

HOMENAGEM A EDUARDO LOURENÇO

COLECTÂNEA DE ESTUDOS

DIÁLOGO Compilação



DIÁLOGO
Série Compilação

**HOMENAGEM
A
EDUARDO LOURENÇO**

(COLECTÂNEA DE ESTUDOS)

HOMENAGEM A EDUARDO LOURENÇO

COLECTÂNEA DE ESTUDOS

**Organização
das Secções de Português
e Espanhol
da Universidade de Nice**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

1992

Homenagem a Eduardo Lourenço. — Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Nice: Universidade de Nice, 1992. — 170 p.; 17 x 24 cm. — (Diálogo: compilação)

Título

HOMENAGEM A EDUARDO LOURENÇO (Colectânea de estudos)

1.^a edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º — 1200 Lisboa

Universidade de Nice

98, Boulevard Edouard-Herriot - B. P. 369 — 06007 Nice Codex

Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

Tiragem

3000 exemplares

Capa

Nice: ruínas da área do antigo castelo

Composição e impressão

A. Coelho Dias, Lda.

Rua Conde das Antas, 48-A — 1000 Lisboa

Depósito Legal n.º 51 473/91

NOTA PRÉVIA

AO PROFESSOR EDUARDO LOURENÇO
A MONSIEUR DE FARIA

A *Section de Portugais* é parte integrante da Unidade de Ensino e Pesquisa em Letras e Ciências Humanas da Universidade de Nice. Através desta «Secção» — cuja denominação supõe inevitavelmente, a nossa preocupação com todo o vasto espaço Lusófono —, a Língua Portuguesa tem estado presente em Nice, com três «unidades de valor»⁽¹⁾ que são propostas aos estudantes: N5 — para os alunos do primeiro ano; N6 e N7 — para os alunos do segundo e do terceiro anos respectivamente. Além disso, a Língua Portuguesa faz agora parte dos programas de LEA (Línguas Estrangeiras Aplicadas) e, no próximo ano lectivo, será uma das línguas propostas no programa *Langues et civilisations européennes*.

Assim, em Nice, mais de 300 estudantes aprendem hoje o Português. Neste quadro, e para que melhor se compreenda o nosso propósito, observemos que a Universidade de Nice tem (só!) vinte e cinco anos, o que exclui qualquer lógica de tradição universitária. Anteriormente, contudo, havia em Nice um centro de estudos jurídicos (Faculdade de Direito), e, ainda, por exemplo, um colégio universitário.

Já naqueles tempos idos (em 1958, mais exactamente) isto é, antes de ser criada a actual Universidade, a Língua Portuguesa começou a ser ensinada em Nice. Tratava-se de algumas poucas horas, de introdução ao estudo de língua portuguesa e às civilizações do mundo lusófono.⁽²⁾ As condições de vida da disciplina eram então extremamente precárias.

(1) Ou «U.V.» (ou «créditos»), no sistema francês actual, que já está sendo modificado.

(2) Estas informações nos foram comunicadas pelo Prof. Dr. José da Silva Terra que, vindo de Aix, deu em Nice, no antigo colégio universitário, em 1958, as primeiras aulas de Português.

A chegada a Nice de Eduardo Lourenço de Faria — aqui conhecido como «*Monsieur De Faria*» — coincidiu, pode-se dizer, com a criação da Universidade. Imediatamente, assim, a disciplina tomou corpo, mereceu o seu lugar, passou a ter vida administrativa. O *Professor* Eduardo Lourenço, assim, durante anos, desbravou, garantiu a presença, ainda frágil da disciplina, e, aos poucos, preparou o seu futuro. Um acordo com o ICALP — o então *Instituto da Alta Cultura* — permitiu alargar o espaço. Hoje, a Secção de Português tem um *Maître de Conférences* e um Leitor que, na Universidade, representa o ICALP e, igualmente, uma tradição de colaboração com Portugal.

Quando cheguei a Nice, há dois anos, havia não somente uma proposta mas já um início de realização de um livro de homenagem a Eduardo Lourenço de Faria — que se aposentou em 1988. O Professor Jacques Penot, do nosso antigo Departamento⁽³⁾, tinha desde cedo tomado esta iniciativa e os dois primeiros artigos já se encontravam em seu poder. Pediu-me então que, como novo professor de Português e responsável pela disciplina, desse continuidade ao projecto. A personalidade de Eduardo Lourenço, a qualidade da sua obra e a minha (ainda) modesta experiência militavam em favor da maior prudência, muito necessária para dirigir esta empreitada colectiva — de que colhemos agora o fruto e que pretende sobretudo, neste momento, homenagear *Monsieur De Faria*, professor de Português. De modo complementar, o que aqui também se manifesta — e antes de tudo através dos artigos dos seus ex-colegas — é a simpatia e admiração pelo grande pensador da Lusitanidade.

Pareceu-me imediatamente que, ao lado dos trabalhos propostos pelos membros do nosso Departamento, um espaço tinha de ser proposto aos investigadores portugueses; e a publicação tinha de necessariamente traduzir o espírito de colaboração que existe entre o ICALP e a Universidade de Nice, entre Nice e Portugal. Esta homenagem tinha, por outro lado, de exprimir toda a diversidade do nosso universo de actuação — isto é, o mundo lusófono, mas também o mundo hispânico.

De Lisboa, temos dois participantes: Maria das Graças Moreira de Sá e Osório Mateus.

De Nice, temos sete colaboradores: Anne-Marie Couland-Maganuco, Gérard Lavergne, Jean-Louis Brau e Nelly Clemessy

(3) O Português e o Espanhol faziam ambos parte do Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos.

são professores de Espanhol no Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos. Claude Poullain é igualmente professor de Espanhol; como lusófilo e especialista da Galiza, enriquece no entanto esta Homenagem com um artigo em Português. Cristina Rosa da Silva, durante dois anos, exerceu em Nice as funções de Leitora do ICALP (87/89) — o que representa muito, entenda-se, numa Secção constituída de dois professores somente. Acrescente-se a isto a homenagem que, sob a forma de um poema, Ana Maria Vilhena, actual Leitora do ICALP em Nice, presta a Eduardo Lourenço de Faria. Portugal e França acrescentam ainda dois outros nomes a esta Homenagem — ambos igualmente significativos de velha amizade e de Lusitanidade; trata-se do Prof. Doutor Adrien Roig, da Universidade de Montpellier, e do Embaixador José Augusto Seabra.

Um equilíbrio se fez consequentemente, para uma Homenagem que é o espelho da nossa realidade local e do nosso desejo de evolução e de abertura. Temos seis artigos (e um poema) em Português; cinco homenagens são prestadas em Francês. Parece-nos ser esta também a dualidade linguística de Eduardo Lourenço; é esta também a realidade que o *Professor De Faria* encontrou na França, em Nice, no seu ambiente profissional.

Como esta «unidade» tinha de ser preservada, achei por bem apresentar os diferentes trabalhos numa ordem que não respeita nenhum critério temático, ou de língua ou país. Foi o alfabeto muito simplesmente que determinou a ordem de colocação dos artigos (segundo os nomes dos seus autores). Resulta daí uma aparente confusão de mundos — que a Lusitanidade, sinónimo de mar, de aventura, de descobrimentos e de contactos, não há seguramente de contrariar. É o grande espaço aberto — forçosamente pleno de *labirintos*, e igualmente cheio de *saudades*.

CARLOS MACIEL

Maître de Conférences

Responsável da Secção de Português

NADA – TUDO

Na solidão dos dias,
Na solidão das horas,
Transfigurado tudo:
Coisificado o eu,
Despersonagem nua.
Desfigurado mundo.
Palavras de ordem ocas,
Votos de auxílio dúbios,
Na solidão do eu.

Transfigurados dias,
Desfiguradas horas,
Coisificado o mundo,
Despersonagem dúbia.
Votos de auxílio nus
Na solidão de tudo.

Palavras de ordem tudo.
Despersonagem tudo.
Coisificado tudo.
Transfigurado tudo.
Nada-ficado tudo!

Ana Maria Vilhena
Universidade de Nice
Leitora do ICALP

MENSAGEM: HERALDIQUE ET POESIE

ADRIEN ROIG

Université Paul Valéry - Montpellier

Mais avec Pessoa tout doit être lu à l'endroit
et à l'envers.

Eduardo Lourenço (1)

Mensagem é, sobretudo, um livro de heráldica — e a heráldica é uma parte da alquimia.

Octávio Paz (2)

Dans l'ensemble de l'œuvre de Fernando Pessoa, *Mensagem*, est, à divers titres, un ouvrage original. Il porte le nom du poète et non pas d'un de ses nombreux hétéronymes. Il y a travaillé tout au long de son activité littéraire, de Juillet 1913 à mars 1934. C'est l'unique livre de poèmes portugais qu'il ait publié de son vivant (3).

Lorsque pendant l'année universitaire 1980-1981, nous avons donné un cours sur cet ouvrage inscrit aux programmes des Concours de recrutement nationaux, dans notre propension à l'étude des relations entre héraldique et littérature, c'est une autre originalité qui nous a frappé: l'importance de l'héraldique dans l'œuvre. Depuis, dans le cadre du Diplôme d'Etudes Approfondies, Langues Romanes, dans un séminaire intitulé: «Héraldique, de l'histoire à la littérature», que nous assurons avec notre Collègue Louis Cardaillac, nous ne manquons pas d'insister sur les éléments héraldiques de *Mensagem*.

On a affirmé l'intérêt de Pessoa pour la généalogie, l'histoire de sa famille et l'on a même prétendu qu'il portait une bague avec son blason (4). Ni la bague, ni le moindre cachet de cire armorié, n'ont été, à notre connaissance, retrouvés... Mais son goût pour l'héraldique est indubitablement attesté par le blason de son trisaïeul, José antónio Pereira de Araújo e Sousa, peint de la main du jeune Pessoa (5).

D'autre part, l'ouvrage est essentiellement patriotique, nationaliste même, comme le proclame le premier titre choisi *Portugal*, remplacé ensuite par *Mensagem*, d'un même nombre de lettres. Le recueil avait été présenté pour l'attribution du Prix Antero de Quental devant récompenser le meilleur livre de poésie «de sentido nacionalista» (6).

De plus, la Première Partie est intitulée «Brasão» et comprend 19 poèmes ayant tous pour titres des termes empruntés au vocabulaire héraldique (7).

Toutes ces raisons convergentes nous invitent à étudier *Mensagem* comme un poème héraldique (8). Nous examinerons d'abord l'Epigraphe du recueil et sa portée héraldique; nous étudierons ensuite la reconstitution poétique du blason du Portugal; nous présenterons enfin une réinterprétation de l'œuvre sous l'éclairage héraldique.

I – L'EPIGRAPHE DU RECUEIL ET SA PORTEE HERALDIQUE

Il est regrettable de constater que la plupart des études consacrées à *Mensagem* n'attachent pas une grande importance à l'Epigraphe initiale. Certains y voient une vague formule de tonalité liturgique, d'autres se contentent de la citer, sans commentaires, et, cas extrême fort déplorable, une édition scolaire, par ailleurs non dépourvue d'intérêt, a omis de la reproduire (9).

Remarquons d'abord que cette Epigraphe générale, comme les trois autres respectivement inscrites au début de chacune des Parties de l'ouvrage, est en latin. C'est déjà une difficulté de lecture qui révèle que le recueil ne s'adresse pas à tous les publics. Il s'agit de formules «cultas», savantes, qui confèrent, dès l'entrée, un air mystérieux à ce «message» non intelligible directement. Le latin, généralement consacré aux ouvrages anciens ou religieux donne un caractère grave, solennel au livre. D'ailleurs, rien n'est trop grave, ni trop solennel, quand il s'agit de Dieu:

Benedictus Dominus Deus
Noster qui dedit nobis
signum

que nous traduisons: «Béni[t] Dieu Notre Seigneur qui nous a donné le signe.» Sur le modèle du *Benedicite*, le poète, au nom de la collectivité à laquelle il appartient, remercie Dieu pour le don qu'Il leur a fait, à lui et aux siens (*nobis*, 1ère personne du pluriel), c'est-à-dire au peuple portugais, comme en une action

de grâces. Un seul mot reste équivoque, le dernier, *signum*. Le Dictionnaire Gaffiot donne toute une série de sens: marque, signe, empreinte, signal, mais aussi enseigne, drapeau, étendard, cachet sceau... (10) Michel Pastoureau précise:

«Sous l'Empire chaque légion possède, outre l'aigle impériale (*aquila*), une ou plusieurs autres enseignes (*signa*) qui lui sont propres et qui, sur le champ de bataille, servent de signes de reconnaissance aux différents corps de troupe en lesquels elle se décompose. Ces enseignes peuvent être constituées par un objet, par un animal ou par l'image d'une divinité.» (11)

Le sens de *signum*, lié au champ de bataille, nous conduit à la signification moderne d'armoiries, de blason. Cette interprétation trouve sa justification immédiate dans le titre inscrit en tête de la Première Partie «Brasão».

Pour nous qui nous intéressons depuis longtemps à l'origine du blason portugais et à ses manifestations dans la littérature (12), l'Épigraphie étudiée se rattache directement au miracle — ou à la légende — de la Bataille d'Ourique (13).

Résumons cette tradition légendaire, toujours vivace: Sur le champ de bataille d'Ourique, la veille de la bataille qu'il devait livrer le 25 juillet 1139, Afonso Henriques, alors qu'il hésitait devant la multitude des Musulmans, vit apparaître Jésus sur la Croix qui lui dit de combattre en Son Nom, qu'il serait vainqueur et deviendrait Roi du Portugal. Il lui donna comme armes du Royaume les cinq plaies de sa Crucifixion.

Pour donner crédit à la tradition, Fr. Bernardo de Brito affirma, en 1596, avoir retrouvé au Monastère d'Alcobaça, un diplôme rapportant en latin la «Visão» du premier souverain (14). Nous en extrayons un passage susceptible d'éclairer notre propos. Voici les paroles adressées par Dieu à Afonso Henriques:

«... Eu sou o Fundador, & Destruidor dos Reynos, & Impérios, & quero em ti, & teus descendentes fundar para mim hum Império, por cujo meio seja meu nome publicado entre as Nações mais estranhas. E para q̃ teus descendentes conheçam quem lhe dá o Reyno, comporás o escudo de tuas armas do preço com q̃ eu remi o género humano, & daquelle por q̃ fui comprado aos Judeus, & sermeha Reyno sanctificado, puro na fé, & amado por minha piedade.» (15)

Il existe d'étroites relations entre la «Visão» du Roi Afonso Henriques, l'Epigraphe et les poèmes⁽¹⁶⁾. Nous distinguerons quatre groupes de correspondances, en donnant pour chacun les résultats du relevé statistique du vocabulaire du thème effectué dans tout le recueil. Nous indiquerons entre parenthèses le nombre d'occurrences de chaque vocable:

1.— Dieu Notre Seigneur: Jesus Christ, agent tout-puissant.

Deus (26) — Senhor (4) — Cruz (3) — Cristo (2) — Divino (2) — Jesus Cristo (1).

Soit un total de 38 occurrences.

2 — Empire portugais: Portugal, peuple élu.

Portugal (15) — Império (9) — Portugêses (5) — Povo (3) — Imperador (2) — Nações (2) — Terra (1) — Pátria (1).

Soit un total de 38 occurrences.

La collectivité est également exprimée par les formes du pronom de la 1ère personne du pluriel et ses dérivés:

Nós (6) — Nos (4) — Nossa (4) — Nosso (3) — et 13 verbes employés à la première personne du pluriel.

Soit un total de 30 emplois.

3 — Le don divin: verbe *dar*.

Nous avons relevé 12 emplois de *dar* et de ses formes conjuguées; en particulier deux emplois de la 3ème personne du singulier du prétérit *deu* avec le sujet *Deus* qui constituent de significatifs rapprochements de mots homophoniques:

Deu-me Deus o gládio («D. Fernando», p. 38).

Deus ao mar o perigo e o abismo deu («mar Portugêses», p. 70).

4 — L'objet du don: Le Blason portugais. Cette matière d'une importance capitale fera l'objet, comme nous l'avons annoncé de la deuxième partie de notre développement. Nous verrons que ce thème héraldique se prolonge dans tout le recueil.

Une corrélation plus directe s'instaure entre l'Epigraphe initiale (qui aurait pu être prononcée pour la 1ère fois par le premier roi du Portugal, ou être insérée dans le texte de la «Visão») et le poème consacré à D. Afonso Henriques:

Pai, fote cavaleiro.

Hoje a vigília é nossa (p. 30).

L'appellation «*Pai*» sied parfaitement à celui qui fut à l'origine de la lignée des rois portugais. L'attribut «*cavaleiro*» et le substantif «*vigília*» sont en parfaite harmonie avec la légende d'Ourique et l'octroi des armoiries. Il existe en effet une grande



analogie entre ce «miracle» et la cérémonie d'armement de chevalerie. Le roi, en attendant les signes merveilleux célestes que lui avait annoncés un ermite, se retira dans sa tente et lut la Bible. Il passa ainsi la nuit en prières, comme le faisait tout futur chevalier lors de sa veillée («*vigília*») d'armes. C'est même le plus haut des adoubements possibles puisque le parrain est Dieu, le chevalier le futur roi du Portugal et ses armes les plaies mêmes de la Crucifixion qui ont racheté les péchés du monde.

A bênção como espada,
A espada como bênção!

Ces deux vers, au chiasme saisissant, évoquent cet adoubement exceptionnel où le divin se confond avec le chevaleresque, le don de Dieu avec les armes et le blason du chevalier royal.

L'Épigraphie initiale pourrait servir de devise au Blason national. Elle intéresse tout particulièrement la Première Partie, mais, par sa situation et son sens, elle s'applique, comme l'a d'ailleurs voulu le poète, à tout l'ouvrage.

II – LA RECONSTITUTION POÉTIQUE DU BLASON DU PORTUGAL

Dans la «Visão» Afonso Henriques déclarait:

«...E por tanto mando a meus descendentes, que para sempre sucederam, que em honra da Cruz, & cinco chagas de Jesu Christo tragão em seu escudo cinco escudos partidos em Cruz, & em cada hum delles os trinta dinheiros, & por timbre a serpente de Moyses, por ser figura de Christo, & este seja o trofeo de nossa geração.»⁽¹⁷⁾

Fernando Pessoa, dans la Première Partie de *Mensagem* intitulée *Brasão*, organise et intitule ses 19 poèmes en recomposant un nouveau Blason portugais. Cet ensemble a poussé maints critiques à établir une comparaison entre le poète (qui s'annonçait dans *A Águia*, précisément au moment où il commençait l'élaboration de ce qui devait être, plus de trente ans plus tard, *Mensagem*, comme un Super-Camões)⁽¹⁸⁾ et le grand chanteur des *Lusiades*⁽¹⁹⁾. En effet, Camões, au Chant III de son épopée, a consacré 13 stances au miracle, à la Bataille d'Ourique et aux premières armes nationales⁽²⁰⁾. On peut y voir un possible modèle qui aurait poussé Pessoa à composer son poème héraldique. Camões évoque Afonso Henriques, encore sur

le champ de bataille, peignant sur son écu, jusqu'alors en blanc, ses armoiries divines :

Aqui pinta no branco escudo ufano,
Que agora esta vitória certifica,
Cinco escudos azuis esclarecidos,
Em sinal destes cinco Reis vencidos.

E nestes cinco escudos pinta os trinta
Dinheiros por que Deus fora vencido,
Escrevendo a memória, em vária tinta,
Daquelle de Quem foi favorecido.
Em cada um dos cinco, cinco pinta,
Porque assi fica o número cumprido,
Contando duas vezes o do meio,
Dos cinco azuis que em cruz pintando veio. (III, 53-54)

Camões présente les armes avec les cinq écussons chargés de cinq besants, comme c'était le cas à son époque (et non au temps du premier roi) (21). Très logiquement, il ne fait pas allusion aux châteaux qui ne seront ajoutés au blason que sous le règne de Afonso III (1248-1279) (22).

La Première Partie de *Mensagem*, chronologiquement, ne va pas au-delà du règne de D. Sebastião. A cette époque, le blason portugais était à peu près identique à celui de nos jours. Afin d'être à même de déceler toutes les modifications apportées par Pessoa, pour essayer de les interpréter, rappelons la «lecture», en portugais, du blason national :

«De prata, cinco escudetes de azul postos em cruz, cada um deles carregado de cinco besantes postos em aspa. Bordadura, de vermelho, carregada de sete castelos de ouro.»
Timbre: Serpe alada nascente de ouro.» (23)

Une première constatation saute aux yeux: Pessoa a passé sous silence toutes les couleurs: métaux ou émaux. Peut-être parce que tous ses lecteurs les connaissaient, le blason portugais leur étant familier. A moins qu'il ait préféré le noir et blanc pour cette vision spectrale de héros et souverains disparus.

Le fait de distinguer deux «Campos» («Champs»), n'est pas singulier. La bordure est alors assimilée à un champ de gueules sur lequel serait posé l'écu ancien (les «Quinas») au champ d'argent. Pourtant, c'est toute la lecture du blason qui

s'en trouve bouleversée: les Châteaux étant annoncés avant les primitives «Quinas».

Nous relevons des variantes: le septième Château est redoublé par Pessoa en (I) et (II). On pourrait interpréter que cela correspond à la variation du nombre des Châteaux sur les blasons des rois successifs qui est allé en diminuant au cours des siècles pour se fixer à sept. Au début du XVI^e siècle on trouve encore des blasons avec huit Châteaux⁽²⁴⁾, ce qui, en définitive serait le cas de celui de *Mensagem*. Mais nous pouvons constater qu'il s'agit des deux poèmes consacrés à D. João o Primeiro et à son épouse D. Filipa de Lencastre. En les gardant tous les deux, sous le numéro sept, le poète n'a pas voulu séparer ceux que Dieu avait unis et que même la mort n'a pas séparés, puisqu'ils reposent, côte à côte, dans leurs tombeaux du Monastère de Batalha⁽²⁵⁾.

La différence la plus notable est la présence du «Grifo» (Griffon) au Timbre, en lieu et place de la «Serpe alada» («Serpent ailé») souvent confondu avec un «Drago» ou «Dragão» («Dragon»). Or Griffon et Fragon sont deux animaux chimériques bien différents:

«**DRAGON** – Animal fantastique: corps et queue de serpent, le dos souvent hérissé d'une crête, tête de chien, poitrine de femme, ailes de chauve-souris et deux pattes d'aigle.»⁽²⁶⁾

«**GRIFFON** – Animal fabuleux: quadrupède ailé, mi-aigle par le devant, mi-lion pour l'arrière.»⁽²⁷⁾

S'il est vrai que Dragon et Griffon symbolisent tout deux un être vigilant et vaillant, protecteur, alliant la force à la grandeur d'âme⁽²⁸⁾, une différence énorme surgit cependant si l'on songe au mythe de Saint Georges terrassant le Dragon (et non un Griffon!), symbole du triomphe du Bien sur le Mal. En outre, l'écu complet portugais porte, tout en haut du Timbre, sur une banderole d'argent, en lettres capitales de gueules l'inscription: S. JORGE. Et n'oublions pas que «São Jorge!» était le cri de guerre des Portugais⁽²⁹⁾. S'il ne s'agit pas d'une confusion involontaire, en substituant le «Grifo» au Serpent ailé/Dragon, Pessoa s'est écarté de la tradition catholique et, son Blason pourrait être suspecté d'hérétique⁽³⁰⁾.

La grande originalité de Pessoa réside dans la distribution de ses poèmes selon une ordonnance qui, globalement, correspond à la composition du blason portugais. La lecture du blason est

conforme à l'ordre requis en héraldique: champ, énumération des meubles qu'il porte, puis le Timbre: ornements qui surmontent l'écu.

Pessoa va dans le sens de la distinction des éléments, de la subdivision poussée à l'extrême, chaque élément héraldique acquérant sa propre intégrité, son individualité, son indépendance. Pour accroître la netteté de cette composition, il utilise deux séries de numéraux: les chiffres romains, de I à V, pour les grandes divisions (de la Première Partie), puis les ordinaux pour désigner chacun des éléments. Ces numéraux s'accordent en genre avec le titre de la subdivision. Par exemple: «Primeiro [Campo]; Segundo [Castelo]; Terceira [Quina]». Il y aura autant de poèmes que l'éléments héraldiques possibles: deux pour les Champs, huit pour les Châteaux (le septième étant dédoublé), cinq pour les «Quinas», un pour la Couronne et trois pour le Timbre. Pour la Couronne et le Timbre qui sont uniques, leur nom précédé de l'article défini suffit: «A Coroa», «O Timbre» (sans numéraux). Pour tous les autres éléments héraldiques, nous avons un titre double, toujours sur le même schéma comprenant quatre composantes:

Ordinal / [.....] / : / Nom du personnage
par exemple:

Primeiro / [Castelo] / : / Ulisses
1 / 2 / 3 / 4

Le terme héraldique est sous-entendu (nous indiquons sa place entre crochets). Les deux points séparant les deux membres établissent une identification, figure de l'analogie parfaite qui, ici, plus que métaphore, est emblème, symbole et parfois même allégorie.

L'ensemble de cette corrélation stricte: élément héraldique/ /personnage donne une impression d'ingéniosité renouvelée qui va en croissant d'exemple en exemple, jusqu'à forcer l'admiration. L'effet de surprise à chaque coup confère au procédé une apparence de jeu spirituel. Devenu Grand Maître du Blason, le poète s'arroge le droit d'attribution de chaque élément héraldique à un grand personnage ayant oeuvré pour la grandeur du Portugal. Cette démarche que nous pourrions qualifier de *ludique*, comme l'invention d'un puzzle et son immédiate reconstitution, se situe hors des règles strictes de l'héraldique et constitue une forme nouvelle de création poétique. Piqué à son propre jeu, le poète

aspire à disposer du plus grand nombre d'éléments afin de pouvoir leur destiner le plus possible de personnages et, partant, de poèmes. Cette volonté délibérée de démultiplication apparaît avec le double Champ, le dédoublement du Septième Château et la division en trois éléments du Griffon: «A Cabeça do Grifo, Uma Asa do Grifo, A outra Asa do Grifo.»

Ainsi le plus grand nombre de «beneméritos» de la Patrie pourront trouver leur place respective sur les Champs des armoiries nationales et leurs dépendances.

Les deux premiers poèmes correspondant aux deux Champs, qui ne sont qu'une surface unie, concernent, en harmonie avec cette absence de relief, des figures abstraites: une figure emblématique de l'Europe se terminant par le visage du Portugal pour le premier poème, le deuxième étant consacré aux Dieux avec la dernière strophe réservée au Christ. Il s'agit, en quelque sorte d'un double frontispice définissant l'espace du Blason (le Portugal, dernier mot du poème) et puis l'agent, le dispensateur de la vraie noblesse (le Christ à qui est consacrée la dernière strophe).

La distribution des Châteaux et celle des «Quinas» se déroule dans l'ordre chronologique, comme il convient à l'Histoire. Le point de départ est Ulysse, c'est-à-dire la civilisation grecque dont tout l'Occident a hérité, mais qui est aussi une figure éponyme pour la capitale du Portugal, Lisbonne dont le nom dérive du sien, qu'il aurait, d'après la légende, fondée. Le point d'aboutissement est D. Sebastião, le roi-chevalier, disparu à Alcacer-Quibir, alors que l'Empire était formé et qu'il rêvait encore de l'agrandir.

Certes, dans cette liste, l'héraldique ne devrait, logiquement commencer qu'avec D. Afonso Henriques, à qui est attribué le Quinto Castelo. Ni Ulysse, ni Viriathe (premier Portugais opposé aux Romains), ni le Conde D. Henrique, ni D. Tareja, progéniteurs du premier souverain, ne peuvent avoir eu de blason. Mais, comme ceux qui suivent, ils ont apporté leur pierre à l'édification de ces Châteaux qui constituent la Grande Maison du Portugal. Comme tous les autres, ils ont été des bâtisseurs de l'Empire et ont droit, à ce titre, à une partition de ce grand blason désormais échiqueté.

A partir de D. Tareja, tous ont droit au «D.», abréviation de «Dom» provenant de *Dominus* (qui à l'origine désignait Dieu), ou «Dona», titres distinctifs de noblesse, de majesté (de ceux qui ont droit à des armes et à des armoiries). Et les cinq des «Quinas» ont l'appellation la plus complète et la plus éminente dans la

hiérarchie de noblesse: ils ont droit, en plus, au titre de «Rei» ou de «Infante» suivi encore de la distinction «suprême de Portugal». Le parallélisme des titres intéresse, cette fois, sept éléments:

Ordinal / [Quina] / : / D. / Prénom / Titre / de Portugal

Exemple:

Primeira	/	[Quina]	/	:	/	D.	/	Duarte,	/	Rei	/	de Portugal
1		2		3		4		5		6		7

Cette similitude révèle pour tous des valeurs et des mérites dignes d'une égale reconnaissance. Dans la série des cinq titres concernés, ce «Portugal» final réitéré sonne comme autant de coups de clairon de hérauts annonçant l'entrée (la mise en place sur l'écu national où tout est propre au Portugal) des éminents personnages royaux fondateurs et piliers blasonnés de l'Empire, en des ères et des domaines différents.

L'autre ensemble (IV — A Coroa et V — O Timbre)

est aussi ordonné dans l'ordre chronologique des personnages historiques qu'il réunit. Pour la Coroa (Couronne royale du Blason) le personnage isolé Nun'Alvares Pereira, avec un titre réduit à son propre nom — les noms propres ont des sonorités qui chantent, essentiellement poétiques et évocatrices — n'en acquiert que plus de majesté: un guerrier devenu Saint. Les Saints sont parfois représentés en héraldique. Il a droit à l'auréole, signe distinctif de la sainteté:

Que auréola te cerca? (p. 45)

qui a, en commun avec la Couronne du titre, la caractéristique d'entourer la tête. Il est, en réalité, dans ce Blason portugais, la sanctification du Portugal:

S. Portugal em ser.

Il reste rattaché pourtant à la chevalerie du Cycle Breton ou de la Table Ronde par sa vénérable épée:

É Excalibur a ungida,
Que o rei Artur te deu.

Mais tout cet édifice du Blason couronné est encore dominé par le Timbre, plus haut, toujours plus haut (vers le Ciel dont ce Blason procède). Nous avons vu que Pessoa a adopté comme Timbre le Griffon. Dans la poursuite de l'élévation, c'est sa tête

qui est d'abord consacrée à l'Infant D. Henrique (encore un fils de D. João Primeiro et de D. Filipa de Lencastre), le grand précurseur et organisateur des voyages de découvertes qui allaient ouvrir le monde aux valeureux Portugais :

Tem aos pés o mar novo e as mortas eras. (p. 49)

Le poète n'hésite pas à remettre entre ses mains l'héraldique sphère armillaire, symbole de l'Univers (que devait ajouter au Blason royal le roi D. Manuel I, le Fortuné «O Ditoso», absent de *Mensagem*, celui qui recueillera le fruit des initiatives de ses aïeux) :

O único imperador que tem, deveras,
O globo mundo em sua mão. (p. 49)

L'unique souverain sur terre qui a droit, à part Dieu, le Christ, au symbole de Maître du Monde ⁽³¹⁾.

Pour terminer ce jeu de construction, un élément d'un élément (l'aile du Griffon) divisé en deux pièces, un diptyque faisant pendant, à la fin de la 5ème sous-partie, au dédoublement du Septième Château qui terminait la 2ème sous-partie: D. João o Segundo, Le Prince Parfait, et Afonso de Albuquerque, âme forte et irréprochable, en somme: le Serviteur Parfait. La perfection, au haut des armoiries, a atteint son sommet. La lecture poétique du Blason portugais se termine en apothéose.

Tout au long de notre analyse, nous avons constaté combien, dans cette Première Partie, l'héraldique était organiquement associée à la poésie dont elle est la chair et la parure. Cette présence prépondérante qui se prolonge dans le reste du recueil est attestée par la variété et la richesse du champ thématique du vocabulaire héraldique. Il s'agit exclusivement de substantifs, mots denses et d'un grande pouvoir d'évocation visuelle. Voici les résultats de notre prospection ⁽³²⁾:

Castelos (8) – Quinas (7) – Asa (5) – Campos (3) – Cruz (3) – Grifo (3) – Padrão (3) – Pendão (2) – Auréola (1) – Braço (1) – Coroa (1) – O globo mundo (1) – Orla (1).

Soit un total de 39 occurrences, ce qui place le thème héraldique au premier rang parmi les autres champs de vocabulaire étudiés.

Cette Première Partie rappelle, par sa nature et sa structure la littérature emblématique ⁽³³⁾. L'on part d'un emblème dessiné, d'une gravure (ce serait ici le Blason du Portugal). On inscrit

au-dessous une formule, souvent mystérieuse, laconique (ici l'Epigraphe initiale) et on se met à l'éclairer, dans un commentaire organisé (ici la suite des poèmes) en explicitant avec des exemples et des autorités (ici héros et souverains portugais) la valeur et la signification symbolique de chacun des éléments de la gravure ⁽³⁴⁾.

III — REINTERPRETATION SOUS L'ECLAIRAGE HERALDIQUE

La Première Partie nous a présenté, par la reconstitution du Blason national, l'édification du vaste empire portugais, jusqu'à D. Sebastião. C'est le temps héraldique, le temps historique. Elle est écrite au passé simple, temps de l'histoire par excellence, temps de l'action passée, constatée, précise, que l'on peut dater:

Assim se Portugal formou. (Viriato, p. 26)

Louco, sim, louco porque quis grandeza. (D. Sebastião, p. 42)

Il y a, parfois, intrusion du présent, pour des vérités générales, comme des sentences, ou la narration réactualisée:

Todo começo é involuntário.

Deus é o agente. (O Conde D. Henrique, p. 27)

Volve a nós teu rosto sério. (D. Filipa de Lencastre, p. 33)

C'est une longue série de portraits figés, de héros accomplis, sans mouvement, statique comme un écusson où serait inscrite la devise qui sert d'épigraphe à cette Première Partie: *Bellum sine bellum*, «La guerre sans la guerre». Il y a eu la guerre et les conquêtes, mais le Blason est la consécration de la réussite, dans un passé mort, de rois et de héros éminents qui ont vécu et qui ont laissé, en titre de gloire, ces armoiries divines et glorieuses à leurs descendants, alors qu'il n'y a plus de guerre et que les conquêtes nationales sont finies et désormais impossibles...

La Deuxième Partie a pour Epigraphe «*Possessio maris*», La possession des mers». Elle expose la valeureuse épopée lusitanienne sur les océans, à l'époque des grandes découvertes. C'est la geste des grands marins (Bartolomeu Dias, p. 64 — Os Colombos, p. 65 — Fernão Magalhães, celui du tour du monde, p. 67 — Vasco da Gama, celui de l'Inde et des *Lusiades*, p. 69 (sans que lui, ni l'Inde, ni les *Lusiades*, ni Camões ne soient cités) ⁽³⁵⁾. Remarquons que, dans un présent toujours valable, la volonté de Dieu est réaffirmée dès le premier vers de cette Partie qui

continue ainsi la Première dans la voie d'une mission nationale voulue par Dieu :

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. (O Infante, p. 57)

Très joli décasyllabe, au rythme ternaire (3/4/3), à syntaxe progressive qui condense, en un raccourci saisissant, tout le processus divino-historique.

Parmi les 12 poèmes de cette Partie, le 3ème, «Padrão» attire notre attention, car son titre appartient au domaine de l'héraldique. Il s'agit d'une borne, en pierre, où était sculpté le blason du Portugal. Elle était surmontée d'une Croix et attestait la propriété du Portugal dans les pays découverts ou nouvellement conquis. Le «Padrão» est donc la concrétisation en pierre, matériau qui dure, du Blason du Portugal, la marque (qui se voudrait éternelle) de propriété des Portugais, au nom de Dieu :

Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
Este padrão ao pé do areal moreno
E para diante naveguei.

.....
E ao imenso e possível oceano
Ensinam *estas Quinas*, que *aqui vês*,
Que o mar com fim será grego ou romano:
O mar sem fim é *português*.

Remarquons, après le passé simple *deixei* de l'Histoire, le temps présent *vês*, la valeur des démonstratifs *este*, *estas* et de l'adverbe *aqui* qui renforcent l'actualité de la vision. Nous retrouvons surtout, comme un écho des cinq poèmes de la sous-partie «As Quinas», ces *Quinas* qui sont le coeur du Blason portugais, l'image des cinq plaies du Christ.

La supériorité des Portugais est attestée, depuis et pour de nombreuses années par ce monument héraldique érigé par l'un de leurs navigateurs des temps Modernes, supérieurs à tous ceux de l'Antiquité, Grecs ou Romains. Comment ne pas évoquer le magnifique vers des *Lusiades*:

Se mais mundo houver lá chegara. (VII, 14)

Mais, une fois encore, ces conquêtes ont une fin.

L'avant-dernier poème est intitulé «A última nau». Il s'agit de celle qui emportait le jeune Roi D. Sebastião, et son armée, et ses poètes pour chanter ses exploits, en Afrique. Tout en haut,

dressée vers le Ciel, flottait la bannière de l'Empire, le *pendão* avec les armes du Portugal, symbole du nom de la Patrie:

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,
E erguendo, como *um nome*, alto o *pendão*
Do *Império*. (p. 71)

L'héraldique reste présente, avec toutes ses connotations introduites et précisées au cours de la Première Partie. Elle portait aussi, cette dernière caravelle, des *padrões* avec leurs *Quinas* et, sur ses voiles, était peinte la Croix de l'Ordre du Christ... Nous sommes, historiquement, au même point, dans le cours du temps, qu'à la fin de la Première Partie. Cependant un dernier poème vient s'ajouter: «Prece», une «Prière», à Dieu adressée par le poète, au nom des siens, le temps de l'écriture se situant plus de trois siècles plus tard:

Senhor a noite veio e a alma é vil. (p. 73)

Ce poème aurait bien pu être rejeté parmi ceux de la fin de l'ouvrage. Il sert de transition entre la Deuxième et la Troisième Parties.

La dernière Partie a pour Epigraphe «*Pax in excelsis*», «Paix dans le Ciel». Il pourrait s'agir d'un vœu pieux, après la disparition du «Desejado». Cette Partie se divise en trois. C'est très souvent que nous trouvons le nombre trois dans la structure de l'ouvrage, avec tout le sens ésotérique qui se rattache à ce nombre⁽³⁶⁾. La première sous-partie «Os Símbolos» est encore centrée sur D. Sebastião dont le nom est repris au premier poème et les surnoms «O desejado» («Le Désiré») et «O Encoberto» («Le Roi caché») respectivement pour le 3ème et le 5ème. Nous ne le quittons d'ailleurs pas avec les deux autres compositions «O Quinto Império» («Le Quint Empire») et «As Ilhas Afortunadas» («Les Iles Fortunées»). Le titre «Os Símbolos» a une parenté certaine avec la conception héraldique: le Blason est un symbole, ici le symbole du Portugal et, par les «Quinas», le symbole d'un peuple élu par Dieu. «Os Símbolos» sont au nombre de cinq. Toutes ces coïncidences autour du nombre cinq ne peuvent être fortuites. Le substantif «*Quina*» provient du latin *quina*, du distributif latin *quini*, «de cinq en cinq»⁽³⁷⁾. Le titre «Symboles» nous convie à examiner le retour de ce nombre cinq dans le recueil. Nous avons vu qu'il y avait cinq formules latines (quatre épigraphes et la formule finale). Il y a cinq poèmes (un pour chaque «Quina») dans la 3ème sous-partie de Brasão. Cinq

encore dans la première sous-partie de «O Encoberto»; cinq toujours dans «Os Tempos». Le mot *Quinto*, «Cinquième» revient dans la numérotation de «Brasão»: «Quinto [Castelo]», «Quinta [Quina]», le premier de ces poèmes étant consacré à D. Afonso Henriques (premier roi, celui par qui le Blason a commencé) et le second à D. Sebastião (dernier roi de la série, celui par qui tout a fini). Enfin l'ordinal *Quinto* apparaît dans «Quinto Império», poème qui doit, à bien des titres, et particulièrement pour l'héraldique, retenir notre attention. Il est la concrétisation poétique la plus fidèle de l'écu portugais, des «Quinas de Portugal», que l'on appelle aussi «Portugal antigo»⁽³⁸⁾: *cinq* écussons portant *cinq* besants soit *vingt-cinq* besants distribués *cinq* par *cinq*. En effet, du point de vue de la versification ce poème de vingt-cinq vers se compose de *cinq* strophes (quintilhas, cinquains ou cinquils) de *cinq* vers. Donc la corrélation élément héraldique/élément poétique est parfaite:

- Pour chacune des cinq «Quinas» un cinquain.
- Pour chacun des cinq besants, un vers.
- Soit, pour 25 besants, 25 vers.

Au sein du poème lui-même, le numéral ordinal «*Quinto*» est explicité. Comme une évidence, «O Quinto Império» vient après les quatre qui l'ont précédé:

E assim passados os quatro
Tempos do ser que sonhou...

Le poète les énumère:

Grécia, Roma, Cristandade,
Europa — os quatro se vão
Para onde vai toda idade. (p. 83)

Il nous paraît intéressant de relever que, dans la corrélation Histoire/Poèmes de «Os Castelos», nous retrouvons une poésie pour chacun des Empires disparus:

- 1 — Primeiro: Ulisses, Le Grec fondateur de la capitale du Portugal.
- 2 — Segundo: Viriato, sous l'Empire romain, symbole de l'esprit d'indépendance des Portugais.
- 3 — Quinto: D. Afonso Henriques, érigé roi du Portugal par le Christ («Cristandade»).
- 4 — Sétimo: D. Filipa de Lencastre, venue de l'Angleterre qui dominera les mers («Europa»).

L'inclusion — inattendue — de ces personnages (sauf D. Afonso Henriques) se justifie donc par le souci de représentation des quatre Empires qui ont précédé l'avènement attendu du Quinto Império. Cela explique trois des anomalies héraldiques que nous avons signalées dans le Blason poétiquement reconstruit.

Pour clore cette symphonie en cinq, nous constatons que la structure du livre, en son tout et en ses parties, et celle de son poème «O Quinto Império», au sens déterminant, sont donc organisées, comme le Blason portugais, autour du nombre cinq.

Dans l'interprétation de l'ensemble de l'oeuvre, nous devons tenir compte de son titre. Nous avons vu que le premier titre *Portugal* se trouvait entièrement justifié par la démarche héraldique. Le titre définitif *Mensagem* qui, au dire du poète convenait⁽³⁹⁾, peut nous aider à compléter notre interprétation du recueil.

