



HAL
open science

Le souvenir d'une certaine image

Maria de Jesus Cabral, Cristina Álvares, Sílvia Araújo, Conceição Varela

► **To cite this version:**

Maria de Jesus Cabral, Cristina Álvares, Sílvia Araújo, Conceição Varela (Dir.). Le souvenir d'une certaine image. Éditions Le Manuscrit, 2023, Exotopies, Maria de Jesus Cabral; Ana Clara dos Santos, 9782304054552. <hal-04097321>

HAL Id: hal-04097321

<https://hal.science/hal-04097321v1>

Submitted on 15 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

LE SOUVENIR D'UNE CERTAINE IMAGE
POUR MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS



Universidade do Minho

Visuel de couverture : *Essai de figure en plein air : Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*, Claude Monet, Paris, musée d'Orsay.
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Stéphane Maréchal

ISBN 978-2-304-05455-2
© Éditions Le Manuscrit, mai 2023

CRISTINA ALVARES, MARIA DE JESUS CABRAL,

CONCEIÇÃO VARELA, SILVIA ARAÚJO

Le souvenir
d'une certaine image

Pour Maria do Rosário Girão dos Santos

Exotopies

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

- Maria de Jesus Cabral, Ana Clara Santos et Jean-Baptiste Dussert (dir.), *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, 2012.
- Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral (dir.), *Art et création chez Théophile Gautier*, 2013.
- Ana Clara Santos, Maria Celeste Natário, Maria de Jesus Cabral, Maria Luísa Malato et Renato Epifânio (dir.), *L'exil et le royaume : d'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, 2014.
- Maria de Jesus Cabral et Gérard Danou (dir.), *Maux écrits, mots vécus. Traitements littéraires de la maladie*, 2015.
- Fernando Gomes, Odete Jubilado, Margarida Reffóios, Carla Castro (dir.), *(Re)lire Albert Camus. Études interdisciplinaires*, 2016.
- Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral (dir.), *L'Étranger*, 2016.
- Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida (dir.), *Résistances du local et apories du global. La littérature française et francophone à l'épreuve de la mondialisation*, 2016.
- Laurence Malingret et Nuria Rodríguez Pedreira (dir.), *Voies de convergences dans l'espace ibéro-gallo-roman*, 2017.
- José Domingues de Almeida, Dominique Faria, Maria de Fátima Outeirinho et António Monteiro (dir.), *Aviateurs écrivains – Témoins de l'histoire*, 2017.
- Dominique Faria, Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral (dir.), *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction dans la Péninsule ibérique*, 2017.
- Jacopo Masi, *Ce sentiment qui nous rappelle*, 2018.
- Cristina Álvares et Maria do Rosário Girão (dir.), *La Belle Époque revisitée*, 2018.
- Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou (dir.), *Le Toucher, Prospections médicales, artistiques et littéraires*, 2019.
- Dominique Faria, Alan Dobson, António Monteiro et Luís Nuno Rodrigues (dir.), *L'Aviation et son impact sur le temps et l'espace*, 2019.
- José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho (dir.), *Tours verniens*, 2019.

Études réunies par Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel et Franc Schuerewegen, *Lire les villes*, 2020.

Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado et Sérgio Guimarães de Sousa (dir.), *Humain, posthumain*, 2020.

Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida (dir.), *Poétiques et pratiques du don*, 2021.

Cristina Mendonça, *Identidades artísticas e dimensões da éfrase*, 2021.

Maria de Jesus Cabral, Philippe Zawieja, Maria de Fátima Outeirinho, José de Almeida, *Lectures de la fatigue*, 2023.

« Exotopies »

Collection dirigée par
Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral

La collection « Exotopies » est issue de travaux de l'APEF (Association Portugaise d'Études Françaises) qui siège à l'université de Coimbra, au Portugal. Elle est née de la volonté de divulgation des activités scientifiques (colloques, journées de réflexion) menées par l'APEF et qui, à la croisée d'horizons disciplinaires, critiques et géographiques variés, contribuent à la vitalité des études en langue française selon une perspective transfrontalière. Privilégiant le patrimoine littéraire et artistique, cette collection se veut une interface scientifique ouverte à d'autres domaines de recherche – linguistique, traduction, didactique – dont ce patrimoine ne saurait être dissocié. Ayant pour objet les études françaises et le questionnement des frontières, cette collection propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'écriture, l'art et la langue. Elle promeut un regard comparatiste révélant le dialogue fécond que les langues et cultures entretiennent dans l'espace européen.

Présentation

« Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années ». Dans cette petite phrase mélancolique, tirée de *Du Côté de chez Swann*, les lieux décrochent des espaces physiques où ils se trouvent et deviennent autonomes sous forme d'images – images fugitives, certes, ou flottantes, sans ancrage matériel, mais qui restent dans notre mémoire. Ce sont des souvenirs.

Il en est ainsi de Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos. Son écrivain préféré ne saurait mieux dire le souvenir de l'image de Rosário qui imprègne les lieux qu'elle fréquentait à l'Université du Minho tout au long de plus de quarante années de carrière universitaire, puisqu'elle y a fait ses débuts en 1978. Depuis qu'elle est partie à la retraite, notre souvenir associe son image à trois lieux contigus formant une certaine région de l'École des Lettres, Arts et Sciences humaines. Tout d'abord, son bureau, le dernier à droite au fond du couloir des Études francophones, où elle travaillait toute la journée et où on savait qu'on pourrait la rejoindre

quand elle n'était pas en cours ; puis, le même couloir qu'elle arpentait énergiquement pour aller au Secrétariat ou pour utiliser l'énorme photocopieuse en face ; et finalement, la porte arrière du bâtiment où elle descendait à chaque heure pour une pause cigarette et un bout de conversation avec des collègues fumeurs. On appelle ce coin du campus *la tabagie*. Le bureau, le couloir et la tabagie forment l'espace-Rosário qui est toute une zone de l'École où on ne la voit plus alors qu'elle reste quand même bien visible dans nos souvenirs, sans doute stimulés par le fait que les espaces physiques gardent l'empreinte de ceux et celles qu'ils ont enveloppés. Il se peut que l'image ne soit pas aussi autonome que la phrase de Prout le laisserait croire à une lecture superficielle, mais qu'elle se tienne entre dedans et dehors, ancrée aussi bien dans nos mémoires que dans la matérialité de l'espace.

L'image que nous gardons de Rosário n'est pas du tout statique. C'est une image dynamique, une image qui bouge, une image de femme à l'énergie inépuisable et contagieuse. En apprenant sa retraite, les collègues restaient bouche bée, incapables de se figurer une Rosário qui ne bosserait pas. Même en retrait – plus qu'en « retraite » – on peut lui attribuer le mot de Mallarmé : « Moi, aussi, je travaille ». En effet, le désœuvrement est quelque chose qu'elle méconnaît radicalement. Soyons sûrs qu'elle reste pleine d'activités.

Ce livre rend hommage à l'intense activité intellectuelle et académique de Rosário Girão, spécialiste de littérature française, de littérature comparée, de littérature d'Azores et de mythocritique. Écrits par des collègues et d'anciens étudiants, les textes réunis dans ce volume sont l'image du respect et de l'admiration pour son travail et pour sa trajectoire professionnelle. La sensibilité littéraire qui émane de sa production scientifique, la justesse et la finesse de ses idées, sa disponibilité pour écouter les autres et accueillir tous les points de vue ; son intransigeance face aux favoritismes et aux injustices, son indifférence aux mandarinats, sont partie

intégrante d'un charisme humain et académique *fidèle à sa propre nature*, comme le dirait Baudelaire, poète à qui elle a consacré plusieurs travaux, à commencer par sa thèse de doctorat.

Ce livre auquel ont voulu participer des collègues de tout le pays, chère Maria do Rosário, renvoie l'image de toute une activité, la tienne, soutenue, persistante, sans faille ni découragement, continument poursuivie, partagée, engagée dans la recherche et l'enseignement. Que de souvenirs, ici et là, de plusieurs décennies de compagnonnage et pour tout ce que ton action inspire : une éthique irréprochable, une rigueur scientifique remarquable, un dévouement toujours généreux, sans cesser d'être critique, une honnêteté et une impartialité qui ont marqué la gestion du Département au fil de plusieurs mandats de Directrice. Tout le dévouement et participation active aux projets de l'APEF – Association Portugaise d'Études Françaises et à ceux du réseau *LEA!* Lire en Europe Aujourd'hui. Et le plus important : la curiosité intellectuelle et le plaisir d'étudier la littérature, essaimés dans tes livres comme dans plusieurs générations d'étudiants.

C'est donc avec beaucoup de joie et en vive reconnaissance que nous avons préparé *Souvenir d'une certaine image*. Présenté en trois parties – études, témoignages et créations, ce livre, publié en collaboration entre l'APEF et le CEHUM – Centre d'Études Humanistiques de l'Université du Minho, réunit un ensemble de vingt-deux contributions de collègues, amis et anciens étudiants qui ont souhaité évoquer une trajectoire universitaire d'excellence. Il nous reste à exprimer notre vive gratitude à tous ceux et celles dont les textes composent ce bouquet.

Puisse Maria do Rosário y retrouver reflétée un peu de sa propre pensée et se reconnaître dans ce travail.

Cristina Álvares et Maria de Jesus Cabral,
Au nom des organisatrices

Études

Camilo Pessanha e a busca do tempo perdido

Anabela Leal de Barros
Universidade do Minho – CEHUM

*“A vida flui (parece) como um novelo que se desenrola
...a vida é água a correr”* (António Gedeão)¹

Em Camilo Pessanha, a orquestração das palavras parece transmutar a música plangente do ser incapaz de furtrar-se à “doença de pensar” — a mesma de que António Caeiro (quase) não padece — e à consequente consciencialização de que a perfeita imutabilidade e essencialidade do *ser*, num tempo já perdido, foi irremediavelmente substituída pela transitoriedade intransponível e insuficiente do *estar*. Expulso desse paraíso, o homem está hoje condenado a um cenário em fuga para um final inefável: o caos que precede novo cosmos ou, temivelmente, um caos do qual nenhuma ordem

1 *Vd. Poesias Completas*, Liv. Sá da Costa Editora, Lisboa, 1987, pp. 29 (“Balão esvaziado”) e 37 (“Fala do homem vencido”), respectivamente.

poderá brotar. As palavras do estrangeiro que foi expelido do seu país (tempo original, ventre materno, paraíso?) não se cansam, por isso, de formular interrogações teimosas que se perdem no vazio, em demanda sempre da origem, do caminho, da natureza mentirosa de uma realidade que tão depressa se oferece como se esquiva:

Não sei o caminho
Eu sou estrangeiro

Não sei de onde venho,
Que azar me fadou?...
[...]
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou... (Pessanha, 1983:75,65)

É pela clepsidra das palavras — inúteis no tempo telepático do paraíso — que se vai escoando o destino do triste soldado que ninguém ama, do preso asfíxiado entre as grades do mundo, da flauta que pela noite chora, abandonada pela orquestra e pelos beijos, do “cómico defunto” encravado na ponte que une, separando, morte e vida:

Mas ai, ó soldado!
Ó triste alienado!
Por mais exaltado

Que o toque reclame,
Ninguém que te chame...
Ninguém que te ame...

...só modulada trila
A flauta flébil... Quem há-de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora? (Pessanha, 1983: 62,71)

Nesta poesia que configura a busca do paraíso, só as palavras atingem essa pátria de permanência, líquido amniótico onde a luz “penteada” do dia nunca morre, onde a água viva não corre e o amor não se esvai. Afinal, o verdadeiro amor constitui “a plenitude da própria existência”², o único momento da antiga androginia, do tempo parado e perfeito, cujo pálido reflexo é o fugaz amor do mundo sensível, enganado entre o delírio das sensações e o equívoco de existir:

Eu vi a luz em um país perdido
San Gabriel [...]
Vem-nos levar à conquista final
Da luz, do Bem, doce clarão irreal.
Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa
[...] onde [...]
Fulgem as velhas almas namoradas...(Pessanha, 1983: 27,40,41)

O tempo presente surge, na obra de Pessanha, como as cobras que extinguem o idílio, exílio onde o peregrino vê constantemente fugir a luz “desgrenhada” do dia, a água que lhe arrebatava quanto ama, deserto enganador onde mão invisível rasga cada lençol de pureza, cada oásis de magia ou réstia de paraíso:

...Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, meus tão castos lençóis?

2 *Vd.* João Camilo, Suplemento à *Persona* 10, in *Persona* 11/12, Porto, 1985, pp. 39-84.

Eis quanto resta do idílio acabado,
- Primavera que durou um momento...

[...]

No claustro agora viçam as ortigas,
Rojam-se cobras pelas velhas lágeas. (Pessanha, 1983: 34,37)

O poema “Inscrição”, primeiro a escoar-se pela Clepsidra, é também aquele que melhor a resume; nele, as palavras apresentam-se-nos como único refúgio para a dor presente, enquanto a morte não vem, ou de novo o ventre materno, enquanto a luz não acorre a baptizar os “abortos cor de cidra”. É a poesia o paraíso possível, lenitivo para a saudade e anestésico do pensamento, porque escrever é (re)viver, e a alquimia das palavras, mesmo quando constituem “perdida voz que de entre as mais se exila”, poderá destilar o único bálsamo com poder sobre a “cicatriz melindrosa”. Afinal, a arquitectura das palavras, na pena de Pessoa, “é a busca de quem somos na distância de nós.” (Pessoa, 1979: 99)

Inscrição

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
O! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme... (Pessanha, 1983: 27)

Assim como a inscrição tumular é a biografia sumária do sepultado, também este poema que inaugura a Clepsidra constitui a sua síntese, epitáfio do estrangeiro que se antevia dormindo “sob a terra firme”, muito quietinho para que não lhe desse nada.

No desenho tumular da quadra, o ângulo superior esquerdo nasce da palavra *Eu*, designação pronominal do

ser original e perfeito, habitante do mundo inteligível onde permanecem o Bem, a Razão, a Beleza e o Conhecimento, onde se pode conceber a plenitude intemporal, já que é da sucessão de fenómenos e estados que resulta o tempo. Da visão de objectos incompletos em acção, meras participações do absoluto, configura-se um tempo fugaz e rectilíneo:

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!... (Pessanha, 1983: 53)

Ao invés, no original mundo das ideias a essência preenche todo o espaço-tempo, a perfeição não permite alternância de estados ou sucessão de situações; o tempo não passa, é imutável, fixo, pleno. Nesse momento absoluto, espaço de eternidade, não há itinerário de sofrimento, pois que não existem obstáculos quando não há caminho. Tudo quanto há é, sendo o próprio eu, também ele, pleno, andrógino.

Contudo, nesta quadra em que o primeiro monossílabo instaura o absoluto, a origem, mas também já a individualidade e a fragmentação que ela implica, a segunda palavra monossilábica (“*vi*”), enquanto pretérito perfeito de ver, anuncia exactamente esse tempo de perda e expulsão do paraíso, país outrora perdido. Se esse primeiro verso (“Eu vi a luz em um país perdido.”) evoca e remete para o “bem passado”, o segundo verso instaura e define o “mal presente (“A minha alma é lânguida e inerme.”), que nos versos últimos se projecta em amargo desejo de futuro, ou ausência dele, pois seria na fuga, na aniquilação do ser, no regresso à terra, ao ventre ou à larva, em última instância, que poderia residir a salvação (im)possível (“O! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...”).

Ao contrário do que pretende Barbara Spaggiari, não creio que possamos limitar-nos a interpretar a expressão “ver

a luz” unicamente como perífrase de ‘nascer’, tal como não se me afigura que este “país perdido” possa ter como referente apenas Portugal, como João de Castro Osório afirma ter escutado a Pessanha; afinal, ainda que na mente do poeta a referência fosse o seu país, nas palavras de Gaston Bachelard “le pays natal est moins une étendue qu’une matière; c’est un granit, ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C’est en lui que nous matérialisons nos rêveries; c’est par lui que notre rêve prend sa juste substance” (Bachelard, 1979: 12).

É certo que “ver a luz” conota ‘nascer’, mas, antes de mais, um nascer ou renascer para o simbólico país da infância, que é também, no seu sentido mais amplo, o longínquo ponto da origem (de *orior*, ‘nascer’, ‘levantar-se do chão ou emergir do ventre’). Conforme sugere Bachelard, « l’enfance voit le Monde Illustré, le Monde avec ses couleurs premières, ses couleurs vraies. Le grand “autrefois” que nous revivons en rêvant à nos souvenirs d’enfance est bien le monde de la première fois » (Bachelard, 1986:101). A infância constitui, pois, a seu ver, “o arquétipo da felicidade simples” (*idem*, p.106), “um estado de alma” (*ibidem*, p.113), um estado de paz alheio à dor, como igualmente sugere António Gedeão (para não citarmos poetas tão citados como Pessoa):

Eu, infante, não sabia
as mágoas que a vida tem.
Ingenuamente sorria,
me aninhava e adormecia
no colo de minha mãe. (Pessoa, 1979: 76)

Efectivamente, poder-se-ia afirmar que a criança detém uma consciência no máximo parcelar do tempo que passa, somada a certa ausência de passado e diminuta consciencialização do futuro; na perspectiva de Jacqueline Held, “el niño vive el instante” (1987:100).

O estado infantil como que perpetua a completude do andrógino, do ser que ainda mantém, ou crê que mantém em si todos os contrários, ou, pelo menos, a harmonia da própria inconsciência, que nada de interior precisa ainda de procurar.

Expulso do país original — paraíso, ventre materno, infância —, o sujeito poético sofre uma gradual perda de identidade, num processo de desorientação (em sentido etimológico, ‘afastamento e perda de vista do ponto de origem ou nascimento’) que culmina no desejo de sumir-se nas profundezas da terra, não enquanto *Eu* consciente (primeiro verso), nem enquanto simples *alma* lânguida e inerte³ (segundo verso), e sequer como o homem que poderá esconder-se atrás de um *quem* anónimo (terceiro verso): em posição oblíqua ao *Eu* inicial, no ângulo inferior direito da quadra — no subsolo da poesia —, esse ser seria, no auge da despersonalização, um insignificante verme que haveria de apodrecer no húmus onde se escondesse. À luz dessa aniquilação, não é apenas o país que está perdido, é também o ser, a alma, o verme. A expulsão do país original fez do andrógino homem apenas, “átomo miserando”, corpo inane, “vil despojo” que se deixa ludibriar pelo sensível e que sofre, cárcere de uma alma “egoísta e fraca”, desprovida da primordial harmonia, eternamente em demanda da metade perdida: a mulher que foge de branco pelo arvoredo, a Ofélia que escorre pelo rio da sua própria natureza — porque o feminino é água (na água “ela encontra o seu próprio elemento”, escreve-se em *Hamlet*), mas uma água que flui, condenando o homem a persegui-la sem jamais a conseguir alcançar. E se, por um finíssimo instante, se vê prestes a alcançá-la, logo a “hidra torpe”, a serpe da água ou do tempo,

3 Paradoxalmente, a *anima* (> port. alma), que por natureza é sopro vital, agente da ‘animação’ do corpo, do ânimo, enfim, da vida — os *desenhos animados* não são mais do que bonecos com vida —, é aqui *lânguida* e *inerte*, tendo, assim, perdido as suas intrínsecas qualidades de alma.

vem separá-los, como a serpente do paraíso, ou as cobras que selaram o idílio do convento.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

— Impecável figura peregrina,
A distância sem fim que nos separa! (Pessanha, 1983: 39, 48)

O presente afigura-se, pois, como tempo de angústia e abulia, de privação e inútil procura. O presente é a alma “lânguida e inerme”, a “alma doente” (Pessanha, 1983: 31), enfraquecida na prisão do mundo sensível, na caverna decorada de sombras, onde já se cansou de “agitar as asitas”, de agarrar um tempo em fuga desde que o ser se tornou incompleto, ganhando então um caminho de aperfeiçoamento e dor (“a dor, essa falta d’harmonia”) a percorrer, um mundo ilusório a abarcar, uma realidade onde o que se vê não é o que é: “isto, e isso, e aquilo, não é aquilo nem isto. Não é nada” (Gedeão, 1987: 25).

A nível fónico-rítmico, essa nostalgia de um tempo/país perdido é traduzida pela assonância, nos dois primeiros versos, do som anterior fechado [i] e, sobretudo, pelo predomínio dos sons nasais, tanto vocálicos (assonância) como consonânticos (aliteração); o presente desconstruído, patente mesmo na aliteração de sons oclusivos, que enfraquece a própria alma, conduz ao desejo de aniquilamento que a aliteração de sons sibilantes nos últimos versos apenas concretiza verbalmente. O ritmo daí resultante encontra-se em íntima interdependência

com o verso estanque, de pontuação separadora e sem articuladores frásticos, que só no terceiro verso se alonga para o quarto, já que apenas a primeira oração deste último (“no chão sumir-se...”) completa, assindeticamente, o sujeito e predicado que abrem o verso anterior (“O! Quem pudesse...”: 1) deslizar sem ruído; 2) no chão sumir-se...), enquanto a última oração (a comparativa simples “como faz um verme”) prolonga e remete, por encavalgamento, para a oração “deslizar sem ruído”, do verso anterior, e também “no chão sumir-se”. Assim, em gradação “descendente” (que é, retoricamente falando, ascendente, já que se intensifica o tipo de acção, do superficial *deslizar* para o profundo *sumir-se*) o despersonalizador e humilde⁴ *deslizar* haveria de culminar, se pudesse realizar-se o desejo do sujeito poético, no internamento nas profundezas da terra, onde o corpo se refugia e desfaz. Todavia, se a primeira metade da estrofe é composta por duas orações objectivas, informativas, com tempos verbais do indicativo e pontuação “finita”, a segunda metade, que exprime essa impossível aspiração de fuga ou retorno à origem, apresenta-se naturalmente construída por orações emotivas, com base em improváveis conjuntivos e “atemporais infinitivos”, por recurso à interjeição, à pontuação exclamativa e reticente. Essa ambição da perpétua distância, do afastamento em direcção ao longínquo, é a mesma que Gedeão resume e justifica:

Invoco, nos longes, a minha presença impossível.

Os longes são permanentes.

Lá, onde a beleza reside, deliquescentes

azuis, sóis e luares, são permanência intangível. (Pessanha, 1983:24)

4 Aquele ou aquilo que é *humilde*, de HUMILE, é o que está ‘ao nível do chão’, ou seja, do HUMUS.

Perante a fraca condição do homem, que Séneca tão definitivamente descreveu em *Ad Marciam Consolatione* — “Quid est homo? Imbecillum corpus et fragile, nudum, suapte natura inerme, alienae opis indigens, ad omnem fortunae contumeliam proiectum.” — a atitude do poeta é o “passar sem ruído” dos estoicistas, a morte da consciência, das paixões que atraem o sofrimento, numa serena via de retorno à camoniana “materna sepultura” (Camões, 1981:171), ao estado larvar. É a partir das máximas do estoicismo que Barbara Spaggiari interpreta a morte em Camilo Pessanha: “Per Pessanha, morire significa sottrarsi alla percezione del reale: un’anestesia dell’anima che rende insensibili, annullando l’equazione ‘esistenza = dolore.’” (Spaggiari, 1984:5).

Nos últimos versos, a aliteração das sibilantes não evoca a pedra onde jaz a inscrição, nem a terra dura do túmulo; alternando com vibrantes e fricativas, sugere a (in)consistência da água — a água da dissolução, mas também da renovação; a feminina, a maternal (“l’eau est un lait prodigieux”), recorda Bachelard (1979:161). As mesmas águas pelas quais o corpo morto se dilui são também as águas uterinas onde o ser, resguardado, (re)toma forma: “Leurs eaux ont rempli une fonction psychologique essentielle : [...] offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous” (Bachelard, 1979:77).

Surge, assim, em contraposição, em cada metade do texto, o país perdido da luz, do ser completo, da permanência, e o submundo escuro e movediço do verme, que se afunda na lama, na água, em direcção à dissolução da consciência ou à morte. Encravado no espaço/tempo entre um e o outro, *eis o homem*: em relação ao presente, a origem ficou na lonjura do irreversível, enquanto o ocaso não passa, por enquanto, de insatisfeito desejo, da vontade, ainda que metafórica, de encerrar o ciclo da memória.

O poema “Inscrição”, súpula ou biografia sumária do sujeito poético que se nos expõe nesta clepsidra, poderá, em

última análise, revelar em Pessanha as mesmas “saudades de ter sido Deus” que confessava Mário de Sá Carneiro, ou, ao menos, a percepção do próprio ser como “um deserto onde Deus teve”, como em Álvaro de Campos. Esta *Inscrição* consubstancia, nas diversas dimensões do simbólico, a *Clepsidra*, instrumento desnecessário no “país perdido”, e que traduz a voracidade de um tempo em fuga desde a “expulsão do paraíso” ou o início da eterna busca do Eu, procurando a fluidez do “feminino” por entre a efemeridade das imagens e os escombros da hora. António Gedeão resumirá mais tarde, numa frase de três versos, esse fulcral problema humano, com uma simplicidade que advém da inconciliável mas evidente convergência de todo o tempo dentro de cada átomo de tempo, na profunda mas bélica identidade entre o próprio e o outro: “não há nada que nos guarde, / nem defenda nem resguarde / do que na hora é outrora” (Gedeão, 1987:15). Ao inserir os seus textos nesta clepsidra, Pessanha mostra-os e mostra-se à luz dessa tragédia de um tempo que se degrada até à morte, arrastando com ele tudo quanto existe e lhe está necessariamente sujeito.

Assim, o verso inicial deste texto que inaugura a *Clepsidra* apresenta de imediato o passado ditoso na pátria celeste e maternal, que agora urge (re)conquistar (“vem-nos levar à conquista final / da luz, do Bem, doce clarão irreal”). É a luz que viu nesse país agora perdido que há-de vir “beijar” os escravos da vida. Trata-se do país da infância, da casa nova, do vinho por entornar, dos lençóis castos por poluir, do idílio decorado de hidrângeas e silindras, da Primavera que nenhum vento vem desfolhar. O Eu de que se fala é o do jovem gladiador fervorosamente virgem, o da Madalena pura, o do “menino de sua mãe”, viva ainda junto à lareira onde crepita o fogo da sua esperança. Recordar o país perdido é, antes de mais, reviver a infância, porque, conforme reconhece Bachelard, “dans notre enfance, la rêverie nous donnait la liberté” (Bachelard, 1960:86).

Ao invés, o presente do segundo verso é o do instante que foge, da água que corre, da pátria perdida, da casa em ruínas, do vinho entornado, dos lençóis rasgados e poluídos, do lume apagado, da mesa quebrada:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear - tábua tosca de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
— Da minha vinha o vinho acidulado e fresco... (Pessanha, 1983:
51).

Álvaro de Campos viria a exprimir através de metáforas semelhantes, que compõem o mesmo esboço de desolação, um estado de espírito similar: “O que eu sou hoje é terem vendido a casa, / É terem morrido todos, / E estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio” (Pessoa, 1986: 240).

De volta ao início do anel do tempo — sendo início cada ponto desse anel —, ao tempo perdido, ao templo perdido, ao embrião de todas as possibilidades, estará o sujeito a salvo de ser objecto, de jazer despojado de tudo quanto foi ou está condenado a ir. De volta a Gaston Bachelard, oferece-nos *La poétique de la rêverie* a justificação de Pessanha, do seu sonho de regresso, com clareza liminar : « une enfance potentielle est en nous. Quand nous allons la retrouver en nos rêveries, plus encore que dans sa réalité, nous la revivons en ses possibilités » (1986 : 86). E se a vida é sonho, a poesia não é mais que *rêverie*, um acto de reparentalização, de renascimento sem constrangimento de idade nem de liberdade.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston, 1979. *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti.

BACHELARD, Gaston, 1986. *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

CAMÕES, Luís de, 1981. *Lírica*, Lisboa, Círculo de Lietores.

GEDEÃO, António, 1987. *Poesias Completas*, Lisboa, Sá da Costa.

HELD, Jacqueline, 1987. *Los niños y la literatura fantástica*, 3a ed., Barcelona, Paidós.

PESSANHA, Camilo, 1983. *Clepsidra e Outros Poemas*, 6a ed., Lisboa, Ática.

PESSOA, Fernando, 1979, *Mensagem*, Lisboa, Ática.

PESSOA, Fernando, 1986. *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores.

SPAGGIARI, Bárbara, 1984. “Pessanha e Pessoa: alle origini del simbolismo di Pessoa”, *Persona* 10, pp. 5-9.

Images de la femme dans le théâtre racinien

Ana Clara Santos
Universidade do Algarve

Nous sommes très honorés de contribuer, à travers cette étude qui nous fait revisiter les classiques et le théâtre racinien, à cet hommage à notre collègue Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos. En toute amitié, nous la remercions pour son dévouement envers l'Association Portugaise d'Études Françaises et tout son soutien et son enthousiasme.

En 1690, à la demande de M^{me} de Maintenon, Racine est amené à donner, après le succès d'*Esther*, la deuxième pièce à la Maison Royale de Saint-Cyr et la dernière de sa carrière dramatique : *Athalie*. Or, n'est-il pas étonnant que Racine ait choisi, pour répondre aux objectifs de la commande envers l'éducation des demoiselles de Saint-Cyr, des épisodes si complexes du quatrième livre des *Rois* et du second des *Chroniques* de l'Ancien Testament ? Dans la préface, il explique l'attrait pour ces épisodes au nom du sacré afin de chanter le triomphe de Dieu sur le Mal :

J'ai suivi l'explication de plusieurs commentateurs fort habiles, qui prouvent, par le texte même de l'Écriture, que tous les soldats à qui Joïade, ou Joad, comme il est appelé dans Josèphe, fit prendre les armes consacrées à Dieu par David, étaient autant de prêtres et de lévites, aussi bien que les cinq centeniers qui les commandaient. En effet, disent les interprètes, tout devait être saint dans une si sainte action, et aucun profane n'y devait être employé. Il s'y agissait non seulement de conserver le sceptre dans la maison de David, mais encore de conserver à ce grand roi cette suite de descendants dont devait naître le Messie : « Car ce Messie tant de fois promis comme le fils d'Abraham, devait être aussi le fils de David et de tous les fils de Juda. » De là vient que l'illustre et savant prélat de qui j'ai emprunté ces paroles appelle Joas le précieux reste de la maison de David. Josèphe en parle dans les mêmes termes, et l'Écriture dit expressément que Dieu n'extermina pas toute la famille de Joram, voulant conserver à David la lampe qu'il lui avait promise. Or cette lampe, qu'était-ce autre chose que la lumière qui devait être un jour révélée aux nations ? (Racine, 1980 : 695)

Mais ne nous y trompons point. L'auteur choisit non seulement un épisode qui annule l'intention théologique du sacré — on sait la portée de la malédiction d'Athalie — mais, en plus, celui-ci montre le mal et l'usurpateur sous la forme du féminin associé au culte du Baal. Or, selon l'histoire des religions ce culte était attaché au culte de la fertilité qui était depuis les origines indissociable du culte de la Déesse-Mère. Même si l'absence de ce principe féminin devient une réalité dans la tragédie racinienne, il n'en reste pas moins que le texte dramatique lève le voile autour de certains mythes liés à la femme par la tradition judéo-chrétienne. Le texte biblique semble légitimer l'ordre établi, c'est-à-dire l'origine du monothéisme patriarcal au sein duquel la femme ne devient qu'un symbole de soumission et de dévotion. Josabet est, au sein de la tragédie racinienne, l'emblème même de l'archétype maternel de la *mater dolorosa*, impuissante entre le

Mal, personnifié par Athalie, et l'Ordre, incarné par Joad. Son impuissance féminine l'enferme dans l'immobilité dramatique et la rend conforme aux préceptes de la Nature. De l'autre côté de la confrontation dramatique, se trouve Athalie, la reine sanguinaire¹. Mais Racine a su amoindrir la cruauté et les « fureurs » de cette « grande âme » qui, au départ, semblait forgée dans le moule du modèle cornélien de l'exaltation de l'ambition vengeresse. Il a préféré la rapprocher de Phèdre et la munir d'un sentiment de « trouble », de « faiblesse » et d'« impuissance » qui la plonge dans un « sombre chagrin » « depuis deux jours ». Aux résolutions et à la détermination du mari de Josabet, Racine oppose les hésitations et l'incapacité inattendue de la grand-mère de Joas à réaliser son projet :

Mais un trouble importun vient, depuis quelques jours,
De mes prospérités interrompre le cours.
Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe ?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
Je l'évite partout, partout il me poursuit. (Racine, *Athalie* : II, 5,
485-489.

1 Dans la préface, Racine justifie ainsi le titre de la tragédie et l'ampleur du rôle de la reine : « Elle a pour sujet Joas reconnu et mis sur le trône ; et j'aurai dû dans les règles l'intituler Joas ; mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'Athalie, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la pièce. Voici une partie des principaux événements qui devancèrent cette grande action. [...] Jéhu extermina toute la postérité d'Achab [père d'Athalie], et fit jeter par les fenêtres Jézabel [mère d'Athalie] [...] Athalie, ayant appris à Jérusalem tous ces massacres, entreprit de son côté d'éteindre entièrement la race royale de David. En faisant mourir tous les enfants d'Ochosias, ses petits-fils. Mais heureusement Josabeth, sœur d'Ochosias et fille de Joram, mais d'une autre mère qu'Athalie, étant arrivée lorsqu'on égorgeait les princes, ses neveux, elle trouva moyen de dérober du milieu des morts le petit Joas, encore à la mamelle, et le confia avec sa nourrice au grand-prêtre son mari, qui les cacha tous deux dans le temple, où l'enfant fut élevé secrètement jusqu'au jour qu'il fut proclamé roi de Juda. (Racine, 1980 : 694).

