enquadrada, como já vimos, confere à matéria narrada. Já na antiguidade se procurou dar desta maneira credibilidade a histórias fantásticas e aventuras de viagens, e as aventuras do embusteiro Barão de Münchhausen ou as estranhas experiências do protagonista de *Erewhon*, de Samuel Butler, adquirem um carácter cómico especial pelo facto de serem apresentadas como vividas pelos próprios narradores.

A narração na primeira pessoa é extremamente apreciada também no romance. Encontra-se sempre no romance «picaresco», um dos tipos imortais de romance. Na literatura portuguesa da actualidade a obra *O Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro é um exemplo eminente. A forma da primeira pessoa encontra-se além disso frequentes vezes no romance humorístico (em Fielding, Dickens, Machado de Assis, também n' *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós). Predomina

ainda no romance de formação e de evolução (Keller: *Grüner Heinrich*; Dickens: *David Copperfield*; Stifter: *Nachsommer*, etc.), e a partir do *Werther* de Goethe tem sido usada para apresentação própria de figuras psicologicamente interessantes (Benjamin Constant: *Adolphe*; Lamartine: *Raphael*, etc.). Não devemos esquecer, finalmente, as influências provenientes da autobiografia. É incalculável a repercussão das *Confissões* de S.^{to} Agostinho na literatura, sempre que se trata da apresentação duma vida invulgar e que passa pelos lados mais baixos da existência (p. ex. De Quincey: *Confessions of an English Opium Eater*).

Também no romance pode naturalmente a discrepância entre a perspectiva limitada do narrador e a complexidade e profundidade dos acontecimentos narrados produzir efeitos especiais, como já vimos no conto de C. F. Meyer intitulado *Der Heilige*. Assim, por exemplo, em *Le Grand Meaulnes* de Alain Fournier, o leitor tem de pôr muito da sua parte, visto a perspectiva do narrador não ser suficiente. As restantes faltas de clareza e até enigmas são deliberadamente postos pelo autor; a narração na primeira pessoa, evidentemente, foi escolhida como processo técnico adequado, sob todos os pontos de vista, ao estilo de toda a obra.

A escolha dum narrador fictício nas narrativas enquadradas é simplesmente uma intensificação da situação primitiva de todas as narrativas, isto é, daquela tríade formada por narrador, matéria narrada e público. Dá-se em todas as obras narrativas. A relação do narrador com o público e com a matéria (objectividade) denomina-se «*atitude narrativa*». A sua exacta compreensão é da maior importância para a

interpretação da obra. A atitude narrativa adoptada por cada autor está na mais íntima relação com o estilo da obra; surgem ao mesmo tempo determinadas exigências técnicas que de qualquer modo têm de ser resolvidas.

Na atitude para com o público, que é um dos aspectos do fenómeno, são possíveis grandes diferenças. Todo o narrador adopta uma atitude para com o seu público, mesmo quando não a dê a reconhecer claramente. Ele teria afinal falhado na sua tarefa se não conseguisse prender de qualquer modo o seu auditório e interessá-lo no que tem a contar. Não é sempre preciso empregar meios drásticos como faz o romance em fascículos que se interrompe na altura de maior expectativa e faz esperar a continuação — técnica típica dos romances de jornais e revistas.

Consoante a atitude para com o público diferenciam-se já algumas espécies da arte de contar. Pode dizer-se que nos romances, contos, novelas, etc., o narrador se encontra no mesmo plano que o seu público. Especialmente na arte narrativa burguesa do século XIX predomina o esforço para manter a mais curta distância, a mais estreita intimidade com o leitor. Conhecem-se as apóstrofes célebres ao «querido leitor», e conhecem-se os processos técnicos para aumentar esta intimidade: as alocuções, as divagações com o leitor durante a narrativa, o diálogo já no prefácio, etc. Camilo fornece bastantes exemplos, ao passo que Alexandre Herculano se mostra mais reservado no emprego de tal método. Mas quando, por exemplo, na penúltima frase do *Eurico* escreve: «Depois, repentinamente, soltou uma destas risadas que fazem eriçar os cabelos...», as palavras «destas risadas» testemunham a proximidade do

leitor, pode acrescentar-se até: do leitor com igual formação. Na mesma direcção actua a exclusão expressa da massa: conta-se apenas para umas poucas almas congeniais. Machado de Assis, na sua obra-prima *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, conta apenas com dez leitores aos quais, aqui e além, se dirige individualmente. E o narrador da *Chronik der Sperlingsgasse* de Raabe escreve afinal as suas memórias só para si mesmo.

Que os autores dessa época pensam em leitores de um determinado ambiente e de uma determinada formação, revela-se também no traço típico das narrativas burguesas do século XIX: a predilecção por citações. Em Camilo os títulos indicam já muitas vezes a atitude narrativa, bem como o público a que se destina a obra: *O Bem e o Mal*; *A Queda dum Anjo*; *Voltareis, ó Cristo?*; *Amor de Perdição*; *Amor de Salvação*; *Purgatório e Paraíso*; *Luta de Gigantes*; *Agulha em Palheiro*; etc. Na Alemanha, Goethe e Schiller forneceram inúmeros títulos para os romancistas burgueses: *Über allen Gipfeln* (Heyse); *Problematische Naturen* (Spielhagen), etc.; na Inglaterra, *Pilgrim's Progress* de Bunyan forneceu citações e títulos (Thackeray: *Vanity Fair*).