Rappelons quelques considérations générales élémentaires. Tout message suppose un émetteur, un ou plusieurs destinataires, un contenu et une forme particulière. Le plus souvent, le message n'est pas clair; il est volontairement rendu mystérieux. Il suffit de constater les épithètes qui le qualifient ordinairement: «secret», «codé», «chiffré»... De plus, le message peut être reçu directement, mais il a besoin, généralement, de messagers opérant parfois par relais. Essayons de répondre à ces cinq groupes de questions en les appliquant à *Mensagem* et en nous fondant sur les résultats de notre étude centrée sur l'héraldique.

1 — L'émetteur: De ce qui découle de l'étude de l'Epigraphe initiale, c'est Dieu qui s'est manifesté sur le champ de bataille d'Ourique.

2 — Le(s) destinataire(s): C'est Afonso Henriques d'abord, puis son peuple, toute la communauté portugaise exprimée tour à tour par *nobis*, *nós*, Portugal, Império, jusqu'au *fratres* (des premiers mots au dernier du recueil), du début de l'Histoire à nos jours. C'est aussi, et surtout, le poète, et, après lui, ses lecteurs et nous-mêmes.

3 — Le contenu: c'est *Signum*, l'accusatif final de l'Epigraphe première. Le «signe» qui est «insigne», «enseigne», le Blason de Portugal, avec les paroles rapportées qui le définissent, le déterminent, le consacrent, fixant le destin (*a sina*) de la Partie, de ce peuple appelé, dès l'origine, à une haute mission universelle, et ce pour l'éternité. Tout au long de l'oeuvre, héros et rois, actions et exploits, voyages et conquêtes, en sont les réalisations, que dans sa transcription poétique Pessoa, pièce après pièce, fait

méticuleusement coïncider avec les éléments du Blason portugais. Tout se déroule harmonieusement, jusqu'à la dernière caravelle qui emporta D. Sebastião: il n'a pas pu ériger de «padrão» avec les «Quinas» et la Croix dans les sables du désert qui l'ont enseveli... Avec sa disparition, tout a été arrêté. La conséquence immédiate fut la perte de l'Indépendance, de la souveraineté avec l'annexion par l'Espagne (1580-1640). Pour la première fois les «Quinas» baissaient la tête. La Restauration et les gouvernements qui suivirent jusqu'au début du XIX^e siècle ne furent qu'une longue et morne parenthèse...

4 — La forme: c'est la suite des 4 Epigraphes latines et la formule finale en latin, condensées et sybillines; c'est le Blason et son symbolisme. D'autre part, Pessoa avait volontairement transcrit ses poèmes dans une orthographe archaïsante⁽⁴⁰⁾ qui ajoutait du mystère et conférait au texte um aspect atemporel: *Christo, Mytho, Archanjo... D. Affonso, D. Phillippa...* et les termes héraldiques se couvrent encore de plus de mystère: *Castellos, Grypho...*

Beaucoup de mots ou d'expressions ont des significations ésotériques, hermétiques, inspirées par l'emblématique, l'héraldique, l'alchimie, les sciences occultes, la franc-maçonnerie, la doctrine rosecrucienne...⁽⁴¹⁾ Nous avons vu, en liaison avec l'héraldique, la valeur symbolique des nombres. Mystère, densité, laconisme et ambiguïté contribuent au charme des vers de *Mensagem*⁽⁴²⁾.

5 — Les messagers: chacun des bâtisseurs de l'Empire a été récepteur, il a réalisé la partie de la mission qui lui incombait et a retransmis le message avec son œuvre et le blason national. Mais, après D. Sebastião, quand tout paraît arrêté, de nouveaux relais s'imposent. Ce sont les trois nouveaux Messagers représentés dans «Os Avisos», 2^{ème} subdivision de la Troisième Partie:

— «Primeiro: O Bandarra», avec ses mystérieuses «Trovas» prophétiques, identifié au Portugal:

Sonhava, anónimo e disperso
O Império por Deus mesmo visto...

.....

Não foi nem santo nem herói,
Mas Deus sagrou com Seu sinal
Este, cujo coração foi
Não português mas Portugal. (p. 91)

— «Segundo: António Vieira», prophète également de l'histoire du Portugal et dont la prose merveilleuse avait ravi Pessoa⁽⁴³⁾:

Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também. (p. 92)

— «Terceiro». Pas de nom, pas de titre; c'est le seul poème sans titre du recueil. Dès le premier mot, nous comprenons que ce troisième prophète du Portugal est le poète lui-même:

Screvo meu livro à beira-mágoa.
Meu coração não tem que ter. (p. 93)

Le poète exprime à la fois sa douleur, son angoisse, le vide de son âme dans l'attente de:

A Nova Terra e os Novos Céus.

C'est aussi un nouveau lyrisme qui tient du cœur et de l'esprit. Ces trois prophètes nationaux successifs rappellent et retransmettent le message de Dieu: le Portugal doit poursuivre sa mission dans une ère nouvelle, «O Quinto Império».

Une expectative est ainsi créée, dans le livre, correspondant au manque d'action historique. Dans le livre comme dans le pays le temps est en suspens: «Noite», «Nevoeiro»... Tout est négation:

Nem lei, nem paz nem guerra. (Nevoeiro, p. 104)

Il reste pourtant l'intime conviction: le message de Dieu, retransmis par les «Prophètes» ne peut mentir; il est le garant d'un avenir collectif brillant, grandiose. Un mythe engendre, semble-t-il, un autre mythe. Mais non, car c'est toujours le même concept de Patrie qui se perpétue⁽⁴⁴⁾. Pessoa, qui à son retour d'Afrique venait de retrouver le Portugal, vrai paradis perdu pour lui⁽⁴⁵⁾, souffrait de la médiocrité de son pays et ses concitoyens. Sur la carte du monde, l'hégémonie anglaise s'étalait. L'Ultimatum anglais fut pour le Portugal, et particulièrement pour le poète, une profonde blessure⁽⁴⁶⁾. Pessoa écrira avec reconnaissance l'Ode à Sidónio Pais qu'il admirait⁽⁴⁷⁾. On y retrouve un fond et une forme qui rappellent *Mensagem*. Les traits héraldiques y réapparaissent, signes et emblèmes d'espoir et de lumières⁽⁴⁸⁾:

Dê estrada, gládio, fé, fanal,
Pendão de glória em glória erguido!
Tornas possível Portugal
Por teres sido! (p. 599)

L'Ode se termine par ce vœu :

O DESEJADO enfim regressa
A Portugal! (p. 600)

Les derniers vers du dernier poème de *Mensagem* proclament ce retour. Le poète s'adresse au Portugal, dans un vocatif, comme on appelle un être cher pour le tirer de son sommeil :

Ó Portugal, hoje és nevoeiro
É a hora! (Nevoeiro, p. 104)

Le D. Sebastião mystique⁽⁴⁹⁾ devait revenir un jour de brouillard. L'heure de la Résurrection, du Renouveau de la Patrie a sonné⁽⁵⁰⁾. Dans la formule latine finale *Valete, Fratres*. «Portez-vous bien, Frères»⁽⁵¹⁾, *Fratres* fait écho au *nobis* de l'Epigraphe du début. C'est bien la communauté nationale qui doit agir, aller de l'avant dans une fraternité retrouvée, autour du blason national toujours conservé et qui est au-dessus de tous les régimes.

Autour du Poète, pour la plus grande gloire de la Patrie, va naître une nouvelle civilisation qui dépassera toutes celles que le Monde a vécues. Elle sera au-dessus du Christianisme, consacra les valeurs humaines et surtout le génie littéraire, les grammairiens et les poètes⁽⁵²⁾. Le Portugal et le poète qui s'identifie à lui auront accompli leur divine mission.

*
* *
*

En conclusion, l'étude de l'héraldique au sein des poèmes de *Mensagem* nous a permis de mieux comprendre l'Epigraphe initiale, la structure du recueil, les concepts développés. Dans une corrélation constante entre héraldique et poésie, l'héraldique explique certains traits des poèmes et, réciproquement, les poèmes complètent, réédifient l'image héraldique. L'héraldique confère ainsi cohésion et unité au poème autour du thème historique et nationaliste. Elle est source de symboles qui contribuent au lyrisme nouveau du poème. *Mensagem* est bien un poème héraldique. Le blason national a remplacé, comme modèle de Pessoa, l'écu de son trisaïeul; son génie et sa sensibilité poétique se sont substitués au pinceau de sa jeunesse, pour nous transmettre, en poète inspiré, ce précieux Message, cette œuvre singulière, un livre qui est un peuple: le Portugal fait poème.

NOTES

(1) Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, Paris, Librairie Séguier, Michel Chandeigne, 1988, p. 131.

(2) Octávio Paz, *Fernando Pessoa, O desconhecido de si mesmo*, Lisboa, Vega, 1988, p. 36.

(3) Lisboa, Editorial Império, octobre 1934.

(4) Carlos Lobo de Oliveira, «Fernando Pessoa e a sua genealogia», *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, Lisboa, avril 1963. Cité par João de Sousa da Câmara, *Fernando Pessoa «Supra-Camões» Brasões e gerações de avós*, Lisboa, 1983, p. IX.

(5) Reproduit par Maria José de Lencastre, *Fernando Pessoa, Uma Fotobiografia*, Lisboa, Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1981, p. 283, et par João de Sousa da Câmara, *op. cit.*, sur la couverture et entre les pages XX et XXI.

(6) Cf. Fernando Pessoa, *Sobre Portugal, introdução ao problema nacional, recolha de textos de Dr.^a Maria Isabel Rocheta, Dr.^a Maria Paula Morão*, introdução e organização Joel Serrão, Lisboa, Ática, 1970 p. 179: «O meu livro «Mensagem» chamava-se primitivamente «Portugal». Alterei o título porque o meu velho amigo Da Cunha Dias me fez notar — a observação era por igual patriótica e publicitária — que o nome da nossa Pátria estava hoje prostituído a sapatos, como a hotéis a sua maior Dinastia... Pus-lhe instintivamente esse título abstracto. Substituí-o por um título concreto...»

João Garpar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa, história duma geração*, Lisboa, 1973, pp. 635-637.

Jacinto do Prado Coelho, «Cronologia e variantes da *Mensagem*», *A letra e o leitor*, Lisboa, 1977, pp. 227-234.

(7) Nous utilisons l'édition *Mensagem* de Fernando Pessoa, Lisboa, Coleção Poesia, Edição Ática, 13.^a ed. com duas notas de David Mourão-Ferreira, 1979.

(8) Voir Carlos Castro da Silva Carvalho, «Aspectos formais do nacionalismo místico da *Mensagem*», *Colóquio/Letras*, n.º 62, Julho de 1981, pp. 26-35.

João de Sousa da Câmara, *op. cit.*, «Da Poesia à Heráldica literária, de *Os Lusíadas* à *Mensagem*», pp. XXI-XXVIII.

Onésimo Teotónio Almeida, *Mensagem, uma tentativa de reinterpretação*, Angra do Heroísmo, 1987, 96 p.

José Rodrigues, Conteúdo religioso da *Mensagem* de Fernando Pessoa», *Fernando Pessoa Retrato-Memória*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1989, pp. 123-151.

Patrick Quillier, «Entre les Rives du Chagrin et les Iles Fortunées», *Fernando Pessoa, Poèmes ésotériques, Message, Le Marin, Oeuvres de Fernando Pessoa* publiées sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, Paris, Christian Bourgois, 1988, pp. 61-93.

(9) *Mensagem* de Fernando Pessoa, Apresentação Crítica e linhas de leitura de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, Coleção Textos Literários.

(10) Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin français*, Paris, Librairie Hachette, 1934, pp. 1440c et 1441a: «Signum... enseigne, drapeau, étendard... *signa*

subsequi CAES. G. 4,26, suivre les enseignes, rester avec les soldats de son manipule... Cachet, sceau, *est notum signum, imago avi tui* CIC. Cat. 3,10, le cachet [l'empreinte du cachet] est bien connu, c'est l'image de ton aïeul...

José Pedro Machado, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 2.^a ed. Lisboa, Editorial Confluência, 1973, vol. III, p. 2114b: Sina, s. Do lat. *signa*, pl. de *signu*, sendo, portanto divergente de senha: a mais ant. acepção deste voc. era «bandeira, estandarte». Séc. XIII: «...como Aboyuça foy desbaratado em Marrocos pela sina de Santa Maria», em *St. Maria*, N.º 181, vol. II, p. 202. A de «destino, sorte, fado» só a conheço a partir do séc. XVI.»

(11) Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979, p. 23; «II, L'apparition des armoiries (vers 1125 — vers 1175), pp. 26-32.

(12) Adrien Roig, «Blasones y comedia: *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina», communication faite au VIII^e Congrès de la Asociación Internacional de Hispanistas, Providence, Septembre 1983, publiée dans les *Actas*, Ediciones Istmo, Madrid, 1986, pp. 535-546. «*Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina, comedia de blasones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, 1983, T. XXXII, N.º 2, pp. 424-447. «Le Blason du Portugal dans la littérature portugaise du XVI^e siècle», Communication faite le 8 mai 1991, à la Academia Portuguesa da História, Lisbonne, en cours de publication.

(13) Adrien Roig, «Le Miracle d'Ourique dans deux comedias espagnoles, «La lealtad en el agravio» de Lope de Vega et «Las Quinas de Portugal» de Tirso de Molina», Madrid, *Revista Española de Teología*, vol. 44, 1984, Fasc. 1, en Hommage au Professeur Joaquim Veríssimo Serrão, pp. 217-240.

(14) La traduction portugaise fut imprimée en 1599, dans la 2^{ème} édition de *Diálogos de vária história de Pedro de Mariz*.

(15) Nous citons d'après un «folheto» de notre Collection, *Juramento com que El Rey Dom Afonso Henriquez confirmou a visão de Christo nosso Salvador*, Lisboa, António Alvarez, 1641, 7 ff. n.n. qui contient le texte en latin et sa traduction portugaise; illustré d'une gravure représentant le miracle d'Ourique.

(16) José Augusto Seabra, dans la Préface à *Message*, édition bilingue, traduction de Bernard Sesé, Bibliographie par José Blanco, Paris, José Corti, Unesco, 1988, p. 17 déclare: «Cet emblème est bien, à un premier niveau, celui du Portugal: un «Blason» ancien (celui d'Henri Le Navigateur), avec ses «Champs», ses «Châteaux», ses «Quines», sa «Couronne», son «Timbre» qui forment une composition héraldique, à signification iconique, annoncée déjà dans l'épigraphe du livre: «Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum.»

(17) *Juramento*, op. cit.

(18) Cf. *Mensagem e outros poemas*, introduction, organização e bibliografia de António Quadros, Lisboa, Europa-América, pp. 35-36: «Com início no n.º 4 de *A Águia* de Abril de 1912, foi com uma série de cinco estudos sobre a que chamou a nova poesia portuguesa que Fernando Pessoa fez a sua estreia pública como escritor... Concluía que está para breve o aparecimento na nossa terra de um Supra-Camões, do poeta supremo da nossa raça...»

(19) Outre les études déjà citées, voir sur cette comparaison: Maria de Lourdes Belchior, «Fernando Pessoa e Luís de Camões: Heróis e Mitos n'Os Lusíadas e na *Mensagem*», *Personna*, revista do Centro de Estudos Pessoaanos, n.º 5, Porto,

Abril de 1981, pp. 3 et ss. António Manuel Machado Pires, «Os Lusíadas de Camões e a Mensagem de Pessoa, *Personna*, n.º 4, Porto, Janeiro de 1981, pp. 43 et ss.

Eduardo Lourenço, «Camões e Pessoa», *Brotéria*, No 4.º Centenário de Camões, vol. 110, N.º 7/8/9, Julho-Agosto-Setembro de 1990, pp. 55-68. Au Congrès de la Société des Lusitanistes de l'Enseignement Supérieur, le 5 décembre 1980, à Lyon, nous avons eu le privilège d'entendre une communication sur ce sujet présentée par notre Collègue Eduardo Lourenço. Voir «Pessoa e Camões», *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, op. cit., pp. 127-145.

Angel Crespo, «Camoens y la profecía del Supra-Camoens», *Homenaje a Camoens*, Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses, Universidad de Granada, 1980: «El Sebastianismo y el Quinto Imperio, *Mensaje*», *La Vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 284-297.

Massaud Moisés, «Fernando Pessoa e o supra-Camões», *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, Editora Cultrix, Universidade de São Paulo, pp. 181-191.

(20) Chant III, 42-54.

(21) Sur l'évolution du blason portugais voir les deux études d'António de Vasconcelos, «O Escudo nacional português, Lenda e História», *Lusitânia, Revista de Estudos Portugueses*, Lisboa, Março de 1924, pp. 171-185 et Junho de 1924, pp. 321-337.

Armando de Mattos, *Evolução Histórica das Armas Nacionais Portuguesas*, Porto, Editores Fernando Machado & Ca., 1939.

José d'Assumpção de Mattos, *As Gloriosas Bandeiras de Portugal, Evolução Histórica da Bandeira Nacional*, Porto, 1961.

(22) Plusieurs hypothèses ont été avancées pour justifier cette adjonction; la conquête de l'Algarve sur les Maures qui possédaient de nombreuses forteresses; la distinction du blason par une brisure, qui serait cette bordure empruntée aux armes maternelles, la mère d'Alphonse, Urraca, étant la fille du roi de Castille, Alphonse VIII. Cf. F. P. de Almeida Langhans, *Heráldica, Ciência de temas vivos*, Lisboa, Gabinete de Heráldica Corporativa, 1966, vol. II, p. 21-22.

(23) Cf. F. P. Almeida Langhans, op. cit. vol. II, p. 40.

Nous donnons la traduction en français: D'argent, à cinq écussons posés en croix, chaque écusson chargé de cinq besants placés en sautoir, à la bordure de gueules chargée de sept châteaux d'or.

Timbre: Serpent ailé (Dragon) naissant d'or.

(24) Par exemple au frontispice de l'ouvrage *Missale secundum ritum... Bracharensis ecclesiae*, Salamanca, 8 Março 1512, João de Porres, reproduit dans Francisco Leite de Faria, *Estudos Bibliográficos sobre Damião de Góis e a sua época*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, n.º 237, p. 292. Le château supplémentaire est placée à la pointe de l'écu.

(25) Le tombeau d'Inês de Castro, à Alcobaça, porte une frise de blasons d'Inês. Blason parti, associant le blason du Portugal de D. Pedro I et celui des Castro: «D'argent à six tourteaux d'azur.»

(26) Cf. Georges de Crayencour, *Dictionnaire héraldique*, Paris, Editions Christian, 1985, p. 131a: Dragon.

Luís Stubbs Saldanha Monteiro, *Vocabulário heráldico*, Lisboa, 2.ª ed., 1985, p. 101a: Dragão.

- (27) Georges de Crayencour, *op. cit.*, p. 34b: Griffon.
Luís Stubbs Saldanha Monteiro, *op. cit.*, p. 200: Serpe.
- (28) Luís Stubbs Saldanha Monteiro, *op. cit.*, p. 101a: Dragão — Simboliza: vigilância, custódia, fidelidade... P. 201a: Serpe — Simboliza: a fortaleza, grandeza de ânimo. P. 140a: Grifo — Simboliza a custódia, a vigilância, a perfeição e o poder.
- (29) Cf. F. P. Almeida Langhans, *op. cit.* vol. II, p. 41.
- (30) Au dire même de Pessoa, *Mensagem* était «nitidamente herético», cf. *Fernando Pessoa, Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, p. 434.
- (31) Dans l'iconographie chrétienne Jésus est souvent représenté avec une sphère, une boule surmontée d'une croix, dans la main.
- (32) Nous comptons une occurrence du substantif pour le pronom «O de» ou le numéral ordinal mis à la place du nom (entre crochets dans notre développement).
- (33) Voir, para exemple, Alciat qui a eu une grande importance dans la littérature portugaise du XVI^e siècle. *Toutes les Emblèmes de M. André Alciat de nouveau trāslatez en François vers pour vers, Jouxte la Diction latine...*, Lyon, Guillaume Rouille, 1558.
- (34) L'ouvrage d'Alciat cité à la note précédente débute par «Dédication des Emblèmes, a Très Illustre Prince Maximilian Duc de Mylan, Sur le Blason des armes Mylanoises». Dans le commentaire: «Les armes de Mylan portent d'or a vng enfant de gueulles naissant par la bouche d'vng serpent d'azur, qui dénote diuine noblesse d'origine, & d'extraction...»
- (35) Eduardo Lourenço a remarqué cette absence de Camões (dans *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, p. 133): «Pour qu'il ne subsiste aucun doute, Camões, l'incarnation mythique du patriotisme lusitanien, le Portugal fait poème, comme on disait alors, ne figurera pas dans la galerie des héros-mythes ou des mythes-héros de la nouvelle épopée. On ne saurait être plus clair. Il est simplement étrange qu'on n'ait jamais remarqué que c'est autour de cette absence que s'organise et se structure l'existence même de *Mensagem*».
- (36) Voir José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou le poétodrame*, Paris, Ibériques, José Corti, 1988, p. 182: «Nous sommes devant un livre qui obéit, dans ses fondations mêmes, à une architecture ésotérique. Il se divise en trois parties: «Blason», «Mer Portugaise» et «Le Caché». Cette charpente ternaire a sans doute pour Pessoa une intentionnalité occulte. Le même chiffre est en effet repris dans les divisions internes de chaque partie... le chiffre 3 est connu comme étant au centre de l'ésotérisme. De même, d'ailleurs pour les chiffres 5, 7 et 12, qui dominent les autres sous-divisions du livre.»
- (37) José Pedro Machado, *op. cit.* p. 1932a: «Quina: Cinco, Do lat. *quina* neutro de *quini*, numeral distributivo, cinco de cada vez, cinco cada um; cinco»; por via culta.»
- (38) Luís Stubbs Saldanha Monteiro, *op. cit.*, p. 190b: «*Quinas* — Designação popular dada às Armas de Portugal (cinco escudetes de azul, carregados de cinco besantes de prata — sem orla de castelos, Portugal Antigo).»
- (39) Fernando Pessoa, *Sobre Portugal, introdução ao problema nacional*, *op. cit.*, p. 179: «E o curioso é que o título *Mensagem* está mais certo — à parte a razão que me levou a pô-lo — de que o título primitivo.»

(40) Cf. David Mourão-Ferreira, *op. cit.* Nota à 7.^a Edição: «Fernando Pessoa optara deliberadamente por uma grafia já antiquada... Fê-lo com toda a consciência, e por motivos que lhe pareciam válidos, atento sobretudo ao que neste livro se prende ao passado, e de passado se nutre e se reclama.» Cette orthographe a été respectée dans Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1960, avec cette note, p. 3: «Respeita-se neste livro a ortografia original do autor, por tratar-se do único publicado por ele, além de ter um certo valor simbólico que não parece justo suprimir.»

(41) Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado, Leitura estruturante*, Editorial Nova, Porto, 1973, p. 209: «A poesia cobre o espaço inteiro da vida e da obra de Pessoa. Merece, só por si, um livro que ninguém escreveu.» Voir également, pp. 247-248, la note R: «... É pena que entre outros, o conceito capital de Deus seja utilizado no seu discurso sem as precauções e as reticências que o sentido global da visão de Pessoa impõe.»

Voir Georg Rudolf Lind, *Estudos pessoanos*, Lisboa, Estudos Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, «A iniciação do poeta e o caminho alquímico», pp. 257-304.

(42) Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, *op. cit.* au chapitre «Fernando Pessoa autor da "Mensagem"» (pp. 49-56), p. 55: «A linguagem abstracta, laconicamente afirmativa, como as palavras ambíguas das pitonisas, comprime o pensamento como se o gravasse em inscrições lapidares.»

(43) Fernando Pessoa, *Sobre Portugal, introdução ao problema nacional*, *op. cit.*, p. 177: «Quando António Vieira quis basear em qualquer coisa a sua fé natural nos destinos superiores da Pátria, que coisa foi a que encontrou? As profecias desse sapateiro de Trancoso. Amou-as e as comentou o maior artista da nossa terra, o Grão Mestre, que foi, da Ordem Templária de Portugal.»

(44) Fernando Pessoa, *ibid.*, p. 126: «Considerar que a Pátria Portuguesa, como qualquer Pátria, é apenas um meio de criar uma civilização... Considerar que o conceito de Pátria é um conceito puramente místico, e que, portanto, ...nenhum outro conceito místico deve coexistir com ele, a não ser que ele domine esse conceito e o integre em si.»

(45) João Gaspar Simões, *Fernando Pessoa, breve história da sua vida e da sua obra*, Lisboa, Difel, 1983, p. 92, «Mensagem, por assim dizer tudo que restava da profecia que fizera quanto ao aparecimento de um Supra-Camões, obra em que a palavra divina — a palavra do poeta — vinha pôr o selo messiânico no brasão de Portugal, o país que fora, na nostalgia de Pessoa, após o seu regresso à Pátria, a primeira concretização do paraíso perdido.»

(46) Cf. Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 45: «Personne plus que Pessoa, qui arrivait de loin, se rêvant et nous rêvant, n'a vécu sa rencontre avec le Portugal avec une telle exaltation et aussi une telle conscience de l'immobilité et du marasme de notre existence collective. Comment devenir le Camões d'un Empire défunt, le Dom Sébastien d'un avenir improbable et nécessaire pour sortir d'un abîme plus profond que celui de l'antique et vile tristesse?»

(47) Elu Président en mai 1918 et assassiné le 14 décembre de la même année. Fernando Pessoa publia son poème «A memória do Presidente-Rei Sidónio Pais», dans le journal *Acção* en février 1920.

(48) Fernando Pessoa, *Obra Poética*, *op. cit.*, pp. 593-599.

(49) Fernando Pessoa, *Sobre Portugal*, *op. cit.*, pp. 190-193, «Quando volta D. Sebastião?»; p. 191: «...o segredo do seu alto sentido simbólico e português, que pouco tem que ver com o D. Sebastião que se diz ter morrido em África, e muito com o D. Sebastião que tem o número Kabalístico da Pátria Portuguesa eis o que não é talvez permitido desvendar...»

(50) *Ibid.*, p. 191; «Mas, para interesse dos leitores, não é talvez mal cabido explicar qual a data marcada para o Grande Regresso, em que a Alma da Pátria se reanimará, se reconstituirá a íntima unidade da Ibéria, através de Portugal, se derrotará finalmente o catolicismo (outro dos elementos estrangeiros entre nós existentes e amigo radical da Pátria) e se começará a realizar aquela antemãhã ao Quinto Império.

(51) Les comédies latines se terminaient parfois par la formule: *Valete et plaudite!* «Portez-vous bien et applaudissez!». Sur la fraternité universelle souhaitée par Pessoa, cf. António Quadros, *Fernando Pessoa, Iniciação global à obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1982, p. 297, «O Visionário do sonho português — Ser intensamente patriota» avec ce texte de Pessoa: «O indivíduo e a Humanidade são lugares, a Nação o caminho entre eles. É através da fraternidade patriótica, fácil de sentir a quem não seja degenerado, que gradualmente nos sublimamos, ou sublimaremos, até à fraternidade com todos os homens.»

(52) Ces idées sont exprimées par Fernando Pessoa, dans le poème «Quinto Império», *Obra Poética, Mensagem e outros poemas afins*, Lisboa, Publicações Europa-América, pp. 137-140:

Titãs de Cristo! Cavaleiros
De uma cruzada além dos astros.

.....
Vibra *estandarte* feito som,
No ar do mundo que há de ser.

.....
Vinde aqui todos os que sois,
Sabendo-o bem, sabendo-o mal,
Poetas, ou Santos, ou Heróis
De Portugal.

.....
Aquele inteiro Portugal,
Que, *universal*, perante a Luz,
Reza, ante a Cruz *universal*,
Ao Deu Jesus.

LA DUALITE DE LA VILLE ET SON EXPRESSION
POETIQUE DANS *AIRE NUESTRO*, I:
CANTICO ET *AIRE NUESTRO* II: *CLAMOR*
DE JORGE GUILLÉN

ANNE-MARIE COULAND-MAGANUCO

Université de Nice

«O esplendor que banha, suscita e configura a poesia de Jorge Guillén não é o anverso da irrealidade do mundo mas o esplendor mesmo do real, do mais próximo, familiar, circunstancial.»

Eduardo Lourenço (1)

Rien n'échappe à la perception de Jorge Guillén, et le réel, dans sa totalité, apparaît dans son œuvre poétique: *Aire Nuestro* (2), qu'il soit positif ou négatif; le signe positif, prépondérant, s'affirme, spontanément, jusque dans les années 1940, et s'impose, volontairement et consciemment, au signe négatif pour le dépasser dans les années suivantes. La sensibilité et l'intelligence du poète le portent, tout naturellement, à se pencher d'instinct, mais aussi par une volonté lucidement affirmée, sur la vie dans toutes ses manifestations, la Vie comme valeur absolue (mais qu'est-elle sans la conscience qui la vit?), sa vie et celle des autres êtres: la circonstance vitale est la dominante de la poésie de Jorge Guillén. Qui dit circonstance, dit expérience. Guillén vit dans un monde précis, le nôtre, à une époque précise, les toutes dernières années du XIXe siècle et notre XXe siècle dans sa presque totalité (3). Ce monde, cette époque donnent à la ville une importance spécifique. Notre poète est un citadin, il passe sa vie dans des villes différentes, souvent dissemblables de par leur dimension et leur aspect, leur appartenance à des pays et des civilisations distinctes (4). Grand voyageur dès la jeunesse et presque jusqu'à la fin de sa vie, exilé volontaire à partir de

1938 et jusqu'en 1977 (5), il connaît bien des villes, dans des pays bien différents: Espagne, Suisse, Italie, Allemagne, France, Angleterre, Roumanie, Grèce, Belgique, Hollande, Danemark, Portugal, divers états d'Amérique du Nord et plusieurs pays d'Amérique Latine: Mexique, Colombie, Equateur, Pérou.

Jorge Guillén écrit *Cántico* de 1919 à 1950 et *Clamor* de 1949 à 1963. Durant ces deux périodes, Guillén a fait la presque totalité de ses expériences citadines, dont le reflet se retrouve dans ses poèmes. Mais n'attendons pas du poète une poésie citadine à la recherche du pittoresque, du spécifique qui permet de mettre des étiquettes, des noms. Il s'élève, presque toujours, de l'expérience d'une ville à celle de La Ville, dépassant et sublimant son expérience individuelle et particulière, pour attendre le général et l'universel, comme il le fait pour tous les thèmes, sujets et objets abordés, sentis, traités, analysés, nommés enfin dans leur essence même. L'expérience sensorielle et sentimentale est toujours le point de départ chez Guillén, l'intellect l'analyse et construit le poème en toute lucidité, éliminant en toute conscience le superflu, pour aller à l'essentiel, pour atteindre l'essence (6) par le mot poétique. Vivre pour vivre, certes, mais aussi vivre pour dire (7) est l'attitude guillénienne littéraire et vitale, qui débouche sur une étique pleine de fraîcheur, faite de rigueur et d'authenticité, d'enthousiasme sereinement dominé.

Guillén nous donne de la ville une vision complète, vision d'ensemble ou vision partielle, dans le détail. La somme des détails permet une appréhension de la totalité. La ville est vue du balcon ou de la fenêtre, écoutée de l'intérieur, toujours présente autour de l'homme et de son foyer. La ville affirme sa présence par son architecture que le poète décrit avec dynamisme, traduisant l'équilibre et l'harmonie de l'ensemble, par le rythme des heptasyllabes, le jeu des rejets et la réitération verbale:

«Rebala em su riel
La recta. Corre, corre,
Corre a su conclusión.

Ay, la ciudad está
Loca de geometria,
Oh, muy elemental!» (8)

La ligne droite, dans le dynamisme serein de l'heptasyllabe et de la vision de Guillén, est pureté et perfection, et provoque

une sensation enivrante de bonheur. La ville, animée, personnifiée, exaltée dans sa présence positive affirmative, n'engendre ni angoisse, ni vertige. Le bloc, la masse architecturale affirme sa légèreté dans sa verticalité qui est affirmation de l'être, et non étouffement, dans la ville aussi bien diurne que nocturne:

«Muy nocturnas y enormes,
Estas casas de pisos, pisos, pisos
— Con sus biseles en el día incisivos
Escuetamente —
Se aligeran.» (9)

Cette masse architecturale esthétiquement bâtie, est aussi vivante, grâce aux êtres qui l'habitent; «late el muro» (10); l'intimité humaine se transmet, dans l'atmosphère nocturne, par la lumière d'une multitude de foyers, dans la sérénité la plus parfaite et la plus préservée:

«Es tan frecuente
La intimidad de luz abierta hacia lo oscuro:
Esa luz de interior
Más escondido bajo su temblor!» (11)

La vision de la ville est souvent panoramique. Guillén voit la ville sous forme de plan, de construction précise et rigoureuse. Cette vision plane, dépouillée à l'extrême, suggère parfaitement l'essence de la ville, grâce à la pureté de l'hiver, grâce à l'alternance légère des hendécasyllabes et des heptasyllabes:

«Vuelven las avenidas a su esquema.
Vivaces nervaduras

De lo interior asumen las figuras
De una ciudad extrema.» (12)

La ville, rendue ainsi plus élémentaire, atteint une plus grande profondeur. L'hiver dénude, permet d'atteindre l'âme, l'essence: «Todo es alma/Veloz al descubierto.» (11) On atteint ainsi la dimension intérieure à travers la surface et l'apparence extérieure. D'autres fois, il s'agit d'un ample panorama, de la ville vue d'en haut, d'une éminence qui permet au poète, spectateur et acteur, qui participe activement, de peindre une vision panoramique qui ne débouche pas sur la froideur, mais sur la vie intense.

La vision de la ville, immense, géométrique, harmonieuse, bruyante, essentielle est positive et donc appréciée et respectée:

«La ciudad, ofrecida em panorama,
Se engrandece ante mí. Prometiendo su esencia,
Simple ya inmensamente,
Por su tumulto no se desparrama,
A pormenor reduce su accidente,
Se ahinca en su destino. ¿Quién no la reverencia?» (13)

La dimension spatiale de la ville n'exclut pas sa dimension temporelle, qui est son complément indissociable dans cette «décima», dont la perfection formelle et la grâce soulignent l'importance et la noblesse du sujet:

«El caserío se extiende
Con el reloj de la torre
Para que ni el viento enmiende
Ni la luz del viento borre
La claridad del sistema
Que su panorama extrema.
Transeúntes diminutos
Ciñen su azar a la traza
Que con sus rectas enlaza
Las calles a los minutos.» (14)

Guillén anime ici la ville, traduit son dynamisme spatio-temporel en établissant un lien étroit entre la ville, le temps, l'élément humain et les éléments naturels essentiels, lumière et air, réunis dans une métaphore synthétique et dynamique, puissamment évocatrice et suggestive. L'être humain est présent dans une relation de dépendance spatiale et temporelle nettement affirmée.

La vision détaillée, descriptive, donne aussi à la ville une présence à valeur universelle de par ses composantes: rues, pavés, trottoirs, passants, voitures, lumières, annonces, maisons, comme dans ce nocturne intensément actif et vivant, familier et amical, quotidien et serein:

«Asi tan diminutas,
Las calles se reservan a transeúntes mudos.
Hay coche
Que transforma sus focos en saludos
A los más extraviados por su noche.
Aceras acosadas! Hay disputas
De luces.» (15)

La vision est picturale aussi, colorée, contrastée, avec toujours une action dynamique des éléments statiques qui va souvent jusqu'à la personnification, dans la création de ces jeux de lumière:

«¿Llueve? No se percibe el agua,
Que sólo se adivina en los morados
Y los rojos que fragua
De veras, sin soñar, el pavimento.» (13)

L'animation est aussi traduite par l'animalisation métaphorique qui exprime toute la violence de la chaleur estivale citadine:

«¡Desamparo tórrido!
La acera de sombra
Palpita con toros
Ocultos. Y topan.» (15)

La ville est beauté en elle-même, dans tous ses éléments, même ses annonces lumineuses dont l'aspect agressif n'apparaît pas dans ces deux heptasyllabes:

«— Plenitud y perfil
De luminosa letra —» (16)

Elle est aussi beauté, plénitude, joie et allégresse, sous l'action printanière d'un jour serein qui transmet toutes ses valeurs positives aux rues et aux êtres qui y vivent et y font l'expérience du trésor prodigieux de la vie:

«Suenan aquí las calles
A esparcido tesoro,
A júbilo de un Mayo
Que nos abraza a todos.» (17)

La ville n'empêche ni la joie, ni le bonheur, car elle existe en harmonie avec les éléments naturels, dont le poète fait l'expérience en ville et par la ville:

«Un cristal de ventana
Se me ofrece y sujeta
La calle a la alegría de su diafanidad.
¡Oh ciudad bajo el sol, ciudad
Del sol, repleta
De gana!» (18)

La ville ne détruit pas le désir de vivre, la soif de jouissance vitale dont l'intensité impatiente bondit sur les pierres mêmes, dans un lyrisme affirmatif, alors que le vent nocturne de mars frappe les murs avec une force qui est vie:

«Entonces, por la piedra
Rebotando, se yergue
Con más gana la fuerza
Del vivir impaciente.» (19)

Car la ville a su conserver ses liens avec les éléments naturels positifs d'une part, avec la nature végétale d'autre part. Il y a chez Guillén une harmonie complète, en ville, entre la géométrie architecturale et la végétation, la pierre et les plantes. Par cette présence de la nature qu'elle contient en elle, la ville est perfection, comme en ce beau matin où la fragilité végétale et la puissance architecturale s'harmonisent en un contrepoint positif:

«La mañana presenta a la ventana
Profunda profusión
De red.
He ahí la Avenida con sus álamos
En su temblor silvestre,
Contrapunto a la piedra
De calles poderosas:
Caserío que así, ya panorámico,
Es siempre hermoso bajo tanto cielo.» (20)

Le souvenir de la campagne existe sous l'asphalte actuel, et la présence de la nature s'affirme éternellement, avec une insistance et une puissance qui vont jusqu'à l'équation: rue = vallée, en une vision adamique:

«.....el suelo de la calle
No deja de ser valle,
A pesar de los hombres inminente.
Aquí están su posible silencio más sencillo,
La misma primavera
Con aquella primera
Gran ventura sin gente,
Aquí están su follaje, su pájaro, su grillo.» (21)

Tous les éléments du réel s'additionnent en un tout harmonieux et parfait; de cette somme matérielle naît le bonheur de la plénitude dans un monde «bien fait», La ville vit dans une tension, un désir de paysage et de nature, source de joie. La ville désire les éléments végétaux et accueille avec bienveillance l'effort de la nature qui parvient à la vaincre en imposant sa présence, pleine de fraîcheur, de candeur, mais aussi de force invincible, de volonté tenace:

«Es alegre la hierba entre las tejas.
(...) primaveralmente
Me ilusiona y se aviva
La insinuación silvestre que en las tejas encaja
Sin hombres, sola arriba!
Es tenaz la esperanza con paisaje.» (22)

Ce lien avec la nature, avec la campagne, se réalise avec encore plus d'ampleur dans les environs, les banlieues de la ville. Le bonheur de la ville y éclate en une jouissance bucolique, face à un vaste horizon qui unit ce point précis de la planète à l'espace terrestre paradisiaque dans sa totalité:

«Ved. La ciudad disfruta gracias a estas afueras
Entre puentes: riberas
Que el sol, de acuerdo con la espiga, dora.» (23)

A cette vision positive s'oppose un contrepoint négatif. Non qu'il y ait contradiction chez Guillén; la vision négative est le complément inévitable de la vision positive. Ce contrepoint négatif est nettement affirmé dans *Cántico* et repris, avec plus d'insistance, dans *Clamor*. Si la ville est une valeur positive absolue dans son essence, située dans l'espace et dans le temps absolu, elle est aussi une valeur négative dans sa circonstance «accidentelle», dans sa dimension sociale et historique⁽²⁴⁾. Guillén est parfaitement lucide et sait voir les deux composantes de la réalité. Le monde essentiel «bien fait» et le monde social «mal fait» ne se contredisent pas, ils se complètent dans une relation de complémentarité; ce sont deux éléments qui contiennent une possible ouverture vers l'espérance. La ville essentielle «bien faite» est due aux qualités positives de l'homme; la ville «mal faite» à ses aspects négatifs, toujours corrigibles et perfectibles dans la vision humaniste de Guillén. L'une ne doit pas cacher

l'autre, et le poète se doit de révéler cette double expérience dans ses poèmes, dès *Cántico*. Ainsi, aux banlieues bucoliques s'opposent les faubourgs «atroces»:

«Verdad es: hay suburbios,
Y atroces.» (25)

Il évoque avec lucidité la misère, exprimant sa préoccupation et sa solidarité, avec gravité, parfois avec amertume:

«Hambrientos? Los hay. En suburbios
Nunca remotos, en paisés
Que son los suburbios más turbios
Nunca los ven nuestros Ulises?» (26)

Il dénonce violemment, lui qui n'est que sérénité, cette réalité sociale négative des villes, avec un sentiment pathétique, une émotion profonde, un réalisme certain:

«Más allá... La ventana no ve claro.
Mis ojos saben de otros fondos, lejos.
Son míseros.
Son muy poco su ser.» (27)

Il sait juxtaposer la connaissance sensorielle et la connaissance mentale d'une réalité négative. La misère est presque la négation de l'être, donc le plus grand scandale pour Guillén, poète de l'affirmation de l'être.