Après les angoisses d'Abner (I, 1) et les alarmes de Josabet (II, 2) face aux dangers qui mettent en péril la vie du petit Joas, apparaît en scène une victime blessée à mort, qui n'est venue dans le temple que dans le désir « d'apaiser » et de rendre « plus doux » le Dieu des Juifs. Le portrait que font les autres personnages d'Athalie, plongée dans un état de confusion et d'angoisse, la rend femme : « La peur d'un vain remords trouble cette grande âme. / Elle flotte, elle hésite, en un mot : elle est femme » (Racine, *Athalie* : III, 3, 875-876). C'est donc son enfermement dans sa condition féminine qui amène sa perte. Dès la première scène, le dramaturge renforce l'horreur ressentie par le patriarcat pour la femme qui possède le pouvoir royal. L'ordre du Père n'est plus troublé par une reine « injuste » et « impie », mais bien par « l'audace d'une femme ». Au deuxième acte, l'exclusion d'Athalie n'est plus uniquement d'ordre sacré. Devenue symbole de l'exclusion du sexe féminin, elle reflète avant tout une opposition entre les deux sexes :

Les prêtres arrosaient l'autel et l'assemblée.
Un bruit confus s'élève, et du peuple surpris
Détourne tout à coup les yeux et les esprits.
Une femme... Peut-on la nommer sans blasphème?
Une femme... C'était Athalie elle-même [...]
Dans un des parvis, aux hommes réservé,
Cette femme superbe entre, le front levé,
Et se préparait même à passer les limites
De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites.
Le peuple s'épouvante et fuit de toutes parts.
Mon père... Ah! quel courroux animait ses regards!
Moïse à Pharaon parut moins formidable :
« Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
« D'où te bannit ton sexe et ton impiété.
« Viens-tu du Dieu vivant braver sa majesté? »
(Racine, *Athalie* : II, 2, 392-406)

L'exclusion de l'autre se fait alors au nom d'un sacré qui légitime le pouvoir politique. On le voit, la violence faite au sexe opposé – à la femme, à la mère – est perpétuée par la Loi, au nom du Sacré. Si Racine a poussé le rôle de la femme-monstre jusqu'à un tel paroxysme, c'est parce que cette tragédie sacrée avait un but encore plus noble : éduquer de jeunes filles de façon à remplir leurs devoirs envers le Roi et envers Dieu. Le temps n'était plus aux précautions déclamatoires de la *mater dolorosa* auxquelles avait répondu Josabet, mais à l'élévation de quelque chose de plus exemplaire qui devait faire frémir la sensibilité du siècle à la hauteur de l'enjeu marqué par le conflit tragique : la survie de la postérité d'Abraham et du trône de David, doublé du salut de genre humain tout entier et de l'existence même de Dieu. La *mater dolorosa*, symbole de la Sagesse et de la Vertu, reste le seul archétype susceptible de remplir pleinement le rôle qui lui assigne la société augustéenne du Grand Siècle. Insérée dans un monde du Chaos et du Désordre, elle se situe sur le plan de la symbolisation d'une pensée politique de l'époque selon laquelle la Femme est exclue du Pouvoir. L'idée inconcevable, à l'époque, du retour à l'âge mythique d'un matriarcat primitif, semble être symbolisée, dans l'œuvre poétique, par l'anéantissement de la Femme dans son rôle d'usurpatrice du pouvoir qui, par ce biais, permet une réflexion optimiste sur un nouvel ordre, la monarchie patriarcale et la loi salique. De ce point de vue, les théoriciens de l'âge classique semblent tous converger, mus par une culture profondément consolidée par la pensée de l'Écriture Sainte, vers l'exclusion du beau sexe à la succession de l'exercice du pouvoir politique :

En effet, la première fois qu'il y a eu subordination et ordre de gouvernement parmi les hommes, c'est lorsqu'il y a eu mari et femme, parents et enfants [...] Au reste le peuple de Dieu n'admettait pas à la succession le sexe qui est né pour obéir et la dignité des maisons régnantes ne paraissait pas assez soutenue en

la personne d'une femme, qui après tout était obligée de se faire un maître en se mariant (Bossuet, 1967 : 456, 458).

Sur le plan politique, des deux régences françaises de l'époque – régence de Marie de Médicis (1610-1617) et régence d'Anne d'Autriche (1643 à 165) – ressort aussi un *topos* des femmes illustres au pouvoir qui savent « garder le conseil du feu roi pour gouverner, maintenir l'État tel qu'il lui a été confié, voire en rétablir la prospérité passée » (Cosandey, 1997 : 392).

Sur le plan artistique et théologique, cette glorification et cette héroïsation des « femmes fortes » se font par la sublimation des vertus féminines exaltées par la tradition chrétienne – leur dévouement maternel et marital, ainsi que leur générosité –, et peuvent être repérées dans les arts de l'époque, notamment dans la peinture et certains de ses écrits. La peinture de Guy François² et les écrits du père Du Bosc et du père Pierre Le Moyne en sont de belles illustrations. Pensons à l'ouvrage *La Femme héroïque* du père Du Bosc (1645) et à celui de *La Galerie des femmes fortes* du père Pierre Le Moyne (1647) dans lequel il reprend les figures bibliques vertueuses. Pensons aussi aux œuvres du théologien Tertullien, reprises et publiées à la fin du XVIe et au XVIIe siècle en France. Citons notamment *De cultu feminarum* (*De l'ornement des femmes*) dans lequel il développe une critique acerbe de la vanité et des femmes, qu'il considère comme responsables de la chute des hommes.

À la fin de sa carrière dramatique, l'auteur d'*Athalie*, inspiré des textes sacrés de la tradition judéo-chrétienne, fait de la figure féminine, symbole de la douleur humaine, une allégorie de l'assise fondamentale de la structure familiale. Cette figure y invente une morale qui n'est plus exclusivement celle des figures bibliques, mais qui coïncide avec celle d'une société

2 Voir, à ce propos, l'étude de Perez, Saunier (2009).

augustéenne comme celle du Grand Siècle. Orientée par son rêve de puissance ou sa vision de l'impuissance, sous l'effet de l'égarément des passions, elle permet une réflexion sur le dérèglement des valeurs naturelles au sein d'un débat politique sur la régence et la légitimation du pouvoir monarchique.

Dans *Athalie*, par l'étalage de son malheur, la figure de la femme-monstre invente une morale, une liberté qui n'est unique ni exclusivement la sienne, mais celle du Grand Siècle. La monstruosité d'Athalie, qui frappe le regard et provoque la crainte, exhale d'emblée un langage propre à la scène. Qu'il corresponde à un rêve de puissance atteignant son apothéose avec Athalie ou qu'il devienne vision de l'impuissance avec Josabet, le personnage féminin racinien répond incontestablement à une peur de l'homme du Grand Siècle sur ce qui sauve l'homme de la chute et de l'abîme. Grâce à ces personnages féminins, Racine met en scène dans sa dernière pièce le pire désordre, celui de la Nature. Le respect des lois de la Nature est mis en scène sous la peinture des dangers de l'égarément des passions et l'État devient la scène de la cruauté familiale. Dans ce monde envahi par le dérèglement des valeurs naturelles, Dieu devient la seule échappatoire et la *mater dolorosa* le symbole féminin du rétablissement de l'ordre au nom de l'abnégation au service du bon sens et de la sagesse.

Références bibliographiques

BOSSUET, 1967. *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, Genève, Droz, J. Le Brun.

COSANDEY, Fanny, 1997. « "La Blanchéur de nos lys", La Reine de France au cœur de l'État royal », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 44, pp.387-403.

PEREZ, Marie-Félicie, SAUNIER, Bruno, 2009. « Une série des femmes illustres ou femmes fortes par Guy François (1578?-1650) », In *Situ*, 10.

RACINE, Jean, 1980. *Théâtre complet*, éd. p/ Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Garnier Frères.

O conto e o riso: da mitologia à literatura popular

António Bárbolo Alves
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Centro de Estudos em Letras

“O homem é o único animal que ri.”
(Aristóteles, Sobre as partes dos animais, III, 10, 673^a)

Uma breve viagem

Os contos populares são mitos degradados e dessacralizados, que nos conduzem para tempos ancestrais, ao encontro da transformação das comunidades caçadoras-recolectoras em comunidades agrárias. Anteriores às religiões históricas, são hoje verdadeiros fósseis sociais, conservando e transmitindo, em linguagem simbólica, determinados ritos, como os de iniciação, do canibalismo ritual, da eliminação dos “velhos” ou da própria morte. No contexto da transição para

um sistema agrícola e sedentário, denunciam as contradições mais ou menos profundas da liberdade individual perante o poder em todas as suas formas.

Ora, uma das estratégias mais subtis e eficazes de fazer face à autoridade e à prepotência, é a derisão e o riso. Embora estas características estejam sobretudo associadas aos chamados contos de costumes e de animais, veremos, no conto popular mirandês “*La maçana colorada*”¹, como este ingrediente se configura também como um elemento essencial para a compreensão desta narrativa maravilhosa. Mas este constituinte, próprio da nossa espécie, há já muitos séculos que faz parte da cultura ocidental. Antes de Aristóteles afirmar que o riso era próprio do homem, já os mitos, as festividades, e as próprias narrativas homéricas tinham posto em cena esta nossa especificidade, conferindo-lhe um papel singular na comédia humana.

Na antiguidade, numa mundividência em que os deuses eram concebidos à imagem e semelhança dos humanos, o riso era tido como algo positivo e regenerador, constituindo uma virtude das divindades e um dom que outorgavam aos homens. Hefesto (ou Vulcano), sendo filho de Hera e de Zeus², assemelhava-se de tal forma aos humanos que coxeava e era feio. É assim que nos aparece, no Livro I da *Iliada*, servindo vinho aos restantes deuses. E enquanto ia retirando o doce néctar de uma cratera – num gesto que parece encontrar eco no nosso conto, onde um simples pastor vence o desafio de fazer rir a princesa ao mudar vinho de uma cabaça para outra – estala “um riso inexaurível” entre os convivas.

É este mesmo Hefesto que encontramos na *Odisseia*, agora destilando ira contra a sua esposa Afrodite e o seu amante Ares. Furioso com a infidelidade, concebe uma armadilha

1 O texto foi por mim recolhido e publicado (Alves, 1999: 38-40).

2 Algumas vezes é considerado apenas filho de Hera que o teria gerado por vingança pelo facto de Zeus ter feito nascer Atena (Hamilton, 1979: 43).

invençível, feita de correntes inquebráveis, para apanhar os traidores. E os deuses, ali reunidos – as deusas tinham ficado, por pudor, cada uma em sua casa –, ao verem o artifício de Hefesto, soltaram um “riso interminável” pois este, apesar de coxo, conseguira apanhar Ares, deus da guerra e o mais veloz de todos.

Entre as muitas ocorrências do riso oferecidas por Homero encontramos o sorriso de Ulisses, já regressado a Ítaca e ao seu palácio, mas ainda disfarçado de mendigo e a preparar a chacina dos pretendentes de Penélope. No último festim, um dos muitos que lhe fazia a corte, Ctesipo, arrogante e convencido, dirige-se a todos os outros dizendo que daria um presente ao “estrangeiro”. E “assim falando, atirou com força o casco de um boi, que tirara de um cesto ali ao pé” (Lourenço, 2018:306). Porém, o objecto não acertou em Ulisses, que evitou o arremesso inclinando a cabeça e esboçando “um sorriso sardónico e amargo”³.

De uma forma geral, podemos dizer que as particularidades do riso, como atributo divino, um sentido positivo e um princípio criador, se irão manter, na cultura popular, durante toda a Idade Média e até ao Renascimento. Apesar da condenação oficial e religiosa, muitas formas de cómico e de burlesco sobreviveram, paralelamente às manifestações canónicas, associadas às festas e desempenhando o papel de drama satírico. Contudo, na cultura oficial ou das elites, no culto religioso e na etiqueta social e estatal, adquirirá, progressivamente, um tom grave e negativo, conformando-se com o fundo ideológico e opressivo próprio da sociedade feudal (Bakhtine, 1970).

É este profundo dissenso entre a chamada cultura popular e a cultura oficial ou das elites, com os sedimentos acumulados

3 A expressão “sorriso sardónico”, com o sentido de sarcástico ou zombeteiro, parece ter origem no facto de uma planta, que se crê ser nativa da Sardenha, cujo nome científico é *Oenanthe fistulosa* e que os latinos nomearam “*sardonian herba*”, produzir um riso forçado e sarcástico.

ao longo dos séculos, que encontramos reflectido na obra de Umberto Eco, *O nome da rosa*. Guilherme de Baskerville, o monge franciscano incumbido de investigar as misteriosas mortes ocorridas naquele mosteiro, ajuda-nos a compreender a relação entre esses crimes e o segundo volume *Poética*, de Aristóteles, que trataria da comédia e que outro monge, Jorge de Burgos, o bibliotecário, se esforça por encobrir sob pena de se tornar “matéria aberta de interpretação” e “pôr em prática as mais obscuras heresias” (Eco, 2002: 448-449).

As discussões entre os dois monges prolongam-se ao longo de toda a obra e culminam, quase no final, com a incriminação mútua de que ambos são o diabo. O diabo da “fé sem sorriso”, acusa Guilherme, que recebe, como resposta, a acusação de ser “um jogral”, “pior que o diabo” (Eco, 2002: 452). E, na verdade, nesta brevíssima viagem, é inevitável convocar também essa personagem a cujo riso se atribui, mais do que aos humanos e aos deuses, um poder corrosivo e destrutivo.

Regressando à mesma obra de Eco vemos como Jorge de Burgos lembra aos outros monges os preceitos da ordem beneditina, que impunha o recato e o silêncio, mas também a renúncia a “imagens más”, “que mentem acerca da forma da criação e mostram o mundo ao contrário daquilo que deve ser, sempre foi e sempre será” (Eco, 2002: 77). Ora, aquilo que constituiria justamente um dos pecados de Adelmo, primeira vítima mortal ocorrida naquele lúgubre mosteiro, era o facto de fazer representações de corpos, sendo que ele próprio, no seu aspecto jovem e “efeminado”, representaria um exemplo de beleza dificilmente tolerável pelo bibliotecário.

O corpo que a estatuária pagã nos mostra como algo belo e digno de admiração, passou a representar, para o cristianismo, a prisão que separa o Homem do seu Criador. E assim, no imaginário cristão medieval, os deuses pagãos metamorfoseiam-se em demónios, e o panteão greco-romano é ocupado por um só Deus. O riso, que a tradição pagã

encarava o riso como um elemento vital, ganha um carácter demoníaco, associado às fraquezas do corpo e proscrito da vida do cristão medieval.

Ainda assim, apesar do esforço crescente de diabolização que o cristianismo tentou aplicar aos deuses e aos espíritos das culturas populares, o nascimento de uma imagem aterrorizante de Lúcifer coexistiu com uma concepção banalizada do universo sobrenatural. O riso, quer conto popular quer em outras manifestações, foi um poderoso antídoto contra o medo e como resposta aos excessos das práticas inquisitoriais, às representações do inferno à porta das igrejas, aos processos e às fogueiras de bruxas e feiticeiras.

Na poesia trovadoresca, o riso aparece-nos quase exclusivamente ligado às cantigas de escárnio e maldizer. Com efeito, pelo seu carácter jocoso e satírico, mas também pelo que elas contêm de subversivo, no sentido em que se opunham às regras e aos códigos de conduta vigentes e aos princípios da igreja dominante, estes poemas integram-se nessa tradição em que, juntamente com outras manifestações, possibilitava viver, ainda que fugazmente, um mundo não sério, como o das cantigas de amigo e de amor. Por isso, o riso que encontramos numa cantiga de amor de D. Dinis em que a dama, idealizada e bela, tem também os atributos de “*falar mui bem e rir melhor, / que outra mulher*”, é naturalmente distinto do das cantigas de escárnio. Um riso controlado, subtil e discreto, talvez algo severo, que atingiria a máxima depuração no sorriso da Laura de Petrarca e na Beatriz de Dante, mas que não denega o princípio fundamental de que as pessoas das classes sociais mais elevadas também eram sensíveis a essa faculdade.

Outro exemplo desta permeabilidade social do riso, na Idade Média, está nos célebres “*fabliaux*” franceses, dos séculos XIII-XIV, justamente chamados “*contes à rire*” (Bédier: 1893) e também dirigidos a um público aristocrático (Ménard : 1983). Tal como a figura do diabo presente na

balaustrada da catedral de Notre-Dame, de Paris, se compraz a olhar tranquilamente a cidade onde reina o pecado, também aquelas histórias de adultério, tema principal dessas narrativas, deleitaram os simples e os aristocratas.

“La maçana colorada”

Este conto é um “fóssil milenário” (Rodríguez Almodóvar, 1989: 203) que lembra a história da princesa que não ri e em que um rei promete a sua filha em casamento a quem a fizer rir. Acorrem muitos pretendentes mas nenhum consegue fazê-lo. Finalmente, passa um simples pastor mudando vinho de uma cabaça para outra, o que a faz rir. Como palavra de rei não volta atrás, a princesa casa com o pastor. Mais tarde, nasce um príncipe que acaba por perguntar se não tem irmãos. Os pais dizem-lhe que tem uma irmã, mas que tinha ido desgraçada com um pastor. Como insiste em vê-la, vai ter com o pastor, que lhe demonstra, através de alguns enigmas, a felicidade da sua irmã, criticando assim a reacção dos pais perante o casamento da filha.

Se atendermos à morfologia dos contos maravilhosos à luz das lições de Propp concluímos que todos eles têm uma estrutura semelhante: partindo de uma carência, o herói, graças a algumas ajudas e “transformações”, consegue superá-la terminando com um final feliz. Neste conto, uma das metamorfoses operadas ocorre com a vida desse simples pastor que pede a mão da princesa. Consegue-o, não só remediando um eventual desejo de ascensão social, mas também criticando duramente os pais que se opunham a tal casamento. Ademais, para além da crítica ao cercear da liberdade feminina, sobressai a figura do pastor, o único a fazê-la rir. Embora a mão da princesa seja conseguida através do burlesco e do riso, ele sente-se orgulhoso da sua condição e da sua origem social, renunciando mesmo ao estatuto real conseguido através do casamento.

Numa leitura psicanalítica, poder-se-ia dizer que a luta de classes é sublimada pelo desejo popular a um casamento régio. Numa leitura mais sociológica, diríamos que isso leva, fatalmente, à desilusão, uma vez que tal satisfação nunca ocorre na realidade. De qualquer forma, todo o conto está impregnado de um tom satírico, dirigido aos caprichos dos reis e das rainhas, que pretendem casar as suas filhas apenas com pessoas da mesma estirpe⁴. Nesta perspectiva, o riso configura-se como a chave do discurso: o elemento que permite o reconhecimento, a sedução, a aproximação, o casamento e a conseqüente superação das convenções sociais.

Podem estes propósitos provocar, hoje, um certo sorriso. Deixaram de ter significado e são apenas um código ou enigma que encerra um conjunto de alusões a acontecimentos que se passaram *in illo tempore*. Mas como não ver aqui uma crítica a um modelo de educação baseado na repressão? Se assim for, o seu valor como símbolo prolonga-se até aos nossos dias, pois toda a educação repressiva conduz a uma alienação ou anulação da personalidade.

Do ponto de vista pragmático-discursivo, o constrangimento e a crítica à submissão da autoridade paterna, expressão de um poder e de um dever, o poder do pai e o dever da filha, é singularmente transmitido pelo valor da negação *nun* (não): “*Mas los pais nun querien. Filha de rei casarse cum un pastor?!*” Ao poder do pai opõe-se o dever da filha, e o drama está justamente na incompatibilidade entre o querer e o poder. O riso, que é a expressão da vida, da juventude e da plenitude, é negado à filha. Do ponto de vista lógico é a qualidade do predicado, aquilo que se diz, a proposição, que é afectada pela negação: o universal é positivo e o particular é negativo, e daí a distância entre o normal e o anormal.

4 Aurelio Macedonio Espinosa (1946) fala, a propósito deste conto ou das suas variantes, no tema do “bobo e da princesa” para se referir às narrativas em que um rei promete a filha em casamento a um desconhecido, geralmente um doido, que faz rir a princesa.

A norma é que a filha do rei se case com um príncipe, a transgressão é que ela se case com um pastor.

Em termos de trajectória discursiva o nosso conto desenvolve-se assim em três etapas: a primeira diz-nos que o riso é algo universal, fazendo parte da ordem estabelecida; a sua interdição, sublinhada pela negação e amplificada pelo valor do provérbio com valor assertivo – *palabra de rei nun bulbe atrás!* – corresponde à segunda etapa; a terceira, a violação do interdito, é feita pelo casamento do pastor com a princesa, que encontramos, metaforicamente, na “*maçana bormeilha e colorada*” (maçã vermelha e corada).

Epílogo

Os contos da literatura oral constituíram, durante séculos, um poderoso instrumento de transmissão de saberes, de valores e também de divertimento. Nesta vertente lúdica, nomeadamente a mais intimamente ligada com a sátira e o riso, guardam marcas e indícios desse fio de Ariadne que evoca o tempo em que a voz – tal como a de Homero, o poeta cego – era uma parte da alma.

Não se tratando de documentos históricos, são portadores de mensagens vindas do fundo da história comunitária e o riso é, neste particular, uma das suas expressões mais profundas e autênticas que não deve, de modo algum, ser tido como específico da chamada cultura popular. É certo que, apesar do enorme contributo que o movimento romântico prestou para a recuperação e valorização destas narrativas, a cultura oficial, a não ser por paternalismo ou snobismo, pouco ou nada quer saber do “folclore”. No entanto, aquilo que designamos por cultura, constrói-se justamente neste dialogismo entre os dois campos susceptíveis de contaminação e de mistura.

Referência bibliográficas

ALVES, António Bárbolo, 1999. *Literatura oral mirandesa. Recuólba de textos an mirandés*, Porto, Granito Editores.

BAKHTINE, Mikhail, 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BÉDIER, Joseph, 1893. *Les fabliaux, études de la littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Émile Bouillon.

HAMILTON, Edith, 1979. *A mitologia*, Lisboa, D. Quixote.

LOURENÇO, Frederico, 2018. *A Odisseia de Homero Adaptada para Jovens*, Lisboa, Quetzal.

MACEDÓNIO ESPINOSA, Aurelio, 1946. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MÉNARD, Philippe, 1983. *Les Fabliaux – Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF.

PROPP, Vladimir, 1983. *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia.

De Bécassine à Céleste Alberet La domesticité de la Belle Époque en bande dessinée

Cristina Álvares

Universidade do Minho – CEHUM

Je partage avec Rosário certains penchants théoriques, intérêts historiques et goûts esthétiques, parmi lesquels la mytho-critique, la théorie mimétique, la Belle Époque, l'Art nouveau et l'art déco. En 2017, nous avons organisé, avec le soutien de l'APEF, deux colloques à l'Université du Minho, l'un en février dédié à René Girard et l'autre en septembre dédié à la Belle Époque. De chaque événement est issue une publication : le numéro 12 de la revue *Carnets – Théorie mimétique et études littéraires* – et un livre, *La Belle Époque revisitée*, paru chez Le Manuscrit. Spécialiste de littérature des XIXe et XXe siècles, notamment des œuvres de Proust et de Colette, Rosário connaît à fond la Belle Époque dans la multiplicité de ses problématiques historiques, culturelles, sociologiques, politiques, artistiques, technologiques. Pour ma part, l'intérêt

pour la Belle Époque est épinglé à deux phénomènes : Freud que je lisais passionnément depuis le lycée; et la bande dessinée que je lisais en enfant et que j'avais redécouverte en 2009 comme objet de recherche en vue de son enseignement dans un master. J'avais saisi alors que la bande dessinée n'avait pas commencé avec Hergé, mais qu'elle était née dans l'essor fulgurant de l'imprimé et de la presse à la Belle Époque. J'ai passé des heures à contempler sur Internet le graphisme moderniste des planches de *Buster Brown* et de *Little Nemo*, des couvertures du *Petit Français Illustré*, de *La Semaine de Suzette*, de *Fillette* et du *Journal Rose*. Car, au-delà de la psychanalyse et de la bande dessinée, ce qui m'avait toujours fasciné dans la Belle Époque, et Rosário de même, c'était l'esthétique. L'Art nouveau s'emparait de l'espace public et privé, son style sinueux et fluide empreignait architecture, façades, bouches de métro, boutiques, kiosks, affiches, mobilier, toutes sortes d'objets, y compris des objets jetables comme les ravissants magazines illustrés. Fini le clivage entre l'utile et le pratique d'une part et le beau et l'élégant de l'autre. L'utile était beau, l'élégance était fonctionnelle. L'art imprégnait la vie quotidienne. Rosário et moi, nous étions on ne peut plus d'accord sur ce point : la Belle Époque mérite bien son nom. À la question qui sortait automatiquement de certaines bouches ricanantes – « mais belle pour qui? » –, nous répondions : « belle pour nous ». Notre décision d'organiser un colloque pour revisiter cette période était fondée sur cette absolue concordance.

Entre psychanalyse et bande dessinée, j'ai choisi celle-ci comme sujet de communication. J'avais un peu travaillé sur les origines de la bande dessinée dans la presse pour enfants et jeunes, où était née Bécassine, personnage que je connaissais depuis longtemps en tant qu'icône culturelle de la France, sans jamais avoir lu ses histoires (ce qui arrive souvent avec les héros de bande dessinée). De plus, je m'intéressais depuis quelque temps à des problématiques liées à la maison (*domus*) et ses dérivés : la domestication, la domesticité. J'ai développé

l'hypothèse selon laquelle Bécassine, paysanne bretonne venue travailler à Paris comme domestique, incarnerait la mutation de la culture populaire entraînée par l'exode rural que la désarticulation du monde paysan, survenue avec la révolution industrielle, avait déclenchée et qui s'était intensifiée pendant la III^e République. Je soutenais que le personnage créé en 1905 par Jacqueline Rivière, pour boucler le premier numéro de *La semaine de Suzette*, était la version moderne de la vénérable figure de la Conteuse que Clouzier avait dessinée pour le frontispice des *Contes* de Perrault. Bécassine est la Conteuse déplacée en milieu urbain, deux cents ans plus tard. Si la Conteuse est, dans les mots de Louis Marin, « maîtresse de la voix », Bécassine est au contraire dessinée sans bouche, ce qui suggère qu'elle représente la mutation de la narration traditionnelle induite par les industries culturelles axées sur l'image : les contes transmis par la voix de la Conteuse deviennent des histoires à regarder (bande dessinée et cinéma le quel, rappelons-le, était muet) et à rire.

En tant que figure du devenir-image du récit, Bécassine serait donc indexée à l'archétype de la Conteuse et, comme elle, jeune paysanne et domestique au service d'une maison aristocratique ; comme elle, portant la coiffe de campagnarde et servante. Je discernais une relation énigmatique entre la subalternité féminine et les changements médiatiques du récit dans le cadre de transitions brusques de la modernité. À remarquer qu'à la fin du XVII^e siècle, quand paraît la première édition des *Contes* de Perrault, la Conteuse était déjà associée au temps passé, le présent étant celui du livre imprimé, lequel se réclamait cependant de la tradition des contes oraux auxquels il donnait une forme écrite. Ces transitions sont de nature technologique et sociale. Le lien privilégié des servantes aux histoires – les raconter du dehors ou les vivre du dedans (ou plutôt, les rater, car Bécassine se caractérise par ses ratages successifs causés en grande partie par le décalage entre son savoir campagnard et la modernité

urbaine) – a l'effet de gommer différences sociales et d'âge, car tout le monde aime les histoires, indépendamment de sa catégorie sociale, cette transversalité définissant la culture populaire. Dans les historiettes de Bécassine ce gommage est mis en récit. Son dévouement inconditionnel à Madame de Grand Air annule toute violence de classe impliquée dans la relation maîtresse – servante. Toujours est-il que son regard naïf de paysanne ne manque pas de témoigner le déclin de l'aristocratie dans le monde moderne.

Rosario a pris la retraite en 2022 qui est, par coïncidence, l'année du centenaire de la mort de Marcel Proust, son écrivain préféré qu'elle a étudié et enseigné tout au long de sa carrière, non seulement en classe mais sur le terrain en organisant des visites d'étude aux hauts lieux proustiens avec les étudiants. À l'occasion de cet anniversaire, Chloé Cruchaudet, autrice de romans graphiques qu'elle scénarise et dessine, six fois primée, a publié chez Soleil la première partie de *Céleste. Bien sûr, Monsieur Proust*. Ce roman graphique raconte la relation de Céleste Albaret, la domestique de Proust, avec le grand écrivain. Basé sur le témoignage de Céleste, parmi une immense documentation, le roman graphique met en scène le quotidien de Proust dans l'appartement du boulevard Haussmann qu'il a partagé huit ans durant avec Céleste, sa bonne, gouvernante, secrétaire et confidente. Pour restituer la vie de Proust dans la sphère domestique, quoi de mieux que le regard de sa domestique? Comme Céleste dit à Colette, ce qu'elle voit ce n'est pas comment il se comporte dans le monde mais c'est quand il rentre à la maison. Il s'agit donc de la vie domestique de Proust, vue par sa gouvernante. L'œuvre de Chloé Cruchaudet évoque les vies minuscules de Michon et plus précisément le cas de Van Gogh vu à travers et avec le facteur Joseph Roulin. Vie majuscule et vie minuscule.

Comme Bécassine, Céleste est issue de l'exode rural. Elle a quitté son village en Lozère avec son mari qui avait trouvé un emploi de chauffeur de taxi à Paris. Au début, elle ne fait rien

et s'ennuie à la maison. Mais elle va bientôt entrer au service de Proust et, lorsque son mari est mobilisé, elle déménage dans l'appartement haussmannien. Elle est sa servante dévouée. Avec elle, on découvre les habitudes et les petites manies de cet écrivain de génie très casanier, qui écrivait au lit, qui demandait toujours des bouillottes, qui ne voulait pas qu'elle fasse le ménage à cause de son asthme. Il formulait ses exigences avec une telle élégance et délicatesse que Céleste est tombée sous son charme. Lui était séduit par sa fraîcheur et sa spontanéité, et l'a modelée. Avec lui, elle apprend, par exemple, à téléphoner et, d'une façon générale, elle apprend à s'exprimer autrement, se cultive, rencontre Colette et Gide (de qui ils se moquent tous les deux), acquiert un niveau de langue et des goûts qui n'étaient pas ceux de sa classe. Elle était sensible à la beauté des choses et ce sens du beau s'est raffiné à la fréquentation du dandy. Une complicité se construit, une admiration et estime mutuelles relient le maître et la domestique, bien que la première partie se termine en rupture, mais une rupture que déjà chacun regrette de son côté, souhaitant de tout cœur une réconciliation annoncée pour la deuxième partie. Céleste est une Bécassine, mais une Bécassine compétente et efficace. La confiance de Proust va jusqu'à la faire participer au travail de l'écriture en adoptant la technique des « paperolles » qu'elle lui propose pour les corrections et qui aura une action diplomatique dans ses relations plutôt difficiles avec Gallimard. Il trouve le prénom « Albertine » pour son personnage en conséquence d'un commentaire de Céleste sur la longueur des prénoms. C'est elle qui le fait repenser son projet littéraire, en lui suggérant d'écrire la déliquescence du monde que Proust constate dans la désolation de cet hôtel réquisitionné pour les blessés du front. Nous retrouvons le lien de la domestique au récit, en l'occurrence le roman le plus célèbre du XXe siècle, *À La Recherche du temps perdu. Céleste. Bien sûr Monsieur Proust* montre qu'il y a bien d'autres formes d'interaction entre littérature et

bande dessinée au-delà de l'adaptation, plus intéressantes et créatives.

Comme Bécassine, Céleste assiste au déclin de l'aristocratie. La Première Guerre marque la fin de la Belle Époque, la fin de la modernité heureuse. Il y a à peu près un demi-siècle, dans « Bécassine ou le temps retrouvé », Francis Lacassin avait rapproché le roman et la bande dessinée sur le fait que chaque œuvre est une chronique du monde aristocratique en déclin. Il établissait même des correspondances entre des personnages : Madame de Grand Air et la duchesse de Guermantes, Loulotte et Gilberte... et il concluait que « Bécassine était un peu *La Recherche* racontée par Françoise ». Centré sur une domestique, le roman graphique de Cruchaudet semble creuser cette convergence non pas au niveau des univers fictionnels – car *Céleste. Bien sûr, Monsieur Proust* n'est pas une adaptation de *La Recherche* –, mais par le rapprochement qu'il autorise entre les personnages, l'un intégralement fictionnel et l'autre ayant un correspondant réel, de Bécassine et de Céleste, toutes deux d'origine campagnarde, bonnes à Paris au début du XXe siècle, dévouées à leur maître ou maîtresse. Au profil sociologique il faudra ajouter ce trait culturel qui est leur lien particulier à la narration, l'une figurant son devenir-image dans la bande dessinée, l'autre aidant le grand écrivain à la création littéraire. Ces personnages féminins subalternes, dérivations modernes de la conteuse, n'ont pas fait que témoigner la fin d'un monde, ils ont surtout contribué à la mise en place de nouveaux mondes.

Rosário a toujours beaucoup lu, mais maintenant qu'elle a le loisir de lire en toute liberté, hors des contraintes professionnelles et académiques, je pense qu'elle appréciera la première partie du roman graphique de Chloé Cruchaudet ; et qu'après avoir accédé au monde de Proust vu par et avec Céleste, et restitué dans un style graphique qui évoque les sinuosités de l'Art nouveau et de la phrase proustienne, elle attendra avec impatience la seconde partie.