Totalmente diferente é a atitude do narrador perante o público na epopeia. Quando Goethe e Schiller procuraram esclarecer as diferenças essenciais entre drama e epopeia (*Über epische und dramatische Dichtung*), determinaram a maneira de expor no drama como sendo «absolutamente presente», e a da epopeia como «absolutamente passada». Viam o poeta épico pela imagem do rapsodo que, como «homem sábio», «alcança com a vista os acontecimentos com calma circunspecção». Não aparece pessoalmente ao público, mas sim recita «por detrás duma cortina». De facto, é típico da maneira

épica de expor que o narrador se conserve num plano superior ao público. Ele fala como rapsodo, como vate, como iniciado; é quase a voz das Musas que se dirige a nós através dele. Resulta assim um tom caracterizado por certa dignidade e solenidade, uma espécie de «canto». Nas primeiras linhas das epopeias dá-se expressivo relevo a isto. Estabeleceu-se aqui uma tradição firme, em parte formulada pela retórica. Seguiu-se a técnica usada pelos antigos: nos primeiros versos expunha-se o tema (sinal duma visão que tudo abrange), apresentava-se o narrador (*propositio*) e ficava determinada a elevação do tom:

Menin aeide, Thea... (HOMERO)

Arma virumque cano... (VIRGÍLIO)

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci impresi io canto... (ARISTO)

As armas e os barões assinalados...
Cantando espalharei... (CAMÕES)

Of Man's first disobedience...
Sing, Heavenly Muse... (MILTON)

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung...
(KLOPSTOCK)

O estado de calma reflexão em que o poeta épico expõe já parte do segundo aspecto da atitude narrativa, quer dizer, da atitude do narrador perante o seu objecto. Como expressão da grande distância com relação ao assunto narrado e da sua completa visão de conjunto desenvolveu-se precisamente na epopeia um traço estilístico (poderíamos dizer também: uma técnica)

que certamente se pode encontrar noutras narrativas, mas então sempre igualmente como sintoma da onisciência épica: a *antecipação*. Poder-se-ia pensar que, devido à antecipação dos acontecimentos futuros, se destruía a expectativa tão necessária ao narrador e que ele deseja exactamente despertar. De facto, um romance policial seria de pouco interesse se logo no princípio se fizesse suspeitar o final, e os romances policiais não pertencem fundamentalmente à literatura que se pode e se quer tornar a ler. Mas o interesse da arte de narrar não é de natureza tão grosseira e material que possa sofrer com uma indicação sumária do desfecho. Um exame mais minucioso da técnica de antecipação mostra ainda que o véu se levanta só um pouco e dum só lado, resultando disto antes um aumento da expectativa no «como» do decurso e nos caminhos que vai seguir. Não raras vezes se estendem as antecipações apenas a fins de fases, mas não ao total, de maneira que o leitor é conduzido de capítulo a capítulo, e as antecipações contribuem ao mesmo tempo para a concatenação do conjunto. Deve ainda observar-se se as antecipações dizem respeito ao decurso da acção, ou à essência ideológica, ou ao lirismo. Não são raros os casos em que o narrador apenas dá as disposições íntimas para o que há-de vir. A função mais importante das antecipações é, porém, dar um sentido vivo da unidade e do arredondamento do respectivo mundo poético. Na difusa vida quotidiana não participamos em muitas coisas com a devida intensidade espiritual e emocional, porque sabemos que não chegaremos a conhecer a continuação e solução das questões que se apresentam aos nossos olhos. Um simples conhecimento de viagem que nos fala das suas preo-

cupações, intenções e expectativas, talvez já na estação seguinte vá desaparecer para sempre da nossa vista, e por essa razão concedemos apenas um interesse superficial às suas confidências. As antecipações na literatura dão ao leitor a plena certeza de que o mundo de cada obra não é amorfo nem difuso e que será recompensada a plena participação da alma nas figuras e nos acontecimentos. Uma função secundária da antecipação é finalmente a de contribuir também para a credibilidade dos factos narrados.

O estudo da antecipação numa obra será de grande importância para a sua devida compreensão e esclarecimento: simultâneamente surge aqui um problema que conduz à essência da poesia em geral e é por isso importante para a ciência da literatura. O investigador húngaro Eugen Gerlötei, que se consagrou a vários trabalhos gerais e especiais sobre a antecipação, deu a um dos seus estudos, denominado *Die Vorausdeutung in der Dichtung* (A Antecipação na Poesia: — Helicon II) o subtítulo: *Keime einer Anschauung vom Leben der Dichtung* (Germes duma Concepção da Vida da Poesia).

Sigamos agora os caminhos que levam da antecipação ao complexo de questões relativas ao *tratamento do tempo*.

Não só o poeta épico, mas principal e fundamentalmente o narrador em geral encara o seu objecto como algo já passado. Esta opinião foi combatida, por vezes, no que diz respeito ao romance e à narrativa, mas não com muita razão. Certamente, há narrativas que suprimem o pretérito como tempo verbal de narrar e relatam tudo no presente. O leitor presencia deste modo uma acção que está a desenro-

lar-se. Mas é também incontestável que tais livros não produzem os efeitos devidos; a sua atitude constantemente « ofensiva » torna-os antes enfadonhos. Nota-se que uma tal mistura de elementos épicos e dramáticos não é satisfatória. Por outro lado, a passagem oportuna e ocasional para o chamado presente histórico produz efeitos vivos e intensos; o grande romancista norueguês Knut Hamsun levou esta técnica à mestria.

Há ainda outros processos para encurtar a distância com relação ao passado narrado. Assim o narrador pode fazer desenrolar o que conta numa sequência temporal que corresponde exactamente à temporalidade objectiva do mundo real, fazendo coincidir o tempo objectivo com o da obra literária. O exemplo mais conhecido da actualidade é a obra *Ulysses* de James Joyce, cuja leitura dura quase o mesmo tempo que os acontecimentos relatados. Facto idêntico foi tentado já há mais tempo; indicamos apenas o romance *Konrad der Leutnant* de Karl Spitteler e o começo do *Helianth* de Albrecht Schaeffer. Mas em obras extensas essa coincidência torna-se impossível, visto que ninguém é capaz de ler durante 24 horas sem interrupção. Chegar-se-ia finalmente a absurdos se se quisesse rigorosamente levar a cabo o sincronismo e conceder talvez ao herói do romance o descanso da noite, supondo que o leitor também ia dormir, para continuar, na manhã seguinte, a leitura com o pequeno almoço de ambos. Só um naturalismo extravagante pode pensar que se lucra com isto alguma coisa e não reconhecer que a essência da arte se prejudica gravemente com tal processo. Todo o leitor se identifica (e tem de identificar-se) a tal ponto com o mundo