Dans un tel contexte, la rue n'est plus positive, mais négative: c'est la ruelle bordée de masures, sans beauté, sans vie authentique:

«Y el callejón sepulta a sus vivientes,
De pie.» (28)

La terrible violence de l'antithèse et la brièveté atroce du trisyllabe expriment le tragique d'une telle non-existence. Guillén ne se lasse pas de dénoncer les aspects négatifs par équité, de même qu'il se complaît à exalter les aspects positifs par plaisir. La ville est alors hostile, destructrice, impitoyable en sa cruauté qui anéantit tout élan, tout espoir, tout bien-être physique et moral. L'absence même de foyer souligne l'annulation, l'asphyxie de l'être:

«Lecho es sólo intemperie sobre lasas
Nocturnas de arrabal» (29)
«Gusano ya en andrajos con gusanos» (29)

Il ne s'agit plus de vivre, mais de survivre dans la jungle des villes où règnent, dans la douleur, la bestialité et le chaos, et non plus, sans le bonheur, l'équilibre et l'harmonie:

«Gime un polvo de caos pobre
Con sus alimañas-peleles
Dentro de la selva del hombre.» (30)

L'homme a cessé d'être individu, est devenu un tas informe, sans dignité, sans valeur, perdu dans la grande ville:

«Y el trasnochador, sin prisa
Por la gran ciudad, otea
Los bultos durmientes, lejos
En pública noche: selva.» (31)

L'on passe alors, dans la ville, de la notion d'individu à part entière, d'être capable de plénitude, de dignité, à la masse anonyme, de la notion de qualité à celle de quantité:

«La masa humana se apelmaza,
Y su bulto gravita, pasa
Con una amenaza de maza.» (32)

Guillén ressent alors la foule comme une menace, une agression, parmi les multiples agressions de la ville à dimension historico-sociale. Poète de l'équilibre, de l'ordre, du silence et de l'harmonie, il se trouve confronté à la confusion, au désordre, au bruit discordant, dès *Cántico*:

«Contradicción, desorden, batahola:
Gentío.» (33)

Ce chaos enferme en son sein une accumulation de défauts et de vices qui vont jusqu'au crime. L'accumulation négative atteint l'écoeurement, la nausée:

«La confusión, el crimen, el litigio.
¡Oh lluvias sobre lodos!
Gentes, más gentes, gentes. (Y los santos). (34)

Être dans la foule équivaut à se perdre pour ce poète dont la tension, l'élan vital vont vers l'affirmation de l'être pleinement assumé: dans la foule il y a perte de l'identité, de l'authenticité, oubli de soi:

«Perderse,
Hacerse muchedumbre!» (35)

La ville saisie dans sa dimension historico-sociale est agression sous des aspects multiples: agression de la foule, agression du bruit qui fait violence au repos, à la détente, au sommeil, provoque la négation de l'harmonie et de l'équilibre vital, qui fait intrusion dans le foyer même:

«A medianoche, cuánto ruido
Que no puedo reconocer.» (36)

Même la fenêtre n'est plus un lien harmonieux avec le monde extérieur; elle devient ennemie puisqu'elle permet l'invasion hostile et destructrice, traduite par l'antithèse dans ces octosyllabes:

«La ventana da el aliento
De una invasión verdadera.» (37)

Cette agression du bruit est aussi celle de la vitesse, de la frénésie automobile qui débouche sur la vision sans foi du mécanisme outrancier et absurde, de la confusion absolue:

«El maremágnum vibra, se refunde,
Lo absorbe todo. (...)
Entre muros de orgullo coches, coches
Desesperadamente dedicados
Al apresuramiento:
Vana velocidad. ¡Y tan incrédula!» (38)

La ville permet et favorise l'agression de la publicité commerciale et de la propagande politique, avec la perte inévitable de l'individualité, du jugement, du bon sens, et le règne de la crédulité, de la bêtise, de l'inconscience, aspects totalement négatifs que ce poète de la lucidité et de l'intelligence déplore avec véhémence:

«Siempre enorme, la Tontería
Se encumbra a tan próspera fase
Que es trágica.» (39)

Et l'on aboutit à la notion de masse irresponsable, hébétée, passive, inconsciente, soumise, imbécile heureuse:

«Van fundiéndose en masa
De alelamiento muchos
Inocentes. Y dóciles,
Sonrien,
Dispuestos a comprar, a bien morir.» (40)

La ville favorise aussi l'agression de la spéculation, le règne de l'argent, du négoce, du mercantilisme, de l'exploitation de l'homme par l'homme:

«.....mañana de negocios,
Aventuras de números
Violentos o dulces, persuasivos.» (41)

L'accumulation de ces agressions répétées donne au poète une impression d'aliénation qui débouche sur la peur et l'angoisse, une angoisse si violente parfois, qu'elle provoque un cri de panique; dans cette société citadine de consommation et d'intrigues politiques, dont l'activité intense et négative, dépourvue de qualité et d'idéal, éloignée de toute éthique, est traduite par l'accumulation verbale, le rythme et la métaphore suggestive, l'homme Guillén, plus conscient que la majorité de l'humanité, refuse d'être victime et s'exprime par le cri qui le libère:

«Productos y políticas
Me invaden, me obsesionan,
Me aturden
Y se me enredan entre pies y oídos.
¡Socorro!» (42)

Dans un tel contexte, même l'architecture citadine ne paraît plus esthétique, mais agressive dans sa froideur impersonnelle, blessante par sa dureté, dans son accumulation de blocs indifférenciés et son abstraction déshumanisée:

«Tajante el gran muro,
Abstracto como su proyecto.» (42)

La ville devient, dans cette optique, le royaume de la tyrannie, de l'oppression historico-temporelle:

«.....una calle
en que no pesa ningún régimen de opresión... sino el de
un multiforme tirano irresistible: Nuestro Tiempo.» (43)

L'homme y est-il prisonnier sans espoir? N'y a-t-il aucune issue? Guillén n'est pas un poète pessimiste. Il est objectif, et dénonce, comme un devoir, les aspects négatifs de la réalité historique, de même qu'il exalte les aspects positifs de la Vie. Il n'y a aucun manichéisme dans sa vision de la réalité. Son optimisme le pousse à affirmer sa foi en l'avenir, son espoir, dans une attitude profondément humaniste:

«Deber de plenitud. Hombria andante.» (44)

C'est ainsi que, dans la ville, il continue à voir, même dans *Clamor*, l'harmonie des multiples aspects, tous valables, source de lyrisme, que le temps, en son cycle perpétuel, révèle et exalte, dans l'équilibre de ce quatrain d'hendécasyllabes:

«La mañana ha cumplido su promesa,
Árboles, muros, céspedes, esquinas,
Todo está ya queriendo ser la presa
Que nos descubre su filón: hay minas.» (45)

Dans la foule il ne voit pas que la masse négative, mais la somme d'individus, respectés, estimés, aimés, dans une atmosphère de rêves réalisables et de paradis terrestre; même les voitures, s'intégrant à l'ensemble positif, sont des éléments de valeur de la ville, de son identité et de son harmonie:

«Rumor de transeúntes, de carruajes,
Esa mujer que aporta su hermosura,
Niños, un albañil, anuncios: viajes
Posibles... Algo al aire se inaugura.» (45)

Guillén sait apprécier le «callejeo», la promenade en famille ou avec des amis, les vitrines, surtout celles des librairies. Il aime le contact de la rue, de la foule. Mieux encore, il sait que celle-ci lui appartient et il a conscience de lui appartenir, d'en faire partie, de s'affirmer en elle. Tout dépend de la volonté de l'être et de l'authenticité de son éthique:

¡Oh muchedumbre, que también es mía,
que también yo soy! No, no seré quien se espante,
Uno entre tantos.
No hay nada accidental que ya me asombre.
(La esencia siempre me será prodigio.) (46)

L'essence est toujours positive chez Guillén, et la circonstance, souvent négative, ne parvient toutefois jamais à étouffer le signe positif. Le poète veille, conscient de son devoir envers lui-même et envers son œuvre, donc envers son lecteur, envers autrui. Il a toujours le sens de ses responsabilités d'homme et de poète (on ne peut être l'un sans l'autre), d'individu, envers l'autre, envers les autres, envers la Vie. Son éthique exclut tout défaitisme: il ne se laisse donc pas dominer par la vision négative de la ville, il essaie de la dominer et y parvient, toujours «à la hauteur des circonstances». Etre social, faisant partie d'une collectivité humaine, il sait éviter la tour d'ivoire, le narcissisme. Généreux et objectif, il sait que le bien et le mal sont complémentaires, sont liés: il n'y a donc pas chez lui de vision manichéenne, comme l'affirment ces deux ennéasyllabes:

«Masa con tu sino conforme:
Tan juntos los males y bienes.» (47)

L'on a souvent dit et répété que, pour Guillén, l'instant du réveil est l'instant privilégié. L'être ne peut être sans une double dimension spatiale et temporelle. Il s'affirme et redécouvre la plénitude dès l'instant du réveil, grâce au choc de la lumière. Citons, une fois encore, ces vers célèbres, indispensables, de *Cántico*:

«.....¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!» (48)

Cet élément visuel inscrit l'être dans un espace et un temps précis; puis les bruits, éléments auditifs, affirment avec encore plus de précision cette existence spatio-temporelle. Guillén, dans *Clamor*, dans une continuité totale et une logique parfaite, adopte la même attitude, plus détaillée, dans des versets: la personne s'affirme au réveil d'une façon moins brusque, plus progressive, comme si le poète décomposait le mouvement vital de cette expérience, au fur et à mesure que la ville sort de l'obscurité et du silence nocturne:

«Está resquebrajándose por crecientes rendijas la mole nocturna, y el zumbido general es a veces rumor de rumores que se arrastran, que ya ruedan. Una ciudad. Vehículos.» (49)

L'être et la ville émergent peu à peu de l'immensité de l'espace et du temps total, et c'est par le choc du cri qui parvient de la rue que l'être se redécouvre dans le temps historique de la ville, et redécouvre, d'un seul coup, la plénitude, grâce à la «vie concrète» de la ville; les précisions s'accumulent: situation temporelle, situation spatiale (la rue étant ici individualisée par l'adjectif), l'être, le moi enfin:

«Acaba de disiparse la compartida inmensidad. Un pregón de trapero me hinca en la historia. Suma plenitud: la más concreta. «Cenciaico!» Las siete. Calle florentina... Y yo, por fin.» (49)

La ville joue ici, une fois de plus chez Guillén, le rôle de révélateur de l'être, ville terriblement négative parfois, merveilleusement positive le plus souvent; ville humaine, dans sa dualité même, soulignée par le poète qui la contemple avec ferveur, une ferveur non dépourvue de lucidité. Il n'y a pas négation mais dépassement du signe négatif par le signe positif, expression d'un amour authentique pour la ville réelle, telle qu'en elle-même, affirmée dans la plénitude du pronom:

«.....Quién la hizo
Terrible, quién tan bella?
Indivisible la ciudad: es ella.» (50)

La poésie de la ville, l'expression poétique de la ville, comme toute la poésie de Guillén en général, n'est pas un ornement qui se superpose à la réalité, à l'existence; elle en est le point culminant: «su culminación». La ville, chez Guillén, est «dite» objectivement et esthétiquement, sans transposition irréaliste, sans détachement vis-à-vis du réel, sans distanciation, sans complaisance non plus. La ville est présentée dans sa totalité positive et négative, et vécue aussi d'une manière positive et négative, selon les circonstances de la vie du poète. Si elle provoque parfois l'insomnie chez l'homme confronté à ses problèmes personnels, si elle engendre l'inquiétude par sa réalité sociale, elle

rassure aussi quand elle apparaît dans toute sa aparence, dans toute sa plénitude, en harmonie avec la nature et l'être humain qui s'y réalise totalement et pleinement, en toute lucidité et en toute sérénité. La vision de Guillén est encore une fois originale, car il ne tombe jamais dans le lieu commun, ni dans les pièges tendus par la ville négative. Le poète ne se «perd» pas dans la ville; elle lui est proche, familière; il s'y affirme grâce à sa sensibilité, sa sensualité, sa volonté, son intelligence et son art qui lui permettent de saisir dans la ville l'harmonie du monde, et d'y atteindre la plénitude de l'être, réalisant ainsi sa «quête» essentielle.

NOTES

(1) «Jorge Guillén ou uma outra (e mesma) Espanha». *Colóquio. Letras*. n.º 18, Março de 1974, p. 15.

(2) Nous nous référons, dans cette étude, pour les citations à l'édition Barral: *Aire Nuestro I: Cántico*, Barral editores, Barcelona, 1977. *Aire Nuestro II: Clamor*, Barral editores, Barcelona, 1977. Nous utiliserons dans les notes les sigles respectifs: A N I C et A N II Cl.

(3) Jorge Guillén meurt à Málaga le 6 février 1984 (un lundi à 22 h 15).

(4) Valladolid (1893-1909). Guillén y naît le 18 janvier. Il y fait ses études primaires, puis secondaires à l'Instituto San Gregorio. Il y reviendra souvent durant les années précédant l'exil, plus rarement après son retour em Espagne.

Fribourg (1909-1911). Ses parents l'envoient poursuivre ses études en Suisse.

Madrid (1911-1913). Il est étudiant à la Facultad de Filosofía y Letras, et vit à la Residencia de Estudiantes. Il y vivra encore entre 1914 et 1917: «cuando volví a España estuve un poco como flotando en Madrid y no sabiendo qué hacer». C'est encore à l'Université de Madrid qu'il soutiendra sa thèse de doctorat en 1924. Il y reviendra souvent par la suite.

Grenade (1913). Il continue ses études à l'Université de cette ville et y obtient sa Licence de Lettres.

Halle et Munich (1913-1914).

Genève (1914).

Paris (1917-1923). Il est lecteur d'Espagnol à La Sorbonne. C'est là qu'il se marie avec Germaine Cahen en 1921, que naissent ses enfants Teresa (1922) et Claudio (1924). Il y résidera souvent par la suite.

Nurcie (1926-1929). Il enseigne la langue et la littérature espagnole à l'Université de cette ville.

Oxford (1929-1931). Il est lecteur d'Espagnol à l'Université.

Séville (1931-1938). Il est professeur à l'Université.

Vermont (1938-1939). Il est professeur de littérature espagnole à Middlebury College.

Montréal (1939-1940). Il est professeur à l'Université Mac Gill.

Cambridge (Mass.) (1940-1957). Il est professeur à Wellesley College et «Emeritus Professor» à partir de 1957. Il y demeurera une grande partie de l'année jusqu'en 1976.

Yale (1947). Il est «Visiting Professor» à l'Université.

México (1950). Il est «Profesor Visitante» au Colegio de México.

Berkeley (1951). Il est «Visiting Professor» à l'Université.

Harvard (1957-1958). Il y occupa la chaire Charles Eliot Norton. Son cours *Language and Poetry* sera publié en 1961.

Florence et Rome (à partir de 1954). Son premier voyage en Italie date de 1910. Il y fera de fréquents séjours, surtout dans ces deux villes, jusqu'à la fin de sa vie. A partir de 1958 il revient tous les ans en Europe (sauf en 1970 et 1974 pour raisons de santé).

Bogotá (1961). Il est «Profesor Visitante» de l'Université des Andes. C'est dans cette ville, la même année, qu'il épouse en secondes noces Irene Fochi Sismondi.

San Juan de Puerto Rico (1960; 1964; 1970). Il est «Profesor Visitante» à l'Université Rio Piedras.

La Jolla (à partir de 1963).

Pittsburgh (1966). Il est «Visiting Professor» à l'Université.

San Diego (1968). Il est «Visiting Professor» à l'Université. Nice (1973).

Málaga. Il y passe l'été à partir de 1966, puis s'y installe définitivement en 1977. C'est dans cette ville qu'il mourra en 1984.

Pour la biographie de Jorge Guillén, l'on peut consulter: Francisco del Pino: «La vida como fuente, o la vida en obra, de Jorge Guillén», *Rivista di Letteratura Moderna e Comparata*, vol. XXXII, n.º 3, Settembre 1979; José Guerrero Martin: *Jorge Guillén. Sus raíces*. Ed. Miñón, Valladolid, 1982. Par ailleurs, nous utilisons les renseignements recueillis de vive voix auprès du poète durant son long séjour à Nice en 1973, et dans les lettres qu'il nous a adressées de 1973 à 1983.

(5) Même s'il revient en Espagne, épisodiquement, à partir de 1949 (à cause de la maladie de son père, mort en 1950), il préfère rester «à la périphérie», Málaga étant le plus souvent son port d'attache, avant son installation définitive dans cette ville en 1977.

(6) «(La esencia siempre me será prodigio.)» «A vista de hombre», A N I C, p. 225.

(7) «Si del todo vivir, decir del todo», «Vida extrema», A N I C, p. 399.

(8) «Ciudad de los estios», A N I C, p. 156.

(9) «A vista de hombre» A N I C, p. 223.

(10) id. p. 224.

(11) id. p. 223-224.

(12) «Capital del invierno», A N I C, p. 220.

(13) «A vista de hombre», A N I C, p. 222.

(14) «Panorama», A N I C, p. 252.

(15) «El sediento», A N I C, p. 84.

(16) «A vista de hombre», A N I C, p. 223.

- (17) «Muchas gracias, adiós», A N I C, p. 83.
- (18) «Paso a la aurora», A N I C, p. 121.
- (19) «Impaciente vivir», A N I C, p. 56.
- (20) «El lío de los líos», A N II Cl, p. 512.
- (21) «Paso a la aurora», A N I C, p. 120-121.
- (22) «La hierba entre las tejas», A N I C, p. 261.
- (23) «Las afueras», A N I C, p. 264.
- (24) Voir à ce propos notre étude: «Un aspecto de lo humano en la poesia de Jorge Guillén: el contenido social de *Aire Nuestro II: Clamor*», à paraître dans *Anthropos*.
- (25) «Muchas gracias, adiós», A N I C, p. 81.
- (26) «Tréboles», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 122.
- (27) «El lío de los líos», A N II Cl, *A la altura de las circunstancias*, p. 512.
(Nous utilisons par la suite le sigle AC.)
- (28) id. p. 513.
- (29) «Dolor tras dolor», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 193.
- (30) «Lo que pasa en la calle», A N I C, p. 430.
- (31) «Otro nocturno», A N II Cl, A C, p. 479.
- (32) «Anochece en las calles del sábado», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 112.
- (33) «A vista de hombre», A N I C, p. 223.
- (34) id. p. 225.
- (35) «Callejeo», A N I C, p. 508.
- (36) «Tréboles», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 135.
- (37) «Invasión», A N II Cl, id., p. 159.
- (38) «Luzbel desconcertado», A N II Cl, id. p. 84.
- (39) «Tréboles», A N II Cl, id. p. 121.
- (40) «Aire con época», A N II Cl, id. p. 177.
- (41) «El lío de los líos», A N II Cl, A C, p. 512.
- (42) «Rascacielos», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 130.
- (43) «Nuestro Tiempo», A N II Cl, A C, p. 527.
- (44) «El lío de los líos», A N II Cl, A C, p. 515.
- (45) «El acorde», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 15.
- (46) «A vista de hombre», A N I C, p. 225.
- (47) «Anochece en las calles del sábado», A N II Cl, *Maremágnum*, p. 112.
- (48) «Más allá», A N I C, p. 26.
- (49) «Vida concreta», A N II Cl, A C, P. 508.
- (50) «A vista de Hombre», A N I C, p. 224.

PORTUGUÊS, LÍNGUA ESTRANGEIRA. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA NOSSA IMAGEM — POR NÓS E PELOS OUTROS

CARLOS MACIEL
Universidade de Nice

A lógica dos Grandes Espaços

A lógica internacional de conquista de espaços, as novas tecnologias, as novas exigências da comunicação e as definições — ainda historicamente recentes — de grandes áreas ou blocos de influência planetária, deram ao ensino das línguas um novo impulso. É que estes blocos, grupos ou estruturas de poder, são também espaços linguísticos. A língua — queiramos nós ou não — deixou de ser somente um elemento cultural maior; ela impõe-se hoje como um produto. E este produto só pode ser dignamente proposto ao grande mercado internacional da comunicação, e/ou da «indústria das línguas», se a sua qualidade intrínseca for notável, se o rótulo indicar claramente a composição e o uso a que se destina, se a embalagem respeitar as normas internacionais de qualidade e, enfim, se os próprios utentes do sistema, produtores e principais vendedores, acreditarem ou estiverem em condições de pôr em evidência as qualidades maiores daquilo que propõem à comunidade internacional.

Dois principais argumentos parecem hoje determinar a maior ou a menor «capacidade de penetração» de um produto-língua dado dentro das grandes estruturas internacionais de comunicação; trata-se, é claro, do carácter internacional (em termos aqui unicamente geográficos — o que supõe igualmente a demografia) e do peso político e económico das comunidades que o utilizam.

Imagem. Imagens

Um terceiro critério no entanto intervém, que diz respeito à «imagem» do grupo linguístico a que pertence o falante; e esta imagem tem forçosamente duas facetas e dois destinos. A primeira responde a uma necessidade interna e circula dentro do próprio «espaço natural de evolução» do idioma; a segunda existe fora das fronteiras do espaço considerado. Esta confunde-se com o «olhar» do outro; aquela, a primeira, quer traduzir aquilo que achamos que somos ou, em outras palavras, a soma dos valores, qualidades e/ou traços culturais que pretendemos defender, representar ou veicular.

Os dois primeiros critérios são de uso fácil — quase simples demais; os espaços geográficos são mensuráveis e as populações podem ser hoje rapidamente contabilizadas. A observação dos espaços políticos do planeta permite o exercício da curiosidade, criadora e que informa. As economias impõem-se por outro lado pelo seu peso específico (de criação, de produção, de trocas de ideias e de mercadorias) e têm revelante papel político; as economias «medem-se», e os dados relativos ao PNB de cada espaço político do planeta são regularmente divulgados, assim como as previsões sobre as suas evoluções. O produto-língua integra este processo — assim como, de maneira mais ampla, aquilo a que se dá o nome de cultura.

A «imagem», no entanto, é uma variável quase incontrollável; ela ultrapassa as fronteiras do real, perturba o exercício do espírito crítico, determina escolhas políticas. Se positiva, ela favorece; se negativa, ela pode trazer desagradáveis surpresas e consideráveis prejuízos. Uma sociedade ou conjunto socio-cultural que, fora das suas fronteiras e quando da construção da sua imagem, utiliza ou, por negligência histórica, deixa que sejam utilizadas marcas de conotação negativa, trai os seus próprios interesses intrínsecos a longo prazo e inviabiliza o trabalho dos agentes comerciais encarregados de promover e distribuir no espaço internacional o seu produto-língua-elemento-cultural-maior.

Como factor não-mensurável, a imagem é uma resultante do processo histórico. Mas não só. Em sincronia, ela é perfeitamente modulável. As imagens constroem-se, sofrem alterações. Movidas pela inexorável lei do tempo que passa, e na grande era das comunicações, elas dependem do «estado geral da nação» e, sobretudo, da vontade política manifesta de gerar dinamismo, de criar grandeza e de desenvolver estruturas capazes de intervir internacional-

mente com o objectivo específico de modificar a trajectória e de sempre pôr em evidência as características mais claramente positivas do seu próprio sistema. A imagem assim feita, criada, trabalhada, há-de ser plural.

E o resultado é inequívoco: a língua e ou cultura dominante é a da economia dominante. Mas o dominante só se afirma como tal na medida em que dispõe do seu «espaço natural» (território, população) e do reconhecimento internacional do seu produto-língua. A imagem que ele constrói, que ele dá de si, é forçosamente positiva, dinâmica e, em princípio, capaz de ser proposta como modelo social, de civilização, de cultura.

Espaço e Espaços

O russo, o inglês, o francês, o espanhol, o português, o árabe, respondem de maneira igual ao critério da facilidade: grandes espaços internacionais, grupos humanos importantes. Ao árabe falta talvez uma maior coesão linguística; o chinês — que não há-de ser esquecido — conta com um património demográfico considerável.

A estes impõem-se contudo pelo menos dois «pequenos» espaços linguísticos internacionais de elevado «valor acrescentado»: o alemão e o japonês. E o italiano, pela importância que tem dentro da Europa, merece igualmente uma referência.

Admite-se, assim — e *a priori* —, que cada espaço linguístico dispõe dos seus próprios argumentos e que cada um, circunstancialmente, na grande batalha internacional das línguas, explora os factores que lhe são mais favoráveis. A economia, hoje e inevitavelmente, beneficia, por exemplo, o japonês, que não deverá todavia poder lançar mão de outros trunfos.

A Dimensão Política

No entanto, só há pouco tempo é que foi plenamente adquirida, em termos europeus e internacionais, a consciência da real dimensão política e económica da questão linguística. Uma nova terminologia surgiu, destinada a apresentar ao mundo e a delimitar, na medida do possível, os territórios de uma língua dada, como idioma nacional ou dominante. Os «francófonos», os «lusófonos» e todos os demais responsáveis pelos «grandes espaços» planetários, com o devido arsenal terminológico que a situação impõe, procuram fazer valer o seu peso específico, criar estruturas

políticas e económicas que favoreçam a sua coesão, criar ciência e terminologia, e desenvolver os seus próprios recursos com o fito de melhor defender os seus interesses propondo aos outros, em todos os casos, o seu produto-língua.

As cimeiras políticas que reúnem os representantes dos países de um mesmo «espaço» linguístico são hoje correntes. As «expo-línguas» e/ou «expolanguages» multiplicaram-se: Lisboa e Paris, Madrid e Genebra, Milão e outras tantas mais cidades europeias organizam agora regularmente as suas grandes feiras linguísticas. Regionalmente ainda, grupos minoritários, de maneira corajosa, pensada e, muitas vezes, eficaz, trabalham igualmente para a defesa e/ou preservação dos seus pequenos espaços específicos. A indústria da língua, por fim, é hoje uma realidade.

A CEE, é claro, faz descobrir a cada Estado membro o seu interesse; a cada região, a CEE, neste sentido, deu um novo impulso. Como um todo, a Europa tem — e só pode ter — interesse em desenvolver o estudo das línguas dos «grandes espaços» que, diga-se de passagem, são, na maior parte dos casos, culturalmente europeus. Não seria excessivo lembrar que quatro (sobre seis) grandes espaços linguísticos internacionais têm na actual CEE o seu berço: o espanhol, o francês, o inglês e o português adquirem assim uma nova dimensão política.

Língua, Imagem e Identidade

Cada grupo humano, no entanto, forjou, com o passar dos anos e dos séculos, uma identidade. E cada um construiu, para uso próprio e alheio, uma imagem que, pouco a pouco, condicionou as personalidades colectivas, marcou cada membro da sociedade. Os estereótipos circulam hoje via satélite, e, pela sua eventual conotação negativa, comprometem o trabalho do representante de comércio, utente do idioma, profissional da língua-produto ou do produto-língua, que tem o dever e a responsabilidade de enfrentar a concorrência internacional e de abrir espaços (que serão linguísticos, culturais e também, forçosamente, económicos), para que, em termos planetários e através do produto proposto, seja igualmente defendida uma «diferença» cultural válida e capaz, valorizada e valorizante. A maior ou menor capacidade de penetração e/ou aceitação do seu produto-língua na esfera internacional determinará cada vez mais — e sem dúvida — uma certa noção de progresso e/ou desenvolvimento, ou ainda o bem estar e a capacidade de circulação internacional do utente-representante

de comércio da língua-produto. Língua, imagem e identidade põem assim em evidência a sua inegável correlação.

A Grande Questão da Identidade

A identidade de um povo define-se, ela supõe a existência de imagens, de estereótipos, alguns dos quais têm a vida longa. E a história de um povo é feita de lutas, de guerras, que só podiam encontrar apoio e fundamentos se fosse admitida a existência de critérios básicos de «diferença». E esta diferença, de que admitimos antes de mais nada o carácter cultural — que supõe a afirmação e preservação de traços inconfundíveis e faz aceitar, historicamente, a necessidade de defesa de interesses específicos — é construída, sobretudo, com material linguístico.

Um povo, é claro, afirma a sua identidade na medida em que lhe é possível «medir», graduar, a distância que, culturalmente, o separa dos seus vizinhos. Aí, é claro, encontramos a língua. O produto-língua é, dentro da tradição, e de maneira simultânea, factor de coesão e elemento de divisão e oposição entre os grupos humanos. A vizinhança, que tantas vezes tende a inibir as diferenças, forçosamente torna mais aguda a necessidade de afirmar o essencial, de delimitar os territórios culturais.

A língua não é somente o primeiro fruto intelectual de um povo; ela condiciona os comportamentos, é o material básico de comunicação que aproxima uns dos outros os membros de uma mesma comunidade; é um elemento essencial para o «reconhecimento» ou, em outras palavras, para a construção da identidade.

Isto parece evidente. Pelo menos em termos europeus, já que a história dos estados europeus é também, de uma certa forma e simultaneamente, a história de sucessivas afirmações de identidade que têm como centro a língua. Os países do continente americano ou do continente africano, na maior parte dos casos, acrescentam forçosamente a este elemento central a referência externa.

Língua e nacionalidade

Os Brasileiros falam português; os Argentinos falam espanhol... A não relação entre nacionalidade e língua perturba assim muitas vezes o espírito europeu — um espírito que soube se «exportar», carregando consigo algumas das suas formas de expressão. A ruptura que se produziu no momento das independências foi

política, mas também cultural e linguística. A relação nacionalidade-língua estava incluída dentro da herança cultural resultante da colonização. E a crise da identidade vivida, por exemplo, pelos brasileiros, tinha na questão linguística um dos seus elementos essenciais: a língua, como traço cultural maior, tinha de ser diferenciada; a diferença enunciada e anunciada devia ser um elemento capaz de afirmar a *brasilidade*. As independências geraram consequentemente rupturas que as novas evoluções, as novas convergências, cuidadosamente, tem a importante missão de anular.

A Lusofonia

A «lusofonia» é assim, para os povos lusófonos, produtora de igualdade; este novo termo e esta nova noção permitem ultrapassar fronteiras e aproximam uns dos outros, apesar dos mares, os utentes do *falar comum*, factor de unidade, os lusófonos. Este termo inclui uma lógica de participação, de reconhecimento mútuo, de reciprocidade de liberdade; e a lusofonia tem de ser, deste ponto de vista, promissora.

Consideremos, para que melhor se entenda o nosso propósito, que a lusofonia é o quinto espaço planetário em termos demográficos e que a língua portuguesa é a terceira língua europeia mais falada no mundo. Consideremos ainda que o território lusófono é também o quinto maior do mundo e que o português é uma das três línguas verdadeiramente presentes em três continentes pelo menos (com o francês e o inglês). Observemos, finalmente, que o português é a língua mais falada na América do Sul e que, economicamente, o grupo lusófono ocupa a sétima posição mundial. Além disso, o futuro do mundo lusófono, segundo tantas e muitas previsões, deverá ser feito de dinamismo, de crescimento industrial e de maior participação no comércio mundial.

O produto-língua proposto pelos lusófonos tem, apesar dos elementos positivos postos aqui em evidência, baixa penetração no mercado internacional de idiomas. O estado geral das economias lusófonas não basta, por si só, para explicar este fenómeno. mas a economia — como factor determinante na definição do poder político, e com elevada capacidade de intervenção nas diferentes etapas da construção e/ou da transformação da imagem — precisa ser considerada. Convém para tal lembrar que o mundo lusófono, durante muito tempo isolado, só tardiamente procurou fazer a sua integração no jogo económico internacional.

A Imagem dos Lusófonos

O défice económico não exerce assim uma influência menor. E a lógica do dominante não prevê com efeito um espaço para que os outros, tidos como periféricos, possam exercer o seu direito de expressão, de informação, de promoção linguística e cultural. Os países lusófonos, descentrados, periféricos, abstiveram-se ou não ousaram, durante muito tempo, por falta de vontade política, por negligência histórica ou por terem adotado a lógica do dominante, ocupar o espaço internacional a que tinham direito, garantindo a difusão da sua cultura e das qualidades do seu sistema socio-cultural. Adotando a lógica da exclusão — da auto-exclusão —, o mundo lusófono deu de si uma imagem de ausência, de brilhante passividade; esta postura, inibidora, imposta aos lusófonos, favoreceu, além fronteiras, o esquecimento, a não-participação, a não-solicitação que, por natureza, exacerbam o sentimento de exclusão, de injusta desvalorização. A «lusofonia», como proposta e como postura inovadora, contraria este passado e cria condições para o surgimento de uma nova dinâmica, capaz de dar realidade política a um sistema. Mas a lusofonia não tem vocação — por si só — para resolver a questão económica.

A Economia da Imagem

E a questão económica é central. Como geradora de riquezas e de poder de decisão, e ainda como elemento capaz de intervir de modo eficaz na construção da imagem, é sobretudo ela que, no momento presente, dificulta a promoção externa do produto-língua portuguesa. A esperada dinâmica política que agora surge precisa encontrar apoio no dinamismo das economias — que serão forçosamente criadoras, inovadoras e dispostas a reivindicar o reconhecimento da sua capacidade de intervenção no espaço internacional.

Assim, e enquanto o mundo lusófono procura os caminhos para sair plenamente do seu estado de subdesenvolvimento, mesmo relativo, o dominante sacraliza valores — os seus — que são hoje os únicos (ou quase) que têm conotação indiscutivelmente positiva em termos planetários. Trata-se de indústria, de tecnologia, de telecomunicações, de *performance* e, em geral, de organização social eficaz e recursos financeiros disponíveis.

E a economia novamenre desta forma se impõe, como factor determinante. Ao mundo lusófono, neste quadro, cabem essen-

cialmente os «rótulos» que tantas e tantas vezes desvalorizam o produto: dependência, falta de equipamentos e de recursos humanos, baixo nível de vida das populações e, em geral, todo um conjunto de elementos que caracterizam o subdesenvolvimento. Se a realidade é sempre complexa, a imagem, o «clichê», é sempre simples e muitas vezes simplista; aquela é prolixa, esta pretende tudo exprimir com uma palavra, uma fotografia ou um gesto. As imprensas nacionais lusófonas com frequência abordam as questões relativas ao «estado geral da nação», nos termos que conhecemos. As imprensas estrangeiras quase sempre contemplam, ao tratar do mundo lusófono, as questões de inequívoca conotação negativa, reproduzindo e perpetuando os estereótipos. O utente do sistema, que já interiorizou as imagens estereotipadas, torna-se muitas vezes incapaz de exercer a sua função de representante de comércio do seu produto-língua.

A Imagem e os Manuais de Língua

Uma língua, dissemos, veicula forçosamente a cultura do seu espaço primeiro, ou natural. Como língua estrangeira, ela destina-se a uma utilização além-fronteiras e, deste ponto de vista, considerando-se a importância material do suporte pedagógico utilizado, ela compete com a informação dominante, com o estereótipo, que ela pode e deve contrariar. O manual de língua, como suporte pedagógico principal, deve veicular uma informação mais variada e, sobretudo, mais valorizante — ele deve actuar como agente de promoção, na medida em que se revela capaz de gerar motivação e de pôr em relevo (sem desinformar) as qualidades primeiras do produto-língua proposto ao aluno-consumidor.

Os manuais de língua estrangeira são todavia sensivelmente diferentes segundo o local e/ou o país de produção. Assim, segundo estudos já feitos, sabe-se que um manual de espanhol produzido em Espanha pelos Espanhóis tem ilustrações, textos e, conseqüentemente, escolhas lexicais muito diferentes daquelas que são propostas ou inseridas em manuais de espanhol produzidos em França, por Franceses. Os primeiros (sobretudo os mais recentes historicamente) dão da Espanha uma imagem globalmente mais positiva, de uma sociedade dinâmica, criadora, moderna, jovial.

Os outros, feitos em França, ainda estão bem mais apegados à imagem de uma Espanha camponesa, austera, tradicional e,

globalmente, de um mundo hispânico pobre e atrasado. É claro que, neste caso, trata-se tão-somente de reproduzir e perpetuar uma imagem estereotipada, de uma Espanha que parou no tempo, de um mundo hispânico «naturalmente» subdesenvolvido e incapaz. Tais manuais ignoram as realidades e as evoluções sociais, desvalorizam o produto proposto, não exploram as possibilidades de abertura, geram frustrações e revelam-se incapazes de produzir motivação.

O método «Avec Plaisir», de francês, língua estrangeira (produção franco-alemã), recentemente lançado, apresenta uma sociedade francesa jovem, moderna, industrial, dinâmica, internacional, que contraria a imagem de uma certa França pequeno burguesa e tradicional, do «clochard», do vinho e dos queijos, que o método audio-visual, o célebre VIF («Voix et Images de France»), dos anos 60, foi o último a valorizar. Hoje, em geral, os métodos e/ou manuais de produção local para uso externo, como este que aqui evocamos, desenvolvem uma clara reflexão sobre a imagem, que é muitas vezes construída com o objectivo declarado de contrariar os estereótipos. O caso do português é mais complexo.

Português, Língua Estrangeira. Exemplos

É bem verdade que o Português há já muitos anos vem sendo ensinado nos países estrangeiros; no entanto, a lógica da conquista dos espaços — do seu próprio espaço — só recentemente se faz presente. Faltou-lhe sempre, consequentemente, maior agressividade e presença, e às poucas excepções que lhe dão (já!) o peso dos anos (!), não tinha sido dada a missão de criar a esperada dinâmica que, aliás, também a falta de recursos não permitia realizar.

A ausência de uma lógica comercial, que supõe a existência de um aparelho de produção capaz, de um circuito de distribuição e, evidentemente, de um público consumidor do produto-língua proposto, fez do docente, professor de português, durante muito tempo, um improvisador — antes de mais nada um improvisador, mas não só. Os professores produziram, para os seus públicos específicos, nos seus respectivos colégios ou universidades, um material farto e variado que, por não ter encontrado suporte impresso, caiu em desuso e no esquecimento. Só a célebre lei no tempo que passa, a multiplicação das experiências e o surgimento (lento) de novos recursos acabaram — enfim — por favorecer o acesso ao suporte impresso, ao manual, ao método.

E cabe salientar que, apesar das dificuldades aqui anunciadas, os primeiros manuais de português, língua estrangeira, têm já algumas décadas. Os anos 50, particularmente, foram anos de relativa fartura. O *método directo*, cheio de modernidade tardia, aguçou os sentidos e permitiu renovar as práticas, dando prioridade à comunicação, valorizando a oralidade. *Português para Estrangeiros*, de Mercedes Marchant, é desta época⁽²⁾; foi — e ainda é — utilizado e representou um modelo. Outros surgiram depois, acompanhando — ou não — as novas propostas de realização pedagógica e/ou as evoluções dos estudos linguísticos; é o caso por exemplo de *Português Contemporâneo*⁽³⁾, assim como de *Apprendre le portugais d'aujourd'hui*⁽⁴⁾, de concepção francesa, e *Português Básico para Estrangeiros*⁽⁵⁾.

O Português seguiu também inevitavelmente as propostas do estruturalismo e do «estrutural-global». Em Portugal, surgiu o método audio-visual de português⁽⁶⁾ que não conseguiu, naquele momento — e até mesmo por razões de ordem técnica — ocupar um merecido espaço no mercado. O carácter (ainda) inovador da proposta, o uso dos aparelhos de som (hoje inteiramente ultrapassados), e, enfim, a manipulação da imagem, punham a língua portuguesa em pé de igualdade com as demais.

O caso da *Méthode audio-visuelle de Portugais*⁽⁷⁾ concebido em França, mereceu maior cuidado em termos de edição e distribuição. Por outro lado, os «agentes comerciais» souberam propor o seu produto-língua e falar do Brasil num momento em que este país entrava na sua fase dita do «milagre económico». Uma metodologia valorizante encontrou assim, como parceiro activo, um dinamismo económico — e o livro até hoje continua a ser distribuído.

Em termos de imagem, a *Méthode* promove, sem questionamentos, um Brasil «rico», de empresários e engenheiros, de criadores de gado, de grandes hotéis; é o Brasil do gigantismo, o «país do futuro». O conjunto de estereótipos tem inegável conotação positiva; por ser excessivo, chega no entanto a ser caricatural. E curiosas anomalias surgem: esperávamos, por exemplo, e considerando a linha metodológica adotada, encontrar o «fundamental» ou, pelo menos, um certo nível de realização da língua portuguesa, definido, através de um critério estatístico, como fundamental. No entanto, as escolhas temáticas e lexicais deixam por vezes perplexo o usuário: é o caso da lição número 19 — *O Salão de beleza* —, que introduz vocábulos tais como *cutícula*, *esmalte*, *manicure*, *rolo* ou ainda *laquê* que estão longe de merecer

a sua entrada em qualquer livro de português para principiantes. A imagem, também aqui, determinou as escolhas lexicais, desorganizou o quadro e destruiu as esperanças.

Dentro do período considerado, os manuais e/ou métodos portugueses e brasileiros são, em matéria de imagem, bem mais modestos. Preocupados com a tecnicidade do produto, com a sua coerência metodológica, com a necessária programação da progressão ou ainda com uma boa apresentação gráfica, não investiram no produto-imagem. E isto parece caracterizar as produções nacionais lusófonas até, pelo menos, o final dos anos 70; os manuais portugueses e brasileiros citados acima são, deste ponto de vista, globalmente neutros e até insípidos (já que, em verdade, a modernidade aparente ainda está muito marcada pelas práticas da pedagogia tradicional). O mesmo, como acabamos de observar, não ocorre forçosamente com as produções estrangeiras, particularmente as francesas.

Assim, em *Apprendre le Portugais d'aujourd'hui*, encontramos a problemática da emigração — que, em termos gerais, tem conotação negativa dentro do aparelho social francês. As personagens centrais chamam-se Manuel e Joaquim (um emigrante e o seu filho) ou ainda Jean (que é francês e trabalha nos Correios). Os emigrantes não falam francês, o Jean fala português porque tem amigos portugueses. O Manuel é pedreiro, anda de bicicleta e tem um casaco e um chapéu preto; quando vai ao banco (licção 9), confessa que «lhe disseram que era muito útil abrir uma conta» mas que «não percebe nada disso».

Felizmente, Manuel só encontra franceses cordiais, disponíveis: o Jean, é claro, mas também o porteiro «amável» que, na lição 8, mostra o apartamento onde o Manuel vai morar; ou ainda o empregado do banco que, «com toda a amabilidade», fornece ao seu cliente todas as informações de que ele necessita para abrir a sua conta.

O bom princípio do francês cordial e, sem dúvida, generoso, adquire no livro um tom irremediavelmente paternalista. Os Portugueses, por outro lado, são desprovidos de brilho, de real presença — pois são inactivos e, globalmente, dependentes das expressões de cordialidade, solidariedade ou simpatia do meio social onde vivem. Somente aparecem assim os traços gerais mais negativos da condição social do emigrante, particularmente no que diz respeito à dependência na qual se encontram. Neste quadro, os traços de conotação positiva estão vinculados à presença de personagens francesas.

Os Anos da Mudança

Nos anos 80, temos uma produção variada de novos materiais. *Falando, Lendo, Escrevendo Português, um Curso para Estrangeiros* (8); *Vamos Aprender Português* (9); *Tudo Bem* (10) e *Fala Brasil* (11) fazem parte de um primeiro grupo de obras onde encontramos uma certa valorização da oralidade, do comunicativo e, igualmente, uma qualidade gráfica apreciável. Em geral, encontramos aí um Brasil dinâmico e variado, problemático mas capaz; os estereótipos intervêm, é claro, através do carnaval, do café, do sol, da praia, do samba, que, no entanto, são em quase todos os casos apresentados e explorados como elementos culturais de interesse maior. Portugal dá de si a imagem do velho país que ainda sabe ser jovem, alegre, criador. As grandes fronteiras no entanto permanecem — mais ou menos como se só aos velhos navegantes tivesse sido dada a rara oportunidade de unir os três mundos, de aproximar os continentes.