Prosas entre música e poesia

Elisa Lessa
Universidade do Minho

Abertura

Das relações entre música e poesia talvez valha a pena falar um pouco mais, porque a expressão vocal é sem dúvida o pulsar real da obra de Lopes-Graça. Tais relações são antigas e apaixonadas: desde as melodias iniciais sobre sonetos de Antero nunca mais cessam, continuando a palavra poética a fasciná-lo [...]. Ele não abdica de sonhar essa aliança primogénita entre palavra e música, fazendo de ambas uma única e crispada alegria.
(Eugénio de Andrade, Exposição “Nos 70 anos de Lopes-Graça”)

O repertório musical da autoria de compositores portugueses dedicado à palavra poética é de enorme riqueza. Fascinados e inspirados pela poesia, a maioria dos músicos, sobretudo da primeira metade do século XX, colocaram em música poemas da autoria de grandes poetas portugueses.

Em 1924, Augusto de Santa-Rita escreveu na Revista folhas de arte¹ que «a canção é toda a alma de um Povo em mangas de camisa. O “*Lied*” a linda gravata que o Povo se viu um dia na necessidade de pôr. E de camisa e gravata foi tomar parte no concerto do Mundo» (Santa-Rita, 1924:1). No *lied*, pelas palavras, a emoção transmitida pela música é sentida e entendida e as emoções do «eu poético» são amplificadas, através do modo como o compositor apresenta os elementos musicais (Esteireiro, 2008). Um dos exemplos paradigmáticos deste repertório são as canções de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), o compositor «que amou a poesia e foi amigo de poetas» (Cascudo, 2006: 117). Em 1959, Lopes-Graça compõe a música de onze poemas de As Mãos e os Frutos de Eugénio de Andrade deixando-se contagiar pelo lirismo do poeta (Nery, 2006: 114). A obra irá marcar o início de uma intensa e duradora relação criativa de amizade entre os dois (Cunha e Silva, 2015).

Paul Éluard e Francis Poulenc ou a amizade e o diálogo artístico

O poeta Paul Éluard (1895-1952), próximo dos pintores Max Ernst e Picasso, activo no movimento surrealista como demonstram as suas obras *Capitale de la douleur* (1926) et *L'amour, la poésie* (1929) estabeleceu ao longo da sua vida uma relação de amizade com o compositor Francis Poulenc (1893-1963). Em 1942, Paul Éluard publica o poema *Liberté*, uma ode à resistência sob a ocupação alemã, que abre a colecção *Poésie et Vérité*. Poulenc foi amigo de pintores, escritores e poetas e, em particular, de Paul Éluard, que

1 A revista é composta, literalmente, de *folhas de arte*, soltas e agrupadas numa pasta de pano com o nome da publicação. Dirigida por Augusto de Santa-Rita, foi uma das melhores revistas modernistas e verdadeira obra de arte com poemas autógrafos. O primeiro número foi dedicado à poesia contemporânea, e o segundo ao *lied* nacional.

exerceu sobre ele um fascínio particular. O compositor fez parte de um grupo de compositores franceses e suíços, *Les Six*, que tinham ligações com Erik Satie, Jean Hugo e Jean Cocteau. *Le Groupe des Six* reuniu, a partir dos anos 20 do século XX, os compositores Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre e o próprio Francis Poulenc. Não sendo propriamente um movimento artístico com unidade estética dos seus membros, tinham, porém, um propósito comum: contrariarem o gigantismo da música alemã, o impressionismo de Debussy ou o dodecafonismo, defendendo um *estilo francês* (melódico e tonal) que propusesse uma simplicidade à escala humana e incluísse temas inspirados da vida quotidiana, como a música popular, o *jazz*, o circo ou o *Music Hall*.

Jean Cocteau, no seu manifesto *Le Coq et l'Arlequin*, faz a apologia desta nova forma de compor, designando-a «*La musique française de la France*» (1995:436). De 1918 até sua morte em 1963, Francis Poulenc compôs cerca de 200 canções, a maioria acompanhada por piano, outras por uma orquestra de câmara ou orquestra completa, 50 das quais sob poemas de Éluard. Embora politicamente discreto, Poulenc revelou o seu patriotismo e a sua resistência à ocupação alemã em obras como o balé *Les animaux modèles* e a cantata secular *Figure Humaine* (Moore, 2012 : 205). Composta em 1945, *Figure Humaine* para coro misto a 12 vozes *a cappella* sobre poemas de Paul Éluard, foi interpretada em inglês pelos *BBC Singers* e depois em francês em estreia em 1946, em Bruxelas pelos *Flemish Broadcasting Choirs*. Obra de grande modernidade e mestria polifónica, marca uma viragem na obra do compositor. Todavia, para os críticos parisienses, a sobriedade e a seriedade presentes em *Figure Humaine* foram vistas apenas como uma reacção única à turbulência social e política da ocupação. A obra é um conjunto altamente complexo das palavras de Éluard e embora o suporte instrumental, caso existisse, pudesse reduzir as dificuldades

de interpretação dos coralistas, o compositor optou pelo *coro a cappella* com um som coral puro que destacasse o clima de súplica (Nichols, 1980: 166). Moore, citando o compositor Henri Sauguet, referiu que a cantata fazia parte de um conjunto de obras de músicos franceses escritas num momento de revolta, mas também de fé e esperança no futuro e por isso com um estilo pouco característico em comparação com as obras mais conhecidas de Poulenc (Moore, 2012 : 213). Dividida em oito andamentos/canções, a última é um hino à Liberdade, baseado no poema homónimo de Paul Éluard, em que a palavra *Liberté* surge na 21ª e última estrofe.

E, se Éluard é o *Poeta da Liberdade* e figura essencial da resistência francesa, ele é também o poeta do amor, cuja temática atravessa a sua obra. Também para Poulenc, transformar poemas em canções parece ter sido um acto de amor.

Paulo Bastos e o lied « La Courbe de tes yeux »

A canção para voz e guitarra «La courbe de tes yeux» a partir do poema de Paul Éluard da autoria do compositor Paulo Bastos² foi composta em 2022³. Sobre este seu *lied* Paulo Bastos comentou :

2 Paulo Bastos nasceu em 1967, em Vila Pouca de Aguiar. É licenciado em Composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e mestre em Teoria e Análise Musical pela Universidade de Aveiro. Grande parte da sua produção centra-se na música de câmara e na música para a Infância. É também autor de um número significativo de obras orquestrais, instrumento solo e eletrónica. Algumas estreias, gravações, e composições dedicadas foram especialmente escritas e encomendadas por grupos e músicos de reconhecida qualidade. As suas obras estão publicadas em partitura e em cd pela AVA Musical Editions, Association Bar&Co, APEM, Universidade do Minho e pelo Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.

3 O desafio lançado ao compositor para compor uma canção para voz e guitarra a partir do poema de Paul Éluard partiu da autora deste breve

La courbe de tes yeux » é como todos os poemas de amor, projecta mais do que num olhar, a curva dos olhos da amada, a natureza que parece comunicar com os amantes, os seus perfumes, tudo isto encerrado no fluir e no olhar dos que se amam. Com uma voz e uma guitarra, assim deixei a expressão desta auréola de amor imbuída em música. (Bastos, 2022)

O penúltimo poema da colecção « Capitale de la douleur » (1926) de Éluard expressa o seu deslumbramento e felicidade ao descobrir o mundo através do olhar de Gala, a sua amada⁴. O *lied*, num registo belo e profundo da voz, com um acompanhamento em *ostinato* na guitarra, sublinha esse sentimento numa perfeita sintonia com o texto.

ensaio de homenagem à Professora Rosário Santos.

4 A jovem russa Gala casou com Paul Éluard em 1917 e separou-se em 1929. Em 1934, Gala casou-se com o pintor, Salvador Dalí, mantendo-se, no entanto, próxima de Paul Éluard.

Le souvenir d'une certaine image

ao Rui e à Dora (L'Effetto Ensemble)
La courbe de tes yeux Música: Paulo Bastos
a partir de "Capitale de la douleur", (1926) Poema: Paul Éluard

♩ = c. 80

Soprano

Guitarra *mp*

S. *mf*
La cour-be de tes yeux

Gtr.

S.
fait le tour de mon cœ-ur, Un ron-d de dan-

Gtr.

S.
- se et de dou-ceur, Au-ré-o-le du temps, ber-ceau no-ctur-ne et

Gtr.

S.
sûr, Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vé-cu C'est que tes yeux ne

Gtr.

© 2022

Fig. 1 « La courbe de tes yeux » Paulo Bastos / Paul Éluard (2022)

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

Feuilles de jour et mousse de rosée,
Roseaux du vent, sourires parfumés,
Ailes couvrant le monde de lumière,
Bateaux chargés du ciel et de la mer,
Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

Parfums éclos d'une couvée d'aurores
Qui gît toujours sur la paille des astres,

Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards.

(Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, 1926)

Esta obra, dedicada ao *L'Effetto Ensemble*, foi especialmente gravada por este duo de música erudita vocacionado para o repertório de influência portuguesa e hispânica, constituído pela soprano Dora Rodrigues e pelo guitarrista Rui Gama. Paulo Bastos tinha criado em 2012 uma outra obra dedicada ao duo: *Cinco Indícios de ouro*, um ciclo para soprano e guitarra. O caderno de poesia «Indícios de ouro» do poeta Mário Sá-Carneiro serviu o propósito de uma nova leitura, através da música de Paulo Bastos. A selecção apresentada foi escolhida pelo compositor, tendo em conta a interioridade emocional do texto poético, o conflito expresso de carácter aforístico, e a força e hiperbolização extasiante do seu som⁵. Já em 2016, Paulo Bastos compôs «Cinco Canções de Miguel Torga» para voz e orquestra de guitarras, uma encomenda da *Orquestra de Cordas Dedilhadas do Minho*⁶. Esta obra propõe um ambiente intimista, reflexo dos poemas seleccionados por Paulo Bastos, que transportam em cada verso a vida marcada pelos seus tons, a rebeldia e inocência da juventude, a melancolia, e por fim, a morte.

5 Terceira canção dos “Cinco Indícios de ouro” para soprano e guitarra (2012) sob poemas de Mário Sá-Carneiro. Interpretação: L'Effetto Ensemble (Dora Rodrigues e Rui Gama).
<https://youtu.be/1FDGYqpNFkY>

6 Obra editada pela AvA Musical Editions.

Coda

Francis Poulenc afirmou « Sobretudo, não analisem a minha música, amem-na »⁷. Oxalá a Professora Maria do Rosário Girão Santos aprecie o *lied* do compositor Paulo Bastos sobre o poema de Paul Éluard *La courbe de tes yeux*, na interpretação inédita do *L'Effetto Ensemble*⁸.

Referências Bibliográficas

BERNAC, Pierre, 2014. *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet Chastel.

BUJA, Maureen, 2019. *Musicians and Artists : Poulenc, Éluard and Their Friends*. <https://interlude.hk> Acesso em 2022-10-29.

CASCUDO, Teresa, 2006. “Fernando Lopes-Graça, o músico que amava a poesia”, in SOUSA, Carlos Mendes de, (coord.) *Relâmpago. Poesia e Música*, pp. 117-127.

CUNHA E SILVA, Paulo, 2015. “A Aliança entre a Palavra e a Música”, in LOPES-GRAÇA, Fernando e DE ANDRADE, Eugénio. *O diálogo entre a música e a poesia*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Museu da Música Portuguesa. <https://issuu.com/pelouroculturacmp>. Acesso em 2022-12-08.

ESTEIREIRO, Paulo, 2008. *Músicos Interpretam Camões – Canções sobre Poemas de Camões na primeira metade do século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

HORA, Tiago Manuel da, 2015. Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade. *O diálogo entre a música e a poesia*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Museu da Música Portuguesa. <https://issuu.com/pelouroculturacmp> Acesso em 2022-12-08.

7 «Surtout n’analysez pas ma musique, aimez-la». (Poulenc citado por Bernac 2004:4).

8 Interpretação do *lied* pelo L’Effetto Ensemble in <https://www.youtube.com/watch?v=Xx6yhs08U6w>

NERY, Rui Vieira, 2006. “Uma única e crispada alegria: a obra para canto e piano de Fernando Lopes-Graça”, in SOUSA, Carlos Mendes de, (coord.) *Relâmpago. Poesia e Música*, pp. 107-116.

POULENC, Francis, 1964. *Journal de mes Mélodies*, Box : 3, Folder: 7. Lambiotte Family/Francis Poulenc archive, MS 623. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas. http://archives.library.rice.edu/repositories/2/archival_objects/101182. Acesso em 2022-10-29.

MOORE, Christopher, 2012. “Constructing the Monk : Francis Poulenc and the Post-War Context”, *Intersections*, 32 (1-2), pp. 203–230.

NICHOLS, Roger, 1980. Poulenc, Francis, in SADIE, Stanley (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, USA, Macmillan, pp. 163-169.

SANTA-RITA, Augusto (dir.), 1924. *Folhas de arte* n° 1 e n° 2, Lisboa, Livraria Portugalia.

Objetos para os sentidos

O livro infantil: contar histórias doutra maneira

Eunice Ribeiro
Universidade do Minho, CEHUM

O livro para crianças: desafios criativos

O bem conhecido aforismo que recomenda ‘não julgar um livro pela sua capa’ tem suscitado uma cada vez maior resistência nas sociedades atuais onde a proliferação da cultura mediática, a importância e a sofisticação atingidas pelo design gráfico, e hábitos recentes nas redes sociais como o das *shelfies* ou o dos debates *online* através do *BookTok* e do *Bookstagram* marcam consistentemente o nosso quotidiano. Quer no caso do livro impresso, com um longo percurso evolutivo, quer no que se refere ao mais recente livro digital, novas soluções editoriais e novas estéticas oferecem aos leitores de qualquer idade experiências inesperadas e surpreendentes. Contra as expectativas dos mais céticos que vaticinam a morte próxima

do livro em papel, outros não só acreditam na possibilidade de coexistência de ambos os suportes como no cada vez mais forte estímulo lançado pela omnipresença dos ecrãs a uma materialidade renovada do livro impresso.

Na verdade, quer este quer o *ebook* (de que aqui não nos ocuparemos centralmente) oferecem aos designers um espaço potencialmente inesgotável de experimentação de formas, técnicas, matérias, um espaço em que aspetos como a tipografia e a composição se articulam com a escolha dos materiais, os diferentes estilos e tecnologias de ilustração e edição, ao ponto de o livro se constituir como marca associado a uma identidade (gráfica, editorial, estética) específica;¹ em que o conteúdo e a forma jogam entre si constantes equilíbrios segundo uma aproximação holística que se reflete no resultado final e no carácter distintivo do objeto produzido. A este respeito, editoras reconhecidas, como é o caso da francesa *Éditions du Livre*, subscrevem a mesma ideia de que «the poetics inherent to the manipulation of the book as an object should resonate with its content» (Cheung, 2020: 49), aplicando-a igualmente aos livros para crianças cuja identidade ou personalidade próprias resultam do esforço conjunto de criadores e editores e da responsabilidade partilhada na construção de paisagens sensoriais vibrantes e imaginativas, capazes de responder às necessidades e expectativas de leitores infantis.

Stefan Sagmeister e Jessica Walsh, dois dos mais prestigiados designers da atualidade, num livro que ilustra e ao mesmo tempo procura definir o que é a *beleza* argumentando a partir dos mais diferentes setores da criatividade (da moda, à culinária, ao mobiliário, à arquitetura, ao *packaging*, ...),

1 Sobre o debate em torno do livro como marca, veja-se Jordan, Cheng & Pockros (2022), «Books aren't going anywhere: A roundtable on publishing and branding in the age of Bookstagram», <https://eyeondesign.aiga.org/books-arent-going-anywhere-a-roundtable-discussion-on-publishing-and-branding-in-the-age-of-bookstagram/> [consultado em 22/10/2022]

baseiam-se em princípios da chamada Estética Empírica para colocarem uma hipótese desafiadora: «For the brain to actually think takes lots of energy, so it wants to preserve this energy by using a shortcut to make fast decisions. The most beautiful wins» (2018: 100). A *beleza* como atalho para a decisão e para a escolha é, convenhamos, uma ideia provocatória. Uma ideia assimilada, não obstante, pelo livro como arte cuja fisicalidade desperta os sentidos para o objeto, assinala-o como motivo imediato de atenção, trabalha a forma não como ornamento pretensioso (como quem diz: ‘estou aqui para ser bonito’), mas como expressão da/de substância.

Não me deterei em questões complexas de genologia literária que levariam a interrogar a categoria razoavelmente difusa de ‘literatura infantil’ (rejeitada, aliás, por muitos autores e artistas com relativa aversão ao ‘gênero’), indissociável da atitude social face à criança e à infância e, conseqüentemente, dos critérios pelos quais se pretenda delimitar os temas e os imaginários adequados ou não adequados a leitores infantis (serão os sombrios contos dos irmãos Grimm ou as aventuras góticas do Rapaz-Ostra de Tim Burton, ainda que destinados a crianças, próprios para crianças?) — questões que, à luz dos mais recentes debates, têm, não obstante, convertido o assim dito livro infantil «into a powerful crossover storytelling medium for all ages» (Popova, 2012).

Em vez da perspectiva genológica ou ético-pedagógica optarei assim por uma ótica mais estritamente (inter)medial, à luz da qual se tem vindo a consolidar o conceito de *literatura expandida*, equacionando o particular desafio à criatividade, à imaginação e à arte de narrar que tais livros convocam do ponto de vista quer dos seus produtores, quer dos seus consumidores — ou, numa palavra apenas, dos seus *prosumidores*.

Expandindo os meios, partilhando recursos

Algumas editoras que se dedicam à edição de livros para crianças — poderia aqui mencionar exemplos nacionais recentes que têm concebido projetos editoriais especialmente atrativos e divertidos, como a Planeta Tangerina e a Triciclo Editora — adotam como lema «não cair em fórmulas e desafiar os leitores»,² sem exigirem necessariamente o recurso a técnicas de produção complexas.³

Destinados *a priori* a leitores ‘não autónomos’, os livros para crianças são, por regra, objetos híbridos e multimídiais, onde a componente verbal (quando existe) interage, segundo diferentes graus de autonomia semiótica, com linguagens não-verbais, criando uma rede dinâmica de sentidos e multiplicando os modos e os meios de contar histórias. Por outro lado, do ponto de vista do público-alvo, o livro infantil convida a uma experiência sensorial tão ampla e variada quantas as diferentes materialidades e medialidades e os distintos regimes de representação que o objeto-livro pode suscitar: visuais, acústicos, táteis, olfativos, cinéticos. É certo que o médio visual (comum às palavras escritas e às imagens) é aqui quase sempre o dominante: quando interrogado sobre os destinatários preferenciais das suas criações, Anthony Browne, um dos ilustradores de livros para a infância premiado na *IlustrARTE* 2007, dirige-as a «todas as pessoas que estão preparadas para olhar» (Godinho & Filipe, 2007: 12). Não obstante, há também livros com cheiros, livros sonoros, livros para apalpar ou tocar, livros que combinam ou

2 Cf. palavras de apresentação da editora Planeta Tangerina em <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/quem-somos/> [consultado em 22/10/2022]

3 Curiosamente, o regulamento do Prémio Serpa para álbum ilustrado, que atribuiu o 1.º prémio da edição de 2020 ao projeto “O primeiro dia... depois do fim da pandemia” de Henrique Coser Moreira, deu prioridade a trabalhos que prescindissem da complexidade técnica. Cf. <https://www.planetatangerina.com/wp-content/uploads/2021/04/site-regulamento-pt-2021.pdf> [consultado em 22/10/2022]

justapõem, polifonicamente, diferentes registos semióticos, dando azo a uma dimensão interativa e lúdica que não só acrescenta camadas de sentido às histórias narradas, como encoraja os intérpretes a mergulhar nelas através de uma lógica sensorial (e não só racional ou intelectual) e de uma ‘compreensão aditiva’, recuperando a formulação do designer de jogos Neil Young.

Adotando ou não agendas didáticas ou moralizadoras, muitos livros infantis constituem — à semelhança desse exemplo emblemático que são as aventuras de Alice de Lewis Carroll, objeto de incontáveis releituras multimedias e transmediais (concretizadas em *puzzles*, jogos digitais ou *ebooks* interativos, como o de Emmanuel Paletz⁴ no qual se recriam as personagens carrollianas através de uma apropriação culta de retratos da história ocidental) — espantosos híbridos mediais, de inegável valor estético e diferença criativa, que, exponenciando as capacidades do suporte, declinam expansivamente uma ideia mais tradicional de ‘literatura’ e ‘narrativa literária’ ainda muito subserviente da dimensão verbal e do texto escrito.

Formatos e técnicas

A multimedialidade que caracteriza os livros infantis intervém em diferentes níveis, a começar pelo da materialidade dos próprios formatos de onde decorre uma variedade assinalável de tipologias: o livro-boneco, o *pop-up* ou o *pull-the-tab*, o livro-acordeão, o livro-carrossel, os livros teatralizados (cf. Silva, 2020) combinam uma abundância de recursos plásticos, cromáticos e cinéticos que os constroem como artefacto.

No caso do livro impresso, opções tecnicamente tão simples quão inesperadas como as aplicadas por Peter

4 <http://thealiceapp.com/> [consultado em 22/10/2022]

Newell no início do século passado em *The hole book* (1908) ou *The slant book* (1910) materializam a semântica do título no próprio plano do suporte, aproveitando estratégias de motivação das formas e dos significantes muito utilizadas, por exemplo, no âmbito da poesia experimental. O jogo com a escala produz também a este nível lógicas e efeitos de leitura radicalmente distintos: desde o formato miniatura que transforma o livro num pequeno brinquedo manipulável pelas pequenas mãos de pequenos leitores do mesmo passo que lhe incorpora uma qualidade de ‘tesouro’ privado (pensemos nas delicadas edições originais dos contos de Peter Rabbit, por Beatrix Potter), até ao livro-álbum em grande formato onde a habitual profusão e qualidade plástica das ilustrações convidam o leitor a um desfolhar de olhos e mãos por amplas páginas hipnóticas, que se desfrutam desde logo sensual e corporalmente.

A partilha de técnicas de composição e edição entre o livro infantil e a literatura ‘séria’ ou ‘adulta’ a que atrás nos referimos ocorre em múltiplas dimensões para lá dos formatos. O jogo combinatório e permutativo de que os *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961) de Raymond Queneau constituem um exemplo seminal dentro das experiências vanguardistas da literatura de *OnLiPo* é idêntico ao que já encontrávamos em divertidos livros de caracteres metamórficos de séculos passados e que se repete, *e. g.*, no *Animalario Universal del Profesor Revillod* (2009), uma recuperação contemporânea e paródica desses engenhosos passatempos interativos para crianças e adultos que estimulam, ao jeito dos *cadavre-exquis* surrealistas, um imaginário livremente não mimético: cada página, cortada em várias tiras, exponencia as possibilidades de combinação (de versos ou imagens), promovendo a imaginação associativa enquanto desprome a autoridade única do ‘autor’ sobre a ‘obra’.

Regressando à questão da partilha de estratégias compositivas com a literatura ‘não-infantil’, a volumetria

do livro impresso, encarado como objeto tridimensional, constitui uma outra dimensão através da qual o livro infantil volta a aproximar-se de projetos literários experimentais e de vanguarda (ou vice-versa) de forte componente lúdico e cinético: a técnica do *pop-up* assim como a da escultura do livro ou a da engenharia do papel (como prefere chamar-lhe Kelli Anderson,⁵ autora de improváveis livros-travesti que são o que não parecem ou que não são o que são, como é o caso do seu *This book is a camera*, de 2015, ou também o de *This is not a book*, de Jean Jullien, 2017), adicionam ao livro componentes esculturais ou arquiteturas numa linha conceptual e formal próxima à dos conhecidos *Poemobiles* (1974) de Augusto de Campos e Julio Plaza no contexto do concretismo brasileiro e da sua exploração da *Gestalt*: um livro para além do livro que levava mais longe a ideia futurista de livro mecânico de Fortunato Depero, ainda dependente do formato do código.⁶

Os *teatrinhos para a infância* (2004), de Conceição Ramos (ideia) & Rui Castro (ilustração), absorvem ainda essa conceção de livro expandido cuja solução gráfico-arquitetural permite transformá-lo (seguindo as instruções de recorte e montagem dirigidas aos seus utilizadores) num pequeno e animado teatro de papel que acolhe tantas histórias quantas as que inventarem, e encenarem, os seus leitores/realizadores.

Ainda dentro desta ideia de livro-caixa (a lembrar *la boîte-en-valise* de Duchamp) ou de livro-museu, que apela a uma manipulação lúdica e reconstrutora, se poderiam incluir

5 <https://kellianderson.com/blog/> [consultado em 22/10/2022]

6 Retomando um estudo de Angelo Garcia, Marina Mattar recorda nestes termos a criação de Depero: «Fortunato Depero lançou uma encadernação excêntrica, amarrada com dois grandes parafusos e duas porcas em uma primorosa composição tipográfica, representando, “provavelmente o primeiro livro de artista a incorporar elementos plásticos inusitados numa estrutura de código”. Intitulado *Depero futurista*, a obra foi chamada pelos artistas do movimento de “o primeiro livro mecânico”» (Mattar, 2020: 2).

inúmeros exemplos como a *storybox* ou o livro-puzzle *Tales from Wonderland* (2019) de Anne Laval ou a *Arca dos Contos* (2016) de Maria Teresa Meireles (texto) e Teresa Lima (ilustração) que estimulam ao mesmo tempo a literacia visual e narrativa, e poderiam descrever-se na categoria híbrida entre o livro e o brinquedo, aquilo que Anna Kérchy (2021: 25) apelida *dialogical book toys*. Pelas Éditions du Livre, destaco ainda o caso de *Zoo in my hand* (2018),⁷ de Inkyeong & Sunkyung Ki, em que a lógica da interação recorre ao recorte e ao *origami* para a construção de um colorido animalário 3D a partir das páginas bidimensionais do livro. *Perfect Faces* (2019), da agência multidisciplinar Design by Toko, com sede nos Países Baixos e na Austrália, joga igualmente com a ideia de livro-museu, albergando várias dezenas de ‘retratos’ destacáveis cuja estrutura geométrica explora a ideia do número de ouro, permitindo variações infinitas em torno dos dois círculos centrais — uma espécie de *trous noirs* deleuzianos —, escavados na espessura do livro e no lugar convencional dos ‘olhos’; uma versão animada destas faces concebida por Lucas Hesse foi exibida em novembro de 2019, na Estação Central de Amsterdão, no âmbito do *Festival Design in Motion*, assumindo um padrão hiperadaptável de destinatário coincidente com o heterogéneo público urbano.⁸

A ilustração : casos e variantes

Aparentemente mais convencional é o caso do livro ilustrado, alvo quer da iconoclastia de alguns escritores que temem o condicionamento da imaginação visual dos leitores produzido pela opção ilustrativa, quer, no extremo oposto, da fascinação de outros autores de ofício múltiplo que ilustram

7 Cf. <https://www.editionsdulivre.com/en/book/zoo-in-my-hand/> [consultado em 22/10/2022]

8 Cf. <https://www.lucas-hesse.de/the-perfect-faces> [consultado em 22/10/2022]

a própria obra ou dos que colaboram com ilustradores na transmediação ilustrativa dos seus textos. A questão da ilustração não se esquivava, porém, a complexos dilemas de tradução e de equivalências semântico-conceptuais.

Se Francis Ponge questionava «Y a-t-il des mots pour la peinture?» (*apud* Gusmão, 1984) com idêntica legitimidade poderíamos perguntar: há imagens para a palavra? – sobretudo se entendêssemos a ilustração como mero dispositivo de evidência, destinado a reconstituir o texto verbal em imagens, à maneira de um ‘filme do livro’. De orientação prioritariamente pedagógica, esta modalidade ilustrativa, que alia por vezes ao desenho uma legenda clarificadora e extraída do texto verbal de origem, corresponde na verdade a um processo de múltipla redundância e sobrecodificação que encara a palavra como essencialmente parafraseável. Diga-se, aliás, que este tipo de ‘ilustração-tradutora’ (recuperando aqui o conceito de *tradução intersemiótica* de Jakobson), entendida como instrumento de evidência e de verosimilhança discursiva, foi também amplamente utilizada pelo romance realista e naturalista do século XIX, no âmbito de um discurso hiperdeterminado que incluía no seu ‘caderno de encargos’ o recurso suplementar aos códigos visuais como estratégia discursiva de ilusão referencial. A linguagem conscientemente fictícia da prosa literária, ainda que suspenda a relação dos actos elocutivos com o real, adopta um modelo de compromisso assertivo, munindo-se de todo um *aparatus* de confirmação e convencimento que recorre com frequência à imagem e à analogia pictórica. As ilustrações, «pictures of the thing-word inserted into verbal texts» (Steiner, 1982 : 114), agem como operadores icónicos que incrustam o ‘real’ entre as palavras e mantêm a estrutura dialógica crucial para a comunicação: a relação entre o texto, os interlocutores e o mundo significado.

Tal como apontou Miguel Tamen (1984), a reversibilidade ou intermutabilidade dos signos e dos códigos nunca é, todavia,

total: certas unidades textuais (oposições morfemáticas, metáforas, expressões estereotipadas, fragmentos de discurso directo, etc.) 'resistem' à imagem e ao sistema de inferências 'naturalizadas' em que se funda a ilustração. Para além desse eventual *inilustrável*, há ainda que contar com um possível *sobre-ilustrável*, nos casos em que a ilustração funciona mais como estrutura aditiva do que como estrutura supletiva (recorde-se que o retrato físico da *Alice* de Carroll é totalmente fabricado pelo seu primeiro ilustrador oficial, o desenhista-cartoonista John Tenniel; um interessante paralelo crítico entre as ilustrações de Tenniel e as realizadas pelo próprio Carroll para o livro inicial das aventuras de Alice é desenvolvido por Sebastião Uchoa Leite (2003) num estudo que vale a pena compulsar).

Por outras palavras, cabe equacionar modalidades ilustrativas criadoras que não se esgotam num propósito pretensamente replicativo da palavra, aproximando-se talvez mais daquela que foi a arte medieval da iluminura. Curiosamente, num artigo de imprensa de 1945, João Gaspar Simões distinguia claramente entre dois procedimentos ilustrativos: a ilustração, em sentido restrito, e a iluminação, no sentido em que o termo também se empregava no âmbito da arte de escrita medieval: enquanto o ilustrador 'apenas' interpreta (um significado intelectual inerente ao signo verbal), o iluminador compõe, como um pianista, a partir de um texto que é apenas um pretexto. «Assim», diz Simões, «nos textos medievais, a iluminura não tinha por fim acrescentar fôsse o que fôsse ao livro ou ao manuscrito [sic]: destinava-se apenas a torná-lo mais belo, mais luminoso, mais claro, no sentido puramente gráfico».

Ao autocomentar o *making of* do livro *Pardalita*, Joana Estrela assume justamente as suas ilustrações como modos de brincar com o texto e criar *bifurcações*, comunicações alternativas:

Os desenhos vão aparecendo sem pensar muito no papel que têm neste livro. Mas agora que penso nisso, talvez sirvam também para criar outras bifurcações. Muitas vezes estão só a brincar com o texto. Quase sempre há ideias no texto que não me saem da cabeça e se transformam num desenho. Quero percebê-las melhor, fazendo um desenho.⁹

A extraordinária diversidade de técnicas e recursos materiais à disposição dos ilustradores concorre para a possibilidade de variação potencialmente infinita desses modos de brincar. Do desenho e da pintura, à colagem, à serigrafia, à xilogravura, à fotografia, ao recorte (impossível não recordar neste caso o inovador trabalho de Luís Mendonça/Gémeo Luís), ao bordado (destaco os bordados de Belinda Downes para *Snow White and the Seven Dwarfs*, 2002, uma das múltiplas adaptações do conto de Grimm): os meios e as suas combinações possíveis são inesgotáveis; através deles, novas imagens e motivos plásticos desencadeiam caminhos narrativos, outras histórias a partir e para além daquelas que a palavra inicia, trazendo a ilustração para um espaço complementar ao da escrita e resgatando os ilustradores da sua habitual condição de «artífices discretos» (Torrado & Menéres, 1983: 5) que se mencionam (quando se mencionam) nas capas dos livros invariavelmente após os autores.

Em jeito de apontamento, recorro, a propósito, curiosos casos de ‘inversão ilustrativa’ que alteram a ordem de prioridades entre a palavra e a imagem: a coleção *Olhar um conto* proposta pela Quetzal Editores apresentou o que poderíamos entender como ilustrações ficcionais de obras plásticas de vários pintores (nesta coleção, Vasco Graça Moura concebe o conto *As botas do sargento* a partir de quadros de Paula Rego e Inês Pedrosa escreve *A menina que roubava*

⁹ Cf. <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/making-of-pardalita/> [consultado em 22/10/2022]

gargalhadadas, inspirada na obra de Júlio Pomar); também em *Histórias em Ponto de Contar* (1983), António Torrado e Maria Alberta Menéres inspiram-se em 20 desenhos de Amadeo de Souza Cardoso publicados em Paris, em 1912, para passarem ao papel as narrativas subentendidas nas imagens e nos proporem um livro que, «hesita[ndo] sobre a faixa de leitores a que se destina» (1983: 6), inventa uma história que os une.

Proponho, para finalizar, um comentário breve a dois livros infantis que envolvem escritores e ilustradores portugueses, estes últimos distinguidos com prémios de ilustração: *Estranhões & Bizarrocos* [estórias para adormecer anjos], de José Eduardo Agualusa (2000), com ilustrações de Henrique Cayatte; e *A maior flor do mundo*, de José Saramago (2001), ilustrado por João Caetano.