próprio duma obra artística que já não mede o tempo que a acção dum romance dura pelo decurso objectivo do tempo. (Não tocamos aqui no problema da discrepância entre o tempo «objectivo» e o tempo sempre «subjectivo» do homem.) Abandonamo-nos complacientemente à medida de tempo que o autor nos quer impor e, quando sabe verdadeiramente do officio, nos impõe de facto. Permitimos-lhe — apesar de Lessing — descrições de situações que gastam algum tempo: é como se o tempo para nós parasse. Por outro lado, seguimos o autor num voo sobre maiores espaços de tempo, quando os acelera devidamente. O tratamento do tempo e a sua técnica são, com efeito, um campo difícil mas compensador para a investigação literária.

É claro que o narrador não é totalmente soberano. A configuração especial do tempo numa obra conforma-se com a concepção humana de tempo. Um herói que com os anos se tornasse cada vez mais novo só seria possível nos contos de fadas, pois estes possuem a concepção de tempo mais livre entre todas as formas narrativas. Mas há casos menos crassos. Na epopeia d'*Os Nibelungos* a acção prolonga-se por várias décadas. Apesar disso, nos últimos cantos, o leitor não nota que as personagens tenham envelhecido ao correspondente. Deram-se explicações racionalistas afirmando que as palavras e feitos de Kriemhild no fim da epopeia são talvez próprios duma mulher já velha mas ainda enérgica. Noutra personagem isso é impossível, e por isso se censurou vivamente o autor: o irmão de Kriemhild, Giselher, é durante toda a epopeia «o jovem», e até nas lutas finais nos aparece tão novo como na altura em que nos apareceu pela primeira vez. Parece mais importante e correcto examinar em primeiro

lugar e sistematicamente a concepção e configuração do tempo n'Os *Nibelungos*. Temos de contar com a possibilidade de que a distância a que se conta e observa é tão grande e se aproxima tanto do ponto de vista «*sub specie æternitatis*» que a extensão temporal da acção se torna quase insignificante e apenas um acidente exterior. A crítica só deveria mover-se, por princípio, dentro da configuração do tempo na respectiva obra; torna-se suspeita quando arranca do conjunto certas particularidades para as medir com a medida do tempo objectivo. Ao mesmo tempo parece neste ponto desvendar-se qualquer coisa especial do género da epopeia. Nós não sentimos também que Aquiles, Ulisses, Vasco da Gama envelheçam. A visão *sub specie æternitatis* parece ser característica da epopeia.

Por princípio e justamente como consequência da situação primitiva do contar, o narrador tem muito mais possibilidades e liberdade no tratamento do tempo do que o dramaturgo. O maior ou menor uso que o autor faz delas decide muito do estilo duma obra narrativa. Em oposição ao dramaturgo, o narrador não se encontra ligado a uma sequência temporal rígida e não precisa de colocar os acontecimentos sob o domínio do tempo em decurso contínuo e implacável, como o dramaturgo deve fazer. Um exemplo célebre pode elucidar esta diferença. Quando na cena 8 do acto V do *Don Carlos* de Schiller já é quase meia-noite e assim está iminente o momento combinado em que D. Carlos deve encontrar a rainha, seguindo-se no entanto ainda duas cenas, ambas importantes e demoradas, até Carlos na cena 11 entrar nos aposentos da rainha, considera-se isto um defeito técnico do drama.

Tanto mais que o próprio poeta chamou a atenção do espectador para o toque do sino, de maneira que ele não pode conformar-se com este atraso. Semelhante deficiência técnica encontra-se no segundo acto de *El saber puede dañar* de Lope de Vega. Em determinada cena há um duelo simulado entre Carlos e um seu amigo, para aquele, deste modo, ter a possibilidade de entrar em casa de Célia. A cena seguinte passa-se no interior da casa, onde Célia está a conversar durante certo tempo com várias pessoas, até que se ouve da rua o ruído do duelo (já passado na cena anterior) e Carlos entra. Aqui o tempo até volta atrás, liberdade que Lope retoma também no *Alcalde mayor*, onde por duas vezes batem as 10 horas.

Pelo contrário, quando Sterne no seu *Tristram Shandy* apresenta uma personagem a bater à porta, só a deixando entrar alguns capítulos mais tarde, esta liberdade de narrar é-lhe permitida com todo o direito, pois na narrativa há um narrador mais ou menos visível. Sterne tira deste processo (e é o primeiro a fazê-lo na história do romance) os efeitos mais surpreendentes; e para a sua atitude narrativa neste romance são, na verdade, característicos os finais de capítulos como os seguintes: «*Imagine to yourself; — but this had better begin a new chapter*» (II, 8); «*what business Stevinus had in this affair, — is the greatest problem of all: — It shall be solved, — but not in the next chapter*» (II, 10). E dentro dos capítulos é típico de Sterne interromper a narrativa ou um discurso directo por meio de reflexões, esclarecimentos, etc., retomando-a daí a pouco precisamente no mesmo ponto. Um exemplo da *Sentimental Journey*:

«*Pray, Madame, said I, have the goodness to tell*

me which way I must turn to go to the Opera comique. — Most willingly, Monsieur, said she, laying aside her work —.

I had given a cast with my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be disordered by such an interruption; till, at last, this hitting my fancy, I had walked in.

She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door —

— Très volontiers; most willingly, said she, laying her work down upon a chair next her, and rising up...»