Novamente a Lusofonia

Rumo ao Português no Mundo (12) e *Lusofonia* (13), finalmente, surgem, já no final dos anos 80. Enfrentam o mar aberto, derrubam as fronteiras e aceitam a lógica dos três mundos (ou mais). É o elemento mais promissor. A importância de tais instrumentos de trabalho, pela lógica que determinou a sua construção, impede-nos de tecer qualquer comentário sobre questões de detalhe. O termo «lusofonia» — como motor, como proposta — fica consagrado, aceitando a realidade do seu espaço, apresentando-se como capaz de promover global e plenamente todo o conjunto do seu vasto território. Consagrando o todo, reconhece cada um dos seus e membros, dá vida ao objecto, dinamiza. Derrubando fronteiras, aceita a diferença e torna-se mais forte, mais politicamente capaz de intervir no espaço planetário. O produto-língua adquire através da «lusofonia» um novo valor. A imagem transforma-se, dá realce às qualidades intrínsecas do produto, que aparece com novo rótulo, no qual fica indicado o carácter indiscutivelmente internacional do idioma.

Nem tudo está ainda adquirido. A questão económica — maior — não fica, é claro, resolvida. No entanto, mantida a lógica, mantido o espírito que a norteia, a «lusofonia» dá ao utente-agente de comércio uma nova escala, um novo conjunto de argumentos que, bem utilizados, hão de facilitar a sua obra de promoção.

Para concluir, digamos somente que «falar de *A Língua Francesa*, de *A Língua Alemã*, de *A Língua Portuguesa*, etc., é operar uma abstracção e uma generalização consideráveis (e muitas vezes inconscientes). Porque há, na realidade, tantos falares diferentes quantas as colectividades diferentes que utilizam uma língua, e até, para sermos rigorosos, quantos os indivíduos a utilizá-la (sem excluir a possibilidade de haver, linguisticamente, vários indivíduos em cada homem)».

Esta afirmação foi extraída do *Dicionário das Ciências da Linguagem*, de O. Ducrot e T. Todorov, e aparece na «Nota Introdutória» de *Rumo ao Português no Mundo* (p. 5). Por si só, ela descreve uma realidade, a da lusofonia, e simboliza um projecto político.

Aceitando e vivendo assim, simultaneamente, a sua diversidade e a sua unidade, os lusófonos definem-se e assumem agora o seu destino. Tornam-se agentes, constroem uma nova imagem; modificando-a por dentro, intervêm igualmente além-fronteiras. O ensino da língua portuguesa no estrangeiro deverá beneficiar deste novo estímulo — e desta nova dinâmica interna. E o utente do sistema (esperamos) encontrará nesta realidade recente o conjunto de dados e argumentos que lhe permitirão mais facilmente pôr em evidência as qualidades maiores do produto-língua-portuguesa que é proposto à comunidade internacional.

NOTAS

(1) Na Universidade de «Haute Bretagne» (Rennes II), por exemplo, o Português começou a ser ensinado em 1921. Em Nice, segundo consta, as primeiras aulas de Português datam de 1958, no antigo colégio universitário. No entanto, no ensino secundário, o Português só foi oficialmente admitido no início dos anos 70, com a criação do CAPES e da «Agrégation» de Português, que são concursos públicos de recrutamento de professores.

(2) Editora Sulina, Porto Alegre, 1954 (1.ª edição).

(3) De Maria Isabel Abreu e Cléa Rameh, publicado pela *Georgetown University School of Languages and Linguistics-Georgetown University Press*; Washington, 1966, 2 Vol. (1.ª edição).

(4) De Françoise Massa e Jean-Yves Mérian, *Université de Haute Bretagne*, Rennes, 1972. Este manual destina-se aos alunos dos cursos de formação permanente. No entanto, foi — e vem sendo — utilizado em Universidades, colégios e liceus franceses.

(5) De Sylvio Monteiro. IBRASA, São Paulo, 1976 (2.^a edição). Este manual destina-se, segundo o autor, às pessoas que, nas empresas estrangeiras da região de São Paulo, aprendem o português. O vocabulário proposto é importante (2200 formas): 1500 nomes, 372 palavras instrumentais e 300 verbos (dado que compreende os 28 verbos irregulares mais frequentes). Todas estas informações são fornecidas pelo próprio autor, na sua nota introdutória.

(6) Lisboa, Instituto Nacional do Audio-Visual.

- (7) De O. Baranda, M. Laranjeira, M. Melat e Jean Roche. Didier, Paris, 1967.

(8) De Emma Eberlein O. F. Lima e Samira A. Lunes. Editora Pedagógica Universitária, São Paulo, 1981.

As mesmas autoras lançaram, em 1990, como o mesmo editor, *Via Brasil — Português, um Curso Avançado para Estrangeiros*.

(9) De Jorge Dias da Silva, Maria Manuela Cavaleiro Miranda e Maria Manuela Granés Gonçalves. Plátano Editora, Lisboa, 1992.

(10) De Raquel Ramalhete, Editora Ao Livro Técnico, Rio de Janeiro, 1984.

(11) Editora Pontes, Campinas, SP, 1989.

(12) De Isabel Abranches e Yolanda Gonçalves. Plátano Editora, Lisboa, 1989.

(13) De António Avelar, Helena Bárbara Marques Dias, Maria José Grosso e Maria José Meira, sob a direcção de João Malaca Casteleiro, ICALP, 1989.

POESIA GALEGA DE HOJE: *LUGO BLUES* DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

CLAUDE POUILLAIN
Universidade de Nice

Claudio Rodríguez Fer é um dos mais talentosos entre os jovens poetas galegos actuais, e um livro seu publicado em 1987, *Lugo Blues*, pode ser considerado, sem dúvida, como um dos melhores exemplos do magnífico desenvolvimento da poesia em língua galega na nossa época ⁽¹⁾.

O mesmo título: *Lugo Blues*, anuncia o que vai ser o livro: um canto a Lugo; canto: livro musical, portanto, o ritmo lento dos «blues» — mas também um espectáculo visual — já evidente na cor azul da capa, em concordância com o nome «blues» — porque o livro (e aqui está, a meu ver, uma das fontes da sua originalidade e da sua beleza) é o fruto da colaboração entre o poeta e um fotógrafo. Eduardo Rodríguez Ochoa, cujas fotografias em branco e preto se intercalam entre os poemas do livro.

De tal maneira, *Lugo Blues* é uma síntese de três artes: a fotografia, a música e a poesia.

Compõe-se o livro de três partes que ficam explicadas pelo próprio autor no «Limiar». Cada uma delas tem o seu título: «Sempre Lugo», «Lugo lacustre», «Lugo xalundes», ou seja, primeiro, o passado de Lugo (Lugo na sua história), depois, o Lugo pessoal do poeta («das miñas vivencias directas», diz ele no «Limiar») — e este Lugo pertence juntamente ao seu passado, ao seu presente e ao seu futuro —, e finalmente, Lugo fora de Lugo — mas também dentro de Lugo, pois o poeta abandona a sua cidade sem abandoná-la nunca, pois não pode — e também, de novo, o passado, o presente e o futuro do próprio poeta e da sua cidade.

O que aparece antes de tudo neste livro, é o profundo amor que Claudio Rodríguez Fer experimenta pela sua cidade — «cidade na que nacín e na que habitei grande parte da miña vida», escreve no «Limiar»; um amor que dá a este livro o seu valor emocional, a sua qualidade humana, talvez típicos dos escritores galegos, pois é bem conhecido o seu apego à terra natal, que sempre levam dentro de si mesmos, embora estejam longe dela. Mas este é um aspecto sobre o qual prefiro não insistir muito, porque chega a ser lugar comum nos comentadores da literatura galega.

O primeiro aspecto que evoca o título *Lugo Blues* é com toda a evidência o aspecto musical, pois o livro é com efeito uma composição musical onde importam muito os ritmos e as sonoridades. Ritmo baseado no número três (o livro contém três partes) e no número cinco (cada parte contém cinco poemas e cinco fotografias) que podem evocar juntamente o jazz e — embora de maneira talvez anacrónica — os três movimentos duma sonata ou dum trio, ou os cinco duma sinfonia. Aspecto musical baseado também na permanência do nome Lugo, presente desde a primeira até à última parte do livro, e que constitui portanto uma espécie de «leit-motiv».

Neste campo, parece-me particularmente interessante a utilização das continuidades fonéticas, aliteraões — de vogais ou consoantes — que quase formam, em determinados casos, séries de rimas e assonâncias interiores. Vou dar alguns exemplos:

No poema «Abril 1846», os quatro primeiros versos começam pela mesma forma gramatical (versos no pretérito): «Erguéronse...» (v. 1), «Pronunciaron...» (v. 2), «Coñeceron...» (v. 3), «Batéronse...» (v. 4), e nota-se a mais a semelhança fonética entre os v. 2 e 3 (versos graves) e os v. 1 e 4 (versos esdrúxulos, e neste caso, rimas).

No mesmo poema achamos alguns exemplos de assonâncias interiores:

«como o lobo» (v. 4), «desde sempre» (v. 7), «nunca dura» (v. 8) (2)

No princípio e no meio do poema «Luis Pimentel» repete-se a mesma aliteração líquida — l —:

«Lémbraсте amigo Luis de Lugo libre...» (v. 1)

«Lémbraсте amigo Luis de Lugo em loito...» (v. 40)

e podemos ler também no mesmo poema:

«Entrába a mañá pola tua práza...» (v. 3) (3)

Em «O Instituto» é notável a repetição sistemática da consoante - n - nos três últimos versos (e também da vogal - o - no segundo):

«O Instituto ao que assistin de *nen*
 é o mesmo *no* que *ensino*
 en Lugo ou en *ningures...*» (4)

As aliterações e as assonâncias interiores misturam-se de maneira particularmente acertada no poema «O Parque», e aqui estão a traduzir toda a serenidade e a harmonia da atmosfera:

«do único que en Lugo permanece sempre» (v. 3)
 «acaso o pavo...» (v. 4)
 «a fonte» / «a ponte» (v. 7-8)
 «brancos» — «o palco» (v. 10)
 «o pombal e as pombas, os páxaros...» (v. 11)
 «os plátanos do palco...» (v. 29)
 «milénios en minutos...» (v. 30) (5)

Mas eu julgo que o sistema mais elaborado é o que aparece no último poema da segunda parte: «Mais alá de Lugo», com uma longa frase em que aparece uma série de pretéritos na primeira pessoa, o qual provoca no leitor uma forte impressão de continuidade e de regularidade:

«Desde que soupen ler, compuxen	(v. 1)
..... escribin	(v. 2)
viaxei	(v. 3)
..... recitei	(v. 4)
contemplei	(v. 5)
..... fixen	(v. 6)
..... deseñei	(v. 7)
.....	
participei	(v. 9)
e imaxinei	(v. 10)
e o sistema prolonga-se ainda três vezes depois (nas frases seguintes) com os verbos:	
..... vivin	(v. 11)
..... cheguei	(v. 12)
e finalmente:	
E volvin	(v. 16)

Tudo isto sem nos esquecermos (embora estejamos aqui a sair do campo puramente fonético) da formosa oposição entre esta acumulação de verbos em primeira pessoa e a súbita aparição da segunda pessoa — a amada — no verso 15:

«apareciches tu». (6)

- E para terminar sobre isto, na terceira parte do livro onde estes fenómenos são muito menos frequentes, não posso deixar de lado esta formosa assonânica interior:

«Iuri Lotman o blau
co seu cabalo báltico» (7)

Todos estes exemplos mostram a grande qualidade musical dos poemas de Claudio Rodríguez Fer, que nós gostávamos de ouvir algum dia cantados por algum intérprete talentoso, como o fez Amancio Prada com as poesias de Rosalía de Castro e outros poetas galegos (8).

Em quanto à métrica, na maior parte dos seus poemas, Claudio Rodríguez Fer prefere os versos amplos — de treze, catorze, quinze... sílabas — e as longas frases que cobrem dois, três, quatro versos ou mais ainda. Donde um ritmo vagaroso particularmente frequente na primeira parte — «Sempre Lugo» — porque corresponde ao «tempo» histórico dos poemas — Lugo desde sempre, a eternidade de Lugo — pois o poeta evoca a cidade desde as suas origens mais afastadas, a sua fundação numa antiguidade longínqua:

«Um bosque sagrado abrollando do río
foi Lugo nas orixes perdidas no tempo.
A néboa que a envolvía prendábase dos feritos
as ponlas eran pródigas en liquen foliáceo
e os druidas veneraban o acibo ritual» (9)

Não se podia achar melhor introdução a este primeiro poema que a bela fotografia da árvore desdobrada (10) com o seu reflexo nas águas tranquilas do rio, imagem de placidez e de harmonia, pois as duas partes da árvore formam um círculo quase perfeito. Contudo, seria falso crer que o poeta vê a história da sua cidade como uma série ininterrompida de épocas tranquilas e felizes. Pelo contrário, quase todos os poemas evocam episódios trágicos, e particularmente dois: a tentativa revolucionária de 1846 e a guerra civil de 1936-1939.

No poema «Abril 1846» — precedido da fotografia do pátio da alameda, com a sua fina frecha a lançar-se, com toda a sua fragilidade, num céu desesperadamente vazio (símbolo da esperança de liberdade que nunca morre?) — são frequentes as palavras violentas, evocadoras de guerra e crueldade — «o sangue», «o lobo», «os leões», «batéronse», «o mês mais cruel». O talento do poeta soube combinar esta violência com o mesmo ritmo pausado dos versos longos; mas estes versos, agora, constituem frases separadas que começam pelos verbos; estes traduzem a sucessão de actos de guerra, evocando de tal maneira a coragem dos revolucionários:

«Erguéronse cando chegaban as anduriñas.
Pronunciaron a proclama da revolta en Lugo.
Coñeceron do sangue todos os crepúsculos.
Batéronse como o lobo que baixa da cuiña.» (11)

Termina-se o poema com a palavra «prelúdio» — outra palavra musical. Paradoxo só aparente: o prelúdio anuncia o que vem depois — a liberdade que há-de nascer de novo algum dia —, mas é também uma coisa breve — como foi este episódio histórico. Misturam-se assim a esperança e a desesperança, que vai ser a nota dominante dos dois poemas seguintes.

O primeiro evoca os acontecimentos trágicos de 1936 em Lugo, através de Luis Pimentel, médico e poeta (12), que deixou nalgumas obras suas um testemunho daqueles episódios sangüinários que ele mesmo presenciou na sua cidade.

A guerra e o crime estalam no meio da tranquilidade duma cidade adormecida — a cidade amada de Luis Pimentel —:

«Baixabas con cuidado
por non crebar as sabas da néboa
e lentamente só ti paseabas.
(Lonxe os arrabaldes se achegaban).
A música do palco
poñía luvas brancas às bandeiras.
Despois viña o solpor:
a hora na que a cidade era paisaxe...»

E de repente, é como se os homens se tornassem doidos, a morte estende o seu império sobre a cidade:

«Os arrabaldes abatidos a balazos
queimaban os últimos farrapos
e os sulcos se abrían aos cadáveres
que enchían de metralla as vísceras da terra...»

Acumulam-se as palavras que evocam a matança e o crime («asesinos», «sangan», «balazos», «cadáveres», «metralla», «balas», «terror»...). O aspecto mais comovente, para mim, é a repetição da palavra «nenos» na última parte do poema:

«Pero ti sabías como ninguén
que os nenos tamén morren
que existen nenos solitarios e tristes
estraños nenos
que coñecen a morte» (13)

Uma cidade sem menos — em sentido metafórico, evidentemente —, pois no Lugo cruel e dilacerado da pós-guerra ninguém pode já deitar sobre a cidade um olhar inocente e infantil.

Tal é o sentido do último poema desta parte, «O último diagnóstico», simbolicamente precedido da magnífica fitografia dum muro — o muro que separa os lucences, e os homens em geral, em bandos inimigos, irreconciliáveis, numa cidade presa agora duma «podremia crónica» (14).

Mas eu estou certo de que em 1987, ao escrever o livro, Claudio Rodríguez Fer e Eduardo Rodríguez Ochoa pensavam o que nós sabemos hoje: todos os muros podem e devem cair um dia, como o muro de Berlim.

Sendo o ritmo, como já o tenho dito, um dos elementos essenciais do livro, devemos notar que nesta primeira parte, «Sempre Lugo», andamos a assistir a uma progressiva aceleração do ritmo da história, desde o Lugo da antiguidade, perdido nas «néboas do tempo», até o Lugo trágico da época moderna, e precisamente, esta aceleração se traduz na mudança do ritmo dos versos. Comparemos dois exemplos:

No poema «A muralla», que se refere ao Lugo da época romana, notamos uma utilização sistemática da repetição que produz um ritmo muito lento:

«Século sobre século pedra a pedra»...
«Arco a arco adarve sobre adarve»...
«amea tras amea pedra a pedra
Lugo mais Lugo século sobre século.» (15)

Pelo contrário, no poema «O último diagnóstico», a combinação de versos longos e de versos breves, a alternância das pessoas verbais (a terceira e a primeira), a sucessão de frases breves, a abundância de verbos..., tudo isto produz a imagem dum mundo caótico, desordenado, entregue à mesquinhez e à crueldade (16).

Esta evocação contrastada das diferentes épocas da cidade mostra a intensa sensibilidade histórica do poeta: Claudio Rodríguez Fer tem consciência da eternidade da sua cidade. Apesar de todas as guerras e catástrofes, Lugo não pode morrer, Lugo é sempre Lugo: aqui aparece uma das dimensões filosóficas do livro, baseado na noção de tempo — e juntamente, vê-lo-emos depois, a noção de espaço —, que é uma das grandes qualidades de *Lugo Blues*.

Claudio Rodríguez Fer é um poeta jovem, pertence a uma geração para a qual a guerra de 1936 forma parte do passado. A Lugo da época franquista é a Lugo da sua infância, que ele vê através da lembrança. Tal é o assunto da segunda parte do livro, «Lugo lacustre», imagem que o poeta explica no «Limiar» dizendo que «Lugo pode equivaler poeticamente ao lago, símbolo do abismo interior e do sossego íntimo» (17).

Com efeito, os cinco poemas desta parte evocam todos momentos da infância e da adolescência do poeta.

Começa com a fotografia dum «vidro mollado»; é possível que a presença da água seja a transposição gráfica do «lago» de «Lugo lacustre»; duma maneira mais imediata, as gotas que estão a cair continuamente no vidro evocam os «dias de chuva» que a criança viveu na escola da cidade; mas podemos pensar também que a simetria e a harmonia destas gotas evocam a infinita doçura — e também a monotonia, como no poema de Machado (18) — daqueles dias em que a criança também «começou a sonhar» (19):

«Os dias de chuvia, os bancos de madeira,
os mapas de todos os lugares do mundo,
o cartabón e a escuadra, as figuras
xeométricas, a brúxula,
os globos terráqueos, os compases,
resumen na lembranza
tanto tempo de tinta e de tiza.» (20)

Entre «A escola» e «O Instituto» há uma fotografia do Observatório de Edimburgo, cuja presença é explicada no último verso do poema:

«A néboa que hoxe envolve Lugo
é a mesma que penetra pola fiestra
da aula na que escribo en Edimburgo» (21)

e é importante assinalar a presenza da fotografía e do nome da cidade porque é a primeira vez que nós saímos de Lugo para ir a outra parte do mundo — afastamento de Lugo que há-de desenvolver-se sobretudo na terceira parte do livro e que lhe dá a sua segunda dimensão filosófica, já indicada: o espaço.

Domina o poema «O Instituto» a noção de fugacidade do tempo tão própria da sensibilidade de Claudio Rodríguez Fer, e que dá tanta humanidade à sua poesia: misturam-se três épocas no poema: o presente — o adulto que está a escrever as suas lembranças —, e o professor que ensina no mesmo instituto, — o neno que passou aqueles momentos no instituto —, e também o futuro representado pelas crianças que algum dia vão ser os seus alunos:

«O tempo pasará e por acaso
um dia terei nas miñas aulas
fillos das nais que tanto amara
e que poderían ter sido meus».

O que podemos chamar o sentido da continuidade — temporal e espacial — é sem dúvida o rasgo mais característico deste poema: o poeta é sempre o mesmo através do passado, do presente e do futuro, e quando está fora de Lugo, continua a sentir-se em Lugo, como o mostram a primeira e a última estrofe do poema:

«O Instituto ao que asistin de neno
é o mesmo no que ensino
en Lugo o en Ningures»
.....
A néboa que hoxe envolve Lugo
é a mesma que penetra pola fiestra
da aula na que escribo en Edimburgo».

Aparece a mesma sensibilidade ao tempo no poema seguinte: «O Parque», que podia parecer, à primeira vista, uma simples e bela descrição do jardim público da cidade — precedida da fotografia das árvores do parque (22) — com as suas aves, a sua vegetação, e os passeantes que lhe comunicam uma atmosfera de placidez, de tranquilidade salientada pela dimensão das frases

(a segunda estrofe compreende uma só frase de 13 versos). Mas as primeiras palavras:

«O Parque instaura un tempo
de fugaz eternidade nos matices
do único que em Lugo permanece sempre»

introduzem já a noção do «efímero» — ligada ao outono, época, preferida do poeta — e juntamente a obsessão da eternidade — que faz todo o trágico da condição humana, donde a oposição: «a fugaz eternidade» — sobre a qual se termina também o poema:

«Quixera ser liquen sobre a pedra en inverso
e así habitar o parque por centurias».

Em todos os poemas desta parte são muito frequentes as palavras alusivas ao clima e à vegetação de Lugo: a chuva, as nuvens, a néboa, o liquen, os troncos, as folhas ...que convergem todas no que é para mim um dos melhores poemas do livro: «A noite amurallada» — traduzida graficamente na fotografia da «estrutura metálica» — (23).

O carácter musical deste poema provém particularmente da repetição duma série de palavras que desempenham o papel de «leit-motiv» — ou talvez fosse mais acertado referirmo-nos aqui à velha técnica do «leixa-pren» —: «a chuva» (estr. 1 e 2), «a néboa» (estr. 1 e 2 e estr. 6), «a noite» (estr. 1, 2, 3, — e nesta última a palavra aparece repetida nos versos 1 e 2 —, estr. 4, 5 e 9), «a muralla» (estr. 2, 3 e 8), «os bairros» (estr. 3 e 7) e «os arrabaldos» (estr. 3 e 8) e finalmente as palavras «lentamente» (estr. 2) e «lento» (estr. 5 e 6 — repetida três vezes nesta última).

Esta técnica, unida à dimensão das frases — cada estrofe é uma só frase — provoca no leitor a impressão duma noite sem fim na qual ele se sente fechado como numa muralha — a muralha da noite e a muralha da cidade.

Mas seria injusto considerar este poema como um isolamento do poeta na sua «torre de marfim», pois — pelo contrário — o seu passeio nocturno o leva aos bairros pobres da cidade, na parte onde

xacen os arrabaldos
suburbios do traballo e do cansancio
que escoitan as sereas
como um formigueiro ao descoberto
ou o simple espertar dun ser humano».

Claudio Rodríguez Fer não é um sonhador egoísta; ele também pode dizer, como o escritor latino: «homo sum; humani nihil a me alienum puto».

O último poema desta parte: «mais alá de Lugo», anuncia já a terceira parte do livro («Lugo xalundes»), pois abre, a partir da cidade, umas perspectivas longínquas, no tempo e no espaço — Quebec, Lituânia, Bengala, Homero, Ossian. E o fim da infância, o poema da adolescência, com o descobrimento do amor:

«pero aos dezasete anos
apareciches ti»

— amor representado na fotografia das «árvores abraçadas» que precede o poema⁽²⁴⁾. E o amor, não é uma maneira de sair de si mesmo e do seu próprio mundo, ficando juntamente neles?

«Pero nada foi como viver contigo
tantos poemas de amor sen morte
en Lugo e mais alá de Lugo»

Tal é o assunto da terceira parte do livro: «Lugo xalundes»: afastamento de Lugo e, ao mesmo tempo, presença de Lugo. As fotografias explicitam perfeitamente este duplo movimento: lugar fechado formado pelo ângulo de dois telhados⁽²⁵⁾ — fechado ou aberto? —, vias do caminho de ferro na estação de Lugo — para partir da cidade ou para tornar a ela? —⁽²⁶⁾, ponte, que serve para passar dum lugar a outro, mas que reúne dois lugares separados⁽²⁷⁾.

«Lugo xalundes» é juntamente uma viagem no espaço e no tempo — sempre estes dois temas que me parecem constantes no livro, e que, ao aproximarmo-nos do fim, ficam cada vez mais imbricados —: Zagreb, Mauthausen, Praga, o Reno, Paris, Texas..., escritores tchecos (Nezval, Halas, Biebl, Seifert), Rilke..., as walquirias, Tristão e Isolda, o xogar Esqyo.

O poeta adulto que viaja pelo mundo continua a viver as cenas do poeta jovem e adolescente que viveu em Lugo porque, como diz Carballo Calero, citado pelo poeta: «onde están os lugueses esta Lugo»⁽²⁸⁾.

Explica-se assim a permanência dalguns elementos já presentes em poemas anteriores: «os bancos», «os mapas», «os globos terráqueos», «as figuras geométricas» da escola de Zagreb já apareciam no poema «A escola», mas agora já não é a escola refúgio do neno de Lugo, mas a escola martirizada do país inva-

dido pelos nazis, no qual esteve uma nena com a qual o poeta se sente unido através do tempo:

«..... Cando chegaram
os nazis derrubaron os bancos
e recharon os mapas, destruíron
os globos terráqueos e as figuras
xeométricas, e a levaron a un campo
de exterminio en Mauthausen.
Logo nacin eu. Ela morrera.»... (29)

Parece-me que estas palavras mostram outra vez — como nos poemas «Luis Pimentel», «O último diagnóstico» e também «O Parque», um sentido de comunhão com todos aqueles que sofrem, como os escritores tragicamente desaparecidos em «Praga» — Praga, descrita, o mesmo que Lugo, como uma cidade tranquila com os seus parques, os seus bosques, os seus cisnes, quer dizer, com os mesmos elementos que constituíam o parque de Lugo pelo qual o poeta ia a deambular como o fizeram aqueles escritores de quem ele se sente irmão:

«Eles viveron seu destino
apegados as ruas namorados
dos parques e dos bosques
como cisnes dourados do Moldava.

.....
Pero eu
son tan só un poeta errante
enterrado en Lugo por amor a Praga». (30)

Sente-se irmão também, através do tempo e do espaço dos amantes Tristão e Isolda — não nos disse que aos dezassete anos descobriu o amor? (31) — no poema «Hamelin», que mostra, o mesmo que os outros poemas desta parte, a atracção que exercem sobre o poeta os mundos centro-europeu e nórdico com as suas lendas: ele ama Zagreb e Praga, evoca as walquirias e o Reno, e para ele Tristão converteu

«..... Lugo nun tránsito obrigado
no camino de Isolda à ternura total» (32)

e descreve, em «Tartu»

«Iuri Lotman o blau
co seu cabalo báltico» (33)

Atitude frequente nos poetas galegos, que se sentem muito mais próximos do nórdico que do mediterrâneo — dimensão espacial —; assimilação também, através do tempo, com a antiga lírica galaico-portuguesa nos últimos versos de «Tartu»:

«Entón eu quixen ser
o xogar Esqyo do lago
para cantar Tartu.»

Quanto ao último poema, «Paris-Texas», inspirado no filme que leva o mesmo título, adopta um ritmo sincopado baseado sobre versos breves (3, 4, 5, 6... sílabas) que traduz a dor provocada pela separação dos amantes:

«O meu ardor
deserto
non abrega
na auga
da tua boca
torrente de fervenza.
Son sen ti
como un cactus
sen brazos...». (34)

Na solidão do poeta afastado de tudo o que ele quer — a amada e Lugo (mas não é o mesmo?) — tornam a aparecer, evocados com nostalgia, os elementos naturais presentes em tantos poemas («a auga», «a humidade», «o liquen») que mostram de novo que, embora esteja afastado de Lugo, Lugo segue a estar presente nele.

E por isso, o livro é como um círculo fechado: «Lugo xalundes», mas também, «sempre Lugo».

Estes comentários são, antes de tudo, as impressões subjectivas — excessivamente subjectivas, talvez — dum simples leitor do livro *Lugo Blues*. Certamente eu não pude ocultar, nestas páginas, a minha admiração pela beleza dos poemas e das fotografias que os acompanham; mas, como todo universitário, quis salientar — não é o que nós fazemos todos os dias com os nossos estudantes? — alguns aspectos técnicos ou formais que me parecem característicos da poesia de Claudio Rodríguez Fer: a presença simultânea dos elementos temporal e espacial, o ritmo e a musicalidade dos versos, a utilização das repetições, aliterações e assonâncias interiores, as concordâncias através das épocas e dos

lugares, tudo o que contribui a fazer do livro um formosíssimo canto a Lugo — um Lugo bem real, evidentemente (a cidade de Lugo), mas também, e sobretudo, o Lugo interior, o que está na alma do poeta.

O talento consegue sempre universalizar o mais pequeno lugar da terra, e neste caso, uma cidade de Galícia, Lugo.

Eu, pessoalmente, hei-de considerar-me satisfeito se, com este breve estudo, tiver contribuído a comunicar ao leitor o desejo de ler — e de ver — o livro, e a difundir, embora de maneira modesta, o conhecimento da poesia galega actual.

NOTAS

(1) Claudio Rodríguez Fer: *Lugo Blues*, com fotografias de Eduardo Rodríguez Ochoa. Edición do Excmo. Concello de Lugo, 1987.

Outros livros do poeta são: *Poemas de amor sem morte*, *Tigres de ternura*, *Cinepoemas*, *Histórias da lua*, *A boca violeta*.

(2) *Lugo Blues*, op. cit., p. 27. Em galego não existe nasalização, portanto o e de «sempre» pronuncia-se aberto como os outros destas palavras.

(3) *Lugo Blues*, p. 31-33.

(4) *Lugo Blues*, p. 49.

(5) *Lugo Blues*, p. 53-54.

(6) *Lugo Blues*, p. 61.

(7) *Lugo Blues*, p. 81.

(8) Amancio Prada tem cantado estes poemas em numerosos recitais (por exemplo em Santiago de Compostela, em Julho de 1985, com motivo da celebração do Congresso Internacional sobre Rosalía de Castro e a sua obra. Existem também vários discos seus com poemas cantados de Rosalía, como o intitulado *Rosalía de Castro / Amancio Prada*, da casa Movieplay (1975), e o disco *Vida e morte*, com poemas de vários poetas galegos e castelhanos. («La boîte à musique», Paris).

(9) «Bosque sagrado». *Lugo Blues*, p. 19.

(10) *Lugo Blues*, p. 17.

(11) «Abril 1845», *Lugo Blues*, p. 27. A fotografia está na pág. 25.

(12) Luis Pimentel (1895-1958), médico e poeta que passou quase toda a sua vida em Lugo. Publicou vários livros de poesia. Evoca os horrores da guerra civil e da repressão franquista em *Cunetas* e *Forasteiro* que foram publicados em Buenos-Aires. O próprio Claudio Rodríguez Fer publicou um estudo sobre este aspecto da obra de Luis Pimentel: «O poema *Cunetas* de Luis Pimentel», em *Grial*, Vigo, n.º 98, 1987, p. 403-414.

(13) «Luis Pimentel». *Lugo Blues*, p. 31, 32, 33.

(14) «O último diagnóstico». *Lugo Blues*, p. 37-38. A fotografia está na pág. 35.

(15) «A muralla». *Lugo Blues*, p. 23.

(16) «O último diagnóstico», p. 37-38.

(17) «Limiar». *Lugo Blues*, p. 11. Não sei porquê este «Lago lacustre» e a definição que dá dele o poeta me lembram os versos de Valle-Inclán no seu poema «Ave»:

«El lago de mi alma yo lo siento ondular
como la seda verde de un naciente linar»

Valle-Inclán: *Aromas de leyenda*, em *Claves líricas* (Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, p. 11).

(18) «Una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía de lluvia tras los cristales». «Recuerdo infantil». António Machado: *Solitudes em Poesías completas*, (col. Austral, Espasa-Calpe 1952, p. 19).

(19) «...las claras tardes de estio / en que yo empecé a soñar». «Las moscas» António Machado, op. cit., p. 56.

(20) «A escola». *Lugo Blues*, p. 45.

(21) «O Instituto». *Lugo Blues*, p. 49. A fotografia está na pág. 47.

(22) «O Parque». *Lugo Blues*, p. 53. A fotografia está na pág. 53.

(23) «A noite amurallada», *Lugo Blues*, p. 57-58. A fotografia «Estrutura metálica» está na pág. 55.

(24) «Mais alá de Lugo». *Lugo Blues*, p. 61-62. Fotografia «Arbores abraçadas», p. 59.

(25) *Lugo Blues*, p. 67.

(26) *Lugo Blues*, p. 75.

(27) *Lugo Blues*, p. 83.

(28) *Lugo Blues*, p. 11 e p. 65.

(29) «Zagreb». *Lugo Blues*, p. 69.

(30) «Praga». *Lugo Blues*, p. 75.

(31) No poema «Mais alá de Lugo», p. 61.

(32) «Hamelin». *Lugo Blues*, p. 77.

(33) «Tartu». *Lugo Blues*, p. 81.

(34) «Paris, Texas», *Lugo Blues*, p. 85.

OBRA DE ALMEIDA FARIA: ALGUNS ASPECTOS

I Parte: Almeida Faria: Um percurso literário/um estilo

II Parte: Almeida Faria, um prosador-poeta.

CRISTINA SILVA

A

EDUARDO LOURENÇO DE FARIA

Com todo o apreço, reconhecimento e justificada admiração por quanto tem reflectido e sabido escrever, sobre o modo de 'estar' e de 'ser' da Cultura Portuguesa.

I — ALMEIDA FARIA — UM PERCURSO LITERÁRIO/UM ESTILO

Almeida Faria é um dos escritores portugueses contemporâneos que merecem ser conhecidos (também) fora de Portugal. É que, tal como José Saramago e uns quantos de sua geração, Almeida Faria não se empenha apenas em retratar aspectos sociológicos da vida portuguesa das últimas décadas; nas suas obras perpassam múltiplos aspectos do que caracteriza o Humano e igualmente os diversos tecidos e meandros da engrenagem Social. Daí que a sua obra ultrapasse as fronteiras do seu país de origem e possa, consequentemente, interessar a muitos outros Leitores.

Soube este escritor tirar partido de diversas tendências recentes do romance (por exemplo, o neo-realismo e a corrente do «Novo Romance»). «Elaborou-as todas numa assimilação pessoal a que não podemos negar uma profunda originalidade» (1).

*

* *

Nasceu Almeida Faria na província portuguesa do Alentejo — curiosamente, é esse também o berço dos «seres de papel» de

sua criação! (Aliás, quem é que, sociologicamente, poderá dar testemunho daquilo que não conhece?...).

E, do mesmo modo que uma das suas personagens masculinas, frequentou a Faculdade de Direito de Lisboa, tendo porém acabado por se licenciar em Filosofia, na mesma Universidade.

Actualmente é professor do Departamento de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa.

Estes dois últimos dados biográficos interessam-nos porque de certo modo justificam o facto (literário) de *as suas personagens* revelarem tantos conhecimentos àcerca do problematizar filosófico, e tão frequentemente se interrogarem sobre *o fluir e o fruir da Existência e da Cultura*.

*
* *

Estreou-se este autor apenas com 19 anos, com um livro intitulado «Rumor Branco». Por ele é desde logo galardoado com o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Autores. Algo de promissor se anunciava nas Letras portuguesas! Com efeito «RUMOR BRANCO» surgiu como uma pedrada no charco, algo de diferente do que então se fazia, pelo menos em termos de experimentalismo formal.

Isto mesmo foi o que constatou de imediato Eduardo Lourenço: Com a aguda lucidez que lhe é peculiar, devidamente perspectivou esta jovem personalidade literária, assim dizendo: «RUMOR BRANCO» «é a voz mais consoladora, veemente, solitária, contraditória e consciente dessa contradição, de todas as que me têm chegado da nova geração».

«RUMOR BRANCO» é, visivelmente, uma sinestesia: inlembrada, inusitada (pelo menos para a época).

Não me arriscarei a tentar a solução para o significado definitivo (se é que o tem...) de tal associação de dados de sentidos diferentes.

Apenas vislumbro que o pequeno ruído branco possa ser o «espacial», o cósmico, o do tempo (Cf. págs. 30 e 72 do livro, na edição da DIFEL). Mas poderá ser também, entre outras coisas que com estas se prendem, o «*rumor*» do acerto das vivências pessoais pelo relógio do mundo; tal como igualmente poderá querer significar, na sua tão ampla polissemia, o circular do sangue, imperceptível, nas veias, a manifestação da vida psíquica e mental do indivíduo — ou, para melhor dizer, a sua projecção para o exterior.

«RUMOR BRANCO» sofre influência do «nouveau roman» francês. Porém, mais a nível das técnicas de expressão que quanto ao conteúdo. Neste, sente-se o sabor do existencialismo: a busca de valores para a Vida e a interrogação permanente da existência pessoal, em consonância com a dos outros.

«RUMOR BRANCO» é uma história em «Fragmentos», à maneira de capítulos.

Até ao fim do «Fragmento IV» assistimos ao tactear erótico, social e cultural de Daniel João, o protagonista. Depois (nos «Fragmentos» V e VI) um outro Daniel nos surge, oriundo de outra classe social (a dos desfavorecidos do Alentejo português — região de latifúndios). (O primeiro Daniel aparecera-nos como o ‘menino-família’ pequeno burguês). No final ficamos com a sensação de que não há dois Daniéis mas um só, e que talvez o autor tenha tentado representar apenas a fusão de dois percursos, duas possibilidades de realização da mesma personagem.

A nível da expressão, por seu lado, «Rumor Branco» é um verdadeiro texto de ruptura. E muitas das inovações estilísticas nele iniciadas serão depois retomadas nos livros posteriores, tendo havido, no entanto, depois, um grande aperfeiçoamento no seu manejo.

*
* *
*

A «Rumor Branco» seguiram-se, em termos de criação literária, os 4 livros que compõem a chamada «*Tetralogia Lusitana*»: «A PAIXÃO» (1965), «CORTES» (1978) «LUSITÂNIA» (1981) e, finalmente, «CAVALEIRO ANDANTE» (1983). Escreveu ainda «Passeios de um Sonhador Solitário».

Esses quatro romances citados têm como pano de fundo uma família portuguesa alentejana. Mas, enquanto o Alentejo funciona mais como espaço de referência e espaço mítico, Lisboa é já por si espaço de deambulações, tanto de narrador como de personagens.

O período histórico-social focado é o que decorre entre 1965 e 1975.

E, tal como «Rumor Branco», também estes 4 livros constituem *inovações*, mas desta vez *em termos de técnica narrativa*: Em vez do narrador onisciente, são agora apresentadas as personagens através de duas técnicas subjectivas, a saber: No primeiro livro e no segundo (portanto, «A Paixão» e «Cortes») é

utilizado o *monólogo interior*, podendo o leitor presenciar deste modo as deambulações psíquicas e mentais das personagens, bem como os seus sonhos; nos dois últimos romances é a *carta* o sistema utilizado.

Que poderemos então dizer, resumidamente, a propósito destas quatro obras, tentando dizer o essencial?

- Avançaremos o seguinte:

O autor iniciou, em «A Paixão», a história de uma família abastada, do Alentejo português. A mesma é composta por pai, mãe e cinco filhos (três jovens e dois adolescentes); a ela estão também ligadas as vidas de três servos (duas criadas e um criado já idoso).

São-nos apresentados os sonhos das personagens, sem dúvida como forma de nos dar a conhecer o seu inconsciente e subconsciente. Tudo vem impregnado de grandes sentidos simbólicos, a começar desde logo pelos vários sentidos de inspiração bíblica (de que o título «A Paixão» é já um exemplo). (E é precisamente toda esta simbólica um dos factores que conferem aos textos de A. Faria tanta poeticidade).

Neste primeiro livro assistimos ao despertar de jovens e adultos num dia particular — uma Sexta-Feira Santa. (Tudo o que é ‘contado’ ao Leitor passa-se apenas nesse dia). E, depois do despertar, vamos sucessivamente assistindo à inserção das personagens no seu contexto espacial e laboral próprios.

Como técnicas narrativas de base, assistimos a frequentes *analepses e prolepses*, sendo as primeiras sobretudo da responsabilidade das personagens e as segundas da responsabilidade do narrador (excepto quando se trata de descrever o passado dessas mesmas personagens). É porém de referir — e isso constitui uma das marcas da escrita do Autor — que a retrospectiva não se limita unicamente ao passado das personagens, antes porém se alarga a uma perspectiva de erudição (histórica, mitológica, etc.).

Outra curiosidade a assimilar é a seguinte: Em «A Paixão», a forma de narrar convencional é substituída por uma série de depoimentos (alternativos) das dez personagens que se relacionam. E cada depoimento/cada ‘confissão’ particular é apresentado/a como se todos/as em perfeita sequência estivessem (o que implica, no mínimo, que deixariam de ser pessoais — a menos que entremos no terreno da hipótese telepática). Não deixa porém de ser um processo de encadeamento curioso.

Outro dos processos característicos do Autor são as Cartas.

As várias personagens trocam missivas: expõem assim o que vão sentindo e pensando, bem como apontam o desenrolar dos acontecimentos. Às vezes essas cartas surgem precedidas de uma espécie de introdução (um resumo do conteúdo dessa epístola), a qual se apresenta como pertencente à voz narrativa, e não à personagem que assinará a carta.

Com o uso das cartas o escritor dá mais verosimilhança ao seu texto.

Por outro lado, estas *cartas-diário* constituem uma forma de melhor levar o leitor/narratário a reflectir sobre o que é focado no universo romanesco: pessoas, factos e relações entre umas e outros; é uma entre muitas formas de representar o real — observado, vivenciado ou simplesmente fantasiado pelo narrador, que, neste caso, muito habilmente se esconde atrás das personagens, fingindo que as deixa pensar e sonhar de modo próprio.

Sabido é que o uso do género epistolar na Literatura tem uma tradição que remonta, pelo menos, ao século XVII, Almeida Faria soube servir-se desse património cultural. E acrescentou-lhe uma inovação: a introdução de um processo assaz curioso: a existência de um narrador (para lá do simples autor da missiva), o qual de repente irrompe e se substitui ao epistolante/autor da epístola. Descortinamos facilmente um autor que atribui falas cultas ou então preciosismos linguísticos (tanto arcaísmos como modernismos) a quem tão simplesmente está falando de si ou consigo próprio monologando. É assim que o velho e fiel criado Moisés fica possuído de um saber que não será na sua classe e na sua situação social. Da mesma forma que atribui expressões cultas e outros requintes literários a um servo ou a uma criada, também vai tecendo as suas personagens com preocupações (de ordem existencial, social, psicológica e até política) que serão por certo muito mais as suas, dele, narrador (ousaria mesmo dizer autor). Só os jovens, e sobretudo João Carlos, estão em posições culturais que lhes permitem o uso de requintes de expressão e de pensamento. João Carlos é mesmo a personagem que mais afinidades revela em relação ao narrador, funcionando pois, por vezes, quase como uma espécie de seu 'alter-ego'.