O que tem sido observado sobre o ‘crescimento’ da ilustração (Ramos, 2007) nos livros infantis e infanto-juvenis mais recentes, com repercussões nos modos de ler, parece-nos bem evidente no livro-álbum *Estranhões & Bizarrocos*: editado em grande formato, profusamente ilustrado, na capa e no interior, e impresso em papel Couché Mate, macio e de leve brilho, o livro desperta os sentidos para uma fruição holística. A frequência, a distribuição e o nível de autonomia da ilustração relativamente ao texto verbal merecem aqui um comentário particular: cada um dos dez contos de Agualusa recebe duas ilustrações, quase sempre de página inteira (no caso dos contos mais curtos, uma destas ilustrações reduz-se a uma pequena imagem no centro da página), estrategicamente colocadas em páginas pares e ímpares intervaladas por uma página de texto; nestas páginas alfabéticas, pequenas ‘janelas’ recortadas em formatos vários (retângulos, quadrados, estrelas, meios-círculos, losangos) promovem a circulação das imagens que atravessam a espessura do suporte e interrompem ritmadamente a linearidade verbal e narrativa, ao mesmo tempo que aguçam a curiosidade ótica e escópica dos leitores, concedendo-lhes pequenas ‘espreitadelas’

furtivas para cá ou para lá da superfície das histórias contadas. Enquanto sistema de representação, as ilustrações de Cayatte associadas a um design gráfico cuidado suscitam um regime de leitura amplo e dinâmico, não restrito ao modo verbal nem obrigatoriamente sequencial, multiplicando as hipóteses interpretativas e as expectativas narrativas.

No caso de *A maior flor do mundo*, de Saramago, o livro, cartonado, obriga desde logo a um exercício de leitura tridimensional que se inicia na capa e se prolonga na contracapa, ambas ilustradas sem interrupção e através da lombada. Apresentando-se como «o resumo de uma história» por escrever, de um autor-narrador que confessa a sua inaptidão para escrever histórias para crianças, o conto absorve desde o início uma qualidade metaliterária que as ilustrações de João Caetano interpretam visualmente logo a partir das guardas do livro. Optando por uma técnica mista em que a colagem ganha destaque, as imagens expõem a sua própria confeção, oferecem-se como um tecido artesanal onde motivos botânicos, linhas tracejadas manualmente e pequenos punhos barrocos nos apontam um sentido de viagem: não só aquela que empreende o pequeno herói deste conto de aprendizagem, mas também a viagem da própria escrita (e da própria imagem) que se ensaia e se procura, convidando a outras reescritas, a outras viagens:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças...

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?...

Significativamente, as ilustrações de João Caetano — excedendo os alinhamentos e as margens, recusando molduras

ou caixilhos e partilhando com a escrita o espaço da dupla página — repetem, no início e no final do livro, o retrato do escritor, sentado à secretária com a pena e a folha de papel nas mãos, em pleno ato de escrever e/ou de pensar a escrita. Mesmo quando a figura do escritor não consta da ilustração senão vestigialmente, graças a pequenas sinédoques visuais que dão a ver a ponta da pena a escrever/inscrever um fio de letras, toda a narrativa se faz perceber autorreflexivamente, como invenção e como gesto: uma invenção ao mesmo tempo verbal e plástica em que as palavras são elas próprias desenhos, em absoluta simbiose de matérias e de processos.

«Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lê»: o que o narrador afinal aqui postula, em jeito de interrogação retórica dirigida ao leitor (criança ou talvez não), é a possibilidade da repetição e do que a repetição pressupõe de variação infinita, de gesto crítico e recriativo, de expansão inesgotável inerente a toda e qualquer arqueologia das formas. É, em suma, a possibilidade do livro infantil como livro infante, do livro que se repete continuamente como outro de cada vez que se escreve (ou se conta) 'doutra maneira'. Que mais irresistível repto à reinvenção das poéticas e das políticas de contar histórias?

Em síntese

Objeto híbrido e multimedial, não exclusivamente dependente de uma comunicação e de uma lógica verbais, o livro infantil — género que não deixa de suscitar problematizações — convida a uma experiência sensorial tão ampla e variada quantas as diferentes materialidades e medialidades e os distintos regimes de representação que o objeto-livro permite acolher, gerando uma rede dinâmica de sentidos e multiplicando os modos e os meios de contar histórias, ao mesmo tempo que encoraja nos intérpretes um tipo de compreensão alargada, lúdica e interativa. Ponderando

materiais, recursos e técnicas, da escolha dos formatos às modalidades ilustrativas, propusemos aqui uma aproximação aos “livros para crianças” a partir de uma ótica enquadrável no que mais recentemente se tem designado como *literatura expandida*, equacionando o particular desafio à criatividade, à imaginação e à arte de narrar que tais livros, enquanto objetos para os sentidos, convocam do ponto de vista quer dos seus produtores, quer dos seus consumidores – nem sempre exclusivamente infantis.

Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo, 2000. *Estranhões & Bizarrosos [estórias para adormecer anjos]*, ilustrações de Henrique Cayatte, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CHEUNG, Victor (dir.), 2020. *A book on books : New aesthetics in book design*, Hong Kong, Viction:ary.

GODINHO, Ju, FILIPE, Eduardo (coord.), 2007. *IlustrARTE 2007: Bienal Internacional de Ilustração para a Infância* [catálogo], Câmara Municipal do Barreiro e Ver P’ra Ler.

GUSMÃO, Manuel, 1984. “O discurso sobre as artes plásticas como revelador de poética: Éluard e Ponge (“Donner à voir” “L’atelier contemporain”)", in SEIXO, M. A. (coord.), *Poéticas do Séc. XX*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 108-119.

KÉRCHY, Anna, 2021. «Alice Beyond Wonderland: Transmedia, hybridity, and intersemiotic play in contemporary adaptations of a children’s classic», in RODRIGUES, I. C., NEVES, M. S., RAMOS, A. M. (coord.), *Mix & Match: Hibridismo e Transmaterialidade*, V. N. Famalicão, Húmus, pp. 13-37.

LEITE, Sebastião Uchoa, 2003. «O universo visual de Lewis Carroll», in *Crítica de ouvido*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 115-132.

MATTAR, Marina Ribeiro, 2020. «Poemóbiles: o livro além do livro», in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 59, pp. 1-12.

POPOVA, Maria, 2012. « A Brief History of Children's Picture Books and the Art of Visual Storytelling », *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/a-brief-history-of-childrens-picture-books-and-the-art-of-visual-storytelling/253570/> [consultado em 22/10/2022].

RAMOS, Ana Margarida, 2007. « Interacção imagem-leitor: a construção de sentidos », *Malasartes*, 15, pp. 13-19.

SAGMEISTER, Stefan, WALSH, Jessica, 2018. *Beauty*, London and New York, Phaidon.

SARAMAGO, José, 2001. *A maior flor do mundo*, ilustração de João Caetano, Lisboa, Caminho.

SILVA, Sara Reis da (org.), 2020. *Clássicos da Literatura Infantojuvenil em forma(to) de Livro-Objeto*, Braga, UMinho Editora.

SIMÕES, João Gaspar, 1945 (5 de setembro). «O verdadeiro sentido da palavra ilustrador», *O Primeiro de Janeiro*.

STEINER, Wendy, 1982. *The Colours of Rhetoric : Problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago, The University of Chicago Press.

TAMEN, Miguel, 1984. «*Ut poesis, pictura* (observações sobre a ilustração)», in SEIXO, M. A. (coord.), *Poéticas do Séc. XX*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 96-107.

TORRADO, António, MENÉRES, Maria Alberta, 1983. *Histórias em ponto de contar*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Projection de (égo)géographies littéraires : la ville chez Green et Hertmans¹

Fátima Outeirinho
Un. do Porto – ILCML

Domaine d'attention traditionnellement approché par l'imagologie, vu la présence intense de représentations culturelles surgies de la rencontre d'autres cultures, la littérature de voyage, appuyée qu'elle est sur une expérience individuelle de déplacement, travaille le souvenir de cette même expérience, entrecroisant un imaginaire individuel et un imaginaire collectif, aux enjeux entre espace vécu, représentations héritées, redécrites ou non par un je voyageur (Outeirinho, 2015). Fondée sur le rapport à l'espace, la littérature de voyage contemporaine accueille une écriture du

1 Cet article est co-financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

moi où, fréquemment, on passe de l'accent mis sur l'espace à celui sur l'effet de l'espace sur le narrateur-voyageur (Bowles, 2013). La ville, déclinaison possible de l'espace, surgit souvent comme repère géographique et culturel dans l'itinéraire viatique. Afin d'approcher la littérature de voyage en tant qu'espace générique productif pour penser et dire la ville, particulièrement ouvert à des égogéographies, par son inscription parmi des formes génériques égocentrées, nous nous attarderons sur *Villes (Journal de voyage 1920-1984)* de Julien Green et *Entre villes. Histoires en chemin* de Stefan Hertmans. Dans *Villes*, Green affirme : « Toutes les villes qui sont ici "sont donc mes villes" (...) » (1985 : 7) Dans *Entre villes*, le lecteur-écrivain Hertmans construit son propre discours sur des espaces urbains dont il fait l'expérience à partir des discours d'autres écrivains car « Ce que nous voyons est toujours défini par ce que les autres ont vu avant nous. Nous, qui y sommes confrontés et le regardons, refaisons le monde et relient les choses en les voyant (...) » (1998 : 19)

Villes (Journal de voyage 1920-1984), publié en 1985, est un ouvrage illustré qui intègre 47 photos de l'auteur. Il choisit comme critère d'organisation interne l'ordre alphabétique. Cinq années plus tard, un beau livre, enrichi de nouvelles photos, reprend quasi la première publication, mais y ajoute d'autres villes. Laisant tomber le terme « villes » du titre, on opte pour une autre organisation :

J'avais placé ces villes par ordre alphabétique, mais il m'a paru plus amusant de suivre l'itinéraire de mes voyages, même si je suis revenu dans certaines cités à plusieurs reprises tout au long de ces années. (Green, 1990)

Le lecteur s'attend à un regard et un discours personnels, à une mise en récit qui implique le sujet. Les photos renforcent cette même implication, permettant de fixer une image de tout ce qui faisait [sa] vie » (*ibidem*), « d'arrêter des moments

de bonheur » (*idem* : 8). En effet, les photos ne sont pas de simples illustrations de l'écriture, mais plutôt des images du monde que son œil capte. Ce besoin de registre immédiat, on le devine à la brièveté, voire à l'incomplétude de phrases, qui permettent de passer d'un sujet à l'autre, tel un premier jet dans le carnet sans souci de labeur littéraire, juste le geste de tenir un journal : « Ce matin, flâné autour de la cathédrale. Jour de marché. » (*idem* : 21); « À Bergen, ce matin » (*idem* : 23); « Promenade dans un quartier épouvantable de tristesse et de saleté. » (*idem* : 137)

Souvenirs de périple divers, *Villes* donne à voir une égogéographie sous le signe du rêve. Pour ce qui est de l'Italie, Brudo, observe que tout est matière à rêve (2017) :

Quand j'étais enfant, je rêvais à certains pays et à certaines villes dont les noms me grisaient d'une nostalgie délicieuse. Le nom d'Edimbourg me rendait triste à mourir. Celui d'Anvers exerçait sur moi un charme si puissant que j'ai longtemps hésité à me rendre dans cette ville, de crainte de la déception qui pouvait m'y attendre. (Green, 1985 : 111)

Enfants, nous avons tous rêvé de ces villes inconnues. Et nos voyages sont parfois guidés par le souvenir de ces noms qui nous enchantaient. (...) Dans de nombreux voyages j'ai souvent choisi quelques-unes des villes que mes songes voulaient voir devenir réelles. Et sur cette carte imaginaire figure aussi la ville inconnue, la ville où l'on arrive, que pour une nuit... (*idem* : 95)

Même si tout y semble passeport pour le rêve, ces textes recèlent la notice historique, présentent un ancrage sur une mémoire artistique et, notamment, littéraire revisitée ici, illustrant finalement, sous l'attention portée par le voyageur, que « L'espace est un feuilleté qui réactive des couches de passé à mesure qu'il se dévoile. » (Westphal, 2006 : 9) À Villa Lante à Bagnaia, le narrateur affirme : « Ici, je viens sur les pas de Montaigne dont je ne partage pas cette fois le plaisir.

On a beau me dire que le palais a été dessiné par Vignola, cela ne fait qu'un palais Renaissance de plus et sans doute y eut-il aux XVII^e et XVIII^e siècles des barbares pour y apporter des retouches. Passons. » (*idem* : 29)

Dans le contexte d'une géocritique de Lisbonne, Montandon rappelle l'existence « d'un imaginaire préconstruit » (Montandon, 2006 : 89) et, de fait, Green en rend témoignage. À Chiraz, Istanbul ou Kairouan, l'évocation des *Mille et une nuits* est de mise (1985 : 42, 89); et les voyages sur les traces de ses prédécesseurs, écrivains ou peintres, convoquent des dynamiques liées à la stratigraphie, à la multifocalisation ou à l'intertextualité (Westphal, 2006; 2007) sont çà et là repérées.

Remémorer les expériences viatiques faites à différentes étapes de la vie de Green, c'est multiplier diverses couches de mémoire; c'est prendre conscience de la ville en tant qu'organisme vivant qui transforme son visiteur : « Mes souvenirs de Londres me rappellent la valise de mon père, couverte d'étiquettes, Istanbul, Rome, Prague, La Nouvelle-Orléans, etc. Je n'en finirais pas moi aussi de décrire les Londres que j'ai vus, mes Londres. Plein d'images surgissent dans mon souvenir depuis ce jour de 1905 (...) ». (*Idem* : 122)

Si l'on s'attarde maintenant sur *Entre villes* de Hertmans, on se rend compte que l'égéogéographie qui traverse l'ouvrage, issue elle aussi de récits de voyage, est d'une toute autre nature, bien qu'ancrée sur une circulation dans la mémoire collective et individuelle, comme chez Green. En effet, pour Hertmans le contact avec la ville, l'expérience qu'il fait de divers espaces urbains, surtout en Europe, est toujours l'occasion de plongées critiques dans ses lectures, des incursions réflexives qui parfois frisent la procédure académique face à une révision de l'état de l'art et ce dès « Check in », le texte d'ouverture d'*Entre villes*, où sont convoqués Baudelaire, Rousseau, Rushdie ou Derrida pour aider à penser la ville et des phénomènes urbains : « Vers le milieu du XIX^e siècle;

pour Baudelaire, la ville était déjà le terrain non territorial sur lequel les relations humaines ne procédaient plus d'après les droits de propriété et les us anciens comme le droit familial, le patriarcat et le mariage arrangé (...) » (2019 : 13)

Ayant reçu en 2003 le Prix de la Ville à lire qui récompense l'ouvrage évoquant le mieux la ville ou l'urbanisme, dans le site officiel de Hertmans, il est dit de ce livre :

Son recueil d'essais de voyages, *Steden, verhalen onderweg*, a été salué en 1998 comme l'un de ses textes les plus accomplis. Il y décrit les expériences d'un intellectuel de notre temps dans des villes aussi différentes que Sydney, Dresde, Trieste, Vienne, Marseille, Tübingen et Amsterdam. Le livre se lit comme un plaidoyer pour une Europe ouverte et multiculturelle, mais avec un grand respect pour le passé et les leçons de l'histoire du vingtième siècle.

De fait, *Entre villes* ne correspond pas aux récits de voyage souvent vus à tort ou à raison comme lecture de loisir, n'exigeant pas une démarche raisonneuse. Relevant du carnet de voyage, les évocations littéraires se multiplient ancrées sur une littérature mondiale, les références à différents apports critiques contemporains abondent, interpellant ainsi à tout moment l'instance de lecture. Tübingen, par exemple, se fera sous l'égide de Höderlin et Trieste sous la remémoration de Joyce, Rilke ou Umberto Saba (Hertmans, 2019 : 43, 57).

Dans un entretien de 2019, au quotidien portugais *Público*, la journaliste Isabel Lucas lui pose une question sur la réflexion sur le temps et la façon dont le temps traverse les lieux et les transforme. Hertmans observe :

(...) la ville comme palimpseste. Cette idée est très importante pour moi depuis la publication de mon livre sur les villes en 1991 [*Intercities*], dans lequel j'essaie de décrire comment les villes ont changé depuis la chute du rideau de fer en 1989. Je me suis rendu dans des villes qui n'intéressaient personne à l'époque de l'Europe

communiste, comme Bratislava ou Leipzig. Personne n'y allait. C'est là que j'ai eu l'idée que les villes sont des palimpsestes, des textes dont certaines parties ont été effacées, et construire un nouveau bâtiment au même endroit revient à gommer un palimpseste, et il faut apprendre à lire le texte de la ville. (Hertmans, 2019)

En effet, le voyageur s'implique dans la ville traversée, privilégie l'observation et l'attention portées à un paysage humain, aux mutations subies par la ville ; il développe une dimension affective au service de la réflexion.

Comme l'affirme Westphal, « Malgré la relativisation grandissante du concept d'exotisme, le récit de voyage s'est perpétué. Peut-être même a-t-il continué à s'affirmer. Le voyageur ne se cantonne plus dans le seul spectacle sensible du monde. Il rend compte de la qualité abstraite des espaces qu'il parcourt ; il instaure une véritable réflexion sur la nature des espaces humains. » (Westphal, 2007 : 46) Ancré sur un rapport à l'espace, le rapport à un hors-texte, un monde référentiel qu'il est censé représenter, le récit de voyage ne peut se passer d'une confrontation à une mémoire du monde dont le voyageur se fait l'écho, dévoilant des cartographies mentales singulières. Indicielle, notre analyse de ces deux textes signale le caractère heuristique d'autres parcours, la littérature de voyage s'avérant *in fine* espace générique productif pour penser et dire le monde contemporain, notamment, la ville par le biais d'épigéographies littéraires, la constitution du lieu découlant de ces imaginaires superposés auxquels les récits de voyage donnent la parole, traduisant en mots une géographie mentale et des affections.

Références bibliographiques :

Bowles, Paul, 2013. “O desafio à identidade”, *Viagens*, Lisboa, Quetzal.

BRUDO, Annie, 2017. « Le Sud bariolé de Julien Green dans Villes et Journal du voyageur », *Littératures* [En ligne], 76 | 2017, mis en ligne le 20 juillet 2019, consulté le 10 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/1575>.

GREEN, Julien, 1985. *Villes (Journal de voyage 1920-1984)*, Paris, Éd. de la Différence-Frédéric Birr.

GREEN, Julien. 1990. *Journal du Voyageur*, Paris, Seuil.

HERTMANS, Stefan, 2019. *Entre Villes. Histoires en chemin*, Bègles, Le Castor Astral, « Galaxie ».

MONTANDON, Alain, 2006. « Traversée de Lisbonne », in MONTANDON, Alain (dir.), *Lisbonne. Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise-Pascal, pp. 87-95. « Presse », http://www.stefanhertmans.be/sh/?page_id=135&lang=fr

OUTEIRINHO, Fátima, 2015. « Les apports réflexifs d'une géographie littéraire pour la littérature de voyage », *Cadernos de Literatura Comparada*, n°33, pp. 149-159, <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/300/280>

STEFAN, Hertmans, <http://www.stefanhertmans.be/fr/index.php>

WESTPHAL, Bertrand, 2006. « Pourquoi une géocritique de Lisbonne ? », in MONTANDON, Alain (dir.), *Lisbonne. Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise-Pascal, pp. 7-20.

WESTPHAL, Bertrand, 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

**Caçada de (Eco)sonoridades
(Segmentais, Prosódicas e Outras) em
O Caçador de Elefantes Invisíveis, de Mia Couto¹**

Henrique Barroso
Universidade do Minho, CEHUM

Os sons que ecoam tanto das palavras escritas quanto das situações descritas nos vinte e seis contos que constituem *O Caçador de Elefantes Invisíveis*, de Mia Couto (2021) – as aqui designadas (eco)sonoridades (de natureza segmental, prosódica e, também, de naturezas múltiplas) –, provocaram em mim emoções caleidoscópicas tais, que, à medida que ia lendo, fui anotando para as não perder – melhor, para as guardar. Dessas notas, agora articuladas, resultou o presente ensaio.²

1 Quero aqui deixar expresso um especial agradecimento à Maria do Carmo Cardoso Mendes, colega e amiga, pela leitura, atenta, das versões prévias do presente ensaio e, em particular, pelas sugestões pertinentíssimas, que acolhi e em parte integrei.

2 Por uma questão visual, os títulos dos contos vão a negrito, o que acaba por contribuir também para a estruturação do texto.

Um gentil ([ʰ] [l] > [ll]) **ladrao**: Título do conto (p. 13), com cinco sílabas, e outras tantas métricas, em disposição aparentemente (e apenas aparentemente) oximórica – o final do conto mostra-no-lo de modo inequívoco, p. 16: “[...]: um ladrao tao desajeitado só pode ser um homem bom.”: predomínio de ditongos e vogais nasais ([ẽw], duas vezes, [ẽj], [ũ] e [õ]) ... sugerindo saídas brandas...

A imortal quarentena: Outras (eco)sonoridades: “Espreita, de viés, o relógio: afinal, ele sempre acordou tarde, deprimido e angustiado. Aliás, a angústia fica-lhe bem, a depressão é uma marca de distinção dos mais lúcidos.”, p. 17; “A empregada não tem um smartphone. Pensando melhor: não deve ter livros, nem chocolate belga, nem vagar para a meditação. O vírus é cego, mas a quarentena tem as suas hierarquias sociais.”, p. 19; “Dona Esperança vai lavando a louça, engomando a roupa e aspirando o pó. Enquanto trabalha, a empregada canta e conta. E até os silêncios dela falam de uma vida que o patrão desconhecia.”, p. 21 : a sugestão plurissignificativa transportada/evocada por este par mínimo, canta / conta, [ẽ] ≠ [õ], ou seja, /central/⁴ *vs.* /posterior/. E, ainda: “Mas ele sente que começou a escrever uma narrativa com alma, com gente, com história.”, p. 21: amplitude vocálica, no que à zona de articulação diz respeito, completa: [a], [ẽ] e [õ], respetivamente: central, anterior e posterior.

O caçador de elefantes invisíveis: Outras (eco)sonoridades: O ridículo das autoridades de saúde no meio

3 Para as transcrições fonéticas e/ou representação de segmentos isolados, usei o IPA Interativo, Interactive clickable IPA chart (with audio recordings, transcription function, ...), disponível on-line: https://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/inter_chart_2018/IPA_2018.html.

4 O conhecimento de natureza linguística convocado ao longo do ensaio tem suporte teórico, entre outro(a)s autores/as, em Barroso (2011 [1999]) e Mateus *et al.* (2016[2005]).

da pampa/do mato – a procederem talqualmente na cidade, como se aqui fosse exatamente a mesma coisa –, pondo a nu o desconcerto do mundo e tantas/todas as injustiças: sem calçado, sem escola, sem hospital, sem... e a condenação das raparigas ao domínio caseiro: “Lugar de rapariga é em casa. Elas, sim, iriam ficar em casa. Agora e sempre. Que é para não apanharem a doença de sonhar.”, p. 27.

O vestido vermelho: Aliteração em fricativa labiodental sonora, [v], a sugerir o frufu do vestido em movimento e as faíscas que vai libertando... e a cor vermelha, o sangue, nos sentidos literal e metafórico. Outras (eco)sonoridades: “Na minha aldeia há um ditado: uma mulher que enfrenta sozinha a estrada é uma mulher que está despida. Os homens estão autorizados a fazer com ela o que quiserem. Essa mulher, dizem, está a pedir para ser castigada.”, p. 30; “Os homens da minha aldeia podem-se esquecer dos filhos, das suas posses, não.”, p. 32.

O observatório: Outras (eco)sonoridades: “Padre Bartolomeu, agradeço a gentileza de ter aberto a porta da sua casa para receber a minha confissão. [...]. Desculpe a hora, mas para nós, os trabalhadores das minas, toda a hora é extraordinária.”, p. 37; “«Construir» é um verbo por que tenho muito respeito, talvez porque, no trabalho das minas, apenas nos ocupamos de serviços opostos: escavar, rasgar, explodir. [...]. Foi por isso que me ofereci para trabalhar na nova construção.”, p. 38; “Fiquei desiludido com o desinteresse pela nossa fauna tão cheia de cor, tão cheia de cantos e, sobretudo, tão cheia de carne”, p. 39: aliteração em oclusiva dorsovelar surda, [k], a sugerir o que permite viver de modo inteiro: para além das emoções positivas espoletadas pela cor/luz e pelo(as) canto/belas melodias, a comida/alimentação; e, ainda, muito forte: “Não se engane, senhor padre: o senhor também trabalha nos subterrâneos. Aliás, não há nesta vida trabalho que não seja de mineiro, seja ele executado por cima ou por baixo da terra. Arrancamos

pedaços do mundo e, nesse vazio escuro, vamos deixando de nos ver uns aos outros. Só sabemos que estamos juntos quando um desastre faz desabar o teto da mina que todos partilhamos, neste mundo tão sombrio.”, pp. 42-43.

As pequenas doenças da eternidade: Entre outras marcadamente fortes (eco)sonoridades, destaco esta: “Um dia foi a vida quem assinalou falta contra Júlio Maralto. A minha mãe acordou-me cedo e levou-me pela estrada de asfalto que conduzia ao cemitério. Os meus dedos cravados nos dedos dela, a mão e a mãe, tão próxima a carne, tão gémeas as palavras.”, p. 48, ou seja, a da ligação umbilical, cuja distinção se efetiva através do par mínimo mão / mãe, concretamente, pela oposição entre a semivogal /velar-labializada/, [w], em mão, e /palatal/, [j], em mãe.

A fumadora de estrelas: Título do conto (p. 51), com sete sílabas métricas, e todas constituídas por vogais fechadas, [ɐ, u, ɐ, o, ɐ, i, e], sugerindo o cinzento-negro do fumo e da noite..., mas com estrelas, senão vejamos: “– *Que nome lhe vou dar?* – perguntou Kadira. / Contemplei a primeira estrela da manhã e disse: *Sayari*. – A minha irmã sorriu e disse-me ao ouvido – *Fumaste demasiado, mana.*”, p. 56.

O meu primeiro pai: Título contendo três ditongos – [ew], [ɐj] e [aj] – e uma aliteração em oclusiva bilabial surda, [p], que, tudo indica, sugerem a importância do amplexo do progenitor, como parece poder concluir-se destas palavras: “O nosso pai nunca aprendera a exercer a ternura que havia nele. Tinha medo de se entregar e de não regressar. A bebida afastava-o dessa carência.”, pp. 60-61.

Pássaros cegos: A ocorrência de sibilante, [s], e, logo na sílaba seguinte, de chiante, [ʃ], em ambas as palavras que constituem o título (p. 63), parece sugerir o ruído de um incêndio e, conseqüentemente, a impossibilidade do voo picado. Ora, vejamos: “[..]: quem vive na sombra, inventa luzes. Foi o que ele disse. E logo o meu pai corrigiu: *Pássaros*. E o doutor aceitou, displicente. *Foi exatamente o que eu disse*,

por outras palavras. / Foi então que o médico abriu os braços e prosseguiu, agora com nova ênfase. *Há casos em que a solidão é um incêndio e a pessoa fica consumida por dentro.*”, p. 66.

De reis mortos e águas vivas: Título antitético, reforçado e/ou coadjuvado pelo contraste entre vogal noturna, [ɔ], em mortos, e vogal diurna, [i], em vivas, e veja-se no que resulta (outras (eco)sonoridades): “– *Nós aqui da aldeia não queremos ser o vosso museu* – argumentou o chefe noturno. – *Que tal se fôssemos abrir buracos lá para a sua rua, na cidade?* / De repente, como que por milagre, o fundo da cova encheu-se de água. / Ezequiel Nicolau era a imagem da desolação. [...]. Quando reergueu o rosto, ele viu, espantado, como os aldeões festejavam. Estava ali, no fundo daquele buraco, aquilo que eles buscavam. *O rei, o nosso rei!*, gritavam. E todos imitaram o gesto do arqueólogo: ajoelharam-se e deram graças a Deus.”, p. 73.

A borboleta: Outras (eco)sonoridades: “No escritório da multinacional, num décimo quinto andar da capital, surgiu uma borboleta. [...]. A secretária Marlene aproximou-se com infinita cautela [...]. Olhou em contraluz para as asas coloridas e achou que estava na presença de uma mensageira.”, p. 75; “Aquele borboleta trazia o recado da fertilidade. Há anos que Marlene esperava engravidar.”, p. 76; “Nesse final de tarde, Marlene regressou a casa sem peso, como se não houvesse chão. E caminhou como se tivesse asas. Talvez fosse a tempo de surpreender Osório acordado. Talvez o marido descobrisse nela o mesmo céu que a borboleta encontrara na tela da parede.”, p. 79.

As mãos, as mães: Título de uma sonoridade perfeita, conseguida, para além do ritmo, em particular pela oposição entre dois segmentos semivocálicos: um anterior ou palatal ou, ainda – se se quiser –, coronal, [j], em mães – que são dignas de coroação –, e outro posterior ou velar ou, também – caso se queira –, dorsal, [w], em mãos – que trabalham arduamente, forçando o dorso. Ora, veja-se: “E começou para ela a primeira jornada, sem céu nem chão. / [...]. Para

Sara essa imagem primordial foram as mãos.”, p. 84; “A bebé segurou o cordão que a ligava à mãe, com aqueles dedos tão pequenos que são capazes de agarrar o Universo.”, p. 85.

As cinzas: Principal (eco)sonoridade desta narrativa, e que não deixa de fazer jus ao título: “O que mais nos cansa, Laura tem a certeza, é o que nunca vai acontecer.”, p. 87; “– *Amanhã, uma vez mais, quem vai varrer sou eu.*”, p. 90.

Matar o mar: De eufonia disfórica, [mɐ, taru' mar], a maior das sonoridades : o silêncio, ou a sua voz: “Por um momento escutei esse grande silêncio onde moram todas as vozes.”, p. 96.

Guaparivás: Sonoridade quase absoluta em [a] (sê-lo-ia se fosse guaparavás), o mais aberto de todos os segmentos vocálicos (e num formato fonético da variedade brasileira do português), como que a sugerir o grito de regresso à mãe-natureza, que não cessa de reclamar a urgência de cuidados intensivos, para não rebentar pelas costuras – (eco)sonoridade. De igual relevância, e entre outras, a sonoridade relativa ao ‘politicamente correto’: “– *Já não se usa o termo «barrigudo».* / – *Ai não?* / *O termo correto é «pessoas de perímetro abdominal excessivo».*”, p. 102 : jargão técnico, mas nada expressivo nem transparente e/ou verdadeiro, tal como a política e outras atividades e/ou comportamentos na atualidade, de foco orientado para o cinzentão.

A culpa: (Eco)sonoridade(s) que fala(m) por si, com destaque para o par mínimo burro / barro, [u] ≠ [a], vogais fechada e aberta, que sugerem, respetivamente, opressão e liberdade: “Quando o pai o chamava de «burro», o menino escutava «barro». E quando a mãe era insultada, ele convertia o insulto em silêncio. / Essa era a sua calada sabedoria: o melhor modo de evitar um conflito é escutar mal. Ou mal escutar, que é ainda mais difícil. Dos dois modos procedia o menino.”, p. 105; “[...]. Por exemplo: escutava mal a voz humana, mas tinha jeito para ouvir os bichos.”, p. 106; “O casamento [...] era para ela uma eterna condenação. Se o

seu filho decidiu escutar mal as palavras, ela escolhera não se escutar a si mesma.”, p. 107.

O vice-viajante: (Eco)sonoridades belas e profundas – mas em que também há dor –, a começar pelo título (p. 109), cuja cabal significação se alcança praticamente no final do conto (p.114): “E ainda hoje é isso que faço: ajudo o motorista a viajar. Sentado a seu lado, vou contando histórias”. A aliteração em fricativa labiodental sonora, [v], e a presença das fricativas, sibilante surda, [s], em *vice*, e chiante sonora, [ʒ], em *viajante*, sugerem o ruído do camião em que *viaja*, simplesmente para contar histórias, com *História*, em registo que parece o cinematográfico. Na origem desta função, a fuga da guerra e o valor da vida: “Estou a fugir por causa da guerra. Vou para um destino que não conheço. Para mim, esse destino chama-se Vida. Para trás ficaram os meus pais, que foram mortos pelos terroristas.”, p. 109, bem marcado pela maiúscula e pela repetição da sílaba [vi], em *vice*, *viajante* e *Vida*. E, para uma plena compreensão: “O restante caminho fez-se entre silêncio e poeira. Observei as duas bermas da estrada e pensei como a guerra e a doença caminham juntas, como os dois braços de um mesmo corpo.”, p. 111, e “[...]. Para nos curarmos vai ser preciso que a estrada volte a ser um rio que leve a guerra e lave a doença.” De novo, um par mínimo, *leve* / *lave*, suportado pela oposição entre dois segmentos vocálicos, [ɛ] ≠ [a], /anterior/ *vs.* /central/, a reclamar a urgência do regresso à mãe-natureza.

A outra: (Eco)sonoridade brutal, a começar pelo título (p. 115): um indefinido precedido do artigo definido (= valor demonstrativo), procedimento sintático que o habilita a ocupar a posição de um nome/substantivo, sem ocorrer denominação – uma espécie de coisificação, portanto. Ou, está lá, da desumanidade com estrépito: “O homem entrou em casa e bateu a porta com a autoridade de quem fecha uma fronteira.”, p. 117. Este homem é o próprio pai. Parece que (prometendo, primeiro, e ameaçando, depois) ter engravidado,

aos quinze anos, de um estranho (“Para esse homem aquilo foi um momento. Para ela foi um tormento sem fim.”, p. 116), não foi castigo suficiente: o pai pô-la fora de casa: “– *Agora desaparece daqui, estás suja, só vais trazer desgraças.*”, p.117. E eis que os sons voltam a fazer das suas: ainda que momento e tormento tenham o mesmo número de sílabas e a sílaba portadora do acento seja igual, [ˈmẽ], o segmento que ocupa a posição de núcleo, [ẽ], soa breve e eufórico na primeira, mas longo e disfórico na segunda.