Numa forma meio humorística Sterne faz repetidas reflexões com o leitor sobre a atitude dum narrador no que diz respeito ao tempo (p. ex. *Tristram Shandy*, II, 19), o que também outros narradores como Fielding, Dickens ou Thomas Mann fazem. E se o recuar do tempo, para retomar uma outra série de acontecimentos, é considerado defeito no drama, na arte narrativa aparecem passo a passo casos em que o narrador, e com todo o direito, colocou o mesmo acontecimento em duas ou mais séries temporais (Smollett, *Humphrey Clinker*; em Henry James, Joseph Conrad e outros é esta *técnica-do-ponto-de-vista* um traço estilístico importantíssimo). De maneira admirável conseguiu Tieck, na sua narrativa do *Naturfreund*, reflectir em cartas, simultâneamente escritas pelas duas principais figuras, a marcha dos acontecimentos de vários dias.

A liberdade do narrador exprime-se já, muitas vezes, pela inversão da ordem temporal. Já o romance antigo trabalhava com o processo de começar no meio dum situação de grande expectativa e só depois focar sucessivamente os caminhos anteriores que tinham conduzido a essa situação. Nas *Etiópicas* (ou: *Thea-*

genes e Cariclea) de Heliodoro, obra que influenciou a história do romance no ocidente como nenhuma outra, esta técnica de intercalar o relato do passado na própria narrativa já se encontra elaborada duma maneira admirável. Só no fim do quinto livro, i. é, no meio do romance, está esclarecido todo o passado; mas mesmo a partir daí a narrativa não segue ininterruptamente direita ao fim. Foi Jean Paul que deu o seguinte conselho na sua *Vorschule der Ästhetik* (Escola primária de Estética) entre as «regras e advertências para os romancistas»: «Não ponhais, logo no início, todos os leitores à volta do berço do vosso herói... Nós queremos ver já o herói com alguns palmos, de altura; só depois podereis fazer referência a algumas relíquias da infância, pois não é a relíquia que faz importante o homem, mas sim este que dá valor àquela».

A máxima inversão do tempo encontra-se no romance de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O primeiro capítulo dá-nos a descrição do «Óbito do autor», aliás da pena do «defunto autor» Brás Cubas. O narrador não deixa de comunicar ao leitor os motivos que o levaram a tal inversão da ordem cronológica; o romance começa assim:

«Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é: se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adoptar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a

sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco».

A epopeia também faz uso, de preferência, da inversão temporal das acções; não precisamos mais do que pensar na *Odisseia* ou n'*Os Lusíadas*. E no entanto as partes anteriores, relatadas só mais tarde, são da mesma intensidade e densidade que as outras. Em princípio isto está vedado ao dramaturgo, pois a sua obra passa-se na expectativa constante do futuro. Excluindo os casos «enquadrados» (do sonho, etc.), em que o passado se torna actualidade no palco, observamos no drama uma mudança na forma de apresentação sempre que é despertado o passado: só se pode dar-lhe vida por meio de palavras e, na verdade, de palavras épicas.

Entre todas as formas da arte narrativa a novela manifesta-se mais uma vez como a parente mais próxima do drama. A partir de um certo momento, ela segue a linha recta do decurso temporal e não se demora já com o passado. Na novela de José Régio *Davam grandes passeios aos domingos* conclui-se na página 33 o tratamento dos acontecimentos prévios; a partir da frase: «Rosa Maria compreendeu então que estava apaixonada» — tudo fica sob o domínio do tempo que corre, renunciando o autor às liberdades do narrador no que diz respeito à configuração do tempo. De resto, ele actualizou a apresentação dos acontecimentos prévios — de acordo com os preceitos da verdadeira novela — apresentando a infância da protagonista sob a forma de recordações dela, provocadas pelo presente: a sua situação actual fá-la pensar no passado. Menos bem sucedida é a apresentação do passado em volta das outras personagens, por não se

ligar intimamente com o decurso da novela. O autor empregou nisto a técnica do romancista.

A liberdade do narrador quanto ao «tempo» está em estreitíssima conexão com a sua extensão de visão e com a sua «omnisciência». A «omnisciência» não é, contudo, uma característica própria de todo o narrador. Quando C. F. Meyer nos apresenta um simples bêteiro a contar a história, renuncia conscientemente à omnisciência e tira precisamente da limitação da sua capacidade intelectual efeitos especiais.

A narrativa em prosa — em oposição ao que se dá na epopeia, no poema ou ainda na novela — concede ao autor a maior liberdade na escolha do ponto de vista para o respectivo «narrador». Seria um crime contra o espírito da narrativa exigir uma atitude narrativa estritamente «objectiva», eliminando assim o mais possível o elemento subjectivo do narrador. A narrativa ficaria desta maneira privada duma boa parte das suas ricas possibilidades e ser-nos-ia fácil mostrar que o valor artístico e a força vital dos grandes romances ingleses do século XVIII — de um Fielding, um Goldsmith, um Sterne, etc. — reside, em grande parte, na boa escolha e na firme manutenção do ponto de vista narrativo. E não será exagero dizer que também muito da mestria de um Machado de Assis reside igualmente na maneira como ele escolhe e leva a cabo uma determinada atitude narrativa nos seus romances.

Excursão: A posição do narrador no «Brás Cubas» de Machado de Assis

Para iniciar a determinação do ponto de vista narrativo no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,

citamos, além do período já transcrito, umas curtas frases ou seja o capítulo CXXIV do livro:

«*Vá de intermédio*

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu.»

Foi uma ideia muito feliz escolher, como narrador, um «defunto» que compõe as suas memórias «cá no outro mundo». O leitor, participando desta ficção pela qual logo entra num mundo poético, fica assim, desde o início, com a curiosidade de saber o que este narrador lhe vai dizer do seu estranho ponto de vista. Machado de Assis não explora muito o lado fantástico deste ponto de vista (não por falta de fantasia, certamente; as grandiosas imagens do cap. VII — *O delírio* — fazem-nos lamentar essa restrição intencional); explora antes o contraste cómico entre a posição do narrador no outro mundo e a sua atitude terrestre, ao interessar-se pelas coisas mais pequenas deste mundo. Os dois passos transcritos revelam bem a «subjectividade» da maneira de narrar, e assim é pelo livro todo: tudo ganha vida e tonalidade pela perspectiva e a personalidade do narrador.