Falei de Narrador para simplificar, mas gostaria de precisar que, como se depreende, não há na obra do Autor um só narrador; antes existem vários narradores, ou, para se ser mais exacto, narradores de vários tipos (veja-se, por exemplo, os vários Sujeitos enunciantes que assumem os diários e as cartas).

Para a análise desta problemática do Narrador em Almeida Faria talvez o livro mais significativo seja o «CAVALEIRO ANDANTE». Neste livro (e veja-se, a este propósito, a pág. 13, por exemplo) o narrador, em certos pontos da sua narrativa, torna-se mesmo um narrador colectivo; ele assume-se como todos e cada um dos portugueses que se interrogam; eu diria que, nestes casos, ele se constitui numa *consciência portuguesa pensante*. (Trata-se aqui de posicionar, ou de questionar, a tendência messiânica dos portugueses).

Por vezes não se destrinça onde começa a voz do narrador e acaba a da personagem, e vice-versa. É o que sucede, por exemplo, no tratamento de um dos temas caros a Almeida Faria: a condição feminina, na família tradicional. Assim, vemos que Marina é o símbolo da situação que dura desde há séculos: É o símbolo da mulher mãe-de-família, sem horizontes, mal-amada, mas sustentáculo de algo que, pelo menos aos olhos sociais, deve permanecer como a família ideal — unida, portanto. Marina diz de si própria: «Tive filhos sem os querer, casei porque tinha que ser, vivo por eles, se isto é viver. Duvido. Não vivo». Ora imediatamente após esta frase entra a cultura do 'narrador', a sua informação e a vontade de informar, sobre o processo ancestral da dominação masculina: para tal elabora então uma metáfora deveras significativa: «Existo, esbracejo, naufraga de tão remoto naufrágio que me escapa até o nome do barco, a data do desastre. Vivi hoje? Não, nem ontem. Há quanto tempo? Imenso.»

*
* *

Quanto ao que caracteriza a *linguagem* dos vários romances do autor, oferece-se-nos dizer o seguinte:

Trata-se de um tipo de discurso que, com efeito, e para utilizar uma frase de Alzira Seixo (in «Ficção», «Colóquio/Letras», n.º 78) é «exemplo da modulação una assente na pluralidade de registos que marca grande parte da nossa ficção de agora». Assim, a Escrita reproduz o modo como as personagens usam a língua, quer no que respeita aos termos que utilizam, quer no que respeita à pronúncia de determinada palavra. (Há mesmo até o uso de 'palavras-soma', ou seja, palavras aglutinadas que correspondem a actos de fala muito enraizados no falar diário). Foram também, por seu lado, chamados à memória (do autor) registos de vozes de outras épocas da Literatura pátria. Em sùmula: *um discurso deveras enriquecido e enriquecedor*.

Sobre o valor poético dos textos de A. Faria — ver II Parte deste (modesto) trabalho.

*
* *
*

A «Tetralogia» tem, já o dissemos, como espaço cénico de fundo o Alentejo. Mas dela constam também belas páginas sobre a capital e ainda sobre a cidade italiana de Veneza. Lisboa é o espaço macrocéfalo que talvez o autor queira redimir e salvar enquanto cidade habitável.

«Montemínio», no Alentejo, sede da família focada, poderá ser visto como um lugar simbólico. Isto porque a palavra, decomposta nas duas que lhe estão subjacentes, pode sem dúvida ser lida como sinédoque de todos os lugares pobres alentejanos; aí, no «*Monte*», uma ou duas famílias domina(m), sobre todos os outros que tentam almejar as *mínimas* condições para uma vida digna.

Também a vida política dos bastidores da capital não é poupada à análise, por parte deste escritor que se revela um observador bem atento da realidade do seu país. «Aqui onde os políticos nunca se preocupam com cultura, onde para se ser ministro convém ser analfabeto ou andar lá perto».

(A ironia, como se vê, chega por vezes a ser dura, em A. Faria).

Outras das linhas fundamentais da obra deste escritor é sem dúvida o *recurso ao onírico*. (Trata-se pois de uma influência marcadamente freudiana, a qual o próprio autor confirma numa entrevista ao jornal «Tempo»). Assistimos assim ao sonho propriamente dito, ou como tal apresentado (embora por vezes seja difícil a distinção entre o sonhar dormindo e o sonhar-divagação semi-consciente). Este recurso ao elemento onírico aproxima às vezes de algum modo certas das suas páginas das narrativas de clima fantástico.

Por seu lado, a ‘inspiração’ na temática de injustiças e desigualdades sociais, de diferenças de classes, bem como a atenção prestada aos mais desfavorecidos, aproximam A. Faria do neo-realismo português (e não só). É este aspecto visível sobretudo em «Rumor Branco», «A Paixão» e em «Cortes».

Na «Tetralogia» são-nos reveladas as vivências dos servos e dos membros de uma família alentejana, apenas rica materialmente (e mesmo assim mais rica na aparência do que na essên-

cia). João Carlos, um dos filhos, romperá com a inautenticidade e opressão familiares. Desde o livro «A Paixão» que presenciámos o processo de decadência desta família, sobretudo após os acontecimentos sociais e políticos do período que se segue a 25 de Abril de 1974. (São de assinalar, entre outros, os seguintes tópicos: Um velho servo suicida-se por não suportar a pobreza e o sofrimento de solidão; o clima de problemática social, e mesmo de agitação social, é notório; nos últimos livros da série podemos assistir à decepção que se seguiu ao período chamado de «revolução». E tudo isso tem ressonâncias psíquicas, como não poderia deixar de ser).

«A Paixão» e «Cortes» encerram sobretudo *um olhar e uma reflexão de ordem humana e social* — e política, talvez também — sobre a realidade portuguesa alentejana dos nossos dias. Por seu lado, os livros que se seguem a estes dois revelam uma marca que já vem desde «R. Branco»: é a que poderemos considerar como a preocupação no tratamento *do tema do posicionamento estético e ético do artista-criador*. A Arte é um dos grandes temas de Almeida Faria. (Veja-se, a este propósito, por exemplo, a página 198, entre outras, de «Cavaleiro Andante»: sentir a poesia e viver em consonância com ela são as únicas condições do Viver).

Ora o pendor existencialista é igualmente uma realidade na obra do Autor. Certas das suas personagens exprimem-se na busca de um determinado sentido para a existência. Sendo este *sentido ontológico* algo de profundo, algo que se tenta encontrar na sabedoria dos ritos ancestrais das diversas filosofias e religiões (incluindo as que aparentemente possam parecer bizarras aos olhos de um europeu medianamente culto). Personagens como André e outras perseguem nitidamente *uma demanda no sentido da 'purificação'*, e de uma justa razão para ter uma vida autêntica e liberta.

*
* *
*

A obra de Almeida Faria faz, a meu ver (e antes de melhor opinião), grande parte da sociologia de vários aspectos da vida portuguesa das últimas duas décadas. A ser assim, e mesmo que os valores intrinsecamente literários outras razões não tivessem, já só por esse motivo esta Obra será sem dúvida um caso a reter para a posteridade.

*
* *

Ora justamente entre esses valores a que chamei 'intrinsecamente literários', encontra-se a grande poeticidade, sempre implícita ou explícita nas páginas do autor.

E chegamos assim ao que podemos equacionar do seguinte modo:

ALMEIDA FARIA = Um Esteta da Linguagem,

ou então:

II — ALMEIDA FARIA, UM PROSADOR-POETA

«Die poesie ist das echt
absolut reelle. Dies ist der
kern meiner philosophie.
Je poetischer, je wahrer.»

NOVALIS

(A poesia é o autêntico real
absoluto. Isto é o cerne
da minha filosofia.
Quanto mais poético, mais
[verdadeiro].)

.....

«Tento entender apenas o lado invisível disto, ao qual chamo poesia».

(Frase atribuída à personagem João Carlos, na pág. 206 de «C. A.»)

.....

O propósito de «*descobrir a sintaxe e o som secreto*», de «começar a construir partindo dos alicerces que já estão abertos» está logo presente no primeiro livro (pág. 63). Depois, e em «Cavaleiro Andante», João Carlos, em carta a sua amada Marta (pág. 198), declara: «(...) isso me mostra o relativo e vivo de *uma língua que é necessário reinventar todas as vezes em que me apetece ou me aparece um verso, um ritmo, uma frase, uma vontade, uma imagem, um começo de poema*. GOSTAVA DE TER A CORAGEM. O TALENTO PARA SÓ ESCREVER POEMAS, só te enviar poemas, NOS QUAIS ESTIVESSE DITO AQUILO, E MUITO MAIS, QUE A CUSTO VOU TRANSFORMANDO EM DISCURSO PROSAICO.» «A POESIA É A ÚNICA ACTIVIDADE QUE VALE A PENA, dando à palavra a sua dimensão grega-alemã de «criação» que inclui as várias artes. Poetar é preciso, viver é somente a condição necessária mas não suficiente para permitir a poesia: é um pré-requisito.»

Nada mais elucidativo. Assim se compreende que sejam por vezes estes textos, em determinados excertos, *autêntica poesia em prosa*. Esta é aliás uma das (suas) características que mais prendem o leitor.

*
* *

Segundo Jakobson (o qual completou o esquema comunicativo de Bühler) a linguagem cumpre uma função poética quando a preocupação do emissor se centra na própria mensagem; ou seja, a partir de Jakobson ficou demonstrado que os enunciados, na sua estrutura material significante, têm um valor intrínseco (constituindo pois um fim em si próprios). Podemos portanto afirmar que *ocorre a função poética* sempre que a linguagem estiver ao serviço do 'poético', que é como quem diz, sempre que o emissor se proponha *criar beleza* — *Arte — através dos recursos específicos* da Palavra. E então a beleza advém da própria utilização, específica, de determinados signos, utilização essa onde a imaginação/criatividade jogam como se sabe, o papel decisivo: e temos então as chamadas 'figuras de estilo', tanto ao nível do conteúdo quanto ao nível da 'expressão'. Ora em Almeida Faria *a rima e o ritmo são utilizados*, o que confere evidentemente extrema musicalidade a muitas das suas frases. Por outro lado, a subjectividade, o poder mágico da imaginação e a valorização encontrada para a Palavra já 'conhecida' — a que eu chamarei Valorização Conotativa — é o que confere poeticidade a muitos (bons) pedaços de texto deste escritor. Vejamos alguns exemplos:

- a) Muitas das páginas de «A Paixão» são autênticos poemas-em-prosa — por comovedoras, atraentes e, sobretudo, plurisignificantes! (Aliás todo ele, é, neste aspecto, um livro belíssimo, cativante). *Em sua magia transfiguradora*, lugar onde habilmente se consubstanciam o simbólico e o emotivo, *os textos de A. Faria ligam emissor e destinatário no mesmo sortilégio*, na mesma cumplicidade.

«É tempo de findar; mas não cedo demais, porque a noite afinal é-nos amável, (...) quando a planície ao longe soturnamente dorme, *quando a lua acontece sem que o luar a sinta*, quando o desejo dói, quando o ruído morre, quando há uns passos longe de quem já não caminha, (...), *quando já não há quando, nem*

porquê, nem onde, quando as palavras ainda se nos gravam na testa, as frases dos poetas nos tombam sobre as costas (...).»

Autêntica *prosa poética*, ainda no livro primeiro da «Tetralogia», é precisamente o capítulo último, constituído por uma única página. Toda ela é um sublime hino à Árvore, ao seu ciclo vital miraculoso de fecundidade e de renovação!

Também, por exemplo, *no livro «Cavaleiro Andante» nos surge a poesia, sobretudo pela porta subtil da emotividade.*

Sónia em carta a sua amiga Arminda:

«Como disse agora à tua mãe ao telefone, o André morreu ontem às seis da tarde (...). Não chamei ninguém nem antes nem depois da morte, queria estar a sós com ele. O André gostava tanto da Missa de Réquiem, que durante estes dias a ouviu várias vezes, por isso a pus no giradiscos mal me apercebi de que partira.

Abri todas as janelas, fiquei a olhar a baía onde o sol desaparecia, quente e rápido (...).»

«(...). O nada entrou para morar no vazio da minha vida.»

«(...). O fim do André não pode ser para mim o fim, mas preferia. Em todo o caso nunca mais viverei no futuro. VI FUGIR O SENTIDO DE TUDO. Que me resta? Resistir neste renascer, residir onde só há justiça por distracção do acaso.»

«(...) as Parcas foram parcas com ele, o fio que lhe dobraram e teceram era curto demais, a roca, o fuso, a tesoura demasiado juntos, avaros de o fazer voltar à noite original.»

(In «C. A.», págs. 217 e 218)

É sabido que a «função emotiva» da linguagem se centra no emissor e exprime a atitude do mesmo em relação ao conteúdo da sua situação. Porém, nos extractos citados, pressente-se também a função apelativa do discurso, e isto porque há, subjacente, um *chamamento à sensibilidade do leitor*. (E somos levados a pensar naquilo que facilmente poderia ser chamado de 'função social' da Arte, neste caso da Literatura: é que a Emoção nos conduz à solidariedade humana e nos abre horizontes que nos engrandecem, a todos, seres que nos reconhecemos irmanados em vivências e comoções). Aliás, em Almeida Faria, não raras vezes o

leitor é como que chamado a sentir-se e a situacionar-se em conexão psicológica com as personagens.

Óscar Lopes, em «Os Sinais e os Sentidos», designa «A Paixão» por «romance-poema». Diz ele: «*O adequado e frequente uso de recursos como a aliteração ou paronímia («a morte morde», «batatas batalham») a anáfora («quando..., quando..., quando...») de hipérbatos lembrando a ordenação frásica latina ou alemã — e, sobretudo, desse recurso poético por excelência que é a metáfora, a metáfora-símbolo, a metáfora generalizada como concepção profundamente dialéctica da realidade (quero dizer: precisamente aquela transferência de significado que transforma as coisas usualmente significadas em sinais de novos significados), tudo isto revela bem o carácter poemático desse romance.*»

Tantos são os casos dessas magníficas transposições de sentido que poderei facilmente colher algumas (esperando não trair a ideia de O. Lopes, antes a corroborando e reforçando):

- «pelos parques da cidade *um vento se desata*» (in «Rumor Branco»);
- «*palavras* que, constante, inconsciente mas consistentemente *viajam pelo espírito da mãe.*» (Em «A Paixão»).

Às vezes as metáforas sucedem-se, formando *imagens, de forma a (re)criar um universo visual interior*:

- Pág. 22 de «R. B.»: «os peixes e répteis das águas começarão de se mover e aves nascerão que voem sobre o espaço debaixo do claro da tarde, ruídos formas e volumes novos.»
- Pág. 31 de «R. B.»: «(...) não reparam os três na solidão dos outros, a despeito de tudo tornaram-se três ilhas só subaquaticamente contactadas.»

b) Outros *recursos estilísticos* podemos salientar, estes mais do domínio da 'expressão', a saber:

— **TROCADILHOS:**

«Qualquer coisa em mim *medita, me dita* baixo ao ouvido», (P. 162 de «Lusitânia»);

«Sou apenas o desdichado, o tenebroso, *ausente nos momentos-chave*, o que *esqueceu a chave*, se a há», (P. 64 de «Lusitânia»);

«Não para isso *peguei hoje na pena, não valeria a pena*»,
(P. 206 de «C. A.»);

– **ALITERAÇÕES:**

«(...) Preparando um bom banquete brilhante bento no
nobre palacete.»

«Raramente o raro rato rói a roupa remendada do rapaz
romano que ruidoso rema no rio de Roma, felizmente
que o lobo lambeu o lodo e afogou-se no fogo (...)»,
(Ps. 64 e 65 de «R. B.»);

«Na sua *calma clara* vila alentejana» (P. 42 de «R. B.»);

– **UTILIZAÇÃO DE RIMAS** (com as frases dispostas em
prosa, claro):

– P. 140 de «Lusitânia»: Gente sobrevivente, não raro
subserviente ou com a parva vaidade dos parolos, a
nossa não é um caso à parte como a si mesma se
crê, tornou-se ladra depois de ser roubada, andou às
voltas para não encontrar *nada*, perdeu duplamente a
estrada. Os mais novos (...) submissos à tirania da
TV», (E isto sem assinalar a rima toante em *a*);

– P. 65 (ainda de «Lusitânia»), este um caso bem mar-
cante e bem visível, constituindo, curiosamente, o pri-
meiro parágrafo — quase diria a primeira estrofe!... —
do capítulo 16: «Monólogo de Moisés»:

«A morte não é a mesma para o patrão e para *mim*,
ele foi senhor de *si*, eu fui servo toda a *vida*, ele mor-
reu em *miséria*, eu em *miséria vivi*. Contudo gostava
dele mais que gostava de *mim*. Odiar odeio o *mal*, o
malino contra o *qual* luto sem esperança de *algo*
conseguir.»

Este último excerto transcrito constitui um verdadeiro POEMA
EM PROSA; é um pedaço de prosa versificada (no acertado sentido
do termo). Nele podemos constatar não só o que seriam rimas
finais (de final de verso, portanto) como igualmente observar
rimas 'no interior do próprio verso'; ocorrem rimas toantes e
consoantes, além de repetições de palavras e de sons. De tal
modo que facilmente poderíamos dispor em verso esse pedaço
de texto; por exemplo:

«A morte não é a mesma
para o patrão e para mim,
ele foi senhor de si,
eu fui servo toda a vida,
ele morreu na miséria,
eu na miséria vivi.

Contudo gostava dele
mais que gostava de mim.
Odiar odeio o mal
o malino contra o qual
luto sem esperança
de algo conseguir.»

«A morte não me mete medo,
a vida sim.»

(Sendo esta agora já a última frase do parágrafo seguinte,
a qual, como se vê, também entra no esquema de rimas.)

E estamos na presença de versos não só pelo que toca à expressão, mas também pelo que respeita ao chamado ‘plano de conteúdo’; veja-se que ele encerra, pelo menos, as seguintes ideias: quais os alicerces da afeição humana; a luta contra o mal; as condições desiguais de existência.

De notar que já em «Rumor Branco» Almeida Faria optara por reproduzir um ‘cantar’ alentejano, dispondo-o em prosa (figurando em *itálico* no texto). Vejamos: «enquanto escutavam homens que cantavam, os braços por cima do ombro uns dos outros, o corpo embalado nos cantes e descantes que rezavam que ‘viviam presas as rolas presas dum velho senhor que as comia quando queria na sua indiferença à dor viviam tristes as rolas porque não tinham amor até o ar não sabia à liberdade anterior vivem contentes as rolas morreu o velho senhor e o sol que as alumia é o sol libertador’». (Ps. 40 e 41) (A. Faria apresenta o que seria um cantar alentejano assim mesmo, sem pontuação feita). Lendo-o porém, de imediato, creio, nos apetece poder dispô-lo em versos, os quais ficariam mais ou menos assim:

«Viviam presas as rolas
presas dum velho senhor
que as comia quando queria
na sua indiferença à dor;

Viviam tristes as rolas
porque não tinham amor
até o ar não sabia
à liberdade anterior.

Vivem contentes as rolas
morreu o velho senhor
e o sol que as alumia
é o sol libertador».

(Vemos pois aqui versos de sete sílabas, ditos de redondilha maior — metro, como se sabe, muito ao gosto popular).

Curioso é também verificar o seguinte: de tal modo o narrador se envolve ele próprio na canção (que escuta e transcreve) que, quando assume de novo o seu discurso, toma de imediato o gosto pelo uso da rima e de certo ritmo cadenciado e cantante. Assim, e ainda na pág. 41, temos as seguintes rimas (toantes e consoantes): «a cabeça minúscula desmiolada curta *Bolota* sobre a *abóbora* do ventre *vasto*, arrancando-lhes coroas por trás do sujo *tasco*»; «trigo que dá *pão* quando não vem o *suão* e traz a fome e a *seca*, *sede presa* sob o *peso* do castelo *protector* onde a lenda que há séculos um poderoso *senhor* de longa *veste* foi colocar duas arcas uma de ouro outra de *peste* e o povo temendo o que há-de *vir* não sabe qual *abrir*».

De seguida, na pág. 42, utilizando acentuações em *a*, *o* e *i* (a saber: *touradas*, *ossos*, *bancadas*, *camarotes*, *passivos*, *vida*, *morte*, *homens*, *vaidade*), deparamos com verdadeira musicalidade, implícita, quer no tom alto (quase apoteótico) dessas vogais, quer no ritmo das pausas que temos de fazer nas frases. Notamos ainda um tom insistente: eloquentemente interrogativo, o qual é acentuado pela própria estrutura frásica.

Musicalidade é um processo literário que ocorre com frequência: Apenas mais um exemplo, para finalizar (p. 29 de «R. B.»): «quando lágrimas cresceram nos seus calmos olhos claros».

Já a conhecida estudiosa de análise literária, Maria Alzira Seixo, no Livro atrás citado — artigo sobre «Rumor Branco» — notara que «a utilização de rimas, de frases que são versos pelo ritmo e pela métrica (...), de repetições de palavras», etc., constituem processos muito utilizados, nesta escrita. Ora é justamente por estes motivos (e ainda outros — mas não podemos abarcar tudo em tão modesto trabalho, pelo simples facto de querermos dizer o essencial sobre o assunto) que «a *linguagem romanesca de Almeida Faria possui uma poderosa força poética*», para usarmos a síntese da autora citada.

*
* *
.

A prosa poética de A. Faria — e com isto terminamos — mereceu de Óscar Lopes as seguintes considerações:

«A palavra «poeta» na sua origem grega designa o ‘fazedor’ ou ‘produtor’ em oposição ao utente ou executante, ou seja, em literatura, o cantor, o recitador, o narrador ou leitor.

Originariamente, portanto, o poeta não se opõe ao prosador, até porque a prosa, como órgão literário (e até como órgão didáctico e doutrinário) é uma simples extensão, menos regular, da poesia. Em alemão 'Dichter' tanto designa um verificador como um novelista; uma Poética é, em sentido clássico, uma teoria e preceituário de arte literária; e a própria palavra 'prosa' designa ainda na liturgia medieval um texto não sujeito a ritmo versificado mas sujeito a um ritmo musical, o da 'sequência' prolongadora da palavra 'Aleluia'. Ora, eu tenho agora pena de não existir em português uma palavra com a extensão semântica do 'Dichter' germânico, porque era o que dava bem com Almeida Faria. «A Paixão» será um romance; mas é também um poema em ritmo livre, em ritmo tão livre que o próprio leitor o determinará a seu modo, 'ad libitum' do humor momentâneo, como o requer a própria pontuação aberta, toda em vírgula ou ponto e vírgula.»

NOTAS

- (1) Maria Alzira Seixo, em «A Palavra do Romance».

BIBLIOGRAFIA

1. — «A LETRA LITORAL», Eduardo Prado Coelho, 'Moraes Editores', 1979.
2. — «A PALAVRA DO ROMANCE», Maria Alzira Seixo, 'Livros Horizonte', 1986.
3. — «A PAIXÃO» DE ALMEIDA FARIA», Cristina R. Cordeiro Oliveira, Colecção «Textos de Literatura», n.º 7, edição do Instituto Nac. de Investigação Científica, Coimbra, 1980.
4. — «OS SINAIS E OS SENTIDOS», Óscar Lopes, 'Editorial Caminho', Colecção 'Universitária', n.º 11, Janeiro de 1986.
5. — «POÉTICAS DO SÉCULO XX», vários autores / vários artigos; Coordenação e prefácio de Maria Alzira Seixo, 'Livros Horizonte', 1984.
(Será de consultar sobretudo o artigo de Alzira Seixo, intitulado «A Escrita da Prosa na Poesia Moderna»).
6. — «DICIONÁRIO DAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM», Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, 'Publicações D. Quixote', (edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho), Lisboa, Janeiro de 1985.
7. — «POÉTIQUE DU RÉCIT», R. Barthes, W. Kaysier, W. C. Booth, Ph. Hamon, 'Éditions du Seuil', col. 'Points', Paris, 1977.

8. — «*LE RÉCIT POÉTIQUE*», Jean-Yves Tadie, 'P.U.F.', col. 'Écriture', 1978.
 9. — «*POUR UNE THÉORIE DU NOUVEAU ROMAN*», Jean Ricardou, 'Éditions du Seuil', col. «Tel Quel», Paris, 1971.
 10. — «*TRATADO DE VERSIFICAÇÃO PORTUGUESA*», Amorim de Carvalho, 'Edições 70», Lisboa, Agosto de 1974.
 11. — «*COLÓQUIO 'LETRAS'*», n.º 69, Setembro de 1982, «Almeida Faria, Um Itinerário», Cristina R. Cordeiro de Oliveira.
 12. — «*COLÓQUIO LETRAS*», n.º 69, «Sobre Agustina e Almeida Faria», Vasco Graça Moura.
 13. — «*JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS*», n.º 61, de Junho de 1983, entrevista por Clara Ferreira Alves.
 14. — «*JORNAL 'EXPRESSO'*», de 26 de Setembro de 1982, artigo da autoria de Maria Lúcia Lepecki, intitulado: «*Lusitânia: paixão e morte*».
 15. — «*JORNAL 'EXPRESSO'*», de 28 de Maio de 1983, artigo assinado por Diogo Pires Aurélio, tendo por título: «*O Cavaleiro desempregado*».
-

A PROPOS DE L'ÉMIGRÉ.
D'APRES *EL METAL DE LOS MUERTOS*
DE CONCHA ESPINA

GÉRARD LAVERGNE

Université de Nice-Sophia Antipolis

Les espagnols ont connu des périodes où, militaires, prêtres, manœuvres, commerçants, intellectuels..., ils durent aller chercher ailleurs des régions plus accueillantes, ou plus propices à l'expression de leur dynamisme et de leurs ambitions.

Évoquons avec les *foramontanos*⁽¹⁾, les *segundones*⁽²⁾, ces cadets qui, dès le 8^e siècle, commencèrent à fuir l'étroitesse et la pauvreté des vallées cantabriques pour aller en direction du sud, asseoir sur les terres sans maîtres des rives du Duero et de l'Ebro, les premiers bastions de la reconquête; évoquons les découvreurs d'empires qui offrirent des continents à la couronne d'Espagne; évoquons ceux dont le rêve fut de partir pour faire fortune sur ces nouveaux continents, et ceux enfin qui, de nos jours, allèrent la chercher dans l'Europe industrielle: nous parlerons alors de l'émigration.

Mais l'émigration ne ressortit pas uniquement du domaine économique. Elle ressortit du domaine politique. Elle devient alors l'exil. L'histoire de l'Espagne ne manque pas d'en fournir de nombreux exemples et, tout particulièrement, celle du XIX^e et du XX^e siècles, depuis Ferdinand VII jusqu'au général Franco. -

Ce phénomène, objet de tant de propos et de passions dans certains pays européens d'aujourd'hui, est donc un problème social que l'Espagne a connu depuis des siècles. En ce qui concerne le XX^e cependant, une remarque s'impose. Après la défaite de Cavite⁽³⁾, aux grands départs vers l'Amérique, à l'émigration que l'on dit externe, se substitue une autre forme de déplacement

humain; l'Espagne se referme sur elle-même, il se dessine alors une émigration interne⁽⁴⁾ souvent centrifuge. L'espagnol part chercher du travail dans les régions périphériques de la péninsule. Il participe alors au développement des zones industrielles, sur le littoral en particulier, et aux conflits qui y éclatent, L'espagnol devient alors un émigré dans son propre pays.

Parmi les thèmes sociaux qui sont la base de l'œuvre de Concha Espina, l'émigration tient une place particulière⁽⁵⁾. L'auteur, nullement précurseur en ce domaine, ne s'en révèle pas moins, à l'écoute des drames de sa patrie, un écho des turbulences qui l'ont agitée, et qui ont motivé les grands mouvements de sa population.

Dans son œuvre, les deux types d'émigration sont évoqués. Dans le cas de l'émigration externe, le personnage type est l'*Indiano*. Parti en général pauvre, il revient, une fois fortune faite, se marier dans son village natal et s'y installer⁽⁶⁾. Dans *El Metal de los muertos* cependant, nous ne trouvons que la seconde, l'émigration interne.

El Metal de los muertos évoque les conflits sociaux qui ont agité l'Espagne minière à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. L'action se déroule tout particulièrement dans les mines de cuivre du complexe du Río Tinto, dans la province andalouse de Huelva, où les ouvriers mécontents de leur sort s'opposent à l'administration anglaise qui les dirige et les exploite.

Nous proposons ici de montrer et d'expliquer l'attitude de notre auteur dans ce roman, vis à vis des deux principaux acteurs. Nous étudierons tout d'abord la présentation qu'elle fait d'eux, puis leur comportement au cours des événements⁽⁷⁾.

Le personnage qui entre le premier dans cet univers fictionnel est Gabriel Suarez. Il apparaît dans le soleil couchant. Il suit un sentier au bord de la mer. Il s'arrête pour la contempler une dernière fois. Le narrateur nous le présente:

«L'homme pouvait avoir une trentaine d'années, sa figure, virile et intelligente, se révélait pleine d'une grande amertume (p. 487).»

Ses vêtements permettent de deviner en lui un marin du Nord. Or, quelques instants plus tard, il est engagé comme mineur.

L'histoire de cet homme nous est révélée dans un discours à la troisième personne, par un narrateur omniscient, au moyen de nombreux retours en arrière. Charol, de son non Gabriel

Suarez, né d'une prostituée, connaît dès son plus jeune âge une enfance malheureuse. Il est recueilli par une femme dont le fils est mort. Celle-ci permet à l'orphelin de suivre quelques cours de navigation. Au retour d'une campagne en mer il apprend le décès de sa bienfaitrice et il trouve le petit héritage qu'elle lui a laissé. Avec l'argent dont il dispose, Gabriel Suarez achète une barque de pêche; mais, contrairement aux coutumes locales, il refuse de se réserver la part qui revient traditionnellement au patron, c'est à dire la moitié de la pêche: il partage avec son équipage. L'institution locale des patrons-pêcheurs se ligue contre lui. Ruiné, il est obligé de vendre sa barque (p. 490).

Ce qui pourrait n'être qu'une vision misérabiliste, ce qui pourrait n'être qu'un chapitre d'un roman feuilleton du XIX^e siècle, devient avec Concha Espina, l'évocation chrétienne d'une nature humaine noble et généreuse.

Le récit commence au moment où Charol vient s'engager dans les mines du Nord. Cependant la femme qu'il aime reçoit bientôt une lettre de lui où il lui annonce qu'il va quitter la mine et s'en aller (p. 492).

«On l'avait accusé d'être un anarchiste virulent, et on l'avait renvoyé en lui accordant un délai de huit jours» (p. 492).

Il quitte la région en embarquant à bord d'un minéralier anglais *Le Hardy*, en partance à Torremar, où il a complété son chargement pour Estuaria, là, il échangera son charbon contre du cuivre.

Torremar est le nom littéraire de Santander ou de Torrelavega dans la Montaña, et la description de Estuaria évoque parfaitement le port de Huelva en Andalousie.

A Estuaria que devient le personnage? Les hasards d'une soirée font que le bateau appareille sans lui. Il va alors chercher du travail dans les mines de Dite, c'est à dire de Río Tinto.

A bord du Hardy voyageait également un couple de jeunes journalistes que nous retrouvons à Estuaria. Ils viennent de Madrid enquêter sur la situation des ouvriers dans les mines de cuivre de la région. A leur hôtel ils rencontrent «Le champion socialiste» (p. 505).

La peinture qui nous est faite de ce dernier est plurielle.

Le narrateur, tout d'abord à la troisième personne, se contente de nous rapporter ce que dit de lui la rumeur publique: Aurelio Echea

«est un organisateur extraordinaire...: surveillé par la police/ .../ interdit de séjour dans la zone minière. C'est un Basque dont il faut se méfier» (p. 505).

Nous avons ensuite une vision externe directe du personnage donnée par la journaliste qui est toute surprise de se trouver devant un jeune homme

«blond, pâle, de stature moyenne, mal habillé; il a une voix douce, une allure modeste, le sourire candide» (p. 505).

La sympathie qu'éveille cet homme jaillit d'un discours où fourmillent les indices on ne peut plus flatteurs.

Le jeune syndicaliste se présente enfin lui-même dans un style indirect libre. Basque, il a été élevé dans les Asturies, il a vécu à Madrid... il a beaucoup voyagé, en France, en Allemagne, en Russie, et il est là pour affirmer son désir de lutter, sa croyance en l'égalité des hommes et son espoir en l'avenir.

L'enthousiasme du personnage le dispute, comme on peut le constater dans le roman à son éloquence. C'est lui qui présente, chiffres à l'appui, la société minière qu'il combat⁽⁸⁾. Il évoque la puissance matérielle de cette dernière et son art de la subornation qui l'a rendue maîtresse de la région.

Le narrateur enfin prend en charge le discours pour déclarer:

«Ce n'est pas le politicien, ni l'homme qui s'exprime là... c'est l'apôtre» (p. 508).

Son message est on ne peut plus clair.

Il est à remarquer maintenant que la narration qui se veut par ailleurs objective et réaliste ne l'est guère dans la peinture des deux héros. Gabriel Suarez et Aurelio Echea ne sont pas décrits avec précision par l'auteur. Nous avons de toute évidence ici non des portraits, non des personnes mais des personnages; nous dirons même des types.

Quant au discours, marqué de tant de connotations positives, il ne cache guère la sympathie de l'auteur à l'égard de ces deux êtres, de ces deux émigrés originaires de l'Espagne septentrionale, venus dans les régions du sud, l'un par hasard, l'autre volontairement; l'un pour gagner sa vie, l'autre pour défendre celle des autres.

Que deviennent ces deux héros dans la fiction?

Gabriel Suarez est accueilli par la famille du mineur Vicente Rubio. Ce dernier le met rapidement au courant de la situation en affirmant que

«...les travailleurs sont là-bas chaque jour plus opprimés, sans avoir le droit de se défendre/.../ ni de se racheter» (p. 517).

Le marin est bientôt engagé

«car il y a beaucoup de licenciements et peu de bras» (p. 517).

Il prend immédiatement fait et cause pour ses nouveaux compagnons et Vicente Rubio le présente à d'autres mineurs en signalant que son aide leur sera très utile (p. 523).

Suarez vit alors la vie de ces ouvriers. Il assiste à l'unique fête locale, celle de la «Croix de mai». Il partage les souffrances, les douleurs et les deuils de ses amis; c'est ainsi qu'il tient à rester auprès du corps de Vicente Rubio quand celui-ci meurt d'une crise cardiaque sur les lieux de son travail (p. 575).

La situation des mineurs est telle qu'un conflit éclate. La lutte est ouverte, les armes parlent (p. 595). L'enfant de Gabriel Suarez a été tuée, ce fut en fait un acte de vengeance féminine (p. 595). Lui ne connaît pas l'origine du drame, mais

«Il cache sa peine et généreux comme ses compagnons il apporte son aide au cours de ces heures tragiques» (p. 595).

Les galeries ne sont plus surveillées, elles s'effondrent. Avec elles s'effondrent l'église et le cimetière situés au dessus. Gabriel aide ses camarades à sauver de ce coin de religion, de respect et de tradition, les cercueils d'où s'échappent parfois les restes d'êtres qui ne lui sont intrinsèquement rien.

«Il est le premier à charger sur ses épaules les urnes pleines de cendres» (p. 601).

fait remarquer le narrateur.

La grève se poursuit. Malgré la solidarité extérieure, la famine règne parmi les mineurs. Le leader Aurelio Echea juge qu'ils ont besoin d'une vengeance, ne serait-ce que minime; cela leur servira de nourriture (p. 609).

A cette fin il faut un homme courageux: il devra descendre dans les galeries déjà en ruine; Gabriel Suarez se propose. Il ira seul raviver la flamme de ceux qui l'ont accueilli. Aurelio Echea

le charge d'aller faire sauter le puits principal. La dernière image que le lecteur garde de Gabriel est celle d'un homme qui s'arrête un instant à l'écoute du chant de la nature puis

«affronte son destin et se laisse engloutir par les ténèbres» (p. 611).

- Pendant ce temps, à la gare de Nerva, un train se prépare; celui des enfants qui sont évacués et vont trouver refuge dans les familles déjà prêtes à les accueillir (611). L'auteur signale alors que

«sur le quai quelques soldats saluent en un hommage spontané les émigrants» (p. 613).

Ainsi, donnant l'impression de prévoir que, quelles que soient les causes et l'issue du drame de l'émigration, ce chapitre de l'humanité n'était pas achevé, Doña Concha lance un autre convoi d'émigrés sur les routes du futur.

Aurelio Echea est, quant à lui, l'âme de ce mouvement. Nous avons découvert ses aspirations quand il les a présentées aux deux journalistes. Il revendique pour tous les hommes l'égalité des chances dans la vie, et il veut tout tenter pour essayer de la leur faire obtenir. Il sait que la lutte est longue, difficile, que ceux qui se disent les défenseurs de l'ouvrier ne sont pas forcément les meilleurs (p. 500); quant à la presse, même celle qui se proclame «l'organe le plus avancé des socialistes», il pense qu'elle ne laisse pas publier des articles trop radicaux qui révéleraient trop la vérité (p. 506).

L'auteur, par le biais de son personnage, nous fait une présentation quasi homologue de la situation, et son héros, paré de toutes ses résolutions, se dessine aux yeux du lecteur. Il est courageux, généreux, désireux d'agir et de réussir. Il capte ainsi dans l'action la sympathie qu'inspire généralement la révolte du preux contre la puissance et le règne de l'injustice.

Pour lancer le mouvement, une grande réunion syndicale est organisée. Aurelio Echea a changé de public mais son discours est le même. Tout au long d'un chapitre que Doña Concha intitule «La prière» (La oración), il lance, au cours d'une réunion publique, son appel à la lutte et son message d'espoir:

«Il nous a été donné de vivre/.../ une époque d'épiphanie et de réparation. Sous la charrue sinistre de la guerre on

ouvre les sillons d'une société égalitaire et juste, purifiée par l'holocauste des héros qui entrent dans le royaume du silence» (p. 563).

Sa voix ainsi s'élève et anime les mineurs. La grève est déclenchée.

Un mois plus tard, des actionnaires, des dirigeants, sont là, venus dans la région pour essayer d'enrayer le mouvement. Mécontents, ils sont

«convaincus de ce qu'un homme suffit avec sa foi, pour échauffer une multitude de coeurs et les soulever contre l'industrie la plus puissante» (p. 600).

Et ils repartiront avec une certitude stupéfiante:

«Les dommages terribles, subis par la mine, sont liés à l'image d'un jeune homme blond et triste, pauvre et tranquille» (p. 600).

La tranquillité qui caractérise Aurelio Echea lui permet de dominer ses sentiments et ceux de ses compagnons de misère. Quand les mineurs savent que rien ne leur sera accordé par le directeur, ils décident de passer aux actes. Aurelio condamne toute agression contre les individus. Quant au pillage des magasins patronaux, ce qu'il considère dangereux, il ne le permettra qu'en dernier ressort et au dernier instant.

La grève en définitive a échoué; le moment est arrivé de donner une certaine satisfaction aux grévistes irrités... Gabriel Suarez est parti mettre à exécution le projet d'incendier un puits à titre de représailles. Aurelio Echea le sait. Le jeune dirigeant pressent qu'on le rendra responsable de cette destruction et qu'il aura ainsi

«la compensation de s'immoler également» (p. 616).

Quelques jours plus tard il attend le dénouement et, alors qu'il rédige un article sur les événements pour la presse de Madrid, un de ses compagnons de lutte lui fait remarquer au moment de le quitter:

«On a l'impression que vous aussi, vous émigrez et que vous préparez vos affaires» (p. 616).

Ce compagnon ne se trompe pas. Le leader syndicaliste va être arrêté par la garde civile et entreprendre ainsi une prochaine

étape de son incessante migration vers les terres des hommes en quête de justice sociale.

Comme Gabriel Suarez, Aurelio Echea va suivre son destin et disparaître de l'univers fictionnel de ce roman ouvert, nimbé de l'auréole du martyr.

Nous pouvons donc dire ici que l'auteur donne d'Aurelio Echea, tout comme de Gabriel Suarez, acteurs principaux de *El Metal de los muertos*, un portrait extrêmement positif, et moralement des plus flatteurs.

Comment expliquer maintenant la sympathie avec laquelle, dans ce roman, Concha Espina aborde le problème de l'émigration, et surtout celle qu'elle éprouve vis à vis des émigrés qu'elle présente?

Nous pensons que la vision qu'elle a de ce phénomène social, et l'image positive qu'elle donne de ces héros sont les conséquences de sa propre expérience. Nous rappellerons que l'auteur, originaire de La Montaña — région de Santander — dut, tout de suite après son mariage, se rendre avec son jeune époux au Chili, résoudre des problèmes de famille⁽⁹⁾. Elle y fut dans l'obligation d'assurer de sa plume son existence et celle des siens. Elle rentre en Espagne dès qu'elle le peut, et elle s'installe à Cabezón de la Sal, près de Santander. Sa situation ne s'améliore guère. Elle émigre alors à Madrid, où elle assurera sa carrière d'écrivain. On peut dire qu'elle a vécu elle-même les deux aspects du phénomène de l'émigration, qu'elle le connaît et que c'est à ce titre qu'elle en parle avec chaleur.

En ce qui concerne les personnages qu'elle peint, ils ne sont pas non plus produits de pure imagination. Concha Espina a fait vivre dans son roman des êtres de chair et de sang qu'elle a rencontrés lors de son voyage d'étude dans les régions minières et dont elle a apprécié la lutte pour l'amélioration de leur condition.

Et si l'auteur a su apprécier la justesse de la cause des mineurs dans ce conflit, son œuvre, l'a été également par les mineurs eux-même. En effet, quand Doña Concha meurt, en 1955, le premier télégramme de condoléances vient de Mexico, il est signé Aurelio Echea. Utilisant le nom du personnage dont il a été la source, le leader syndicaliste Eladio Egocheaga, émigré au Mexique, rend ainsi hommage au chantre de la mine en Espagne⁽¹⁰⁾. Ainsi, dans *El Metal de los muertos*, Concha Espina donne une image particulièrement intéressante d'un personnage type de la littérature espagnole: l'émigré. Dans ce roman, le héros, à l'instar

du royaume d'Espagne, réduit son espace fictionnel. Son voyage et sa quête se limitent à l'espace ibérique et le font passer du Nord au Sud de la péninsule où il trouve une situation sociale conflictuelle.

Concha Espina évoque deux aspects de cet actant, au moyen de deux acteurs qu'elle offre à la méditation de son lecteur. Nous avons vu avec combien de sympathie elle les présente, aussi bien dans la peinture qu'elle fait de ces personnages que dans leur comportement.

Le lecteur découvre en eux des êtres qui, venus d'ailleurs, par hasard pour l'un, volontairement pour l'autre, participent aux mêmes cérémonies, partagent les mêmes préoccupations, les mêmes espoirs que les compagnons d'infortune qui les accueillent. En parfaite symbiose avec eux, ils adoptent leur combat et vont jusqu'au sacrifice de leur vie ou de leur liberté pour une cause devenue commune.