O apeadeiro: Ou de (eco)sonoridades que fazem mal às costas – as hierarquias: prepotência, falar forte e dedo no ar, de cima para baixo, e subserviência, nem pio e quase a lambar o chão, de baixo para cima: “Marito Sofretudo observou atentamente a folha, mas a única coisa que viu foi a unha do dedo mindinho do inspetor. Era uma garra, tinha a curva de um punhal.”, p. 122; “[...]: – *Não percebes. E já te digo, meu caro Marito, uma parte deste valor fica comigo, pois se vais receber o dinheiro da indemnização é porque o formulário vai ficar bem preenchido.* / – *Está certo, senhor inspetor* – murmurou o fiscal. E ajeitou as costas dentro da farda com o mesmo cuidado com que o inspetor arrumava as letras nos espaços em branco do papel.”, p. 124, e, para culminar, “[...]. Quando morresse ele iria dobrar-se assim para caber na cova.”, p. 125. E esta outra, que faz mal à natureza: “[...]. – *Ninguém sabe, meu filho* – respondeu o inspetor. – *Os que mandam andam entretidos noutras guerras entre os donos das estradas e os donos das linhas férreas. Nunca owiste falar da guerra entre o vagão e o camião?*”, pp. 123-124. Cá estão os sons – em concreto, um ditongo nasal, [ẽw], repetido – a denunciar, desta vez, os ruídos/jogos dos interesses financeiros.

O parto póstumo: Aliteração em oclusiva bilabial surda, [p], que remete para porta > saída > renascimento (“Na verdade, senti que não tinha acordado: eu tinha nascido pela segunda vez, o meu corpo parecia estranhar a minha presença.”, p. 130; “E não havia bagagem nenhuma. Apenas eu, o ventre do barco e um rio escorrendo eternamente dentro

de mim.”, p. 131) = regresso às origens, lá “Onde nascem os rios.” (p. 129), ou seja, viver de acordo com a Natureza (leitmotiv desta coletânea), bem marcado pelo contraste entre a agitação da vida moderna/citadina (“[...] : eu ansiava esquecer o mundo, exilar-me da cidade, emigrar de mim.”, p. 128) e a placidez decorrente dos elementos naturais (“A corrente era forte e, durante horas, a quilha rasgando as águas foi o único ruído que se escutou.”, p. 128, e “A noite em meu redor era tão escura e espessa como a infusão que me fora dada a beber. Apenas percebi que chovia ao escutar as gotas tombando sobre as pedras do rio.”, p. 129). E, evidentemente, devido às alterações climáticas: “A noite passada a chuva foi tanta que a estrada desapareceu.”, p. 127.

A gota: Título atribuído por antífrase, pois é de desertificação que aqui se trata: “Após os bombardeamentos a cidade ruiu, pedra sob pedra. O que antes era chão é agora um imenso tapete de cinzas. Por entre ruínas, nem gente, nem bicho, nem planta.”, p. 133; “Desde os bombardeamentos que não chove nem sopra a mais ténue brisa.”, p. 134. Há apenas um casal de idosos que, para suportar a existência, faz de conta que a vida continua, e vai efabulando: é que “Às vezes, mentir é a melhor forma de rezar.”, p. 139, e os sons parecem anuir : os núcleos das sílabas acentuadas de mentir e rezar, são, respetivamente, [i] e [a], segmentos vocálicos fechado e aberto, ou seja, produzidos com a saída livre do ar por uma passagem estreita, no primeiro, e ampla, no segundo. Isto quer significar que o ser humano, porque social, precisa de ‘respirar’ em sociedade: “As pessoas são o nosso oxigénio.”, p. 136. Por sua vez, o segmento vocálico [o], dado ser acentuado e mais longo, em [ˈgotɐ], sugere o ato de pingar, logo humidade, fonte de vida: “Do braço de Diamantino tomba uma gota de suor. E ele jura que é a chuva que regressa.”, p. 139.

A parede: Ou das lembranças que fazem viver (“Aos poucos, a parede da sala de Deolinda foi-se cobrindo de

rostos de crianças. De todas as raças, de todos os géneros, de todos os risos. Mas sempre do seu filho. Aqueles retratos acrescentavam um brilho de vitral aos olhos de Deolinda.”, p. 145), sentir-se em casa (“– *Pode ir, vizinho. A casa voltou a ser minha.*”, p. 146) e que, por assim ser, amaciam a solidão (“Todos os dias uma diferente solidão a vinha visitar.”, p. 142), por vezes profunda (“– Vivo tão longe de todos que tenho medo de não saber da minha própria morte.”, p. 143). E de novo os sons a manifestarem (e/ou a serem solidários com) este estado de espírito: todos os segmentos vocálicos de [pɐ'redi] são (semi)fechados. A parede também pode funcionar aqui como metáfora do confinamento: “– *Nestes tempos só há um assunto, esta maldita doença.*”, p. 141.

A libélula: Outro título antifrástico, como que a funcionar de elemento salvífico, libertador, desta (eco)sonoridade: sabemos, um inseto tem asas para voar, mas aqui, porque se trata de abuso sexual de crianças e de crianças-soldado (por rapto para a guerra), não há asas, não há voo, não há sonho: “Onde os demónios moram deixa de haver nuvens. E onde não há nuvens deixa de haver sonhos. Era essa a crença de Mariana.”, p. 148. Logo – absolutamente inqualificável –, a morte, brutal, da infância, ou do grau zero de humanidade. E, como se não bastasse, “Conduziram-na para um bairro onde foi recebida por uma família pobre que lhe deu roupa, comida e uns chinelos. Tudo velho, tudo gasto, tudo pouco. Partilhou um mesmo quarto com uma dezena de desconhecidos, todos deslocados.”, p. 149. A amplitude vocálica completa (zona de articulação), que velho ([ɛ], anterior), gasto ([a], central) e pouco ([o], posterior) documentam, marca também a pleno a penúria, a pobreza, a miséria.

A alma têxtil: Ou de um transtorno pós-traumático, por exposição aos horrores da guerra: “[...]: o velho estava apático, com poucas falas e ainda menos gestos. Graves eram as suas insónias: há meio século que não tinha uma noite de sono. Dormir era, para ele, uma imperdoável lassidão perante

um inimigo que todos, menos ele, sabiam que deixara de existir.”, p. 154; “Aos poucos, Celestina foi capaz de decifrar essas vozes: eram gritos de crianças. / – *Não fui eu que as matei, oficial Angelina. Vi essas crianças morrer. E nada fiz para que não acontecesse.*”, p. 157; “Ei-lo agora, prisioneiro do que foi, a alma para sempre amarrada ao uniforme.”, p. 158. Porém, porque ‘aprendeu a bordar’, conseguiu suturar a alma: “– *Eu ajudo-o a sair dessa farda. Veja, meu pai, trouxe o seu velho pijama. O senhor vai sair para sempre dessa farda.* / *Nessa noite o velho coronel dormiu como se nunca tivesse havido guerra.*”, p. 159, e os sons cá estão a confirmá-lo: o grafema <e> (sublinhado 5 vezes acima) é realizado por [ɛ], um segmento vocálico anterior aberto, o que significa que os maxilares estão consideravelmente afastados para deixar sair o ar, logo respira-se melhor, inclusive a alma.

Colóquio de pedras: Título com cinco sílabas métricas, o que lhe confere ritmo; antitético (colóquio > ‘falar com’ e pedras > ‘mudez’), contudo – e curiosamente – necessário para o diálogo entre todos os humanos: “– *Vamos fazer uma praça nova, mulher. Amanhã mesmo começamos a construir estátuas novas. Estátuas de todos, estátuas para todos. Nativos e forasteiros, amigos e inimigos. Tudo junto, ali no mesmo terreno. Quem vier à praça vai escutar as estátuas a conversarem.*”, p. 166, ou seja: a Humanidade inteira, toda Uma e Una, a conversar; e, ainda (a vez e a voz dos sons), a presença de segmentos vocálicos abertos nas sílabas acentuadas de colóquio e pedras, [ɔ] e [ɛ], respetivamente, a sugerir a conversa entre as estátuas de todo o mundo, isto é, a Humanidade inteira a dialogar.

Um país sem nome: Ou da linguagem simbólica em todo o seu fulgor (e do seu empoderamento), concretamente: da orfandade materna na infância (“Desde que a mãe faleceu o pequeno Gustavo permaneceu sentado, calado e de mãos cruzadas sobre o peito, a ver televisão na sala de visitas.”, p. 167), ou melhor, da busca de identidade (“– *O que trazes aí?* – perguntou o pai. / – *É um país* – respondeu Gustavo. / *Um*

país? E onde encontraste esse país? / – Estava no meio do caminho, parece que o deitaram fora – disse o menino.”, p. 168; “*Afinal, se existimos não é para aparecer num ecrã?*, perguntou o pai.”, p. 171), de uma pátria (ainda não alcançada, por ‘inépcia’ dos cidadãos que, em vez de tomarem a iniciativa e se responsabilizarem, estão como que imobilizados culpando ‘outros’ pelo estado em que as ‘coisas’ se encontram: “Passado um tempo, entrou em casa trazendo nas mãos um velho boneco de pano. Estava tão coçado que perdera a cor original, o rosto estava todo desfigurado, uma perna esfacelada.”, p. 168; “Até que o menino começou a ter dúvidas sobre o seu amigo. Talvez fosse tudo mentira, talvez ele não fosse país nenhum.”, pp. 170-171) não infantilizada (“Ficava claro: o filho não queria voltar a ser criança. / *Os meninos da minha idade fazem-me triste*, explicou ele ao pai”, p. 167; “Sentava-se na penumbra da casa, a televisão ligada. Evitava os programas infantis. Escolhia, sim, os noticiários nacionais e internacionais.”, p. 168) e com afetos (“– *Vou levá-lo para a minha cama, deve estar cheio de frio.* / Gustavo deitou-se na cama e ajeitou o embrulho ao seu lado. Cobriu-o com um lençol, beijou-o na testa e contou-lhe uma história. Quando sentiu que o país sonhava, o menino fechou os olhos e adormeceu.”, p. 169), metaforizada pelo menino Gustavo.

Continuando: o início e o final do conto apresentam uma estrutura muito semelhante, designadamente, “[...] de mãos cruzadas sobre o peito, [...]”, p. 167 (início) e “[...] com as mãos cruzadas sobre um país onde nunca ninguém tinha morrido.”, p. 172 (final) e, de modo particular, uma (= a) mesma expressão linguística, “mãos cruzadas (sobre)”, uma espécie de composição em anel, que não é com certeza casual (e de novo o assomo do poder da linguagem simbólica): “cruzadas” significa ‘dispostas em forma de cruz’, e esta, entre outras coisas, simboliza «a terra», «o cordão umbilical, nunca cortado, do cosmos ligado ao centro original» (Chevalier e Gheerbrant, 1994 : 245) – daí território, país, pátria; por

sua vez, “peito”, por ser a parte do corpo que contém o coração e os pulmões, é símbolo de proteção, afetividade – daí país... um território de afetos. Se há proteção e afeto, ninguém morre (evidentemente, não se está a falar de morte natural, mas da provocada por guerras, fome, doenças e afins, bem assim como por qualquer tipo de atentado aos direitos humanos, o que está sobrejamente documentado nas narrativas precedentes, de que destaco, porque o fazem de modo notório, *A gota*, *A libélula*, *O vice-viajante*) – daí estarem as mãos cruzadas sobre um país onde nunca ninguém tinha morrido. O país não tem nome porque não protege. Só o terá (ou poderá ter), quando também lá estiverem a proteção e o afeto, de que o beijo (“[...] Cobriu-o com um lençol, beijou-o na testa e contou-lhe uma história. Quando sentiu que o país sonhava, o menino fechou os olhos e adormeceu.”, p. 169) e o abraço (“O filho estava certo: aquele boneco era um país, um território que tinha o infinito tamanho de um abraço.”, p. 171) são duas das melhores (porque visíveis) manifestações, o que também é corroborado pelos segmentos vocálicos labiovelar semifechado, [o], em beijou, produzido com projeção e arredondamento labiais, a mesma posição que para beijar, e central aberto, [a], em abraço, produzido com o canal bucal bem aberto, a sugerir a abertura dos braços própria para abraçar.

Em síntese, pode dizer-se que, pela(s) temática(s) e respetivo tratamento, esta antologia de contos constitui uma verdadeira oração dos fiéis, que poderá ser desdobrada mais ou menos assim: Pelos **humanos**, para que recuperem os sentidos que os tornam de facto **Humanos**: que voltem a ver, que voltem a ouvir, que voltem a cheirar, que voltem a gostar, que voltem a tatear, que voltem a sentir, que voltem.... Oremos à Mãe-Natureza. Fiéis: Mãe-Natureza, ouvi-nos: resisti, regenerai-vos e continuai a acolher-nos no vosso seio, a nossa οἶκος (casa) comum!

Referências bibliográficas

BARROSO, Henrique. 2011 [1999]. *Forma e substância da expressão da língua portuguesa*, Coimbra, Almedina.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. 1994. *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema.

COUTO, Mia, 2021. *O caçador de elefantes invisíveis* (contos), Lisboa, Caminho.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION: <https://www.internationalphoneticassociation.org/>. [acedido em 24 de fevereiro de 2023]

MATEUS, Maria Helena Mira, FALÉ, Isabel, FREITAS, Maria João, 2016 [2005]. *Fonética e Fonologia do Português*; Lisboa: Universidade Aberta; [ebook (2016) disponível em: <http://www.mybooks.pt/book/fonetica-e-fonologia-do-portugues/V0H6O4>].

Viajar no tempo de Lisboa

Maria Hermínia Laurel
Professora catedrática aposentada
Universidade de Aveiro

Conhecer a Maria do Rosário e ter podido partilhar com ela algumas viagens pela literatura levou-me a reunir neste breve texto algumas memórias comuns, quando não a divagar sobre possibilidades de memórias em devir. Esse é o espaço da viagem, esse é o espaço privilegiado de alguém que, como a Maria do Rosário, nos ensina a ver generosamente o mundo de outro modo, através das suas viagens e escritos sobre viagens. É, pois, em agradecimento pelo que nos ensina que lhe endereço agora estas breves considerações.

A cidade de Lisboa oferece, ao longo de vários séculos, um espaço preferencial das deambulações de muitos escritores, vertidas em textos que a literatura consagra e que, por isso, chegam até nós.

Sendo a literatura o espaço maior da confluência entre o *facto* e a *ficção* (Lavocat, 2016), interrogar Lisboa como

cronotopia da memória textual permite-nos revisitar espaços de história, mas também de vivência da cidade que a literatura ficcionaliza, num diálogo entre o real textual e os textos possíveis que a comunidade interpretativa conjectura (Schuerewegen, 2012). Estabelece-se assim um percurso de questionamento entre os espaços - testemunhas de situações ocorridas em determinados locais da cidade - e aqueles factos, ficcionalizados, a que a literatura dá corpo e voz. Ou não fora Lisboa a ilustração da metáfora com que o editor Jacques Damade a descreve, cidade como um livro “mal relié” que apela à nossa imaginação: “Imagine un livre ouvert, gondolé sur sept collines se chevauchant les unes les autres où la charnière est le point d’où l’on distingue le Tage” (apud Oliveira, 2013 : 444).

De facto, a cidade de Lisboa configura espaços prenhes de *sentidos* em escritos de viagem. A leitura de vários textos, compreendidos entre o século XVI e a época contemporânea, revela curiosamente algumas constantes espaciais da cidade. Elementos do seu espaço público como o rio Tejo, as colinas, as fontes e os miradouros, as ruas, calçadas e praças com a sua estatuária, os seus cais de embarque e de desembarque, são experienciados por diversos autores, em diversas épocas, que deles nos deixam referências em simples apontamentos de viagem ou que deles chegam a fazer verdadeiras personagens romanescas¹, e os transformam em espaços paradigmáticos da cidade. Lisboa foi, ao longo do século XVIII, local de passagem dos viajantes que cumpriam o “Grand tour” da sua educação, como César de Saussure que, em 1730, aporta à cidade pelo Tejo, provindo de Lausanne, seduzido pela vista que alcança a partir das colinas que adjectiva generosamente: “On voit un beau fleuve large de plus d’une lieue, couvert

1 Para uma recolha selectiva de escritores viajantes que aportaram a Lisboa, v. Oliveira, Luisa Braz de (2013). Este livro revela-se um auxiliar precioso da investigação sobre escritos de viagem centrados sobre Lisboa, a partir do século XVI.

de toutes sortes de navires et de bateaux, et, plus loin, une belle et agréable campagne. Cette belle vue me fait tant de plaisir que je ne puis presque pas m'ôter des fenêtres de ma chambre" (apud Oliveira, 2013 : 210). Os motivos são variados para a deslocação a Lisboa. É através de um intermediário ficcional - o livro do médico Amadeu de Prado - que o protagonista de *Train de nuit pour Lisbonne*, Raimond Gregorius, conhece a cidade, num processo de interiorização de Lisboa que o confronta consigo mesmo: "Il prit le livre de Prado. Tout en lisant [...] il eut le sentiment que les phrases écrites par l'aristocrate portugais [...] l'aidaient à être au juste endroit : ni à Berne ni à Lisbonne" (Mercier, 2006 : 280), ou seja, no espaço de fronteira entre o facto e a ficção que Françoise Lavocat analisa (2016). Lisboa como ponto de encontro aparentemente neutral de viajantes em fuga das atrocidades perpetradas durante a Segunda Guerra Mundial, e o ambiente de espionagem que então se vivia inspiram diversos escritores entre os quais poderíamos salientar um autor menos conhecido entre nós, o norte-americano Frederic Prokosch. Em *Les Conspirateurs*, Lisboa surge como "une ville d'échos, d'ombre, d'hallucinaton" (Prokosch, 2011: 17) em que as conspirações se urdem na pacatez dos cafés, esplanadas, restaurantes e hotéis da Lisboa daquele tempo. A cidade como memória colonial seduziu Jean-Pierre Loude, em *Lisbonne, dans la ville noire* (2003), que por ela deambula tentando reconstituir os trajectos da diáspora cabo-verdiana, numa sobreposição de temporalidades e de espaços que o fazem partilhar com Mercier o espaço de fronteira entre o facto e a ficção: o viajante de Loude não está em Lisboa nem em Cabo Verde, mas no espaço intersticial da ficção.

Procurando alicerçar uma tipologia que balizasse uma abordagem multifocal da cidade, propus, em estudos anteriores, uma perspectiva tripla para a leitura da cidade, ao longo dos séculos e dos seus espaços: Lisboa, cidade de chegada e de partida, Lisboa, cidade de passagem, Lisboa,

cidade do regresso. Tipologia que me permitiu desenhar metodologicamente uma cartografia da cidade a partir de uma selecção de obras reveladoras de períodos mais ou menos longos da história da cidade, como as citadas acima, entre tantas outras, das quais emergem, curiosamente, algumas constantes espaciais que se enriquecem quando confrontadas com outro tipo de documentos, como imagens, telas, azulejos, frescos, filmes, elaborando deste modo uma rede semiótica significativa e única da cidade.

Uma perspectiva multifocada, como nos propõe a metodologia geocrítica advogada por Bertrand Westphal, valorizadora da importância estratégica de que Lisboa se revestiu, no contexto europeu, a partir da época dos Descobrimentos, como entreposto de mercadorias e gentes provenientes dos quatro cantos do mundo. Cidade da qual o terramoto de 1755, terá destruído cerca de três quartos. Dessas ruínas brotou a cidade nova em que se acumulam séculos de história².

A esta visão tripartida da cidade, acrescentaria hoje um quarto ângulo de abordagem de Lisboa, dessa “carte incertaine” da cidade, libertada da “tyrannie de l’analogie” (para citar Thomas Vercruysse a propósito do livro de Alain Milon, *Cartes incertaines. Regard critique sur l’espace*), que José Cardoso Pires havia desenhado em *Lisboa, livro de bordo* (1998), ao reconhecer que cada um de nós “tem a sua Lisboa”. Afigura-se de facto plausível um quarto ângulo de abordagem de Lisboa, e com ele todo um programa de investigação ou, se preferirmos, agora, nesta etapa da vida que a Maria do Rosário e eu própria partilhamos, um programa de releitura de textos que sobejamente conhecemos e sobre os quais trabalhámos com tanto gosto.

2 Sobre algumas particularidades curiosas da vida desaparecida da cidade ver Ribeiro & Policarpo (2015).

Propunha então considerar Lisboa como uma metonímia de Portugal, Lisboa como metonímia de um país do “entre-dois”. Uma situação de que davam já conta as três perspectivas de abordagem precedentes. Lisboa, cidade da chegada, mas também da partida: relatada por aqueles que a demandavam pelo Tejo, sobretudo por razões comerciais, buscando relações económicas entre Portugal e a Europa e de que são testemunhos ainda hoje a Casa da Alfândega, a Casa do Bicos (actual Museu Saramago); a partida das caravelas logrando alcançar novos mundos; a partida da coroa portuguesa para o Brasil, estando eminente a chegada de Junot à capital; Lisboa na origem de um novo país, o Brasil. Uma cidade de passagem de entre dois mundos, a que as circunstâncias da Segunda Guerra haveriam de obrigar tantos escritores, como a família de Thomas Mann, Annemarie Schwarzenbach, Saint-Exupéry, entre tantos outros que por aqui passaram em trânsito exílico para os Estados Unidos, e que as vagas migratórias contemporâneas reavivam. Uma cidade também de retorno e à origem de tudo, a começar pelos próprios navegadores que a ela aportavam, de regresso da viagem à Índia, confiantes no bom acolhimento do regresso, mas que Camões situa num rio inquietantemente calmo: “Assi foram cortando o mar sereno, / Com vento sempre manso e nunca irado, /” (*Os Lusíadas*, estrofe 144, canto X).

Um regresso também sentido por Bloom, o herói de *Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares (2010), receoso do caos da chegada, um regresso que espoleta sentimentos ambíguos, quando não contraditórios:

Tenho de regressar a Lisboa, pensa Bloom, /E, de novo, a excitação perde, e por muitos, para a melancolia (estr. 72, p. 428).

.....

Regressar a casa antes que a desordem/ provocada pela nossa ausência se feche numa / segunda ordem que nos expulse [...] (estr. 73, p. 429).

Um livro que responde à quarta etapa da minha proposta de uma abordagem multifocalizada de Lisboa, uma cidade do entre-dois, que a constitui como metonímia do país. Um livro atravessado por personagens de Camões, mas também de Pessoa. O reaparecimento destas personagens em Gonçalo M. Tavares configura, pela sua apropriação literária, a sua existência na confluência frágil entre o real e a ficção. Situados num entre-dois mundos, o mundo real, histórico, e o mundo ficcional, é a sua *transgressão* permanente da fronteira entre estes que lhes permite existir hoje ainda, indo para além do tempo histórico da sua origem, e nos permite reencontrá-los noutras espaços e sob outras formas. É pois na narrativa de viagens que a transgressão a que damos o nome de metalepse se afirma com maior acuidade. Genette havia identificado essa figura ao nível da transgressão discursiva, como passagem entre níveis do discurso. A recuperação do referente na narratologia contemporânea permite hoje aproximar os campos de trabalho da narratologia e da geocrítica, através da noção tão frutuosa de *spatial turn*. Françoise Lavocat, justamente, situa a metalepse na passagem do mundo real à ficção, e desta ao mundo real. Passagem propiciadora do que designei como “movimentos de oscilação” entre facto e ficção operados pela literatura, e, muito particularmente, pela narrativa da viagem em Nicolas Bouvier (Laurel, 2018). Concluiria estas breves reflexões com uma referência ainda a *Viagem à Índia*, que poderia apoiar a minha proposta de uma abordagem tipológica memorial de Lisboa, cidade metonímia do país. Um livro que se afasta da progressão cronológica da narrativa de viagens clássica; que pratica a transgressão cronológica como categoria da narrativa de viagens; e que ousa praticá-la sobre o poema identitário por excelência da literatura portuguesa, *Os Lusíadas*.

Références bibliographiques :

DAMADE, Jacques, 2013. « Conversation autour du Tage », in OLIVEIRA, Luisa Braz de, *Lisbonne : Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, pp. 438-445.

LAUREL, Maria Hermínia, 2016. « Lire la ville au fil du temps : Lisbonne revisitée », in ROELEN, Nathalie, VERCRUSSE, Th. (coord.), *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Éditions Kimé, pp. 43-54.

LAUREL, Maria Hermínia, 2018. « Les cartographies imaginaires d'un voyageur capital : espaces frontaliers dans *L'Usage du monde* », in *Roman 20-50*, hors-série n° 8, mars 2018, pp. 109-122.

LAVOCAT, Françoise, 2016. *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil.

LOUDE, Jean-Yves, 2003. *Lisbonne, dans la ville noire*, Arles, Actes Sud.

MERCIER, Pascal, 2006. *Train de nuit pour Lisbonne*, Maren Sell Éditeurs.

MILON, Alain, 2013. *Cartes incertaines : regard critique sur l'espace*, Paris, Encre Marine.

OLIVEIRA, Luisa Braz de, 2013. *Lisbonne : Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, Bouquins.

PROKOSCH, Frederic, 2011. *Les Conspirateurs*, trad. Patrice Repousseau, Paris, Gallimard, « Du Monde entier ». [Titulo original, *The Conspirators*] 1943.

RIBEIRO, Inês & Raquel Policarpo, 2015. *Segredos de Lisboa: Vestígios arqueológicos surpreendentes sob as ruas da capital portuguesa*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

SAUSSURE, César de, 2013. « Voyage de M. César de Saussure en Portugal », in OLIVEIRA, Luisa Braz de, *Lisbonne : Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, Bouquins pp. 209-215 [1730].

SCHUEREWEGEN, Franc, 2012. *Introduction à la méthode posttextuelle*, Paris, Classiques Garnier.

WESTPHAL, Bertrand, 2007. *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

**Nouvelle Image de Paris entre souvenir
et mutation dans *Rue Jean-Pierre Timbaud. Une vie de
famille entre barbus et bobos*
de Géraldine Smith¹**

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto – ILCML – APEF

Le portrait problématique de Paris comme « ville-monde » multiculturelle (Sassen, 1991), redéfinie par le fait migratoire, ainsi que ses implications sur le « vivre ensemble », constituent le récit (auto)critique *Rue Jean-Pierre Timbaud. Une vie de famille entre barbus et bobos* (2016) de la Franco-Américaine Géraldine Smith, ex-reporter en Afrique qui a cosigné *Bokassa Ier. Un empereur français* (Smith et Faes, 2000) et *Noirs et Français!* (Smith et Faes, 2006) avant de livrer un témoignage désabusé sur les mutations subies par le XI^e arrondissement de Paris où elle s’est installée entre 1995 et 2007 avec son mari américain

1 Cet article a été développé dans le cadre de l’Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020).

et ses enfants. À cet égard, la couverture en dit long sur le sujet abordé : la plaque de la rue se voit surplombée d'un dessin de coupole de l'architecture islamique.

Ce récit – « C'est la chronique d'une période de ma vie et de la vie des miens, mais c'est aussi, je crois, l'histoire d'une rue de Paris qui incarne l'échec du "modèle français d'intégration" auquel j'ai cru » (RJPT : 16)² démarre sur une réflexion à partir de l'histoire banale (Arendt, 1991) des frères Kouachi, responsables des attentats de 2015, à Paris justement (RJPT : 13), qu'elle reprendra en *excipit* comme exemple de l'échec de l'assimilation.

Aussi la scolarisation des enfants du couple commence-t-elle à soulever des inquiétudes. Si traditionnellement l'école publique représentait le creuset assimilateur (RJPT : 21), la narratrice commence à observer le phénomène inverse. En effet, l'école s'avère le théâtre d'expressions identitaires impensables il y a vingt ans. Or les Smith avaient souhaité pour l'éducation de leurs enfants un cadre multiculturel avant de déchanter : « Je trouve ce télescopage extraordinaire. (...), Le modèle d'intégration à la française fonctionne. (...) la République assimilatrice aura fait son boulot » (RJPT : 56-57).

Stupéfaits, ils découvrent une dérive au sein de la *diversité* qu'ils appelaient de leurs vœux. En témoigne l'anecdote de l'irruption en classe du père de Nabila, issue d'une famille égyptienne « (...) pour dire à Paul qu'il n'avait pas le droit de demander à Nabila de ramasser le cahier de Lubna, qu'elle avait pourtant jeté et piétiné, puisque chez eux, les Noirs étaient des "serviteurs" » (RJPT : 29). Il devient clair pour les Smiths, qui prônent « (...) la mixité sociale et culturelle, mais [pas] seulement [par] choix "politique" » (RJPT : 39), que leur fiston est loin d'être le facteur *assimilateur*, mais plutôt de plus en plus le sujet *assimilé*, même si le discours officiel

2 Rue Jean-Pierre Timbaud. Désormais RJPT. C'est nous qui soulignons dans les italiques des citations.

de l'établissement le dépeint comme « poisson-pilote » d'une classe multiculturelle : « Poisson-pilote, pourquoi pas ? À condition que Max ne finisse pas *avalé* par le banc » (RJPT : 39). Le passage à l'enseignement confessionnel n'arrangera pas les choses puisqu'« À Saint-Paul, les enfants musulmans font preuve d'un antisémitisme confondant. Kader, Ali, et Jamil “niquent les Juifs” à répétition » (RPJT : 94). L'école est le reflet d'une concurrence victimaire du fait de la cohabitation de communautés se projetant dans des histoires conflictuelles (Finkielkraut, 2007 : 27).

Le discours idéologique et pédagogique rend compte de l'inversion opérée dans la logique de l'*assimilation*, devenue *intégration* ou *négociation*. Aussi les comptines pour enfants se réfèrent-elles désormais aux « crocodiles sur le bord du Nil » et non plus aux « Rois mages » de Sheila (RJPT : 27), renvoyant les enfants issus de l'immigration (et les autres) aux origines mythifiées des premiers : « “Formidable, Séverin, formidable!” s'exclame Dominique, ragaille. “Et tu nous as apporté une banane du Congo?” » (RJPT : 47), le tout sur fond de repentance (Bruckner, 1983) : « “Je m'excuse auprès des enfants juifs et musulmans, mais...” » (RJPT : 61), alors que l'on a pris la mauvaise habitude de « raser les murs » (RJPT : 61).

Tous les espoirs d'expérience multiculturelle positive des Smith à Paris donnent lieu à une énorme déception alors que la réalité du terrain leur décille les yeux. Soudain, ils *découvrent*. En effet, le début des années deux mille opère un tournant sociétal qui transforme radicalement le XI^e arrondissement, et plus particulièrement la « rue Jean-Pierre Timbaud » : « À partir de 2006, une fois que j'ai “*découvert*” la réalité, mon malaise ne fait que se renforcer. J'apprends qu'il y a deux autres mosquées plus discrètes dans les courettes de la rue (...) » (RJPT : 139); « Les jours suivants, je *découvre* ce que j'aurais pu voir depuis longtemps : des intégristes et, en particulier, les tablighi – ils ne taillent pas leur barbe, portent

une calotte ou un bonnet et une longue tunique (un qamis) – quadrillent le quartier » (RJPT : 135).

À partir de là, plusieurs témoignages coïncidents confortent la thèse d'un déni collectif devant les mutations du quotidien. Jeannine, une travailleuse sociale engagée à gauche, se dit désabusée par le nouveau contexte et passe aux aveux : « Elle hésite un peu, puis me fixe de ses yeux verts : “Vous savez, j’ai beaucoup réfléchi depuis que nous avons échangé notre premier e-mail. Beaucoup. Et je crois que *je me mens* (...)”. Elle marque une pause, comme étourdie de sa propre franchise » (RJPT : 179). Elle finit par admettre que « Face à ceux qui ne sont pas du quartier, les riverains *font semblant* d’aimer leur rue » (RJPT : 179).

Ce phénomène de « dégauchisation » progressive n’est pas sans lien avec la dérive idéologique de la gauche elle-même, assumée à partir de la publication du rapport *Terra Nova. La fondation progressiste* de 2012 intitulé « Gauche : quelle majorité électorale pour 2012 »³, lequel acte le remplacement de l’électorat prolétaire traditionnel par les différentes figurations de la *diversité*, notamment l’*immigré* (musulman), prétendument porteur d’une promesse révolutionnaire renouvelée. Il ne s’agit dès lors plus, pour cette gauche, de s’en prendre au capitalisme, mais plutôt carrément à l’Occident (Bock-Côté, 2020).

Or, Jean-Pierre Timbaud symbolisait ironiquement une approche et une pratique de l’engagement de la gauche qui se voient désormais discréditées par la *doxa* politiquement correcte de la « nouvelle gauche » immigrationniste et diversitaire référée à la « boboïsation » de la vie sociopolitique :

Dans les années 1930, les immigrés italiens arrivés dix ans plus tôt s’étaient ainsi accrochés au communisme prometteur et à un

3 <https://tnova.fr/democratie/politique-institutions/gauche-quelle-majorite-electorale-pour-2012/>

syndicalisme en pleine explosion. En témoignant l'histoire de Jean-Pierre Timbaud et des métallurgistes. Le PCF et la CGT ont joué un rôle clef dans l'intégration de ces nouveaux venus et dans la défense de leurs droits. Aujourd'hui, la désyndicalisation favorise la réislamisation des populations immigrées (RJPT : 161).

Résultat : « En 1997 – deux ans après notre installation dans le XX^e arrondissement – la CGT désargentée, vend ses immeubles, rachetés par la mairie de Paris » (RJPT : 50). C'est dans ce même registre qu'il faut ranger le témoignage la vieille propriétaire de la bimbeloterie « Établissement Baeyens », un petit commerce traditionnel parisien voué à disparaître, pris en étau entre l'offensive des nouvelles structures commerciales et les commerces islamiques et *ballal* : « Oui, c'était une rue bien commerçante dans le temps. *Maintenant*, c'est moins vivant » (RJPT : 81). Et la vieille habitante de Paris de déplorer cette mutation, et de décrire le nouveau régime tacite de coexistence :

Je lui demande si elle se sent toujours à l'aise dans son propre quartier. « Bien sûr que ça a changé, explique-t-elle. Il n'y avait pas de mosquée dans le temps et pas de commerces chinois ni arabes. Il y a toutes sortes de choses comme ça maintenant. Mais enfin, *on s'adapte*. Vous savez, si vous ne faites rien contre ces gens-là, ils ne sont pas pires que les autres » (RJPT : 84).