Pode ficar em suspenso se provém de uma ou da

outra ou duma mistura de ambas: o narrador, em todo o caso, gosta de se distanciar, às vezes, da narração dos factos e de se dedicar a reflexões. «Que há entre a vida e a morte?» A resposta é uma banalidade: «Uma curta ponte». Mas o que na boca de qualquer outro seria mera banalidade, toma na boca de um defunto, que deve saber disto mais do que nós outros, um aspecto mais rico. O leitor sente-se assaltado por várias dúvidas: Esconde-se acaso um sentido mais profundo nestas palavras? Ou não poderemos saber mais acerca destas coisas quando estivermos no outro mundo? Ou será que o narrador está tão preso e hirto na sua individualidade que não sabe aproveitar as possibilidades que a sua situação no outro mundo lhe proporciona?

Não é de desconhecer uma certa estreiteza, uma certa teimosia e até mesquinhez no carácter dele. Manifesta-se, por exemplo, na repetição tão acentuada: «não é meu», repetição que nos revela, ao mesmo tempo, a sua modéstia. Não quer que se lhe atribua a autoria desta ideia do «refúgio no livro», e nós não podemos deixar de sorrir perante tal perseverança de qualidades e interesses terrestres.

É cómica, sobretudo, a teimosia do narrador no que diz respeito aos problemas de ordem literária, estendendo-se até às questões mais minuciosas da técnica. Este interesse é bem flagrante nos dois passos transcritos, e poderíamos transcrever muitos outros. São estas, então, as preocupações mais urgentes de um defunto? E com um certo prazer o leitor vê-se burlado pelo narrador, tendo tomado um momento por meditação profunda (uma curta ponte) o que resulta ser, finalmente, apenas realização dum «spleen» lite-

rário do narrador, que faz palavras para evitar um «forte abalo» ao (fingido) leitor. Obedecendo a uma suposta lei estética, o narrador só quer construir uma ponte de palavras entre a vida da pessoa, descrita no capítulo anterior, e a morte dela, conteúdo do capítulo que segue. Há, nos dois textos citados, ainda outros traços que, construindo a personalidade do narrador, são ao mesmo tempo características da maneira de narrar. Apontamos só a importância que Brás Cubas dá aos elementos duma cultura espiritual (o Penta-teuco); também aqui resulta da posição daquele que fala um efeito cómico latente que, muitas vezes, é actualizado.

Porém, a atitude narrativa, como já vimos, é determinada ainda pela atitude para com o leitor. Neste respeito, é o tom pessoal, é uma afeição nítida pelo leitor que caracterizam a maneira de contar. Brás Cubas tem sempre presente os leitores aos quais conta as suas memórias. São poucos; no prefácio confessa o narrador que só conta, «quando muito», com dez leitores. Foi feliz também esta ideia de fixar bem o público, pois resulta daí a intimidade e a familiaridade tão eficaz do livro. Às vezes, Brás Cubas dirige-se a um determinado leitor entre os dez; o capítulo xxxiv dedica-se à «alma sensível», o capítulo cxxxviii ao «meu caro crítico».

Mas, é claro, nós, leitores reais, não somos os leitores fingidos para os quais Brás Cubas está a falar. Assistimos com deleite a este jogo entre o narrador e o seu suposto público. Abre-se-nos o horizonte também num outro ponto: só uma parte da ironia em todo o livro provém do dom irónico do próprio narrador. Sempre que ele mesmo se torna o

objecto da comicidade, ergue-se atrás dele o «verdadeiro» autor que soube arranjar tudo isto. E ainda e finalmente, também no terceiro ponto do triângulo épico (determinado por narrador, público e objecto épico) abrem-se as fronteiras: por mais profunda e verbosa que seja, por exemplo, a descrição da «borboleta preta» por Brás Cubas (cap. xxxi), sentimos nitidamente que este objecto tem um significado ulterior. O mundo narrado por ele tem uma essência que transcende as interpretações que ele é capaz de nos dar. Revela-se toda a mestria de Machado de Assis na maneira como consegue envolver o triângulo do primeiro plano (Brás Cubas, as ocorrências da sua vida, os dez leitores) num triângulo mais vasto, mas também bem fechado e que se determina pelo «verdadeiro» autor, a «verdadeira» essência do mundo poético e os «verdadeiros» leitores. A perspectiva a partir do ponto de vista do defunto narrador fica dentro duma perspectiva que abrange mais, sem ser, por isso, menos bem traçada.

Chegamos assim a um problema que tem atraído cada vez mais os investigadores nos últimos anos: o problema da *perspectiva* na arte narrativa. (De resto, no drama também há «perspectiva». Por um lado, já no sentido exterior: a perspectiva do espectador medieval, que anda à volta do palco «simultâneo», é diferente da do moderno, que é determinada pelo seu lugar sentado fixo. Mas há também perspectiva num sentido mais profundo, de novo como manifestação das forças expressivas estilísticas. Da perspectiva adoptada dependem as cenas que um dramaturgo escolhe do seu enredo para serem apresentadas. Racine,

por exemplo, apresenta sobretudo o mundo interior da alma das suas personagens, os seus conflitos, situações e lutas internas; Corneille, pelo contrário, prefere as cenas cheias de decisões e acções que levam ao palco um número maior de figuras do que nos dramas de Racine. Revela-se assim uma diferença capital na perspectiva das respectivas obras. Em dramas que tenham o mesmo assunto poderemos facilmente descobrir tais diferenças.)