N'avons-nous pas dans cette œuvre, une fois de plus, une preuve de l'esprit humanitaire de Concha Espina, et, peut-être, un témoignage social proleptique sur un drame qui agitera plus tard certaines régions du monde?

NOTES

(1) Foramontanos: ceux qui partent au-delà des monts faire fortune.

(2) Segundones: Les seconds de famille.

(3) La flotte espagnole est vaincue par les américains en 1895 dans la baie de Cavite. L'Espagne perd ses dernières colonies dans les Amériques.

(4) Cf. Vicens Vives J. *Historia de España y América, social, económica*, Barcelona, Vicens Vives, 1974, p. 37.

(5) Cf. Lavergne Gérard: *Vie et œuvre de la romancière Concha Espina*, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille, 1983, T. I, 500 p., T. II, 334 p.

(6) Cf. Concha Espina *Obras Completas*, 2.^a ed., Madrid, FAX, 1955, 2t. Voir en particulier *La Esfinge maragata*, *La Rosa de los vientos*, *Dulce Nombre*, Nous utilisons cette édition pour cet article.

(7) Nous signalons dans le texte les pages de l'édition citée ci-dessus.

(8) Voir Tuñón de Lara Manuel: *La España del siglo XIX*, Barcelona, Ed. El Bolsillo, 1977, p. 272. Les mines de Río Tinto furent vendues à une compagnie anglaise en 1873, et récupérées par l'Etat espagnol en 1955. Cf. à ce sujet.

Gil Varón D. Luis: *Geografía de la población minera de Río Tinto, 1873-1973*, Sevilla, Université de Séville, 1975.

(9) Lavergne Gérard: *Vie et œuvre de la romancière Concha Espina*, op. cit., biographie, T. I, p. 25.

(10) Cf. Berges Consuelo «El «caso» Concha Espina», *Insula*, N.º 115, du 15 VIII 1955, p. I col. 3-4, p. 8 col. 1-2.

STRUCTURES SPATIALES DANS LE *QUICHOTTE* DE 1605

JEAN-LOUIS BRAU
Université de Nice

«Dans un village de la Manche, dont je ne veux point me rappeler le nom...»⁽¹⁾ Cette première phrase du roman, célèbre entre toutes, donne le ton. Abondamment commentée par un grand nombre de critiques, elle a donné lieu à des interprétations aussi diverses que plausibles.⁽²⁾ Au-delà, ou plutôt en-deçà de toutes ces analyses divergentes ou complémentaires, les commentateurs sont unanimes à remarquer l'étonnante parcimonie avec laquelle Cervantès laisse échapper çà et là de vagues renseignements sur les lieux dans lesquels il situe les multiples aventures des personnages et dont la première phrase en question est l'exemple le plus frappant...⁽³⁾

Ce manque d'intérêt manifeste de Cervantès pour les précisions matérielles, et même quelquefois pour la cohérence du récit peut étonner, voire choquer le lecteur moderne, habitué au réalisme détailliste du naturalisme.⁽⁴⁾ Il faut le prendre comme tel. Mais, pour en revenir à notre propos, si les indications spatiales sont rares et maigres, elles ont néanmoins permis aux exégètes de reconstituer les trois voyages de don Quichotte à travers l'Espagne.⁽⁵⁾ Or, si on compare ces coordonnées spatiales de la narration principale à celles des autres récits inclus dans le *Quichotte* de 1605, c'est-à-dire des nouvelles sentimentales intercalées dans l'histoire de l'ingénieux hidalgo, on peut observer qu'elles dessinent une ou plusieurs structures significatives.⁽⁶⁾

Commençons par l'itinéraire de don Quichotte, dont je ne rappellerai que les grandes lignes et les endroits les plus importants qui le jalonnent.⁽⁷⁾ Lors de sa première sortie, don Quichotte,

parti de son village inconnu s'avance à travers la plaine de Montiel jusqu'à une première *auberge* où il sera armé chevalier. Il retournera ensuite, après deux aventures, meurtri et délirant, sur l'âne d'un voisin, jusqu'à sa demeure.

Ce premier itinéraire du héros décrit une boucle dont le point le plus important est une auberge. En effet, c'est grâce à la cérémonie qui se déroule dans cette auberge que don Quichotte peut enfin naître à la vie chevaleresque. C'est l'un des moments les plus importants de sa vie et le point de départ de sa carrière épico-burlesque.

La seconde sortie de don Quichotte nous mène, après plusieurs aventures, à l'auberge de Juan Palomeque, entre Villarubia et Malagón, où le chevalier errant et son fidèle écuyer sont copieusement rossés, Sancho étant de surcroît berné «comme un chien au carnaval». De là, après une traversée mouvementée de la plaine de Calatrava et du sud-ouest de celle de Montiel, nous arrivons dans la Sierra Morena où don Quichotte fait pénitence comme Amadis-Beltenebros, avant de revenir avec Sancho, le Curé, le Barbier, Cardenio et Dorotea à l'auberge de Juan Palomeque où les personnages vont connaître les aventures extraordinaires que l'on sait. Puis c'est la séparation entre les héros des nouvelles intercalées et ceux de la narration principale, et le retour burlesque de don Quichotte, en cage et sur un char à boeufs, jusqu'au village d'où il était parti pour conquérir le monde.

Nous sommes de nouveau en présence d'un itinéraire en boucle composé d'un voyage aller et retour avec différentes haltes dont la plus importante, et de très loin, est sans conteste celle que les personnages font dans l'auberge enchantée de Juan Palomeque le Gaucher. En effet, tant du point de vue quantitatif que du point de vue qualitatif, le long récit des événements de l'auberge est de toute évidence la séquence narrative centrale du Quichotte de 1605. Cervantès ne lui consacre pas moins de seize chapitres⁽⁸⁾, et si don Quichotte ne participe pas à toutes les péripéties car il est souvent un spectateur passif, il est aussi très souvent actif. Il est par exemple à l'origine des extraordinaires explosions de violence qui secouent périodiquement l'auberge⁽⁹⁾ et, dans un autre registre, il intervient pour prononcer le fameux discours sur les armes et les lettres⁽¹⁰⁾. C'est aussi dans l'auberge que, de son point de vue, il se couvre de gloire en tuant après un combat terrible les géants-outres de vin, ou qu'il est plusieurs fois victime d'un enchantement⁽¹¹⁾. Enfin, c'est dans l'auberge que plusieurs de ses aventures trouvent leur dénouement: celle

du heaume de Mambrin, celle des galériens et celle de la princesse Micomicona, sans oublier l'importante prophétie que lui est faite par l'un des démons venus le mettre en cage.

Ceci posé, analysons maintenant les coordonnées spatiales des nouvelles intercallées dans la narration principale⁽¹²⁾: Le premier récit, l'histoire pastorale tragique de Marcela et Grisostomo, se situe dans la Manche, quelque part entre Villarubia et Malagón, non loin de la fameuse auberge de Juan Palomeque le Gaucher. L'action se déroule dans un village de la région, dans lequel les deux protagonistes ont passé leur jeunesse, ainsi que dans les environs, dans la forêt qui entoure le village et, pour la scène principale, devant la «fontaine du chêne-liège», au pied d'un rocher. C'est le décor classique de la pastorale, vague et agreste à souhait. Aucune indication n'est donnée sur le village dont il est question. L'un des chevriers qui ont accueilli don Quichotte et Sancho dit seulement qu'il s'agit «...d'un village qui se trouvait dans ces montagnes...»⁽¹³⁾, et si on peut le situer entre Villarubia et Malagón, c'est grâce aux indications indirectes fournies par la narration principale, car don Quichotte se trouve dans ces parages au moment où il participe au dénouement de la malheureuse histoire des deux jeunes villageois-bergers. Le récit se termine, comme on sait, sur la fuite de l'héroïne dans les bois qui entourent le village.

La deuxième nouvelle, l'histoire de Cardenio et Luscinda, nous mène en Andalousie, à Cordoue semble-t-il, car, d'après Clemencin et Rodriguez-Marin, Cardenio serait un chevalier cordouan⁽¹⁴⁾. C'est à Cordoue que naît l'idylle entre Cardenio et Luscinda et qu'on célèbre le mariage entre Luscinda et don Fernando. Entretemps, le récit nous a menés dans une autre ville, Osuna sans doute⁽¹⁴⁾, où réside don Fernando chez son père le duc. Ensuite, nous suivons Cardenio dans la *Sierra Morena* où il se retire désespéré et où il rencontre don Quichotte et Sancho, puis le Curé, le Barbier et Dorotea. Ceux-ci l'emmènent avec eux jusqu'à l'auberge de Juan Palomeque. Enfin, après les nombreux événements qui se déroulent dans l'auberge, Cardenio et Luscinda prennent le chemin du retour vers Cordoue.

Les protagonistes décrivent donc une boucle, tout comme don Quichotte lors de ses sorties successives. Le point le plus important de leur itinéraire est l'auberge de la Manche où leur drame connaît son dénouement euphorique. On peut noter au passage que don Quichotte et Sancho se trouvent dans l'auberge en même temps qu'eux, de même qu'auparavant ils se trouvaient dans la Sierra Morena à l'endroit où Cardenio s'était retiré.

La troisième nouvelle présente évidemment à peu près les mêmes coordonnées spatiales que la seconde à laquelle elle est liée par de nombreux points de conjonction⁽¹⁵⁾. Le point de départ se trouve *dans les environs d'Osuna*, dans le village natal de Dorotea. Celle-ci s'enfuit vers la montagne, la *Sierra Morena*, où le Curé et le Barbier la retrouvent, déguisée en jeune berger. Elle leur conte son histoire et les événements qui lui ont été rapportés au sujet du drame qui s'est joué à *Cordoue* entre Cardenio, don Fernando et Luscinda. Puis, après avoir rencontré don Quichotte, Sancho et Cardenio, elle suit ses nouveaux compagnons jusqu'à *l'auberge* qui est, pour elle aussi, le point le plus important de son itinéraire pour des raisons identiques à celles qui ont été évoquées dans le cas de Cardenio et Luscinda.

La quatrième nouvelle, *Le curieux impertinent* nous transporte hors d'Espagne, à *Florence*, ville dans laquelle se déroulent les tragiques événements causés par la folie du héros Anselmo. Du point de vue spatial, ce récit constitue une rupture avec les récits précédents, tous situés dans un cadre espagnol. Il semble que ce soit cet élément spatial, joint au mode d'insertion du récit (lu par un personnage), qui a incité la plupart des critiques à considérer cette nouvelle comme totalement isolée dans la série des interpolations. Mais ces deux critères ne sont pas déterminants car une analyse syntagmatique, que je ne peux évidemment pas présenter dans le cadre restreint de la présente étude, montre combien ce quatrième récit intercalé est proche en réalité de certains autres, le second et le troisième en particulier⁽¹⁶⁾.

Avec la cinquième nouvelle, *l'histoire du capitaine captif*, nous parcourons une espace beaucoup plus vaste. Parti *d'un village des Monts de Léon*, le héros passe en *Flandres*, puis en *Italie*, à Gênes puis à Naples vraisemblablement, avant de participer à la glorieuse bataille de *Lépante*. Ayant été capturé par les turcs, il est emmené à *Constantinople*, puis, après avoir participé comme galérien à diverses opérations militaires dont la célèbre prise de *La Goullete*, *il arrive à Alger comme esclave*. *Il s'en évade en compagnie de la belle Zoraida et de plusieurs compagnons d'infortune et arrive après une traversée mouvementée à Vélez Malaga* d'où il part avec sa compagne pour regagner son village natal. En chemin, il fait halte dans *l'auberge de Juan Palomeque* où il retrouve son frère l'auditeur et fait la connaissance de tous les autres personnages des nouvelles II, III et VI, ainsi que des protagonistes de la narration principale, don Quichotte, Sancho Pança, le Curé et le Barbier. De là, en compagnie de Zoraida, de son frère l'auditeur et de

la fille de celui-ci, Clara, il prend le chemin de *Séville* où il doit se marier avec la belle mauresque. Une fois marié, il retournera ensuite probablement dans son village natal des Monts de Léon, mais le récit ne le dit pas.

Cet itinéraire, assez différent de celui des autres personnages des nouvelles précédentes, est, on le sait, presque exactement celui qu'a parcouru Cervantès lorsque, jeune et vaillant soldat, il est parti pour l'Italie, puis, après avoir combattu glorieusement à Lépante et passé des années terribles dans les bagnes d'Alger, il a retrouvé le sol natal. La forte charge autobiographique du récit explique donc ce long périple à travers la Méditerranée. Mais, comme dans les nouvelles II et III, l'auberge de Juan Palomeque représente un lieu important du récit. C'est l'endroit où le captif, pauvre et désamparé, retrouve son frère et reçoit de bonnes nouvelles de sa famille avec l'espérance d'une vie heureuse, exempte de soucis matériels. Ici aussi, le héros décrit une boucle qui le ramène au pays natal après de nombreuses péripéties.

L'histoire contée dans la sixième nouvelle, celle de don Luis et Clara, débute à la Cour. Etant donné l'époque du récit, il s'agit donc de *Madrid* ⁽¹⁷⁾. Les protagonistes se retrouvent ensuite dans l'inévitable *auberge de Juan Palomeque* en compagnie de tous les autres personnages principaux. C'est donc dans cette auberge que les deux adolescents verront la fin de leurs tourments car si rien de définitif n'y est arrêté, le père de Clara prend avec don Fernando l'engagement de contacter le père de don Luis afin de résoudre au mieux le problème posé par l'amour réciproque des deux jeunes gens. Et ces derniers repartiront de l'auberge, don Luis vers Osuna, Clara vers Séville, confiants et optimistes quant à l'issue heureuse (le mariage évidemment) de leur aventure, uniquement retardée par leur jeune âge. L'auberge est donc, une fois de plus, le lieu le plus important de l'itinéraire des personnages. On peut ajouter qu'ici l'itinéraire ne forme pas une boucle comme dans les autres nouvelles, du moins dans le présent du récit. Cependant, d'après la tournure que prennent les événements, nul doute que Clara épousera don Luis et reviendra avec lui vivre à la Cour, lieu de résidence de la famille du jeune homme. La boucle sera indubitablement bouclée, comme dans les autres récits au dénouement euphorique ⁽¹⁸⁾.

Enfin, la septième et dernière nouvelle intercalée, l'histoire semipastorale de Leandra, contée par le chevrier Eugenio, se situe quelque part dans la Manche entre l'auberge de Juan Palomeque et le village de don Quichotte, à trois lieues de l'endroit où le

Curé et le chanoine font halte avec la cage dans laquelle est enfermé le chevalier, victime d'un terrible enchantement. Le conteur ne donne pas d'autre précision spatiale. L'action se déroule dans «...un village, qui, bien que petit, est l'un des plus riches qu'il y ait dans tous les alentours» (19). C'est là que vivent l'héroïne Leandra et ses prétendants. C'est là qu'elle s'éprend du soldat fanfaron, Vicente de la Roca. Après sa fuite avec le soldat, on retrouvera la belle écervelée dans «...une grotte de la montagne» et son père l'enfermera provisoirement dans un couvent voisin. La fin du récit voit les prétendants, désespérés, hanter les bois, à trois lieues du village, menant une vie pastorale. Nous retrouvons donc dans cette septième nouvelle des coordonnées spatiales homologues à celles de la première: un village perdu quelque part dans la Manche, à quelques lieues de la fameuse auberge, et les champs et les bois environnants. Le récit, qui débute dans le village, se termine en pleine nature.

Si on compare maintenant les coordonnées spatiales des sept nouvelles intercalées on peut constater tout d'abord que quatre d'entre elles, les nouvelles II, III, V et VI, présentent un itinéraire en boucle, c'est-à-dire un point de départ, un voyage plus ou moins long, et un retour des protagonistes au point de départ. Cependant, dans ces quatre nouvelles, le retour n'est pas complètement effectué dans le récit; il est seulement annoncé. La boucle s'arrête en effet chaque fois à l'auberge de Juan Palomeque en même temps que le récit et ce n'est qu'implicitement qu'elle sera parcourue. D'autre part, et c'est là l'homologie la plus importante, dans les quatre nouvelles en question l'auberge de Juan Palomeque constitue le lieu géométrique du récit, l'endroit vers lequel la Providence fait converger tous les personnages. Ceux-ci, à la suite de reconnaissances en cascade, vont tomber dans les bras les uns des autres. C'est là que s'arrête pour eux la roue du malheur et qu'un dénouement euphorique met fin à une suite de péripéties plus ou moins tragiques. C'est un lieu magique qui rappelle le palais de la magicienne Felicia dans la *Diana* de Montemayor, où les amoureux désespérés retrouvent le bonheur et la sérénité (20). Mais ici la Providence malicieuse n'a pas choisi un palais mais une misérable auberge perdue dans la désert de la Manche. Le miracle n'en est que plus extraordinaire.

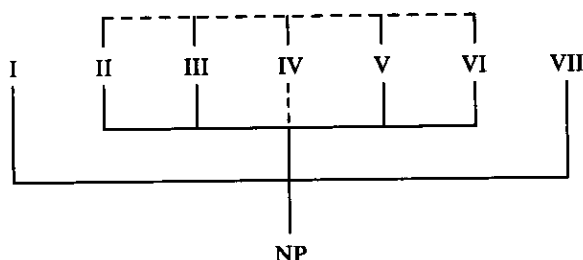
Les coordonnées spatiales de ces quatre nouvelles renforcent en outre leurs homologies, qui sont constituées, pour résumer et pour faire vite, par l'amour réciproque entre le héros et l'héroïne, la fuite de l'un d'entre eux et le dénouement euphori-

que⁽²¹⁾. C'est parce que leur amour est réciproque qu'après des péripéties dramatiques et une fuite les amants se retrouveront dans un même lieu privilégié pour connaître le bonheur.

A côté de ces quatre nouvelles en grande partie homologues du point de vue spatial, les nouvelles I et VII sont elles aussi homologues entre elles. Elles ne présentent pas un itinéraire en boucle et l'action se circonscrit à un petit village et à la forêt qui l'entoure, transformée en une nouvelle Arcadie peuplée de bergères-dianes ou de bergers mélancoliques. Les coordonnées spatiales renforcent donc les homologues repérées entre ces deux récits pastourax et qui se situent sur les axes des trois fonctions de base: *Amour réciproque*, *Fuite* et *Dénouement euphorique*, mentionnées plus haut pour les quatre nouvelles précédentes mais dont le sens est ici différent. En effet, contrairement à ce qui se passait dans les autres nouvelles, l'amour entre le héros et l'héroïne n'est pas réciproque et ici la fuite consomme la rupture totale entre eux. Le récit demeure ouvert (le dénouement est suspendu) en apparence. En réalité, les protagonistes ne retrouvent pas le bonheur. Il n'y a pas de lieu privilégié, magique. Ils sont condamnés à une errance mélancolique.

Enfin, la quatrième nouvelle est spatialement isolée dans la série des interpolations. Cependant, son cas est ambigu. L'action se déroule à Florence, en un seul lieu, en milieu urbain, alors qu'une grande partie du décor des autres nouvelles était constituée par les chemins, les montagnes et les forêts. Il y a là un point de disjonction évident qui renforce la disjonction qui existe au niveau du dénouement. L'histoire du *Curieux impertinent* est en effet la seule à présenter un dénouement totalement dysphorique. C'est ce qui a donné à la majorité des critiques l'impression que cette nouvelle est totalement isolée des autres, d'autant plus que son mode d'insertion est aussi unique. Il ne faut cependant pas oublier qu'elle est structuralement en grande partie homologue aux nouvelles II, III et VII⁽²²⁾ et que du point de vue spatial, si l'action se déroule à Florence, la nouvelle est lue dans l'auberge de Juan Palomeque, ce qui constitue une sorte d'homologie spatiale au second degré avec les autres nouvelles. De plus, on peut noter que l'action des nouvelles II, III, V et VI est située en partie en milieu urbain, ce qui constitue un point de conjonction spatial avec la nouvelle IV. Autour de cette quatrième nouvelle, *Le curieux impertinent*, les autres nouvelles se répartissent donc en deux groupes de récits homologues. D'une part les nouvelles II, III, V, VI, d'autre part les nouvelles I et VII.

D'autre part, entre la narration principale et les nouvelles intercalées, on retrouve les mêmes types de relations. Une homologie importante existe entre le premier groupe de nouvelles (II, III, V, VI) et l'histoire de don Quichotte dans l'itinéraire en boucle, la halte à l'aube et le décor agreste. Il y a ensuite homologie partielle entre les deux nouvelles du second groupe (I et VII) et la narration principale dans le village perdu dans la Manche et le même décor agreste. Enfin, aucune homologie spatiale ne peut être observée entre la nouvelle IV et l'histoire de don Quichotte, si ce n'est l'homologie au second degré signalée plus haut et qui réside dans le simple fait que cette dernière nouvelle est lue à l'auberge pendant que les personnages des autres récits y séjournent. On peut figurer cette nouvelle structure au moyen du schéma suivant:



On remarquera que cette structure spatiale n'est pas rigoureusement symétrique. Les nouvelles ne se correspondent pas «en miroirs» de part et d'autre du *Curieux impertinent* ⁽²³⁾. C'est ainsi que les nouvelles II, III, V et VI forment un groupe spatialement homogène, du moins si l'on s'en tient à nos trois critères: itinéraire en boucle, décor agreste, auberge ⁽²⁴⁾. La symétrie est en outre rompue si l'on retient le critère «décor urbain» car, dans ce cas, le *Curieux impertinent* a un point de conjonction avec les nouvelles (II, III, IV, V, VI) homologues sur un point précis, le décor urbain, qui n'est pas un point de conjonction avec la narration principale, dans le Quichotte de 1605. Nous voyons donc que selon de critère retenu la structure change. Il n'y a donc pas *une* structure mais *des* structures concomitantes.

Dans ces structures, on observe en outre une relation étroite entre la forme de l'itinéraire des protagonistes et la nature du dénouement. L'itinéraire en boucle semble en effet en corrélation étroite avec le dénouement euphorique dont il est, dans sa partie

finale (le retour) la conséquence logique. Ou, autrement dit, l'itinéraire en boucle implique le dénouement euphorique. Mais, à son tour, le dénouement euphorique présuppose l'existence de certaines fonctions et de certaines qualifications positives des actants. Dans le cas des nouvelles II, III, V et VI, on peut relever des homologies au niveau des fonctions *Amour réciproque* et *Dénouement euphorique*, auxquelles viennent s'ajouter les qualifications positives des actants et l'itinéraire en boucle dont l'étape la plus importante est l'auberge de Juan Palomeque. Cette auberge représente d'ailleurs un point de conjonction à la fois spatial et temporel puisque dans un laps de temps très court (moins de vingt-quatre heures) ont lieu les réunions et les reconnaissances de tous leurs protagonistes avec les dénouements euphoriques correspondants. Ces quatre récits sont donc en grande partie homologues du point de vue narratif et cette homologie narrative est le signe d'une homologie sémantique certaine.

On peut remarquer d'autre part que dans la narration principale ces quatre nouvelles se répartissent deux à deux de part et d'autre du *Curieux impertinent* qui forme une sorte de sommet dramatique du roman. En effet, aux homologies que nous venons de signaler s'ajoutent des homologies bilatérales entre les nouvelles II et III d'une part et les nouvelles V et VI d'autre part. Il s'agit, pour les deux premières, de la présence d'un prétendant indigne qui implique l'existence, au niveau narratif, d'une tromperie et d'un méfait, ainsi que de l'ambiguïté du héros en ce qui concerne la vertu. Inversement, les nouvelles V et VI se caractérisent par l'absence des éléments négatifs en question et par la vertu parfaite de leurs héros (25). C'est pourquoi j'éviterai de parler de symétrie à propos de la répartition de ces quatre récits car si symétrie il y a, elle n'est que superficielle et ne concerne que la place respective des nouvelles. Elle ne peut donc avoir qu'une signification partielle bien qu'indéniable.

Au contraire de ce qui se passe dans les quatre histoires précédentes, les trois autres nouvelles intercalées dans les positions I, IV et VII ne présentent pas d'itinéraire en boucle et corrélativement, ce qui confirme l'interprétation ci-dessus, leur dénouement est partiellement ou totalement dysphorique. Il y a donc bien corrélation entre la forme de l'itinéraire des protagonistes et le dénouement. Les autres éléments fonctionnels et qualificatifs viennent renforcer notre conviction. En effet, de même que le dénouement euphorique des quatre récits précédents présupposait l'existence de la fonction *Amour réciproque*, de même,

le dénouement dysphorique présuppose ici l'absence de cette fonction. C'est évident en ce qui concerne les nouvelles I et VII, mais c'est aussi le cas de la nouvelle IV car, à partir du moment où Camila n'aime plus son mari Anselmo et s'éprend de Lotario, le dénouement ne peut être que tragique. Or, si on examine l'itinéraire des actants respectifs de ces trois récits, on voit que d'une part il ne passe jamais par l'auberge providentielle et que d'autre part il ne forme pas une bouclé puisqu'il n'y a pas de voyage qui s'achève par un retour heureux au point de départ. Il y a dans chaque cas un départ sans espoir de retour. Tous les protagonistes quittent définitivement leur village ou leur ville natale, Grisostomo de manière radicale, en se suicidant, et Marcela en fuyant ses semblables et en choisissant la vie errante dans les bois. De leur côté, Camila, Lotario et Anselmo fuient le lieu de leur malheur sans idée de retour et la mort rend très vite ce départ définitif. Enfin, Leandra quitte aussi son village, définitivement croit-elle, en compagnie du soldat. La fuite vers l'inconnu, sans idée de retour, est donc intimement liée au malheur. C'est d'ailleurs aussi le cas dans les nouvelles II et III dans lesquelles les protagonistes Cardenio, Luscinda, don Fernando et Dorotea s'enfuient tous pour échapper au malheur et connaissent une situation dramatique jusqu'au moment où leur destin va s'inverser dans l'auberge et leur fuite s'achever par un retour.

La boucle est donc le signe du bonheur et son absence celui du malheur. De ce point de vue, l'ambiguïté de la septième nouvelle est inscrite dans l'itinéraire de ses actants. On a vu que l'héroïne Leandra était partie avec le soldat sans idée de retour, ce qui entraînait le dénouement dysphorique que l'on sait, accentué par la vie errante et malheureuse des héros et autres prétendants déguisés en bergers. Mais Leandra est retrouvée et ramenée non pas au village natal mais au monastère d'un village voisin. Il y a donc retour et l'itinéraire de la jeune femme forme presque une boucle. Or, on sait que dans ce récit tout dénouement euphorique n'est pas définitivement compromis. C'est ce qu'indique le retour de Leandra avec un décalage spatial (dans un village voisin) qui symbolise le décalage narratif et sémantique qui existe entre le dénouement dysphorique provisoire et le dénouement euphorique possible.

Malgré l'apparente indifférence de Cervantès pour les prévisions matérielles, on voit donc que dans tous les récits du *Qui-chotte* de 1605, que ce soit dans l'histoire de l'ingénieux hidalgo ou dans les nouvelles sentimentales qui s'y intercalent, l'espace

se structure et structure le récit d'une manière cohérente. Les homologies spatiales se doublent d'homologies narratives selon deux parcours possibles: 1. Itinéraire en boucle (fuite sans idée de retour — séjour dans l'auberge de Juan Palomeque — dénouement euphorique, ou 2. Itinéraire linéaire (fuite sans idée de retour — absence de séjour dans l'auberge — dénouement dysphorique). Le tout dessine une structure globale qu'on peut qualifier d'équilibrée, en évitant de parler de symétrie, terme gênant comme je l'ai dit plus haut, car un certain nombre d'éléments, que nous ne pouvons pas analyser dans le cadre de la présente étude, viennent perturber la symétrie structurale formée par les éléments spatiaux du récit.

NOTES

(1) «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...». *DQ*, I, 1, p. 69 (dans l'édition de Luis Andrés Murillo, Clasicos Castalia, Madrid, 1986, qui sera, sauf indication contraire, mon édition de référence).

(2) Voir, par exemple, le résumé d'un certain nombre d'interprétations fait par Angel Rosenblat dans son article «La primera frase y los niveles linguisticos del *Quijote*», in *Historia y critica de la literatura española*. II Siglos de Oro: Renacimiento, Ed. Critica Grijalbo, Barcelone 1980, p. 703-704.

(3) Luis Rosales parle du «style indéterminé de l'expression» («estilo indeterminado de la expresión», in *Cervantes y la libertad*. Madrid, Graficas Valera, 1959-1960, T. I, p. 7 et T. II, p. 106.

(4) Indifférence ou désinvolture qui lui font parfois commettre des «erreurs» grossières, relevées par de nombreux commentateurs, comme celles qui ont trait par exemple au vol de l'âne de Sancho, «oublié» quelques pages plus loin, négligences que Martin de Riquer attribue à la paresse de l'auteur. Voir Martin de Riquer, *La variedad estilística del Quijote*, in *Historia y critica*, op. cit., p. 697.

(5) Voir par exemple Justo Garcia Morales, *La geografía y los mapas del «Quijote»*, numéro spécial de la revue des officiers de réserve *Ejército*, septembre 1947. Je ne retiendrai pour ma part que les deux premiers voyages puisque mon analyse s'en tient au *Quichotte* de 1605.

(6) Pour une analyse approfondie de ces nouvelles, voir ma thèse doctorale inédite: *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siècle d'Or*, T. II, dont les chapitres consacrés à l'espace, p. 404-421, et aux homologies, p. 587-591, ont servi de base à la présente analyse.

(7) Pour plus de précision, on peut consulter par exemple l'introduction à l'édition Aguilar (Madrid, 1960) de Justo Garcia Soriano et Justo Garcia Morales, ainsi que les nombreuses notes de Rodriguez Marin à son édition du *Quichotte*.

(8) Il s'agit des chapitres 32 à 47. On peut en compter dix-huit si l'on y inclut les chapitres 16 et 17 consacrés à la première visite de don Quichotte et de Sancho à l'auberge.

(9) Outre la terrible bataille contre les géants, on peut citer la rixe entre les agents de la Santa-Hermandad et les autres personnages (chapitre 46).

(10) *D. Q.*, I, 38.

(11) Lorsque les géants sont changés en outres (chapitre 35), lorsqu'il demeure suspendu par un poignet (chapitre 43) et surtout lorsqu'il est enfermé dans une cage par des démons (chapitre 46).

(12) Pour plus de commodité, je numérotai lesdites nouvelles comme suit: I (Marcela et Grisostomo), II (Cardenio et Luscinda), III (Don Fernando et Dorotea), IV (Le curieux impertinent), V (Le capitaine captif), VI (Don Luis et Clara), VII (Leandra).

(13) «...un lugar que estaba en aquellas sierras...». *D. Q.*, I, 12.

(14) Voir Rodriguez Marin, *D. Q.*, I, 28, Clasicos Castellanos, T. III, p. 52. n. 11.

(15) Voir l'analyse de ces deux nouvelles dans *Fonction des nouvelles intercalées*, op. cit., p. 301-320.

(16) *Ibid.*, p. 320-330.

(17) *Ibid.*, p. 424.

(18) J'utilise ici la terminologie greimasienne qui oppose dénouement euphorique et dénouement dysphorique. Voir A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse. Paris, 1966, p. 87.

(19) «...una aldea que, aunque pequeña, es de las más ricas que hay en todos estos contornos.», *D. Q.*, I, 51.

(20) J. B. Avalle Arce avait déjà rapproché l'auberge de Juan Palomeque du palais de la magicienne Felicia. Voir *La novela pastoril española*. Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 75.

(21) Pour plus de précision, voir *Fonction des nouvelles intercalées*, op. cit., p. 589.

(22) *Ibid.*, p. 320-330 et 622-634.

(23) Comme l'affirme, par exemple, Raymond Immerwahr dans son article *Structural symmetry in the episodic narratives of Don Quijote, Part one*, in *Comparative Literature*, Volume X, Spring 1958, Number 2, p. 121-135.

(24) Le détail des itinéraires respectifs est, bien sûr, très varié et ne coïncide pas non plus avec celui de l'itinéraire de don Quichotte. Mais en termes de structure ce sont les points de conjonction qui comptent le plus car ils permettent de mettre en évidence les homologies.

EDUARDO LOURENÇO E O ESPÍRITO DE HETERODOXIA

JOSÉ AUGUSTO SEABRA

«A religião chamava-se, nessa época, Ideologia, e a Religião propriamente dita, na sua expressão portuguesa, era uma das componentes da guerra ideológica.»

(*Eduardo Lourenço*)

Num país que, sobre não ser propenso às «especulações filosóficas» e às «cogitações metafísicas», como se lamentava Sampaio Bruno no *incipit* de *A Ideia de Deus* ⁽¹⁾, é também pouco predisposto ao debate frontal de ideias, preferindo-lhe a polémica a protexto delas — António Sérgio foi sem dúvida disso o paradigma ⁽²⁾ —, assistiu-se no segundo quartel deste século, após a queda da República, a uma exacerbação de um sucedâneo degradado dessas formas mais exigentes de pensar ou problematizar o pensado: a chamada luta ideológica. Ela proveio, paradoxalmente, de uma cumplicidade tácita entre uma ditadura vazia de legitimidade e de ideias, para além de um nacionalismo arcaico, e o seu inimigo propiciatório, de inspiração externa, com que necessitava de justificar-se: o comunismo, cujos representantes em Portugal se reclamavam da vulgata soviética de uma teoria que se propusera todavia, segundo o seu fundador, uma crítica radical da ideologia como «falsa consciência»: o marxismo, antes de voltar-se leninismo ⁽³⁾.

O contexto nacional e internacional era propício a essa deriva perversa. O «Estado Novo» salazarista, enleado numa conivência mal disfarçada com o Eixo nazi-fascista, durante a génese e depois com o advento da Grande Guerra, nomeadamente através da ajuda ao franquismo na sangrenta guerra civil espanhola, iso-

lando-se da Europa democrática, tinha encontrado pela frente, como única força organizada, um partido de monolítica e dogmática obediência estaliniana, que procurava, a pretexto da «unidade anti-fascista», exercer uma hegemonia sobre a oposição democrática, republicana e liberal, como se verificou quando da candidatura do General Norton de Matos ao simulacro de eleições para a Presidência da República, a que no após-guerra a ditadura fôï compelida (4). Dada a fragilidade da doutrina de corporativismo (de Estado), com que procurava ideologicamente legitimar-se, enquanto «democracia orgânica», o salazarismo socorreu-se entre outros expedientes menos sofisticados, como a repressão policial e a censura, da instrumentalização da religião tradicional da imensa maioria dos Portugueses: o Catolicismo. Como escreveria mais tarde D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto, na sua célebre *Carta a Salazar*, com isso «se comprometeu, inútil mas terrivelmente, a Santa Igreja» (5).

Tal era a «guerra ideológica», ou de «religião», ora larvar ora aberta, que dominava a cena portuguesa, quando em 1949 um jovem assistente da Universidade de Coimbra, Eduardo Lourenço, ousou publicar um livro de difusão restrita, em que assumia, desde o título e o prólogo, o «espírito de heterodoxia» (6), em contraste com as formas de ortodoxia dominante e homólogas, se bem que não exactamente simétricas: o Marxismo e o Catolicismo. Ele logo esclarecia, porém, que «a heterodoxia não é o contrário de ortodoxia», nem tão pouco da tentação de «niilismo», no polo oposto, mas sim «o movimento constante de os pensar a ambos», sob o signo do mito de Migdar, em que a serpente morde a própria cauda (7). Afirmção irreprimível da liberdade humana, e não «pura negação», para Eduardo Lourenço fundamentalmente «a heterodoxia é a consciência absoluta da pluralidade histórica das ortodoxias, que a diversidade dos povos, das nações e dos homens suscita continuamente» (8). Noutros termos, conclui ele: se «o homem é uma realidade dividida», a heterodoxia é justamente o «respeito pela sua divisão». Assim, «em face da divindade inesgotável do verdadeiro», importa reconhecer que «no mais profundo deles mesmos todos os homens são heterodoxos» (9).

Esta postura era, nas condições circunstanciais do país e da época, caracterizadas por um maniqueísmo ortodoxo, propriamente *impossível*. Ela constituía, para o transgressor desse maniqueísmo, um *nōn possumus* espiritual, social, vital», tal como Eduardo Lourenço confessa tê-lo subjectivamente ressentido (10).

Na verdade, a «regra do silêncio», ou melhor, dos «opostos silêncios», mantidos por duas censuras cúmplices, era então implacável: para quem não fosse católico nem marxista, tornava-se mesmo «uma espécie de pesadelo»⁽¹¹⁾. Pesadelo, que à distância, é hoje difícil imaginar, quando os totalitarismos vão ruindo à nossa volta, seja qual for o seu sinal.

Historicamente, *Heterodoxia* foi, pois, mais do que um livro, um «acto», já que seria lido, objectivamente, mesmo se a motivação do autor era mais metafísica do que política, como uma «palavra militante», qual a designará no «Segundo Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia», anteposto em 1966 a *Heterodoxia II*⁽¹²⁾, que prolongou, dezassete anos depois, num novo condicionalismo internacional e nacional, quando já Eduardo Lourenço se encontrava no exílio, uma reflexão de fundo que transcende a circunstância, embora seja por ela interpelada e a interpele. Essa reflexão é, por um lado, o retomar da problemática essencial da *Heterodoxia I* e, por outro, uma nova articulação das relações e diferenças entre as formas de ortodoxia aí contrapostas. Entretanto, tinha já uma primeira versão desse «Segundo Prólogo» sido escrita em 1960, mas não publicada, por «auto-censura» do autor, que «por motivos complexos» a substituiu⁽¹³⁾.

Quais esses motivos fossem, não o adianta concretamente Eduardo Lourenço, embora os possamos adivinhar: eles têm menos a ver com o estado da realidade portuguesa, que nesses idos de sessenta continuava a ser «lamentável» a seus olhos, quando a «mitologia colonial» já encaminhava o país para dramáticas catástrofes e a repressão e a censura mantinham o «regime totalitário» inamovível, do que com «uma certa ideia da Europa» que em *Heterodoxia I* apresentava como a saída para o isolamento nacional, pela via do diálogo que nos faltava, e lhe aparecia agora sob as vestes da «violência», que então permaneceria para ele «invisível»: lembremo-nos do que eram, por 1960, na França onde vivia Eduardo Lourenço, os últimos estertores da guerra da Argélia, com o seu cortejo de massacres e torturas... Não porque ele pactuasse assim, *a contrário*, com «o fúnebre ofício da Verdade Portuguesa», em breve traduzida numa idêntica violência em África. Mas precisamente porque, a seu ver, se é certo que «a acção e o pensamento português guardam os traços de um esplendor, sobretudo ético e afectivo, não só difusos mas exemplares», eles «guardam igualmente os estigmas civilizacionais mais trágicos da herança europeia...»⁽¹⁴⁾. Por isso a Eduardo Lourenço parecia suspeito o fascínio entre nós exercido pela Europa, de que

Heterodoxia I fora um exemplo. Suspeição que manteria na sua obra posterior, mesmo se recentemente reconheceu que nos encontramos agora «numa situação de diálogo inter-europeu mais favorável do que em qualquer outra época da Europa moderna» (15).

Mas mais do que da questionação das «verdades» portuguesa e europeia, que são da ordem do circunstancialismo histórico, é da questionação mesma da «concepção heterodoxa da Verdade» ou da «Heterodoxia como verdade», que, nesse prólogo mantido no limbo, para Eduardo Lourenço se trata. Ele põe na sua «auto-crítica» em causa a «ideia de Verdade», como «lugar vazio», isto é, como ausência, decorrente segundo ele de uma «ideia de Liberdade» como «recusa», como negação, apesar de no prólogo a *Heterodoxia I* parecer à primeira vista ter afastado o «niilismo» (16). Ora, é esse «impossível processo da Verdade» que deixou para ele de ter sentido: «Se é certo que a Verdade nos falta, mais certo é ainda que somos nós quem falta à Verdade», até porque nós não somos juizes, mas parte» (17). Denunciando todos quantos se arvoram em heterodoxos, quando a verdade é que «a maioria são apenas ortodoxos sem fé, excepto em si próprios e nas verdades medíocres que recebem como mandamentos divinos», Eduardo Lourenço propõe estoutro imperativo heterodoxo: «Enquanto em nós couber que nos descontemos à Verdade, em toda a parte tão fabulosamente presente que seu excesso nos entenebrece» (18).

A translação assim operada na relação entre a Heterodoxia e a Verdade não podia deixar de repercutir-se em *Heterodoxia II*, em cujo prólogo se repõe, mas noutros termos, a oposição entre as *formas* homólogas da Ortodoxia que são o Catolicismo e o Marxismo. Reconhecendo que «nem histórica nem idealmente se pode pôr lado a lado uma Religião e uma Ideologia, embora esta se dê como o fim e superação de toda a Religião e Ideologia», Eduardo Lourenço mostra que se «a *ortodoxia* enquanto forma específica da verdade do Catolicismo é injustificada e injustificável na luz da Verdade que nela fala», ela é «lógica e fatal no horizonte nacional que serve ao Marxismo de referência» (19). Desta dissimetria essencial decorre que ao passo que o Marxismo é, por excelência, a Ortodoxia, «o espírito de heterodoxia não parece inconciliável com uma autêntica religião, como o Catolicismo»; e mais ainda: a ideia de Verdade que estrutura a visão católica do mundo é a mais alta e a mais conforme ao espírito de heterodoxia» (20)!

Diferença abissal, que altera por completo a interpretação do alcance do ensaio de Eduardo Lourenço, tal como foi feita por alguns dos que por *Heterodoxia I* foram tocados, mais por «motivos ideológicos» do que por razões «de ordem *decididamente* metafísica», como era ambição do livro, em que o autor insiste de modo significativo, a justo título. Uma tal recepção equivocada explica-se por uma confusão entre a *forma* e o conteúdo das «ortodoxias» que eram recusadas pelo «espírito de heterodoxia». Esta distinção impõe-se, para bem apreender como puderam uma e outra, numa «situação maniqueísta», aparecer como homologáveis, apesar de irreduzíveis.

Como escreve Eduardo Lourenço, «nesses já hoje fantomáticos anos 40, Catolicismo e Marxismo constituíam para muitos as duas referências fascinantes, mas essas fascinações excluía-se»: cada uma pretendia que fora dela «não há salvação». Em suma, «se o conteúdo era outro, a *forma*, verdadeira alma de tudo, era a mesma», conclui ele, embora, noutro passo, fale de «duas opostas e heterogêneas formas de Ortodoxia» (21). É que, na prática, ambas se traduziam, de facto, numa idêntica *estrutura* totalitária. Era contra essa estrutura formal que se manifestava o espírito de heterodoxia: «o que nós recusámos — reitera Eduardo Lourenço — foi antes de mais *uma forma*, a imagem que Catolicismo e Marxismo assumiam *sociologicamente*», isso mesmo se «*Heterodoxia I* deixava supor que recusávamos também o conteúdo» (22). Erro de expressão ou de análise: «para ser claro, a nossa confessada heterodoxia não vive mesmo de outra coisa que do diálogo que Catolicismo e Marxismo travam no nosso espírito» (23).