Il s'agit donc désormais de « s'adapter », ou d'ajuster son identité ainsi que ses us et coutumes à une nouvelle configuration de l'espace urbain et social symbolisé ici par la rue Jean-Pierre Timbaud, en passe de devenir ce que d'aucuns devaient désigner par un « territoire perdu de la République » (Brenner, 2015). Paradoxalement, c'est à l'« autochtone » de s'adapter, voire de s'assimiler au réel reconfiguré par le (re)peuplement de son quartier que de nouveaux habitants, majoritairement musulmans, venus d'ailleurs, colonisent

culturellement (Barreau, 2016) et recomposent en y imposant leurs mœurs de façon ostentatoire, ce que Gilles Kepel désigne par « djihadisme d'atmosphère » (2021), dans un pays qui plus est profondément déchristianisé (RJPT : 76), et dans une civilisation postchrétienne en quête de repères (Poulat, 1994 ; Delsol, 2021).

Dans un contexte d'« identités à géométrie variable » (RJPT : 88), l'épisode du traitement arrogant subi par la clientèle non arabo-musulmane d'une boucherie dorénavant tenue par un Maghrébin s'avère très parlant : « Quand mon tour est arrivé, j'ai demandé avec un sourire ironique des côtes de porc non périmées. Je me vengeais minablement. J'avais un peu honte de ne pas avoir pris la défense des touristes, je ne pourrais même pas expliquer pourquoi je n'ai rien dit (...) » (RJPT : 90) Même (non) réaction, ou plutôt « soumission », quand un boulanger maghrébin s'adresse invariablement à ses clients en arabe : « Le plus étonnant, c'est que les clients brimés protestent rarement. Ils grincent des dents, ne reviennent plus ou s'y font, comme ils se sont faits à la petite pluie parisienne » (RJPT : 124).

Mais ce « djihadisme d'atmosphère » peut prendre un tour plus violent ou intimidant. L'atteste le brutal incident qu'a vécu Camila, la fille au pair australienne des Smiths, dans un McDo parisien, alors qu'elle est prise pour une Américaine quelque temps après la deuxième guerre du Golfe : « Pour la première fois, elle voit que quasiment tout le monde est noir ou arabe dans ce McDo où elle a ses habitudes. Et pour la première fois depuis son arrivée en France, elle prend peur » (RJPT : 74). Elle se voit durement prise à partie par un groupe de beurettes : « “On va tous vous crever !” “Connasse, rentre chez toi” ». Curieusement, « (...) les filles crient à mort Bush mais mangent au McDo » (RJPT : 74)!

L'accumulation de ces incidents et témoignages rend compte d'un « vivre ensemble » problématique, fait d'un « faire avec » : « Au lieu de réagir, je m'adapte. Après tout, le

quartier est généralement calme. Dans une grande ville, il est bien normal que des problèmes surviennent de temps à autre » (RJPT : 75). Les marqueurs culturels vont s'imposant dans la vie publique, surtout dans la rue « Jean-Pierre Timbaud » et se traduisent par le port des tenues vestimentaires et des codes moraux venus d'ailleurs.

De surcroît, une police des mœurs contrôle surtout les passantes : « Un homme en djellaba blanche descend la rue. Je le vois s'approcher sans vraiment le voir. Arrivé à ma hauteur, il me bouscule volontairement en sifflant : "Les femmes traînent pas en pantalon en buvant dans la rue! Dégage, salope!". Sa violence m'a totalement prise de court » (RJPT : 134), tandis que Françoise, militante de gauche pour le droit au logement, n'en revient pas : « (...) elle reconnaît avoir pris l'habitude de modifier son itinéraire pour ne plus emprunter la rue Jean-Pierre Timbaud quand elle s'habille de manière un peu sexy » (RJPT : 141).

La rue semble dès lors mal porter son nom. Elle est devenue le lieu de convergence entre le « djihadisme d'atmosphère » et la gauche bobo. Son image changeante inquiète alors que le souvenir d'un Paris d'antan et l'espoir du « vivre ensemble » multiculturel se désagrègent. Pour cette Franco-Américaine qui a suivi de près la mutation sociétale française le constat est navrant : « Mes repères bougeaient sans cesse : en Amérique, on abordait les questions d'origine et d'immigration – en fait, de toute forme d'altérité – à travers le prisme de la "race". Je ne m'y retrouvais pas. La rue Jean-Pierre Timbaud, ensevelie sous la réalité américaine, me semblait hors d'atteinte » (RJPT : 12).

Références bibliographiques :

ARENDET, Hannah, 1991 [1966]. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, traduction française, Paris, Gallimard, « Folio ».

BARREAU, Jean-Claude, 2016. *Liberté, égalité, immigration?*, Paris, L'Artilleur.

BOCK-COTÉ, Mathieu, 2020. *L'Empire du politiquement correct. Essai sur la respectabilité politico-médiatique*, Paris, Éd. du Cerf.

BRENNER, Emmanuel, 2015. *Les Territoires perdus de la République*, Paris, Fayard / Pluriel.

BRUCKNER, Pascal, 1983. *Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, Culpabilité et Haine de soi*, Paris, Seuil.

DELSOL, Chantal, 2021. *La Fin de la chrétienté*, Paris, Éd. du Cerf.

FINKIELKRAUT, Alain, 2007. *Qu'est-ce que la France?*, Paris, Stock / Panama.

KEPEL, Gilles. 2021, *Le Prophète et la pandémie. Du Moyen-Orient au djihadisme d'atmosphère*, Paris, Gallimard.

POULAT, Émile. 1994, *L'Ère postchrétienne. Un monde sorti de Dieu*, Paris, Flammarion.

SASSEN, Saskia. 1991, *The Global City*, New York, London, Tokyo, Princeton, Princeton University Press.

SMITH, Géraldine. 2016, *Rue Jean-Pierre Timbaud. Une vie de famille entre barbus et bobos*, Paris, Stock.

SMITH, Stephen et FAES, Géraldine, 2000. *Bokassa I^{er} : un empereur français*, Paris, Calmann-Lévy.

SMITH, Stephen et FAES, Géraldine, 2007. *Noir et Français!*, Paris, Hachette.

A ideia da França nas Conferências Democráticas

Manuel Gama
Departamento de Filosofia e
Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

Em tempos, algo recuados, ouvi o professor Lúcio Craveiro da Silva (1914-2007) – reitor da UMinho e primeiro reitor “eleito” nas Universidades portuguesas – enaltecer a coragem da professora Maria do Rosário Girão em tomar o escritor francês Charles Baudelaire (1821-1867) como tema da sua tese de doutoramento, que intitulou *À sombra de Baudelaire. Estudo da recepção de Baudelaire na Literatura Portuguesa. Do romantismo ao modernismo*. Aqui deixo o registo.

Em consonância com a longa vida académica da homenageada, na Universidade do Minho, onde dedicou com grande empenho o seu labor, enquanto docente e investigadora, à Literatura e Cultura francesas, assim, em conformidade, escolhemos para assunto destas pequenas linhas algo que evidenciasse o contacto próximo da Cultura

portuguesa com aquela outra. Encontrámos um momento forte nas ideias das Conferências Democráticas (1871) – a parte mais prática da Geração de 70 –, onde pontificou o nosso grande Antero de Quental, e nas ideias aí expressas se denota a presença do pensamento europeu e, sobretudo, do francês.

Assim, após a sua recente aposentação, num gesto de gratidão institucional, que o seu Departamento quer realizar, promovendo um simbólico livro, queremos, de forma singela, relevar o convívio de quatro décadas com a Maria do Rosário Girão, cuja conduta, da pessoa e da académica, sempre vimos pautada pelo afeto e pelo rigor, que muito apreciamos.

Depois que a Cultura portuguesa intelectual relativizou as fontes inglesas e se abeberou das ideias e das experiências históricas francesas (cf. Carvalho, 1982: 62 e cf. Coelho, 1983: 39), a Geração de 70 foi a que, de um modo grupal, mais praticou e assumiu a sua ligação à Europa e, especialmente, à França, dando lugar a um fenómeno de quase aculturação¹, bem esclarecido na expressão de António José Saraiva, «A Tertúlia Ocidental», que deu igual título ao livro que dedicou a esta Geração e aos seus principais protagonistas (Saraiva, 1990).

Na referida tertúlia, interessa-nos – por questão de economia de espaço – vincar apenas dois vetores: por um lado, a presença dos autores franceses nas cinco conferências realizadas no Casino Lisbonense; por outro, as linhas de inspiração francesa por que se orientou o pensamento de Antero de Quental.

1 É elucidativo o título do livro de Álvaro Manuel Machado. 1984. *O “Francisismo” na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

A França nas Conferências Democráticas (CD)

Numa visão global do espírito e da letra das CD (*cf.* Gama, 2008 : 161-177), que decorreram em 1871, é evidente a opção europeísta. No próprio programa das CD é explicitado tal desiderato, simbolizado no conceito de “modernidade”, sendo o seu propósito “Agitar na opinião públicas as grandes questões da Filosofia e Ciência moderna”. Não sem antes “Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada”, procurando “adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa” (*cf.* Medina, 1984: 70-71), fossem eles mais próximos, como em Paris (a Comuna) ou em Itália ou Espanha, fossem mais longínquos, como a Revolução Francesa. Parece evidente esse pano de fundo do europeísmo, e assim foi lido pelos nossos maiores estudiosos desse período cultural, como João Medina, António José Saraiva, Joel Serrão, Álvaro Manuel Machado, João Gaspar Simões, António Machado Pires. Como deixou anotado Joel Serrão, nesta Geração e nas conferências - geradas e realizadas no seu seio -, embora atingindo uma minoria letrada, mas aberta aos novos tempos, encontramos como intencionalidade primeira a evidenciação dos valores da sua “alma nova”, como o Socialismo, a República, o Positivismo, o Livre-pensamento (*cf.* Serrão, 1986: 18-19), gerados ou medrados em chão europeu.

Em relação aos conteúdos das conferências propriamente ditas, a linha orientadora não diverge. Na primeira e segunda, proferidas por Antero de Quental, a tónica é por demais evidente, como veremos no tópico seguinte.

Em relação às três outras palestras – realizadas antes que o Poder as proibisse –, é manifesta a mesma linha de orientação europeísta. A terceira conferência coube a Augusto Seromenho, professor do Curso Superior de Letras de Lisboa, com o título “A Literatura Portuguesa (contemporânea)”

que, embora fora do espírito desta Geração, tomou como núcleo da sua dissertação o escritor, também francês, F.-R. de Chateaubriand (1768-1848). Já Eça de Queirós, na conferência seguinte, centrou a sua peroração à volta da mais recente orientação da Literatura, sob o título de “A Nova Literatura (o Realismo como Nova Expressão da Arte)”. Aí expõe ideias em conformidade com o título, inspirando-se também em autores franceses, tomando arrimo principal em P.-J. Proudhon (1809-1865), na sua obra *De la justice dans la Révolution e dans l'Église*, e Taine (1828-1893), no tema do combate à arte pela arte, recorrendo igualmente à pintura de G. Courbet (1819-1877) e à literatura de G. Flaubert (1821-1880), para ilustrar as suas teorias.

A quinta e última conferência foi proferida por F. Adolfo Coelho, sob o título “O Ensino”, debruçando-se sobre o ensino em geral, e, ainda à sombra da “bíblia” desta Geração, o referido livro de Proudhon, entra no tema candente na época, a separação da Igreja do Estado, tomando também como fonte inspiradora, neste aspeto concreto, o, agora alemão, teólogo David F. Strauss (1808-1874), no seu primeiro livro sobre a vida de Jesus.

Em conclusão, mesmo sem uma leitura de filigrana, vemos que é fácil vislumbrar nas ideias das três últimas conferências, que há um duplo travejamento nas doutrinas expendidas: uma visão europeísta e a presença transversal das ideias proudhonianas (*cf.* Fernandes, 2008: 107-157).

A França nas conferências de Antero de Quental

Enquanto houve o desconhecimento de uma informação rigorosa sobre a primeira conferência, na qual o líder, Antero de Quental, lançou as linhas orientadoras das CD (e da Geração de 70), permaneceu o título que Salgado Júnior, em 1930, lhe atribuiu de “O Espírito das Conferências” (*cf.* Salgado Júnior, 1930: 25 ss.). Os tempos evoluíram, e já no decair do

século XX, apareceu um volume de cartas – nos Arquivos dos Jesuítas, por oferta da viúva de Oliveira Martins – de Antero de Quental dirigidas ao seu grande amigo Oliveira Martins, entre as quais uma, escrita no dia seguinte ao da realização dessa primeira conferência, dado que o historiador-filósofo estava a trabalhar em Espanha. Nessa carta, o homem que levantou o “comum pendão” é bem claro relativamente ao âmbito da conferência inaugural, chegando tal explicitação ao nosso conhecimento só no decair do século XX:

Foi ontem à noite a conferência de inauguração, sendo eu o encarregado de levantar o comum pendão, e de fazer soletrar ao público as palavras fatídicas nele inscritas. Assim o fiz, sem lhes ocultar com que letras se escreve *Revolução*, *Livre pensamento*, *Democracia* e (oh horror!) *Socialismo*. (Quental, 1996: 40).

Como se vê, na primeira conferência, Antero de Quental perorou sobre ideias-conceitos, e as respetivas aplicações, em geral, filhas de intelectuais franceses, seja de homens do Iluminismo, seja de revoluções-insurreições, de que a França tem sido um bom laboratório.

Na segunda conferência, sob o título de “Causas da decadência dos povos peninsulares”, a doutrina expandida, na sua substância, vai no mesmo sentido do conteúdo da primeira. Naquela, após circunstanciado diagnóstico da decadência ibérica, e das suas causas, já no final, imerge no cerne do problema, que ele, em clara ambiência proudhoniana e, logo, não marxista, sintetiza na palavra *Revolução*; conceito que abrangerá todos os outros, enunciados na referida carta a Oliveira Martins a respeito da primeira conferência.

Eis as suas palavras, já no epílogo da sua conferência – e com as quais terminaremos o nosso breve, mas gostoso texto em homenagem à estimada Maria do Rosário e ao seu afeto pelo mundo francófono –, e que ainda hoje parecem ecoar como advindas de um oráculo:

Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é revolução: revolução não quer dizer guerra, mas sim paz: não quer dizer licença, mas sim ordem, ordem verdadeira pela verdadeira liberdade.

[...]

Pois bem, meus senhores: o Cristianismo foi a Revolução do mundo antigo. A Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno.» (Quental, 1982: 68-69)

Tópico conclusivo

Da Revolução Francesa, vivenciada em agitadíssima ebulição, saiu o famoso “ternário sagrado” (expressão de Saint Martin) de Liberdade, Igualdade, Fraternidade, valores que, passadas oito décadas até às impressivas Conferências Democráticas, serviram de alimento às propostas da mais famosa geração em Portugal. Hoje – para além da perenidade dos ignescentes raios, advindos do farol acendido pela França, em finais de setecentos –, passados cento e cinquenta anos após as Conferências Democráticas, vemos com clareza que a luta daquela geração estava no caminho certo, pois os seus ideais, enunciados por Antero de Quental na sua expressão *Revolução, Livre pensamento, Democracia* e (oh horror!) *Socialismo*, continuam a ser um indicador de rumo, para orientar a caminhada da Humanidade na busca do porvir com uma vida melhor.

Referências bibliográficas:

CARVALHO, Joaquim Barradas de, 1982. *Rumo de Portugal. A Europa ou o Atlântico?*, Lisboa, Livros Horizonte, “Horizonte”.

COELHO, Jacinto do Prado, 1983. *Originalidade da literatura portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, “Biblioteca Breve – nº 1”.

FERNANDES, José Marques, 2008. “Matriz proudhoniana da Geração de 70”, in GAMA, Manuel. (org.), *A Geração de 70. Alberto Sampaio e os “Outros”*, Braga, Centro de Estudos Lusíadas da UMinho, pp. 107-157.

GAMA, Manuel, 2008. « Rafael Bordalo Pinheiro: o hermeneuta (pelo traço) das “Conferências Democráticas” », in GAMA, Manuel. (org.), *A Geração de 70. Alberto Sampaio e os “Outros”*, Braga, Centro de Estudos Lusíadas da UMinho, pp. 161-177.

MACHADO, Álvaro Manuel, 1983. *O “Francesismo” na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, “Biblioteca Breve – n° 80”.

MEDINA, JOÃO, 1984. *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, “Participar”.

PROUDHON, Pierre-Joseph, 1982. *De La Justice dans la Révolution et dans l’Église* (1858), in *Œuvres complètes*, VIII-3. Nouvelle édition, Genève - Paris, Slatkine.

QUENTAL, Antero de, 1996. *Novas Cartas Inéditas de Antero de Quental*, SILVA, Lúcio Craveiro (introd., org. e notas), Braga, Faculdade de Filosofia, “Investigação e Cultura; 1”.

QUENTAL, Antero de, 1982. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, 4ª ed., Lisboa, Ulmeiro, “Oitocentos anos de história; 1”.

SALGADO JÚNIOR, António, 1930. *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa, Tipografia da Cooperativa Militar.

SARAIVA, António José. 1990. *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Lisboa, Gradiva, “Obras de António José Saraiva; 3”.

SERRÃO, Joel, 1986. *Sampaio Bruno - O Homem e o Pensamento*, 2ª ed. refundida, Lisboa, Livros Horizonte, “Obras de Joel Serrão; 8”.

Patriarcado, família e desejo no *Ancien Régime*

Sérgio Guimarães de Sousa
Universidade do Minho, CEHUM

1.

Se a religião a um tempo é real e desejável, uma organização como o *Ancien Régime* é por certo a expressão mais pura de mundo em forma de religião, que nele condiciona as orientações de sentido e a subjetividade publicamente orientada. Numa palavra, a religião, repositório de sagesa prudencial mas também de saber prático (oratória deliberativa e regras canónicas em nome de valores fortes: razão, justiça e verdade), afirma um superior valor de representatividade em relação à sociedade, como sublinha o grande sociólogo alemão Niklas Luhmann: « Dans l'environnement des autres systèmes, elle avait [...] effectivement réalisé un système qui pouvait interpréter le monde pour ces autres systèmes.

Dieu, son symbole, signifiait “un et tout” – ce qu’elle-même prétendait réaliser » (Luhmann, 1990: 216).

Uma sociedade assim profundamente ancorada numa transcendência (e num sentido de hierarquia) que tornava os ordenamentos sociais a um tempo naturais e necessários — não evitou, porém, os libertinos dos séculos XVII e XVIII — tem na família a unidade nuclear da sua necessidade e da sua naturalidade, e de tal forma que quem não dispõe de parentes se pode ver relegado para uma situação marginal e periférica. Num tempo de transição mental e real como aquele que sucederá ao longo do século XIX, a família — como se constata na ficção oitocentista — ainda pode ser como que um recôndito que *preservaria* dos insensatos ímpetos sentimentais, impedindo emancipações individuais; em rigor, ela *é interpretada* já como esse recesso que preserva da debilitação moderna da hierarquia, da progressiva carência daquele símbolo central (Deus), da desordem que se afigura ter curso no largo mundo povoado de indivíduos inseguros, por isso que a sua vida consiste em errar de perigo em perigo. Por muito que os narradores do século XIX possam por vezes desejar o contrário (e daí o papel ambíguo do patriarca nas suas ficções), esta família idealizada deve já compensar com alguma solidariedade afetiva da perda continuada da necessidade social. Ela existiria para *proteger* do mundo.

2.

«Cumpre obedecer à Providência, cumpre obedecer a nossos pais, ainda quando injustos: isto é sacrifício, mas ordem de Deus» (Saint-Pierre, 1974 : 86), eis o sagrado *diktat* ético-moral que prega, a certa altura, um missionário à senhora La Tour e a Virgínia, em *História de Paulo e Virgínia* (Bernadin de Saint-Pierre), romance de 1788.

Nos romances do século seguinte não se dizem coisas menos taxativas, algumas vezes a despeito de injustas, todas

antepondo o dever, que é ordem e princípio moral-social, ao prazer, que é individual e é desordem.

Neste sentido, a missão do chefe de família, como se percebe sem custo, e que Elisabeth Badinter designa com justeza de «Pai-Marido-Senhor onipotente» (Badinter, [s./d.]: 28), consiste em asseverar que os filhos sacrifiquem os seus desejos e os seus sentimentos a favor da comunidade a que pertencem. Por outras palavras: numa ordem alicerçada no primado do coletivo (a família) e na desconsideração do individualismo (as aspirações particulares), o pai funciona como garante da domesticação do desejo individual, tido como inaceitável manifestação de interesse egoísta.

A supremacia do pai assenta numa hierarquia de sentimentos que sujeita os membros da família ao seu arbítrio, dependência visível na identificação dos filhos e da esposa com a sua pessoa e na ideia da prevalência, em constância e força, do seu amor. A mulher identifica-se com o marido de acordo com o pressuposto dos Evangelhos, consagrado nas cerimónias nupciais, de que são «carne de uma carne»; de que a mulher procedeu do corpo do homem e a ele retorna através do matrimónio. No caso dos filhos, são amados no sentimento de que continuam os seus progenitores.

Esta perenidade paterna sobre os filhos, que será contestada n' *O Contrato Social* por Rousseau (*cf.* Rousseau, 1999 : 14.), é assaz antagónica da atual função paternal, que não é estranha à diferenciação funcional que marca as sociedades (pós)-modernas e que já não admite representações obrigatórias e autoritárias do mundo no mundo (*cf.* Luhmann, 1996: 504). Basta pensar em Restif de la Bretonne, reportando-se, em *La Vie de Mon Père* (1799), ao avô e ao pai: quando viajavam a sós, o filho, com reverência, cavalgava atrás do pai, nunca a seu lado. E durante o trajeto, algo de parecido sucedia com a comunicação. O pai limitava-se a proferir algumas palavras anódinas. O filho, numa subserviência sintonizada com o

autoritarismo paternal, seguia-o respeitosamente sem ousar perguntar o que quer que fosse (*cf.* Bretonne, 2000: 20, 23-24).

3.

Para entendermos devidamente esta forma de agir, convém termos em conta a «sacralização» da figura paterna, que dispõe de uma legitimidade consagrada socialmente, porque revestida da solene distinção de representar, junto dos seus, a vontade de Deus (direito paterno divino). Cabe ao pai dirigir autocraticamente a família, tal como o rei, em regime de hierarquia sacro-política, determina a nação. Evidentemente, a monarquia de direito divino, cujo imperativo Bossuet proclama em termos da necessidade de existir uma autoridade acima da sociedade, implica, conforme notou Marcel Gauchet, uma relação de complementaridade circular entre a Igreja e a realeza em torno de uma ordem comum: «Le prêtre est subordonné au souverain dans l'ordre temporel et le souverain est subordonné au prêtre dans l'ordre spirituel, tous deux contribuant par des voies distinctes au service unique d'un ordre unique» (Gauchet, 1985: 185). Este sistema sociopolítico (em rigor, sacro-político) que contraria os ensinamentos de Cristo («Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus», Evangelho segundo São Mateus, 22, 21), liderado pela sacrossanta figura do rei, funciona sob uma lógica *heterónoma*, na medida em que a organização social e política se define a partir de uma exterioridade transcendente. E neste tipo de sociedade político-teológica ou «realeza cristomórfica», como diria Gauchet, o monarca de direito divino («o pai de todos os pais») comanda os destinos da nação e de todas as famílias do reino, sobre as quais exerce um poder pessoal e autoritário de teor absolutista – é, em suma, o pai do povo. Compreende-se, deste modo, a afirmação de Freud, quando nos diz que «l'élément paternel joue un très grand rôle dans l'idée de dieu» (Freud, 1965: 220).

Veja-se, a título de exemplo, o que na carta de um parente, a quem confiara a educação de Edmond, lê Pierre Restif acerca do filho: «P'oubliais de te dire comment ie me suis aperçu de tout ce que vaut ton fils. Le voicy : c'est qu'il te respecte et t'honore comme vn Dieu, et qu'il t'aime comme il n'y a pas de comparaison.» (Bretonne, 2000: 21). E, de facto, quando o pai morre atingido por uma súbita febre, o narrador confia-nos que «Le père d'Edmond était pour lui un Dieu visible» (Bretonne, 2000: 54). Escreve Etienne Pasquier, homem de leis do séc. XVIII: «les vraies images de Dieu sur terre, sont les pères et les mères envers leurs enfants » (Pasquier *apud* Funck-Brentano, 1926: 29). O chanceler Guillaume du Vair: « Devemos considerar os nossos pais deuses na terra » (Vair *apud* Flandrin, 1991: 141). E em *Delphine* (1802), o romance epistolar de Mme de Staël que tanto exasperava Napoleão, numa carta que dirige à irmã (carta XVI da 5ª parte), Delphine d'Albémar refere a impressão que lhe causou o pai de Madame Cerlebe: « j'aurais cru sa mission divine et je l'aurais choisi pour mon guide. Je ne pus, pendant le temps que dura la cérémonie, détacher mes yeux de lui; toutes les nuances de ses affections se peignaient sur son visage comme des rayons de lumières » (Staël, 2000: 193). E Madame de Cerlebe dirá na carta seguinte (a XVII, 5ª parte) a Delphine, que « La tendresse que vous inspire un tel père est la plus profonde de toutes; l'affection qu'il a pour vous est d'une nature tout à fait divine » (Staël, 2000: 199). E veja-se o que sucede ainda na carta de Madame de Cerlebe acima referida, na parte em que se fala da aproximação análoga do poder que a Igreja confia aos sacerdotes daquele que deriva da autoridade paternal. Madame de Cerlebe estima que os pais cumprem uma função mediadora junto de Deus nestes termos:

La puissance que la religion catholique a voulu donner aux prêtres, convient véritablement à l'autorité paternelle, c'est votre père qui connaissant toute votre vie, peut être votre interprète auprès du

ciel; c'est lui dont le pardon vous annonce celui d'un Dieu de bonté; c'est sur lui que vos regards se reposent avant de s'élever plus haut; c'est lui qui sera votre médiateur auprès de l'Être suprême. (Staël, 2000: 200)

A razão da sacralização paterna reside, como é óbvio, na definição da família patriarcal enquanto concentrado de património ancestral indicativo da sua relevância social, sendo incumbência do chefe de família – eis o ponto crucial da questão – assegurar a integridade do domínio. De resto, observa Elisabeth Roudinesco: « Si le père est désigné comme le chef d'une famille elle-même assimilée à une “personne morale”, le patrimoine dont il représente les intérêts est, en quelque sorte, la traduction de l'exercice de son pouvoir symbolique » (Roudinesco, 2002: 49). A importância de reforçar ou de conservar o património assume uma justificação suplementar no caso da nobreza, para quem a genealogia detém uma significação vital. Os bens de família são um meio indispensável para perpetuar a distinção da linhagem, que mais não é do que a presunção (o pundonor) de um sangue imaculado que circunscreve a superioridade de uma casta dinástica. E pode dizer-se, com Maurice Blanchot, que o prestígio da linhagem consiste em «avoir un sang noble et pur, ne pas craindre de le répandre, en même temps interdiction des mélanges hasardeux du sang» (Blanchot, 1987: 50). Nestes termos, a genealogia define-se enquanto fator de natureza bio-político-social de extrema relevância, dado a sociedade consubstanciar-se por famílias e que as mais renomadas são aquelas que mais destaque auferem tanto do ponto de vista político como social.

Assim se compreende que, vigiado e controlado pelos pais, o matrimónio consista, antes de tudo o mais, na manifestação concertada de uma solidariedade social e familiar. Nestes casamentos por conveniência, os noivos são prioritariamente amoedados e tornam-se, digamos, num instrumento de

cálculo indexado a posições de enlace favoráveis à casa de que são membros e representantes. Como observa, em *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, Pierre Bourdieu: «As famílias são corpos (corporate bodies) animados por uma espécie de conatus, no sentido de Espinosa, quer dizer, por uma tendência para perpetuarem o seu ser social, com todos os seus poderes e os seus privilégios» (Bourdieu, 2001: 21). Neste modelo de uniões, a pessoa emancipada em termos de indivíduo não existe. À ordem paterna de casar com um jovem aldeão que nunca viu, apressa-se a responder Edmond (*La Vie de Mon Père*):

— Mon père, je serais bien malheureux, et bien indigne d'être moi-même père, un jour, si j'apportais de la résistance dans une occasion comme celle-ci, qui est le plus haut et le suprême exercice de la puissance des pères: à la mort comme à la vie, je vous obéirai, ainsi qu'à ma digne mère. Commandez, et ne vous embarrassez pas du reste, car il n'est pas possible que vous ne soyez pas obéi. (Bretonne, 2000: 48)

Em suma, a sociedade do Antigo Regime, anterior que é ao nascimento do individualismo, não concede aos seus jovens a liberdade de amarem e ignora o direito à esfera privada do sentimento amoroso, tal como dispensa a felicidade. Trata-se de uma ordem conservadora construída a partir de vínculos coletivos e sociais e que não dispõe da noção de indivíduo livre enquanto realidade sociológica concreta e expressiva da afinidade eletiva com outrem. Qualquer tentativa de eleger quem se ama, sem que isso constitua um assunto de natureza social e familiar comprometido com o dinheiro ou com a linhagem, entende-se como desordem social.

Só com a chamada «família moderna» (iniciada com a Revolução de 1789) é que se estabelecerá a prioridade do afeto e do amor recíproco no matrimónio e é que se contestará, em definitivo, a ingerência paternal e os consórcios nupciais

alinhavados em interesses outros que o sentimento e o desejo. Será necessário esperar os finais do século xvii, como refere Charles Taylor: «No século xviii, [...], os sentimentos assumem uma importância maior. E, assim, os sentimentos de amor, interesse e afeição por um cônjuge passam a ser alimentados, enfatizados, celebrados e articulados» (Taylor, 1997: 377).

Evirá sobretudo o tempo do herói romântico, esse indivíduo ensimesmado e dilacerado por questões sentimentais, no qual o amor é de tal ordem intenso que requer uma efervescente excitação da paixão, a qual, por sua vez, consumada sem entraves, depois que cessou a inibição por parte de terceiros, soçobra numa espécie de vazio. Qualquer nova oportunidade funcionará como mola real que fará renascer o sobressalto do desejo e, de novo, a certeza, indefinidamente ilusória, de se estar, desta vez, diante de um amor único e verdadeiro que encaminha para o infinito anelado. O desejo, que as normas sociais a cada passo não toleram e pretendem perverter, e que afinal mais não fazem do que lhe despertar a irrupção, pertence inerentemente ao indivíduo e emancipa-se de todas as formas de conciliação social. Nada lhe seria mais arrepiante do que tornar-se burguês ou sujeitar-se à nobilitação. O desejo, proveniente do órgão que mais expande idealizações (o coração), está para lá disso tudo e será doravante um impulso irrefreável.

Referências bibliográficas

BADINTER, Elisabeth, [s./d.]. *O Amor incerto. História do amor maternal (Do séc. XVII ao séc. XX)*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

BOURDIEU, Pierre, 2001. *Razões práticas. Sobre a teoria da acção*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta.

BLANCHOT, Maurice, 1987. *La part du feu*, Paris, Gallimard.

BRETONNE, Edme-Nicolas Restif de la, 2000. *La vie de mon père et al*, Vol. II, Éd. établie par Daniel Baruch, Avant-propos, repères chronologiques et index par Daniel Baruch, Bibliographie par Pierre Testud, Paris, Laffont.

FLANDRIN, Jean-Louis, 1991. *Famílias. Parentesco, casa e sexualidade na sociedade antiga*, Trad. de M. F. Gonçalves de Azevedo, Lisboa, Estampa.

FREUD, Sigmund, 1965. *Totem et tabou*, Trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot.

FUNCK-BRENTANO, Frantz, 1926. *L'Ancien Régime*, Paris, Fayard.

GAUCHET, Marcel, 1985. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard.

LUHMANN, Niklas, 1990. *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Trad. de Anne-Marie Lionnet, Alençon (Normandie), Aubier.

LUHMANN, Niklas, 1996. *La ciencia de la sociedad*, Trad. por Silvia Pappe, Brunhilde Erker y Luis Felipe Segura, bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate, Guadalajara/México/Barcelona, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)/Editorial Anthropos.

ROUDINESCO, Elisabeth, 2002. *La famille en désordre*, Paris, Fayard.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1999. *O contrato social*, 4.^a ed., Trad. de Leonardo Manuel Pereira Brum, Mem Martins, Europa América.

SAINT-PIERRE, Bernadin de, 1974. *História de Paulo e Virgínia*, Trad. de Manuel Maria Barbosa do Bocage, Porto, Lello & Irmãos.

STAËL, Germaine de, 2000. *Delphine*, vol. II, Présentation par Béatrice Didier, Paris, Garnier- Flammarion.

TAYLOR, Charles, 1997. *As Fontes do Self. A Construção da identidade moderna*, Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo, São Paulo, Loyola.

Um chá de tília

Vânia Rego
Universidade Politécnica de Macau

Falar de literatura tem tanto de encantatório quanto de potencialmente fastidioso. Para os que adoram ler, a literatura pode ser um terreno de infindáveis aventuras, uma fonte inesgotável de conhecimentos, um colo amigo, uma forma de ocupar o tempo ou ainda um prazer estético. Para aqueles que não têm grande apreço pela leitura, a literatura pode ser um fator de desmotivação, sobretudo se a pessoa se sentir obrigada a ler, constrangida a refletir em temas que se afastam dos seus centros de interesse, a acompanhar histórias narradas com técnicas que parecem pouco ortodoxas e ainda por cima com um vocabulário que nem sempre é acessível numa primeira leitura.