Pareceu, em certo momento, que se tinha achado, em analogia com as unidades dramáticas de acção, tempo e lugar, uma unidade épica na unidade de perspectiva. A palavra «perspectiva» provém da pintura. Se o pintor misturasse várias perspectivas, isso, duma maneira geral, havia de nos perturbar. Não se quer com isto dizer que um quadro deva seguir a perspectiva «matemática»; pode ter a sua própria, como também a vista humana tem a sua: uma pessoa a cinquenta metros de distância parece-nos maior do que é «de facto», quer dizer na perspectiva «objectiva». (Um caso célebre e muito discutido constitui a paisagem de Rubens com duas sombras ou seja com duas fontes luminosas diferentes. Numa conversa com Eckermann, de 18.IV.1827, Goethe exprimiu, partindo deste quadro, ideias elucidativas sobre a essência da arte.)

Anàlogamente à perspectiva una na pintura dos últimos séculos, formou-se a opinião de que uma narrativa deve igualmente ter uma perspectiva una e ser contada a partir sempre do mesmo ponto de vista. Desvios demasiadamente acentuados deviam ser considerados defeitos técnicos. Tal opinião é, porém, apenas resultado duma construção no abstracto. A arte de narrar viva, e precisamente nas suas obras-primas,

comporta-se de maneira totalmente diferente. Os exames feitos a Dickens, Tolstói, Dostoiéwski e outros, mostraram imediatamente que os autores de modo nenhum conservam o ponto de vista uma vez adoptado como talvez o da «omnisciência», o ponto de vista do «de fora», o ponto de vista posto no interior das figuras ou qualquer outro possível. Pode bem ser que uma forma de perspectiva predomine, mas no fundo podem adoptar-se vários pontos de vista numa narrativa na «terceira pessoa». Só surge um defeito técnico quando dentro duma frase ou parágrafo com perspectiva fixa se dá uma mudança não justificada. Podemos tomar o seguinte exemplo: o narrador escolhe o seu ponto de vista num grupo de pessoas que observam ao longe um cavaleiro: «Elas viam como ele volvia o cavalo para um camponês que andava a lavrar a terra. Tímido e em voz baixa perguntou-lhe se podia encontrar na sua casa abrigo por alguns dias. O lavrador pareceu dar uma resposta negativa, pois o cavaleiro voltou o cavalo e continuou o seu caminho». Quando o observador escolhe um ponto de vista exterior e ainda bastante afastado, então é um erro de perspectiva o facto de o narrador ter conhecimento do conteúdo e do tom de palavras pronunciadas em voz baixa, dando assim, bruscamente, um salto para mais perto e voltando com igual rapidez para o antigo ponto de observação.

Falta ainda um número suficiente de investigações fundamentais sobre a perspectiva, quer numa obra, quer num poeta, quer num género literário. Parece que o ponto de vista da «omnisciência» está em conformidade com a epopeia, como já a invocação da Musa inspiradora faz supor. A novela, por outro lado,

tem preferência pelo ponto de vista do observador colocado «de fora»; a sua perspectiva é mais uniforme e mais claramente estruturada que no romance. Este pode atingir os mais expressivos efeitos por meio duma exploração inteligente da mudança das perspectivas. Assim, é um artifício preferido pelos narradores modernos (que de resto os romancistas também utilizam), dar um cunho especial a determinadas personagens por observá-las só do ponto de vista exterior e talvez ainda indistintamente, ao passo que as outras figuras são apresentadas a partir da perspectiva da «omnisciência». Por isso revestem-se aquelas personagens isoladas de algo de misterioso e irracional, que, ao mesmo tempo, mantém o leitor em constante inquietação, visto que ele próprio tem de penetrar nas profundidades da alma. Um exemplo é a figura feminina principal da *Forsythe-Saga* de Galsworthy: Irene. Ela torna-se visível, pelo menos na primeira parte, quase só através dos olhos das outras figuras, de maneira que se nos apresenta enigmática e um pouco demoníaca, porque as observações e opiniões das outras figuras diferem largamente. Irene aparece assim como um ser estranho no mundo dos Forsythe que, por seu lado, são completamente transparentes.

O autor manejou conscientemente a técnica das diferentes perspectivas, o que se deduz duma frase do prefácio: «A figura de Irene que se pode imaginar, como o leitor terá notado, quase exclusivamente através dos sentimentos de outras personagens, é uma encarnação da beleza perturbadora, que actua num mundo de bens e haveres». Técnica semelhante empregou-a Ludwig Tügel para a «jovem senhora» da sua narrativa *Die See mit ihren langen Armen*.

Em *Im Sonnenschein* de Storm topamos um outro processo: aqui todas as figuras são vistas de fora. Isto leva às locuções tanto do gosto de Storm: «*es schien als ob...*», «*mit dem Ausdruck des...*» («parecia como se...»; «com a expressão de...»). Só o jovem neto é que nos é apresentado também por dentro. Ele é no entanto apenas espectador, de forma que artisticamente nada se ganha com esta excepção. Ela é antes um sinal de que o neto se identifica com o narrador (e com o autor): nas suas memórias de infância relatou Storm os sucessos que formam a matéria da narração. O facto de se haver apresentado «a si mesmo como terceira pessoa», deu-se «por ele sentir a necessidade de encher com a sua fantasia as lacunas da realidade», como Storm confessou noutra ocasião (*Ein grünes Blatt*).

A observação da técnica conduz de novo aos últimos problemas do estilo; não parece infundada a esperança de que, por meio da investigação da perspectiva, se possa chegar a conclusões da maior importância no que diz respeito à linguagem e aos géneros épicos.

Excursus: A configuração do diálogo na narrativa

Para exemplificar alguns aspectos da técnica na arte narrativa servem dois textos em que se encontra o mesmo fenómeno: o discurso directo em forma de diálogo. Embora aparentemente se trate dum fenómeno típico da apresentação dramática, mal haverá epopeia, conto ou romance, etc., em que não haja também diálogo; no século XVIII chegaram até a compor-se romances completamente dialogados.

É de facto uma pergunta da maior importância e interesse a que surge neste ponto: Porque é que as narrativas utilizam o discurso directo? Porque é que o narrador renuncia à sua posição dominadora como intermediário entre o público e o mundo poético, pondo um em contacto imediato com o outro? Porque é que o narrador abandona algumas das suas liberdades, submetendo-se, ao mesmo tempo, a determinadas regras alheias à sua vontade? Basta apontar para isto só o facto de que, durante o discurso directo, o narrador já não tem o privilégio de impor o seu «tempo», mas é obrigado a seguir uma ordem temporal mais objectiva. O que ganha em troca?

Vê-se logo que o discurso directo dá mais vivacidade e tensão à narrativa. No encurtamento da perspectiva que vai, no discurso directo, até à sua completa anulação, reside uma variedade que agrada e que impede toda a monotonia. O público gosta também de ouvir, ocasionalmente, a voz de uma outra personagem diferente da do narrador. Para tudo isto é, porém, indispensável que o autor faça uso bem ponderado do discurso directo. Um excesso de palavras directas destrói os efeitos da variedade, pois, afinal, é desejo do leitor ser conduzido pelo narrador e ficar, por princípio, a uma certa distância da realidade poética. Por isso os romances dialogados do século XVIII infringiram exigências inerentes à arte narrativa e desempenham o papel de experiências técnicas de resultado negativo.

Mas o discurso directo exerce ainda outras funções além das da variedade. Já na vida quotidiana se observa que, por mais pormenorizados que sejam os relatos dos nossos melhores amigos sobre determinada pessoa, nos

vale mais um encontro pessoal com ela para chegar a uma ideia clara sobre o seu carácter. O mesmo se dá na narrativa, quando determinada personagem nos fala directamente a nós, leitores, proporcionando-nos assim a possibilidade de a conhecer, aparentemente, melhor do que pelas descrições das outras personagens e do narrador.

Mas ainda não está esgotada a função do discurso directo na narrativa. Já apontámos algures aquela situação estranha da narrativa: que o leitor, apesar de todo o conhecimento que tem do carácter fictício dela, ainda exige a credibilidade do que lhe é contado. O discurso directo é um meio que satisfaz excelentemente tais exigências. Pois, se há palavras que não são do narrador, mas sim de um outro, então não há dúvida que estoutro de facto existe e que está confirmado na sua existência...

Depois destas observações gerais sobre a função do discurso directo na narrativa, vamos observar dois passos sob o aspecto da técnica. Incluímos nisto a pergunta como os discursos directos se incorporam no conjunto da obra, quer dizer: quais as formas superiores em que têm o seu lugar. Muitas vezes acontecerá que os discursos que se seguem formam por si uma parte especial dentro da estrutura da obra. Temos então a forma a que chamamos «conversa». Mas pode bem ser que os discursos façam parte duma outra forma, o que acontecerá nos dois textos escolhidos. O primeiro exemplo foi tirado do conto *Aquela casa triste...*, de Camilo Castelo Branco.

«Quem sabe aí dizer o que Deus quer de nós?

O degredado, na volta da pátria, ali morreu naquele naufrágio, depois que ajudou a salvar as crianças, as

mulheres e os anciãos, despedindo-se de todos com aquele sereno adeus que dissera à filha do Africano.

E Deolinda, quando soube que ele era um dos vinte e cinco cadáveres escalavrados na costa de Cabo Verde, chorou poucas lágrimas, e parecia querer romper no seio uma represa delas, que lhe deliam os estames da vida.

— Estamos pobres! — exclamou o pai.

— Temos de mais para o que havemos de viver, — respondia ela com uma alegre serenidade.

— Porque hás-de tu morrer, minha filha? — volvia ele já conformado com a desgraça.

— Porque senti há pouco um estalo no coração, e cuidei que morria abaçada. Passou esta ânsia, mas sei que hei-de morrer disto. Parece que vejo a sepultura aberta, e que o frio do cadáver me trespassa.

O pai aconchegou-a do seio, como quem aquece uma criança enregelada, e soluçou:

— Ó meu Deus! levai-me minha filha quando eu me queixar da vossa vontade que me reduziu a esta pobreza!»

O segundo exemplo é tirado do conto intitulado *O Barão*, da autoria de António Madeira.

«Estava o sol já alto quando chegámos ao solar. O criado que veio abrir o portão, ao ver-me, exclamou com surpresa: — Ah!... V. Ex.^a!... Ainda bem...

— Ainda bem, o quê?...

— Quer dizer... Peço desculpa... Estávamos com medo que também... como o Senhor Barão...

— Já veio?

— Está livre de perigo.

— De perigo?... Que perigo?

— *Então V. Ex.^a não sabe?... Teve um desastre...*

— *Um desastre?!*

— *Sim, Senhor. Então V. Ex.^a não andava com ele?...*

— *Andava... Mas... Sim... E como foi?*

— *Eu não sei mais nada. Mas quem pode explicar é a Senhora Idalina...»*

Ao comparar estes dois textos, a primeira impressão é que os autores tomaram decisões precisamente opostas quanto à redacção das palavras «directas»: Camilo põe na boca das suas figuras uma linguagem escrita, literária e elevada, ao passo que António Madeira emprega a linguagem falada, quotidiana. De facto a cada autor dum discurso directo se apresenta o problema: Deixo as personagens falar como realmente falam na vida quotidiana, ou não? O segundo escritor respondeu declaradamente de maneira afirmativa, e assim serviu-se do vocabulário corrente, empregando no discurso directo frases, perguntas, respostas, exclamações bastante curtas, de harmonia com tais situações na realidade, servindo-se ao mesmo tempo das formas típicas da linguagem falada como: elipses, anacolutos, repetições, etc. O diálogo produz, portanto, um efeito aproximadamente «realista».

Camilo seguiu orientação diferente. Se bem que as suas personagens se encontrem numa situação crítica e também empreguem exclamações, cada frase é conduzida até ao fim, e, às vezes, numa construção bastante complicada. Construções como «quando eu me queixar», «hás-de tu morrer», etc. fazem parte da linguagem escrita, assim como também expressões como «estalo no coração», «ânsia»; «reduziu»; etc. e

locuções como «vejo a sepultura aberta», «o frio do cadáver me trespassa», etc. (Seria um caminho atraente e seguro ver até que ponto as palavras do discurso directo contribuem para a constituição das figuras como tais.)

A verificação de que as personagens na obra de Camilo não falam como nós falamos na vida, usando sim uma linguagem que se encontra bastante afastada da «real», é apenas uma verificação e nada mais. Isto é de acentuar contra a atitude vulgar das pessoas dotadas de pouca sensibilidade artística que julgam que naquela observação já está incluído um critério negativo de apreciação. A arte não tem a missão de imitar a realidade o mais fielmente possível. Camilo sabia tão bem como o leitor moderno que na vida real não se fala como as suas figuras o fazem. Temos de investigar os nexos superiores em que os discursos têm o seu lugar e função e pelos quais foram, de seu lado, determinados no seu exterior.

Continuando para tal fim a comparação, surge uma nova diferença na configuração do diálogo. António Madeira conduziu o leitor até à soleira da porta e deixou-o então sozinho com as figuras. Estas falam a sua própria linguagem e movem-se perante o leitor sem que o narrador explicasse quem estava a falar, com que gestos, em que tom, etc. A tendência para dar a ilusão da realidade, que determinava as palavras do discurso como tais, determina também a sua introdução, ou melhor — a falta de qualquer introdução: o narrador desaparece completamente por algum tempo.

Um outro processo técnico «funciona» ainda admiravelmente em conjunto com os outros: a forma de conto na primeira pessoa. Nela reside sempre um

cunho «real» e com ela se encurta sempre a distância entre o público e o que vai ser contado.

Com Camilo tudo se passa de maneira totalmente diferente. Ele não se retira, deixando as figuras sós, mas sim mantém a sua posição entre as personagens e o leitor. Ele explica a disposição espiritual delas («com uma alegre serenidade», «já conformado», etc.), descreve os respectivos gestos («aconchegou-a»), faz-nos lembrar experiências humanas gerais («como quem aquece uma criança...») e revela desta maneira constantemente que é ele o narrador ainda das palavras aparentemente directas. Para isto convém que se trate dum conto na terceira pessoa. O narrador assim tem mais liberdade, é mais independente e autónomo.

Finalmente uma última observação aos dois textos para reconhecermos o seu modo de funcionar em nexos superiores e a actuação em conjunto dos processos técnicos.

Se perguntarmos pela forma superior em que as palavras do discurso directo têm o seu lugar, chegamos à conclusão de que em ambos os casos essa forma não é a «conversa». A conversa como unidade fechada em si, como parte relativamente independente do conjunto, aparece sobretudo no romance de sociedade dos séculos XIX e XX. Serve então para concretizar e realizar uma determinada camada social ou grupo de pessoas, e assim é um processo adequado ao fim do romance de sociedade. Para a motivação de tais conversas os romancistas aproveitaram-se daqueles fenómenos típicos da vida social: serões, passeios, recepções, chás entre senhoras, jantares festivos, etc.

Não é em conversas destas que os diálogos nos nossos textos têm o seu lugar e função. Da obra de

António Madeira podemos apenas dizer, sem o podermos mostrar mais de perto, que pertencem à última fase da acção. O autor escolheu o processo técnico do diálogo entre duas personagens que, cada uma, sabe alguma coisa do que aconteceu, para esclarecer ao leitor o desenlace da acção. O momento de maior surpresa que o diálogo oferece em oposição ao relato directo, está de harmonia com o carácter novelesco do todo.

Em Camilo pudémos transcrever todo o parágrafo marcado como tal pelo autor. As palavras do discurso directo eram apenas uma pequena parte nele. O parágrafo tem a seguinte conclusão: o pai, que pensa na sua pobreza, abraça a filha cuja felicidade está destruída e que pensa sòmente na morte. O conjunto é um quadro ou, como melhor lhe poderemos chamar talvez, um «*tableau*». Pois no «*tableau*» há ainda movimento (de facto, há decurso no parágrafo, que corre para o abraço) e há a qualidade da «*exibição*», quer dizer, toda a linguagem tem um cunho mais de «*publicidade*» do que de «*intimidade*». E esta qualidade apresenta-se de uma maneira bastante nítida nas palavras pronunciadas com certo tom patético como, por exemplo: «*vejo a sepultura aberta*», «*como quem aquece uma criança enregelada*».

A configuração técnica do «*tableau*» leva-nos ainda a uma observação importante que se relaciona com o problema do processo épico. Camilo introduz o «*tableau*» com uma frase que não se refere ao que há de concreto nele, nem à situação nem às personagens: «*Quem sabe aí dizer o que Deus quer de nós?*»

Mas, evidentemente, esta frase faz parte integrante do parágrafo. Ela deixa ver um fundo ideológico,

perante o qual os acontecimentos do primeiro plano se desenrolam e que o leitor deve ter bem presente se quiser compreender o conjunto da obra. As palavras finais do parágrafo também apontam este outro fundo: «Ó meu Deus! levai-me minha filha quando eu me queixar da vossa vontade...» Estas palavras pertencem, por um lado, inteiramente à situação do primeiro plano, mas estão, por outro lado, intimamente ligadas ao outro plano ideológico. E ainda mais uma coisa o indica: o nome da heroína «Deolinda», nome não invulgar, mas que aqui, como tal, condiz com o estilo do conjunto e que, pelo seu significado, se liga com o fundo religioso do conto. É um caso claro de um nome significativo.

O que para nós era importante na configuração técnica deste «tableau» era precisamente esta bilateralidade: que a situação do primeiro plano teve de ser vista perante um outro plano que se revelou de qualidade mais espiritual. Com isto chegamos à substância da obra narrativa.

COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS DA
GRÁFICA DE COIMBRA
BAIRRO DE S. JOSÉ, 2 — COIMBRA