Esse diálogo assentava, entretanto, em pressupostos falsos, pois há entre o Catolicismo e o Marxismo uma «diferença» específica, precisamente «sob o ponto de vista formal», como reconhece agora Eduardo Lourenço: dado que enquanto a ortodoxia é consubstancial ao Marxismo, cuja «verdade» tem pretensões à «totalidade» histórica, já não o é no que respeita à Verdade espiritual do Catolicismo, jamais a defesa do «espírito de heterodoxia» poderá ter o mesmo sentido em relação a um e a outro. Se o Marxismo foi criticado e contestado pela própria Ciência, sob que «julgou acobertar-se da chuva da história», ou pela Filosofia que é contemporânea ou posterior, como foi o caso do Existencialismo, que Eduardo Lourenço mais de perto analisa em *Heterodoxia II*, o Catolicismo, quanto a ele, sendo da ordem da Fé, não pode ser posto em causa senão a partir da perda dela. Foi essa perda que levou Eduardo Lourenço a inscrever-se na

«cruzada sem fé da Heterodoxia», de que nos dá um testemunho amargo e desencantado, em que tenta descriminar o que é essencial do circunstancial.

Recusado o Marxismo pela sua pretensão a apresentar-se como uma «religião» — e a pior de todas as «religiões», que é a «religião do Homem», a qual acaba por ser «sempre a de um só-homem», tal como aconteceu no sistema totalitário implantado em seu nome —, Eduardo Lourenço confronta-se com a questão, decisiva para o «espírito de heterodoxia», de o Catolicismo assumir duas dimensões, uma transcendente e outra imanente, cuja confusão levou a que se tivesse deixado penetrar do «espírito de ortodoxia», com aquela incompatível. Enquanto «religião encarnada» e «ao mesmo tempo anúncio do Reino de Deus», ele alienou-se historicamente, em certas sociedades, como a portuguesa de meados do século, de que se tornou uma cobertura e justificação. Dessa forma, «a par da oferta do Reino, o Catolicismo apresentou-se-nos como esplendor da ordem estabelecida, como o seu carisma transcendente»⁽²⁴⁾. É desse «pouco casto conúbio» que resulta, essencialmente, a sua incompatibilidade com o «espírito de heterodoxia», já que este, como vimos, não é para Eduardo Lourenço incompatível com o Catolicismo enquanto «autêntica religião».

Aí se situa o cerne do problema que, no «Segundo Prólogo» de 1966, o autor de *Heterodoxia II* enfrenta como uma condição trágica, que é, parafraseando Pessoa, a de não haver aí tragédia: o «abandono da Igreja» — qual foi o seu — «não é ressentido tanto como tragédia que afecta um dos membros da comunidade cristã que como deserção *social*, pecado e escândalo ao mesmo tempo»⁽²⁵⁾. Por outras palavras: nessa situação, o que deveria ser vivido como tragédia interior não pode «integrar-se ao diálogo nacional, ou melhor, ao diálogo que a vida espiritual da Nação seria se o discurso de alma que ela se diz a si mesma nos múltiplos silêncios tragados à força tivesse, enfim, aquele mínimo de existência que a liberdade de consciência postula e exige»⁽²⁶⁾. Ora esse diálogo utópico fora o horizonte do espírito de ortodoxia, que é para Eduardo Lourenço o «horizonte *trágico* da História da Cultura», e da portuguesa antes de mais⁽²⁷⁾.

Nas novas circunstâncias dos anos sessenta, em que o Marxismo começara a ser uma «leitura datada», corroído por dentro, num processo que levaria à sua desagregação e colapso, enquanto o Catolicismo reencontrara, com o Concílio e as «palavras de fogo» de João XXII, a liberdade e o diálogo, que no entanto

não tinham chegado ainda a terras portuguesas, Eduardo Lourenço pressentia que os tempos eram outros. Culturalmente, uma translação se operara: à hegemonia do Marxismo e à má consciência do Catolicismo sucederam-se novos métodos, estruturais ou hermenêuticos, que se propunham «substituir os moinhos de rezar intelectuais das Ideologias» (28). O autor de *Heterodoxia* não deixa de acusar a viragem de sentido operada da cena trágica onde a religião e a ideologia se confrontavam: depois da morte de Deus, anunciada por Nietzsche, é agora a «morte do Homem» que se enuncia na escrita de um Foucault e de outros «maîtres à penser». Se trágico há ainda, «esse trágico mudou de direcção», pressente Eduardo Lourenço: «nós estamos num imenso recinto onde se joga uma tragédia talvez, mas tragédia sem sujeito» (29), escreve ele numa das suas fórmulas lapidares, em que procura fixar a nova direcção do vento que enfuna as velas desses «moinhos» metafóricos, contra os quais, quixotesicamente talvez, tinha investido, na sua «cruzada» temerária, sob o signo de uma heterodoxia «sem fé».

É então que, perante esse imenso vazio que se abre à «grande ficção subjectiva do Homem», numa «encruzilhada» que é como uma «nova Tebas das mil portas», sem que haja já sequer «Edipo algum para a interrogar», Eduardo Lourenço invoca, perdido no meio de um «labirinto sem Minotauro», a insepulta nostalgia de Deus», que lhe restara como uma reminiscência da infância. Invocação sintomática, com que suspende o seu «Segundo Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia». Aí se deixa entreler um patético retorno ao diálogo, já não entre uma Religião e uma ideologia em guerra, sob a forma alienada da Ortodoxia, mas com esse Deus ausente, pelo qual clama no «deserto sideral» (30).

Eduardo Lourenço não parece ter-se consolado, mesmo se não a renega, da sua ruptura com o Catolicismo, religião do seu Povo e de seus Pais, de que teve «o amargo privilégio, a audácia triste» de se separar na adolescência, como aqueles ouvintes de São Paulo que se levantaram e abandonaram a Acrópole ao ouvi-lo falar da «ressurreição da carne»... Nada jamais substituirá essa «luz da sua infância», que projectava num sentido no «chão celeste da sua vida», como ele escreve numa linguagem eivada sintomaticamente de poética melancolia. Foi, na verdade, um corte cerce e fatal, que ficou a sangrar e nunca cicatrizou, pois representou para ele muito mais do que a perda de uma crença, sendo assumido como uma espécie de traição: «Desertar uma realidade como o Catolicismo quando se nasce aldeão e portu-

tuguês é um pouco mais ou outra coisa que a clássica *crise* de Fé»: trata-se, para Eduardo Lourenço, de «uma deserção sem fim e sem esperança de porto pois nada há que possa compensá-la» (31).

Duas décadas depois desta confissão patética, em que ainda supura em carne viva a ferida aberta por essa «deserção», o autor da *Heterodoxia* voltará a evocar, na introdução — intitulada «Escrita e Morte» — à reedição conjunta do seu díptico, as circunstâncias em que tal «fuga» teve lugar, sob a «sombra» ainda viva da morte dos Pais, aí comovidamente evocada. Essa morte marcou originariamente o livro, segundo Eduardo Lourenço, como se a publicação deste — acto que seria injustificável entre todos, aos olhos dos seus progenitores — fosse algo de pecaminoso, de que lhes ficaria «um intenso sentimento de culpabilidade e remorso» (32). Por isso ele reconhece agora que a sua «batalha contra as ortodoxias» foi para si um «combate irremediavelmente perdido», mesmo que possa ter ainda para os seus leitores um «sabor de vitória», a tantos anos de distância. Se o livro foi escrito sob o signo do Tempo, «pressuposto transcendental» da História, a morte tornou-o para sempre um «livro póstumo», como aliás são para o autor todos os outros (33).

Este texto, que se diria mais exactamente um epitáfio, até pelo seu título e pelo seu tom, constitui uma reflexão de uma rara autenticidade acerca da relação agónica entre a escrita e a transitividade histórica, na sua dimensão trágica. Quando um ensaísta, como Eduardo Lourenço, escreve que o ensaio «na sua essência é uma escrita do desastre, pessoal e transpessoal», testemunhando-o com o seu próprio caso, a propósito de um livro em que ecoa a grande «guerra de religião» (ou ideológica) do nosso tempo, estamos não só perante uma lúcida auto-análise mas perante uma assunção plena da responsabilidade do intelectual, com as suas grandezas e misérias, face à tentação das ortodoxias, de que se nutrem os totalitarismos. Responsabilidade de que muitos se não mostraram dignos, por falta ao mesmo tempo de coragem e de humildade, numa época investida pelo «regresso do trágico», de que fala Jean-Marie Domenach. Cabe ao intelectual ser vigilante e denunciar todas as ortodoxias, quaisquer que sejam, mas sem confundir nunca o que é da ordem da transcendência — a Religião — com que é da ordem da imanência, isto é, da ideologia, mesmo se com esta, aquela por vezes se confundia, historicamente, numa perversão trágica. E que, como escreve Eduardo Lourenço, se «a tragédia está na História, é inerente à História», a missão do ensaísta «não é ignorá-la, é tentar pre-

cariamente — sem isso cederíamos à paixão totalitária — contê-la nos limites do humanamente aceitável» (34). Sem dúvida que nessa missão ele soube, quanto a ele, manter-se fiel ao «espírito de heterodoxia», problematizando-o sempre, no seu ensaísmo infeliz, como ele próprio o caracteriza (35).

Esse ensaísmo infeliz será o de Eduardo Lourenço, sempre que se ocupa dos problemas relativos quer ao Catolicismo quer ao Marxismo, mesmo depois do 25 de Abril. Veja-se o artigo *O «Waterloo» da Igreja Portuguesa*, em que critica a primeira Pastoral sobre o momento político de então, pela sua «ideológica», que ele considera «*mais à direita ainda* do que no anterior sistema», embora ressalve a sua dimensão religiosa: «Não é contudo a Religião, nem o Cristianismo que estão em causa neste texto, mas a sua utilização histórica particular» (36). Sempre a mesma distinção fundamental entre o que é da ordem da transcendência e da imanência, a permitir discriminar a perversão ortodoxa da não ortodoxia essencial do Catolicismo.

Quanto ao Marxismo, leia-se o conjunto de artigos publicados sob o título *O Complexo de Marx*, em que os avatares desse complexo, de que segundo ele «sofre todo o socialismo não-marxista», são por Eduardo Lourenço analisados. A confusão entre a fé e a ideologia é, uma vez mais, denunciada: «nem campos de concentração, nem asilos psiquiátricos para inconformistas, nem o estrangulamento de Budapeste e de Praga foram ou são capazes de alterar a *sedução* de uma *teoria* vivida como uma *fé* e de uma *fé* vivida como teoria» (37).

Tudo se passa como se estas obsessões de Eduardo Lourenço, sendo recorrentes, o fascinassem nas suas intervenções políticas, que são, como as do ensaísmo heterodoxo, marcadas por uma consciência infeliz, em que a lucidez desencantada é um antídoto contra todas as tentações ortodoxas e totalitárias, de que Eduardo Lourenço foi e é, entre nós, um dos mais corajosos interpelantes, num diálogo difícil, se não já hoje «impossível», em plena respiração da liberdade e da democracia.

NOTAS

(1) Sampaio Bruno, *A Ideia de Deus*, Porto, 1902, p. 1.

(2) Cf. a este respeito Eduardo Lourenço, *Sérgio como Mito Cultural*, in *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, 1978.

- (3) Cf. Karl Manhein, *Ideologia e Utopia*, ed. inglesa, Londres, 1954.
- (4) Cf. documentação sobre a campanha eleitoral de 1949, publicada pelos serviços de candidatura do General Norton de Matos.
- (5) D. António Ferreira Gomes, *Antologia do seu Pensamento*, I vol., *O Pensamento Social e Político*, Porto, 1991.
- (6) *Heterodoxia*, Coimbra, 1949, 2.^a ed. Lisboa, 1987, aqui citada pág. segs.
- (7) *Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia*, Idem, p. 3.
- (8) *Idem*, p. 6.
- (9) *Idem*, *ibidem*.
- (10) *Segundo Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia*, Idem, p. 91.
- (11) *Escrita e Morte*, Idem, p. XIII.
- (12) *Idem*, p. 89 e seg.
- (13) *Escrita e Morte*, Idem, p. XIII.
- (14) *Idem*, p. 218.
- (15) Cf. *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, 1988, p. 36.
- (16) *Segundo Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia* (1960), op. cit., p. 219.
- (17) *Idem*, *ibidem*.
- (18) *Idem*, p. 221.
- (19) *Segundo Prólogo sobre o Espírito de Heterodoxia* (1966), op. cit., pp. 91 e 98.
- (20) *Idem*, p. 100.
- (21) *Idem*, pp. 91 e 22.
- (22) *Idem*, p. 97.
- (23) *Idem*, *ibidem*.
- (24) *Idem*, p. 101.
- (25) *Idem*, *ibidem*.
- (26) *Idem*, p. 101-102.
- (27) *Idem*, p. 103.
- (28) *Idem*, p. 102.
- (29) *Idem*, p. 103.
- (30) *Idem*, p. 104.
- (31) *Idem*, p. 101.
- (32) *Escrita e Morte* (1987), op. cit., p. XIV.
- (33) *Idem*, p. XIV e XV.
- (34) *Idem*, p. XII.
- (35) *Idem*, p. XII.
- (36) *O Fascismo nunca Existiu*, Lisboa, 1976, p. 93.
- (37) *O Complexo de Marx*, Lisboa, 1979, p. 11.

PORTUGAL E «OS QUARTOS DE HORA DE RABELAIS»

MARIA DAS GRAÇAS MOREIRA DE SÁ
Universidade de Lisboa

«Chegou o tempo de existirmos e nos
vermos tais como somos.»

Eduardo Lourenço
O Labirinto da Saudade

Em 1894, afirmava Oliveira Martins ter soado, há três anos, para Portugal, o quarto de hora de Rabelais (1).

Aludia o historiador à situação de embaraço vivida pelo espi-rituoso literato francês ao ver-se sem dinheiro para pagar a des-pesa da estalagem, em Lyon, onde se hospedara. Recorreu o autor do *Pantagruel* a uma artimanha para ultrapassar aiosamente a dificuldade: bem à vista do estalajadeiro, dispôs convenientemente, no seu quarto, vários pequenos embrulhos. Sobre cada um deles escreveu «veneno para o Rei», «veneno para a Rainha» e «veneno para o Delfim». Denunciado, como seria de esperar, pelo dono da embalagem, foi logo preso e conduzido pela cavalaria policial a Paris. Pôde, então, contar ao Rei, Francisco I, o plano urdido para fugir ao pagamento que devia. Achou graça o Rei e imedia-tamente o mandou pôr em liberdade.

A expressão «o quarto de hora de Rabelais», que o pintor francês J. H. Vetter immortalizou numa tela, com esse título, exposta em 1855, passou, portanto, a designar o momento de pagar e, por extensão, todo o momento de maior incómodo ou mal-estar, compasso de espera penoso que obriga, por vezes, a proceder a uma reflexão apurada.

Logo após o Ultimatum inglês (1890), afirmava, pois, Oliveira Martins ter soado «o quarto de hora de Rabelais», o *momento da verdade* em que Portugal, pela terceira vez, se encontrava perante uma *interrogação vital*: havia ou não havia recursos bastantes, intelectuais, morais, sobretudo económicos, para subsistir como povo autónomo dentro das estreitas fronteiras portuguesas? No fatalismo com que essa interrogação se impunha periodicamente ao país, descobria o historiador a razão de ser do «problema português»: o de uma sociedade que vivia, desde há muito, de recursos «estranhos» ou «anormais» e não do fruto do seu trabalho e economia.

Ciclicamente, a nação via-se obrigada a repensar-se cada vez, que a própria evolução histórica fazia com que Portugal deixasse de contar com rendimentos não provenientes do capital empregue no seu território genuíno. Poderá, assim, afirmar-se que «os quartos de hora de Rabelais» resumiam, para Oliveira Martins, o perfil histórico de Portugal, a fatalidade de um país que eternamente adiava a resposta àquela interrogação vital pelo mecanismo viciado com que deitava mão a soluções que, só na aparência, pareciam resolver o caso português.

O primeiro desses momentos, situava-o o autor em 1640 com a perda completa dos restos do Império Oriental. Esse o preço que a Restauração, para vingar, fora obrigada a pagar. Salvo das garras da Espanha, caído nas garras da Inglaterra, Portugal não quis ou não pôde modificar a sua atitude de país virado para fora de si mesmo, de olhos postos no mar. Perdida a Índia, restava o Brasil. E assim, «quando Portugal parecia condenado, descobria-se em Minas o *Eldorado* que séculos antes se buscara com tamanho ardor na terra fantástica do Amazonas. O ouro e os diamantes do Brasil foram como a transfusão de sangue em um organismo anémico. O sol da riqueza voltou a raiar no horizonte português» (2). Com a independência do Império Brasileiro, repetia-se, porém, no primeiro quartel do séc. XIX, a situação de meados do séc. XVII: «Outra vez dobravam para Portugal os sinos de finados, e, pela segunda vez, se inquiria se Portugal, reduzido aos recursos próprios do seu território, tinha ou não tinha recursos para subsistir como Nação independente» (3). Os empréstimos estrangeiros, em parte devidos à política de Fontes Pereira de Melo, e remessas dos emigrantes, essa «exportação de gado humano», nas palavras do historiador, vieram substituir o que tinham sido a Índia e o Brasil em épocas anteriores. Fontes de (aparente) riqueza estas que, mudado o panorama político e eco-

nómico que lhes tinha dado origem, rapidamente secaram, obrigando Portugal, pela terceira vez, a interpelar-se acerca do seu destino.

É neste seu contemporâneo «quarto de hora de Rabelais», momento de, mais uma vez, Portugal se repensar, que Oliveira Martins visiona, com mágoa, o futuro próximo do povo português: o de recorrer novamente a recursos «estranhos», a «tábuas de salvação» — como lhes chama —, adiando, conseqüentemente, a resposta à questão vital imposta pela História desde o séc. XVII. Não tendo até então conseguido fugir à fatalidade do seu destino — «a nossa fatalidade é a nossa história», dissera Antero (4) —, Portugal via-se, nos fins do séc. XIX, obrigado, mesmo que assim o não desejasse, a subscrever o mesmo tipo de solução, baseado numa «vida airada e aventureira» (5). Dada a gravidade da crise económica portuguesa de então, substituir o que fora o Império Oriental e depois o Brasileiro pelo Ultramarino surge quase desejado, como mal menor, no final desta reflexão de Oliveira Martins: «Salvar-nos-á, no séc. XIX, Angola, como nos salvou o Brasil no séc. XVII? Caber-nos-á essa fortuna a tempo de prevenirmos o esfacelamento pela fome? Virá antes que nos assaltem complicações graves de ordem externa?

Nestas perguntas, parece-me, está hoje resumido o problema português; e pouco viverá quem não lhe assistir ao desenlace» (6).

A História portuguesa do nosso século encarregou-se de dar resposta a estas últimas questões formuladas pelo autor d'*O Portugal Contemporâneo*. Sem dúvida que, nas suas palavras, se adivinha o profundo sentimento de crise e de decadência, agora agudizado pelo Ultimatum, que abalou a chamada geração de 70, da qual o próprio historiador, juntamente com Antero de Quental e Eça de Queirós, foi, como se sabe, um dos principais representantes. São negros os traços desta quase caricatura histórica de Portugal: a imagem de um país *em risco de perder-se* ganha corpo através de uma adjectivação que realça o estado de *debilidade física da nação* — o Portugal descrito é um Portugal doente, anémico, extenuado e exangue; a inevitabilidade do fado português é corroborada pela repetição, constante e formal, da interrogação considerada de importância *vital* para a definição do futuro pátrio; a descrença e a desconfiança no destino de Portugal perpassam na violência dos termos com que se define a sociedade de então; e, nas interrogações finais, que fecham o texto até pela imagem de circularidade criada, pressente-se a *amargura trágica* que foi apanágio de toda uma geração.

nómico que lhes tinha dado origem, rapidamente secaram, obrigando Portugal, pela terceira vez, a interpelar-se acerca do seu destino.

É neste seu contemporâneo «quarto de hora de Rabelais», momento de, mais uma vez, Portugal se repensar, que Oliveira Martins visiona, com mágoa, o futuro próximo do povo português: o de recorrer novamente a recursos «estranhos», a «tábuas de salvação» — como lhes chama —, adiando, conseqüentemente, a resposta à questão vital imposta pela História desde o séc. XVII. Não tendo até então conseguido fugir à fatalidade do seu destino — «a nossa fatalidade é a nossa história», dissera Antero (4) —, Portugal via-se, nos fins do séc. XIX, obrigado, mesmo que assim o não desejasse, a subscrever o mesmo tipo de solução, baseado numa «vida airada e aventureira» (5). Dada a gravidade da crise económica portuguesa de então, substituir o que fora o Império Oriental e depois o Brasileiro pelo Ultramarino surge quase desejado, como mal menor, no final desta reflexão de Oliveira Martins: «Salvar-nos-á, no séc. XIX, Angola, como nos salvou o Brasil no séc. XVII? Caber-nos-á essa fortuna a tempo de prevenirmos o esfacelamento pela fome? Virá antes que nos assaltem complicações graves de ordem externa?

Nestas perguntas, parece-me, está hoje resumido o problema português; e pouco viverá quem não lhe assistir ao desenlace» (6).

A História portuguesa do nosso século encarregou-se de dar resposta a estas últimas questões formuladas pelo autor d'*O Portugal Contemporâneo*. Sem dúvida que, nas suas palavras, se adivinha o profundo sentimento de crise e de decadência, agora agudizado pelo Ultimatum, que abalou a chamada geração de 70, da qual o próprio historiador, juntamente com Antero de Quental e Eça de Queirós, foi, como se sabe, um dos principais representantes. São negros os traços desta quase caricatura histórica de Portugal: a imagem de um país *em risco de perder-se* ganha corpo através de uma adjectivação que realça o estado de *debilidade física da nação* — o Portugal descrito é um Portugal doente, anémico, extenuado e exangue; a inevitabilidade do fado português é corroborada pela repetição, constante e formal, da interrogação considerada de importância *vital* para a definição do futuro pátrio; a descrença e a desconfiança no destino de Portugal perpassam na violência dos termos com que se define a sociedade de então; e, nas interrogações finais, que fecham o texto até pela imagem de circularidade criada, pressente-se a *amargura trágica* que foi apanágio de toda uma geração.

Contudo, e não obstante o diferente olhar retrospectivo que uma outra época, porque assente em outros valores, sempre impõe, estas palavras de Oliveira Martins vêem-se, na nossa história mais recente, revestidas de uma actualidade perturbadora. Perdido, após a revolução de 1974, o Império Ultramarino — esse mesmo Império que o autor julgara ser a única solução possível para o país no momento histórico então vivido —, Portugal parecia cumprir o fatal destino vaticinado por Oliveira Martins. Há uma quinzena de anos, pois, na lógica imposta pelo historiador, novamente soava, para Portugal, mais um «quarto de hora de Rabelais». Momento de *pagar* e, por isso, momento de se pensar ou de se pensar enquanto país agora, *de uma vez por todas*, confinado às suas ajustadas fronteiras.

Como salientou recentemente Eduardo Lourenço (7), a literatura reflexiva suscitada por esta situação ímpar na nossa História não foi e não é hoje, de facto — pelo menos por enquanto —, quantitativamente suficiente para constituir uma biblioteca, à semelhança do que aconteceu — e acontece ainda, segundo afirma — em França, aquando da independência da Argélia. Essa escassez de trabalhos de reflexão é lida pelo ensaísta como sintomática da inexistência de um real «traumatismo histórico», de uma autêntica «crise de consciência nacional». Dela infere, até, a «insólita serenidade», a «quase pura indiferença» com que Portugal viveu todo o processo de descolonização.

Talvez essa ausência de *problematização* do sentimento de identidade nacional, recentemente presenciada, provenha, na verdade, como pretende Eduardo Lourenço, da *singularidade* imposta pela ancestralidade de uma história oito vezes secular e pela unidade cultural que a pequenez geográfica permite. Unidade essa que transforma Portugal, segundo o mesmo crítico, num «tecido histórico-social de malha cerrada», numa «aldeia de todos», numa «árvore genealógica comum». Unidade, portanto, que pouco consente abalos ou mesmo perdas do sentimento de *identidade*. Ausência de crise de consciência nacional que se prenderá, eventualmente também, à *extemporaneidade* de um país que, isolado, se definia, nos princípios da década de 70 do nosso século, como *país imperial*. O sentimento dessa extemporaneidade está, aliás, em perfeito acordo com a elevação da Europa à categoria de mito, processo cultural que tão lucidamente o próprio Eduardo Lourenço, noutro contexto, sublinhou (8). Este facto, só por si, seria suficiente para Portugal sentir, enquanto nação ainda detentora de impérios, o seu anacronismo em relação ao modelo europeu, se

acaso lhe não bastassem o desgaste, intimamente sentido, de uma guerra que perdera já todo o sentido e a existência de élites intelectuais que, desde o século passado, se interrogavam, cada uma de acordo com os valores da época em que se inseria, acerca da validade do espírito aventureiro e guerreiro da história pátria.

Com a mudança política surgida em 1974, com a consequente independência dos territórios ditos Ultramarinos, Portugal entrava em consonância com essa Europa que, desde há muito, elegera como exemplo modelar. Seguir o seu percurso equivalia a aproximar-se da exemplaridade que a própria eleição de um modelo — mítico ou não — pressupõe. Nesta perspectiva, era, talvez, ilusório pensar que a perda da dimensão imperial do país viesse a afectar o sentimento de identidade nacional. Pelo contrário: esse sentimento pareceu sair reforçado de todo esse processo. Pela sua extemporaneidade, o regresso às estreitas fronteiras portuguesas foi uma forma de Portugal se conciliar com o mundo, de se identificar com o modelo europeu necessário à consistência da sua própria identidade. A mitificação da Europa, traço do imaginário colectivo português pela sua existência pelo menos duas vezes secular, passa por essa verdade de Portugal *se saber* Europa, apesar de poder ser a Europa do lado de cá dos Pirinéus. Nem o acto de eleger um modelo implica outra coisa que não seja o reconhecimento da superioridade da diferença existente no idêntico ou, pelo menos, em algo que não se sente como totalmente estranho.

Como em 1640, data, para Oliveira Martins, do primeiro «quarto de hora de Rabelais», momento paradigmático do contraste entre firmeza ontológica e fragilidade económica, entre *Ser e Ter*, Portugal *restaurava*, com a revolução de 1974, a sua identidade, agora não pela reposição da sua independência, mas pela aceitação da independência dos outros. Ou sua, ainda, porque dos outros. «Crise de consciência nacional», «traumatismo histórico», teria havido alguns anos antes por Portugal viver, *a sós*, uma situação anacrónica, não tão orgulhosamente como um certo discurso político tinha pretendido que fosse.

Compreende-se, assim, a função *iconoclasta* de grande parte da literatura de reflexão então surgida. Havia que *desmitificar* a imagem de Portugal como país cuja identidade a ideologia política do poder tinha procurado fazer dependente dos vastos territórios além-mar, por isso mesmo apelidados de ultramarinos. E compreende-se, assim, também, a *escassez* dessa mesma literatura: cedo se tornou evidente que o público a que se destinava não precisava de, a esse respeito, ser desimaginado, dissuadido, esclai-

recido ou convencido — já o estava. Como Eduardo Lourenço não deixou de sublinhar, a consciência nacional viveu sempre, e apesar de tudo, os territórios ultramarinos como *colónias*, como, por essência, *o outro* (9). Problematizar a imagem ou as imagens de Portugal e pensar o futuro do país, agora virado sobre si mesmo depois de cinco séculos de extravasão para fora de si próprio, foram, *grosso modo*, as tónicas dominantes dos textos publicados nesse momento histórico.

Em «Repensar Portugal» (10), propunha Joel Serrão alguns temas de reflexão, de natureza política, socio-económica e cultural, prioritários, segundo ele, na construção de um *projecto viável de futuro*. Projecto que só ganharia sentido olhando-se Portugal *com realismo, descondicionando-se, libertando-se* dos enleios do passado, dos complexos mecanismos nos quais as colónias e o colonialismo se tinham inscrito como uma das suas peças fundamentais. Para que o país pudesse talhar um futuro *à sua medida* importava, pois, *desmentir*, criticamente, os condicionalismos, de toda a ordem, a que estivera sujeito. Este foi, precisamente, o ponto de partida de Victor de Sá para *Repensar Portugal*, denominação com que intitulou também as suas reflexões (11). Compreender o mecanismo que determinou a alienação da consciência histórica dos portugueses nas décadas do regime colonial e *desmitificar*, com base em dados históricos, o peso do colonialismo na vida nacional, quer nos aspectos económicos, social e político, quer nos de carácter cultural, mental e psicológico, são as linhas de força desta obra. Obra que não deixa, nas últimas páginas, de salientar a importância da revolução portuguesa, pelas suas repercussões, na luta dos povos pela paz, segurança e cooperação europeias. Já Manuel Antunes, sublinhando a *excepcionalidade* de Portugal, que vê corroborada até na forma como o país realizou a sua mais recente revolução política, preferiu esboçar o perfil do Portugal que se pretendia construir. *O Repensar Portugal* (12) deste autor constitui-se, assim, como um conjunto de ensaios de reflexão mas, principalmente, de *prospecção*, como, aliás, ele próprio os classificou. Os contornos de uma sociedade que tem de enterrar «de uma vez para sempre os monstros inumanos de um passado mais ou menos próximo ou mais ou menos remoto» (13) vão sendo progressivamente expostos numa série de textos que se estendem desde 1974 a 1979. Prospecção, de resto, *missionariamente* levada a cabo, de acordo com o princípio de que é essa a função dos chamados «homens de cultura», que, por o serem, possuem uma «extraordinária presciência» (14). A negação desta ideia organiza

o discurso de Eduardo Lourenço. «Repensar Portugal» é ainda o título do capítulo inserido n' *O Labirinto da Saudade* ⁽¹⁵⁾, através do qual o autor apela para a construção de uma imagem *realista* de Portugal. Imagem, pois, liberta do *irrealismo* das *imagens* e *contra-imagens*, sobretudo de origem estético-literária ou afim, mais actuaentes da herança cultural portuguesa, que julga ser *incuravelmente maniqueista* pela forma como parece oscilar pendularmente entre ressentimentos fúnebres e delírios patológicos; imagem, pois, que deverá ser aposta da comunidade inteira, obra da totalidade do povo português, e não unicamente dos seus guias providenciais, na sua maior parte oriundos da classe a que chama *tecnocrática-burocrática*.

Eis, sucintamente, as linhas gerais de algumas das diversas formas de Portugal se repensar nos anos mais próximos do virar da página histórico a que se assistiu em Abril de 1974.

Se, entretanto, os portugueses assumiram ou não o *Portugal real*, se acaso adquiriram a «consciência adequada» da vida do «novo e minúsculo» país em que realmente vivem e morrem, de modo a libertarem-se desse *Labirinto da Saudade* em que eles próprios se enredaram, como pretendia Eduardo Lourenço ⁽¹⁶⁾, encarregar-se-á a História de responder. E fá-lo-á, talvez, pela forma como a opção escolhida em termos económicos, a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, *for ou não susceptível de vir a despoletar*, uma vez ultrapassadas ou modificadas as condições que lhe deram origem, e na lógica imposta por Oliveira Martins, *um novo «quarto de hora de Rabelais»*.

NOTAS

(1) «Ao Leitor (na terceira edição)» in *O Portugal Contemporâneo*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, p. 13.

(2) *Ibidem*, p. 9.

(3) *Ibidem*.

(4) *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro, 1970, p. 61.

(5) «Ao Leitor (na terceira edição)» in *Op. Cit.*, p. 14.

(6) *Ibidem*.

(7) «Identidade e Memória» in *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s.d. [1988], p. 13.

(8) «Nós e a Europa: ressentimento e fascínio» in *Ibidem*, p. 37.

- (9) «Identidade e Memória» in *Ibidem*, p. 13.
- (10) In *Nação e Defesa*, n.º 1, Lisboa, 5 de Outubro, 1976.
- (11) *Repensar Portugal — reflexões sobre o colonialismo e a descolonização*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- (12) Lisboa, Multinova, s.d.
- (13) *Ibidem*, p. 11.
- (14) *Ibidem*.
- (15) *O Labirinto da Saudade — Psicanálise Mítica do Destino Português*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, pp. 69-83. [1.ª ed. 1978].
- (16) *Ibidem*, p. 83.

SELVA, UN INEDIT DE D.^a EMILIA PARDO BAZÁN :

NELLY CLEMESY
Université de Nice

En ordonnant les archives laissées à sa mort par Blanca de Cavalcanti, fille de Da Emilia, le professeur Benito Varela Jácome a découvert le manuscrit d'une narration inachevée (1). *Selva* s'est révélée être une œuvre en voie d'élaboration, néanmoins, étant de la plume d'un grand écrivain, son étude nous a paru digne d'intérêt et elle a été effectivement pleine d'enseignements sur les modalités du processus créateur et les orientations de leur auteur dans le domaine du roman en général et du genre policier en particulier.

Ce qui reste du texte représente 168 feuillets mécanographiés — c'était le mode d'écriture de Da Emilia dès la fin du siècle passé — (2). De nombreux feuillets ont été surchargés par leur auteur de multiples ratures et de corrections manuscrites. Plusieurs portent des traces de brûlures, d'autres froissés comme pour être détruits, en dernier ressort, ont été conservés, sans doute en vue d'un remaniement ultérieur. Nous avons la conviction que l'inédit a été détérioré postérieurement à la mort de Da Emilia. Peut-être était-il mêlé à l'énorme recueil de lettres adressées à l'écrivain qui les archivait année après année, au pazo de Meirás. Dans ce cas il aurait échappé à l'autodafé qui réduisit en cendres le trésor épistolaire, sur ordre du Caudillo et de son épouse au cours d'un de leurs séjours d'été (3).

L'examen de l'inédit a permis les constatations suivantes: il manque des feuillets au début, au milieu et même à la fin de plusieurs chapitres. En revanche, 23 pages dont les textes diffèrent portent la même numérotation, parmi celles-ci, il y a

même trois pages 115 et 116. Par ailleurs, il y a deux chapitres III, VI, IX, X, XI, XII, XIII, mais les chapitres IV, V, VIII manquent; en outre, le chapitre XV devrait être numéroté XIV, le fil du récit étant la suite logique et cohérente de la fin du chapitre XIII. Toutes ces observations confirment d'une part, que le manuscrit a été maltraité, de l'autre, que son degré d'élaboration est assez peu avancé. C'est ainsi que les dernières péripéties et le dénouement restent inconnus, le dernier chapitre du texte ne comportant que deux feuillets. A l'évidence, l'auteur a peiné à la tâche, et, insatisfaite, elle a interrompu sa rédaction *sine die* car elle n'a pas jugé bon, ou n'a pas eu loisir de la reprendre. Néanmoins, l'ouvrage en chantier avait déjà fait l'objet d'une mise en œuvre non négligeable. En effet, l'ensemble désordonné des 168 feuillets ne constitue pas une seule version du texte mais deux, ce qui explique les répétitions dans la numérotation des feuillets et des chapitres. Pour plus de précisions, nous renvoyons à notre tableau qui rétablit l'organisation des textes (cf. annexe).

Nous désignons par version A, le texte corrigé par l'auteur qui avait coutume de rédiger d'un seul jet, se réservant de remanier ultérieurement à la main. Les trois premiers chapitres jusqu'au feuillet 28 inclus, appartiennent au groupe A. A partir du chapitre III, les hésitations se manifestent par l'existence de deux versions remaniées du dit chapitre: A et A'. Avec le chapitre VI on est en présence d'une version A et d'une version B, toutes deux corrigées, et qui diffèrent notablement malgré les similitudes. Il existe un chapitre VII de la version B, mais aucun chapitre VIII. Enfin, du chapitre IX au chapitre XIV, la version A ne porte aucune correction. Le texte de la version B, lui, en présente un bon nombre, en revanche, il est très incomplet. Les chapitres parcellaires IX et XIII de la version B sont fondés sur les données de base des chapitres correspondants de la version A mais ils comportent de nombreuses variantes importantes.

Une fois rétabli, dans la mesure du possible, l'enchaînement des faits tels qu'ils se présentent dans la version A, le contenu de la narration est le suivant: de retour à Madrid, Selva, un membre de la haute société de la capitale espagnole, détective amateur, renoue des relations avec le baron et la baronne Teplitz, des Hongrois qu'il a connus sur la Côte d'Azur. Les étrangers ne tardent pas à fréquenter l'aristocratie madrilène et ils sont reçus dans les plus grandes familles: le duc et la duchesse de Ambas Castillas et leur neveu Felipe Flandes.

Les Teplitz ont un train de vie fastueux, un penchant marqué pour les œuvres d'art et la baronne porte de nombreux et très riches bijoux.

Par ailleurs, Selva, convié chez son ami Leonardo Chaves, grand collectionneur, y rencontre le prince Pronay de Nagy, un diplomate hongrois, lui aussi récemment arrivé à Madrid. La curiosité du détective amateur est éveillée par ces trois personnages dont les passés mystérieux l'intriguent. Selva s'interroge sur l'excessive passion que la baronne manifeste pour les bijoux ainsi que sur l'apparence physique et le comportement de la dame qui trahissent une névrose indubitable. Il ne s'explique pas en outre, l'attitude perpétuellement inquiète de la fille des Teplitz: jeune, belle et courtisée, celle-ci semble craindre le beau parti qui s'offre à elle et elle recherche anxieusement la protection du détective amateur. Quelques jours après la réception qu'il a donnée, Chaves constate la disparition d'une sculpture ancienne et de bijoux rares. Selva soupçonne aussitôt les étrangers d'appartenir à l'une de ces sociétés d'escrocs de haut vol nombreuses à cette époque dans les milieux cosmopolites européens. L'enquête qu'il mène lui fournit une série d'indices qui conforte ses intuitions, qui plus est, une nuit, déguisé en mendiant, il surprend un conciliabule du prince Pronay avec un malfaiteur devant le palais inoccupé des Flandes et Ambas-Castillas. Cette même nuit, le Gouverneur civil de Madrid prie Selva d'enquêter à la demande d'une dame dont le collier de perles a disparu alors qu'elle sortait du théâtre en compagnie de la Baronne Teplitz. Le lendemain, la fille de celle-ci demande assistance au détective après lui avoir révélé les turpitudes de ses parents et leurs relations secrètes avec Pronay. Dans l'avant dernier chapitre, Chaves, chargé par Selva de s'informer sur la personne du diplomate, découvre les origines équivoques du prétendu prince et ses nombreux forfaits en Amérique latine. Le récit s'interrompt au moment où la fille de la baronne effectue une fouille dans la chambre de sa mère pour y trouver les preuves concrètes des récents vols.

L'examen comparatif des textes A et B révèle des similitudes et des divergences qui ne peuvent être toutes examinées et commentées dans les limites imposées à cet article. Nous ne consignerons ici que les variantes importantes. Dans le chapitre III de la version A, le prétendant déclaré de la fille de la baronne est Felipe Flandes mais au chapitre VI de cette version Da Emilia a barré d'une croix tous les feuillets traitant du sujet. Dans le chapitre VI de la version B, c'est Leonardo Chaves qui est épris

de la jeune fille. Tous les chapitres de la version B se caractérisent par une meilleure facture narrative et les éléments du récit s'intègrent de façon plus naturelle et sans digressions inutiles. On constate notamment que le chapitre VII de la version B regroupe l'essentiel d'un long récit du chapitre XIII de la version A, mais il a perdu son caractère de feuilleton. Les chapitres X de la version A et XIII de la B traitent tous deux de la convocation de Selva par le Gouverneur civil, mais la B est très modifiée, elle met en valeur l'habileté du détective amateur qui apparaît meilleur tacticien que les policiers professionnels. En outre, un personnage nouveau fait son entrée, le détective anglais Stickley, ami du protagoniste qui a fait appel à lui. Ce personnage donne un cachet particulier à la narration en contribuant à situer l'œuvre dans un certain style de récits policiers du temps. Enfin, les confidences de la fille des Teplitz font apparaître l'emprise de Pronay, véritable génie du mal, sur le baron et la baronne ce qui permet d'expliquer leur conduite et, dans une certaine mesure, de diminuer leur responsabilité. Compte tenu de l'intrigue amoureuse, cette variante semble indiquer que l'auteur préparait un dénouement qui aurait rendu acceptable l'union de la jeune fille avec Chaves.

En résumé, bien que le texte A constitue un ensemble narratif plus complet, il est esthétiquement inférieur. Le récit est trop explicatif et l'intrigue compliquée au détriment de l'action qui doit primer dans ces sortes de narrations. En revanche, bien que fragmentaire, le texte B traite avec plus de sobriété un sujet mieux dominé, les péripéties sont bien enchaînées et l'action se développe à un rythme soutenu qui rapproche *Selva* du style des romans d'aventures policières publiées en Angleterre et en France à cette époque.