Naquilo que tem sido a minha experiência enquanto leitora, «ler é esperar pelo melhor» (Mãe, 2015 : 152). Faço uso das palavras de Valter Hugo Mãe apenas e só porque ele colocou num belíssimo texto intitulado *Bibliotecas* muitas das ideias

que eu gostaria de ser capaz de escrever sobre as palavras, os livros e as bibliotecas. A leitura e a literatura sempre estiveram presentes no meu quotidiano: primeiro como uma espécie de embarcação, onde, em menina, procurava viajar e sonhar. Depois, como um ombro amigo no qual, em adolescente, procurava explicações para tudo. Mais tarde, como um meio de obtenção de conhecimentos. Hoje, como um simples conforto de saber que há tantos encantos por descobrir e que cada livro será sempre uma porta aberta para a imaginação.

Em termos profissionais, nos últimos 15 anos, enquanto professora de língua e literatura portuguesa para estrangeiros, tenho lecionado com enorme prazer e curiosidade disciplinas cujos títulos incluem as palavras leitura e literatura. A prática letiva trouxe-me a ocasião de refletir de forma atenta sobre questões que se relacionam com o ensino da leitura e da literatura e, tal como outros professores de língua estrangeira, tenho-me colocado muitas vezes a pergunta: como incentivar os alunos a ler e, sobretudo, a usarem a leitura como um instrumento eficaz na aprendizagem de uma língua? Como transformar a necessidade de ler no prazer de ler? Qual o papel da literatura no meio de tudo isto?

A subjetividade inerente ao prazer da leitura torna muitas das reflexões que tenho feito em autênticos labirintos para os quais diversos estudos académicos procuram uma saída, mas sem grandes certezas. Na azáfama do processo letivo, estas reflexões geram outras reflexões e necessidades às quais procuro dar resposta sem nunca estar plenamente segura de trilhar o caminho mais acertado, mas procurando sempre tornar cada aula uma janela aberta para a descoberta de novos mundos e – graal da professora – de formação da postura crítica do leitor. Ou seja, se por um lado é essencial que se adapte o conteúdo a ser ensinado ao público-alvo levando em consideração as suas particularidades e especificidades linguísticas e histórico-culturais, por outro lado, como educadora sinto-me na obrigação de ir mais longe do que

o futuro do conjuntivo e tentar formar leitores para a descoberta de novos mundos, para a descoberta do Outro e, nesse caminho, para uma possível descoberta de si.

Mas literatura para quê, professora? Não devo ter sido só eu a ouvir esta pergunta no momento de apresentar o programa de uma disciplina. Uma aula de literatura, ou com literatura, pode e deve ser um trampolim para uma maior compreensão do mundo. Ao não aceitar um texto como sendo apenas mais um, o aluno coloca-se numa posição crítica, procurando os detalhes que o definem e o tornam diferente, as múltiplas possibilidades de leitura e de construção do sentido, detetando e analisando as intenções de cada texto e de cada autor. Afinal, um texto envolve sempre um posicionamento social, político e literário.

Claro que no percurso de uma leitura também se aprende muita língua... os professores tendem a ter sempre segundas intenções e os de literatura costumam ter terceiras ou quartas. Assim, alguns professores de literatura têm o hábito de referir que a sua disciplina abre novos horizontes, mascarando a intenção de que os alunos possam expandir o vocabulário, adquirir conhecimentos linguísticos, compreender os recursos retóricos do texto, os métodos de coesão discursiva, contactando com a norma padrão e a norma culta da língua para dessa forma melhorarem também a escrita, nomeadamente a elegância e a fluidez do discurso. Outros, mais destemidos, anunciam de forma descarada as suas intenções: fazerem os alunos distinguirem, por exemplo, ideias principais das acessórias, assim como a informação explícita e até a implícita de um texto. Imaginem só, querem que os alunos descubram os não-ditos do texto! De caminho, o contacto com as formas de contar e de argumentar podem até revelar aos alunos modos de ser, de falar, fazê-los descobrir lugares e ideias novas. Em termos técnicos, porque também os há em literatura, os professores traçam objetivos, desejam e sonham com a conquista da autonomia

e a melhoria nas habilidades de leitura, nomeadamente, a velocidade e a fluência, passos importantes para a melhoria na compreensão e na interpretação de texto. É por estas e por outras que no texto que referi acima, Valter Hugo Mãe insiste dizendo que «Os leitores mesmo inteligentes aprendem a ler tudo, até aquilo que não é um livro. Lêem claramente o humor dos outros, a ansiedade, conseguem ler as tempestades e o silêncio, mesmo que seja um silêncio muito baixinho.» (Mãe, 2015: 151)

O desenvolvimento das competências de leitura pode (e deve) ser feito com recurso a diferentes géneros textuais, mas, sem excluir a literatura ou relegá-la para os níveis mais avançados do ensino de uma língua, pois é nela que os alunos podem aprender a ler, além da informação, também uma cultura. Ao usar um texto literário em sala de aula, o professor faculta aos alunos modos de pensar inerentes à língua estudada, o tal silêncio de que falava o escritor. A narrativa, por exemplo, ajuda a perceber como se estrutura o sistema de pensamento em uma dada cultura, pois a forma com que estruturamos as histórias revela muito do processo lógico de construção do pensamento, nomeadamente, a organização dos acontecimentos, as relações de causalidade e consequência, assim como o próprio sistema social, ou seja, o modo de funcionamento de um país e de um povo, os comportamentos típicos e marginais, as estruturas tradicionais e até os motores do humor.

Todo este caminho só faz sentido se também for possível ao aluno acrescentar ao material selecionado pelo professor as suas leituras, experiências sociais e, quem sabe, sugestões de outros textos. A literatura, e nomeadamente o prazer da leitura, pela dose de subjetividade inerente no que respeita à sua medição, permitem incitar a participação ativa dos alunos, levando-os a refletir de forma consciente sobre como leem, o que leem e para que leem e se os alunos tiverem presentes as diferentes estratégias e tipos de leitura, podem fora da sala de

aula continuar a aperfeiçoar o seu perfil individual de leitores na certeza de estarem a desenvolver competências técnicas de análise e compreensão do texto escrito, mas também competências culturais, nomeadamente estéticas. Assim, levar os alunos a questionarem-se sobre o que sabem, sobre o que querem saber e sobre o que aprenderam talvez evite tornar a leitura um mero teste de descodificação de um texto seguido de perguntas e fazê-los encontrar sentido e prazer na leitura.

Mas vamos ao que interessa. Por que é que eu decidi começar este curto texto de homenagem à professora Rosário Girão falando de mim?

Primeiramente, por estar certa de que, em nós, sempre viverá algo dos professores que realmente marcam as nossas vidas. Em segundo lugar, não tendo mais a oferecer do que as minhas palavras, quis deixar nestas breves considerações a ideia de que o mundo dos livros e da literatura sempre coube e sempre caberá nas diferentes salas de aula, como nos provam todos os dias professores como aquela que este breve texto pretende homenagear, pois sou uma das muitas pessoas que teve o privilégio de se sentar a ouvir a professora Rosário Girão falar de literatura e do prazer de ler um texto e estou convicta de que esse encontro reforçou a certeza de querer estar numa sala de aula e de ter o prazer de partilhar leituras.

Conheci a professora Rosário Girão algures em Setembro de 2005 numa aula de literatura francesa. Nesse ano, eu acabara de voltar de um ano de Erasmus e, ao contrário dos meus colegas de turma, ainda não tinha tido aulas com essa professora. Não consigo dizer se a química entre duas pessoas realmente existe ou se é só um argumento pseudocientífico usado para justificar a admiração imediata e o espanto que algumas pessoas nos causam, mas o facto é que a professora Rosário Girão entrou logo na primeira aula para um grupo muito seleta (e secreto) dos meus professores favoritos.

Esta pequena vitória estava longe de ser evidente e a culpa não é da literatura, pois essa sempre me foi um território

favorável, mas, depois de ter passado um ano em França a escrever longos e enfadonhos *commentaires composés*, dissecando e maltratando Diderot, Flaubert, Baudelaire e todos os que constavam do programa, estava deveras preocupada com o que a aula de literatura francesa do 4º ano me reservava. E foi aí que conheci a Professora Rosário Girão.

Logo na primeira aula, a professora presenteou-nos com a lista de autores a estudar no primeiro semestre e o primeiro era Proust, com um dos volumes que constituem o tão longo quanto afamado *À la recherche du temps perdu*! Isto poderia ter sido dramático e, no entanto, a maestria com que a professora nos brindava ao ler determinadas passagens da obra, o rigor informativo misturado com o tom leve de uma conversa entre amigos e a imensa alegria de poder partilhar textos que a apaixonavam faziam das suas aulas momentos de aprendizagem e de partilha inesquecíveis. E assim, entre sorrisos e boa disposição, voaram os dois semestres de literatura francesa que o plano de estudos da licenciatura preconizava.

Mais tarde, pude acompanhar o percurso da professora Rosário Girão em colóquios e palestras sobre diversos aspetos literários, trocamos ideias e leituras e foi com imensa alegria que pude perceber que os olhos da professora ainda brilhavam de cada vez que se tratava de falar de um texto literário.

Não me alongarei mais neste que deveria ser um breve testemunho pessoal sobre a homenageada, mas a necessidade de parar um momento a escrever estas palavras acabou por me transportar para o palácio da memória e a recordação do sorriso amigo da professora Rosário Girão revela-se ainda mais doce que a *madeleine* do pequeno Marcel. Muitas vezes, as homenagens tendem a ser ditirâmicas e adjetivadas a um extremo de exagero que nunca sabemos se o mesmo satisfaz o homenageador ou o homenageado. Mas as minhas palavras são o fruto de uma constatação empírica de que a professora

Rosário Girão é uma daquelas pessoas para quem o adjetivo inesquecível soa a pouco.

Tudo isto me faz pensar que um chazinho de tília caía mesmo bem!

Referências bibliográficas

MÃE, Valter Hugo, 2015. *Contos de cães e maus lobos*. Porto, Porto Editora

Amicitia e patronatus na vida político-social da Roma antiga

Virgínia Soares Pereira
Universidade do Minho

Amizades e alianças

Na Roma Antiga, a sociedade assentava em laços que se estabeleciam entre figuras de elevado estatuto social e que decorriam ou de uniões matrimoniais, ou de negócios, ou de relações de *patronatus* ou de uma relação de *amicitia*. O *patronus* era uma figura pública extremamente influente, com poder e prestígio, suficientemente rico para exercer o seu *patrocinium* auxiliando *amici* e clientes. Uns e outros tinham deveres (*officia*) e obrigações recíprocos. O poder e prestígio de um *patronus* era visível no número de clientes que diariamente se deslocavam a sua casa para a *salutatio* matutina, devendo depois acompanhá-lo até ao fórum e recebendo em troca a *sportula* que, em muitos casos, apenas lhes permitia um dia-

a-dia de magra subsistência. Um caso sumamente conhecido foi o do poeta Marcial, que, apesar do seu talento poético, teve de se sujeitar a uma vida de pobre *cliens*, de que se queixa frequentemente nos seus *Epigrammata*. Na maioria das situações, havia uma manifesta desigualdade social entre *patronus* e *cliens*; noutros casos, um e outro pertenciam ao mesmo nível social, mas o *patronus* era mais poderoso e podia mover influências para elevar o seu protegido a um cargo político ou religioso importante, ou a um círculo de amigos igualmente influente. Assim aconteceu com Horácio, que foi apresentado ao círculo de Mecenas, grande amigo e conselheiro de Augusto, e com eles passou a conviver, apesar da sua humilde origem familiar, mas graças ao seu talento poético.

Mais amplo do que o conceito de *patronatus* era o de *amicitia*, que traduzia uma relação de ‘amizade’ entre *amici* de igual estatuto social. A preferência pelo uso deste termo decorria do facto de não ter subjacente a ideia de inferioridade do *cliens* face ao *patronus*. Mas essa diferença existia, de facto. Marcial criticava um tal que distinguiu entre *amici* de primeira e segunda classe, e o mesmo condenava Plínio-o-Moço, numa das suas cartas.¹ Falava-se mesmo em *amici potentes* ou *magni amici* para referir os amigos mais influentes.²

Sabemos tudo isto sobretudo através das cartas de Cícero e de Plínio-o-Moço. Mas sirva-nos de guia este último, em particular nas cartas de recomendação.³

1 Marcial, *Ep.* 4.85: crítica a um anfitrião que servia vinhos diferentes em taças diferentes, para que se não notasse a diferença; Plínio, *Ep.* 2.6: crítica um anfitrião que *gradatim habet amicos* e por isso servia de forma diferente os convidados.

2 Sobre a complexidade dos termos em referência, cf. HELLEGOUARC’H, 1963, KONSTAN, 2005, e BOWDITCH, 2001: 10-24.

3 Sobre Plínio, veja-se SHERWIN-WHITE, 1985.

O *patrocinium* de Plínio-o-Moço

Na carta 4.1, Plínio-o-Moço anuncia a Fabatus, avô da mulher, que irá visitá-lo em breve, mas dois dias mais tarde do que o previsto, pois teria de estar presente na cerimónia de dedicação de um templo, que ficava próximo das suas propriedades da Toscana. O templo fora por ele próprio mandado erguer em agradecimento à povoação, pelo facto de o terem cooptado como *patronus*, isto é, como protector da terra quando ainda era praticamente adolescente:

Erit una sed brevis mora: deflectemus in Tuscos, non ut agros remque familiarem oculis subiciamus – id enim postponi potest –, sed ut fungamur necessario officio. Oppidum est praediis nostris vicinum – nomen Tiferi Tiberini –, quod me paene adhuc puerum patronum cooptavit, tanto maiore studio quanto minore iudicio.

Haverá apenas uma paragem, mas breve: faremos um desvio para a Toscana, não para termos debaixo de olho os campos e o património familiar – isso pode ficar para depois –, mas para cumprirmos um dever obrigatório. A povoação fica próximo das nossas propriedades – tem o nome de Tiferno Tiberino –, e, era eu ainda praticamente adolescente, cooptou-me como patrono, com tanto maior gosto quanto menor juízo.

E quais os deveres a que Plínio ficara obrigado? Voltemos à carta:

Adventus meos celebrat, profectionibus angitur, honoribus gaudet. In hoc ego, ut referrem gratiam – nam vinci in amore turpissimum est –, templum pecunia mea extruxi, cuius dedicationem, cum sit paratum, differre longius irreligiosum est. Erimus ergo ibi dedicationis die, quem epulo celebrare constitui. A povoação celebra as minhas vindas, fica preocupada com as partidas, alegra-se com as minhas honras. Por isso, eu, em

agradecimento – pois deixar-se vencer no afecto é manifesta grosseria –, mandei erguer um templo a expensas minhas; ora, estando já pronto, será sinal de pouca religiosidade dilatar por mais tempo a sua dedicação. Portanto, estaremos lá no dia da dedicação, que decidi celebrar com um banquete.

Este é um caso de *patronatus* de comunidades, que tinha como objectivo dar assistência e protecção legal, ao mesmo tempo que contribuía para o desenvolvimento do município natal (cf. Nicols, 1980: 366).

Mas o *patronus* era, as mais das vezes, protector de um ou de mais indivíduos, que dele dependiam. A condição de *patronus* requeria assumir compromissos e conceder apoios diversos aos amigos e clientes (como assistência legal em tribunal, empréstimo de dinheiro ou apoio político, religioso ou literário). Tal foi o caso do próprio Plínio-o-Moço, cuja imensa riqueza, herdada do tio materno Plínio-o-Velho, lhe permitiu auxiliar e apoiar com generosidade jovens aspirantes às letras, ou a cargos políticos, ou amigos em dificuldades financeiras. Uma carta sua (8.9), dirigida ao amigo Urso, dá conta das inúmeras obrigações que o impedem de se dedicar à sua maior paixão, as letras:

C. Plinius Urso suo S.

Olim non librum in manus, non stilum sumpsi, olim nescio quid sit otium, quid quies, quid denique illud iners quidem, iucundum tamen nihil agere, nihil esse: adeo multa me negotia amicorum nec secedere nec studere patiuntur. Nulla enim studia tanti sunt, ut amicitiae officium deseratur, quod religiosissime custodiendum studia ipsa praecipiant. Vale.

Ao seu amigo Urso, saudações.

Há muito tempo já que não trago em mãos um livro nem o estilete, há muito que não sei o que é tempo livre, o que é o descanso, enfim, o que é esta preguiça simples, mas deliciosa, de

não fazer nada, de não ser nada, tantas são as solicitações dos meus amigos, que não me deixam nem descansar nem trabalhar. É que os estudos não justificam que se falte ao dever da amizade, coisa que os próprios estudos recomendam que seja observado com o maior dos discípulos. Adeus.

Diferentemente do *patronatus*,⁴ a *amicitia* exercia-se entre iguais e tinha, na sua origem, um sentimento de estima e afecto; todavia, como afirma Cícero (Amic. 9.29-30), esse afecto não decorria da debilidade ou da indigência do protegido, nem surge na mira das vantagens que dela se possam retirar, mas sim do poder e virtude do benfeitor. É por isso que o Arpinate afirmará, com clarividência: «é muitíssimo difícil encontrar verdadeiras amizades naqueles que exercem cargos e se ocupam da política» (Amic. 17.64). De facto, para se exercer, a verdadeira *amicitia* requeria um conjunto de virtudes pessoais e cívicas de ambas as partes e assentava na fides mútua.⁵

Uma forma privilegiada de que se revestia o poder influente da *amicitia* é a carta de recomendação, a *epistula comendatoria*.⁶ No epistolário de Plínio, tal como no de Cícero, essas cartas em favor de um amigo ou jovem revelam muitas facetas de um patrocínio que, se era visto como ajuda real a quem dela necessitava, também concorria para o prestígio do *patronus*. Eram dirigidas a amigos influentes a solicitar vantagens para os protegidos, fossem *amici* ou clientes. Servir os amigos era,

4 Segundo BOWDITCH (2001: 22-23), a *amicitia* procedia de uma relação natural, ao passo que o *patrocinium* envolvia a troca recíproca de bens e serviços, devia ser uma relação pessoal e ocorria entre pessoas de desigual estatuto social.

5 *cf.* PEREIRA 2010, 139.

6 Cícero (*Fam.* 13.15.3), em carta a Júlio César, a sublinhar o carácter especial do pedido-recomendação, considerava este tipo de carta um género novo: «genere nouo sum litterarum ad te usus, ut intellegeres non uulgarem commendationam». *Cf.* PEREIRA 2010, 145.

de resto, uma das habituais ocupações de Plínio, como diz na carta 7.15, falando do modo como ocupa o tempo: «amicos deservio».⁷

Um outro exemplo: na carta 1.19, Plínio põe à disposição do amigo Romácio Firmo o montante pecuniário necessário para ele poder ascender à ordem equestre, isto é, à classe censitária de cavaleiro romano e à dignidade correspondente. Para o alcançar, era necessário possuir quatrocentos mil sestércios e o amigo tinha apenas 100.000. Justificam este pedido as relações de amizade que derivam do facto de serem, Plínio e o amigo, conterrâneos, condiscípulos e companheiros desde tenra idade, a que acrescia a amizade entre as famílias de ambos. Tudo, como afirma, razões sérias e imperativas que o levam a pretender aumentar a dignidade do amigo: «magnae et graues causae, cur suscipere augere dignitatem tuam debeam».

Numa outra carta (1.24), Plínio solicita ao amigo Béblio Hispano a venda de uma pequena propriedade por um preço justo. O pedido era feito em atenção a Tranquilo (assim era tratado aquele hoje conhecido por Suetónio, o autor das *Vidas dos Césares*), que era homem de letras e de poucos haveres e necessitava de um lugar calmo para viver. Este pedido era uma forma de apoio mecenático ou literário, que Plínio, movido pela sua paixão pelas letras, particularmente acarinhava

Entre outros modos de entajuda enquadrava-se o *hospitium*, o receber na sua uilla o amigo em viagem, como acontece, por exemplo, nas cartas 6.28 ou a 7.16, escritas a agradecer a hospitalidade recebida.

7 «Requiris quid agam. Quae nosti: dstringor officio, amicis deservio, studeo interdum, quod non interdum sed solum semperque facere, non audeo dicere rectius, certe beatius erat».

Em suma

As cartas em apreço – mas poderiam citar-se muitas mais –, têm, a par do seu valor literário e humano, o interesse de espelhar a rede de relações amigas, políticas e familiares, que faziam, por assim dizer, funcionar a vida da época e garantiam a necessária coesão do tecido político e social, permitindo assim o acesso às honras do *cursus honorum* e de outros cargos, bem como ao prestígio social inerente.

Por outro lado, falando Plínio em causa própria, elas contribuíam para o próprio prestígio do escritor. De facto, são inúmeras as cartas nas quais não deixa de registar o que fez em favor deste ou daquele amigo, dos quais tecia rasgados elogios. Na sociedade romana, assente numa hierarquia de classes bem definidas, os mais poderosos, os *amici potentes*, senadores e cavaleiros, cultivavam, entre si, o espírito de entreajuda e relações de cortesia.⁸ Valiam também aos *clientes*. Apesar de tudo, no conjunto das cartas plinianas qualquer situação de dependência é omitida. A sua delicada nobreza assim o requeria.

Referências bibliográficas

BOWDITCH, Phebe, 2001. *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press.

CÍCERO, 1993. *Da Amizade*. Introdução, versão do latim e notas de Sebastião Tavares de Pinho, Coimbra, I.N.I.C., Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

HELLEGOUARC'H, Joseph, 1963. « La vie politique des Romains à travers le vocabulaire », *L'Information Littéraire*, 4, pp. 158-166.

8 Assim aconteceu com os Cíceros e os Plínios.

KONSTAN, David, 2005. « Friendship and Patronage »: S. Harrison (Ed.) (2005), *A Companion to Latin Literature*, Oxford, Blackwell, pp. 345-359.

NICOLS, John, 1980. « Pliny and the patronage of communities », *Hermes* 108, pp. 365-385.

PEREIRA, Virgínia, 2010. «*Amicitia* entre *municipes* na vida político-social da Roma Antiga», in *Identidade e Cidadania da Antiguidade aos nossos dias*. Vol. II, Porto, Papiro Editora, pp. 137-157.

SHERWIN-WHITE, A. N., 1985. *The Letters of Pliny. A historical and social Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

Témoignages

Modos de ser parte das circunstâncias¹

Maria Aldina Marques
DEPL – ELACH

Quando Ortega y Gasset, no introito de sua obra *Meditaciones del Quijote*, de 1914, afirma “Eu sou eu e a minha circunstância, e se não a salvo a ela não me salvo a mim” destaca o ser humano como ser social, contaminando e contaminado pelo contexto em que se integra e que lhe é contíguo. Esta impregnação pela contiguidade é plena de significado. Este é o ponto de partida, numa interpretação muito livre, para um exercício de memória, a partir do conceito de contiguidade. Vale a pena lembrar o que diz o dicionário sobre os significados deste termo: “A contiguidade é o estado do que é contíguo; proximidade absoluta; contacto; vizinhança”, segundo o Dicionário Porto

1 Agradeço às editoras todo o trabalho e dedicação à realização desta homenagem à Rosário Girão, num momento em que, sendo de saída da vida profissional, é certamente, para a Rosário, uma abertura a horizontes novos e desafiadores, de que não estaremos certamente arredados.

Editora; “Condição daquilo que é próximo ou contíguo; adjacência total; convívio, convivência ou relação. (Etm. do latim: contiguitāte)”, no Dicionário de Português online. Vou socorrer-me de todas estas definições para este meu exercício de memória que é sobretudo um exercício de “comemoração”.

Conhecendo a Rosário Girão desde há algumas décadas – e não é preciso ir ao detalhe das datas, que este não é um artigo científico -, pautamos o nosso relacionamento por formas diversas de contiguidade, que categorizaria como contiguidade de tempos, espaços, interesses e afetos.

Creio que a Rosário chegou a esta universidade ainda em tempos da designação inicial de Unidade Científico-Pedagógica de Letras e Artes. Mas foi já com a designação de Instituto de Letras e Ciências Humanas, ou melhor de ILCH, como familiar e despretenciosamente nos referíamos ao nosso local de trabalho, que nos encontramos em departamentos e corredores distintos, mas próximos. Na diversidade de línguas, literaturas e culturas, e abordagens teóricas, muito nos aproximava.

O convívio para um café logo pela manhã dava o início a uma amena conversa onde para além dos alunos, e a Rosário Girão era uma professora preocupada com os seus alunos, a investigação em curso era muitas vezes o mote único. Sem preocupação de qualquer organização temporal, vem-me à memória que houve uma altura em que a Rosário andou em busca de M. Proust. E, por isso, encontramos-nos em 2006, no Québec, na Universidade Laval, para o *Troisième colloque international et interdisciplinaire*. Unia-nos aí a abordagem do rumor na língua e na literatura, aqui sobre *M. Proust et la rumeur*, no meu caso, sobre campanhas políticas eleitorais.

Voltamos a encontrar-nos em Nice, em 2009, no IV Congresso Internacional, do grupo Ci-Dit, sobre *Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques*. A Rosário Girão foi falar de Proust, claro, com *La citation et l'air du temps...* enquanto eu

me centrava em várias contiguidades temáticas com a análise dos verbos introdutórios de discurso relatado em *Aventuras de João Sem Medo*.

Já em Varsóvia, em 2007, no *Congresso Diálogos com a Lusofonia: um encontro na Polónia*, por ocasião dos 30 anos da Secção Luso-Brasileira do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, da Universidade de Varsóvia, nos havíamos encontrado, com a literatura e cultura portuguesas em destaque. A Rosário Girão falava de *El-Rei D. Sebastião: o mito português* e eu de *A relação interpessoal em Contos da Montanha de Miguel Torga*.

Descobrimos, em tempos diferentes, ligações próximas à Roménia. O entusiasmo levou-a a estudar romeno. Devo confessar que a tanto não me abalancei!

Ofereceu-me generosamente alguns dos livros que foi publicando, sobre temas diversos, testemunhos de uma curiosidade ampla pela literatura e pela cultura, independentemente de fronteiras linguísticas ou políticas. Foi assim que li *Os Fantasmas de Tróia: La Bella Elena*, de 2009; *Monsieur Proust: O homem das leituras solitárias*, também de 2009, *O voo do garajau: dos Açores a Macau*, publicado em 2014 e, mais recentemente, *La Belle Époque revisitée*. São textos que foi publicando sozinha ou em colaboração com outros investigadores.

Leitora incansável e insaciável, nada lhe era alheio. Foi assim que descobri o seu entusiasmo pelos Açores e pela literatura açoriana.

Pecando por defeito, pois muito mais nos tornou contíguas no percurso de uma vida académica com várias décadas, este é o meu exercício mais afetivo que rigoroso para *Le souvenir d'une certaine image* da Rosário Girão.

Homenagem à Doutora Maria do Rosário Girão

Ana Isabel Moniz¹
Universidade da Madeira e
Centro de Estudos Comparatistas/FLUL

Licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e doutorada em Literatura Francesa pela Universidade do Minho, Rosário Girão, Professora Associada (aposentada) no Departamento de Estudos Românicos da Universidade do Minho, dedicou, ao longo do seu percurso profissional, grande parte da sua investigação aos Estudos Franceses. Foi nesse contexto que tive o privilégio de a conhecer. Num dos muitos encontros científicos da APEF – Associação Portuguesa de Estudos Franceses – em concreto, no Fórum APEF 2008, realizado na Universidade de Aveiro (2 e 3 de Outubro), pude assistir à sua reflexão sobre poética inter-artes e, a partir de então,

1 A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

com ela conversar sobre tantos assuntos que nos tocavam: a literatura, os estudos franceses, a vida...

E pela vida fora reencontrámo-nos inúmeras vezes, curiosamente em eventos quase sempre associados aos encontros científicos da APEF, de que podem ser exemplo, « L'Étranger », realizado na Universidade do Algarve, em 2011, e no Fórum APEF « Les possibilités d'une île », realizado na Universidade da Madeira, em 2012. As ilhas de que tanto gosta e aprecia, tendo em conta a sua paixão pelos espaços insulares e pelos escritores e poetas que deles fazem a sua poética e dão a ver o seu imaginário. Esta área da sua predileção tem também ocupado grande parte da sua investigação, cujos trabalhos em muito têm contribuído para o desenvolvimento deste domínio científico.

Marcada pela dedicação, ética e competência, guardo de Rosário Girão o seu trato afável e amigo, a sua disponibilidade e simpatia.

Obrigada, Rosário, pela sua Amizade.

De acaso em acaso

Isabel Correia

Agrupamento de Escolas André Soares (Braga)

Depois de uma inundação que causou muitos estragos, vivi dois meses em casa de uma amiga. Éramos muitos e, como não havia chaves suficientes para todos, às vezes esperava no café pelo primeiro que chegasse com uma. Foi num desses compassos de espera que li num jornal local o anúncio de abertura da 2.^a edição do mestrado em Língua e Literatura Francesas da Universidade do Minho.

Embora já vivesse em Braga há alguns anos, pouco sabia da Universidade. A única ligação, algo remota, era com as suas unidades culturais, a Biblioteca Pública e o Museu Nogueira da Silva, onde assistia às sessões de “Um escritor apresenta-se”. Concorri ao mestrado, julgando que não ia ser aceite – na verdade, pouco faltou para que tal sucedesse. Mas também pensei que, pelo menos, ia dar “à Universidade” o trabalho de ler a minha candidatura – e de a rejeitar. Já sabia, pelas listas graduadas dos concursos de professores, que a minha

classificação era menos elevada do que a de muitos colegas de licenciaturas em ensino porque, na fórmula de cálculo da média final, a nota do estágio profissional não tinha sido considerada. Estava decidida a obrigar alguém a recusar-me, e tive até o atrevimento de inserir na candidatura uma nota de protesto contra a “injustiça” de não considerarem a média ponderada da parte académica e da profissionalização em exercício. Não estou certa de ter usado esta palavra, mas o meu estado de espírito, recordo-me, era aguerrido.

Quando constatei que tinha sido apurada (em último lugar), fiquei envergonhada. Cheguei a pensar em pedir para cortar, à tesourada, a nota com que concluía a candidatura, cuja localização na página tenho claramente presente.

Recordo o dia em que li o anúncio (o Café Bugatti, na Rua Inácio José Peixoto, a mesa onde estava sentada, a hora, o lusco-fusco), a candidatura (o tipo de letra, as margens, o *curriculum vitae*, a impertinência da contestação ao modelo de apuramento da média, o local da folha onde, para minha vergonha posterior, a inseri), o edital onde descobri que tinha sido aceite (em último lugar). Terá sido a primeira vez que entrei na Universidade, pelo que é normal que recorde o sítio onde foi afixado e que relembre distintamente a luz, cinzenta mas nítida, vinda de nascente.

À primeira reunião, os colegas, os professores, as aulas, os trabalhos, a candidatura ao doutoramento, tudo o que rodeou as teses de mestrado e de doutoramento são recordações de uma perfeita clareza, tanto mais estranha quanto sou extremamente distraída e muitíssimo esquecida. *Le souvenir d'une certaine image...?* Souvenirs de beaucoup d'images.

Com a Doutora Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, Flaubert e Proust fluíam em torrente de erudição. A erudição da Rosário (como me instou a chamá-la a partir de certa altura) é única. A escrita e o estilo da Rosário são únicos. Únicos, também, a minúcia, a dedicação e o escrúpulo da Rosário.

Eu tinha uma ideia vaga acerca do tema da minha tese, tinha pedido à Doutora Rosário que me orientasse, quando – noutra compasso de espera, desta vez na EB 2, 3 de Cabreiros, aguardando pelo início do Conselho Pedagógico – me pus a ler as páginas dedicadas à legislação (muito apropriadamente cinzentas) de uma “Agenda do professor” inusitadamente cor de rosa. Foi aí que descobri que havia licenças sabáticas para professores do 3.º ciclo e secundário... cujo prazo de candidatura terminava uma semana depois.

Nessa noite, por descargo de consciência, telefonei à Doutora Rosário e falei-lhe no assunto, sabendo muito bem que o projeto de tese, ainda embrionário, teria de ser aprovado no Conselho Científico da Universidade do Minho – e que a minha dispensa da escola tinha de ser autorizada pelo Conselho Pedagógico, que acabava de se realizar.

A Doutora Rosário disse-me (de forma bem mais polida do que eu alguma vez seria capaz de reproduzir) “Faça um projeto e eu apresento-o no Conselho Científico.” e o Presidente da minha escola, Vítor Martins, disse-me *ipsis verbis* “Se é só isso que te falta, eu convoco um Pedagógico extraordinário”. A Rosário apresentou, o Vítor convocou, todos aprovaram, o Ministério deferiu e eu tive um ano para preparar e apresentar a tese.

À professora minuciosa, dedicada e escrupulosa, sucedeu uma orientadora que apazava, interpelava, emprestava, sugeria. Apresentava-me pessoas interessantes. Passei a ser a discípula da Rosário (e do Doutor Manuel Silva), embora nenhum paternalismo perpassasse pela delicadeza de ambos.

Nunca me tinha ocorrido frequentar um mestrado, e eis que a Doutora Rosário me incentiva a continuar para doutoramento. Não, claro que não, detesto falar em público, mas é que nem pensar... até que descubro (onde? a única imagem, *hélas*, fugitiva) que o Ministério da Educação concedia equiparações a bolseiro a professores do 3.º ciclo e Secundário. Tudo se repetiu: uma semana para “engendrar”

um plano e para obter autorização dos Conselhos Científico e Pedagógico, uma candidatura apresentada *in extremis*, e aceite.

Se uma sucessão de acasos me proporcionou condições materiais para frequentar e concluir o mestrado e o doutoramento, não houve qualquer casualidade na forma como tal aconteceu. Houve a Doutora Rosário, com a sua generosidade e capacidade de trabalho, correspondendo à urgência das minhas solicitações de última hora, aparentemente irrealizáveis. Houve o encontro de ambas, houve as leituras de ambas. E houve a partilha da sapiência e da erudição por parte da Rosário.

Parce que c'était elle, parce que c'était moi.

Nada, no que aprendi com a Rosário, é fugitivo.

Quand Baudelaire nous a rapprochés...

Maria Carolina da Costa e Silva Coelho
Professora do Quadro de Agrupamento
de Escolas Padre João Coelho Cabanita (Loulé)

Cela fait déjà vingt-trois ans que j'ai eu la chance d'entrer à l'Université du Minho. La tête dans les étoiles, sans trop savoir ce qui m'y attendait, j'ai plongé dans l'inconnu, sac à dos, vent dans les cheveux, sans avoir conscience que ce changement radical de vie me marquerait à jamais. Du haut de mes dix-huit ans, je scrutais le monde et comme tous les jeunes à ce moment de leur vie, je me cherchais d'une quelconque manière... Je n'avais pas seulement laissé derrière moi un environnement familial douillet et le souvenir d'une enfance tranquille et chaleureuse, mais aussi tout un pays, une ville, un monde, mes repères, et je me sentais divisée entre mon passé, ce que l'on attendait de moi (inconsciemment ou pas) et la Vie, celle qui s'offrait à moi, aussi virulente et belle que monotone et sordide, selon nos états d'âme et tout ce qu'y passe.

Cette vie plurielle et kaléidoscopique m'a toujours fascinée et poussée à un certain retranchement, essentiel à mon équilibre. Au milieu des fastes et de l'agitation propres de ces années, dites d'insouciance, je recherchais souvent des moments de solitude appréciés qui me permettaient de grands moments d'introspection. Mes grands conseillers, dans ces moments plus calmes ou plus sombres étaient les livres ! Je puisais dans la littérature toute l'énergie dont j'avais besoin pour pouvoir continuer ma vie d'adulte et cerner toutes les appréhensions et les défis que je devais surmonter.

C'est dans cette ambiance que j'ai connu de nombreux étudiants qui sont devenus, dès lors, de grands amis, mais aussi de nombreux professeurs qui m'ont marquée à jamais. L'une d'entre eux est Madame Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, ma professeure de littérature française II qui, sans le savoir, m'a réconciliée avec moi-même. C'est en effet entre les années 1999/2000 et 2002/2003 que j'ai suivi mon cursus en langue et littérature française et portugaise et comme tout programme le préconise, les étudiants ont dû se pencher sur les œuvres les plus représentatives au fil des siècles. Madame Maria do Rosário Girão dos Santos nous a impressionnés dès les premiers cours. D'une ponctualité britannique et d'une présence très forte, elle envoûtait son public avec ses yeux vifs, à travers la lecture expressive de certains passages, par le partage de certaines curiosités et citations qu'elle connaissait par cœur et la justesse de ses questions et de ses propos. Elle poussait tout l'auditoire à se questionner, à aller plus loin et à s'essayer à un travail interprétatif auquel nous étions peu enclins.

Outre son intelligence, sa forte personnalité et ses qualités pédagogiques, ce qui m'a le plus marqué fut son amour et ses profondes connaissances sur un de mes auteurs préférés, à savoir Charles Baudelaire. Nous avions au programme quelques ouvrages de Gustave Flaubert, mais *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire ont toujours retenti dans les salles de

cours et dans mon cœur de manière différente. Incisive et véhémente, elle nous haranguait, nous poussait à lire entre les lignes et à comprendre l'ampleur et la modernité de cette œuvre phare dans la littérature française. Baudelaire était bien plus qu'un poète erratique, un dandy dépressif aux mœurs questionnables. Il était surtout un homme très sensible qui a élargi le champ du dicible en poésie. Ainsi, il a donné la parole à la laideur, aux classes défavorisées, à l'image de la Femme dans toute sa complexité et « au Spleen comme phénomène intransitif qui se prête à une finalisation poétologique sans pareil » (Kinklert, 2003 : 75). Ainsi, en cours, la place était à la cogitation extrême, nul ne pouvait rester passif, la participation était de mise et l'initiation à la littérature comparée s'est introduite naturellement dans nos vies. Et tandis que Flaubert s'adonnait à son gueuloir, pour vérifier l'équilibre et la justesse de ses phrases, je me ravissais de la musicalité et de la symbologie des vers baudelairiens qui trouvaient un écho en moi, encore inexplicable.

Il faut également souligner que Madame Maria do Rosário Girão dos Santos est aussi extrêmement humaine et flexible. C'est ainsi que lors d'un passage à vide, pendant l'hiver 2002, je ne suis pas parvenue à donner le meilleur de moi-même à un examen de littérature. J'ai répondu à toutes les questions de cet examen formel, mais j'ai senti que la fatigue, la nervosité et la mélancolie m'envahissaient. Je me sentais en quelque sorte un prophète de Baudelaire, non pas que j'ai ressenti un dégoût de la vie, mais plutôt un état psychique assez particulier, un ennui sans cause, une sorte de vide qui me faisait presque craindre avoir à écrire de vulgaires banalités, alors que rédiger des dissertations littéraires était pour moi source de joie et de satisfaction, en temps normal ! J'ai donc ressenti un blocage, le vertige de la page blanche en quelque sorte, comme si tout ce qui foisonnait en moi n'avait plus de sens. J'étais sous l'emprise temporaire d'une sorte de guignon académique ! Le résultat de cet examen a

été, cependant, fort honorable, mais il y manquait la vitalité et l'acuité interprétative que j'aurais voulu y imprégner. La majorité de mes camarades ne se sont pas non plus montrés satisfaits de leur prestation, mais une sorte de résignation s'est installée, due certainement à la fatigue et à la dureté de l'hiver. De longues semaines après la période des partiels, attentive et diplomate, notre professeure a proposé, aux étudiants qui le souhaitaient, la réalisation d'un essai d'étude comparée, de manière à pouvoir améliorer leur classification finale. C'était une opportunité en or ! Ce défi permettait à tout un chacun de puiser le meilleur de soi-même et une liberté totale du thème, ce qui est assez rare dans un contexte universitaire. C'est ainsi que j'ai composé un essai s'intitulant pompeusement : *Coup de froid, coup de cœur! – De Baudelaire à Houellebecq : du pareil au même!*, dont je garde, avec tendresse, l'exemplaire avec les annotations et commentaires de notre professeure. C'est en relisant toutes les critiques au crayon de papier, que je me rends compte du dévouement qu'elle vouait au travail de ses étudiants. Rien n'a été placé au hasard, tous les détails ont été observés avec minutie et pour chacune des failles, qu'elles aient été stylistiques, typographiques ou argumentatives, une suggestion était donnée ! Avec le recul, l'audace de comparer Michel Houellebecq, écrivain polémique ultra contemporain, à Baudelaire me fait sourire et me paraît aujourd'hui cocasse, voire saugrenu. Néanmoins, cette tâche ardue n'a été possible que par la vision moderniste de ma professeure et ses nombreux conseils savamment prodigués. M'appuyant sur les romans les plus connus de Michel Houellebecq et l'œuvre de Charles Baudelaire, ainsi que sur une longue bibliographie, d'où se détachait particulièrement l'œuvre *Baudelaire, la femme et Dieu* de Pierre Emmanuel, j'ai franchi un cap dans mes études et dans ma vie personnelle : j'ai repris confiance en moi et je lui en suis infiniment reconnaissante. Sans s'en rendre compte, elle m'a fait comprendre que « Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage, L'Art est long et le Temps est court »

(Baudelaire, 1991 : 68) et tout un chacun doit trouver sa quête et se montrer tenace.

Des années plus tard, notre chemin s'est croisé une nouvelle fois, dans le contexte d'un master en linguistique française. Passionnée par la littérature, mais aussi par la sociolinguistique, je me suis lancée dans un mémoire s'intitulant *Tendances et variétés du Français contemporain*. Je me suis vouée corps et âme à ce travail, recherchant des corpora littéraires, mais aussi des retranscriptions de dialogues actuels en français selon les régions et les classes d'âge. J'ai savouré les extraits de *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, mais aussi beaucoup de textes de chansons et de discours réels. Bien que spécialisée dans la littérature française, Madame Maria do Rosário Girão dos Santos m'a toujours soutenue et donné carte blanche, même dans les moments où je me sentais un peu perdue. Je tiens aussi à saluer chaleureusement au passage, le co-orienteur de cette thèse, Monsieur Manuel Silva, qui m'a constamment épaulée et fourni des références bibliographiques qui ont été capitales dans ce travail. Sans leur collaboration, rien n'aurait été possible.

Force est de constater qu'il n'est pas très facile de rendre hommage de son vivant à Madame Maria do Rosário Girão dos Santos. Elle a marqué de nombreuses générations et s'est dévouée avec brio à sa mission qui a consisté à former de jeunes professeurs et de jeunes citoyens. Elle a su mettre en lumière le meilleur de nous-mêmes et nous galvaniser quand nous n'y croyions plus. Elle nous a enseigné la persévérance et la Vie à travers la littérature et nous a guidés pour que nous nous montrions consistants, en dépit des aléas de notre quotidien. Elle a été un pilier de l'Université du Minho, en se montrant une professionnelle admirable, ayant une capacité de travail hors du commun, mais en étant aussi et surtout un être humain remarquable. Sa place au sein de l'Académie nationale et internationale dans le domaine de la littérature

française et comparée en dit long sur son talent et sur tout son dévouement, au fil de plusieurs décennies.

Actuellement, une vie consacrée à l'enseignement et à la recherche littéraire est une gageure héroïque et un choix sans retour. Merci, Professeure, pour tout ce que vous dégagez ! Les mots peuvent parfois nous manquer, mais l'empathie et les sentiments demeureront à jamais.

Références bibliographiques :

BAUDELAIRE, Charles, 1991. *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier Flammarion.

EMMANUEL, Pierre, 1982. *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil.

KINKLERT, Thomas, 2003. « Le Spleen baudelairien comme catalyseur poétique », in PEYLET, Gérard (dir.), *L'Ennui*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », n.° 105, pp. 75-89. <https://books.openedition.org/pub/22503> [10/11/2022].

QUENEAU, Raymond, 1959. *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, « Folio » n° 103.

Maria do Rosário Girão Santos, divulgadora literária e cultural – um testemunho

Micaela Ramon

Universidade do Minho, DEPL- ELACH/CEHUM

Fui aluna da Professora Doutora Maria do Rosário Girão Santos na licenciatura em Ensino de Português-Francês que fiz na Universidade do Minho entre os anos académicos de 1987/88 e 1991/92. Nessa ocasião, tive a oportunidade de com ela aprender muito sobre literatura francesa do século XIX à Contemporaneidade, testemunhando o seu rigor intelectual e vasta erudição associados a uma verdadeira paixão pelo objeto de estudo a que se dedicava, o que se traduzia em aulas vivas e motivadoras, capazes de captar a atenção e de interpelar os jovens estudantes que então éramos.

Porém, os interesses intelectuais de Maria do Rosário Girão Santos nunca se circunscreveram apenas aos temas relacionados com as suas áreas de lecionação, alargando-se a outras culturas e literaturas, nomeadamente no âmbito dos estudos românicos. Uma das que mereceu a sua atenção foi

a literatura romena, talvez aquela que, de todas as escritas em línguas novilatinas, seja a menos familiar aos restantes membros da comunidade literária que partilha a mesma matriz linguística de origem greco-latina. De facto, os autores romenos, exceção feita porventura a Mihail Eminescu, Mircea Eliade e Eugène Ionesco, não integram geralmente os programas dos cursos universitários em Portugal, não sendo conhecidos pelo público leitor, nem mesmo por muitos dos considerados leitores eruditos. Um desses autores cuja obra não figurará certamente no catálogo de leituras do público português é Ion Creanga.

Os dados para a reconstituição do percurso de vida de Creanga podem ser recolhidos na sua própria obra, onde eles abundam, quer em registos de natureza autobiográfica, quer como referências integradas em algumas das suas peças ficcionais ou poéticas. Ion Creanga nasceu em Humulesti, uma pequena comunidade rural, em 1837, «filho de pais camponeses que viviam da agricultura e do pequeno negócio de roupa para os camponeses» (Vermeire & Silva, 2014, p. 23)¹. De acordo com informações dadas pelo próprio autor no texto intitulado *Fragmento de autobiografia*, apenas ingressou na escola primária pelos 11 anos («Devia ter uns onze anos quando comecei a estudar. Sei que naquela altura era um mocinho enrugado, enfezado e receoso até da minha sombra», *idem*, p. 443), não a tendo frequentado nem por muito tempo, nem de modo regular:

Passado um ano, o presidente da junta, tendo apanhado para o exército com uma corda o senhor Vasile, nosso professor, ficou a escola vacante e nós, os alunos, que éramos para cima de quarenta, espalhámo-nos pelas nossas casas. Um ano depois, foi a escola,

1 As referências aqui coligidas sobre Creanga e a sua obra têm por base a edição da sua *Obra Completa*, traduzida para a língua portuguesa por Simona Vermeire e José da Fonseca e Silva, a qual foi publicada em 2014, em Braga, em edição de autores.

de novo, aberta. Mas o mestre Jordache, sendo um tanto dado à bebida, começou a levantar-nos pelas orelhas (...) e a dar-nos nas costas com o São Nicolau, um chicotinho de correias (...). E assim, quando até aí ia com gosto à escola, comecei a tornar-me vadio: um dia ia, outro não, mas, contudo, aprendi a ler alguma coisa. (*idem*, pp. 443-444)

A sua educação foi assegurada, a partir de então, de forma intermitente e com passagem por múltiplas instituições, através da frequência do seminário e de outras escolas de orientação religiosa, num percurso que o deveria conduzir a assumir funções no seio da Igreja, o que veio a acontecer por meio da sua ordenação como diácono, em 26 de dezembro de 1859. Já como diácono, Ion Creanga frequentou também, no Instituto Vasile Lupu, um curso preparatório de professores para o ensino primário, notabilizando-se como o aluno mais bem qualificado e começando a exercer a profissão docente.

As circunstâncias da vida ditaram que Creanga tivesse conhecido Mihail Eminescu, na qualidade de inspetor escolar, cargo que este assumiu em 1875, um ano após o seu regresso da Alemanha à Roménia natal. Entre eles desenvolveu-se uma amizade cimentada pela convivência literária, sendo atribuído a Eminescu o incentivo que levou Creanga a começar a publicar os seus escritos, sobretudo em revistas e jornais como *Conversações Literárias* e *Almanaque da Sociedade académica da Roménia Jovem de Viena*. Ambos os escritores vieram a falecer no mesmo ano: Eminescu em 15 de junho de 1889 e Creanga em 31 de dezembro.

A carreira literária de Creanga foi curta e iniciou-se relativamente tarde, se for tida em conta a brevidade da sua vida, que pouco excedeu o meio século. No entanto, permitiu-lhe ainda assim compor uma obra multifacetada que abarca vários géneros: contos, discursos memorialísticos, histórias didáticas, teatro, poesias, textos panfletários e de divulgação pedagógica, a que se somam várias cartas dirigidas quer a

familiares e amigos, quer a membros dos círculos literários que frequentou.

Conhecido sobretudo como folclorista, visto que boa parte da sua obra, tanto ficcional como poética, recolhe histórias e versos tradicionais, a partir dos quais o leitor pode conhecer lugares, costumes, práticas e formas de sentir e agir que configuram traços da identidade romena, Ion Creanga distinguiu-se também como pedagogo e didata. De facto, a sua atividade como professor primário e sobretudo o espírito crítico com que encarou os métodos então usados para ensinar as crianças e formar os seus professores, instigaram nele o desejo de redigir um *Método novo*:

Por conseguinte, com estes conhecimentos e com a prática pedagógica que fizéramos e fazíamos diariamente na aula com os alunos, estávamos em condições, segundo cremos, de poder fazer o *Método novo de escrever e ler*, sem ter necessidade de copiar. (...). Assim, deste modo, desde o princípio da nossa carreira didática, estando carecidos de um abecedário redigido segundo as novas exigências, no próprio ano de 1863-64 nos juntámos e tomámos a decisão de nos reunirmos em todas as tardes (...). E, deste modo, conseguimos compor o *Método novo*, como hoje existe, livro por meio do qual centenas de milhares de crianças aprenderam e aprendem a escrever e a ler com facilidade. (*idem*, pp. 528-529).

Todo o conhecimento que tenho sobre Ion Creanga e a sua obra tem por base o papel desempenhado por Maria do Rosário Girão Santos como divulgadora literária e cultural. Se os leitores portugueses podem hoje ler na sua própria língua o *Obra Completa* deste escritor romeno, isso se deve ao trabalho de tradução laboriosamente realizado por Simona Vermeire e José da Fonseca e Silva, que tive o gosto e ter como sogro. A primeira, uma jovem investigadora romena que veio para Portugal fazer os seus estudos de doutoramento sob a orientação da homenageada. O segundo, um antigo

advogado e notário, com um profundo e genuíno gosto pelas línguas estrangeiras, que, já depois de reformado, decidiu dedicar-se ao estudo da língua romena e à empresa maior de verter para português a obra de um dos seus escritores praticamente desconhecido entre nós.

O prefácio dessa tradução integral foi escrito por Maria do Rosário Girão Santos que reflete teoricamente sobre o ato de traduzir, dizendo:

(...) uma tradução não se resume a uma mera transposição, puro exercício técnico e escolástico, antes se firmando como reinvenção ou reescrita, desmontando e recriando o original, como reconstituição pela via de *logoi* parcelares do *logos* único e como um questionamento da mudança de sentido que lhe atribui Heidegger, ou, por outras palavras, no que concerne à diferença, sinónima de especificidade. (*idem*, p. 17)

Cumulativamente, a prefaciadora enaltece também os méritos da tradução (« (...) destaque-se, em primeiro lugar, o grau de legibilidade do texto traduzido em língua portuguesa – configurado pela coesão e coerência textuais », *idem, ibidem*), do mesmo passo que acentua a relevância da obra para os Estudos Literários:

(...) doravante, poderão os críticos debruçar-se sobre a obra de Creanga, dissecando as suas *Recordações de Infância* – enveredando menos pelas memórias do que pela autobiografia -, analisando os seus *Contos* do duplo ponto de vista da tradição e da inovação e quedando-se na sua técnica narrativa (a intrusão humorística, a reflexão sobre o romanesco e a recorrência do apotegma, conducente à universalidade da condição humana), bem como no seu conteúdo temático: a metamorfose (antropomorfização e zoomorfização), a antinomia física e axiológica e a aprendizagem exemplar, positiva e/ou negativa (*idem*, p.19)

Com o entusiasmo e a generosidade que lhe são característicos, Maria do Rosário Girão Santos escreve que Creanga foi um escritor de sorte: «sorte, porque bafejado pelo divino dom da escrita; sorte, por haver sido exemplarmente traduzido em língua portuguesa» (*idem*, p.20). Eu acrescentaria que a cultura romena teve sorte também por encontrar na academia minhota alguém capaz de lhe abrir espaço, e nós, os que beneficiámos do magistério da homenageada, mais sorte tivemos por podermos usufruir dos seus ensinamentos e do exemplo que nos lega.

Créations

O saber ocupa muito mais que o lugar

António Oliveira

Menino e moço me achei
Dentro do meu próprio fado
Não depois que me nasci
Mas quando fui doutorado

Resolvi ir para U. Minho
Procurar ser mais letrado
Ter ajuda de um doutor
Ser melhor orientado

Escolhi uma doutora
Daquela universidade
Do Rosário era seu nome
Deixou-me muita saudade

Maria do Rosário
Sete sílabas com doçura

Ou título de um romance
Com Simenon à mistura

Entre o Proust e o Andrade
Tudo era ministrado
Com fervor e devoção
E Baudelaire a seu lado

Os seus dois olhos ladinos
Perseguem o infinito
Por isso cada capítulo
Era escrito e rescrito

Nesta ou naquela sessão
Por vezes havia um gato
Enroscado na lição
Assunto do mesmo trato

Com nobreza de caráter
E brio profissional
Ensinou-me com destreza
A ser sempre original

Ensinou-me a ver o sol
Mesmo quando não há sol
E no verso desmedido
O canto do rouxinol

Ensinou-me a poesia
Na fonte de cada mito
Ver uma sílaba cega
Ascender ao infinito

Ensinou-me a ler os livros
Que eu pensava saber
A sua pedagogia
Era arte de viver

Ensinou-me sobretudo
No seu porte diligente
A ter normas silogistas
Uniformizando a mente

Depois de tanto aprender
Ainda estou por saber
Como tanta sapiência
Cabe em tão pequeno Ser.

Mille et un livres
Conte oriental d'aujourd'hui

Cristina Robalo Cordeiro
Coimbra

Au début, ce fut comme un bruit de vagues explosant sur les rochers de la falaise. Au loin. Et pourtant rien que la plaine tout autour, jaune, immense et libre à perte de vue. Sourd comme un bourdonnement de gros insectes, ce bruit qui roule sur le désert, et qu'elle semble être la seule à ne pas entendre. Ce bruit là-bas, gagnant l'étendue accablée sous la chaleur blanche de l'après-midi.

Une dizaine de regards dévorent les mots sur ses lèvres. Mots précieux, mots précis pour dire ce qui l'habite. Elle a tout gravé dans sa mémoire, tout gardé dans son cœur, la substance de ce qu'une main, ailleurs, a d'abord écrit sur une feuille blanche.

Suspendus à son souffle, les villageois écoutent, ils attendent, immobiles et silencieux, sans prêter attention à la rumeur qui peu à peu s'approche.

De sa bouche jaillit un foisonnement de pays, de villes et de montagnes, de noms d'hommes et de femmes, avec des oiseaux, des reptiles, des plantes, toute la Création. Elle raconte.

Il était une fois... dans un royaume lointain, une jeune femme cachée du monde. Elle vivait dans l'ombre et ses yeux ne pouvaient distinguer le jour de la nuit. Assise à terre, elle espérait. *Un jour viendra celui qui te rendra ta liberté.* Comme il était doux et mystérieux ce dernier mot, qui chantait dans sa tête. Et tant d'autres qui venaient à elle et dont elle ignorait le sens. Elle s'appelait Emma, et ne se souvenait plus bien du temps où elle vivait dans un petit village à l'écart des routes, avec son père. Mais elle se rappelait le désir qui à 15 ans s'était emparé de son cœur, de son corps, de toute sa pensée. Puis, dans un autre village, à proximité d'une ville, un homme, d'autres hommes, un enfant mal aimé, et le ciel lourd, la fenêtre qui se referme sur son ennui, ce coin obscur où s'est réfugié son espoir déçu, et plus rien que la mort au fond du couloir. *Un jour viendra où celui...* Cette voix que toutes les Emma écoutent et étouffent au fond de leur gorge. Combien d'Emma dans des histoires de femmes voilées! Et leurs cris toujours, au fond du long couloir, et le sarcasme et le rire méchant des autres, autour d'elles.

La rumeur augmente avec la nuée qui obscurcit le ciel du côté du Couchant. Le bourdonnement est devenu mugissement. La conteuse n'y prête pas attention et poursuit ses récits.

Il était une fois un homme bon qui rêvait du paradis. Il l'avait cherché partout sur la terre. Cheminant nuit et jour pour consulter ici et là de grands savants sur le lieu où il pourrait le trouver et y planter sa tente. Longtemps il avait vécu parmi les poètes et les philosophes, nourri de leurs songes et de leur sagesse. Docile à leurs enseignements, il avait fini par comprendre que le pays d'Eden fleurissait loin des humains, dans un lieu habité des seuls élus, quelque part

dans le désert sans doute. Et voilà que, arrivé au seuil des solitudes, il est arrêté par un vieillard hirsute, Antoine de son nom, qui se dit tourmenté par des visions voluptueuses. — *Pourquoi as-tu traversé le monde pour venir donner de la tête contre ces dunes inhospitalières où ne vivent que des monstres ? Non, c'est autre part, dans la mer, que règne l'harmonie.* Lui-même le savait par les poissons, auxquels il s'était adressé en latin dans un long sermon. Les habitants de l'onde, grands et petits, étaient, disait-il, venus nombreux l'écouter, leurs têtes au-dessus des flots. — *Vos estis sal terrae. Le sel de la terre, qui conserve et qui restaure. Dans l'élément liquide vous habitez au sein de Dieu. Vous avez sauvé Jonas le prophète récalcitrant, que les marins avaient jeté dans l'abîme. Et Sarah aux sept maris, n'a-t-elle pas été libérée du sortilège par le fiel de l'un des vôtres, ce gros poisson que Tobie, conseillé par l'ange, a capturé sur le bord du fleuve ? Et n'est-ce pas encore en dessinant la forme d'un poisson que plus tard se reconnurent entre eux ceux qui croyaient au Ciel ? Soyez donc bénis.* Et l'homme qui aspire à la béatitude ne sait comment interpréter les paroles du vieux fou : faut-il aller plonger au fond des eaux ou donner un sens immatériel à ses paroles étranges ?

La jeune femme enchaîne ses fables, écoutée maintenant par les seuls enfants, les adultes la regardant avec méfiance. À vrai dire, personne ne la connaît : qui est-elle ? D'où vient-elle ? Que veut-elle ? On sait seulement qu'elle vit seule. Juste une mesure en pisé, à l'écart de la bourgade, un lit étroit contre le mur blanchi à la chaux, une lampe à huile posée sur la table et une lourde caisse de bois de cèdre, dont elle prétend avoir perdu la clef.

Tous les jours de nouveaux contes et sa vie suspendue à la voix qui parle en elle et la possède. Comme si elle était devenue la gardienne de créatures qui murmurent à son oreille leurs espoirs, leurs peines ou leurs joies. Tous les jours d'autres personnages, une autre histoire qui se noue et se dénoue, la sienne peut-être. Quelles richesses, quel trésor contenait donc son coffre de cèdre ?

C'est pourtant dans ce pays ocre et déshérité, perdu au milieu de la plaine infinie, qu'elle s'était enfin arrêtée pour ouvrir une école et apprendre à lire aux enfants du bled. Dans les commencements, personne ne lui avait adressé la parole ni ne s'était approché d'elle, comme si l'étrangère était une lépreuse. Personne n'avait osé entrer sous le préau de joncs qu'elle avait assemblé de ses propres mains. Mais elle était patiente et connaissait le pouvoir des contes.

Il était une fois...

C'est une petite fille à la chevelure couleur de feu qui était venue la première, si étrangement blonde parmi ses camarades aux cheveux de jais. Elle s'était approchée de la femme, curieuse de savoir ce qu'elle pouvait raconter devant les rangées de chaises vides. D'autres enfants l'ont rejointe, d'abord des filles, ensuite, plus intimidés, des garçons. Tous écoutaient désormais la conteuse, comme dans un rêve. Peu à peu, au fil des jours, ils se sont enhardis à poser des questions. — *D'où vient cette jeune fille aux quatre noms qui changent selon les saisons de l'année ? Où retrouverons-nous l'aviateur qui dessine des moutons ? Connais-tu ce pêcheur solitaire affrontant nuit et jour la baleine dans une lutte inégale ? Et que fais-tu là, toi qui dis être née sur une île sans autres habitants que toi-même ? Es-tu cette enfant de la haute mer, que jamais les matelots n'aperçoivent ?*

Les gamins venaient à l'aube, quand les yeux des adultes du village étaient encore fermés. Par les rues vides, ils arrivaient sur la pointe des pieds, assoiffés d'entendre de nouveaux récits. Les filles se tenaient assises sur leurs petits bancs d'écoliers, prêtes à l'envol dans l'imaginaire ; les garçons, derrière elles, se sentaient pousser des ailes.

Mais arriva le jour où un grand piétinement de chevaux couvrit sa voix, des cavaliers vêtus de noir firent halte devant l'école. Ils étaient nombreux, serrés les uns contre les autres, menaçants comme une bande de hyènes. L'un d'eux, leur chef probablement, tenait devant lui la grande caisse de bois de cèdre — *D'où viens-tu, femme sans maître, à la parole intarissable ?*

Qu'es-tu venue faire ici, dans ce pays où les mots ont été enfouis au fond d'un puits que le soleil a asséché depuis longtemps ? Ne sais-tu pas que les mots profanes sont bannis et que le langage, quand il n'est pas celui du Livre unique, ne recèle qu'illusion et idolâtrie ? Où as-tu appris cette multitude d'histoires mensongères et que dissimules-tu dans cette caisse de cèdre fermée à clef ?

— *La caisse, répondit-elle en le regardant droit dans les yeux, est remplie de livres, empruntés à tous les peuples de la terre, et c'est d'elle que proviennent mes contes et mes images, aussi nombreuses et diverses que les langues parlées autour du monde.*

Alors l'homme en noir s'est avancé et sa main s'est abattue sur son visage. Elle a vacillé, les yeux ensanglantés. Il s'est penché sur elle, lui a ouvert la bouche et, de son poignard effilé, lui a tranché la langue. Puis il a été infliger des coups de fouet, un peu au hasard, dans le village.

À la nuit tombée, soutenue par deux enfants, elle a rejoint la petite école qu'entretemps les hommes noirs dans leur colère avaient saccagée. Une semaine s'écoula et le village put respirer et s'emplir des bruits familiers de la vie, comme après une tempête de sable. Les guerriers du Livre saint, après avoir cru par la terreur restaurer la Loi, l'ont quitté brusquement, tels des loups qui ont dévoré leur proie.

Ce même jour, assis par terre sous le préau bientôt réparé, les enfants ont repris les récits interrompus. De la caisse ouverte, ils tiraient des livres et des livres, petits ou gros, venus de pays inconnus. Ils en ont fait le compte : mille et un. C'était maintenant au tour de l'institutrice, aveugle et muette, de les écouter.

Avec papier et crayon...

Maria de Jesus Cabral
Universidade do Minho – CEHUM

Para a Maria do Rosário

Dans la divine grâce du mot, des sons,
Tu dances.
Main de cœur, corps-pensée,
qui vainc tout, qui vient,
Voile de signes et fleurs
de la poupe à la proue dispersées,
Et tu dances...

Entre les *choses muettes* et les *échasses du temps*
Des lilas et aubépines tu connais les secrets.
Entre mots et images : naviguer, creuser.
Le papyrus de ta pensée se coule dans tes pages,
D'îles en archipels, tu suis le voyage.

Chaque mot, chaque phrase, réfléchis, soupesés,
Sel et ciel, comme un parfum glissé
dans le jardin touffu de nos *humanités*.

Sel et ciel : soleil!

Et voici Camus, et Duras s'invitant dans la danse
bleue; mythes heureux sertis de désir,
Voix nouvelles, brassées d'exil...

Tu écoutes la vie, au quotidien,
Qui à nos yeux *s'arqu'en ciel* : ou tout, ou rien.
Tu lis l'azur, tu dis la terre,
Tu traduis rythmes et chimères.

Reste! Danse, encore et encore
Vois : ce papillon aux ailes d'or
Tel un roseau, au gré du vent
La pensée navigue, divague
Sans crainte du naufrage...

Besoin de repos, presque d'oubli,
Mais déjà Orphée et Eurydice s'offrent à ton esprit
T'ouvrent les hymnes de la nuit
Et tu dances!

Qu'importent les brouillards de la route,
L'humidité de l'endroit
Aux cloches de l'aube, tu déroules
Petite torche, ici entière,
Là, cendres : compagne éphémère!

Danse, danse encore!
Ton chant d'ivresse : lucidité.
Jusqu'à toucher le bleu du ciel
Et déplier tous les voiliers
En rêve partagé.

Avec papier et crayon...

Harmonie, légèreté
Un gala intime
A jailli,
En cortège de souvenirs
Une danse, ta présence
Mue en encre d'amitié.

Table des matières

« Exotopies »	7
Présentation par Cristina Álvares et Maria de Jesus Cabral	11
Études	13
Camilo Pessanha e a busca do tempo perdido par Anabela Leal de Barros	15
Images de la femme dans le théâtre racinien par Ana Clara Santos	29
O conto e o riso: da mitologia à literatura popular par António Bárbolo Alves.....	37
De Bécassine à Céleste Alberet La domesticité de la Belle Époque en bande dessinée par Cristina Álvares.....	47
Prosas entre música e poesia par Elisa Lessa	53
Objetos para os sentidos O livro infantil: contar histórias doutra maneira par Eunice Ribeiro	63
Projection de (égo)géographies littéraires : la ville chez Green et Hertmans par Fátima Outeirinho.....	79

Caçada de (Eco)sonoridades (Segmentais, Prosódicas e Outras) em <i>O Caçador de Elefantes Invisíveis</i> , de Mía Couto par Henrique Barroso.....	87
Viajar no tempo de Lisboa par Maria Hermínia Laurel	101
Nouvelle Image de Paris entre souvenir et mutation dans <i>Rue Jean-Pierre Timbaud. Une vie de famille entre barbus et bobos</i> de Géraldine Smith par José Domingues de Almeida	109
A ideia da França nas Conferências Democráticas par Manuel Gama.....	117
Patriarcado, família e desejo no <i>Ancien Régime</i> par Sérgio Guimarães de Sousa.....	125
Um chá de tília par Vânia Rego	135
<i>Amicitia e patronatus</i> na vida político-social da Roma antiga par Virgínia Soares Pereira.....	143
Témoignages	151
Modos de ser parte das circunstâncias par Maria Aldina Marques	153
Homenagem à Doutora Maria do Rosário Girão par Ana Isabel Moniz	157
De acaso em acaso par Isabel Correia.....	159

Quand Baudelaire nous a rapprochées par Maria Carolina da Costa e Silva Coelho.....	163
Maria do Rosário Girão Santos, divulgadora literária e cultural – um testemunho par Micaela Ramon	169
Créations	175
O saber ocupa muito mais que o lugar par António Oliveira.....	177
<i>Mille et un livres</i> Conte oriental d’aujourd’hui par Cristina Robalo Cordeiro	181
Avec papier et crayon par Maria de Jesus Cabral.....	187



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : mai 2023