La question de la datation du double texte s'impose. B. Varela Jácome cite à ce propos une affirmation du protagoniste ayant trait à l'attentat perpétré contre Alphonse XIII en avril 1913 (4). D'autres indications permettent de préciser le temps de l'action romanesque. Dans une conversation (chapitre III, A) il est fait allusion à l'arrivée à Madrid d'une célèbre actrice: Tita Rufo à qui Da Emilia dédie une chronique à l'occasion de sa venue au début de 1913 (5). Cependant et surtout, le thème principal: le vol d'œuvres d'art, s'inspire directement d'une actualité brûlante. Ces vols allaient en se multipliant depuis le début du siècle; déjà en 1907, Guillaume Apollinaire avait été détenu injustement comme prétendu complice d'un de ses amis, le journaliste Guy

Pieret qui avait dérobé au Louvre trois statuettes phéniciennes (6). Em 1911 se produisit le vol le plus retentissant: *La Joconde* disparaissait le 20 août. Dans les deux textes de *Selva* le fait est évoqué comme étant encore récent et des allusions sont faites au mystère qui continue d'envelopper les circonstances de l'affaire et l'identité du ou des voleurs. L'action romanesque peut donc être fixée à une date antérieure au 13 décembre 1913, jour de la réapparition du célèbre tableau à Florence (7). Les commentaires des personnages, reflètent les hypothèses divulguées par la presse française du temps. Da Emilia manifesta le plus grand intérêt pour la question dans ces chroniques journalistiques et les coïncidences précises entre les chroniques et les commentaires du récit autorisent à affirmer que *Selva* a été écrit en prise direct avec l'actualité ce qui situe la rédaction et son abandon entre la fin août 1913 et le début décembre de la même année (8). Sur les mobiles de cet abandon on ne peut qu'émettre des hypothèses. 1913 ne fut pas une année très féconde pour Da Emilia dans le domaine narratif. Nous avons recensé seulement dix contes publiés contre vingt en 1912 et huit en 1914. Or la demande ne faisait jamais défaut à l'écrivain. Sans doute la rédaction du troisième tome de sa *Literatura francesa moderna*, œuvre d'envergure parue em 1914, absorba-t-elle beaucoup son auteur. Par ailleurs, depuis 1907, la romancière publiait régulièrement des *novelas cortas* dans *Los Contemporáneos* — une par an à partir de 1909 — en 1914, elle se contente de faire rééditer: *La Dama joven* un récit très ancien (9). Peut-être *Selva* était-il destiné à *Los Contemporáneos* et son auteur ne parvenant pas à le terminer à temps pour remplir son contrat proposa-t-elle une œuvre sans doute oubliée des lecteurs. En effet, l'examen des deux textes de *Selva* et en particulier celui de la version A qui s'interrompt à l'évidence peu avant le dénouement du récit, montre qu'une fois achevé, celui-ci aurait eu le nombre moyen de feuillets d'une *novela corta*. Hormis le facteur numérique, le texte inachevé possède les caractéristiques de ce genre hybride espagnol à mi-chemin entre le conte et le roman, mais qui ne remplit pas les conditions requises pour être un roman dans l'acception donnée à ce terme pendant tout le dix-neuvième siècle.

Revenons à l'inédit pour souligner la nature cosmopolite et décadente de la société urbaine qui y est représentée. La vie contemporaine de la fin du XIXème siècle et de la première décennie du XXème a exercé sur Da Emilia un puissant attrait tout en lui fournissant un matériau abondant pour son œuvre

narrative. On voit évoluer dans *Selva* une société cosmopolite, fastueuse, assidue des stations balnéaires et des plages élégantes européennes, habituée des bals donnés dans les grands hôtels et des salles de jeux des casinos. Des gens assoiffés de plaisirs et avides des raffinements du luxe moderne: mets délicats, vêtements des grands couturiers parisiens, automobiles somptueuses, bijoux, œuvres d'art... Au niveau spirituel le récit reflète la féralité de la «highlife» de l'époque, affaiblie par la mollesse d'existences oisives, remplie d'inquiétudes et de passions troubles. *Selva* rend compte d'un individualisme croissant aux effets négatifs et de l'emprise de plus en plus asservissante du matérialisme. Ce monde en faillite morale, aristocrate et décadent apparaît déjà en 1896 dans un roman de transition de Da Emilia: *El Saludo de las brujas*, et en 1899 dans un récit pessimiste inspiré par le désastre de Cuba: *El Nino de Guzmán*. Cette peinture sociale atteint son plein épanouissement dans *La Quimera* (1903-1905), la grande œuvre de la dernière époque créatrice; elle se poursuit dans ce petit joyau narratif qu'est *La Sirena negra* et dans l'ultime roman publié: *Dulce Dueño* (1911). L'unité d'inspiration est frappante entre *Selva* et les œuvres précédemment citées. Plusieurs personnages ont une parenté évidente. La baronne Teplitz, perpétuellement insatisfaite est une névrosée qui s'abandonne aux paradis artificiels. Elle rappelle sur ces points Espina Porcel, l'amie perfide du protagoniste de *La Quimera*, le peintre Silvio Lago. *Selva* lui-même, bien qu'on ne puisse assimiler son comportement aux dérèglements des mœurs des Teplitz et de Pronay, a un tempérament hyper-nerveux, un équilibre psychique fragile, il est enclin à la neurasthénie, apathique, sans élan vital, son seul stimulant est son goût des enquêtes policières: une manière de fuir son existence dorée dont le vide et l'inanité entretiennent en lui un trouble profond. La personnalité de *Selva* n'est pas sans similitudes avec celle du protagoniste de *La Sirena negra*, Gaspar de Montenegro. *Selva* et le monde qui l'entoure sont bien ancrés dans le courant littéraire décadentiste. En outre, le récit inachevé est relié aux romans de la dernière période créatrice de leur auteur par la réapparition de personnages. Felipe Flandes et la duchesse de Ambas Castillas sont des figures épisodiques de *La Quimera*, une des versions de *Selva* évoque le marquis Solar de Fierros, grand amateur d'œuvres d'art, qui tient un rôle secondaire, également dans *La Quimera*; la romancière ressuscite même le peintre Silvio Lago présent dans une scène de la version B⁽¹⁰⁾. Enfin, un des amis de Chaves et de *Selva* est le vicomte de

Tresmes, type de dandy, donjuanesque et sceptique, personnage bien connu du lecteur familier des contes de Pardo Bazán⁽¹¹⁾.

Selva lui-même n'est pas une création, il s'agit du protagoniste d'une autre *novela corta* à caractère policier: *La Gota de sangre* (1911), publiée dans *Los Contemporáneos* et qui dut son succès à son excellente facture narrative. Ce succès expliquerait la tentative d'une nouvelle utilisation du personnage dans des fonctions similaires. Dans sa pertinente étude: «Da Emilia y la novela policiaca», Anthony H. Clarke⁽¹²⁾ souligne la fascination qu'ont toujours exercé sur la romancière, le mystère, les disparitions, les crimes. Il cite à ce propos le roman historique *Misterio* (1903), une interprétation parmi d'autres du destin mystérieux du dauphin, fils de Louis XVI et de Marie Antoinette⁽¹³⁾. On peut ajouter à ces remarques la propension constante de Da Emilia à conter des histoires tragiques dans lesquelles sont perpétrés des meurtres; dans les contes ruraux cette veine abondamment exploitée se fonde sur des réalités sociales de la Galice du temps⁽¹⁴⁾. A. H. Clarke pour sa part, fait allusion à *Belcebú*, une *novela corta* dont l'action se situe au XVIII^{ème} siècle, dans une ambiance galicienne. Si l'on examine la production narrative de l'auteur inspirée par des forfaits de la vie espagnole et européenne contemporaine, on relève entre 1910 et 1915, pas moins de six contes traitant de vols et/ou de crimes⁽¹⁵⁾. C'était l'époque à laquelle Da Emilia signalait dans ses chroniques de *La Ilustración artística* l'accroissement alarmant de la criminalité. A. H. Clarke étudie dans cette perspective le conte *La Cana* (1911) auquel il attribue par erreur une date de composition postérieure à *La Gota de sangre*, en réalité, le conte est le premier essai de récit policier de l'écrivain⁽¹⁶⁾. Les ressemblances avec *La Gota de sangre* sont évidentes en ce qui concerne le mécanisme de l'activité du détective. Dans le conte, le protagoniste est impliqué dans l'assassinat de sa vieille tante. Il enquête pour prouver son innocence et finit par découvrir le coupable: un ami qui s'était employé à faire porter les soupçons sur le neveu. L'indice initial est la présence insolite d'un cheveu blanc remarqué sur le gilet du dit ami. L'intuition est donc le point de départ de l'enquête. La romancière n'a pas choisi le recours à la suspension de l'intérêt, elle laisse deviner assez tôt l'identité du criminel. Tout l'art du conte repose sur l'habileté dans la conduite de l'intrigue et sur l'étude des ressorts psychologiques respectifs du suspect et du criminel. On en peut dire autant à propos de *La Gota de sangre*, Selva est soupçonné de l'assassinat d'un provincial retrouvé mort dans un

terrain vague jouxtant son hôtel particulier madrilène. Comme dans le conte, le coupable est vite désigné. Il provoque une altercation en public avec Selva, la nuit du crime, afin de s'assurer un alibi. Selva est poussé à enquêter personnellement pour démontrer son innocence et il part lui aussi d'une intuition: une minuscule goutte de sang qui lui paraît insolite sur le plastron immaculé du querelleur. Le mécanisme demeure identique par la suite, la progression de l'enquête ne laisse aucun doute au lecteur sur l'identité du criminel. Comme dans le conte, la romancière insiste sur les motivations psychologiques des personnages principaux. A la différence du conte, la *novela corta*, présente un dénouement ouvert, le récit s'achève sur la naissance de la vocation de détective de Selva et sa ferme intention d'aller étudier la profession en Angleterre pour l'exercer en amateur à son retour à Madrid.

Avec ce dénouement l'auteur se réservait la possibilité de faire réapparaître son personnage. Par ailleurs, l'analyse comparative du mécanisme du conte et de celui de la nouvelle révèle un choix de la part de l'écrivain, ce qui implique une réflexion de sa part sur les modalités diverses du roman policier, en vogue à l'époque. En 1912, dans *La Ilustración artística*, Da Emilia traite du succès du genre et elle cite des héros à la mode: Rocambole, Arsène Lupin, Fantomas; ces noms sont également cités plusieurs fois dans *Selva* (17). Une chronique entière est dédiée à l'étude des aventures de Sherlock Holmes de Conan Doyle. Les critiques faites par la romancière retiennent l'attention car elles permettent de définir la conception que celle-ci avait du roman policier: «L'œuvre émouvante, horripilante, abracadabrante, de l'écrivain anglais, m'a donné l'impression — affirme-t-elle — d'une narration languissante développée selon des procédés d'une monotonie enfantine» (18). Da Emilia accorde sa préférence aux auteurs français avec qui elle partage une même sensibilité latine, elle leur reconnaît plus d'habileté dans la graduation des effets et de l'intérêt, elle les crédite d'un pouvoir imaginaire supérieur qui se manifeste dans la complexité des intrigues et la variété des péripéties. Enfin, elle met l'accent sur le peu d'attention prêtée par le romancier anglais à ce qu'elle appelle «le terrible élément passionnel, si fréquent dans le crime». Da Emilia revendique donc la pratique d'un réalisme plus profond et libéré de toute vêtue idéaliste. Elle déplore l'incapacité de Conan Doyle à dépasser la simple observation matérielle, et, à son avis, la faiblesse des composantes

psychologiques est ce qui donne au personnage de Sherlock Holmes un caractère artificiel.

Ces points de vue éclairent indirectement la nature des narrations policières de Da Emilia que nous avons analysées précédemment. *Selva*, à en juger par le texte inachevé, appartient au type favori de roman policier de l'auteur. Bien qu'il s'agisse ici d'un vol et non d'un crime, le mécanisme de l'intrigue est similaire. Une rencontre fortuite met en contact le détective amateur avec les futurs coupables, une intuition oriente son enquête, il se voit obligé à la poursuivre parce que la police avertie de ses allées et venues nocturnes déguisé en mendiant, va jusqu'à le soupçonner⁽¹⁹⁾. Enfin, il n'y a pas d'effet de surprise finale, très tôt le lecteur détient des informations prémonitoires de nature à lui désigner les coupables. Tout l'intérêt du récit repose donc une fois encore sur l'étude des motivations psychologiques des personnages, acteurs du drame; c'est au détective amateur qu'est confié ce soin, celui-ci ne se contente pas d'indices matériels pour suivre une piste il se fonde sur des observations aigües de son entourage et des suspects en particulier. Ces procédés valables en eux-mêmes, sont récurrents dans les récits policiers de la romancière. Enfermée dans un schéma unique, elle n'apportait dans *Selva* aucune innovation. Sans doute en fut-elle consciente, quelques modifications apportées au texte B le laissent penser.

Par ailleurs, la psychologie des différents coupables est de fait sacrifiée aux dépens de leur vie aventureuse passée qui relève directement du feuilleton, faut-il y voir une influence de l'attrait ressenti par Da Emilia pour l'auteur des aventures de Rocambole?, toujours est-il que le passé scandaleux de Pronay tel qu'il est retracé dans le texte A fait état de péripéties compliquées qui méritent le qualificatif de «rocambolesques»; les origines de la maladie nerveuse de la baronne Teplitz ne sont pas moins romanesques pour ne pas dire extravagantes. Le mal est venu de la piqure d'une araignée de Tarente! en quête de mystère et d'inso-lite l'auteur reniant son réalisme d'antan fait appel en toute sérénité au mythe populaire⁽²⁰⁾. Da Emilia a dû avoir conscience des inconvénients qu'il y avait au niveau esthétique à céder à de telles tendances. De là sans doute l'abandon du chapitre XIII de la version A, dans lequel douze feuillets relatifs au passé de Pronay sont barrés par l'auteur. *Selva* lui-même est une pâle imitation du protagoniste de *La Gota de sangre*, certes il a mis en œuvre le projet exprimé à la fin de cette nouvelle, il a bien appris le métier de détective en Angleterre auprès de Stickley qu'il appelle

à la rescousse⁽²¹⁾, mais en reprenant le personnage la romancière a affadi sa personnalité; dans *La Gota de sangre*, Selva avec son caractère de héros décadentiste, tempérament fragile et nature moralement trouble, ne manque pas d'attraits. Il dénonce bien le criminel mais en revanche, il organise la fuite de sa complice: un type de femme fatale qui exerce sur lui une fascination sensuelle. La morale est quelque peu malmenée au profit de l'intérêt romanesque et le lecteur y trouve son compte, cependant l'auteur dut songer à la nécessité qu'il y avait à corriger le profil de son personnage pour l'accorder à un patron plus conforme avec le rôle de détective défenseur de la morale et de la société. Elle a donc gommé la sensibilité décadentiste qui créait une ambiguïté gênante dans les motivations et les agissements du protagoniste de *La Gota de sangre*. La cohérence de Selva dans le texte inédit est sans nul doute supérieure; auréolé du prestige que lui a acquis son succès dans l'affaire criminelle précédente, il apparaît désormais comme le tenant de la moralisation de la société contemporaine dont il analyse les vices en censeur sévère. L'attention apportée à la modification de la personnalité de Selva est très sensible dans les variantes que nous avons relevées entre le texte A et le texte B de l'inédit. Dans la première version le penchant du détective pour la fille des Teplitz impliquait directement le protagoniste au niveau sentimental en risquant de conduire à une situation délicate pour la suite de l'intrigue policière. La romancière a évité la difficulté en faisant état de la prudence de Selva face aux démonstrations de confiance de la jeune fille et, finalement, dans le texte B, elle élimine tout danger en prêtant à Chaves les sentiments attribués précédemment au protagoniste. La volonté de s'écarter d'un schéma sentimental sinon comparable du moins proche de celui de *La Gota de sangre* s'exprime explicitement dès la version A, dans les réflexions que se fait Selva en évoquant comme une regrettable faiblesse passagère sa conduite vis-à-vis de la complice du criminel⁽²²⁾. Dans la version B de l'inédit, Selva est donc préservé de tout sentimentalisme amoureux, son unique mobile sentimental est l'amitié qu'il porte à Leonardo Chaves à qui il prête une aide désintéressée; par ailleurs, dès la version A, il joue un rôle chevaleresque auprès de la fille des Teplitz, innocente victime qu'il veut sauver du milieu familial corrompu auquel elle appartient. Il faut avouer que les situations et les personnages de cette histoire qui s'annonce exemplaire ne parviennent pas à captiver l'intérêt du lecteur, sans doute parce que l'écrivain n'a pas trouvé le ton convainquant. La version B

étant interrompue trop tôt, on ne peut préjuger de ce qu'aurait été le texte définitif. Il est probable que la romancière mécontente de la version A voulait la remanier en profondeur. Elle a finalement abandonné sa rédaction.

En conclusion, l'examen du manuscrit de *Selva* conduit à constater que Da Emilia a échoué dans son entreprise. Elle ne devait plus s'essayer au roman policier. Néanmoins, le seul fait qu'elle se soit intéressée, à plus de soixante ans à ce nouveau style de narration, démontre une fois de plus sa curiosité intellectuelle peu commune pour la modernité et les courants littéraires européens. Comme critique, elle montre une fois de plus aussi la justesse de ses intuitions en présentant les romans policiers dans ses chroniques comme un signe des temps et donc un type de roman appelé à se développer. Comme écrivain, elle est bien fidèle à elle-même en cédant à l'attrait des nouveautés étrangères qu'elle adapte en les espagnolisant. *La Gota de sangre* reste un succès unique, néanmoins le manuscrit de *Selva* confirme l'attitude de la romancière attachée à capter la sensibilité nouvelle de la société contemporaine comme elle l'avait fait sa vie durant. En cette fin de carrière, c'est l'image d'un écrivain essentiellement ancré dans la tradition du roman de moeurs réaliste dix-neuviémiste qui nous est donnée de Da Emilia. L'intrigue policière n'a été pour elle qu'une variante nouvelle sur un mode ancien.

NOTES

(1) Varela Jácome (B.) *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. C. E. G. Santiago de Compostela, 1973, pp. 121-123.

Le manuscrit est conservé dans le musée dédié à son auteur, édifice dans lequel Da Emilia vécut enfant et actuellement siège de la *Real Academia Gallega*, Tabernas 11. La Corogne.

(2) Da Emilia avait appris à écrire à la machine dès la commercialisation du procédé en Espagne. Elle rédigeait directement à la machine et corrigeait ensuite à la main. Elle procède ainsi au début de la version A, dont les premiers chapitres sont surchargés; parfois elle inscrit des indications en marge, par exemple au chapitre X, A où elle se réserve de modifier l'enchaînement d'une scène malvenue dans sa première rédaction (p. 131. man.).

(3) Gamallo Fierros (Dionisio) «*La Regenta*, A través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín.» *Clarín y la Regenta en su tiempo, Actos del Simposio internacional*, Oviedo, 1984, pp. 277-312. L'auteur et grand érudit asturien rapporte le témoignage fiable d'un contemporain des faits en ces termes: «Torpemente

«asesorados» éste (el Caudillo) y su señora, por noña e inculta archivera-bibliotecaria ordenaron en los años cuarenta, una catástrofe: la destrucción inquisitorial, por el fuego, del fabuloso tesoro epistolario de doña Emilia», p. 295. La Marquise de Cavalcanti, Da Blanca Quiroga, évaluait à plus de 12 000 mille les lettres brûlées. La raison de l'autodafé fut la présence d'une correspondance intime parmi les lettres d'amis et de relations littéraires. L'archiviste pudibonde rapporta le fait aux hôtes de Meirás, dont c'était la résidence d'été, de façon excessivement tendencieuse ce qui entraîne la malencontreuse décision.

(4) *Op. cit.*, p. 122 — Emilia Pardo Bazán, commente l'événement dans une chronique de *La Ilustración artística*, «El día de la bomba», 28.04.1913. N.º 1635, p. 282. Et dans *Selva*: «Madrid es una capital donde se cometen robos de importancia, donde no hay crímenes sensacionales, al menos desde el suceso de la bomba», chap.III, A, p. 30.

L'auteur affirmait dans ses chroniques que la capitale espagnole et les grandes villes de la péninsule étaient encore relativement épargnées par le fléau de la criminalité qui sévissait en Europe.

(5) *La Ilustración artística*, 1913, n.º 1620 — p. 122 et *Selva*, chap., III, A, p. 21.

(6) *La Grande Revue*, 10 septembre, 1911, n.º 17; Audanier (Christine), *Le Salon Carré*, ed. des Musées du Louvre. Paris, 1950.

(7) Après la disparition du célèbre tableau, les recherches furent longues et vaines. L'affaire donna lieu à une vive polémique dans la presse parisienne. Le directeur du Louvre fut mis en cause et l'incurie de l'administration sévèrement condamnée. Le 29 novembre 1913, un certain Vincenzo Peruggia, ancien ouvrier décorateur au Louvre, entra en contact avec un antiquaire florentin pour restituer à l'Italie le tableau qu'il avait dérobé. Le coupable arrêté, *La Joconde* demeura exposée à Rome, Villa Farnèse, puis rendue à la France en présence de Victor Emmanuel. L'affaire demeura mystérieuse et d'aucuns affirmaient qu'il y avait eu substitution, Le tableau rendu au Louvre étant apocryphe. Cf. Archives du Louvre, dossier *Joconde*, Département des peintures; Bourcier (Emmanuel), *Comment j'ai retrouvé La Joconde*, Paris, 1926, 133 p., bonne reconstitution des faits.

(8) *Selva*, chap., III, A, pp. 27-28 et chap., III, A, p. 25. Dans cette dernière version l'auteur fait allusion aux soupçons qui frappèrent le directeur du Louvre, Monsieur Homelle, et au possible achat du tableau par un amateur richissime. Il avait été question en effet d'un baron russe, Basil Schlichting. *Le Temps*, 6.10.1911.

Da Emilia commente le vol du tableau avec une grande multiplicité de détails emprunté à la presse française, *La Ilustración artística*, 1911, n.º 1553, p. 638.

(9) *La Dama joven y otros cuentos*, Barcelona, 1885.

(10) *Selva*, Chap., III, A', p. 21. Le personnage est cité dans une énumération: «el pastelista Silvio Lago», évocation fidèle à l'image laissée par le protagoniste de *La Quimera*, qui meurt prématurément dans le roman comme le modèle qui l'a inspiré Joaquín Vaamonde, à qui l'on doit un des meilleurs portraits de Da Emilia, au pastel.

(11) Cf. not., *Adriana* (1896), *Remordimiento* (1897), *Desde afuera* (1897), *Un parecido* (1897), *Los Hilos* (1899), *El Rival* (1902), *Apuesta* (1910), *Drago* (1911). Comme on peut le constater le personnage appartient aux figures de fiction de la dernière phase créatrice de l'auteur qui y renouvelle son monde romanesque.

(12) *Op. cit.*, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, 1973, pp. 375-391.

(13) Cf. mon étude de *Misterio* dans *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación universitaria española, 1982, T. I, pp. 273-290. Version espagnole de ma thèse: *Emilia Pardo Bazán romancière*, (la critique, la théorie, la pratique), Paris, 1973, T. I, p. 239-252.

(14) Clémessy (Nelly), «La Comtesse de Pardo Bazán et le conte rural». *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, 1975, p. 191-200.

(15) *Presentido* (1910), *Nubes de paso* (1911), *La Confianza* (1912), *Encoche cama* (1914), *El Mascarón* (1915). Cf. mon *Essai de classification des Contes*, Paris, 1972.

(16) *La Cana, Los Contemporáneos*, n.º 106, 8.01.1911. *La Gota de sangre*, id., n.º 126, 9.06.1911.

(17) *Op. cit.*, 1912, n.º 1581, p. 254. Dans *Selva*, le protagoniste se compare en plaisantant à Arsène Lupin, chap., X, A, p. 120. Chaves pour sa part, se refuse à voir dans le prince Pronay un personnage à la Rocambole ou à la Fantomas, chap., VII, B, p. 68. Da Emilia a pu lire sans peine en français les œuvres de Pierre Alexis Ponson du Terrail: *Les exploits de Rocambole* (1859) et les épisodes suivants; celles de Marcel Souvestre et Pierre Allain: *Fantomas* (1911). 32 volumes publiés jusqu'en 1914; celles de Maurice Leblanc, *Arsène Lupin*, le gentleman cambrioleur. 1er volume en 1905, 60 jusqu'en 1939. Quatre furent publiés à une date antérieure aux récits de Da Emilia. Ces différentes séries policières furent vite populaires en Espagne grâce à des traductions rapides et nombreuses.

(18) *Op. cit.*, 1909, n.º 1416, p. 122. (...«la «emocionante», «espeluznante» y «abracadabrante» obra del autor inglés, me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, desarrollada con procedimientos de monotonía infantil»).

(19) *Selva*, chap. X, A. Dans cette première version l'auteur se réfère constamment aux difficultés rencontrées par le protagoniste lors de sa précédente enquête, un policier le soupçonnait en effet dans *La Gota de sangre*. *Selva* apparaît donc bien à tous moments comme une suite de la première *novela corta*. Dans la version B, Da Emilia prend ces distances en supprimant les soupçons qui pesaient sur Selva dans la version A. Il faut y voir une prise de conscience de la nécessité de renouveler le canevas du récit.

(20) «Se estremecía (la baronesa) con una especie de escalofrío o repeluzno, como si el veneno de la monstruosa araña tarentina corriese en sus venas». *Selva*, chap. VI, B, pp. 55-56. On sait que cette croyance superstitieuse restait tenace au XIXème siècle où la tarentelle était toujours connue comme une danse inventée pour guérir les malades piqués par l'araignée en chassant le poison du sang par des mouvements extrêmement vifs.

(21) «Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armoniza con mis gustos, y, me atrevo a decirlo, con mis condiciones y aptitudes, o, si se quiere, mis inspiraciones atrevidas y geniales. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros. Y tendré ancho campo en este Madrid donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta».

(22) *La Gota de sangre, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, t. I, p. 1187.

(23) «Voy a cometer una tontería — pensaba el aficionado —; joko! con la caballerosidad... acuérdate de Chulita Ferna,... la mujer es el peligro...», *Selva*, chap. Vi, B, p. 65.

CLASSEMENT DU MANUSCRIT DE SELVA

Chap., I. pp. 1-10, version A (corrigée à la main)	
Chap., II. pp. 11-20, version A (corrigée à la main) (1)	
Chap., III. pp. 21-31, version A (corrigée à la main) pp. 21-28, version A' (corrigée), inachevée	
Chap., IV. manquant	
Chap., V. manquant	
Chap., VI. version A (2) pp. 62-69, 75-76 - corrigé	Chap., VI. version B (3) pp. 51-59 - corrigé
Chap., VII. manquant	Chap., VII. pp. 61-70 - corrigé
Chap., VIII. manquant	Chap., VIII. pp. 71-80 - manquant
Chap., IX. pp. 106-120 (4) non corrigé	Chap., IX. pp. 81-91 (5) - corrigé
Chap., X. pp. 121-134 non corrigé	Chap., IX. pp. 92-100 - corrigé
Chap., XI. pp. 135-150 non corrigé	Chap., [XI]. (7) pp. 108-109 - corrigé
Chap., XII. pp. 151-164 non corrigé	Chap., XII. pp. 112-116 - corrigé inachevé
Chap., XIII. pp. 165-179 non corrigé	Chap., XIII. pp. 115, 116, 124 inachevé
Chap., XV. pp. 180-182 (XIV) inachevé - non corrigé	

(1) pp. 14, 15 manquantes.

(2) p. 60? pp. 70, 74 manquantes.

(3) p. 60 manquante.

(4) pp. 111, 113, 114 manquantes.

(5) erreur de pagination - passage de p. 86 à p. 88.

(6) erreur de pagination - p. 150 au lieu de 149.

(7) non numéroté. Les pp. 101 à 107 manquant et 110, 111; les pp. 108, 109 viennent du chapitre VIII, version A où elles étaient paginées 102 et 103.

VICENTE 1562

OSÓRIO MATEUS

Universidade de Lisboa

O primeiro sinal da folha de rosto da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (1562) é o desenho de uma folha de hera, marca de espadas. A meio, há uma tarja onde estão as armas de Portugal encimadas por um grifo. Ao nível das asas, à esquerda está a esfera armilar e à direita a cruz de Cristo. Dentro do livro há mais gravuras: a que vem no fim do texto de *Mofina*, a que abre o *livro primeiro* e tem a legenda da Fénix, a que se repete a abrir os três livros seguintes com anjos, panóplias e chagas, a da última folha com moldura de motivos vitais, atravessada por emblemas da morte. São matrizes inseridas para encher a mancha e não documentam teatro.

Na folha de rosto está também impressa uma longa frase em que o sujeito muda de género e número, mas mantém um referente comum: a *Copilaçam*, o livro, o cancioneiro, os volumes. Há que articular a frase e atender à informação registada sobre uma textura, uma organização, um lugar do mundo. Começa assim:

Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente,

A *Copilaçam* de 1562 é um cartapácio de 262 folhas, mais quatro com textos preliminares e *taboada*. A numeração é irregular e tem erros. Cada folha mede 19 por 27,5 centímetros e, no modelo geral, tem 43 linhas, mais uma de cabeçalho que reparte e numera. A visão do leitor abrange uma colunata com quatro alturas. A maior parte do texto está impressa em linhas curtas e irregulares, em duas colunas de estrofes por cada lado da folha.

A palavra *copilaçam* aparece no *preâmbulo* atribuído ao autor e designa um processo, mais que um livro: *trabalhei a copilaçam [das minhas obras] com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade*. Trabalho de Gil Vicente no fim da vida, a *Copilaçam* estaria preparada mais de vinte anos sem ser impressa: *livro meu, que esperas tu?*

A *Copilaçam* é memória literária de trinta e quatro anos de trabalho teatral: 1502-1536. É arranjo para leitura feito muito depois dos autos e tenta representar regras corporais, de memória directa a perder-se. Mas são outros os efeitos e o livro não mostra tudo o que podia.

Os editores sincronizam material escrito de idades e estados diversos. O que se quer imprimir são as palavras usadas em cada auto, dispostas na sequência de uso e distribuídas por figuras. O registo tipográfico inclui pequenas crónicas que conservam mais memória e dá conta de trabalhos de montagem e articulação. A técnica editorial faz intervir diversos códigos tipográficos. A mancha é preenchida de modo reconhecível como sendo de teatro e integra dois níveis de linguagem: o dos versos das figuras e o das rubricas em prosa, a ler de outro modo. No modelo, a letra semi-gótica serve para a transcrição dos versos. O primeiro olhar considera falas em metro e sequências de estrofes. A letra romana serve para textos em prosa corrida, glosas iniciais e intercaladas, epígrafes, explicações, argumentos, cotas nas margens. Varia a voz que fala nas rubricas. Diz *autor* na terceira pessoa e faz de *editor*, mas também diz *autor* em primeira pessoa.

A oposição de códigos tipográficos e de níveis de linguagem disfarça a ilegibilidade dos versos desgarrados. É a forma canónica para impressão de textos de teatro. Mas as rubricas sumárias podiam ser outras ou estar noutro sítio. A *Copilaçam* pouco mais tem que versos, e nem estes estão todos. Falta o epitáfio de Branca Bezerra, faltam palavras de cantigas, faltam falas de figuras. Censura alheia ou adequação a leitura transformaram ainda muitos versos.

É também de lembrar que houve mais autos. A *Copilaçam* não dá notícia da intervenção de Vicente no *Processo de Vasco Abul* em Almada (1508), do auto para a procissão de *Corpus Christi* em Lisboa (1511), da cerimónia de entrada de Manuel I em Lisboa (1521), de *Festa* (posterior a 1526), do auto de Bruxelas (1531), de *Aderência e Vida do Paço*. E de *Caça dos Segredos* só dá anúncio. Outro auto a considerar é *Ressurreição*, que, desde o século XVI, anda junto com *História de Deos*.

A *Copilaçam* de 1562 conhece impressões parcelares anteriores: *as que até ora andaram empremidas polo meúdo*. De algumas há exemplares localizados. As tradições dúplices permitem saber mais e os folhetos, memórias mais próximas dos autos, são melhor lição para reconhecimento. É o caso de *Inferno* (1517), *Maria Parda* (1522), *Inês Pereira* (1523), *História de Deos e Ressurreição* (1527?). Terão existido mais, impressos em vida e à vista do autor. O *Index* de Valladolid (1549) prova a existência de *Amadis de Gaula*. O *Rol dos livros defesos* (1551) indica *Jubileu*, *Aderência*, *Vida do Paço*, *Pedr'Eanes/Clérigo*, *Lusitânia*, *Físicos*. Impressos perdidos de *Duardos* possibilitaram opção: com ou sem prólogo; com ou sem as figuras de Grimanesa e Maimonda. Pela presença, na colecção de 1562, de restos de texto produzido para rosto de folheto, é conjecturável a existência de impressos soltos com os versos de *Índia*, *Farelos*, *Fé*, *Viúvo*, *Juiz*, *Almocreves*, *Inverno e Verão*, *Cananea*, *Mofina*. Mas há textos impressos pela primeira vez na *Copilaçam*. O material disponível não se adequaria à forma impressa autónoma.

A *Copilaçam* de 1562 exclui *Festa*, de que havia folheto com nome próprio de autor. Exclui também *Geração* e *Deos Padre*, de um *famoso autor*, só atribuíveis a Vicente por quem não lesse os versos.

a qual se reparte em cinco livros: o primeiro é de todas suas cousas de devaçam, o segundo as comédias, o terceiro as tragi-comédias, no quarto as farsas, no quinto as obras meúdas.

Livro é sinónimo de *manuscrito*, quando Luís Vicente conta que o pai *ajuntou em um livro muito grande parte delas* e acrescenta: *A este livro ajuntei as mais obras que faltavam*. Depois o nome é conceituado como unidade de articulação: *cinco livros*.

A montagem é feita por classificação e cronologia. Os quatro primeiros *livros* correspondem a quatro *calidades* de autos, mas os nomes teatrais são impróprios e o paradigma é falso. O livro primeiro reúne textos de autos apresentados em capela ou igreja. Duas excepções únicas são explicadas em rubricas de abertura: *Visitação* e *Inferno*. Nos três livros seguintes, distribuem-se textos de autos apresentados em câmara real. O quinto livro é o conjunto mais heterogéneo. O editor integra o que não coube nos quatro livros de teatro e apaga memória de auto em *obras meúdas*: *Pregação* de 1506, *Maria Parda* de 1522 (se a figura nasceu por corpo vivo), *Tormenta* de 1531.

A inestimável antologia de 1562 apresenta-se como *obra completa*, mas esconde memória e resistência de materiais complexos que não podem ser compilados. O corpo impresso de Vicente é imperfeito e não dá a ler a história. O trabalho de teatro não cabe num livro — nem em cinco, como o editor tenta.

Empremiu-se em a mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa em casa de João Álvares impressor d'el rei nosso senhor.

A *Copilaçam* de Vicente demorou cerca de um ano a imprimir. Começou-se em Coimbra, onde foram feitas as folhas do *livro primeiro*. O cólofon indica lugar e data de conclusão: Lisboa, 1562.

Os tipos pertencem a diferentes conjuntos e alguns estão partidos. Apesar dos cuidados na impressão, há erros que dificultam a leitura. O texto previne o *discreto leitor* de que não há errata, *porque parece que ir buscar o erro ao fim do livro é cousa mui prolixa*.

O *Prólogo* de Luís Vicente, dirigido ao rei Sebastião, arma um triunfo da tipografia, à qual cabe perpetuar *a fama de grandes homens*, de *ressuscitar suas obras*, permitindo que coisas feitas *por serviço de Deos, e todas em serviço de vossos avós*, sejam lembradas e venham à notícia de todos.

Ano de 1562.

A *Copilaçam* faz-se um quarto de século depois do último auto (*Floresta*, 1536), sessenta anos depois do primeiro (*Visitação*, 1502).

Na edição quinhentista de teatro em Portugal, 1562 é a data da primeira *Copilaçam de todas as obras* de um autor. A produção de livros de teatro do mesmo tempo localiza-se em Coimbra (casas de João de Barreira e António de Mariz), em Évora (André de Burgos) e Lisboa (Germão Galhardo). Recordo edições da comédia *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1555, 1560, 1561, 1566), de comédias de Sá de Miranda — *Estrangeiros* (1559, 1561, 1569) e *Vilhalpandos* (1560) — e António Ferreira — *Fanchono* (1562). Há teatro clássico traduzido — a *Electra* de Sófocles, por Aires Vitória (1555) — e em latim: tragédias de Séneca — *Thyestes* e *Troas* (1559), *Hercules furens* e *Medea* (1560) — comédias de Plauto — *Aulularia*, *Captivi Duo*, *Stichus*, *Trinummus* (1568). Existem também muitos folhetos com textos de autos, sem data e deste mesmo tempo. Outra contemporaneidade pertinente é a do *Livro das obras* de Garcia de Resende, o coevo e rival.

A primeira edição do livro de Resende foi feita em Lisboa por Luís Rodrigues (1545) e a segunda em Évora por André de Burgos (1554).

Foi visto polos deputados da santa Inquisição.

A *Copilaçam* de 1562 é o primeiro livro português de teatro que tem no rosto a indicação de censura prévia.

A colecção publica-se onze anos depois do *Rol dos livros defesos*, primeiro índice português impresso, que já proíbe a circulação de folhetos de teatro. Na secção de textos *em linguagem*, os sete primeiros talvez sejam de *autos* de Vicente. Quatro aparecem na *Copilaçam* e sem os cortes prescritos das *matinas* de *Pedr'Eanes* e dos *diabos* de *Lusitânia*. *Duardos* aparece, em versão que será substituída em 1586, por mais zelo de censura. *Físicos* aparece inteiro, mas a *taboada* não o refere. Num romance do livro, é por intervenção de Caterina, viúva regente, que ele sai menos censurado do que seria para temer, se fossem observados o espírito e a letra do *Rol* de 1551.

Com privilégio real.

Impresso na folha [II], vem um alvará de *privilégio* por dez anos, concedido a Paula Vicente, *moça da câmara da minha muito amada e prezada tia*, a infanta Maria, última filha de Manuel I. É feito em nome de Sebastião que tem sete anos (*Eu el-rei*), mas assinado pela rainha. *Com privilégio real* parece ter sido feito o livro e todo o teatro de Vicente.

Na *Copilaçam* há um romance nas palavras marginais, uma aventura descrita por quem não viu, em que se representam corpos no trabalho, figuras e adereços. Contam-se dois tempos: o do teatro (1502-1536) e o do livro (1562). Há actores mortos e actores vivos. Vicente vem primeiro. Lianor, a rainha velha, é a segunda figura no romance do teatro. As rubricas contam o seu envolvimento no processo de produção. Manuel I, João III e esposas são corpos de aplauso. No romance do livro, a figura maior é o próprio livro, disfarçado de *rústico peregrino*. Vicente fala com ele e ensina-lhe a responder a ignorantes maliciosos: *se meu mestre aqui estivera, tu calaras*. O autor escreve no fim da vida por mandato do rei. Fala Gil Vicente: *estava sem propósito de exprimir minhas obras se Vossa Alteza mo nam mandara*. Fala Luís Vicente: *escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o nam consumira*.

João III tem mais papéis nos romances. São-lhe dirigidas falas no interior de autos. É destinatário do prólogo de *Duardos*, da carta de 1531, do *preâmbulo*. Caterina é jovem esposa nos autos e viúva regente no tempo da *Copilaçam*. Outras figuras do romance do livro são os filhos editores, Paula e Luís, o impressor João Álvares, os mecânicos e o censor. Sebastião é o novo destinatário e Luís Vicente diz das *obras* que o rei *as lê e folga d'ouvir representadas*. Quando o livro sai, tem oito anos e o novo regente vai ser o cardeal Henrique.

Vendem-se a cruzado em papel em casa de Francisco Fernandes na Rua Nova.

O sujeito plural são os volumes. Cada exemplar é um objecto grande e caro. O custo está impresso e espera-se tempo de preços estáveis ou venda rápida. Demorou pouco mais de vinte anos a esgotar. Quantos exemplares foram feitos? Quantos postos à venda? Estão localizados sete:

1 — Biblioteca Nacional de Lisboa. Está incompleto. Falta-lhe o rosto, as três folhas seguintes e as treze últimas. Rosto e cólôfon foram copiados à mão.

2 — Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Veio do convento de S. Francisco de Xabregas. Falta-lhe o rosto e tem folhas remendadas. O cabo não está assinado.

3 — Mafra. Falta-lhe o rosto e a folha [IV]. As folhas preliminares que restam foram colocadas no fim do volume. O cabo não está assinado. Foi censurado à mão e a tinta. A encadernação do século XVIII aparou margens com notas manuscritas.

4 — Vila Viçosa. Pertence à biblioteca da casa de Bragança. Alguém arrancou as folhas originais 191-194, correspondentes ao texto de *Farelos*, que foram substituídas por fac-símiles em papel antigo.

5 — Madrid. Em 1985, fiz três tentativas de leitura na Biblioteca Nacional. Não o consegui ver e não sei de quem o tenha visto.

6 — Göttingen. A sua existência foi anunciada em 1769 por J. A. Dieze. Falta-lhe a folha 124 e a 173 está rota no canto de baixo. Tem emendas manuscritas. Foi por este exemplar que Barreto Feio e Gomes Monteiro, exilados liberais, fizeram a edição romântica de 1834.

7 — Harvard. Está numa biblioteca da Universidade. Pertenceu a Fernando Palha e foi descrito em 1919 por Braamcamp

Freire como o mais perfeito que conhecia (1944: 366). Em 1928, ainda serviu para a reimpressão fac-similada da Biblioteca Nacional de Lisboa. Foi depois vendido para os Estados Unidos.

Há notícia da existência de mais dois, que podem não ser nenhum dos referidos. Em 1859, Inocêncio Francisco da Silva assinalou um que foi da livraria de Joaquim Pereira da Costa e não figura no inventário. Em 1912, Brito Rebelo menciona outro, que pertenceu a Manuel Osório Negrão.

Camilo Castelo Branco, no oitavo dos *Doze Casamentos Felizes* (1861), refere um exemplar do Marquês de Vila Real. É fictício, mas é o único de que sei o aspecto original da lombada.

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	7
ANA MARIA VILHENA	
<i>POEMA: NADA - TUDO</i>	
ADRIEN ROIG	
<i>MENSAGEM — HÉRALDIQUE ET POÉSIE</i>	13
ANNE-MARIE COULAND-MAGANUCO	
<i>LA DUALITÉ DE LA VILLE ET SON EXPRESSION POÉTIQUE DANS AIRE NUESTRO I: CÂNTICO ET AIRE NUESTRO II: CLAMOR, DE JORGE GUILLÉN</i>	39
CARLOS MACIEL	
<i>PORTUGUÊS, LÍNGUA ESTRANGEIRA. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA NOSSA IMAGEM — POR NÓS E PELOS OUTROS</i>	57
CLAUDE POUILLAIN	
<i>POESIA GALEGA DE HOJE: LUGO BLUES, DE CLAUDIO RODRÍ- GUEZ FER</i>	71
CRISTINA ROSA DA SILVA	
<i>OBRA DE ALMEIDA FARIA: ALGUNS ASPECTOS</i>	85
GÉRARD LAVERGNE	
<i>A PROPOS DE L'ÉMIGRÉ D'APRÈS EL METAL DE LOS MUERTOS DE CONCHA ESPINA</i>	103
JEAN-LOUIS BRAU	
<i>STRUCTURES SPATIALES DANS LE QUICHOTTE DE 1605</i>	113
JOSÉ AUGUSTO SEABRA	
<i>EDUARDO LOURENÇO E O ESPÍRITO DE HETERODOXIA</i>	127
MARIA DAS GRAÇAS MOREIRA DE SÁ	
<i>PORTUGAL E «OS QUARTOS DE HORA DE RABELAIS»</i>	137
NELLY CLEMESSY	
<i>SELVA, UN INÉDIT DE DA EMILIA PARDO BAZAN</i>	145
OSÓRIO MATEUS	
<i>VICENTE 1562</i>	159

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
UNIVERSIDADE DE NICE

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO