

U N I V E R S I D A D E   D O   M I N H O

13-14  
1998 - 1999

REVISTA DO  
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

# DIACRÍTICA

revista do centro de estudos humanísticos  
universidade do minho

## DIRECTOR

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho)

## REDACÇÃO

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS  
UNIVERSIDADE DO MINHO  
4719 BRAGA CODEX

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA  
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Os artigos publicados são objecto de avaliação científica prévia.  
Os artigos propostos para publicação devem ser enviados ao Director.  
Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

## DEPOSITÁRIO:

LIVRARIA MINHO  
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66  
4710-443 BRAGA  
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

## COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA  
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C — 4700-385 BRAGA  
TELEFONES 253263063/253618916 • FAX 253615350

# La teoría de Wolfgang Kayser en la edad de la síntesis

ANTONIO GARCÍA BERRIO  
(Universidade Complutense de Madrid)

Cuestionarse actualmente, ahora mismo, sobre los horizontes de la propia actividad constituye, a mi modo de ver, un ejercicio nada rutinario e inocente y ni tan siquiera totalmente idéntico al que resultara habitual en otros momentos de la reflexión científica, técnica o metodológica, en Teoría de la Literatura. Concurren a la excepcionalidad y a la condición singular de este tiempo dos tipos de circunstancias inhabituales: la aceleración natural a que tienden y que ocasionan los balances de las efemérides finiseculares – en este caso además bajo la redoblada perspectiva milenarista –; pero también las extremas coyunturas que han incidido sobre el progreso normal del pensamiento general filosófico, y en nuestro caso del literario, en el último cuarto del siglo XX, casi recién transcurrido.

Creo no obstante y convengo seguramente con la mayoría, que no sea este el lugar ni el instante de demorarnos por más tiempo en el género de reflexiones genéricas, actualmente frecuentísimas, sobre el impacto de las efemérides. Pero la condición, a mi modo de ver, nada fungible ni caprichosa del tipo de reflexiones sintéticas, a la vez retrospectivas y proyectivas, que condicionan y a las que predisponen objetivamente las citas finiseculares, se ve favorecida en nuestro espacio específico de reflexión literaria por el conjunto de circunstancias características de las crisis relativista y escéptica que han sacudido intensa y decisivamente, durante los decenios postmodernos recién transcurridos, la *normalidad* inercial de los sistemas del pensamiento tradicional literario. Una sistemática esta que caracterizo aquí globalmente como tradicional, peculiarizada por haber asumido un marco

estable de condiciones sobre la constitución intrínseca de la obra literaria «en si» y los procesos psicológicos y expresivos que la generan, así como sobre los pactos comunicativos en la recepción y la asimilación lectora de la misma. Características todas sobre las que converge, con sus propias originalidades como veremos, la obra de Wolfgang Kayser, cuya propia efemérides – ya medio siglo – han elegido los organizadores de esta reunión de Braga, creo que muy adecuada y pertinente, para dar causa a las reflexiones sobre la situación actual y previsiblemente futura de nuestra especialidad, según se deduce del programa de ilustres y prometedoras contribuciones bajo el título general de «Caminhos e horizontes da Teoria da Literatura Contemporânea».

Invocar aquí el bloque de acontecimiento internamente teórico-literarios recientes que acondicionan muy peculiarmente, en nuestro caso particular y circunstancias, la conveniencia o hasta la necesidad actual del balance de síntesis, no implica ni mucho menos evocar una calamidad pasada, una crisis simplemente negativa que conviene olvidar y que aconseja hacer, como se dice en mi lengua, «borrón y cuenta nueva». No, no me parece que sea esa, históricamente considerada, la actitud prudente y respetuosa con la inteligencia en ninguno de los avatares pasados de las alternativas periódicas y pendulares entre creencia y escepticismo, entre construcción interpretativa del mundo y deconstrucciones críticas en el proceso de forja de la ciencia humana. Y desde luego que no me lo parece tampoco, ni mucho menos, específica y concretamente respecto al radical cuestionamiento a la significación general y literaria del revisionismo filosófico y crítico-literario postmodernos.

Tal actitud de respeto asimilativo respecto a las consecuencias crítico-literarias de las tensiones frecuentemente aporísticas a cargo del revisionismo filosófico postmoderno – que fue primero estetización de la metafísica con Heidegger para cerrarse luego en «debilidad» asumida del pensamiento progresivo con Vattimo o en «incomunicación» con Derrida – me parece que no será muy sospechosa en mi caso, si se quiere considerar mi actitud decididamente crítica contra los radicalismos y las inercias epigonales de moda de la deconstrucción y frente a los varios relativismos recepcionistas en los momentos álgidos de la popularización de dichas tendencias. Valga al respecto el dato contundente de la fecha de publicación de la primera edición española de mi *Teoría de la Literatura*, enero de 1988, un libro identificado por Harold Bloom en su *Western Canon* como exponente de un proyecto de fundación universalista del fundamento estético de la

poeticidad, concorde y conciliable para el eminente crítico de Yale con el suyo propio.

Identifico por tanto a la actualidad por la que atraviesan los días que vivimos, en la vigilia de una nueva etapa sobre la que parece imprescindible formular proyectos y previsiones útiles, como uno de esos instantes de coyuntura decisivos en la constitución histórica de nuestra disciplina. Ejercitada ya al completo con todo lujo de efectismos apocalípticos y aporéticos la retórica relativista y escéptica de la postmodernidad, contraria al programa de progreso de lo moderno, no debe ser descontada sin más como un nuevo rasgo de la moda intelectual, sino seriamente asumida la última sacudida crítica de la postmodernidad al macizo edificio del pensamiento clásico modernizado. Pero tras del paréntesis de las suspensiones revisionistas postmodernas, con la ganga más dañina quizás de sus desconocimientos y simplificaciones del pensamiento retórico y poético tradicional y moderno, a la tarea actual del teórico de la literatura le sobreviene la ingente perspectiva de recuperar con espíritu de fiel autenticidad el inmenso caudal del pensamiento histórico, tal y como lo exhibían la serie de síntesis como la de Kayser, gestadas en el otro momento de superior intensidad histórica en la medianera del siglo, durante las lamentables efemérides de la II Guerra Mundial.

Quiero recordar aquí, a tal respecto, el ámbito de la intertextualidad más explícita e invocada en *Análise e Interpretação da Obra Literaria*, publicada precisamente – y el dato no creo que sea casual ni irrelevante – en el sereno refugio de la acogedora tierra de Portugal por el antiguo universitario de Berlín y de Leipzig. En el prefacio del libro fechado en Lisboa en Julio de 1948, comparecen los nombres más familiares de Julius Petersen y André Jolles, que habrían de conocer tantos decenios de olvido total – cuando no se trate de interdicción expresa – tras la hecatombe bélica de Europa. Saturados hoy ya definitivamente de los prejuicios en relación con sangrientos conflictos y desgarrones históricos en los que no reconocemos felizmente razones algunas de responsabilidad ni de culpabilidad, los teóricos de la literatura actualmente debemos asumir el compromiso, tan titánico quizás como inevitable, si aspiramos a ser verdaderos, de recuperar el estado real de la experiencia humanista en el pensamiento teórico sobre la literatura; tal y como lo alcanzaron desde la formulación sintética el conjunto de libros – Ingarden, Walzel, Ermatinger, Emil Staiger; pero también Wellek y Warren y Curtius y Auerbach... – que incorporaban un ideal implícito en común con Kayser, intuido como momento de balance y de cristalización sintética.

A la sombra reconfortante y modesta de lugares relativamente exentos al escenario catastrófico de las matanzas, como el «campus» de New Haven, Zurich, o la propia Lisboa, el exquisito impulso cultural de aquel grupo de sabios europeos instruidos en la ciencia literaria tradicional y moderna – Wellek, Curtius y Kayser – sintieron en 1948 el acendrado compromiso intelectual y ético de codificar la herencia cuidadosamente modernizada de la reflexión, los sentimientos y el saber sobre el inmortal arte de la literatura al borde del meridiano de un siglo contradictorio y paradójico, en el que convivían sus propios esfuerzos en la conformación moderna de valor humanístico con las más crueles matanzas de la inhumanidad. Y es precisamente al amparo nada convencional de aquel brillantísimo momento de cristalización del esfuerzo sintético del que participaba Kayser, al que quisiera yo mismo acoger nuevamente aquí mi presentimiento de una nueva etapa decisiva de síntesis esforzada, costosa pero necesaria y feliz, en el trabajo continuo de la Teoría de la Literatura, para esta nueva etapa fronteriza, la de su balance final de extinción y de tránsito de nuestro siglo XX. Felicitándome como invitado del aún más feliz acierto oportuno del sabio alentador de este encuentro, ese otro gran espíritu de alta sagacidad sintética, el profesor Aguiar e Silva.

\*  
\*      \*

A la obra cuyo cincuentenario conmemora esta reunión, le cumple desde luego el término de síntesis en sus varias acepciones. Es, en primer lugar y en sus apariencias más inmediatas, un libro con manifiesta voluntad de síntesis didáctica de la Estilística avanzada. Como tal entiende, no sólo la morfología y analítica – en los cuatro capítulos de su primera parte titulada «Conceptos elementales del análisis» – de los estilemas discretos y microcomponenciales inventariados y movilizados habitualmente por los registros crítico-formalistas de la *estilística de la forma exterior*; sino que eleva rigurosamente además en los cuatro capítulos correspondientes de su parte segunda – recuérdese el título de la misma: «Conceptos fundamentales de la síntesis» – aquellos inventarios de rasgos y categorías individualizados y discretos a su condición real de constituyentes dinámicos del texto, actuando voluntariamente desde la unidad psicológica del *impulso* inicial al proceso inconsciente-consciente de codificación expresiva a través de la sincronía de las macroestructuras semántico-temática y sintáctico-

argumentativa, que constituyen el proceso textual reconocido como *forma interior*<sup>1</sup>.

Conviene destacar en este punto la importancia que corresponde a la obra de Kayser por un diseño tan neto y lúcido del espacio más amplio y completo de la Estilística; sobre todo cuando es bien sabido cómo el programa estilístico crítico-teórico de Dámaso Alonso en *Poesía española*, de elaboración rigurosamente contemporánea al de Kayser, se limitaba a invocar el horizonte simplemente esbozado de una *estilística de la forma interior* cual desideratum meramente futuro de la Ciencia Literaria. Y otro tanto, o poco más, se puede conceder en este terreno de la forma interior poética a los avances del otro gran cultivador español de la Estilística, el por tantos conceptos genial Amado Alonso. Quizás destacar en el haber de Amado sobre Dámaso una intuición más circunstanciada del umbral generador del *impulso* psicológico, codificado ya como tal – no se olvide – por Kayser, en su tratamiento del mismo, bastante diluido por el contagio desorientador de la *Einfühlung* en términos de «sentimiento», dentro de dos apartados iniciales de *Materia y forma en poesía*, titulados «Sentimiento e intuición en la lírica» y «El ideal clásico de la forma poética». Quiero advertir inmediatamente, sin embargo, que los límites que acabo de señalar en los dos distinguidos críticos españoles, no obede-

---

<sup>1</sup> Sintetizarnos aquí sustancialmente el esquema de la génesis textual del texto literario como trayecto del *impulso* subconsciente a la conciencia sincrónica *temática y/o dispositiva* macroestructural, que como tal se concreta indistintamente en cuanto a la prioridad en el orden consciente de la génesis textual bajo formas de contenido conceptualizado o de estructuración dispositiva. Un trayecto por tanto macroestructural diferenciado – aunque no necesariamente prioritario – de los formantes microestructurales intensos de la forma: sintagmáticos, léxicos o incluso rítmico-acústicos; según hemos tenido ocasión de deducirlo y verificarlo en nuestro extenso ejercicio crítico sobre la poesía de Claudio Rodríguez, en el libro, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga, Ayuntamiento (Col. Aire Nuestro), 1999.

En cuanto a la condición de nítidos antecedentes para los nuestros en los planteamientos de Kayser sobre la índole del *impulso* psicológico y de su proyección alternativa en la sincronía o macroestructuras, relacionamos algún fragmento en el que se formulan con especial concreción las tesis correspondientes diseminadas con continuidad en el conjunto de la ideología crítica textual de Kayser. Por ejemplo, en el capítulo séptimo, sobre el contenido, y en concreto sobre el grado y el modo de conciencia distanciada de los autores respecto a su intención creativa: «Toda a obra de arte nasce em profundidades incógnitas e desenvolve-se com a ajuda de forças de que o poeta nem sempre tem consciência. Embora também por vezes o processo genético se realize à clara luz da observação e com o olhar fixo num ponto ideal». Cfr. W. Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Traducción de Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1963, 3ª edición portuguesa, vol. II, p. 25.

cen en modo alguno sino a mi intención de subrayar, en contraste, las mejores iniciativas estilísticas rigurosamente contemporáneas a la singularidad y la importancia del desarrollo programático en Kayser de una crítica integrada de la constitución textual como *estilística macrotextual de la forma interior poética* y estilística microtextual de la *forma externa poemática*.

Seguramente hay que atribuir a la identificación directa y madura de Kayser con la tradición doctrinal alemana de la forma interior, desde Herder a Humboldt y a los Schlegel, su riguroso entendimiento crítico-literario de la misma. En él destaca, en primer lugar, la ponderación de un espesor psicológico de *impulso* progresivo subconsciente-consciente, que conecta ya en sí mismo la posición de Kayser con el espacio de expansión del concepto formal-lingüístico del texto hacia una antropología del imaginario mítico, del signo de la que ilustrara la escuela junguiano-francesa del grupo de Grenoble. En segundo lugar, destacaríamos igualmente entre los avances cardinales en la concepción de Kayser su nítida representación del concepto *sincrónico y alternativo* del proceso de constitución textual del significado, rompiendo las compartimentadas inercias irrealistas de la famosa tripartición retórica en *inventio* semántico-temática previa a la *dispositio* argumentativo-textual. Muy contrariamente, la descripción integrada de la *síntesis* textual estilística se representa constantemente en Kayser como un bloque de realización simultánea o indiferenciadamente jerarquiza entre ambas manifestaciones de la macroestructura de la forma interior. Así se pondera habitualmente en la analítica de Kayser la capacidad prioritaria del ritmo o de otros constituyentes espacio-temporales de la forma sobre la concreción conceptual del soporte temático de los textos, representado indistintamente como causa y consecuencia del despliegue macrosintáctico – dispositivo o argumentativo – del impulso prelingüístico.

Y por lo mismo, en tercer lugar, la sólida y estable asimilación del concepto sintético de la forma, como espacio textual diferenciado entre macro y microestructura, facultaba a Kayser para anticipar el modelo del que participamos nosotros mismos, que concibe la continuidad proyectada y reversible del texto entre la extensión de la macroestructura y la intensidad intencional estética de los estilemas microestructurales sintagmáticos. Lo que hace posible explicar también el movimiento de la génesis poética como proceso de inspiración promovido desde la ocasionalidad intensa del detalle o rasgo puntual de inspiración a su expansión sucesiva a términos de extensión armó-

nica del texto del poema. Espesor síquico del impulso y sincronicidad alternativa, por tanto, entre los componentes semántico y sintáctico de la macroestructura, y de ésta en su conjunto con relación a los estilemas dominantes del microtexto marcan el parámetro de alta comprensión de un modelo textual avanzado de las obras artísticas en la ideal síntesis de Wolfgang Kayser.

Son innumerables los lugares de la obra de Kayser que corroboran nuestra atribución al mismo de la calidad de antecedente plenamente avisado de una concepción normalizada del texto literario como totalidad o unidad globalizada. La cantidad y la precisión de tales pasajes en la obra no responde sino a la consecuencia de la centralidad en la conciencia de dicha comprensión como núcleo constituyente de las ideas sintéticas sobre el texto y el estilo. Veamos un ejemplo a propósito de la condición estructurada del texto ya en el capítulo de Introducción de la obra:

«... todo o texto “literário” (no sentido mais lato da palavra) é um conjunto *estruturado* de frases, fixado por símbolos. As frases, alinhadas umas às outras, no texto de exercícios de uma gramática, para estudo de qualquer regra, não são um conjunto estruturado; não são, pois, um texto literário. O conjunto estruturado de frases é portador dum conjunto estruturado de significados». Y más adelante se insiste en «el carácter estructurado del conjunto por el cual lo provocado se torna una unidad»<sup>2</sup>.

Y no faltan tampoco los lugares en los que Kayser denuncia directamente la resistencia de la lingüística histórica y de su tiempo a progresar más allá del estudio de las unidades sintagmáticas y compartimentadas del lenguaje<sup>3</sup>; atribuyendo por el contrario los progresos en tal vacío a las iniciativas de comprensión del modelo de texto aportadas por sus compañeros y maestros en la segunda generación estilística bajo el modelado sintético e interactivo de la forma. A destacar entre ellas, si bien no explícitamente para Kayser, la imagen del despliegue textual desde las estructuras nucleares expresivas, pretemáticas, de las *formas simples* de Jolles; así como la concepción del efecto global genérico-estilístico popularizada por Emil Staiger<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, p. 7.

<sup>3</sup> Para una crítica certera a las inercias de la ciencia lingüística en tal sentido, *Ibid.*, I, pp. 196-197.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, p. 223-224. «Foi sobretudo Emil Staiger que iniciou investigações sobre estes problemas. Limitando-nos a uma só obra, podemos lembrar que, na poesia *Barca Bela* de Garrett, se nos revelou, no predomínio dos imperativos, algo da sua forma

Por esa vía, en el apartado del capítulo cuarto sobre «Las formas lingüísticas» expresivamente titulado «Formas superiores a la frase», Kayser llegó a codificar precozmente anticipos rigurosos de los fundamentos lingüísticos de una gramática textual de las formas literarias como soporte de la estilística de la forma interior poética. La popularizada jerarquía fenomenológica de unidades y de niveles estabilizada para el análisis literario desde *Das literarische Kunstwerk* de Ingarden, obediente y puntualmente mencionado y seguido por Kayser, junto a Günther Müller, como pauta para el inventario de su analítica morfológica de los constituyentes textuales<sup>5</sup>, se había impuesto bajo la forma de inventario de componentes; pero al omitir o dar por descontada la unidad cohesiva del principio inicial textual, limitaba su efectividad a clasificar por separado las piezas del mecanismo – el componente descriptivo-analítico de la primera parte de *Análise e Interpretação* –, pero no establecía el funcionamiento combinado de las mismas en la síntesis de la construcción textual.

Tras reiterar una vez más su advertencia sobre la inmadurez innatural de la Teoría lingüística y crítica frenadas ante el nivel textual – «La lingüística, igual que la estilística, no se ha preocupado hasta ahora de estas construcciones superiores a la frase» –, nos sorprenden hoy en el Kayser de 1.948 justificaciones sobre la fundamentación objetiva lingüística del nivel textual, análogas en todo a las que originaron un cuarto de siglo más tarde los primeros acercamientos a la lingüística del texto, también en el ámbito alemán – las casualidades científicas no existen –, de lingüistas como Peter Hartman o el propio

---

«interna» como exortação. De modo idêntico, a oração como forma literária usa, no ponto decisivo da sua construção, o imperativo, enquanto que a narrativa prefere a frase enunciativa.» Y añade: «Investigações destas, que, até agora, na verdade, aparecem em número relativamente restrito, levam pois, às mais diversas direcções: à forma interna da obra, ao estilo da personalidade, à questão do estilo das épocas ou à do género, etc.»

<sup>5</sup> Resulta en efecto decisiva la influencia de la organización del índice de unidades constituyentes de Ingarden – determinantes de los que serían tipificados más tarde como «niveles semióticos» a partir de Morris – sobre la estructura de *Análise e Interpretação*. El mismo Kayser lo revela así claramente, desde su hábito de ejemplar lealtad y transparencia con sus fuentes, en el capítulo de Introducción: «Foi a Fenomenologia que também para este problema nos trouxe a libertação desta interpretação psicológica. Dos dois trabalhos mais importantes dos últimos tempos para a determinação do objecto da ciência da literatura e esclarecimento da essência de textos literários, um deles é da autoria do investigador polaco Roman Ingarden, discípulo do filósofo Husserl: *Das literarische Kunstwerk* (A obra de arte literária); o outro é de Günther Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung* (Sobre o modo de ser da Poesia).» *Ibid.* I, pp. 13-14.

Eugenio Coseriu. Recordemos las razones de Kayser en defensa del fundamento natural-real de las unidades supraoracionales que él llamaba «formas del discurso»:

«Pois facto é que toda a linguagem –falada ou escrita- não se realiza por meios de frases isoladas ou alinhadas, mas sempre por meio de *discursos*. Na verdade, a análise aturada de parágrafos vai encontrar não só determinadas formas de ligação de frases, mas também construções que apresentam unidades do discurso relativamente fechadas. Designam-se estas unidades inferiores do discurso como “*formas do discurso*”».

A partir de la conocida expresión común a Coseriu y a Peter Hartman sobre el principio de evidencia de que no hablamos por palabras y ni siquiera por frases sino por textos, asistimos en Kayser a la formulación de un nivel de estructuras constituyentes supraoracionales, que por su misma naturaleza no pueden sino alojarse y constituir un marco expresivo todavía más amplio y englobante: el de la *macroestructura discursiva*. Obviamente el término de macroestructura no se hallaba al alcance conceptual y terminológico de Kayser a las alturas de 1948; ni tan siquiera era todavía habitual e inmediatamente asequible por entonces la noción lingüística de estructura que Kayser llega a encontrar y utilizar profusamente en su obra pionera. Pero la intuición del ámbito macroestructural resultaba aquí de evidencia, cuando en la cita anterior perfiló Kayser su modelo ideal de transferencia operativa desde los elementos repertorizados en el análisis hacia los esquemas de funcionamiento constructivo del conjunto textual, dentro de su modelo de síntesis:

«Têm o poder – las antes aludidas formas del discurso – de ligar e subordinar as diversas formas da linguagem (e não só as sintácticas). As formas do discurso representam, por isso, o limite imposto a este capítulo sobre as noções elementares analíticas, e formam a ponte que vai conduzir mais tarde ás explicações acerca das noções elementares sintácticas»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, pp. 230-231. En su desarrollo teórico ulterior, este concepto de «formas del discurso» se sustancia, seguramente bajo el modelo indirecto de los *einfache Formen* de Jolles, con su diseño implícito de funcionamiento como unidades nucleares amplificadas, en una tipología de *modos del discurso*: descripción, relato, orden, valoración, discusión, etc... La génesis y desarrollo de las formas con el origen y en el marco de los modos la representa Kayser en los siguientes términos: «Aos modos do discurso estão correlacionadas as formas do discurso. Pressupõem estas os modos, ou seja a execução

Sólo a partir de un concepto tan ampliamente expansivo – textual – de las unidades estilísticas: «las formas de discurso como unidades plásticas de sentido», se perfila ya asequible la aportación tradicionalmente más divulgada y en nuestra actualidad quizás más constructiva de la obra de Kayser: su justificación de una tipología de los tres géneros literarios tradicionales como despliegue de los *modos de discurso* dialécticamente cerrados y naturales, o si se los quiere considerar así: universales configurativos literarios. Pero un rasgo de firmeza e importancia doctrinal tan decisivo en el libro de Kayser merece una atención particularizada, que nosotros abordaremos más adelante como cierre y culminación de nuestro análisis.

\*  
\*   \*   \*

Por ahora vale la pena subrayar la rara madurez del pensamiento teórico textual de Kayser, patente en los detalles de sus descripciones sobre el proceso de estructuración de las formas de discurso, en el que adelantábamos ya anteriormente que lo más llamativo y original tal vez consista – para nuestros propios intereses actuales – en la superación que lleva a cabo del orden tradicional, compartimentado y sucesivo, de las operaciones o *partes* retóricas, sustituido por un modelo de sincronía y de alternancias facultativas en el orden consciente de la génesis de los discursos. Asistimos a ello a resultas de una de las verificaciones analíticas de Kayser que se prodigan con relativo acierto de dosificación y variedad en el libro – y conste que el punto de las verificaciones ejemplarizadas no es materia de acierto descontado ni fácil en este género de exposiciones manuales –. Me refiero al análisis del poema «La bonne chanson» de Verlaine:

«Há uma coisa porém que se pode dizer com toda a certeza e também se pode generalizar: que o estrato das significações não representa a verdadeira substância da poesia e não é ele o único a ter construção. Nesta “*chanson*”, os outros estratos são essencialmente *comparticipantes* (el subrayado es nuestro) se não os principais condutores na evocação e construção do mundo poético.»

---

de um determinado falar. Assim constituem o sentido, a finalidade central do discurso. Mas são mais: são formas; arredondam o discurso em questão, de maneira a ir do seu princípio até ao fim. Dão unidade a um trecho seguido de linguagem: elas são “figura” (*Gestalt*). O acto de descrever arredonda-se na descrição ou na imagem, o de discutir na discussão, o de ordenar na ordem, ou, então, no pedido ou na oração, o acto de relatar na relação, etc.» (I, p. 235).

Y sustanciando lo anterior en el caso del modo del discurso constitutivo de este texto, el de la enunciación genérica de la lírica, se subraya la descripción del mecanismo de acción combinada de las formas bajo el control del resultado de efecto general como «*proceso lírico*»:

«Na linguagem da ciência da literatura chama-se “*processo lírico*” à substância da poesia lírica, resultante da *actuação em conjunto* (subrayado nuestro, nuevamente) e desenvolvendo-se pouco a pouco»<sup>7</sup>.

Llegados a estas alturas de la exposición del método de Kayser, hay que preguntarse necesariamente por las fuentes contextuales en que se funda. ¿De dónde proceden sus percepciones sorprendentemente actuales sobre la naturaleza sintética macroestructural y textual de los formantes estéticos del estilo?. ¿Hay que atribuirles únicamente al hallazgo individual del autor, en un grado de acierto y de desarrollo que no alcanzaban contemporáneamente los restantes cultivadores de la Estilística, como los españoles Dámaso o Amado Alonso?. La respuesta a todo ello nos representa a un Kayser singularmente lúcido y sutilmente receptivo, pero en íntima relación con los hallazgos más matizados de la escuela estilística alemana.

La estilística en la que se forma Kayser, representa una plenificación del método crítico, o más bien corriente de pensamiento literario, cuyo rasgo diferencial empieza a ofrecérsenos como compleja articulación de un sistema de lectura personificado demasiado convencionalmente en el famoso *círculo hermenéutico* o *círculo filológico* de Spitzer, y que se fundamenta en una conciencia muy penetrante de las estructuras constitutivas del texto, servidas a partes iguales por la tradición analítica de la Fenomenología y la Psicología protojunguiana arquetípica enraizada en la Filología de un André Jolles; todo ello ensamblado y penetrado en la tradición nacional de «gesthaltismo» de la Filosofía de la Ciencia. Un mosaico, como se ve, demasiado complejo para supeditarse fácilmente a la simplificación, y que, por lo mismo, en casos como el de Kayser se nos revela actualmente como

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, pp. 246-247. Junto al rasgo glosado de la acción conjunta de los que llama Kayser «estratos» – o bien, componentes o niveles –, actuando en sincronía, bajo una disponibilidad facultativa paradigmática, hemos destacado antes en el pensamiento de Kayser la característica también novedosa e importante de su concepción de la zona indiferenciadamente psicológica que nosotros – y a veces el mismo Kayser – denominamos *impulso*, precisando el más difuso y genérico concepto de «sentimiento» habitual en la teoría de Amado Alonso. Recuérdese al respecto el significativo texto de Kayser, que transcribíamos al final de la nota primera de este escrito. *Ibid.*, II, p. 25.

una cantera de avances y sutilezas técnicas sobre la naturaleza del texto literario absolutamente indescontable, a la vez iluminadora y productiva, para la hora actual de síntesis científicas en Teoría de la Literatura.

No hay sino que releer cualquiera de las páginas de Kayser donde se formulan los procesos constitutivos de la *síntesis* para percibir en su plenitud la atmósfera científica que acabamos de describir, y que conforma y explica el alcance y la profundidad razonada de los aciertos técnicos del método. Tomemos, por ejemplo, el final del capítulo noveno de la segunda parte sobre el estilo como efecto resultante de la conjunción sintética de los constituyentes poemáticos:

«... a investigação do estilo não pode ser levada a efeito de maneira a empregar as tabelas das formas aí apontadas – habla Kayser de los factores de estilo inventariados en los capítulos del análisis fenomenológico – (mesmo que fossem mais completas), para com elas chegar à determinação do estilo. Se assim fosse, nada se poderia recolher, a não ser pequenas partículas, já sem vida, que nunca mais poderiam reunir-se para delas resultar a unidade do estilo». Y concluye: «Quase se pode dizer que não há caminho directo que parta dessas tabelas isoladas das formas linguísticas para a investigação do estilo duma obra».

La *vida* poética de la obra literaria, su fervor estético, definido por tanto en términos estrictos de interacciones complejÍsimas, controladas e impulsivas, conscientes e inconscientes, instintivamente creadoras. La síntesis como la fuerza cohesiva del texto es un ideal de formación, de génesis dinámica e inspirada, de cuyo espíritu es correspondientemente tributaria la corriente de lectura y de interpretación crítica. El conocido *círculo* de Spitzer se nos ofrece así, a la luz de sus concomitancias con las ideas de la codificación poética y la descodificación crítica y lectora de Kayser, como un verdadero lugar metodológico de incalculadas convergencias en la construcción científica de la Ciencia de la Literatura alemana. Leamos casi a renglón seguido de las líneas anteriores:

«Quem quiser investigar o estilo duma obra tem que se sentir primeiro inteiramente penetrado pela obra, sem pensar sequer em quaisquer formas ou traços do estilo.» (hasta aquí se trata, como se ve, de la primera lectura global, intuitiva en el procedimiento del círculo filológico de Spitzer, tal vez con un mejor matizado énfasis en el sentido de la recepción del impacto de cohesión constructiva del texto). «Só ao fazer segunda leitura (y aquí, el equivalente al proceso de verificación o falseamiento detallado de la primera impresión sinté-

tica de lectura en la configuración del círculo de Spitzer) é que já pode começar a observar traços, ou melhor: deixar que eles nos impressionem. Há-de haver muitos que chamem sobre si a atenção; escolhe-se então um para iniciar a investigação e pode-se ter a certeza de que, ao interpretá-lo no seu aspecto estilístico, logo se oferece uma categoria (aquí, por fin, la nueva síntesis textual del método de Spitzer, como confirmación categorial crítica de la intuición inicial fundadora del círculo)... A necessidade de saltar constantemente dum ponto para o outro é da essência do problema posto. É que na investigação do estilo não interessa apenas observar quais as forças que procuram expressão (formidable formulación esta para simbolizar la potencialidad magmática de los materiales sígnicos – imaginativos, afectivos, sensoriales y simbólicos – del impulso concretándose imprevisiblemente en estructuras de forma)»<sup>8</sup>.

Nuestra insistencia sobre la condición ambiental, contextual o intertextual, de la cultura científica y literaria centroeuropea o específicamente alemana, que y alerta sobre el grado y la condición nada triviales de la experiencia crítico-teórica de Kayser, trata de ponderar – a través de la sintomática obra analizada – la densidad y la riqueza del universo cultural muy complejo de tradición idealista y densidades intuitivas románticas reacondicionado por la sistematización analítica fenomenológica. La recuperación actual adecuada de ese complejo universo de cultura filosófica y filológica, supeditado a las dos productivas crisis revisionistas: la primera de esquematización estructuralista con carácter filosófico-analítico, y después las exasperaciones aporéticas postmodernas de signo revisionista escéptico, tal vez represente un esfuerzo de adquisición sintética extenuador. Con lo que no se dice que deje de ser estrictamente necesario, si el teórico de la literatura de este final de siglo y el de los años inminentes del siglo y el milenio venideros asume su compromiso de veracidad humanística sin escamo-teos ni simplificaciones. La experiencia científico-literaria refundada en esta nueva edad actual de encrucijada ha de recuperar la compleja y profunda capacidad sintética del mundo cultural encuadrado en torno de las grandes instituciones universitarias europeas a caballo entre los siglos XIX y la primera mitad del XX. Fecunda edad de síntesis aquella – de Worringer a Highet, o de Nolde y Jaeger a Curtius y a Maria Rosa Lida – de la que el tratado sintético de Kayser representa, con su coétaneo anglosajón de Wellek y Warren, logrados y necesarios esfuerzos de codificación divulgativa.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, II, pp. 205-206.

Pero al invocar ahora la asociación del libro de Kayser con el famoso tratado rigurosamente contemporáneo de Wellek y Warren<sup>9</sup>, no lo hacemos caprichosamente; al contrario, pretendemos señalar diferencias sustanciales entre ambas obras que peculiarizan y caracterizan de forma marcada el libro que analizamos. Para decirlo en breve y de manera inmediata: la pérdida casi absoluta en la obra americana del marco de perspectiva circunstanciadamente textual, que hemos constatado hasta ahora, por el contrario, como la intuición fundante más enriquecedora en el ideario crítico-estilístico de Kayser; propicia las mayores insuficiencias del divulgado tratado americano<sup>10</sup>; esto es, los vacíos más sensibles desde nuestra perspectiva y necesidades actuales de construcción sintética. Lo cual no quiere decir, sin

---

<sup>9</sup> El prólogo a la primera edición de la *Teoría literaria* de Wellek está fechado en New Haven, el primero de Mayo de 1948, dos meses anterior, por tanto, a la fecha correspondiente en el tratado de Kayser: Julio de 1948.

<sup>10</sup> Aunque la *Teoría literaria* de Wellek y Warren no deja de asumir comúnmente la evidencia de la obra literaria como un conjunto compuesto y cerrado de constituyentes, se evita sistemáticamente en dicho tratado toda problematización sobre las formas textuales complejas que median entre los constituyentes sintagmáticos de nivel de frase y la resultante global del texto complejo y cerrado, donde se localizan las macroestructuras semánticas y sintácticas, sobre las que se apoya el despliegue de la forma interior. Testimonian tales limitaciones – o mejor la suspensión y el desinterés del tratado norteamericano – respecto al nivel temático y argumentativo de la macroestructura la asimilación explícita que en él se hace de la famosa descripción de Ingarden sobre los «estratos» constitutivos de la obra: «... tenemos, primeramente, el estrato fónico, que, por supuesto, no debe confundirse con el sonido propiamente dicho de las palabras... esta estructura es indispensable, ya que sólo a base de los sonidos puede surgir el segundo estrato: las unidades de sentido. Todas y cada una de las *palabras* tendrán su sentido, se fundirán en unidades en el contexto, *en sintagmas* y *en estructuras de frase* (es nuestro el subrayado de todos estos términos, elocuentemente representativos de la actitud de Wellek y Warren). De esta estructura sintáctica nace un tercer estrato, el de los objetos representados, el “mundo” del novelista, los personajes, el ambiente». Cfr. R. Wellek y A. Warren, *Theory of Literature*, New Haven, 1948 (citamos por la traducción española de J. M. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974, 4ª reimp., pp. 179-180).

Como se ve, nada avanza la *Teoría literaria* de Wellek y Warren respecto a la confusión y las ausencias al nivel de estructuras supraoracionales en obras como la de Ingarden, publicadas casi veinte años antes; pese a que en otros momentos los autores del manual americano se hacen eco de las propensiones de este tipo como una limitación pesada. Así, en el capítulo sobre el estilo y la estilística: «Somos dados a acumular observaciones aisladas, muestras de los rasgos marcados, y a olvidar que una obra de arte constituye un todo.» En cualquier caso las restricciones en el estricto modelo inicial fenomenológico a los *extractos* más evidentes y aproblemáticos, unido a las limitaciones forzosas en el orden de progresión sobre niveles de complejidad creciente por parte de unos formalistas rusos conocidos también pioneramente por Wellek y Warren a través de la síntesis informativa de V. Erlich en *Russian Formalism*, de 1955, no

embargo, que la obra americana no ofrezca una riqueza de perfiles de información y de opinión sobre los textos y el sistema general literarios mucho más variados y enriquecidos que los de Kayser, y que por tanto su grado de utilidad informativa contemporánea y actual, así como el acierto de la presentación sintética de su construcción y estilo didáctico, no resulten – como así es, innegablemente – notablemente más eficaces que los del autor alemán. Pero aun así, queda en pie contrastadamente en *Análise e Interpretação* la solvencia profunda – no inmediata y explícitamente identificable – de su compleja y articulada asimilación de la estructura macrotextual de las obras y del sistema literarios.

\*  
\*   \*   \*

Aludíamos entes al punto de interés más reconocible y reconocido en *Análise e Interpretação da Obra Literária*; a saber, el trayecto del texto al género armónicamente resuelto en Kayser como un sistema de *proyección*, antropológica y expresivamente en continuidad homogénea. En lo que se refiere al subrayado de la explicitud pedagógica de Kayser resulta inobjetable, incluso hasta el riesgo de lo enojoso y redundante, en antítesis con los aciertos de agilidad informativa – a

---

contribuían precisamente a forzar en los autores del tratado norteamericano sus inercias de escuela en la lectura inmediata y positivista de los textos. Buena prueba de la manifiesta disparidad de sus actitudes respecto de la estilística alemana de tradición idealista son las reticencias – cuando no la descodificación radical – de aquéllos respecto al concepto genético macroestructural de la *forma interior*, tan bien asimilado y desarrollado teóricamente por Kayser, según lo hemos constatado ya. Al abordar un deslinde elemental y tosco, incluso a aquellas alturas del desarrollo de las ideas lingüísticas y críticas sobre el texto – recuérdese para contrastar los sutiles análisis de M. Bajtin a comienzos de los años treinta sobre la noción de contenido literario –, comentan ilustrativamente: «El común remedio propuesto, y ampliamente utilizado por los alemanes (la modulación prejudicial en 1948, incluso en los términos, queda de manifiesto por sí misma), que es la introducción del término *forma interior*, término que originalmente se remonta a Plotino y a Shaftesbury (una trayectoria del concepto, la trazada por Wellek y Warren, sumaria y tendenciosa, por decir poco), no es más que complicar las cosas (como si de otra cosa se hubiera tratado, reducidos así los términos, en el refinamiento categorial de la lingüística y la crítica literaria), ya que la divisoria entre forma interior y forma exterior sigue estando en tinieblas» (p. 167). Y aún podríamos añadir nosotros, desde nuestra propia perspectiva, que lo sigue y seguirá estando para todos aquellos observadores que se encasillen en esa misma falta de percepción entre las estructuras globales generativas – por no decir las macroestructuras – y las estructuras sintagmáticas de la fenomenología más inmediata y terminal de los textos – para no llamarlas microestructuras –.

veces también de ligereza bien encubierta – que presiden y avaloran mucho más popularmente el utilísimo tratado contemporáneo de Wellek y Warren. Las palabras de encabezamiento del capítulo décimo de la segunda parte sobre «La estructura del género» resultan por ello extraordinariamente representativas de la necesaria proyección y ajuste de la tonalidad estilística de la *pieza* literaria concreta en el tenor de su marco categorial genérico. La propuesta aludida cubre el modelo metodológico y los fundamentos de convicción teórica que han inspirado su obra:

«Na primeira parte, ao tratar dos conceitos *analíticos*, isolámos determinados fenómenos da obra literária e explicámo-los separadamente. Fizemos isto com absoluto conhecimento de como um tal processo só podia ser provisório, por se não adequar às coisas. Na viva obra de arte não há isolamento de partes separadas: todas as formas se transcendem sempre a si próprias e actuam sempre conjuntamente. Até os conceitos *sintéticos*, de que se falou na segunda parte, eram todavia somente unidades provisórias que se revelavam à contemplação. Cada um destes estratos transcendia-se continuamente: ritmo, construção, essência sempre se determinavam reciprocamente, e, sobretudo, mostrou-se no ponto de vista do estilo como é íntima a cooperação de todas as forças que tomam parte na construção da obra de arte literária»<sup>11</sup>.

Tras del pasado medio siglo de encendida polémica sobre la entidad operativa de los géneros literarios, la conocida actitud de Kayser merece ser revisada y propuesta, a mi modo de ver, como un testimonio de equilibrio entre dos clases compatibles y complementarias de realidades: de un lado, la *sistematicidad* antropológica constitutiva de la economía comunicativa de la codificación y descodificación simbólica de los seres humanos, y de otro, la dialéctica opuesta de las circunstancias históricas *individualizantes*. En tales términos de comprensión, las primeras fuerzas universal-antropológicas establecen inevitablemente el marco de las estructuras propiamente genéricas; es decir, la tríada dialéctica tradicional: lírica, épica y dramática, absolutamente justificada desde la antigüedad retórica de los modos de expresión – exequemático, dramático y mixto – y desde la madurez reflexiva renacentista sobre las formas históricas mayores de la codificación literaria. Una tipología de formas genéricas mayores constitutivamente cerrada y universalista, que se despliega espontáneamente bajo su articulación histórica en *subgéneros* o clases: epopeya, novela y cuento,

<sup>11</sup> Cfr. W. Kayser. *Análise e Interpretação*, cit. II, p. 209.

tragedia, drama y comedia; y aun en *tipos históricos* más concretos como novela picaresca, histórica, sentimental, lírica, de ciencia ficción, policiaca, etc. ... Desatender bajo pruritos maximalistas la diferente índole: natural-expresiva y social-histórica de los distintos nombres categoriales de *géneros* y *subgéneros* ha significado, en la historia reciente de las polémicas literarias desde los tiempos de Kayser, un primer paso en la voluntad cultivada del desacuerdo polémico «profesionalista».

Y sin embargo Kayser percibía y prevenía inmediatamente la necesidad de partir de esa diferencia inconfundible como punto de partida y de destino en las tipologías sobre la variedad de modalidades expresivas y simbólicas constitutivas del sistema literario, advirtiendo de entrada sobre el equívoco nominalista tradicional: «lo que tradicionalmente se designa como género es completamente heterogéneo». Después, recuperando del arsenal de su bien cimentada cultura crítica e histórico-literaria decimonónica, alemana y europea, un nomenclator bien representativo de acercamientos sistemáticos – Hegel y Vischer, pero también Matthews Arnold y Brunetière –, no obnubilados por la casuística histórica: «En el siglo XIX no faltaron pensadores que, con erudición portentosa y envidiable conocimiento de la literatura universal, desarrollaron y expusieron *los géneros como sistema*». Ciertamente que actualmente pueden resultar inasumibles, sin más matizaciones, aquellos de los pronunciamientos más rotundos y categóricos de Kayser en su día, en el sentido de la tradición dialéctica-universalista, como: «La triple división en lírico, épico y dramático es hoy generalmente aceptada por la ciencia de la literatura»; o bien, en la misma forma: «La tripartición parece tan segura y tan de acuerdo con la realidad, que constantemente se han hecho tentativas para demostrar filosóficamente su necesidad»<sup>12</sup>.

Pero no es un menor acierto que el punto de partida pragmatista e individualizadamente histórico que se impuso más tarde en la Teoría de la Literatura, al ignorar el fundamento antropológico de la simbolización literaria, condujo a la misma Teoría a sus peores vecindades de ociosidad y desnaturalización con una Historia literaria encapsulada en sus objetivos más obvios de simple registro y de constataciones automáticas de hechos y datos, sin pretensiones de remontarse a la creencia causal necesaria de los mismos en su sistema. Al haber comprendido profundamente la raíz antropológica, sistemática y en tal restricción y sentido universalista, del sistema simbólico y comunica-

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, pp. 310-311.

tivo que instauran las instituciones humanas de la literatura y el arte, Kayser remontaba con toda congruencia y acierto los fundamentos de la emoción humana de lo estético a las estructuras fundantes del sistema de los géneros, en términos de despliegue de la dialéctica expresivo-simbólica. Estableciendo y explicando además dicho principio en compatibilidad complementaria con los datos de accidentalidad histórica, sociales y personales, que determinan las formas responsables de la adaptación concreta de subgéneros y clases literarias, y en último término de la dialéctica no prescrita de la *individualización* de la obra literaria. Recordemos el cierre de la obra de Kayser:

«Objetivo deste último capítulo – el dedicado a los géneros – foi penetrar no núcleo mais íntimo duma obra de arte e mostrar como se organiza, a partir daqui, a sua vida misteriosa até às últimas ramificações do verso, da linguagem, da forma externa. Conteúdo e ideias, verso e ritmo, linguagem e estilo, construção e forma de apresentação – todos estes aspectos que observámos nos respectivos capítulos, separadamente como não podia deixar de ser; só a partir do genérico, ao que nos parece, se podem compreender na sua actuação conjunta».

Y poco después, asumiendo la evidente constitución histórica, individual y única, de la obra de arte literaria, insistía desde ella hacia su incardinación universal genérica:

«A obra de arte literária vive como tal e em si mesma. Sendo assim, então já não há a ameaça do perigo de uma identificação de ciência da literatura com história da literatura; mas também não há já a ameaça do perigo a que o pensamento interdito esteve exposto nos últimos decénios: o de a obra de arte ser arrastada para o redemoinho de um relativismo psicológico ou histórico ou nacional. Por nossa parte somos da opinião de que precisamente a reflexão sobre os géneros nos conduzirá – não tememos a expressão – às leis eternas pelas quais se rege a obra de arte poética. Chegámos ao ponto em que o cientista da literatura estende a mão, por um lado, ao historiador da literatura, e ao filósofo por outro»<sup>13</sup>.

Actualmente no es ya la hora de elogiar el hallazgo de aquellas «leyes eternas» que mencionaba Kayser como el ideal máximo, ni menos aún único, de la explicación teórica sobre la literatura. Ni esa parcelación ni el exceso contrario: el repudio positivista de toda constante antropológica o ley universalista en los fundamentos estéticos de la construcción textual y comunicativa de los fenómenos literarios.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

La recuperación sintética a la que creo que nos invita el cumplimiento de los requisitos de interés científico en nuestra propia edad de balances en la transición de siglos y milenios, desde el ejemplo de Kayser, nos brinda la doble lección de su prudencia sintética: por una parte nos releva de la cuasi-regla postmoderna, relativista y nihilista, de temerle a las reglas; es decir, a las constantes antropológicas de la programación psicológica de los hombres que condicionan la fisonomía de los textos y los principios de la comunicación artística. Pero por otra parte, la activa experiencia del historicismo literario que impregnaba necesariamente los hábitos científicos manifiestos en Kayser, brinda también para las síntesis actuales las evidencias de los datos de *individualización* y singularidad histórica en las obras de arte. En este mismo apartado de los géneros, tenemos que recordar no sólo la justificación de Kayser – con Hegel, con Vischer y con Staiger – de los principios fundantes de la tripartición dialéctica-universalista, sino también su meticuloso esfuerzo para encuadrar las variantes de inducción histórica, los *subgéneros*, modalidades e hibridaciones especiales constitutivos de las *clases* históricas de la literatura – la oda, el himno, la canción, etc. ... – dentro de los rasgos *mínimos* de intensión universal necesarios para cada uno de los tres géneros mayores.

Porque la enseñanza también inolvidable de estos últimos decenios recién transcurridos de objeciones pragmáticas con raíz historicista y filosófico-escéptica aconseja a la síntesis actual una vigilancia particularmente atenta con los excesos de la pasión idealista sistemática, que facultó en la tradición pasada – de la que la prudencia de Kayser era fatalmente deudora – las tentaciones máximas de una Filosofía casi matemática de la Historia, y no sólo en Taine, en Spengler, en D'Ors o en Hocke, sino hasta en muchos relieves de las mejores síntesis como las de Wölfflin y Worringer. Por lo menos hasta que la Teoría literaria de la nueva edad de síntesis no haya reequilibrado el trayecto por ahora más hacedero e inmediato de una Teoría universalista de la construcción del significado poético, con el correspondiente recorrido suplementario de una Poética histórica fundada en la síntesis actual, parece prudente dejar en suspenso las tentaciones maximalistas de diseñarle leyes eternas a la historia de la individualización del genio literario. Tarea por supuesto, dilatada y compleja la de nuestra actual época de síntesis – no más sin embargo que la de cualesquiera otros momentos de progreso en el conocimiento científico –; pero tarea para la que se puede contar con el estimulante antecedente de una cadena áurea de grandes momentos sintéticos, en los que floreció la determinación y la prudencia de espíritus como el de Wolfgang Kayser.



# **Teses sobre o ensino do texto literário na aula de Português \***

VÍTOR AGUIAR E SILVA  
(Universidade do Minho)

Como o tempo de que disponho para realizar esta intervenção é relativamente curto, não permitindo explicar e dilucidar argumentativamente as proposições e as propostas que vou apresentar, construirei o meu texto como uma sequência de teses sobre o tema que, em conformidade com o programa deste Encontro, me cabe tratar, formulando cada tese de modo conciso, sem tecnicismos teóricos e terminológicos e fazendo acompanhar cada tese de sucintos esclarecimentos e comentários.

E porque a linguagem é número, no sentido originário desta palavra, e porque os números se inscrevem no mais fundo da sabedoria dos deuses e dos homens, vou propor e enumerar dez teses, numa espécie de decálogo ou de via-sacra com dez estações para meditar e ganhar esperança.

## **TESE I**

O texto literário – mais propriamente, o texto poético – desempenhou, ao longo de toda a história do Ocidente, um papel preeminente na formação escolar, educativa e cultural dos jovens e não existem razões substantivas para que se altere significativamente, e muito menos para que se abandone, essa herança multissecular.

---

\* Comunicação apresentada ao «Encontro de Educação» organizado no Porto e em Lisboa, em 8 e 14 de Maio de 1998, pela Porto Editora.

Entre a linguagem verbal, entre cada língua histórica, e a poesia existe uma primordial e permanente relação ontológica, semiótica, social e cultural. Os textos poéticos orais e escritos foram e são por excelência os espaços e os organismos da constituição, do desenvolvimento e da ilustração das línguas históricas. Neles coexistem, em tensão criadora, a exemplaridade e a normatividade linguísticas e a inovação, a inventividade e a fantasia verbais, muitas vezes bordejando mesmo a transgressividade e nessa fronteira de aventura e risco abrindo novos horizontes de expressão e comunicação. Os textos poéticos – e neles incluem muitos dos textos fundacionais das mitogonias e das religiões, como é o caso da Bíblia – são os textos mais perduráveis, mais vivos e mais fecundantes, de todas as culturas.

Não se pode ensinar a língua sem o estudo da poesia, não se pode ensinar a poesia sem o estudo da língua. A gramática, a retórica e a poética, três artes fundamentais da cultura e da escola do Ocidente, têm como um dos seus pilares mais sólidos a indissociabilidade da língua e da poesia. A grande filologia romântica e pós-romântica conservou e renovou essa tradição, que foi prosseguida e aprofundada, em quadros teóricos e metodológicos diversos, pela Estilística idealista, pelo Formalismo russo e pelo Estruturalismo da Escola de Praga. Infelizmente, grande parte da Linguística contemporânea, em especial a Linguística gerativa e a Linguística derivada da filosofia analítica, operou uma cisão terrivelmente empobrecedora entre língua e poesia, reduzindo a língua a uma esfarrapada manta de retalhos cognitivistas e rasamente semântico-pragmáticos e perdendo de todo o entendimento da língua como *energeia* discursiva, como produtividade textual, como modelação do mundo e do homem e como epifania das potências, dos voos e das funduras da fantasia e da imaginação.

## TESE II

Em todos os segmentos do sistema educativo, desde o 1.º ciclo do ensino básico até ao ensino secundário, o texto literário não deve ser considerado como uma área apendicular ou como uma área periféricamente aristocrática da disciplina de Português, como uma espécie de quinta senhorial escondida nos arredores da grande cidade da língua, mas como o *núcleo* da disciplina de Português, como a *praça maior* dessa cidade, como a manifestação por excelência da memória, do funcionamento e da criatividade da língua portuguesa.

Quando digo «núcleo» e «praça maior», estou a afirmar obviamente a necessidade de estudar, nos diversos segmentos do sistema educativo, outros tipos ou outras classes de textos, numa polifonia, consonante e contrastiva, de vozes, de estratégias e de arquitecturas discursivas. Retomando e afeiçoando ao meu propósito e argumento um famoso símile de Wittgenstein, direi que, na cidade da língua, os subúrbios proletários, as vielas dos bairros antigos, as ruas de azafamada actividade do comércio e dos serviços, as avenidas e os largos residenciais, as pracetas de elegante e discreto remanso, afluem à «praça maior», talvez o único lugar possível de encontro, de cruzamento e de mescla, das variedades diatópicas e diastráticas do tecido linguístico da urbe.

### TESE III

Os textos literários lidos e estudados na disciplina de Português do ensino básico e do ensino secundário devem ser escolhidos tendo em consideração os estádios de desenvolvimento linguístico, psicológico, cognitivo, cultural e estético dos alunos, mas devem ser sempre textos de grande qualidade literária, isto é, no sentido mais lídimo da expressão, *textos canónicos*: textos modelares pela utilização da língua portuguesa, pela beleza das formas, pela densidade semântica, pela originalidade, pela riqueza e pela sedução dos mundos representados.

É urgente recuperar para os livros escolares de Português os significados originários, tantas vezes esquecidos e desfigurados, das palavras *antologia* e *florilégio*: colheita e colecção de *flores*, conjunto dos mais belos, gráceis e esplendorosos textos. Dentro da relatividade e da pluralidade diacrónicas e sincrónicas dos gostos, há que escolher com *gosto* os textos a ler e a estudar.

Defendo, em particular, a ideia de que, ao longo dos três anos do ensino secundário, deviam ser estudados o que denomino núcleos de *textualidade canónica*, em número não muito elevado por cada ano. Denomino «núcleos de textualidade canónica» textos ou *corpora* de textos cuja qualidade estético-literária, cuja relevância linguística e cultural e cuja capacidade de irradiação criadora sejam inequivocamente reconhecidas no campo da literatura portuguesa, e que sejam adequadamente representativos dos diversos períodos ou estilos epocais e dos diversos modos, géneros e subgéneros literários.

Reconheço que o conceito de *cânone literário*, presente na expressão e na ideia de «núcleos de textualidade canónica», pode gerar

dificuldades e até dissensos de vária ordem. Penso, todavia, que no ensino da literatura o conceito de *cânone* é fecundo e mesmo indispensável, se não for construído como um conceito imóvel, fechado, fundamentalista e ideologicamente manipulado.

#### TESE IV

Ao longo do ensino básico e do ensino secundário, a disciplina de Português, tendo o texto literário como área nuclear, na perspectiva atrás delineada, deve desempenhar um papel central na educação das crianças, dos jovens e dos adolescentes, com o adequado aproveitamento das possíveis articulações dos textos literários com textos pictóricos, com textos musicais e com textos fílmicos, por exemplo.

A formação e o desenvolvimento da sensibilidade e do gosto estéticos não são um luxo, um privilégio ou um adorno supérfluos, aristocráticos ou burgueses, pois que constituem uma dimensão primordial e constante, antropológica e socialmente, do homem. A escola de massas, que acolhe nos nossos dias crianças e jovens de múltiplos estratos sociais, alguns deles culturalmente muito desfavorecidos, deve desempenhar também neste domínio um papel emancipatório, proporcionando a todos, a partir das suas diversidades culturais de origem e sem as humilhar ou rasurar, o acesso a um capital simbólico que transcende as clivagens das classes e dos grupos sociais. Os autores *clássicos* não pertencem, enquanto tais, a nenhuma classe social.

Não se deve cair na tentação de ocultar aos jovens e adolescentes, em nome de uma pedagogia catequeticamente optimista, os universos sombrios, trágicos, cruéis e perversos da literatura de todos os tempos. A representação poética dos sofrimentos, dos horrores e abismos da vida humana, como ensina Aristóteles, tem um efeito catártico, regulador do equilíbrio das paixões e convulsões da alma. É este um domínio particularmente complexo e melindroso, com implicações e consequências psicológicas, éticas e sociais muito importantes. Se são de condenar um entendimento e um programa angelistas da educação estética, reduzindo esta a um catecismo beatificamente *kitsch* de virtudes privadas e públicas, cabe igualmente rejeitar, no âmbito da escola, uma educação estética dominada pelo negativismo corrosivo, pelo pessimismo antropológico, pelo niilismo desesperado.

## TESE V

Uma língua e uma literatura e, por conseguinte, os textos, em geral, e os textos literários, em particular, constituem-se e desenvolvem-se na temporalidade histórica de uma comunidade social e de uma cultura, mas o reconhecimento da sua historicidade não impõe que o estudo do texto literário, sobretudo no ensino básico, seja dominado pela história literária.

O texto literário, nas suas estruturas formais, retóricas, estilísticas, semânticas e pragmáticas, deve ser o fulcro do processo de ensino-aprendizagem e será a partir da descrição, da análise, da interpretação e da valorização dessas estruturas que se efectuarão as aconselháveis ou indispensáveis correlações e articulações com a história da língua e da literatura, com os períodos literários e com os contextos histórico-sociais.

É urgente, é terapeuticamente urgente, que os programas de Português do ensino secundário, nas diversas áreas, deixem de impor o ensino abrangente da história da literatura portuguesa, desde a poesia trovadoresca até ao romance de Vergílio Ferreira ou à poesia de Manuel Alegre. Não é com o ensino da história literária – e, sobretudo, não é com o ensino de uma esquelética, esquemática e dogmática história literária – que se seduzem e formam leitores e que se educa o gosto estético-literário.

Os programas de Português do ensino secundário devem possuir portanto uma coluna vertebral, digamos assim, *textocêntrica*, mas não devem confinar-se a um *textocentrismo* extremo ou clausurado sobre si mesmo. A partir de cada «núcleo de textualidade canónica», com sustentação nas estruturas verbais, retóricas, estilísticas, sémicas e pragmáticas dos próprios textos, deverá ser produzida e transmitida a informação *transtextual* considerada como indispensável e apropriada para tornar mais rica, mais fascinante e mais rigorosa também a construção do sentido de cada texto. Partir do texto e regressar sempre ao texto, mas tendo adquirido, antes e ao largo do périplo textual, saberes e instrumentos de análise e compreensão que permitam perfazer com segurança, mas sem destruir o mistério e a emoção da descoberta, a viagem textual. A hermenêutica do texto literário co-envolve a inteligência, a intuição, a sensibilidade, a emoção e o desejo, mas não dispensa os saberes especializados, as regras metodológicas, as técnicas de análise pertinente.

Nos programas de Literatura Portuguesa do ensino secundário, os «núcleos de textualidade canónica» devem ser equilibradamente

representativos dos diversos estádios da história da língua e da literatura. Quando digo «equilibradamente representativos», estou a excluir evidentemente hiatos, rasgões ou vazios, quer em unidades cronológicas relativamente bem delimitadas como os séculos literários, quer em entidades com fronteiras temporais mais difusas como as épocas e os períodos literários, visto que tais vazios, rasgões ou hiatos tornariam opaca ou mesmo impossível a compreensão da dinâmica dos processos histórico-literários. Todavia, quando digo «equilibradamente representativos», também não estou a advogar qualquer critério aritmético de igualitária repartição diacrónica dos «núcleos de textualidade canónica». A representação equilibrada deve assegurar a compreensão da mencionada dinâmica, mas deve também, e principalmente, manter uma relação de proporcionalidade com o *valor* reconhecido e atribuído aos autores e aos textos (a referência a *cânone* implica a referência a *valor*). Nesta perspectiva, não vejo qualquer razão impeditiva de que tais «núcleos de textualidade canónica» pertençam predominantemente ao século XVI e à época moderna e contemporânea – desde o Romantismo até aos nossos dias –, em especial no que diz respeito aos programas destinados aos alunos das áreas de Ciências Exactas e Naturais e de Tecnologias. Estes últimos programas, sem descurarem a articulação do estudo dos textos literários com a consolidação e o apuro do conhecimento da língua portuguesa – este deve constituir um objectivo primordial e permanente de qualquer programa de Literatura Portuguesa –, devem conceder sobretudo relevância às dimensões antropológicas, éticas e sociais da literatura, de modo a enraizar e a fazer florescer nos alunos uma formação humanística que dialogue, como sabedoria, com a sua formação científica e tecnológica.

O modelo de programa de Literatura Portuguesa que proponho para o ensino secundário tem fundamentalmente os seguintes objectivos: reduzir a extensão dos programas; diminuir a massa de informação histórico-literária a transmitir e a decorar; formar leitores que leiam com gosto, com emoção e com discernimento, na escola, fora da escola e para além da escola. Se se quiser, um modelo de programa com o objectivo de formar leitores *para a vida*, no sentido plural desta expressão: leitores para toda a vida e leitores que buscam nos textos literários um conhecimento, uma sabedoria, um prazer e uma consolação indispensáveis à vida.

## TESE VI

É importante que, desde o 3.º ciclo do ensino básico e ao longo do ensino secundário, se preste a devida atenção às estruturas formais e semânticas que no texto literário relevam dos modos, dos géneros e dos subgéneros literários, pois que as determinações e os condicionamentos arquitextuais são factores relevantes para a didáctica do texto literário. Um texto lírico, por exemplo, não pode ser estudado à luz de modelos de análise aplicáveis a textos narrativos.

Os modelos de descrição e análise textuais de matriz arquitextual não podem, todavia, ser utilizados mecanicamente, como se o sentido de um texto fosse inteiramente subsumível naqueles modelos. Em última instância, o professor e o aluno têm de ler e interpretar um texto literário concreto e irredutivelmente individual, num diálogo hermenêutico entre as estruturas textuais e a memória, a informação, a sensibilidade e a imaginação do leitor-intérprete. O acto interpretativo deve ser sólida, rigorosa e coerentemente apoiado na forma do texto, na forma da expressão e na forma do conteúdo, e na informação linguística, literária e cultural do leitor, mas não é cientificamente determinável. Ler e interpretar um texto literário é um acto crítico, ou seja, é um acto que envolve e comporta hipóteses e juízos que não são cientificamente controláveis. Por isso mesmo, não há uma interpretação *ne varietur* de um texto literário, o que não significa que toda e qualquer interpretação seja legítima e admissível e que não existam critérios para distinguir as interpretações fundamentadas das interpretações forçadas, arbitrárias ou até aberrantes. O professor tem de saber traçar cuidadosa e prudentemente a fronteira entre a legítima e saudável, a todos os títulos, liberdade crítica e hermenêutica e a confusão e o laxismo interpretativos.

## TESE VII

A leitura e a interpretação dos textos literários devem ser para os alunos uma viagem guiada pelo professor com segurança, mas com delicadeza e com discrição, de modo que o aluno seja efectivamente um leitor com identidade própria, isto é, um leitor que lê com a sua memória, a sua imaginação, a sua experiência vital, as suas expectativas e os seus conhecimentos linguísticos-literários. É necessário que as emoções – a alegria, a tristeza, a angústia, a piedade, a indignação,

a revolta... –, fundamentais nos jovens e nos adolescentes, não sejam asfixiadas ou esterilizadas no acto de leitura por impositivas grelhas de leitura ou por modelos analítico-interpretativos de aplicação mecânica.

Na educação estético-literária, é indispensável alcançar o que alguns especialistas da ciência cognitiva designam por «conhecimento quente» (*hot cognition*), ou seja, um conhecimento que está profundamente ligado às emoções e aos afectos. As emoções não são um factor de perturbação ou um resíduo impuro da experiência estético-literária, pois constituem a resposta natural e insubstituível do leitor às representações do mundo, da vida e do homem que o texto literário lhe proporciona. Nesta perspectiva, as emoções e os afectos são indissociáveis do conhecimento do mundo e da vida e do conhecimento de si próprio que o texto literário possibilita e desenvolve no leitor. As opiniões, as crenças e os valores do leitor são interpelados pelo texto literário a nível da inteligência e a nível da sensibilidade e dos afectos, num diálogo em que a inteligência clarifica e depura as emoções e em que estas vivificam e fertilizam a inteligência. Este processo interactivo da razão e das emoções, mediado pelas formas linguístico-textuais, constitui uma das mais valiosas contribuições das humanidades para a educação da criança, do jovem e do adolescente.

### TESE VIII

Os textos literários, pelo modo como utilizam, reinventam e potenciam, sob todos os pontos de vista, a língua portuguesa e pela sua ligação memorial ao destino e à aventura de uma terra, de um povo e de uma cultura, constituem o *thesaurus* por excelência da identidade nacional. Desde a poesia trovadoresca, porém, até à obra de Fernando Pessoa, de Vergílio Ferreira ou de Carlos de Oliveira, os textos literários têm sido também o lugar de diálogo criativo com outros textos de outros povos, de outras terras, de outras culturas. A identidade nacional não é uma ilha, uma cidadela ou uma prisão. Tal como a identidade individual se constrói no diálogo com o(s) outro(s), assim a identidade de um povo e de uma nação se vai plasmando, num processo interminável, no diálogo com as culturas de outros povos e de outras nações. Camões, Garrett, Eça ou Fernando Pessoa não teriam escrito a obra que escreveram sem o diálogo intertextual que mantiveram com Petrarca, com Sterne, com Flaubert, com Walt Whitman. Os grandes textos literários nunca nos clausuram num nacionalismo mfope e bafiento: religam-nos à Europa e ao mundo.

## TESE IX

Na análise e na interpretação dos textos literários, deve ser utilizada com parcimónia, com clareza e com rigor, a terminologia das metalinguagens linguísticas e literárias. Sublinho *com parcimónia*, porque a inflação de tais terminologias terá um efeito devastador na relação dos alunos com os textos. No 3.º ciclo do ensino básico e sobretudo no ensino secundário, torna-se indispensável, porém, fornecer aos alunos termos e conceitos fundamentais da gramática, da linguística, da retórica e da poética, mostrando, a partir dos textos e com os textos, a sua utilidade heurística, cognitiva e hermenêutica.

## TESE X

Os textos literários no Ocidente são, desde há cerca de vinte e cinco séculos, predominantemente textos escritos. Nas suas macroestruturas técnico-compositivas e nas suas microestruturas retóricas e estilísticas, os grandes textos literários são as mais belas, as mais complexas e as mais rigorosas manifestações da língua escrita. Por isso mesmo, deve o estudo dos textos literários ser orientado *poieticamente*, isto é, a arte de ler e interpretar deve induzir e incentivar nos alunos o desejo e o gosto de escrever.

O texto literário escrito, se é um objecto percebido e apreendido visualmente, possui uma corporeidade verbal em que o ritmo, a música, o rosto fónico das vogais, das consoantes, das sílabas, das palavras e dos sintagmas desempenham uma função nuclear. O corpo do texto só pode ser conhecido e apreciado em todo o seu esplendor, em todos os seus segredos, mistérios e fascínios, se for literalmente *incorporado* pelo leitor, se o leitor dele amorosamente se apoderar pela leitura em voz alta. Dizer um poema é uma forma soberana de entender um poema.



# Diálogos entre mães e filhas em Cantigas de Amigo e na poesia de Neidhart von Reuental \*

ERWIN KOLLER  
(Universidade do Minho)

0. Uma boa parte das *cantigas de amigo* galego-portuguesas<sup>1</sup> evoca uma situação comunicativa entre mãe e filha, e em algumas delas, ambas as personagens discursam alternadamente, ou desenvolvem um verdadeiro diálogo. Este tipo de *tenção*<sup>2</sup>, que se encontra igualmente em *jarchas*<sup>3</sup> e em «canti goliardici e antiche poesie italiene e francesi»<sup>4</sup>, tal como na recente poesia popular românica (e não só), tem, também na poesia medieval alemã, uma concretização equivalente na obra de Neidhart von Reuental: este «criador da 'poesia aldeã

---

\* Versão redigida duma comunicação apresentada (em alemão) no colóquio «Typologie im Vergleich», na Freie Universität Berlin (6.11.1998); este colóquio foi realizado no âmbito da «Acção Integrada Luso-Alemã» n.º A-19/98, *Cantigas de Amigo – Frauenlieder*, apoiada pelo Conselho dos Reitores das Universidades Portuguesas.

<sup>1</sup> Nomeadamente cerca de 120 das mais de 500 conhecidas; citam-se, em seguida (abrev. CA) pela edição de Nunes (<sup>2</sup>1973); as cantigas dialógicas são alistadas em § 3.

<sup>2</sup> Cf. a tipologia das *cantigas de amigo* em Cunha 1978, 540; o motivo da mãe nas CA tematizam, além de Newman 1977, p. ex. Lapa (1973, 151 e 164 seg), Manso (1985, 202-210: cap. 5.8: «La intervencion de la Madre») e Tavani (1991, 144 seg. e 170).

<sup>3</sup> «A presencia da nai (ou figura de nai) é característica de moitas 'jarchas' e cantigas de amigo» (Newman 1977, 70); a descoberta das 'jarchas' deve-se, aliás, a S. M. Stern; cf. Herculano de Carvalho (1969), onde se propõe, com boas razões, *carja* como transcrição portuguesa deste termo.

<sup>4</sup> Bronzini 1967, 9; no cap. IV, Bronzini (1967, 86 seg.) cita também exemplos de poesia popular portuguesa, em que «l'impazienza della figlia e l'opposizione della madre al marito ch'ella vorebbe scegliersi sono presenti», cf. também: Azevedo 1997, 26-28.

cortês' (*höfische Dorfpoesie*)»<sup>5</sup> confronta, em quase metade das suas 'cantigas de verão' (*Sommerlieder*)<sup>6</sup>, mãe e filha num diálogo, normalmente bastante burlesco, utilizando assim «precisely the setting of the gentle, serious and very lovely *cantigas d'amigo* of medieval Galicia»<sup>7</sup>. Em seguida esboça-se, depois duma breve abordagem das *cantigas de amor*/*'de inverno'* (1.) e da ciclicidade das cantigas (2.), uma tipologia dos diálogos (3.) e das suas inversões parodísticas (4.); no final (5.) tenta-se uma interpretação deste paralelismo, dificilmente acidental, sem que se pretenda, porém, reabrir o antigo «problema das origens»<sup>8</sup>: toma-se, antes, como garantida a opinião, cada vez mais aceite desde que começou a ser divulgada nos anos 50 por Frings<sup>9</sup>, Hatto<sup>10</sup> e outros, que se trata, cá e lá, de «indícios de uma tradição lírica popular pré-romana e pré-trovaadoresca»<sup>11</sup> à qual «a poesia artística do séc. XIII se ajustou»<sup>12</sup>, ou, em terminologia actualizada, dos reflexos duma «poésie sauvage»<sup>13</sup>, anterior à lírica cortês do *Minnesang* provençalizante e das *cantigas de amor*.

<sup>5</sup> C. 1180-1250, «cavaleiro da Baixa Baviera. Como poeta... o mais dotado na decadência do *Minnesang*» (Caeiro 1983, 27 seg.).

<sup>6</sup> Reconhecem-se 29 como 'autênticas', isto é da própria autoria de Neidhart; em seguida são citadas (abrev. SL) pela edição de Wießner/Fischer/Sappler (1984); a lista das cantigas dialógicas em § 3.

<sup>7</sup> Hatto/Taylor (Eds.) 1958, 7 seg.; já Jeanroy (1889, 165) reparou na semelhança entre CA e SL («C'est absolument le même thème qu'on retrouve si souvent dans Nithart»), embora ainda a interpretasse como prova duma origem francesa deste género lírico.

<sup>8</sup> Lapa 1982, 7-51 e 53-61 (trabalhos de 1955 e 1954); Cunha 1978, 537; uma síntese das alegadas dependências de Neidhart, em Simon 1968.

<sup>9</sup> «Decidimos contar com uma base popular da lírica amorosa alemã [...] retomando a opinião de investigadores do séc. XIX [...] e com possibilidades de comparação muito especiais, oferecidas pela lírica galego-portuguesa a partir de 1200» (Frings 1957, 13).

<sup>10</sup> «Having raised itself from popular vernal poetry in the first place *Minnesang* had to keep its distance.» (Hatto 1954, 209).

<sup>11</sup> Crespo 1970, 11.

<sup>12</sup> Michaëlis-Vasconcellos/Braga (1897, 153), sublinhando «wie sehr die Kunstpoesie des 13. Jahrhunderts sich der Volkspoesie anschmiegte».

<sup>13</sup> Zumthor 1987, 54; aliás, *mutatis mutandis* já em Jeanroy, p. ex.: «Nous avons donc [...] retrouvé non seulement le corps, mais l'âme de notre poésie lyrique antérieure à l'avènement de l'école courtoise» (1889, 23); «toute cette poésie [...] dut être à l'origines composée de chansons à danser. Cette circonstance explique que le type le plus ancien soit la chanson de femme ou de jeune fille. En effet, jusqu'à une époque assez avancée du moyen âge, la danse fut un divertissement exclusivement féminin» (1889, 444 seg.).

1. A ocorrência habitual da constelação ‘mãe-filha’ nos SL/CA é contrabalançada pela sua ausência quase total nas ‘cantigas de inverno’ (*Winterlieder*) de Neidhart e nas *cantigas de amor* galego-portuguesas, onde só excepcionalmente o *eu* trovadoresco (e, pois, masculino!) se vê provocado a falar da mãe da desejada, como personagem que o estorva nas suas ambições eróticas:

*E de ssa madre sey hũa ren, que a manda muyto guardar de mi e d'outren alá entrar* (Joam Airas de Santiago; Nunes <sup>2</sup>1972, 359: n.º 177, II, 1-3);

*Ich kom an eine stat [...] da was höfscher kinde vil. [...] zuo einer ich getrat; ir muoter sprach: «waz, ob ich des niht wil, daz ir mit ir iht rûnet? woy, daz ir verwâzen sît! [...] zecket anderthalben hin! [...] aller man gât si vrî, die wîle ich lebendic bin.»* (‘cheguei a um sítio [...] onde havia muita rapariga jeitosa [...] aproximei-me duma, mas a mãe dela disse: «O quê?! E se não me agradar você palavrear com ela? Maldito homem! [...] Vá bater outra capelinha! [...] Enquanto eu estiver viva, a minha filha ficará livre dos homens.»’ Neidhart, *Winterlied*, n.º 7, III).

Em ambos estes casos, o motivo da filha guardada alude ao género das CA/SL (onde é bastante frequente), e de lá parece ter sido importado para estabelecer uma coesão intertextual <sup>14</sup>, p.ex. com a CA n.º 288 (do mesmo Airas de Santiago):

*De mia madr'ei gram queixume, por que nos anda guardando* (III, 1 seg.)

ou com SL n.º 7 de Neidhart:

*Tohter [...] ahte niht ûf Merzen sin: des rede drinc hin hinder!*  
(‘Filha [...] não liguês à intenção do Março; rejeita o que ele te disser!’ II, 1.7 seg.)

São assim referidas as mesmas histórias de namoro, vistas de perspectivas diferentes: feminina nas CA/SL, e masculina nas cantigas de amor/inverno.

2.1. De facto, cantigas de um autor tendem a constituir ciclos virtualmente narrativos ou dramáticos, como é notório no caso de Neidhart que postumamente, à base da sua lírica, foi definitivamente transformado em personagem literária como figura principal de ‘farsas

<sup>14</sup> Cf. Nunes <sup>2</sup>1973, vol. I, 217 f.

neidhartianas' (*Neidhart-Spiele* e *-Schwänke*<sup>15</sup>). Abundam os motivos pelos quais as cantigas de Neidhart são interligadas (como, p. ex. a gravidez da filha, as pancadas maternas, etc.)<sup>16</sup>, sendo porém o mais importante deles o nome próprio que ele utiliza, com grande regularidade, para o namorado das filhas (e cantor-trovador das bailadas, para as quais são seduzidas):

*ich muoz an eines knappen hant, der ist von **Riuwental** genant* ('eu tenho de dançar com um rapaz, que é chamado de *Reuental*'; SL n.º 1, I, 4 seg.); *er ist genant von **Riuwental**: den wil ich umbevâhen* ('chamam-no de *Reuental*; a ele, quero abraçá-lo'; SL n.º 2, V, 4); *zwêne rôte golzen sî verstal einem ritter stolzen von **Riuwental*** ('ela roubou duas botas encarnadas a um soberbo cavaleiro de *Reuental*'; SL n.º 17, VII, 3 segs.); *in des hant von **Riuwental** warf diu stolze maget ir gickelvêhen bal* ('a soberba moça botou a sua bola colorida nas mãos do *Reuentaler*'; SL n.º 21, VII, 4 seg.); *jâ hân ich den von **Riuwental** vernomen* ('já estou a ouvir o de *Reuental*'; SL n.º 18, I, 2); *der von **Riuwental** uns niuwîu liet gesungen hât* ('o de *Reuental* cantou-nos novas cantigas' id., variante de I, 4); *wil dû mit im gein **Riuwental**, dâ bringet er dich hin* ('se tu queres ir com ele a *Reuental*, ele há de levar-te lá'; SL n.º 18, V, 4); *mîn muot der strebt gein **Riuwental*** ('a minha vontade aspira a *Reuental*'; SL n.º 23, IX, 6).

Também numa cantiga de inverno, Neidhart insere o mesmo topónimo (aliás semanticamente interpretável como 'vale dos remorsos'), para designar a origem da personagem do cantor-trovador:

*aller vîrtegelîch sweimte er vûr **Riuwental**, oberthalp des dorfes strâze steig er über den anger, durch mînen haz von stîge vaste nâch den bluomen spranger, in einer hôhen wîse sîniu **wineliedel** sanger* ('todos os feriados ele saía de *Reuental*, atravessava o prado acima da estrada da aldeia, saltava – muito ao meu desagrado – do caminho para o meio das flores, e cantava, à voz alta, as suas cantigas de amigo'<sup>17</sup>; WL n.º 17, V, 7-11).

<sup>15</sup> Divulgadas, sobretudo, na Áustria e na Baviera, a região pátria de Neidhart; também estas farsas contêm muitas cenas entre mãe e filha (Rupprich 1966, 311 seg.).

<sup>16</sup> Estes motivos encontram-se, aliás, também na poesia médio-latina, p. ex. nos *Carmina burana*, n.ºs 70, 126, 158 (Vollmann [ed.] 1987). Uma possível influência desta lírica em Neidhart foi postulada por Osterdell (1928, p. ex., pp. 56-58: «a cena entre mãe e filha»).

<sup>17</sup> *Cantiga de amigo* traduz aqui *wineliedel*, um termo arcaico, mencionado, como *winileodos* (pl.), já no tempo de Carlos Magno para designar cantigas (proibidas) que as freiras costumavam enviar aos seus namorados (Dronke 1973, 91); o significado literal é: 'cantiga de namorado', o que corresponde perfeitamente ao termo poético da lírica galego-portuguesa.

2.2. As CA das diversas autorias, embora geralmente mono-cénicas e mais estáticas que as cantigas neidhartianas, agrupam-se igualmente em «séries homogéneas», em que «os autores [...] deixaram no conjunto das suas obras como que um romance de amor, que vai desde a alvorada do primeiro encontro até à consumação»<sup>18</sup>. Caso exemplar (mas não único) para uma tal ciclagem representam as nove CA de Pero Meogo (cinco das quais evocando a situação comunicativa entre filha e mãe, duas delas dialógicas), desenvolvendo uma «narrativa» tão completa de uma história de amores, que o autor dum tal «criação do narrador fictício» até pôde ser considerado como «antecipador da própria narrativa moderna»<sup>19</sup>.

Igual ao método utilizado por Neidhart, encontra-se, também aqui, a utilização de termos onomásticos, como senha de identificação no próprio texto poético, p. ex. nas cantigas de Joam Servando:

*Nunca me mia madre veja, se d'ela non for vingada, por que o j'a  
San Servando non vou e me ten guardada* (CA n.º 368, IV, 1-4; cf. n.ºs 367,  
369 etc.; também em cantigas de amor: Nunes <sup>2</sup>1972, n.º 216, 217),

ou – especialmente curioso, por causa da coincidência semântica – nas de Bernal de *Bonaval*<sup>20</sup>, um daqueles *jograis* (*segreis*) com «fama de 'mui bom segler'», que andavam como «homens de condição inferior [...] de castelo em castelo, a fim de entreter os senhores»<sup>21</sup>:

*Rogar-vos quer[o] eu, mia madr' e mia senhor, que mi non digades  
oje mal se eu for a Bonaval, pois meu amigu' i ven* (CA n.º 362, V, 1-4; igualmente na II.ª estr.); *Diss'a fremosa en Bonaval assi: «ai Deus, u é meu amigo d'aqui, de Bonaval?»* (CA n.º 361, 1-3: repetido três vezes, no estribilho: *de Bonaval*); fica em aberto, se a filha, exprimindo tal anseio de se encontrar com o amigo em – e de – *Bonaval*, devia ser identificada, por um público conhecedor, com a *senhor(a)*, à qual o mesmo autor pretende dirigir as suas cantigas de amor, p. ex.: *A Bonaval quer' eu, mha senhor, hir e, des quand' eu ora de vós partir, os meus olhos non dormiran* (Nunes <sup>2</sup>1972, n.º 213, I).

<sup>18</sup> Saraiva/Lopes 1996, 60.

<sup>19</sup> Azevedo Filho 1995, 112; mesmo para quem não quiser ir tão longe, é indubitável o actual (pós-?)modernismo de certos autores medievais, como p. ex., além de Pero Meogo (ou Neidhart), Ulrich von Lichtenstein da literatura alemã, ou Jehan Renart da francesa (cf. a comunicação de Cristina Álvares no colóquio de Berlim).

<sup>20</sup> Isto é: 'do bom vale' (< lat. *vallis* fem.); compare-se o significado de *Riuwental* 'vale dos remorsos'.

<sup>21</sup> Prado Coelho 1978, 538.

Embora de frequência inferior, a ocorrência destes nomes tem uma função idêntica à do nome *Riuwental*, autenticando, por assim dizer, o texto como produto inconfundível dum autor que nele insere a sua própria figura, como alvo (fictício) das aspirações eróticas duma mulher ou moça (nada menos fictícia).

3. Os diálogos mãe-filha das CA/SL, todos eles centrados no tema do *amigo/von Riuwental*<sup>22</sup>, agrupam-se, em seguida, numa tipologia baseada em dois critérios binários:

(a) a atitude materna perante a relação amorosa da filha (I. antagonismo ou II. solidariedade);

(b) a temporalidade da situação comunicativa, relativa ao encontro amoroso em questão (A. antecedente ou B. retrospectivo).

Resultam, destes critérios, quatro possíveis tipos de cantigas dialógicas (I./II.A./B.) que, em seguida, são quantificadas e exemplificadas com as respectivas realizações galego-portuguesas (cantigas de amigo, CA) e médio-alto-alemães (Neidhart: *Sommerlieder*, SL). Os números em parêntesis indicam cantigas com situações inversas (explicitadas em 4.).

	A. antecedente	B. retrospectivo
I. antagonismo	SL 2, 6, 7, 8, 16, 18, 19, 21, 23, (1)	SL –
	CA 58, 59, 328, 340, 413	CA 120, 213, 248, 301, 419
II. solidariedade	SL 27, (17)	SL 15, (9)
	CA 85, 94, 259, 268, 271, 385	CA 18, 82, 238, 244, 355, 381, 398, 440, 464

3.1. A primeira possível constelação (I.A.) é a da mãe antagónica a um iminente encontro da filha com o amigo.

3.1.1. É a constelação prototípica nas SL de Neidhart, que desenvolvem, na sua grande maioria, o conflito entre filha e mãe, resultante das vontades divergentes. Os respectivos diálogos caracterizam-se,

<sup>22</sup> «The main theme after the renewal of nature is the dialogue of a girl [...] with her mother [...] on the subject of her lover.» (Hatto/Taylor [Eds.] 1958, 7).

normalmente, por actos linguísticos directivos da mãe, sejam eles proibições abertas,

como em SL n.º 23 («*Tohterlîn, lâ dich sîn niht gelangen!*» VI, 1: 'Filhinha, não te deixes atrair por ele!'), SL n.º 18 («*tohter, volge mir, niht lâ dir wesen gâch!*» II, 2: 'Filha, obedece-me, não te precipites!'), SL n.º 2 («*Neinâ, tohter, neine! [...] lâz dich der man niht lûsten*» IV, 1.4: 'Não, filha, não [...] não deixes apeter-te dos homens!')

ou ordens aparentemente positivas, mas, na realidade, do mesmo teor proibitivo,

como em SL n.º 6 (*liebiu tohter, volge mîner lêre! dâ von mac wol dîn êre sich hoehen immer mêre* III, 3-5: 'Querida filha, segue o que te digo, e aumentarás a tua honra cada vez mais') ou em SL n.º 8, onde a mãe ordena à filha abotoar-se, depois esta já ter começado a despir-se para ir dançar – *en cos*, na terminologia das CA – no prado debaixo da tília («*sitze und beste mir den ermêl wider in!*» III, 6: 'senta-te já aí, e volta a vestir-te como deve ser'; compare-se, p. ex., a preocupação contrária da mãe portuguesa em CA n.º 286, 1-4: *Ai mia filha, por Deus guisade vós que vos veja [e]sse fustan trager voss' amigu, 'e [...] veja-vos ben con el estar en cos*).

Frequentemente o antagonismo materno escala a ameaças,

como em SL n.º 16, onde a filha (de nome *Jiute*) não se mostra, porém, muito impressionada: «*wiltû niht hie heime sîn, dir wirt von mir ein zwic [...] dû getuost ein springen, daz dir ze leide wirt und dînen rucken swirt*» (V, 6 e VII, 3-5: 'se não quiseres ficar em casa, levás! [...] vais dar uns saltos dolorosos, e bem sentidos nas costas') – «*dû muost hîuwer âne Jiuten dînen garten jeten.*» (VI, 6: 'este ano, a minha mãe terá de sachar o quintal sem mim'),

e à actuação não-verbal para impossibilitar que a filha saia da casa,

como em SL n.º 21 («*dû muost ân die dînen wât, wilt an die schar*» IV, 5: 'Terás de ir nua, se quiseres ir com as outras') ou em SL n.º 19 («*der schuohe und der kleider springest âne beider*» V, 5 seg.: 'hás de bailar sem vestido e sem sapatos').

São raros os casos em que a mãe tenta convencer a filha por raciocínio, invocando as consequências desagradáveis (além do castigo por pancada) que possam resultar de cedências amorosas nos bailes da primavera, como em SL n.º 7<sup>23</sup>, onde respectivas advertências da

<sup>23</sup> Interpretado, p. ex. em Gaier 1967, 21 segs.

mãe (instância mais confidencial do que autoritária) são rejeitadas pela filha, recorrendo a uma verdade proverbial:

«*Tohter, wende dînen muot von dem touwe* (II, 1 seg.: 'Filha, evita o orvalho'), *warne dich enegen dem scherpfen winder!* (II, 5: 'Não te esqueças do inverno rigoroso'), *ahte niht ûf Merzen sin: des rede drinc hin hinder!* (II, 7 seg.: 'não liguês ao Março: ignora o que ele te disser'), *daz ein wiege vor an dînem fuoze iht stê!*» (III, 3 seg.: 'para que não fiques presa a um berço'). «*Muoter, ir sorget umbe den wint. [...] wîp diu truogen ie diu kint.*» (IV, 1.4: 'Mãe, você preocupa-se por nada [...] têm sido sempre as mulheres a terem os filhos').

3.1.2. Nas CA, tais diálogos, mostrando uma mãe, antagonista ao encontro da filha com o *amigo*, são menos frequentes, mas não excepcionais. Apesar de carecerem das peculiaridades grotescas dos respectivos diálogos neidhartianos, coincidem, basicamente, com esses, no que diz respeito ao actuar verbal da mãe. Esta adverte, p. ex., a filha das possíveis consequências, deduzindo o seu conselho da experiência que ela própria teria tido:

*E guardade-vos, filha, cá já um atal vi que se fez [mui] coitado, por guaanhar de mi* (Pero Meogo, CA n.º 413, IV e, com variação paralelística, V).

Numa CA de Estevam Fernandez d'Elvas, a mãe compromete-se, ameaçadora, a inviabilizar futuros encontros amorosos, responsabilizando o *amigo* por eventuais consequências indesejadas, e ameaçando suicidar-se, se houver tais consequências (insinuadas unicamente pelo pronomine átono *o*) para serem confessadas pela filha:

*Farei eu, filha, que vos non veja voss'amigo* (CA n.º 58, 1), *Lazerar-mi-á esse perjurado* (id. v. 9), *Matar-m'ei, filha, se mi-o disserdes* (v. 13).

O mesmo Estevam Fernandez d'Elvas, em CA n.º 59 (igualmente de *meestria*, presumivelmente incompleta, duma estrofe só), deixa a mãe, num diálogo de rápido «desenvolvimento da intensividade discursiva»<sup>24</sup>, reagir com desagrado à notícia da chegada do *amigo*, justificando esta atitude proibitiva com a expectativa de que seria a filha a ficar prejudicada nesse namoro:

*Novas son, filha, con que me non praz* (v. 2), *Non faz, mia filha, ca perdedes i* (v. 4).

<sup>24</sup> Saraiva/Lopes 1996, 59, caracterizando as cantigas de *meestria*, em geral.

De especial finura artística (e óbvia analogia à construção discursiva de Neidhart) são duas cantigas em que a mãe se apresenta como opositora do amigo *qua* trovador: em CA n.º 328 Roy Martinz mostra-a fria e impassível dos (seus próprios?) queixumes amorosos e das consequências graves daí derivadas (por ele?), ao que parece, com algum chantagismo:

*Un' á que diz que morrerá d'amor[,] o voss' amigo, se vo-lo veer non faço, filha, mais quer' eu saber que perç' eu i, se por vós morto for* (CA n.º 328, v. 1-4; compare-se, p. ex., o estribilho da cantiga de amor Nunes <sup>2</sup>1972, n.º 196, do mesmo Roy Martinz: *ca me non mat' a min' o voss' amor, mays mata-me que o non poss' aver*).

Ainda mais faz lembrar a constelação neidhartiana a alusão ao cantar trovadoresco em CA n.º 340, onde a mãe mantém a filha fechada contra as pretensões do *amigo* (Pedro de Sevilha), justificando-se com a mentira da poesia deste (aliás, a seu ver, de má qualidade):

*Dizede, madre, por que me metestes en tal prison e por que mi tolhestes que non possa meu amigo veer?* (v. 1-3); *E sei, filha, que vos trag' enganada con seus cantares, que non valen nada, que lhi podia quen quer desfazer* (v. 6-8); também Neidhart deixa, em SL n.º 16, a mãe qualificar, com um termo presumivelmente pejorativo, a arte do *Reuentaler*, «*der uns den gimpelgämpel gesanc*» (V, 2: 'que nos cantou o *gimpelgämpel*').

Referindo-se assim, como Neidhart, com óbvia ironia, às cantigas de amor da sua própria autoria <sup>25</sup>, também Pedro de Sevilha torna o género das cantigas de amigo num veículo de auto-promoção poética: claro que o desfazer maternal do valor poético dos cantares é refutado pela boca da filha:

*Non dizen, madr', ess' en cada pousada os que trobar saben ben entender* (V. 9 seg.) <sup>26</sup>.

3.2. Enquanto diálogos do tipo I.A. são (com quase-exclusividade) os mais frequentes em Neidhart, vê-se, entre a diversidade mais rica de CA, uma certa predilecção por diálogos do tipo II.B., isto é: por mães solidárias com as filhas na evocação dum namoro já cumprido.

<sup>25</sup> Nunes <sup>2</sup>1972, n.ºs 232-235; p. ex. n.º 233, dirigido a *amigos* e constatando, no estribilho, *que non averia coyta d'amor, se esta dona fosse mha senhor*.

<sup>26</sup> Discussão desta CA em Manso 1985, 206.

3.2.1. Neste tipo de CA dialógico, a mãe aparece muitas vezes como confidente amiga da filha que sofre das dores dum namoro, normalmente infeliz. Dirige-se a ela com perguntas, como p. ex. em cantigas de Pero de Veer,

*Vejo-vos, filha, tan de coraçõ chorar [...] e venho-vos por esto perguntar [...] por que mi-andades tan trist' e chorando* (CA n.º 355, 1 seg. 3.5), com resposta evasiva da filha no estribilho: *Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando* (v. 6.12),

do jogar Lopo,

*Filha, se gradoedes, dized que avedes* (CA n.º 464, v. 1 seg.), com resposta no estribilho: *Non mi dan amores vagar* (v. 3.6.9.12),

ou de D. Dinis, que insere na simplicidade da cantiga paralelística feminina (CA n.º 18) o motivo cortês (e masculino) da 'morte por amor':

*De que morredes, filha [...]?* – *Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo* (CA n.º 18, I, com variação também em estr. II).

Numa cantiga de Joan Baveca (aliás com semelhanças a SL n.º 15 de Neidhart), as perguntas da mãe, apesar de aparentemente não serem mais concretas, deixam transparecer uma certa desconfiança maternal no que diz respeito ao estado tanto do namoro como da filha, cuja resposta, embora apaziguante e reiterada no estribilho, não dá para convencer a mãe da prescindibilidade de eventuais medidas de emergência (cuja índole – casamento? convento? aborto? – fica em aberto):

*Filha, de grado queria saber de voss' amigu' e de vós ùa ren: como vos vai ou como vos aven. – Eu vo-lo quero, mia madre, dizer: quero-lh' eu ben e que-lo el a mi, e ben vos digo que non á mais i. – Filha, non sei se á i mais, se non* (CA n.º 440, v. 1-7); *se mais á i feit', a como quer, outro conselh' avemos i mester* (v. 14 seg.).

Outro tipo de pergunta materna – além daquela pelo bem-estar da filha – reclama que esta revele o nome (a identidade) do *amigo* com o qual já está a namorar, como, p. ex., numa cantiga de Joan Zorro:

*Quen est, ai filha [...] que mi-o digades* (CA n.º 381, v. 3 seg.)

ou de Nuno Fernandez Torneol:

*Dizede-m' ora, filha, por Santa Maria: qual é o voss' amigo que mi vos pedia?* CA n.º 82, v. 1 seg., com variação nas estrofes seguintes e resposta da filha como estribilho: *Madr', eu amostrear-vo-lo-ei* (v. 3.6.9).

Além do papel de interrogadora, a mãe actua, em diálogos deste tipo, como confidente, dando à filha conselhos acerca do seu namoro: numa cantiga de Pero da Ponte, p. ex., revoga, para aliviar o desgosto amoroso da filha, (infrutíferas) proibições anteriores, instigando-a, em vez disso, a corresponder à vontade do *escudeiro-amigo*:

*madre, namorada me leixou, madre, namorada mi á leixada, madre, namorada me leixou* (CA n.º 238, estribilho das 4 estrofes) – *Filha, dou-vos por conselho que [...] toda ren lhi façades, que vosso pagado seja [...] des oi mais eu vos castigo que lh' andedes a mandado* (id., III, 1-4 e IV, 3 seg.).

Numa outra, igualmente de Pero da Ponte, a mãe sabe conselho quando a filha está desamparada perante a infidelidade do namorado:

*Ca me non sei conselhar, mia madre [...] filha, fazed' end' o melhor; pois vos seu amor enganou, que o engane voss' amor* (CA n.º 244, 8 seg. e 12-14 [estribilho]).

Algo ambígua fica a atitude da mãe numa cantiga de Julian Bolseiro (CA n.º 398), onde ela fala do seu *cuidar* a ver a chegada dos barcos, com que o *amigo* da filha tinha partido: não se entende bem, se com esta afirmação a mãe exprime receio de que, num desses barcos, o amigo venha voltar, ou receio de que ele não venha. Só na segunda interpretação (que parece mais provável), tratar-se-ia duma mãe, solidária com o anseio amoroso da filha, se a primeira interpretação prevalecer, a mãe aparecerá como antagonista da filha (papel normal nas cantigas neidhartianas e nos diálogos CA dos tipos I.A e I.B.).

3.2.2. Também na poesia neidhartiana, ocorre, singularmente em SL n.º 15, a figura da mãe confidente, interrogando a filha tristonha acerca do seu namoro (e das suas consequências). Embora não se possa dizer que a mãe desta cantiga tenha estado a favorecer a ligação mantida pela filha com um *ritter* ('cavaleiro'), ela mostra-se, *ex postereiore*, semelhante à mãe na CA n.º 440 de Joan Baveca, compreensiva e muito mais sabida *in amoribus* que a *liebez tohterlîn* ('querida filhinha' estrofes IX, 1 e VI, 4), deduzindo das explicações dessa, algo ingénuas e pouco concisas, um conteúdo muito factual:

«*Vreude ist aller werlde gegen des meien kunft erlobet. owê mir*», *sprach ein magt*, «*ich bin der mînen gar beroubet.*» [...] *Diu muoter sprach zer tohter*: «*kumt ez dir von mannes schulden?*» «*jâ muoter [...]*»

*mich het ein ritter nâhen zim gevangen.» «nu sage mir, liebiu tohter mîn: ist anders iht ergangen?» «Nein dâ, liebiu muoter mîn, des ich gemelden kunde. er kuste mich; dô het er eine wurzen in dem munde. dâ von verlôs ich mîne sinne.» diu alte sprach: «dû bist niht magt [...]» (SL n.º 15, V, 1 seg.; VI, 1.3 seg.; VII, 1-4: «Todo o mundo pode alegrar-se com a chegada da primavera. Ai de mim», disse uma moça, «que estou depravada da minha alegria.» [...] A mãe disse à filha: «Por causa dum homem?» «Sim, minha mãe [...] um cavaleiro abraçou-me.» «Então diz-me, minha filha: não aconteceu mais nada?» «Não, querida mãe. Nada que pudesse participar. Ele beijou-me, e tinha uma erva na boca. Disso perdi a consciência.» A velha disse: «Já não es virgem [...]).*

Apesar disso, a mãe não se vira contra a filha neste estado, mas sim, actua como a sua aliada contra sanções sociais que eventualmente são de esperar, p. ex. de vizinhas maldosas:

*«vliuch die alten Künzen mit ir üppeclîchem koese!» (SL n.º 15, IX, 2: 'afasta-te da velha Künze, ela tem a língua solta.'*

3.3. Enquanto mães, antagónicas ao namoro da filha, já cumprido (I.B.), não parecem constar nos diálogos de Neidhart, há-as, com certa frequência, nas CA dialógicas. Nelas, a mãe aparece no papel de autoridade inquisidora, exemplarmente, p.ex. em CA n.º 301 (*Ai mia filha, de vós saber quer' eu*, de Joam Airas de Santiago), onde cada uma das três estrofes inicia com uma pergunta retórica materna, que, na verdade, é uma repreensão:

*Por que fizestes [...] filha, quanto vos el vëo rogar (CA n.º 301, II, 1 seg.; variação de I e III).*

O mesmo papel de interrogadora repreensiva, embora no estilo diferente duma cantiga paralelística com *leixa pren*, compete à mãe no segundo diálogo de Pero Meogo (CA n.º 419: *Digades, filha, mia filha velida*), em que o envolvimento amoroso é velado metaforicamente pela filha (e refutado como tal – e não por razões de ‘moralidade’ – pela mãe):

*Digades, filha, mia filha louçana: por que tardastes na fria fontana? [...] Tardêi, mia madre, na fria fontana, cervos do monte volvian a augua: os amores ei. – Mentir, mia filha, mentir por amigo; nunca vi cervo que volvess' o rio (CA n.º 319, II.IV.V).*

O antagonismo da mãe ao namoro da filha pode manifestar-se em escárnio, quando o *amigo* se mostra preguiçoso ou infiel, como

em CA n.º 248 (de Garcia Soarez), onde ele se vai embora sem despedida (embora o tenha feito, segundo a filha, com o seu consentimento):

*Filha, do voss' amigo m' é gram ben, que vos non viu, quando se foi d'aquen. – Eu [mi]-o fiz, madre, que lho defendi (CA n.º 248, 1-3; com variações em II e III),*

ou em CA n.º 213 (de Nuno Perez Sandeu), em que o escárnio materno é igualmente contrariado pela filha, aqui com referência aos maus tratos que ela sofria por causa do namorado (uma alusão ao motivo da mãe-das-pancadas, tão usual em Neidhart):

*Ai, filha, o que vos ben queria [...] non xe vos vëo veer. – Ai, madre, de vós se temia, que me soedes por el mal trager. (CA n.º 213, I; com variações em II e III).*

Finalmente, numa cantiga de D. João Soares Coelho, a mãe actua, também nesta situação dum namoro já cumprido, do qual desaprova, como conselheira da filha, tentando – todavia em vão – convencê-la das más intenções do *amigo*:

*Filha, direi-vos ùa ren que de voss' amigu' entendi e filhad' algun conselh'i: digo-vos que vos non quer ben. – Madre, creer-vos-ei eu d'al [...] nunca tal prazer d'ome vi. (CA n.º 120, I, 1-5. III, 3).*

3.4. A última constelação dialógica (II.A.) define-se por uma mãe favorável a uma futura entrevista (e não só) da filha com um amigo. Em tal função, fácilmente pode assumir atitudes de cúmplice tanto dela como dele, e a passagem ao papel de alcoviteira («dunha figura de nai celestinesca»<sup>27</sup>) é facil.

3.4.1. Em CA não é raro encontrar mães com tal papel de amiga-confidente da filha, que não só não estão contra o namoro desta, mas sim, até se prontificam a ajudá-la na realização desse namoro. Pode acontecer duma forma interpretável como 'guarda' (em alem. *huote* cf. SL n.º 17), como, p. ex., numa das cantigas do clérigo Roy Fernandez:

*Madre, quer' oj' eu ir veer meu amigo que se quer ir a Sevilha el-rei servir; ai madre, ir-lo-ei veer. – Filha, ide; eu vosqu' irei. – Faredes-me atan prazer (CA n.º 271, 1-6; com variações no estribilho das estrofes II e III).*

<sup>27</sup> Newman 1977, 67.

Numa outra cantiga do mesmo autor, porém, a mãe já não quer acompanhar a filha, mas instiga-a que vá sozinha procurar o amigo e tente conquistá-lo (façanha que o autor-clérigo apresenta, porém, como se fosse algo não muito fácil):

*Non vos leixedes en por mi, filha, que lhi non faledes, se vós en sabor avedes. [...] Filha, polo desassanhar, falaredes per meu grado, pois lhi assi ei demandado. – Que prol á, madr', en lhi falar? ca non ei nen hun poder de o por amig' aver* (CA n.º 268, II, 1-3; III, 1-6).

A autoridade maternal é utilizada para dar à filha 'ordens' que bem coincidem com a própria vontade desta (e, calcula-se, do amigo). Enquanto, p. ex., nas cantigas neidhartianas do tipo I.A. a mãe fazia tudo para proibir a filha de ir ao baile, aqui ela manda-a bailar, e não tem problemas de se impor:

*Bailad' oj', ai filha, que prazer vejades, ant' o voss' amigo, que vós muit' amades. – Bailarei eu, madre, pois mi-o vos mandades* (Airas Nunes, CA n.º 259, 1-3; com variações nas estrofes II-IV).

A filha obediente, a perguntar à mãe o que fazer, recebe as instruções desejadas, nomeadamente de ir curar o amigo da infecção pelo vírus amoroso (presumivelmente importado do mundo masculino das cantigas de amor):

*Que me mandades, ai madre, fazer [...]? [...] – Par Deus, filha, mando-v[o-l'ir veer e será ben [...] Diga[des], filha, quant' ouver sabor e será ben e el que viv' en gran coita d'amor guarrá por en.* (Airas Corpancho, CA n.º 94, I, 1.3 seg.; III, 3-5).

Numa cantiga paralelística<sup>28</sup> (isto é: mais castiçamente 'de amigo') de Joan Zorro a ordem da mãe é mais simbólica (e por isso, talvez, ainda mais inequívoca):

*Cabelos, los meus cabelos, el-rei m'enviou por elos; madre, que lhis farei? – Filha, dade-os a el-rei.* (CA n.º 385, I, variação em II).

Daqui o passo para a função de alcoviteira já não é muito grande, e numa cantiga como CA n.º 85 (de Pero Garcia Burgalês),

---

<sup>28</sup> Termo criado por Storck para «aquelas cantigas de estrutura verdadeiramente popular, cujas estrofes, na sua quase totalidade, compostas de dois versos apenas, reproduzem a mesma ideia e até as mesmas palavras, simplesmente alteradas na colocação ou substituídos no fim dos versos por outras sinónimas» (Nunes <sup>2</sup>1973, vol. I, 437 seg.).

este passo parece quase já dado, também na maneira em que a mãe se dirige à filha, iniciando o diálogo com uma pergunta celestinesca. Só a prontidão com que a filha consente (na linha de estribilho – a única que lhe sobra) as propostas da mãe, faz que esta (ainda) não possa ser considerada como mera solicitadora do amigo, cujo sofrimento amoroso, descrito em terminologia trovadoresca, lhe parece inspirar mais cuidados do que os interesses da própria filha:

*Se eu, mia filha, fôr voss' amigo veer, por que morre d'amor e non pode viver, iredes comigu' i? – Par Deus, mia madr', irei.* (CA n.º 85, I, com variações em II e III).

3.4.2. As cantigas, em que Neidhart constrói situações com uma mãe alcoviteira, sendo raras, são tanto mais interessantes pela sua tendência a inverterem a constelação normal entre as duas gerações (cf. também 4.). Numas estrofes (de duvidosa autenticidade) ligadas a SL n.º 27, uma mãe, desanimada pelo facto da filha não poder, por falta de vestidos, ir ao baile, não se deixa convencer das vantagens compensatórias dum bom nome, invocadas pela filha, mas enaltece as moças que, nestas oportunidades, conseguem arranjar um amigo:

«Nu wê mir», sprach ein altiu, «mîner swaere! ich hân ein kint dâ heime, daz ist rehte minnebaere, wan daz ich niht kleider hân. und sol ez mir hie heime bestân, daz ist ein harteiz maere.» Diu junge sprach: «wes trûret ir sô sêre? hân ich nicht guotiu kleider an, sô hân ich doch mîn êre. mangiu tregt vil liehtiu kleit und ist der êre ein valschiu meit [...]» Diu alte sprach: «wes hâstû sî ze rûegen? si nimt ir einen, der ir mac getiuren und gefüegen; si nimt ir einen hübschen knaben [...]» (SL n.º 27, estr. supl. VIIIc-e: «Ai de mim», disse uma velha, «que desgraça! Tenho em casa uma filha, muito amorosa, mas sem vestuário e, por isso, obrigada a ficar em casa, é muito duro!» A jovem disse: «Porque está tão triste? Embora eu não tenha bons vestidos, tenho a minha honra. Conheço muitas outras, lindamente vestidas, mas falsas virgens [...]» A velha disse: «E o que hás tu a censurá-las? Elas arranjam amigos que as tratam bem, elas arranjam rapazes jeitosos [...]»

Na SL n.º 23, mencionada já em 3.1.1. para exemplificar a mãe antagonónica, o antagonismo dessa mãe ao namorado cavaleiro da filha é ainda reforçado, por outro lado, pela sua proposta (naturalmente refutada) que esta, em vez de se atirar ao *Reuentaler*, se mostre acessível ao filho do cacique da aldeia:

«der junge meier muotet dîn.» – «Sliezet mir den meier an die versen! jâ trûwe ich stolzem ritter wol gehersen: zwiu sol ein gebûwer mir ze

*man? [...]» – «Tohterlîn, lâ dir in niht versmâhen!» (SL n.º 23, VI, 6; VII, 1-3; VIII, 1: «O jovem Meier gosta de ti.» – «Deixe-me livre desse aldeão! Eu julgo ser capaz de conquistar-me um soberbo cavaleiro: para que preciso eu dum camponês como homem? [...] – «Filhina, não o desprezes [...]. Ainda mais concreta e explícita é a estrofe suplementar VIIa: «Filhina, tu vais perder a tua grande sorte, se não atenderes o Kunz, o filho do Meier. Ele tem gado e porcos, trigo e vinha; queres perder isto tudo? O filho do Meier quer te!»).*

Aqui, a alcovitaria materna tem uma forte componente social, aliás típica para a poesia de Neidhart, e provavelmente destinada para uma classe fidalga (e fidalgote) que se teria sentido cada vez mais ameaçada pela subida económica das classes produtoras agrícola e burguesa.

4. A tipologia dos diálogos mãe-filha, elaborada em 3., ficaria incompleta sem destaque da inversão com que a situação comunicativa entre estas duas personagens pode ser apresentada, com efeitos humorísticos ou parodísticos.

4.1. Especialmente para as cantigas de Neidhart tais inversões são bastante características, ocorrendo em 3 das 4 categorias dialógicas acima traçadas (nomeadamente I.A., II.A. e II.B.).

4.1.1. A situação neidhartiana, que apresenta mãe e filha duma maneira prototípica, é a da jovem, ansiosa para ir ao encontro amoroso (muitas vezes: ao baile), mas tentativamente impedida de fazê-lo pela mãe antagonica. Esta situação é invertida em SL n.º 1, onde as duas gerações trocam os seus usuais papéis, estando a mãe com a vontade indomável de ir bailar com o cantor de *Riuwental*, e a filha com o juízo de adverti-la (em vão) da infidelidade desse amigo:

*Ein altiu diu begunde springen hôhe alsam ein kitze enbor [...] «tohter, reich mir mîn gewant: ich muoz an eines knappen hant, der ist von Riuwental genant. [...]» – «Muoter, ir hûetet iuwer sinne! erst ein knappe sô gemuot, er pfliget niht staeter minne.» (SL n.º 1, I.1-5; II, 1 seg.: 'Uma velha começou a dar pulos, altos como nem um cabrito [...] «filha, passa-me o meu vestido: eu tenho de dançar com um rapaz, que é chamado de Reuental [...]» - «Minha mãe, tenha juízo! Ele é um rapaz que não costuma ser fiel no amor.»).*

Do convite materno à filha, para esta ir como sua companheira (*wir suln beid nâch bluomen gan III, 3*), resulta, no fim, uma situação

comparável a II.A, em que a mãe vai com a filha (e como a sua guarda) ao encontro com o *amigo* <sup>29</sup>.

4.1.2. Também desta situação pode resultar uma inversão, como em SL n.º 17: embora seja em conformidade com o habitual papel de *huote* ‘guarda’ (cf. 3.4.1.) que a mãe (solidária) se prontifique a acompanhar a filha ao baile, ela aqui transgride os limites deste papel em exprimir vontade de ir, não só observando, mas também dançando ela própria <sup>30</sup>. A filha recusa este acompanhamento com referência à idade da mãe, e confisca-lhe utensílios de enfeite (actuando, assim, como a mãe neidhartiana normalmente o faz; veja-se 3.1.1.):

«*Dâ wil ich dîn hüeten*», sprach des Kindes eide. «*nu gē wir mit ein ander zuo der linden beide! ich bin mîner järe gar ein kint, wan daz mînem hâre die locke sint grîse: die wil ich bewinden mit sîden. tohter, wâ ist mîn rîse?*» «*Muoter, die rîsen die hân ich vor iu behalten; diu zimet einer jungen baz dan einer alten ze tragen umbe ir houbet an der schar. Wer hât iuch beroubet der sinne gar? slâfet!*» (SL n.º 17, V e VI, 1-7: «Lá vou eu tomar conta de ti» disse a mãe da jovem. «Nos vamos as duas, ambas, à tília! Eu ainda estou jovem, apesar de ter uns caracois grisalhos no meu cabelo. Vou enfeitá-los com seda. Filha, onde está o meu lenço?» «Mãe, com este lenço já fiquei eu, antes de vossemecê; é porque melhor que numa velha, passa numa jovem, quando o tem na cabeça, a dançar. Você perdeu todo o juízo? Vá deitar-se!»).

4.1.3. Num último tipo de inversão, a mãe apresenta-se com desgosto amoroso (em estilo e terminologia trovadoresca <sup>31</sup>) e tem de ser consolada por uma filha solidária, situação que corresponde àquela das cantigas agrupadas em 3.2., com a peculiaridade de que ‘velha’ e ‘jovem’ (como aqui são designadas) actuam com papéis trocados:

«[...] *vogele sanc. ir süezen klanc ich ze mînem teile wil dîngen, daz er mîne wunden heile*»; also sprach ein altiû in ir geile. Der was von der Minne allez ir gemüete erwagt. ein stolziû magt sprach: [...] «*Sage, von welhen sachen kom, daz dich diu Minne schôz?*» (SL n.º 9, IV, 2-V, 4; VII, 1 seg.: «[...] o cantar dos pássaros, este som doce vai, espero, curar

<sup>29</sup> Constelação que se encontra, aliás, também realizada nos *Carmina burana: et sub tília ad choreas Venereas salit mater, inter eas sua filia* (Vollmann [ed.] 1987, n.º 151, estr. III).

<sup>30</sup> «*Unter dem Deckmantel der huote*» (‘sob o pretexto da guarda’, Miklautsch 1994, 105).

<sup>31</sup> Com evidentes alusões parodísticas ao diálogo entre Lavinia e a sua mãe no romance *Eneide* de Heinrich von Veldeke; cf. Miklautsch 1994, 104 seg.

as minhas feridas»; assim falou uma velha lasciva, toda ela excitada pelo Amor. Uma moça soberba disse: [...] «Diga-me, como foi que lhe feriu o Amor?»

4.2. Nas CA não se encontram, aparentemente, trocas de papéis entre mãe e filha que sejam tão regulares (e relativamente frequentes) como em Neidhart, a não ser que se queira considerar como tal o papel alcoviteiro da mãe (em cantigas do tipo II.A., p. ex. CA n.º 85, veja-se 3.4.1.), que em certo respeito, pode aparecer como infracção das expectativas que se tem do papel da ‘mãe’. O que não parece haver – com uma excepção –, são mães que se comportam como filhas e vice-versa, como acontece, com efeitos humorísticos, em Neidhart.

4.2.1. Esta excepção é constituída por CA n.º 400, uma cantiga não-dialógica de Julião Bolseiro, um dos poucos exemplos de «formas paródicas» no universo das cantigas de amigo, que, por sua «forma ingenua, propia y arcaísta [...] menos puede prestarse a la parodia»<sup>32</sup>. Nesta cantiga, a constelação I.A., em «unha inversion irónica»<sup>33</sup>, é realizada por uma mãe, que se queixa à filha, por esta impedi-la de ter *amigo*:

*Mal me tragedes, ai filha, porque quer' aver amigo* (CA n.º 400, 1).

Uma tal cantiga lê-se como contrafactura – intencionalmente cómica – a outras, como p.ex. CA n.º 340 (veja-se 3.1.2.), onde iguais queixas são proferidas pela filha à mãe.

Em contraposição à poesia neidhartiana, toda ela humorística (e dum humor ainda potenciado nas cantigas ‘invertidas’), nas cantigas de amigo galego-portuguesas o ‘cómico’ só esporadicamente acontece. Há, porém, que conceder que, da forma (escrita) em que os textos chegaram a nós, nem sempre seja patente, à primeira vista, uma eventual interpretação cómica que possa ter sido facultada na sua ‘performância’ original.

4.2.2. Como exemplo que talvez provocasse um tal efeito cómico, mencione-se aqui, uma cantiga coral (monológica) de filhas, em que o riso, porém, não seria provocado pela troca dos papéis entre as gerações, mas sim, ao contrário, pela contrastação desses papéis à custa das mães, participantes nesta romaria como ‘guardas’:

<sup>32</sup> Valverde 1977, 147; aqui, em p. 150, uma interpretação da cantiga em questão.

<sup>33</sup> Tavani 1991, 165.

Pois nossas madres vam a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nós, as meninas, punhemos d'andar  
con nossas madres, e elas enton  
queimen candeas por nós e por si  
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todo lá iram  
por nos veer e andaremos nós  
bailand'ant'eles, fremosas, en cós,  
e nossas madres, pois que alá van,  
queimen candeas por nós e por si  
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos iran por cousir  
como bailamos e poden veer  
bailar moças de [mui] bon parecer,  
e nossas madres, pois lá queren ir,  
queimen candeas por nós e por si  
e nós, meninas, bailaremos i.

(CA n.º 169, I; repare-se como a contrastação das mães, a queimarem velas – símbolo fálico! –, com as filhas a bailarem – perante os amigos! –, se repete no estribilho de cada uma das três estrofes).

Concede-se, todavia, que o humor desta cantiga (de Pero Viviaez), indubitável para mim, não o tem de ser, necessariamente, para outros leitores, como manifesta, p. ex., a interpretação bastante séria em Reckert/Macedo<sup>34</sup>.

5. Para resumir, tentaremos uma interpretação explicativa dos resultados da comparação descritiva dos diálogos mãe-filha, perguntando por possíveis razões das concordâncias e das diferenças entre as respectivas *Cantigas de Amigo* galego-portuguesas (CA) e as *Sommerlieder* (SL) neidhartianas, manifestações poéticas quase simultâneas, mas geograficamente muito distantes e pertencentes a sistemas literários, entre os quais dificilmente se pode reconhecer qualquer interdependência directa. Procuraremos, pois, dar:

(a) uma explicação (antropológica-etnológica) para a concordância de haver, em CA e em SL, diálogos entre mãe e filha (5.1.);

(b) uma explicação (literário-artística) para a concordância temática desses diálogos (nomeadamente a de se centrarem no *amigo*) (5.2.);

(c) uma explicação (social-histórica) para a divergência na maneira, como mãe e filha dialogam sobre este tema, cá e lá (5.3.).

5.1. Antropologicamente, a situação comunicativa entre mãe e filha pode ser considerada como universal. Mesmo sem regressar «aux premiers temps de la vie de l'enfant», em que «la mère entre dans son jeu, y réadaptant spontanément sa parole» e criando «une oralité spécifiquement féminine, facteur principal (selon ethnologues et dialectologues) du maintien des traditions au sein du groupe»<sup>35</sup>, a

<sup>34</sup> Reckert/Macedo 1996, 24-26 e 159-161.

<sup>35</sup> Zumthor 1983, 89.

comunicação (sem intervenção masculina<sup>36</sup>) entre mulheres de gerações diferentes (como mãe e filha, mas não só) é necessariamente um elo essencial na transmissão do saber feminino «em qualquer sociedade tradicional», em que «a experiência, e não a lógica, [...] constitui a 'última ratio'»<sup>37</sup>. Os conhecimentos das mulheres (tendencialmente tabu para os homens) transmitem-se de mãe para filha, «they keep their secrets together»<sup>38</sup>, e é nesta tradição que se realiza, sem dúvida, o 'falar feminino' *katexochen*. Não é, pois, de estranhar a existência de tais diálogos no âmbito da «cantiga feminina», que «nasceu na comunidade rural, como complemento do bailado e do canto colectivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas em que a mulher goza da maior importância social»<sup>39</sup>. Situam-se numa tal comunidade rural, pré-feudal, as cantigas femininas de Neidhart (chamadas 'de verão', *Sommerlieder*, mas sendo antes de 'primavera': *meie*<sup>40</sup>), e evocam este mesmo ambiente muitas cantigas de amigo paralelísticas, em que «la nature est présentee, en général, implicitement ou explicitement comme un complément de lieu»<sup>41</sup> e onde, p. ex. na cantiga CA n.º 419 de Pero Meogo, «a fonte é um símbolo complexo de sugestões, entre as quais [a] ideia de renovação e fecundidade»<sup>42</sup>.

Apesar de não se tratar de cantigas propriamente 'didácticas', encontram-se, tanto nos diálogos CA como nos SL, reflexos duma tal

<sup>36</sup> «Le père est (encore) absent, de même que l'idée d'une autorité paternelle.» (Lemaire 1988, 121); no «pai, que nunca é mencionado», já repararam, aliás, Michaëlis-Vasconcellos/Braga (1897, 192) e outros.

<sup>37</sup> Reckert/Macedo 1996, 123.

<sup>38</sup> Benedict (<sup>18</sup>1960, 76), descrevendo a estrutura da «matrilineal family» dos Zuñi (uma tribo de índios, no Sud-Oeste dos Estados Unidos), entre os quais «ownership and care of the sacred fetishes» são reservados «to the women of the household, the grandmother and her sisters, her daughters and their daughters»: «They present a solid front»; para reflexos duma tal herança 'matrilinear' na literatura medieval alemã, cf. Rasmussen (1993).

<sup>39</sup> Saraiva/Lopes 1996, 61.

<sup>40</sup> Ainda a mãe *Winsbeckin* (num diálogo didáctico da tradição cortês, já bastante distante do arcaísmo das cantigas femininas aqui em questão), alegra-se com a beleza da sua filha, invocando o 'maio': *dîn anblic sî eins meien zît* ('que veja a primavera quem te olhar'; Leitzmann / Reiffenstein [eds.] 1962, 46, estr. I, 8).

<sup>41</sup> Lemaire 1988, 129.

<sup>42</sup> Azevedo Filho 1995, 103; a fonte, aliás, teria um valor simbólico parecido também em outras sociedades, p. ex. índias, onde «girls carry water from distant springs» no âmbito de rituais de iniciação, ou onde a ida das raparigas a fonte era uma das «few opportunities for speaking to a boy alone: ... in the evening when all the girls carried the water-jars on their heads to the spring for water, a boy might waylay on one and ask for a drink. If she liked him she gave it to him» (Benedict <sup>18</sup>1960, 37 e 75).

tradição de didaxe feminina (obviamente pré- e extra-literária), testemunhando a «existência de ligações intertextuais entre diferentes formas do discurso didático moral»<sup>43</sup>. Igual à tradição didáctica masculina, em que um varão é instruído (como macho) pelo seu pai<sup>44</sup>, existe aqui um «contraste [...] entre a ingenuidade da filha e a experiência da mãe»<sup>45</sup>, que se dirige àquela, p. ex. com exortações explícitas como:

*Filha, direi-vos ùa ren que de voss' amigu' entendi e filhad' algun conselh'i* (CA n.º 120, 1-3); *Madre [...] que conselho mi daredes [...]— Filha, dou-vos por conselho* (CA n.º 238, 10.15); *Ca me non sei conselhar, mia madre [...] filha, fazed' end' o melhor* (CA n.º 244, 8 seg. 12); ex negativo: *Nunca madr[e] a filha bon conselho deu* (CA n.º 65, 4); *liebiu tohter, volge mîner lêre!* (SL n.º 5, III, 3: «Querida filha, segue ao meu conselho!»); *«tohter, volge mir, niht lâ dir wesen gâch!»* (SL n.º 18, II, 2: «Filha, obedece-me, não te precipites!»).

A mãe, por definição, é possuidora dum saber que lhe dá uma vantagem perante a filha, e que esta ainda carece, nomeadamente o saber de ser mãe:

*ich hân dich alterseine gezogen an mînen brüsten* (SL n.º 3, IV, 2 seg.: «Criei-te, eu sozinha, ao meu peito») cf. também SL n.º 6, III, 3 seg. e SL n.º 15, VII, 4, citados em cima 3.1.1. e 3.2.2.),

e, provavelmente, também de nem sempre sê-lo:

*madre, que é tan sage* (CA n.º 340, 19; cf. CA440, 14, cit. em cima 3.2.1.).

«O saber da nai e a súa experiencia»<sup>46</sup>, incluindo, com certeza o de *sage-femme* (*weise Frau, Weisemutter* 'parteira'<sup>47</sup>), abrange todos os

<sup>43</sup> «Existenz eines innerliterarischen Dialogs zwischen den verschiedenen Formen moraldidaktischen Sprechens» (Bennewitz 1994, 189 seg., com referência a analogias entre os diálogos neidhartianos e a *Winsbeckin*).

<sup>44</sup> Com reflexos literários como, p. ex., na literatura alemã o *Winsbecke* (a. 1210/20, com contrafactura feminina: a *Winsbeckin*); a interdependência entre os diálogos neidhartianos e diálogos didáticos inseridos em romances (*Eneide, Tristan*) é descrita por Miklautsch 1994.

<sup>45</sup> Reckert/Macedo 1996, 123.

<sup>46</sup> Newman 1977, 65.

<sup>47</sup> Grimm/Grimm 1984, vol. 28, 1020, 1078, 1109; no diálogo didático *Winsbeckin*, a filha utiliza esta mesma palavra-chave *weise*: *bewise, liebiu muoter, mich der rede baz (ich bin niht wîs)* (Leitzmann/Reiffenstein 1962, 49, estr. VI, 5 seg.: 'deixe-me saber melhor, querida mãe, o que isto quer dizer, eu não sou sábia').

conhecimentos, ligados à corporalidade e à fertilidade, que numa sociedade, ainda determinada por um «animismo de certa mentalidade pré-mercantil»<sup>48</sup>, são de «importance capitale pour la survie de la communauté»: «la sexualité et la procréation – étroitement associées – y sont considérées comme des forces positives et sacrées», e a sua dominação, através de «toutes sortes de rites magiques et religieux»<sup>49</sup> é reservada às mulheres. Apesar de ter sido sobreposto, suplantado e substituído, desde então, por outros conhecimentos (racionalis, ‘masculinos’), este saber, reinante no ‘império das mães’ (*Reich der Mütter*), ainda deixou vestígios na lírica feminina medieval, sendo os diálogos entre mãe e filha um deles.

5.2. Mas, evidentemente, estes diálogos são tão pouco ‘autênticos’, como as CA/SL em geral são verdadeiros textos ‘femininos’: trata-se, antes, de um discurso pseudo-feminino, construído por autores-homens – no caso das CA – num «empenho concertado de uns cem poetas, ao longo de quase cento e cinquenta anos, na empresa comum de imaginarem as palavras que a *donna* diria se fosse ela a fazer os versos»<sup>50</sup>. O mesmo vale para Neidhart, que só nas suas cantigas de inverno apresenta um *eu* lírico macho, enquanto nas cantigas de verão estabelece, salvo as introduções narrativas em algumas delas, uma perspectiva exclusivamente feminina (como de mãe e filha, etc.). É desta peculiaridade literária, comum às CA/SL, que se pode explicar uma outra importante concordância entre os diálogos cá e lá, nomeadamente a do tema das conversas das duas mulheres, girando exclusivamente em volta do homem-*amigo*. Pelo artifício desta escolha temática (nem sempre aplicado, necessariamente, com plena consciência) os autores conseguem projectar os seus próprios desejos (masculinos) às personagens falantes dum texto alegadamente ‘feminino’. Isto torna-se especialmente visível nos casos dos *amigos* que são apresentados explicitamente como trovadores e cantores de lírica amorosa: em Neidhart, o notório *Reuwentaler* (autor de *wineliedel*; cf. 2.1.), e nas CA, além de Bernal de *Bonaval* (cf. 2.2.) e Pedro de Sevilha (cf. 3.1.2.), autores como Julian Bolseiro e João Baveca, que se fazem referidos

<sup>48</sup> Saraiva/Lopes 1996, 61.

<sup>49</sup> Lemaire 1988, 137.

<sup>50</sup> Reckert/Macedo 1996, 28; é por isso que a dicotomia rígida entre um «chant des femmes», representado pelas *cantigas de amigo*, e o discurso masculino do *canso* occitânica (e outras manifestações de lírica cortês), desenvolvida por Lemaire (1988) parece algo simplista.

a si próprios, por voz feminina em CA, como trovadores de cantigas de amor:

*Fex ùa cantiga d'amor ora meu amigo por mi, que nunca melhor feita vi* (J. Bolseiro, CA n.º 402, 1-3); *Amigo, [...] trobastes sempre d'amor por mi* (J. Baveca, CA n.º 438, 1 seg., com a tematização, no estribilho, *que façades cantigas d'amigo*).

Sugere-se, pois, que a fixação temática das CA/SL e dos seus diálogos mãe-filha na personagem do amigo-homem seja, tentativamente, entendida como consequência da utilização (outras[!] diriam talvez: manipulação) poética, por autores (não: autoras!) duma tradição especificamente feminina, (traçada em 5.1.), que histórica e socialmente já deve ter sido obsoleta e ultrapassada na altura desta sua revitalização nos sécs. XIII e XIV. Poder-se-á chamar a esta utilização, sob a perspectiva dum machismo *soft* (português), «o primeiro caso [...] de um esforço colectivo e aturado para escapar do cárcere sufocante do eu, sentido como identidade sexualmente definida»<sup>51</sup>, ou sob a perspectiva dum feminismo *tough* (alemão), a «encenação dum autor machista», em que «a mulher – tal mãe, tal filha – aparece inevitavelmente condicionada pela sua sexualidade», «não compreendendo o seu verdadeiro problema: o de ser extraditada às normas reinantes e ao poder tutorial, seja do namorado desejado, seja do pai ausente»<sup>52</sup>. Falando, mais tecnicamente, em termos de sistemicidade literária, tratar-se-á, certamente, duma forma poética complementar a «le 'grand chant courtois' des troubadours occitans [...] constitué, vers 1100»<sup>53</sup>, e estabelecendo com este (e possivelmente com outros géneros), uma interdependência sistemática.

5.3. A essas concordâncias fundamentais entre os diálogos mãe-filha em CA e em SL, sobrepõem-se diferenças notáveis na sua reali-

<sup>51</sup> Reckert/Macedo 1996, 29.

<sup>52</sup> Bennewitz 1994, 192 seg.: «Die Frau – egal ob Mutter oder Tochter – scheint unentrinnbar durch ihre Sexualität konditioniert»; «Auseinandersetzung zwischen zwei Frauen, die... in der Inszenierung des männlichen Autors... ihr eigentliches Problem verkennen müssen: das Ausgeliefertsein an die herrschende Norm und an die männliche Verfügungsgewalt, sei es die des ersehnten Liebhabers, sei es die des abwesenden Vaters».

<sup>53</sup> Zumthor 1987, 54; independentemente da veracidade da tese mais forte e abrangente, defendida por Zumthor, que este novo género lírico cortês (e masculino), que se espalhou por toda a Europa (em Portugal sob a designação de *cantigas de amor*, na Alemanha, como *Minnesang*), teria sido criado em reacção contra a «poésie sauvage» das cantigas de mulher.

zação superficial, isto é: na maneira como as duas personagens femininas dialogam sobre o amigo. Em boa parte, estas diferenças parecem ser deduzíveis do contexto social, em que Neidhart por um lado, e os autores galego-portugueses pelo outro, inserem os respectivos diálogos.

5.3.1. Enquanto mãe e filha nas CA, mesmo naquelas arcaicas que evocam a «vida rural», se comportam (e falam) sempre como mulheres de classe superior, assimiladas «por uma elaboração cortês»<sup>54</sup>,

indicada, p.ex. pelo exclusivo uso recíproco do pronome de tratamento (cortês) *vos*, ou pela designação *donas* no caso do tratamento entre as moças (p. ex. CA n.º 72, 1; n.º 339, I, 1),

o cenário dos diálogos neidhartianos é sempre a aldeia, e mãe e a filha tratam- (e mais vezes: maltratam-)se uma a outra como autênticas campónias,

utilizando, para tal mal-tratamento, alfaias como o *rechen* ('ancinho' SL n.º 7, V, 4), *stecken* ('estaca' SL n.º 8, III, 3), *rocken* ou *kunkel* ('roca', SL n.º 21, VIIa,1; SL n.º 23, IXa, 1, ambas es estrofes de autenticidade duvidosa).

Enquanto o público feminino das cantigas de amigo, naturalmente de fidalguia, se pôde, pois, rever nas personagens dos diálogos, que se lhe apresentaram como virtuais ofertas de identificação, Neidhart diverte o seu público, igualmente fidalgo, com a apresentação (mais denunciadora do que satírica) duma situação social inferior, tirando (uma parte do seu) lucro cómico da própria não-identidade das duas situações.

Explica-se assim, p. ex., a predilecção das CA pelo tipo de diálogo constituído por mães solidárias com as filhas na evocação dum namoro já cumprido (II.B., cf. 3.2.), dando oportunidade para ostentações mais ou menos sentimentais (exemplarmente em CA n.ºs 355 e 464). Para o público (feminino) de Neidhart, ao contrário, não houve o mínimo interesse num tal fado individual de uma rapariga aldeã qualquer, cuja única função era a de servir de alvo humorístico (no caso do SL n.º 15 pela sua extrema ingenuidade sexual, exposta e contrariada pela astúcia da mãe).

---

<sup>54</sup> Saraiva/Lopes 1996, 59.

Por outro lado, a quase exclusividade com que Neidhart realiza os diálogos mãe-filha segundo os padrões do tipo I.A. (cf. 3.1.), com antagonismo materno contra o iminente encontro da filha com o amigo, explica-se igualmente pela facilidade, com que esta situação pôde ser utilizada humoristicamente para a elaboração do conflito entre as duas mulheres e o seu prolongamento narrativo à acção não-verbal (incluindo a sua inversão parodística).

5.3.2. O cómico da poesia neidhartiana nasce, porém, também da diferença social entre o *Reuentaler* (isto é, alegadamente, o próprio autor) e a moça que por ele (alegadamente) se apaixona, contra as advertências da mãe: esta invoca a incompatibilidade social entre a filha e o namorado-cantor, apresentado como um *knappe* ('escudeiro', p. ex. SL n.º 6, II, 3) ou *ritter* ('cavaleiro', SL n.º 15, VI, 3):

«*wil dû die ritter an dem reien drangen, die dir niht ze mâze sîn, tohterlîn, dû wirst an dem schaden wol ervunden.*» (SL n.º 23, VI, 2-5: 'se queres bailar com os cavaleiros, que não são apropriados para ti, filhinha, terás de pagá-lo!'; cf. também 3.4.2.).

Neidhart ridiculariza as mulheres da aldeia como campónias, frisando «a discrepância entre vocabulário cortês e caracter grosseiro»<sup>55</sup>:

constitui, p. ex., uma imitação do falar polido da corte, a utilização regular do pronome de tratamento *ir* 'vos' de filha para mãe, e de utensílios como a bola colorida (*gickelvehher bal* SL n.º 21, VII, 5) ou as *zwêne rôte golzen* ('duas botas encarnadas', SL n.º 17, VII, 3), importadas *her [...] über Rîn* ('do outro lado do rio Reno' SL n.º 18, III, 4).

Assim estabelece-se uma solidariedade (ou cumplicidade) entre o público fidalgo e o autor-cantor, pretendente a pertencer à mesma classe, à custa das personagens da população aldeã, cujas raparigas parecem não ter outro desejo senão esforçar-se para namorar o *Reuentaler*,

*nu wizzet, liebiu muoter mîn, ich belige den knaben werden* (SL n.º 2, VI, 4: 'Sabeis, minha querida mãe, ainda hei de dormir com esse nobre escudeiro!'),

e cuja parcela masculina, por conseguinte, o odiaria como rival (sendo os respectivos conflitos burlescos tema das cantigas de 'inverno').

<sup>55</sup> Gaier 1967, 21, a propósito de SL n.º 7.

Nas CA, não se abre tal abismo social entre a filha e o *amigo*, também ele, ocasionalmente identificado como *escudeiro* (CA n.º 238, I, 1), que já *foi con el-rei* (CA n.º 381, I, 2) ou ainda vai *a Sevilha el-rei servir* (CA n.º 271, I, 3). Tudo parece passar-se numa sociedade fechada, e esta sociedade é homogénea e idêntica àquela em que as cantigas, elas próprias, são apresentadas: personagens e público (cantor) encontram-se no mesmo espaço. Até *el-rei* faz parte desta sociedade (de nobreza), seja como autor (D. Dinis, p. ex. CA n.º 18), seja como personagem (no papel do ‘amigo’ enviando pelos *cabelos* da filha em CA n.º 385).

Só uma das cantigas dialógicas tematiza uma diferença social entre filha e amigo-pretendente, e esta tematização é tanto mais interessante quanto se trata daquela cantiga (CA n.º 340), já várias vezes referida (cf. 3.1.2.), em que o *amigo* é – como o *Reuentaler* – apresentado como autor de *cantares* encantadores (ou enganadores, segundo a mãe)<sup>56</sup>: este ‘cantor’, porém, ao contrário de Neidhart, não é de estatuto social superior à filha, mas sim, é considerado como inferior pela mãe:

*e sodes vós, filha, de tal linhage que devia vosso servo seer.* (CA n.º 340, IV, 2 seg.).

A índole da cantiga insinua intenções irónicas do autor, que parece, de facto, como *joglar*<sup>57</sup>, ter sido de condição social inferior ao seu presumível público.

5.3.3. Resumindo as diferenças esboçadas, podem-se ver os diálogos neidhartianos como textos que pretendem divertir o seu público fidalgo pela construção mimética dum mundo aldeão (inclusive da sua imitação da sociedade feudal) por um autor-cantor, cuja auto-inserção no texto, como personagem, serve de elo entre a sociedade representada (rural) e a sociedade espectadora (feudal). Nas cantigas galego-portuguesas, por outro lado, igualmente recorrendo à mímese quase-folclorista numa poesia feminina pré-feudal, não consta uma tal finalidade satírica, e os diálogos da filha com a mãe sobre o seu

<sup>56</sup> Também outras cantigas de Pedro de Sevilha mostram esta peculiaridade de auto-reflexão: *Un cantar novo d'amigo querei agora aprender que fez ora meu amigo...* (CA n.º 336, I, 1-3); *O meu amigo non é trobador* (CA n.º 338, III, 1).

<sup>57</sup> Apesar de ser «difícil a identificação», parece ter sido aceite a proposta de «Vicente Beltrán, ao identificar o autor... com o ‘Pedro Amigo, joglar’», testemunhado entre 1264/69 (Rsende de Oliveira 1994, 405 seg.).

amigo parecem servir, predominantemente, como propostas para uma identificação afirmativa. O que também aqui há, porém, é a tematização do papel do cantor (trovador) como personagem de amigo, assim confundindo, no acto performativo, o representante com o representado.

## BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, A. M.: *Os Cantares Polifónicos do Baixo Minho*, Vila Nova de Gaia, Estratégias Criativas, 1997.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de: *As Cantigas de Pero Meogo*, 3.<sup>a</sup> ed. Santiago, Edicions Laivento, 1995.
- BENEDICT, R.: *Patterns of Culture*, New York, Mentor Books, <sup>18</sup>1960 (=MD 89).
- BENNEWITZ, I.: «Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang», *Mediävistik* 4, 1991, pp. 21-36.
- BRONZINI, G. B.: *Filia, visne nubere? Un tema di poesia popolare*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1967 (=Officina Romanica 6).
- CAEIRO, O.: *Oito séculos da poesia alemã. Antologia comentada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- CRESPO, F.: *Três momentos na lírica portuguesa*, Coimbra, Atlântida Editora, 1970.
- DRONKE, P.: *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, München, C. H. Beck, 1973.
- FERREIRA CUNHA, C.: «Lirismo. Época Medieval: O Problema das Origens. Géneros e Subgéneros. Versificação. A Expressão Linguístico-Literária. Os Textos Conservados», *Dicionário de Literatura*, 3.<sup>a</sup> ed., 2.<sup>o</sup> vol., Porto, Figueirinhas, 1978, pp. 535-537, 539-547.
- FRINGS, T.: «Altspanische Mädchenlieder in Minnesangs Frühling», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 73, 1951, pp. 176-196.
- FRINGS, T.: «Frauenstrophe und Frauenlied in der frühen deutschen Lyrik», *Gestaltung und Umgestaltung. Festschrift für H. A. Korff*, Leipzig, 1957.
- GAIER, U.: *Satire*, Tübingen, Niemeyer, 1967.

- GRIMM, J./GRIMM, W.: *Deutsches Wörterbuch*, 33 vols., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- HATTO, A. T.: «The Lime-Tree and Early German, Goliard and English Poetry», *The Modern Language Review*, 49, 1954, pp. 193-209.
- HATTO, A. T./TAYLOR, R. J. (eds.): *The songs of Neidhart von Reuental*, Manchester, 1958.
- HERCULANO DE CARVALHO, J. G.: «S. M. Stern - Les Chanson Mozarabes», HERCULANO DE CARVALHO, J. G., *Estudos Linguísticos*, 2.º vol, Coimbra, Atlântida Editora, 1969, pp. 289-290.
- JEANROY, A.: *Les Origines de la Poésie Lyrique en France*, Paris, 1889.
- KASTEN, I. (ed.): *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart, Reclam, 1990 (=rub 8630).
- LAPA, M. R., *Lições de literatura portuguesa – época medieval*, 8.ª ed. Coimbra, Coimbra Editora, 1973.
- LAPA, M. R., *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra, Universidade, 1982 (= Acta Universitatis Conimbrigensis).
- LEITZMANN, A./REIFFENSTEIN, I. (eds.): *Winsbeckische Gedichte nebst Tirol und Fridebrant*, 3.ª ed., Tübingen, Niemeyer, 1962 (= Altdeutsche Textbibliothek Nr.9).
- LEMAIRE, R.: *Passions et Positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- MANSO, F. N.: *La narratividade de la poesia lírica galaico-portuguesa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1985 (= Problemata Semiotica 6).
- MICHAËLIS-VASCONCELLOS, C./BRAGA, T.: «Geschichte der portugiesischen Literatur», *Grundriß der romanischen Philologie*, Bd.2/II.Abt., Straßburg, 1897, pp. 129-382.
- MIKLAUTSCH, L.: «Mutter-Tochter-Gespräche. Konstitutierung von Rollen in Gottfrieds *Tristan* und Veldekes *Eneide* und deren Verweigerung bei Neidhart», H. BRALL (ed.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1994 (= studia humaniora, 25), pp. 89-107.
- NEWMAN, P.: «“Mia madre velida”: A figura da nai nas cantigas de amigo e nas ‘jarchas’», *Grial* 55, 1977, pp. 64-70.
- NUNES, J. J. (ed.): *Cantigas d’Amor dos trovadores galego-portugueses*. [Nova] Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972.

- NUNES, J. J. (ed.): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. [Nova] Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, 3 vols., Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- OSTERDELL, J.: *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuental mit den Vagantenliedern der 'Carmina Burana'*, Köln, phil. Diss., 1928.
- PRADO COELHO, J.: «Lirismo. Época Medieval: Âmbito Cronológico. Os Poetas», *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., 2.º vol., Porto, Figueirinhas, 1978, pp. 537-539.
- RASMUSSEN, A. M.: «'Bist du begehrt, so bist du wert.' Magische und höfische Mitgift für die Töchter», H. KRAFT / E. LIEBS (eds.) *Mütter-Töchter-Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*, Stuttgart/Weimar, 1993, pp. 7-33.
- RECKERT, ST. / MACEDO, H.: *Do Cancioneiro de Amigo*, 3.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A.: *Depois do espectáculo trovadoresco a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.
- RUPPRICH, H.: «Zwei österreichische Schwankbücher. Die Geschichte des Pfarrers vom Kahlenberg. Neithart Fuchs», *Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für H. Seidler*, Salzburg/München, A. Langen, 1966, pp. 299-316.
- SARAIVA, A. J. / LOPES, Ó.: *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.
- SIMON, E.: *Neidhart von Reuental. Geschichte der Forschung und Bibliographie*, The Hague/Paris, Mouton, 1968.
- TAVANI, G.: *A poesia lírica galego-portuguesa*, 3.ª ed., Vigo, Editorial Galaxia, 1991.
- VALVERDE, J. F.: *Sobre Lirica Medieval Gallega y sus Perduraciones*, Valencia, 1977 (= Biblioteca Filológica, I: Ensayos, n.º 8).
- VOLLMANN, B. K. (ed.): *Carmina burana. Texte und Übersetzungen*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag 1987 (= Bibliothek des Mittelalters Bd. 13 [= Bibliothek deutscher Klassiker 16]).
- WIEßNER, E. / FISCHER, H. / SAPPLER, P. (eds.): *Die Lieder Neidharts*, 4.ª ed., Tübingen, Niemeyer, 1984 (= Altdeutsche Textbibliothek Nr.44).
- ZUMTHOR, P.: *Introduction a la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, P.: *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.



# As relações entre a Teoria da Literatura e a Didáctica da Literatura: filtros, máscaras e torniquetes \*

VÍTOR AGUIAR E SILVA  
(Universidade do Minho)

Ao longo de uma carreira universitária, já banhada pela luz fina e oblíqua do Outono, consagrada em grande parte ao ensino e à investigação na área da Teoria da Literatura, sempre me preocuparam, embora com especial empenhamento nos últimos dez anos, os problemas do ensino da literatura (e digo *ensino* intencionalmente, porque esta palavra se me afigura mais rica, mais livre, mais generosa, diria, do que o vocábulo *didáctica*, em torno do qual vejo e sinto uma espécie de álgido halo tecnicista...). Como professor universitário, nunca dissociarei a actividade teórica do seu entorno institucional, da sua lógica curricular, das suas incidências práticas, das suas responsabilidades na formação pedagógica e profissional dos alunos e nas suas articulações com a lógica, a dinâmica e os objectivos dos diversos segmentos do sistema educativo.

Nunca aceitei a ideia de uma Universidade submetida, e até subserviente, às conveniências e aos imperativos voláteis do mercado de trabalho, mas também nunca defendi, nem defenderei, a ideia de uma Universidade imperialmente autárquica, depositária aurática de uma missão sacerdotal, cidadela utópica e quixotesca de saberes desencarnados ou espectadora distante dos trabalhos e dos dias dos homens que constroem cidades novas, se libertam de limites e servi-

---

\* Comunicação inaugural do V Congresso Internacional de Didáctica das Línguas e da Literatura, realizado na Universidade de Coimbra de 5 a 9 de Outubro de 1998.

ções, soçobram em cruentos desastres ou subvivent e sobrevivem em obscuras misérias. Por isso aceitei, com particular gosto, o convite que me foi endereçado pelo Professor Carlos Reis para falar neste Congresso das relações existentes, das relações possíveis e desejáveis, entre a Teoria e a Didáctica da Literatura.

\*  
\*   \*

Quero, em primeiro lugar, proceder ao esclarecimento de certos problemas que designarei por «algumas questões prévias». Como preâmbulo a este esclarecimento, direi, correndo o risco de me acusarem de egolatrismo justificatório, que fui sempre opositor dos caminhos, dos modelos e dos moldes reducionistas, trivializantes ou de sentido único, rejeitando por isso mesmo cartilhas, receituários, formulários e similares rimários. Fui sempre também opositor, porém, do discurso meandroso, pretensamente complexo, ambíguo e furta-cores que, numa expressão popular cunhada por quem nada entende de epistemologia, mas decerto possui muita sabedoria, é um discurso que não se sabe «aonde quer chegar». O conhecimento científico, teórico e crítico, dos fenómenos mais complexos pode e deve ser vertido e comunicado num discurso claro, rigoroso e coerente. E avancemos agora para o prometido esclarecimento.

*Primeira questão prévia* — Não partilho de qualquer conceito difuso, disciplinarmente esborratado e errático, de *teoria*. Uma teoria deve ser uma construção sistemática de conceitos, de proposições e de hipóteses que proporcionam uma descrição e uma explicação globais e coerentes de uma determinada área de fenómenos. A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, para serem fecundas, para abrirem novas fronteiras do conhecimento, pressupõem a disciplinaridade.

*Segunda questão prévia* — A teoria da literatura, como área disciplinar – intencionalmente, não digo área disciplinar científica –, só tem sentido em termos de conhecimento e só alcança legitimidade institucional, se for a teoria de uma área de fenómenos que se designa por *literatura*: uma área de que considero o texto literário como o elemento nuclear, mas que compreende muitos outros fenómenos, como o autor, o leitor, os modos e os géneros literários, a memória

literária, etc. Sem se cair em definições ontológicas ingênuas, simplistas ou dogmáticas, nem se ser atraído – e traído – por tentações de erigir em universais fenómenos de uma determinada cultura e de um determinado tempo histórico, é necessário romper com o circo de posições cépticas, anarquizantes e miopemente vanguardistas, e com as pulsões auto-destrutivas e suicidárias que, desde há um quarto de século, têm transformado, sobretudo nos Estados Unidos da América, o campo dos estudos literários numa *waste land*, sem fronteiras, sem horizontes, sem ar respirável. O terrorismo teórico, filho bastardo da teoria da literatura e aliado natural de todos os radicalismos ideológicos e políticos, já causou demasiados estragos ao campo dos estudos literários em geral, ao ensino da literatura e à própria literatura. Com que ironia e tristeza li, no último número publicado da revista *Poetics* (1998, 25, i-ii), um laborioso e empenhado estudo que procura demonstrar, através de convalidações empíricas, que, afinal de contas, a categoria da literatura não é uma ilusão ou uma mistificação!...

*Terceira questão prévia* — Desde o início da década de setenta, após o colapso da grande metanarrativa da teoria da literatura contemporânea – o estruturalismo –, sucedeu-se uma proliferação incontínente de teorias, numa competição violenta e desordenada, que veio provocar a descredibilização de qualquer teoria, o enfraquecimento, em geral, dos departamentos de literatura das universidades e a emergência, sobretudo na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos da América, de uma pseudo-área disciplinar, sem objecto epistémico e cultivando uma instável *bricolage* de metodologias, denominada *cultural studies*. Sem pôr em causa um fundamentado e saudável pluralismo teórico e metodológico, sem pretender estancar o aparecimento e o desenvolvimento de novas orientações e de novos filões na área da teoria da literatura, penso que é indispensável, em termos de racionalidade cognitiva, em termos da lógica e da economia internas do próprio campo dos estudos literários e em termos da sua legitimação institucional no âmbito dos sistemas educativos, pôr cobro à canibalização de teorias por outras teorias, à intolerância de umas teorias em relação a outras, às promoções ruidosas de novas teorias e aos saldos humilhadores e revanchistas impostos às teorias consideradas como caducas. É chegado o tempo das sínteses criativas e estabilizadoras, como tem persuasivamente defendido o Professor Antonio García Berrio; é chegado tempo de superar os radicalismos arrogantes dos *-ismos* teóricos, sem que se venha a cair, porém, numa amálgama ou num eclectismo incongruente de termos, de conceitos e de métodos.

\*  
\*   \*  
\*

Após o esclarecimento destas «questões prévias», cujo teor levará alguns a classificarem-me como um «fundamentalista da terceira idade», vou começar a desenredar os fios das metáforas com que urdi o título da minha comunicação.

Na cartografia do campo dos estudos literários, tal como o entendo, a teoria da literatura é a disciplina matricial que identifica e caracteriza os fenómenos literários categoriais, que fundamenta as outras disciplinas do campo, que assinala as articulações interdisciplinares, que proporciona utensilagem terminológica, conceptual e metodológica para descrever, explicar e interpretar os fenómenos literários concretos. Não há olhar inocente anterior e exterior à teoria, tal como não há factos puros anteriores e exteriores à teoria (que pode ser, porém, uma teoria fragmentária, uma teoria não explicitada ou até uma teoria ocultada).

Contra a posição neopragmática de Steven Knapp e de Walter Benn Michaels, corroborada paradoxalmente numa argutíssima construção teórica por esse sofista maior do nosso tempo que é Stanley Fish, segundo a qual as teorias são irrelevantes em relação às práticas, considero que uma teoria da literatura bem fundamentada, congruentemente desenvolvida e dotada de apropriados instrumentos heurísticos, descritivos e analíticos, tem múltiplas incidências e aplicações na crítica literária, na leitura e interpretação dos textos, no estudo das relações do texto com o seu autor e com os seus contextos, e obviamente também, mais especificamente, no ensino da literatura e do texto literário. A utilização, explícita ou não, de teorias literárias diferentes – digamos, uma teoria literária marxista, ou uma teoria literária estruturalista, ou uma teoria literária desconstrutivista – conduz necessariamente a práticas diferentes.

Entre o dispositivo de conhecimento constituído por uma teoria da literatura e as suas aplicações didácticas têm de funcionar *filtros* que regulam adequadamente a transferência de informação do discurso teórico para o discurso didáctico, em função dos objectivos, dos destinatários, do contexto institucional e de específicos mecanismos orientadores, ou mesmo conformadores, do discurso didáctico (por exemplo, programas, modalidades e critérios de avaliação). Estes filtros deverão ser diferentes e funcionarão diferentemente consoante os segmentos do sistema educativo, desde o ensino básico até ao ensino superior; consoante o desenvolvimento cognitivo e cultural dos alunos e consoante os textos literários a estudar.

A função primordial dos *filtros* consiste na adaptação *pragmática*, no sentido técnico e no sentido corrente do termo, da teoria da literatura, entendida quer em sentido forte como ciência da literatura, quer em sentido débil como conhecimento organizado e coerente do fenómeno literário, às necessidades e aos objectivos próprios da didáctica da literatura. O erro clamoroso de muitos professores de literatura e de muitos programas de literatura reside na ausência ou no funcionamento deficiente de tais filtros, conduzindo à transferência e à aplicação desajustadas, por inflação ou por reducionismo, de termos, conceitos e métodos da teoria para a didáctica. A teoria da literatura é uma *epistemē* e a didáctica da literatura, área disciplinar na qual se cruzam as ciências da literatura, as ciências da linguagem e as ciências da educação, é uma *technē*. Os critérios de relevância e de pertinência da *epistemē* não são necessariamente os conceitos de relevância e de pertinência da *technē*.

Penso que, na Escola contemporânea e em particular na Universidade, se invoca em demasia – e muitas vezes em vão... – o nome da ciência, esquecendo-se que existe conhecimento de primeira importância construído e transmitido na Escola que não é redutível à ciência, se bem que possa apresentar múltiplas articulações com a esfera da racionalidade científica. Como se só a ciência tivesse direito de cidadania na Escola, procura-se transformar tudo em ciência de tudo, quanto mais não seja mediante manipulações de cosmética terminológica do tipo de fazer anteceder qualquer domínio ou parcela da realidade física, social ou cultural, da miraculosa expressão *ciência de...* ou *teoria de...* Ora, a gramática não é uma ciência, mas uma *technē*; a retórica não é uma ciência, mas uma *technē*; a hermenêutica, a meu ver, não é uma ciência, mas uma *technē*.

Na teoria da literatura do século XX, desde o Formalismo russo até este incerto fim de século, a construção de teorias da literatura científicas tem sido uma longa, complexa e acidentada aventura. Se há um grande cemitério de teorias literárias, não é menos verdade que existem gigantescas necrópoles de todas as ciências e também é verdade que, pelo menos em certos domínios, a teoria da literatura alcançou uma consistência e um rigor científicos tais que levaram ciências humanas e sociais como a psicologia e a sociologia a dela se aproximarem estreitamente.

Todavia, a teoria da literatura tem sido um terreno particularmente fértil para a proliferação de *máscaras* de cientificidade, desde a ciência da literatura marxista – mais estalinista e zdanovista do que

marxista, verdade seja dita – até à ciência dos universais narratológicos exposta por Todorov em *Grammaire du Décaméron*. A aura da ciência conduz frequentemente às máscaras da ciência. As ideologias políticas e sociais afivelam com frequência a máscara da ciência no campo das teorias literárias, desde o *new historicism* até às teorias fundadas no género, na raça e na etnicidade.

A didáctica da literatura, pela sua responsabilidade cultural, social e institucional no âmbito dos sistemas educativos, deve assumir uma posição de rigorosa prudência em relação a estas máscaras da teoria literária. Há uma dimensão ética e política incontornável em toda a literatura, como sabemos desde Platão e Aristóteles, e a teoria da literatura e a didáctica da literatura não podem nem devem rasurar ou ocultar essas dimensões textuais e contextuais, sob pena de empobrecerem e desfigurarem irremediavelmente os textos literários, mas também não devem hipócrita, insidiosa e fraudulentamente, propor – e ainda menos impor –, sob a invocada autoridade da ciência, quaisquer ideologias, valores ou padrões de comportamento, seja a libertação lésbica, seja o puritanismo ultraconservador. O ensino da literatura, há que reconhecê-lo, foi sempre instrumentalizado pelos poderes fácticos dominantes e tem sido ostensiva e agressivamente instrumentalizado, desde os anos 60, pelos grupos e actores que se assumem, na cena social e na Escola, como contra-poder. Eu, que sob vários aspectos sou um anti-iluminista – como poderia um amante da poesia desposar a visão do mundo da *Aufklärung*? –, penso que este é um domínio em que o projecto inacabado das Luzes deve ser retomado e prosseguido, de modo que nem a teoria da literatura seja a máscara científica das ideologias, nem que a didáctica da literatura seja a voz duplamente hipócrita, máscara de uma máscara, das ideologias acobertadas pelas teorias literárias.

Por último, detenhamo-nos na metáfora dos *torníquetes*, a segunda metáfora disfórica do título da minha comunicação.

O discurso teórico pode ser um *torníquete*, um factor de estrangulamento para o discurso da didáctica da literatura, se for um discurso radicalmente monista, dogmático e arrogante. Este discurso teórico tem prestado um péssimo serviço aos estudos literários e ao ensino da literatura nas Universidades e nas Escolas do ensino básico e secundário, pelos conflitos institucionais que gera, porque impõe uma visão unidimensional do fenómeno literário, porque não forma espíritos críticos e livres. Deve haver no ensino da literatura uma arte

de sedução e um subtil espírito de subversão que não são compagináveis com o terrorismo teórico, com a cartilha e com o caminho único.

Num outro sentido, pode o discurso da teoria da literatura constituir um *torniquete* extremamente molesto para a didáctica da literatura e, em especial, para a didáctica do texto literário. É o que acontece quando o discurso da teoria da literatura não tem consciência dos seus limites e das suas limitações. O discurso da teoria da literatura, como sabemos desde o Formalismo russo, não se ocupa da *parole* literária, não tem como objectivo formal de estudo o texto literário individual e concreto. Proporciona utensilagem terminológica, conceptual e metodológica para a análise e a interpretação do texto literário individual e concreto, mas, perante este texto, o leitor, o intérprete e o crítico têm de empreender uma viagem em última instância solitária, com a experiência vital de cada um, com a memória literária própria e intransferível, com as emoções, os sonhos e os fantasmas de cada um. A teoria da literatura e, em particular, a teoria do texto literário ensinam a não ler de qualquer modo, ensinam a reconhecer e a respeitar a *ratio textus*, ensinam a evitar e a controlar as derivas hiper-interpretativas, ensinam a inscrever o texto nas convenções dos modos e dos géneros literários, nos horizontes, nas injunções e nas errâncias da história, etc., etc., mas não possibilitam que a construção do significado de um texto, objectivo por excelência dos estudos literários, seja uma espécie de epifenómeno automático da utensilagem teórica e metodológica utilizada. O acto interpretativo e o acto crítico não são determináveis ou computáveis cientificamente. Eles exprimem e encarnam o diálogo das competências, das constricções e da liberdade do intérprete com as estruturas, as constricções e a indeterminação do texto. A didáctica da literatura tem de prestar cuidada atenção a esta vertente hermenêutica e crítica, sob pena de se tornar refém dos *torniquetes* da teoria e de se confinar a esquemas ou receituários mecânica e improdutivamente aplicáveis a toda uma classe de textos ou mesmo a todos os textos literários.

\*  
\*   \*

Na Escola contemporânea, no limiar do século XXI, é uma urgente necessidade escolar, social e cultural, saber formar e educar leitores e, em especial, leitores de textos literários.

O diálogo entre a teoria da literatura e a didáctica da literatura é fundamental para alicerçar, desenvolver e fecundar essa formação e

educação, mas para tanto é indispensável que a teoria não se converta numa Bisâncio esotérica ou numa barricada permanente e que entenda que a sua cooperação com a didáctica da literatura não é uma condescendência ou uma desqualificação, mas que é antes uma das suas mais exigentes convalidações e até, possivelmente, uma das suas mais credíveis provas de legitimação.

# O roteiro do discurso

ANDRÉ CAMLONG  
(Universidade de Toulouse)

Neste artigo tentaremos salientar as dificuldades de interpretação do discurso, e portanto da leitura e da interpretação dos textos, quando se faz abstração dos referentes discursivos: os elementos geopolíticos e socioculturais. Para ilustrar o nosso propósito destacaremos as linhas fundamentais do discurso existencialista e marxista de Graciliano Ramos nas *Histórias de Alexandre*, uma sequência de catorze contos.

\*  
\*   \*

Nas *Histórias de Alexandre*, catorze contos publicados em 1944, Graciliano Ramos elaborou um mito marxista existencialista. A vida do homem desemboca no nada e acaba com a morte, no momento em que entrega todo o seu ser aos quatro elementos fundamentais da natureza, a terra, a água, o fogo e o éter, os quatro substratos do mundo: o homem sendo a «quinta-essência». Esse é o mito existencialista: qual é a «essência» do homem? Quanto ao mito marxista, esse consista na mera «recusa» do divino ou do sagrado. É a expressão de um conceito ateu, dando a essa palavra não o sentido de «impiedade», conforme a filosofia política do imperador Constantino, mas o sentido de «recusa de adorar os Deuses», recusa de reconhecimento de qualquer deidade, indo até à hostilidade contra a religião estabelecida, em referência àquela mesma doutrina filosófica combatida pelo imperador Juliano.

Toda a filosofia dos contos consiste na elaboração e na proclamação duma doutrina racionalista através da criação dum mito

existencialista e marxista, denunciando o carácter subracional ou irracional dos mitos clássicos, judeo-cristãos ou índios, que servem de substrato ao mundo folclórico nordestino posto em cena. Portanto é preciso atravessar a camada superficial dos elementos folclóricos representativos da vida nordestina do vaqueiro Alexandre para destacar a doutrina racionalista que vai se substituir ao discurso irracional ou subracional dos mitos clássicos, cujo fundamento é contestado por Graciliano Ramos.

Afinal o discurso dos catorze contos é elaborado em torno de uma palavra-chave, o terrível «desadorno» confessado por Alexandre, o anti-herói, que vai se confundir com a doutrina professada por Graciliano Ramos, a recusa de toda deidade tanto nos mitos clássicos como nos mitos judeo-cristãos.

## 1. Os mitos clássicos suportes dos elementos folclóricos

Os mitos clássicos que servem de substrato aos elementos folclóricos, balizando a vida de Alexandre, referem-se essencialmente às fábulas do mundo infernal proclamando a imortalidade da alma. Mas aí não se encontra nem Deus, nem Diabo, nem Paraíso, nem Inferno. Apenas o Nada, termo da solitária, lamentável ou desumana existência de Alexandre, um pobre vaqueiro nordestino, para quem «a vida é um buraco».

### 1.1. *Das personagens nordestinas às personagens mitológicas*

É preciso não perder de vista a própria definição de folclore enquanto representação da vida do vaqueiro Alexandre, feita de miséria, de sofrimento e de reza. Essa vida serve de suporte à elaboração do discurso existencialista, dando-lhe uma dimensão referencial. Alexandre é um vaqueiro que viveu uma vida de cão, uma vida miserável e infeliz, enquanto sonhava em riqueza e felicidade.

Alexandre é mais do que o protagonista dos contos, é a única personagem de dimensão humana e ao mesmo tempo um anti-herói. Não tem nada de Alexandre, o ilustre modelo histórico, pelo contrário. E as outras personagens, três homens e três mulheres, com quem convive, são meras representações míticas ou mitológicas: são os três juízes e as três parcas, que participam dos serões na fazenda, acompanhando a vida do miserável vaqueiro e julgando-o afinal nas portas

do inferno. Enquanto anti-herói, Alexandre não vai entrar em paraíso qualquer, porque paraíso não há; vai ficar às portas do inferno, entregando todo o seu ser aos quatro elementos fundamentais do mundo, depois da paródia do julgamento sem sentença. A desintegração é inelutável. Todo o seu ser vai se derreter no «pantanal» do Estige.

Os íntimos amigos de Alexandre são apenas os juízes infernais que, do ponto de vista folclórico, frequentaram todos os serões dados em casa do vaqueiro, mas que, do ponto de vista ideológico e mítico, representam as forças irracionais ou subracionais do mundo infernal denunciado pelo contista como uma fabulosa e grosseira mentira. Essas personagens são apresentadas logo desde o início dos contos, no primeiro parágrafo:

*Naquela noite de lua cheia estavam acorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e Mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordedura de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária.*

Os três homens, seu Libório, o cego preto Firmino e Mestre Gaudêncio, são os três juízes que tomam conta da vida do vaqueiro nas portas do Inferno. Mas o inferno, aqui nos contos, não é um alhures indefinido ou impreciso, mas o próprio sertão ou a própria fazenda de Alexandre. Esses homens são a encarnação de Radamante, Minos e Éaco, os famosos juízes da mitologia clássica. Nada, na metalinguagem e na ironia do contista, permite hesitar em identificá-los, já que têm nomes representativos do papel que desempenham. Seu Libório, o «cantador de emboladas», incita o Alexandre a confessar, «cantar» ou «contar», os feitos da sua vida. O cego preto Firmino, juiz implacável, procurador imperturbável, é uma exemplar réplica do Destino, aquela divindade cega e inexorável, filha da Noite e do Caos, encarnação da fatalidade de quanto ocorria no mundo. É assimilado ao Destino ou a Minos, o familiar de Zeus, o juiz que verificava a observação das leis escritas nas tabelas da eternidade. Mestre Gaudêncio, o «curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras», é o segundo assessor. Eis a banca do tribunal.

*— Vossemecês mandam. Eu estava quieto, mas seu Libório decide, e não tenho remédio senão obedecer.*

Esses três juízes, participando dos serões, vão instruir o processo de Alexandre. Tudo, da encenação ao vocabulário, confirma o desdo-

bramento mítico e o papel que vão cumprindo: no primeiro momento «juram» observar a verdade e a justiça, logo vão «inquirir», «exigir», «perguntar», «verificar»:

— *Seu Libório cantador e o cego preto Firmino juraram que estavam atentos. E Alexandre abriu a torneira.*

— *Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.*

E Alexandre, esse, vai jurar dizer a verdade, toda a verdade e nada mais que a verdade:

— *Aí Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que ia calar-se. Detestava exageros, só dizia o que se tinha passado, mas como na sala havia quem duvidasse dele, metia a viola no saco. Mestre Gaudêncio curandeiro e seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando.*

Afinal os juízes vão concordar que Alexandre confessa a verdade:

— *Não é preciso, respondeu seu Libório cantador. Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um evangelho.*

As três mulheres são as três parcas que acompanham a vida de Alexandre e assistem os juízes no tribunal, as inseparáveis assistentes no julgamento: tomam conta das tabelas da lei. Aliás têm nomes representativos do papel que vão desempenhando. A primeira, Das Dores-Cloto, a parca que «fia», segundo a própria etimologia da palavra, segurando a roca e presenciando o nascimento dos homens, simbolicamente vestida de azul, é a «afilhada do casal», vai constantemente incitar o Alexandre a confessar a vida, não esquecendo nenhum detalhe. A segunda, Cesária-Láquesis, a esposa de Alexandre, cujo nome é tão ilustre como o do marido, é a parca que fazia dançar os bilros da almofada, ajudando o esposo a «tecer o pano da vida», urdindo as tramas das histórias; e, conforme o modelo mitológico, no dia do primeiro encontro e no dia do casamento, vinha vestida «de roupa nova, brincos nas orelhas e xale vermelho com ramagens», exibindo aquela mesma cor vermelha símbolo de identificação.

Não há ambiguidade nenhuma quanto ao papel que desempenham na hora do julgamento de Alexandre:

— *Espiando a lua que branqueava o pátio, seu Libório pinicava a prima da viola, gemendo baixinho uns versos de embolada. Alexandre, com ar de entendido, aprovava a cantoria. Mestre Gaudêncio curandeiro gingava, como se quisesse dançar. Os bilros da almofada de Cesária tocavam castanholas na esteira. Um cajado bateu no copiar:*

— *Louvido seja Nosso Senhor Jesus Cristo.*

*O cego preto Firmino entrou e, tateando, ladeando a parede, foi acocorar-se. Os bilros emudeceram e a voz de Cesária ergueu-se lenta:*

— *Conte a história do marquêsão, Alexandre.*

— *É o que eu estava com vontade de pedir, meu padrinho, o marquêsão, gritou Das Dores.*

Quanto à Terceira Parca, a bendita Sinha Terta-Átropos, etimologicamente aquela que não se pode contornar ou evitar, a «escura», vestida de preto conforme a tradição, chega no fim da vida de Alexandre para lhe administrar «o suadouro brabo» e cortar o fio da vida.

— *E sinha Terta, que mora aqui perto, na ribanceira do rio, escura e casada com homem escuro.*

— *(...) sinha Terta chegou, estirou o beijo, foi à cozinha e ferveu muita flor de sabugueiro. Bebê uma panela toda. Sinha Terta me consolou, arrumou em cima de mim uma serra de panos e saiu com Das Dores, que não se agüentava nas pernas, coitada. Cesária, bamba também, se amadornou ali na rede. Fiquei só. E começou o efeito do remédio, um despotismo, sim senhores. Quase me desmanchei em suor.*

Afinal essas personagens, enquanto encarnação dos deuses míticos e mais particularmente das forças infernais, são simplesmente escandalosas, já que não melhoram em nada a vida humana, não conseguem aliviar a miséria e o sofrimento do pobre vaqueiro. Esperam apenas o último momento da farsa humana. Aí o julgamento é uma farsa, uma mera ilusão. O destino do vaqueiro não podia ser outro nem podia ser modificado: devia desembocar inexoravelmente no Nada. Todo o seu ser se derrete no pantanal às portas do inferno que acaba de atravessar nessa maldita vida.

— *A febre não era deste mundo, um febrão pior que o fogo do inferno sim senhores. Aí sinha Terta se apresentou. Sentiu de longe a quentura, sentiu a quentura no fim do pátio, lá para os pés de juá, foi o que ela disse. Foi ou não foi, Cesária?*

— *Foi, Alexandre, confirmou Cesária. Podem perguntar a sinha Terta.*

— *Não senhora, interveio o curandeiro. Fale, seu Alexandre. Está com vontade de falar, fale. É bem. Nós escutamos e o senhor espalha a morrinha. Fale até rebentar.*

É assim que Graciliano Ramos vai denunciando o carácter irracional do mundo infernal, parodiando a mitologia clássica. A farsa dos juízes é ridícula e sem valia, já que não pronunciam sentença nenhuma, desempenhando um papel escandalosamente mentiroso ou monstruoso como a irracional invenção humana das fábulas. A confissão do vaqueiro Alexandre termina no último momento com a conclusão do «desadolor» pronunciada pelo próprio Firmino:

— *Um desadolor, pois não, concordou o cego. Mas quem sabe se aquilo não era trapalhada? Talvez vossemecê estivesse zuruó, tresvariando.*

Assim o «desadolor» constituiu a palavra-chave que unifica o discurso dos catorze contos. Alexandre, solitário, atravessou uma vida infernal, sonhando em paraíso e em felicidade. Mas tudo inútil.

### 1.2. *A farsa do canoeiro, o Doutor Silva-Caronte*

A par dessas personagens do primeiro plano figura outra personagem, directamente calcada no mundo infernal, que aparece no momento em que Alexandre vai atravessar o São Francisco-Estige na barca do Doutor Silva-Caronte, o canoeiro encarregado de guiar as almas dos defuntos até às portas dos Infernos, depois de ter pago três óbolos. O Doutor Silva não é apenas a encarnação do Caronte pelo nome, já que Silva se refere ao mundo inicial e rugoso, mas também pelas características físicas e morais: é um velho avaro e hediondo, uma perfeita réplica do Caronte a quem Alexandre deve pagar, ao chegar a Porto-Real-do-Colégio, depois de ter atravessado o São Francisco, «o maior rio do mundo», o dobro do preço convencional, que totaliza segundo a ironia do contista «meia dúzia de trompaços» em vez dos três óbolos requeridos nas *Rãs* de Aristófanes. Alusão directa ao discurso de Pascal: apostando na existência do paraíso, o homem não corre risco nenhum, já que se perder não perde nada, mas se ganhar ganha tudo.

Graciliano Ramos aproveita esse episódio para vilipendiar a estúpida credence no mundo celeste ou infernal, urdindo a maravilhosa farsa do conto da «Canoa furada», fustigando o lado irracional do homem, tradicionalmente definido como um «animal racional»,

capaz de inventar a «fábula» mais irracional com a seriedade mais ridícula.

— *Isso é emboança de livro, papel agüenta muita lorota. Cem léguas? Não embarco em canoa furada não, Mestre Gaudêncio.*

— *Ora, seu Firmino! exclamou Alexandre. Para que diz isso? Embarca. Todos nos embarcamos, é da natureza do homem embarcar em canoa furada. Tudo neste mundo é canoa furada, seu Firmino. E a gente embarca. Nascemos para embarcar. Um dia arreamos, entregamos o couro às varas e, como temos religião, vamos para o céu, que é talvez a última canoa, Deus me perdoe. Embarca, seu Firmino.*

Embarcaram além de Alexandre naquela famosa «canoa furada» do Doutor Silva outras pessoas totalmente ineficazes, e dentro delas três religiosas. E no meio do São Francisco foi um desastre: a canoa furou, enchendo-se de água. Como salvar as vidas? Todos rezavam, pedindo ajuda a Deus para se salvar. Mas as rezas eram inúteis: a água sempre enchia a canoa:

— *«Então, seu mestre, perguntei ao canoeiro, o senhor não disse que esta geringonça era segura?» E o desgraçado respondeu: «Segura ela era. Mas, como o senhor está vendo, agora não é.» — «Que é que vamos fazer? gritei desadorado.» — «Sei lá, disse o homem. Quem tiver muque puxe por ele e veja se alcança terra, o que acho difícil.» A minha vontade foi dar uns tabefes no sem-vergonha, mas não havia tempo, os amigos vêem que não havia tempo. — «Está bem, tornei. Nós ajustaremos contas depois. Se escaparmos, será na banda alagoana. Se formos para o fundo, no céu ou no inferno a gente se encontra e você me contará isso direitinho, seu filho de uma égua.»*

Felizmente, o nosso vaqueiro teve de repente uma ideia luminosa: fez um buraco no fundo da canoa para escorregar a água que entrava pelo primeiro:

— *Veio-me a ideia, dei um salto, fui à carona, peguei o formão e o martelo, fiz um rombo no casco da canoa. Os companheiros me olhavam espantados, julgando talvez que eu estivesse doido. Mas o meu juízo funcionava perfeitamente. Imaginam o que sucedeu? A embarcação se esvaziou em poucos minutos, continuou a viagem e chegou sem novidade a Porto-Real-do-Colégio. Natural. A água entrava por um buraco e saía por outro. Compreenderam?*

E assim a fé resguarda: vale a pena «apostar» e «embarcar», diz Pascal.

Dentro dos comentários necessários para explicar a metalinguagem e a ironia do contista, apenas destacaremos mais uma vez aqui a palavra «desadorno»: «gritei desadornado». O racional Alexandre não pode embarcar tão facilmente. A lógica do seu raciocínio vale mais do que as mentiras das fábulas mitológicas. O ofício do doutor Silva não é equívoco, já que é «um tipo de muito respeito, sisudo como o diabo», «um tipo de sangue no olho».

*O caso da canoa também foi muito aumentado. É bom prevenir. Se vossemecês ouvirem falar nele em cantoria, fiquem sabendo que as nove horas são astúcias do poeta. O acontecido foi coisa muito curta, que eu podia embrulhar num instante. E se converso demais, é porque a gente precisa matar tempo, não sapear tudo logo de uma vez. Se não fosse assim, a história perdia a graça.*

A focalização do discurso fica clara.

### 1.3. *As aventuras da vida de Alexandre têm como suporte o mito de Belerofonte*

Desde o início o contista chama a atenção do leitor para a ambivalência do discurso, convidando-o a decifrar a metalinguagem:

*— Depois de termos comido um bando de léguas naquele pretume de meter o dedo no olho, andando para aqui e para acolá, num rolo do inferno, percebi que estávamos perto do bebedouro. Sim senhores. Zoada tão grande, um despotismo de quem quer derrubar o mundo — e agora a pobre se arrastava quase no lugar da saída, num chouto cansado.*

A primeira aventura de Alexandre termina com o desastre do olho torto quando foi prender a égua pampa e capturou a onça pintada. Graças àquele olho torto, afinal um benefício da natureza, via o mundo melhor do que com o olho direito.

Os episódios que narram as aventuras de Alexandre têm a sua fonte no «rolo do inferno», isto é nas fábulas do mundo infernal. De fato Alexandre tem como modelo o fabuloso Hiponos («hipos» = cavalo e «nous» = inteligência), aquele nobre adolescente de rara beleza e valentia que, graças ao cabestro mágico que lhe deu a deusa Atena, um dia conseguiu capturar Pégaso, o cavalo alado, que vinha beber à fonte de Hipocrene («crene» = fonte), a fonte do cavalo. Logo cavalo e cavaleiro se tornaram famosos o dia em que Belerofonte conseguiu matar a Quimera, a criatura monstruosa, metade leão na parte

dianteira, metade cabra na parte traseira e com uma cauda de dragão. Belerofonte matou o monstro que vomitava chamas, afogando-o com o chumbo que lhe faz tragar, derretendo-se sob o efeito do calor. Para recompensar aquele heroísmo, Belerofonte pôde casar com a irmã do rei de Tirinte, herdando a metade do reino. Mas o orgulho destruiu o herói o dia em que pretendeu subir ao Olimpo graças a Pégaso: Zeus precipitou-o na terra onde ficou paralisado e isolado.

Tal é a história vivida na imaginação de Alexandre-Belerofonte que capturou a onça pintada no «bebedouro» (e não bebedeiro), que domou o bode-Pégaso com o qual matou a novilha carregando um quarto diante de cavalgadura e «azuretou» a onça de lombo-preto pegada no lombo da mesma cavalgadura, formando assim uma exacta réplica da Quimera:

— *O bode, que ia brincando, fazendo pouco dos cavalos, empinou-se e tomou vergonha. Foi um desespero. A novilha escapuliu-se, ligeira como o vento, e nós na rabada dela, pega aqui, pega acolá, íamos voando. Sim senhores, voando, que aquilo não era carreira. O mato me açoitava a cara e um assobio me entrava pelos ouvidos. Não se enxergava nada. Só uma nuvem de poeira, e dentro da poeira os quartos da novilha. Nunca vi boi correr daquele jeito, parecia feitiço. Eu me aproximava da bicha, ela torcia caminho e se afastava. Pelejamos assim muitas horas. **Pega aqui, pega acolá**, suponho que andamos umas sete léguas. Afinal chegamos à ribanceira de um rio seco, a novilha parou, eu consegui passar as unhas no sedenho dela e foi a conta. Arreou, despençou-se lá de cima e caiu numas pedras que havia no meio do rio. Desci a ribanceira, apeei e notei que a infeliz tinha desmantelado a pá direita na queda. Fiz o que pude para levantá-la e não houve remédio.*

«Pega aqui, pega acolá» ou Pégaso, a metalinguagem não deixa ambiguidade nenhuma quanto à orientação do discurso.

Assim o leitor deve estabelecer rapidamente o paralelo com a mentirosa fábula do poder sobre-humano de Belerofonte. Alexandre, o Xandu da idade de ouro, o adolescente virtualmente todo-poderoso, vai sonhar em força, domínio, riqueza, poder. Mas, de fato, Alexandre é realmente um pobre ser, fraco e isolado, «com um olho torto», cujo destino vai recto para o nada.

O contista não deixa de denunciar o carácter irracional da lenda mitológica. Como então acreditar na filiação divina do homem?

— *«Homem, você me dá cabelos brancos, disse meu pai abrindo a porta. Desde ontem sumido!»* — *«Vossemecê não me mandou procurar a égua pampa?»* — *«Mandei, tornou o velho. Mas não mandei que você dormisse no mato, criatura dos meus pecados. E achou roteiro dela?»* —

*«Roteiro não achei, mas vim montado num bicho. Talvez seja a égua pampa, porque tem malha. Não sei, nhor não, só se vendo. O que sei é que é bom de verdade: com umas voltas que deu ficou pisando baixo, meio a galope. E parece que deu cria: estava com outro pequeno.»*

O leitor deve imperativamente seguir o roteiro traçado pelo con-  
tista e ultrapassar os aspectos folclóricos para interpretar judiciosamente o discurso existencialista e ateu.

#### 1.4. *A trajetória da vida de Alexandre calcada na lenda mitológica*

A trajetória da vida de Alexandre é cronológica e decrescente, distinguindo três momentos essenciais. O primeiro é o da **idade de ouro de Xandu**, nos três primeiros contos. Esse período vai até ao casamento com Cesária, uma festa que durou «sete dias», como na criação do mundo.

— *Meu pai matou meia dúzia de vacas e abriu pipas de vinho branco para quem quisesse beber. Nunca se tinha dado festa igual. Cesária estava lá, de roupa nova, brincos nas orelhas e xale vermelho com ramagens. Hem, Cesária?*

— *É verdade, Alexandre, respondeu Cesária. Essa festa ficou guardada aqui dentro. Você apareceu de gibão, perneiras, peitoral e chapéu de couro, tudo brilhando, enfeitado de ouro.*

— *Exatamente, gritou Alexandre, tudo enfeitado de ouro.*

O segundo, o da **idade de prata do Major**, corresponde à vida activa de Alexandre, fazendo o comércio do gado. Esse período de prata vai do conto quarto até o penúltimo. Alexandre é «o homem mais importante do sertão», todo vestido de couro, com esporas de prata. Até o estribo de prata mordido por «uma cobra muito velha e muito prática» produzia milagrosamente cada mês arrobas de prata, segundo o conteúdo do quinto conto, «O estribo de prata»:

— *Este caso se deu, começou Alexandre, um dia em que fui visitar meu sogro, na fazenda dele, três léguas distantes da nossa. Já contei aos senhores que os arreios do meu cavalo eram de prata.*

— *De ouro, gritou Cesária.*

— *Estou falando nos de prata, Cesária, respondeu Alexandre. Havia os de ouro, é certo, mas estes só serviam nas festas. Ordinariamente eu montava numa sela com embutidos de prata. As esporas, as argolas da cabeçada e as fivelas dos loros eram também de prata. E os estribos, areados, faiscavam como espelhos.*

O terceiro é o da **idade de ferro ou de lata de Alexandre**: abrange a vida toda do vaqueiro, focalizando a miséria humana. Estende-se a todos os contos, salientando o brutal contraste entre a vida sonhada — mero fantasma — e a vida sofrida, um inferno.

O quadro real em que decorrem os serões contrasta nitidamente com o quadro sonhado por Alexandre: é pobre, agreste, agressivo. A casa de Alexandre é uma fazenda paupérrima: consta de uma sala e de um quarto, com varanda, copiar e alpendre; a mobília é reduzida e rudimentar: uma rede, um cepo que serve de cadeira, um banco no copiar, uma esteira, uma mala de couro cru, a pedra de amolar, um caneco de lata enferrujada e um candeeiro de folha. Até o próprio cachimbo de Alexandre é de barro. Não há grande diferença entre a morada do «anti-herói» e a dos animais: o curral, o mourão e o chiqueiro das cabras. Quanto ao vestuário, apenas é mencionado um par de alpercatas de couro muito ruins.

Afinal tudo aquilo é o contrário do mundo sonhado, da rica morada com jirau, marquêsão, mesas com embutidos, armários, cadeiras fofas, camas de molas, cortinas, penduricalhos, espelhos, etc.

O contista mais uma vez fustiga o carácter ridículo das fábulas mitológicas, camuflando a fatal degradação da vida humana detrás da permanência da vida infernal, recusando toda ideia de degradação da idade de ouro em idade de ferro para conservar apenas a única vida enferrujada do vaqueiro nordestino.

A ideia da origem nobre do indivíduo é pura mentira, mera invenção do homem para aguentar a triste realidade. Não é possível explicar racionalmente a origem do homem. O certo é que as fábulas são escandalosas mentiras que deformam a realidade: um divertimento para adocicar o peso da vida real.

Até a própria natureza em que vive é hostil e agressiva: pedra, cascalho, mato, catinga, catingueiras, capoeira, touceira cheia de espetos, garranchos, moita de espinhos, coroa-de-frade, coivara, cipós, paus, talos secos, macambira, espinho rasga-beiço, quipá, xiquexiques, mandacarús... exactamente o contrário dum mundo bucólico ou paradisíaco. Nesse meio vive uma fauna brutal e agressiva: onça-pintada, onça de lombo-preto, jibóia, cascavel, papagaio, canindé, araras, ararões, bacuraus, urubus, moscas, formigas... tudo aquilo mais comum do que a égua pampa, o boi brabo, os porcos, os cavalos, as cabras ou a boiada. Exatamente o contrário da rica plantação de maniva que produziu tatus e charque na imaginação de Alexandre, imaginação excitada pela fome e pela privação.

Até o próprio clima é seco e poeirento. A água é mais sinónimo de morte que de vida, tanto pela raridade quanto pela qualidade: o bebedouro em que capturou mentalmente a onça não tem nada a ver com o açude, o riacho ou a vazante com as chuveiras para cultivar a mandioca. A realidade não tem nada a ver com os sonhos de Alexandre: a roça, a maniva, a mandioca, a jaqueira, a fatura de carne fresca, o charque ou a farinha.

Nessa terra o homem e o animal morrem de fome. Essa é a tragédia de Alexandre e do bode, segundo a etimologia da própria palavra tragédia, o «canto do bode» nos sacrifícios antigos.

Tal é o quadro ou o quarto da morte de Alexandre no último conto, termo duma trajetória decrescente e aniquiladora:

— *Estava na cama de varas, a testa enrolada num lenço vermelho, a camisa de algodão aberta mostrando os pêlos do peito e o rosário de contas brancas e azuis. Cesária e Das Dores levaram para o quarto a mobília da sala: a pedra de amolar, a esteira, a mala de couro cru e o cepo. Mestre Gaudêncio baixou-se, encolheu-se na passagem estreita e escorregou da treva do corredor para a meia luz que a candeia de azeite espalhava. Seu Libório acompanhou-o. O cego preto Firmino sondou a abertura com o cajado, arriscou alguns passos e, tateando a parede, acercou-se da cama:*

— *Onde é a dor, seu Alexandre?*

— *Sei não, seu Firmino, respondeu mole o dono da casa. Pega na raiz do cabelo e vai ao dedo grande do pé. Sente, seu Firmino, sentem vossemecês. Me dê água, Cesária.*

— *Os visitantes mergulharam na sombra que se adensava nos cantos, procuraram, descobriram e utilizaram os móveis. Das Dores saiu, voltou com um caneco de lata enferrujada, que ofereceu ao padrinho. O enfermo ergueu-se lento num cotovelo, bebeu, deixou cair desanimado no travesseiro a cabeça cor de sangue, como a de um galo-de-campina.*

A vida de Alexandre, revisitada no momento da morte, «é um buraco». É o grito de revolta de Graciliano Ramos para quem o sacrifício humano é totalmente inútil.

### 1.5. *Os mitos dentro dos mitos*

Qualquer que seja a fábula que se considere, pecam todas pelo carácter irracional ou fundamentalmente subracional e mentiroso.

A parca Cesária, a maldita esposa de Alexandre, não é senão uma pálida Penélope tecendo o fio de vida inexoravelmente orientado para

a morte e o nada. Portanto não tem nada do anjo da guarda. Além disso, Cesária é também a Ariadne que tira o Alexandre do mau passo perante os juízes, fornecendo-lhes as explicações «racionais» que o nosso «anti-herói» já não encontra para se justificar, ajudando-o a caminhar pelo labirinto da própria vida infernal:

— *Isso é um número muito comprido, respondeu Cesária. Se eu tivesse aqui os meus caroços de mulungu, a resposta ia logo; mas assim de cabeça, que dificuldade! Negócio de conta é um desespero, Alexandre. Você conhece a adivinhação dos lenços? Não conhece. Pois eu digo. Uma rua tem cem casas, cada casa com janelas, cada janela com moças, cada moça com vestidos, cada vestido com bolsos, cada bolso tem cem lenços, cada lenço quatro pontas e cada ponta um vintém. Quanto é o dinheiro que há na rua? Hem? Nunca houve quem soubesse. Quebro a cabeça desde pequena e não sei. Faz vergonha a gente confessar que ignora um troço? Não tenho vergonha não, Alexandre. Esses lenços me têm estragado os miolos. Conta é um buraco.*

O sorites ilustra perfeitamente o discurso do labirinto nesse conto da «Espingarda de Alexandre». Mas essa temática do buraco e da vida comparada a um buraco já apareceu no conto oitavo, na «História de uma bota»:

— *A vida é um buraco, meus amigos, murmurou Alexandre. De volta da feira, dei uma topada, esfolei o dedo grande, rebentei a correia desta infeliz e andei légua e meia com um pé calçado e outro no chão. Estava aqui pensando no meu tempo de rico. Dinheiro no baú, roupa fina e um quarto cheio de sapatos de toda a versidade.*

E assim Alexandre não pode evitar os perigos dessa miserável vida: cai de Cila em Caríbdis. Depois de se afundar na infernal goela da jibóia cai na geringonça insegura do Doutor Silva. E afinal lá vai «o homem frito», estendido na cama, morrendo miseravelmente, não podendo evitar o buraco da vida.

A sátira do contista é brutal e implacável. O sarcasmo é feroz a respeito das mentirosas fábulas e dos sonhos de Alexandre:

— *Se o senhor fala, é porque sabe, seu Gaudêncio, gemeu Alexandre. Peça a Deus que os anjos digam amém. Esta fé é que me traz em pé. Ora vejam que besteira. Em pé! Aqui de papo para o ar, contando os caibros, não presto para nada. Cesária fez uma promessa: se me endireitar, arranja umas novenas, vai à missa um ano inteiro todos os domingos e paga cinco libras de cera a Nossa Senhora do Amparo.*

Que é a fé? Que é o que tem de racional? Nada. O fundamento da religião é mera pabulagem:

— *Saberão vossemecês que este caso estava completamente esquecido. Cesária tem o mau costume de sapear umas perguntas em cima da gente, de supetão. As vezes não sei onde ela quer chegar. Os senhores compreendem. Um sujeito como eu, passado pelos corrimboques do diabo, deve ter muita coisa no quengo. Mas essas coisas atrapalham-se: não há memória que segure tudo quanto uma pessoa vê e ouve na vida. Estou errado?*

— *Está certo, respondeu Mestre Gaudêncio. Seu Alexandre fala direitinho um missionário.*

O missionário é um papagaio. E Alexandre, «homem passado pelos corrimboques do diabo», não deixa de ouvir «as lorotas do papagaio» porque «o papagaio emendava as asneiras que as devotas metiam na ladainha»:

— *Quase me desmanchei em suor. As bobagens da arrelia voltaram, achei-me de novo no São Francisco, ouvindo as lorotas do papagaio.*

O animal dá a lição ao homem: «isso não é terra de gente».

### 1.6. *Alexandre não é de raça divina mas da raça dos mirmídones*

«Sator arepo tenet opera rotas»: toda a metalinguagem chama a atenção do leitor para a complexidade do percurso discursivo. O conatista é o único dono do jogo. Daí a necessidade de deciptar correctamente o discurso, de A a Z, o do primeiro ao último conto.

No primeiro conto, Xandu vai à procura da égua-pampa:

— *Anoiteceu, um pedaço de lua branqueou os xiquexiques e os mandacarus, e eu me estirei na ribanceira do rio, de papo para o ar, olhando o céu, fui-me amadornando devagarinho, peguei no sono, com o pensamento em Cesária. Não sei quanto tempo dormi, sonhando com Cesária. Acordei numa escuridão medonha. Nem pedaço de lua nem estrelas, só se via o carreiro de Sant'Iago. E tudo calado, tão calado que se ouvia perfeitamente uma formiga mexer nos garranchos e uma folha cair. Bacuraus doidos faziam às vezes um barulho grande, e os olhos deles brilhavam como brasas. Vinha de novo a escuridão, os talos secos buliam, as folhinhas das catingueiras voavam. Tive desejo de voltar para casa, mas o corpo morrinhento não me ajudou. Continuei deitado, de barriga para cima, espiando o carreiro de Sant'Iago e prestando atenção ao trabalho das formigas.*

De papo para o ar, Alexandre espia o «carreiro de Sant'Iago», prestando atenção ao trabalho das formigas. O carreiro de Sant'Iago, o caminho do peregrino, o caminho das formigas, disposto paralelamente ao caminho da Via Láctea, traçado pelo leite da cabra Amaltea, rumo ao palácio de Zeus. Quem pode ir lá? Mera fantasia, engano fabuloso.

Tal é o roteiro discursivo que o leitor deve fazer para interpretar correctamente o pensamento do contista.

A conclusão inevitável, inexorável, fatal, resume-se no terrível «desadorno» do final da vida. Um grito de revolta.

Quem é Alexandre face à mitologia clássica? Um anti-herói que acaba por entregar todo o seu ser aos quatro elementos fundamentais do mundo. Sendo um herói teria entrado na ilha dos Amores, enquanto não ultrapassou o pantanal do mundo. Um peregrino que passou a vida inteira caminhando directo para o buraco do nada, deixando como únicos testemunhos da sua passagem nesse mundo desumano as alpercatas desgastas «enganchadas num pé de muçambé». Epitáfio ou mensagem de eternidade do discurso existencialista ateu de Graciliano Ramos. O prado das asfodelas é mais uma mentirosa invenção humana. Alexandre, não é o forte, o rico, o belo, mas o pobre, o ruim, o torto. Alexandre não é nem Hiponoo, nem Belerofonte, nem Ulisses, mas simplesmente o Adão filho de Adama, grudado à lama do quintal e da fazenda sertaneja. Etimologicamente, Alexandre é ao mesmo tempo «o protegido» e «o protector». Mas, ironicamente, Graciliano Ramos faz de Alexandre a figura simbólica do próprio «desprotegido», do homem eternamente condenado à miséria e à morte.

## **2. Os mitos religiosos suportes do discurso de Alexandre**

Depois de ter denunciado o carácter subracional ou irracional dos mitos clássicos, Graciliano Ramos ataca o carácter irracional dos mitos religiosos, judeu-cristão e índio, denunciando a total ausência de fundamento podendo justificar a crença e prática religiosa. Assim todos os mitos vão se imbricar para formar o percurso discursivo cujo ponto final é a palavra-chave do «desadorno», expressão do ateísmo de Alexandre.

## 2.1. *A gênese de Alexandre não tem explicação racional*

Alexandre não é um homem à imagem de Deus, um filho de Deus, mas uma aberração da natureza. A gênese bíblica não tem fundamento nenhum para afirmar coisa tão absurda. Quais são as origens do homem, as de Alexandre? Não há justificação racional que possa explicar a filiação divina do homem. Até a própria problemática parece absurda:

— *Meu pai, homem de boa família, possuía fortuna grossa, como não ignoram. A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária?*

Desde o primeiro conto a ideia do filho à imagem do pai é ridiculizada: Alexandre é filho dos «pecados» do «pai», de um homem «de cabelos brancos»:

— *A reza acabou lá dentro, e ouvi a fala de meu pai: — «Vocês não viram por aí o Xandu?» — «Estou aqui, nhor sim, respondi cá de fora» — «Homem, você me dá cabelos brancos, disse meu pai abrindo a porta. Desde ontem sumido!» — «Vossemecê não me mandou procurar a égua pampa?» — «Mandei, tornou o velho. Mas não mandei que você dormisse no mato, criatura dos meus pecados.*

Quanto à criação do mundo em sete dias ilustrada pelo poema da Gênese, tudo aquilo vem a ser ridiculizado pela festa do casamento de Alexandre, «uma festa que durou sete dias»:

— *Você se lembra do nosso casamento, Alexandre?*  
 — *Sem dúvida, gritou o marido. Uma festa que durou sete dias. Agora não se faz festa como aquela. Mas o casamento foi depois. É bom não atrapalhar.*  
 — *Está certo, resmungou Mestre Gaudêncio curandeiro. É bom não atrapalhar.*

O leitor tem todos os elementos para decifrar correctamente a mensagem do contista. Depois do memorável casamento, no terceiro conto, «História de um bode», o contista ridiculiza a festa da vaquejada dada pelo pai para celebrar o seu filho pródigo como no Evangelho:

*Meu pai matou meia dúzia de vacas e abriu pipas de vinho branco para quem quisesse beber. Nunca se tinha dado festa igual.*

A existência de Deus e a filiação do homem criado à imagem de Deus, tudo aquilo é rapidamente denunciado nos primeiros contos.

## 2.2. *Alexandre vive num anti-paraíso*

Mais radical parece ser a posição do contista acerca do paraíso terrestre. Mais uma bobagem totalmente irracional. Qual foi a constatação de Alexandre quando, naquela manhã de domingo, entrou na «cerca dos ramos» em forma de paraíso? Lá não encontrou nem Deus nem Diabo. O paraíso estava vazio na hora de adorar o Senhor:

— *Um domingo destes, contou Alexandre aos amigos, vesti o guarda-peito e o gibão, cobri-me com o chapéu de couro, acendi o cachimbo, pus o aió a tiracolo, peguei a espingarda, resolvido a desenferujá-la, se aparecesse caça graúda. Saí pelo terreiro, dei umas voltas nos arredores, andei, virei, mexi, afinal entrei numa vereda, subi a ladeira dos preás e, sem encontrar bicho que merecesse uma carga de chumbo e um dedal de pólvora, **cheguei à imburana, perto da cerca de ramos.** Aí, como o calor apertasse, tirei o aió, o chapéu, o gibão e o guarda-peito, estirei-me no chão e passei uma hora de papo para cima, fumando e pensando nos aperreios deste mundo velho. Sentia-me bem triste, meus amigos, bem desanimado. Eu, homem de família, nascido na grandeza, criado na fartura, tendo o que precisava, do bom e do melhor, estava por baixo, muito por baixo: deitado em garranchos e folhas secas, a cabeça num travesseiro de couros dobrados. Fui-me amadornando, o cachimbo me caiu dos dentes, fiquei assim meio leso, nem adormecido nem acordado, vendo e ouvindo as coisas em redor e misturando tudo a casos antigos.*

Depois de verificar a aspereza do lugar, o Alexandre-Adão viu a própria nudez. «Bem» dá a cadência da metalinguagem alusiva, quando Alexandre está ao pé da imburana, a árvore do conhecimento do bem e do mal:

— *Encontrei uma cerca de ramos e um formigueiro de formiga branca, subi uma ladeira, alcancei o alto de um monte, onde topei a imburana. Bem.*

Alexandre perdeu toda a ilusão naquela manhã de domingo ao subir «a ladeira dos preás», quer dizer dos imbecis crédulos, que repetem de maneira inocente e crédula palavras que não entendem, porque pegaram a «madorna», a doença letárgica das ovelhas. Afinal a conclusão de Alexandre é terrível: a fé não presta para nada porque não existe nem Deus, nem Paraíso. Nada. Apenas um anti-paraíso.

## 2.3. *Não há tão-pouco redenção para Alexandre*

Talvez o ponto culminante do discurso existencialista figure no sétimo conto, «A safra do tatus», quando a lógica atinge o paroxismo.

A procura da divindade ou da deidade não resiste à lógica da demonstração e da análise. A natureza do Redentor, ao mesmo tempo humana e divina, não é possível, porque não é conforme à lógica: não é racional. Se fosse assim, seria contrário à lógica natural. Então, como é que uma Virgem de natureza humana pode parir um filho de natureza divina? Tudo isso é falsificação, bobagem, mentira, estupidéz ou engano. Nada disso resiste à lógica do raciocínio:

— *Esses trinta-mil pés não renderam, isto é, não renderam mandioca. Renderam coisa diferente, uma esquisitice, pois, se plantamos maniva, não podemos esperar de modo nenhum apanhar cabaças ou abóboras, não é verdade? Só podemos esperar mandioca, que isto é a lei de Deus. A gata dá gato, a vaca dá bezerro e a maniva dá mandioca, sempre foi assim. Mas este mundo, meus amigos, está cheio de trapalhadas e complicações. Atiramos num bicho, matamos outro. E sinha Terta, que mora aqui perto, na ribanceira do rio, escura e casada com homem escuro, teve esta semana um filho de cabelo cor de fogo e olho azul. Há quem diga que sinha Terta não seja séria? Não há. Sinha Terta é um espelho. E por estas redondezas não existe vivente de olho azul e cabelo vermelho. Boto a mão no fogo por sinha Terta e sou capaz de jurar que o menino é do marido dela. Vossemecês estão-se rindo? Não se riam não, meus amigos. Na vida há muito surpresa, e Deus Nosso Senhor tem desses caprichos. Sinha Terta é mulher direita. E as manivas que plantei não deram mandioca. Seu Firmino está aí fala não fala, com uma pergunta na boca, não é, seu Firmino?*

O silogismo está patente, Alexandre «raciocina» de modo rigoroso e exemplar. Não pode haver interferência nenhuma entre as espécies, cada ser se reproduz na própria espécie segundo a lei natural. Refuta assim qualquer violação da lei natural ou divina. A ironia torna-se mordaz quando recusa ao homem a participação à natureza divina. Alusão explícita ao dogma da Virgem, mãe de Cristo, Homem-Deus, e às litânias que repetem inocentemente semelhante ilogismo de virtude e de fidelidade. Investivando o leitor (ou interlocutor), o contista denuncia com força o ensino das Escrituras como sendo contrário a toda a lógica de filiação. Logo, voltando metaforicamente à plantação de maniva que deu tatus, faz alusão ao mistério da eucaristia em que o pão se transforma em corpo divino e também à fábula da mitologia índia da «Mani-oca», Mani, a filha branca duma virgem índia, que, morta jovem, se transformou em maniva, «a filha da casa» (oca), sendo mantimento e nutrição dos índios, conforme a «lenda de Mani» em *O Selvagem* de Couto Magalhães.

A metalinguagem denuncia com insistência o «caiporismo», a má sorte que Caipora, o deus índio protector das selvas, lança aos homens perdidos nos bosques ou nos campos.

«Um despotismo, meus senhores», todos esses enganos e essas fábulas mentirosas que vão «amadornando» o homem.

A sentença do cego preto Firmino fecha o raciocínio de Alexandre, concluindo com um tonitruante «desadoro»:

— Um *desadoro*, pois não, concordou o cego. Mas quem sabe se aquilo não era trapalhada? Talvez vossemecê estivesse zuruó, tresvariando.

Afinal Alexandre morre da «madorna», deixando apenas da sua miserável viagem anti-heróica no mundo as alpercatas de couro «enganchadas num pé de muçambé», a modo de epitáfio e austero símbolo do vaqueiro nordestino: «Aqui jaz o miserável vaqueiro Alexandre, testemunho dessa vida infernal». Todo o seu ser voltou para o nada, inteiramente entregado aos elementos primordiais da criação.

O roteiro de Alexandre, roteiro da vida ou roteiro da procura divina, desemboca no nada: o nada da existência e o nada de divindade.

#### 2.4. *O roteiro dos catorze contos*

A estética dos catorze contos de Graciliano Ramos que acabam com a morte de Alexandre e com a recusa total do sagrado segue o «roteiro» da Via Sacra. O percurso de Alexandre é comparável ao percurso de Cristo na Via Sacra. À imagem de Jesus prostrado na primeira estação, no primeiro conto, «Primeira aventura de Alexandre», o anti-herói está prostrado «de papo para o ar, olhando o céu»: lá se foi amadornando devagarinho, contemplando o carreiro de Sant'Iago. Durante catorze contos vai percorrer inexoravelmente as catorze estações para morrer na última. Mas aí não há o domingo de Páscoa, domingo da ressurreição. Alexandre não entra no paraíso, porque o paraíso não existe.

«Um desadoro», a recusa total da divindade, do sagrado. Apenas uma constatação: a morte.

— O senhor quer prova melhor, seu Firmino? Ai! Aquele suadouro me arrasou. Eu queria conversar com os senhores, mas não posso, estou feito um molambo. Não reparem na falta não, meus amigos. Vou dormir.

A vida de Alexandre é medida pelo sorites do discurso. Tudo converge para o ponto final do Nada: «A vida é um buraco». O caminho do homem é paralelo ao caminho dos deuses; como o caminho das lendárias formigas, é um pálido reflexo do «carreiro de Sant'Iago»,

inacessível ao homem. O paralelismo é simbolizado pelas duas atitudes de prostração de Alexandre similares no início e no fim (no primeiro e no último conto):

— *de papo para o ar, olhando o céu, fui-me amadornando devagarinho*  
 — *de papo para o ar, contando os caibros, não presto para nada.*

O Alexandre-Adão é grudado à Terra-Adama. No início, «um galo cantou, houve nos ramos um rebuliço de penas», o dia ia levantar-se; e, no fim, à luz artificial do candeeiro, é o próprio Alexandre que é comparado a um galo de campina, «com a cabeça cor de sangue», mas esse galo não cantará senão o «desadoro», a palavra-chave dos contos e do discurso existencialista marxista de Graciliano Ramos.

Para decifrar correctamente o discurso dos catorze contos, o leitor deve seguir as ROTAS traçadas pelo SATOR Graciliano Ramos. A economia geopolítica e sociocultural do discurso é claramente anunciada no prefácio: «As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas».

\*  
\*   \*

O discurso das catorze «Histórias de Alexandre» é a expressão do discurso existencialista marxista de Graciliano Ramos. Enquanto discurso existencialista, a vida do homem é apresentada como uma vida solitária que desemboca no nada. Enquanto discurso marxista é a recusa de qualquer existência divina. Todas as crenças têm o seu fundamento em fábulas irracionais ou subracionais cujo exame não resiste de modo nenhum à crítica lógica e racional. Pode-se procurar qualquer tipo de justificação do divino ou do sagrado em qualquer mitologia, não se encontra nada. «Nada» é a palavra que resume a vida do homem no mundo, do «desprotegido». Para justificar a demonstração, Graciliano Ramos utilizou a maravilhosa estética dos catorze contos, parodiando a Via Sacra, mostrando o percurso da vida de Alexandre, o anti-herói que passou a vida sonhando em paraíso mas conhecendo apenas sofrimento e miséria. Todas as rezas revelaram-se totalmente inúteis, sem fundamento, sem objecto nem objectivo.

Toda a ética existencialista marxista de Graciliano Ramos está radicada na estética dos catorze contos cuja trama é formada pelo folclore nordestino, aquela vida do vaqueiro feita de sofrimento e de reza, encerrada no roteiro dos textos.

# Na defesa de Eufileto, uma esposa sedutora e seduzida?

(Lísias, 1, *De caede Eratosthenis*)<sup>1</sup>

ANA LÚCIA AMARAL CURADO  
(Universidade do Minho)

Creemos ser impossível responder à pergunta titular deste estudo-reflexão. Propomo-nos levantar questões sobre esta controvérsia, analisar algumas afirmações discursivas de Lísias sobre este aspecto, avançar hipóteses e ao mesmo tempo apresentar uma interpretação pessoal. Nada diremos, porém, sobre a poderosa fecundidade da retórica ática, em geral, e deste discurso, em particular, ao descrever situações de um quotidiano com mais de vinte e três séculos de distância do nosso e estados mentais semelhantes aos de qualquer indivíduo contemporâneo.

O nosso assunto contempla um discurso pequeno, mas repleto de informações sobre o processo judicial que o motivou e sobre o ambiente envolvente que o contextualizou.

O discurso *Acerca do assassinio de Eratóstenes* apresenta a defesa de um marido enganado, Eufileto, que surpreendeu, em flagrante

---

<sup>1</sup> Este discurso é considerado uma das obras-primas do orador ático Lísias (459/8 ou 440 a.C.-c. 380 a.C.). A tradução portuguesa do título do discurso poderia ser *Acerca do assassinio de Eratóstenes*. As edições utilizadas para este trabalho foram as de Carolus Hude, *Lysiae Orationes* (Oxford, Oxford University Press, 1912); Louis Gernet e Marcel Bizos, *Lysias, Discours, I-XV* (Paris, Les Belles Lettres, 1924). Para os comentários utilizámos M. J. Edwards e S. J. Usher, *Greek Orators I, Antiphon & Lysias* (Warminster, Aris & Phillips, 1985); C. Carey, *Lysias: Selected Speeches* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

delito, a sua mulher e o amante. Seguindo um dever de justiça, Eufileto põe fim à vida do sedutor. É difícil determinar uma linha única de argumento na justificação do acto de Eufileto diante do flagrante delito: justiça, vingança ou crime passional? Quanto à esposa seduzida, hábil a fechar e a abrir portas, e acompanhada pelos efeitos sedutores da cosmética, conduzia o seu amante ao interior do seu lar. Seria ela apenas uma mulher infiel, amante sedutora ou mãe vergonhosa? O confronto directo do marido, Eufileto, do amante, Eratóstenes, e da mulher originará sentimentos opostos nas duas figuras masculinas, mas não representados na descrição da figura feminina. A consumação do assassinio de Eratóstenes por Eufileto já estava marcada há algum tempo atrás, quando ele realizou em aparente calma, em sua própria casa, um jantar com um amigo. Essa tranquilidade, aparente, fazia vacilar o espírito de Eufileto quanto a uma possível confrontação directa com o problema, de um momento para outro. Esta atitude de impasse e espera fazia-o engendrar a consumação e a resolução do seu destino familiar.

Através do silenciar das palavras, a figura feminina torna-se pouco activa no palco do discurso. Será retórico o uso do silêncio sobre esta figura feminina, ou terá aspectos simbólicos mais profundos? Este nada dizer de Lísias poderá querer significar muito: poderá tratar-se de uma mulher voluntariamente silenciada, uma mulher excluída dos domínios privado e público, uma mulher voluntariamente abandonada, uma mulher que assiste no silêncio da sua casa ao desenrolar dos acontecimentos, ou ainda uma mulher reprimida.

O discurso está dividido em quatro partes fundamentais, como geralmente acontece entre os oradores áticos: proémio (§§ 1-5); narração (§§ 6-28); prova (§§ 29-46); epílogo (§§ 47-50). Seguiremos esta composição retórica, apenas como forma de ajudar o leitor no desenrolar da arquitetura discursiva.

No proémio (προοίμιον, *exordium*), o orador pretende evidenciar as condições particulares do acusado e causar uma impressão favorável nos juízes, por forma a salientar o carácter verídico do depoimento. Ora, a atenção e o favor dos juízes são conquistados ao chamá-los a julgar a injúria sofrida pelo acusado como se do caso pessoal deles mesmos se tratasse (§ 1). Prossegue afirmando que por toda a Hélade<sup>2</sup>, quer seja sob um governo democrático, quer oligárquico, a

---

<sup>2</sup> Não se conhece a atitude de outros estados gregos face ao adultério, no entanto para M. Edwards & S. Usher, *op. cit.*, p. 222, não há motivos para supor que a lei ateniense fosse excepcionalmente severa.

lei pune (§3), indiferentemente fracos e fortes (τοῖς ἀσθενεστάτοις πρὸς τοὺς τὰ μέγιστα δυναμένους, 2). Mas para levar a sua defesa e justificação a bom termo, a única salvação era revelar tão somente a verdade, ἀλλὰ λέγων τάλητῆ, 5, a fim de provar a ofensa de que foi vítima. Durante os primeiros momentos, temos a impressão que o orador não ousa mencionar a designação do delito, ou porque se sente envergonhado pelo acto de que foi vítima em sua própria casa e com o consentimento da sua própria mulher, ou tão somente por pudor masculino. Ele decide então revelá-lo progressivamente, das consequências ostensivas à motivação secreta. Só passados os primeiros instantes, Eufileto refere o delator, Eratóstenes, o delito, adultério, a primeira vítima do delito, a desonra causada aos filhos<sup>3</sup>, e finalmente o ultraje sofrido na sua própria casa. No campo das razões, não havia motivação prévia para tal acto (§§ 4-5). O que se percebe é que até agora a sua actual desventura fora da total responsabilidade de um intruso. Eratóstenes era o amante da mulher, que a seduziu, que desonrou os seus filhos, que se introduziu na sua própria casa para o ultrajar, que até a esse momento não tinha mantido com ele qualquer hostilidade. A acção de Eufileto não pretendia um benefício económico, mas tão somente fazer uso das leis (κατὰ τοὺς νόμους, 4) que lhe outorgavam o direito de justiça. Ora esta afirmação resume o principal motivo do discurso e ao mesmo tempo antecipa os argumentos dos seus acusadores, que ele mais à frente irá refutar, §§ 37-46. Eufileto revela-se um homem simples e moderado na apresentação das consequências que resultaram do adultério de Eratóstenes e das hipotéticas razões que poderiam ter motivado o homicídio. Este esforço tem como objectivo principal criar um certo apreço e simpatia junto dos juizes a favor da sua causa.

Quanto à narração (διήγησις, *narratio*), como Eufileto afirmou no final do prómio, ela traça uma panorâmica pessoal (ἐγὼ...ἔδοξέ μοι, 6) da sua vida familiar só a partir do casamento. Uma narrativa que revelará, com alguma minúcia, o contexto do adultério e algumas características dos seus intervenientes. O casamento concretiza-se com o conduzir da sua mulher a casa: γῆμαι καὶ γυναῖκα ἡγαγόμενῃ εἰς τὴν οἰκίαν, 6<sup>4</sup>. Depois a vida da esposa inicia-se sob a vigilância

<sup>3</sup> Será razoável aceitarmos sem objecções, esta pluralidade atribuída à descendência do casal, sobretudo quando sabemos que havia um único filho, de tenra idade (cf. §§ 9, 10, 2)? Devemos considerar este aspecto apenas como um artifício retórico ou este plural tinha em vista abranger a progenitura futura do casal?

<sup>4</sup> Cf. S. C. Todd, *The Shape of Athenian Law* (Oxford, Clarendon Press, 1995), pp. 210-12.

marital. A atitude vigilante parecia ser natural: ὡσπερ εἰκὸς ἦν, 6. Isto é, a afirmação de Eufileto pode querer designar uma atitude generalizada do comportamento do marido<sup>5</sup> sobre a mulher. Como forma de a observar, tentava ao mesmo tempo não ser excessivo, nem brando na atenção dispensada sobre ela. Ela revelava-se uma esposa exemplar, § 6.

Para Eufileto, o nascimento do filho vem finalmente pôr termo às suspeições do início do casamento. Eufileto afirma que este nascimento incutira uma segurança ao casamento e lhe tinha revelado uma esposa modelo (οἰκονόμος δεινὴ καὶ φειδωλὸς [ἀγαθὴ] καὶ ἀκριβῶς πάντα διοικοῦσα, 7), mas todas estas qualidades apenas se revelaram nos primeiros tempos (ἐν...τῷ πρώτῳ χρόνῳ, 7). Aquele bom comportamento era seguido de perto pela presença da sogra. Mas a morte desta veio trazer modificações no comportamento da jovem esposa, ou seja, a morte da mãe de Eufileto revelou-lhe despreendimento e liberdade que ela não encontrara ao entrar no οἶκος do marido, e que com certeza também não tinha conhecido sob a protecção do pai ou do κύριος. O orador introduz então a explicação da morte da mãe de Eufileto: aquela morte coincidia com o início do fim do seu casamento e o início do adultério da mulher. Até àquele momento a sua mulher tinha sido apresentada unicamente como vítima, agora ela própria era parte activa do adultério. Esta consideração deve-se à ocasião proporcionada pela sua aparição pública no funeral da sogra<sup>6</sup>. Este tipo de acontecimento constituía uma das raras ocasiões em que a mulher era vista no exterior do οἶκος. A referência à morte da mãe traz-nos um elemento digno de consideração: a falta da mãe de Eufileto fez-se sentir sobretudo pela sua presença e convivência junto do jovem casal. O seu desaparecimento deixou de constituir uma vigilância constante sobre a nora. Ela que devia ser jovem e inexperiente, sujeita às fragilidades femininas e à sedução masculina. A visão que Eratóstenes teve da mulher de Eufileto (ὑπὸ τούτου τοῦ ἀνθρώπου ὀφθεισα, 8), conduziu à ruína aquele casamento. Foi essa visão que teria levado Eratóstenes a seduzir aquela mulher casada. O prevérbio διὰ-acentua a ideia de processo contínuo, ou

<sup>5</sup> Em Xenofonte, *Oeconomicus*, Iscómaco tinha uma atitude pedagógica e vigilante sobre a esposa, porque era uma jovem inexperiente, que aprendia a administrar o οἶκος.

<sup>6</sup> Eram poucas as ocasiões em que as mulheres eram vistas fora de casa, apenas em casamentos de família, funerais, dias em que as crianças recebiam o seu nome, algumas festividades religiosas como as Tesmofórias. Cf. Lísias, 1, 20.

seja, foi um acto que levou um espaço de tempo até conseguir o efeito pretendido. A noção de tempo e o preverbo *διά-* (*χρόνω διαφθείρεται*, 8) atribuem duração à conquista e à consequente entrega. Esta observação ajuda-nos a compreender que não foi uma conquista instantânea, ou se foi, está a ser retardada no discurso agora proferido pelo marido enganado. Todavia, também não convinha ser demasiado pormenorizado, ele que era um marido traído em sua própria casa. Daí que ele seja sucinto, concentra informação e utiliza uma linguagem sintética.

A visualização exterior da mulher de Eufileto produziu efeitos primários e secundários. Ela foi vista e seduzida por Eratóstenes. Este por sua vez viu-a e ficou seduzido por ela, ou porque ele já se tinha consagrado como sedutor, junto das suas amantes (cf. §§ 15 e 16) ou porque ela fosse realmente sedutora. Esta ambivalência é pertinente, mas não é passível de conclusões seguras, pois, a nosso ver, Eufileto, retira da sua narrativa os elementos que comprometiam a sua reputação, que mostravam fragilidade da sua relação matrimonial ou do vigor do adultério. Acreditamos, em primeiro lugar, que ela era sedutora e que daí resultara a sedução de Eratóstenes. Ora depois de a mulher ter sido seduzida, *διαφθείρεται*, 8, que corresponde ao mesmo tempo a uma sedução física e a um corrompimento moral, o discurso revela que nesse processo tinha havido a contribuição da criada que costumava ir ao mercado<sup>7</sup> e que ajudara a introduzir a sedução adúltera no interior do *οἶκος*. A criada contribuía como portadora das missivas para a sua ama.

Logo de seguida temos um corte na narração principal. Eufileto, pela mão de Lísias, lança mais informação no horizonte discursivo. Revela a disposição da sua casa, cuja composição é similar no andar de cima como no de baixo (*ἴσα ἔχον τὰ ἄνω τοῖς κάτω κατὰ τὴν γυναικωνίτιν καὶ κατὰ τὴν ἀνδρωνίτιν*, 9). A parte de cima estava

---

<sup>7</sup> É convicção nossa que a utilização do artigo com valor demonstrativo quer particularizar a função habitual daquela serva (*τὴν θεράπειναν τὴν εἰς τὴν ἀγορὰν*, 8), pois deveria haver, na casa, outras servas com ocupações distintas desta. Porém, Marcel Bizos, *Lysias, Quatre Discours* (Paris, Presses Universitaires de France, 1967), p. 21, não defende a mesma opinião sobre a utilização do artigo, considerando-o, no texto, supérfluo, visto que para o governo da casa só havia uma serva. Mesmo uma casa de família como a de Eufileto, que nós podíamos caracterizar como algo modesto, empregava mais do que uma serva, pelo menos é esta a opinião de Louis Gernet, 'L'approvisionnement d'Athènes en blé au V<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle', in Gustave Bloch, *Mélanges d'histoire ancienne* (Paris, Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris, XXV, 1909), p. 290.

atribuída às mulheres e a de baixo aos homens. Eufileto vai-se revelando um marido compreensível, atencioso, cooperador nas tarefas maternas, quando decide trocar com a mulher a atribuição dos pisos da casa (§ 9, cf. § 22). No de cima não devia haver água, o que fazia com que, desde o nascimento da criança a mãe, que a criava, quando queria dar-lhe banho tinha de descer, um risco para a mãe e para a criança. Este facto motivou-o a estabelecer a troca: facto revelador da sua sensibilidade. Mas este acto parece ter dado início a uma outra prática da sua esposa. Sempre que a criança chorava, ela deitava-se junto dela e dava-lhe o peito. Destas atitudes não resultaram suspeições; Eufileto considerava a sua mulher como a mais virtuosa: *ἐμαυτοῦ γυναῖκα πασῶν σωφρονεστάτην εἶναι*, 10. Mas o inesperado (*ἀπροσδοκῆτως*, 11) trouxe factos novos ao camponês Eufileto, até aí néscio de todas as revelações. Um dia, o seu regresso do campo, sem prévio aviso, veio mostrar comportamentos desconhecidos da esposa. Eufileto passa a partir daí a reviver e a reavivar na sua memória aspectos, que no momento dos próprios acontecimentos, não lhe trouxeram dúvida, mas tão-somente satisfação do regresso a casa. A mulher de Eufileto revelara audácia e facilidade em enganar o marido, mesmo com a constante ameaça do inesperado. Para enganar o marido, utilizou a inocência do filho para os seus intentos. Depois da ceia, admoestado pela criada, a criança começou a chorar. Eratóstenes já se encontrava no interior da casa nesse momento. Uma noite de amor devia dar continuação à paixão que tinha seduzido a mulher de Eufileto. Eufileto, sentindo que a criança necessitava dos cuidados maternos, pediu à mulher que fosse dar o peito à criança. A mulher de Eufileto resistiu inicialmente ao pedido do marido, mostrando-se satisfeita de o voltar a ver depois de algum tempo. O marido mostrou-se aborrecido e ordenou-lhe que fosse cuidar da criança. Então, para que o seu afastamento fosse facilitado sem suspeitas e todas as reacções parecessem naturais, a mulher architectou uma cena de ciúmes. Consentiu no pedido, retorquindo que o que ele pretendia era permanecer na companhia da jovem serva e cortejá-la. Induzindo que ela própria sabia que ele tinha o hábito de o fazer, porque já uma vez o tinha feito depois de ter bebido<sup>8</sup> (§ 12). O marido achou toda aquela reacção digna de riso. Mas ela aproveitou a ocasião para sair, fechar a

---

<sup>8</sup> Nada sabemos do que se poderá ter passado entre ele e a serva anteriormente. Quanto ao momento dos acontecimentos narrados, parece-nos pouco plausível colocar tal hipótese: o cansaço do regresso do campo, o facto de se encontrar fechado à chave e o silêncio de Lísias apagam as hipóteses da concretização de um encontro nocturno. Talvez se trate de um simples ardil retórico feminino, com vista a desviar a atenção.

porta, e levar consigo a chave. O marido, esse homem substituído por outro junto da sua esposa, terá dormido na ignorância dos factos. Porém, de manhã cedo (§ 14), a esposa volta e abre a porta. Isto é, ela regressou de junto do amante e, sem mais qualquer razão, abriu a porta. O facto de ela aparecer ainda antes de o dia ter amanhecido, sugere-nos implicitamente que só nessa altura é que Eratóstenes se foi embora, que nessa ocasião ela já não temia que fosse descoberta e que desta forma Eratóstenes conseguia sair da casa da amante encoberto pelo alvorecer. A verdade é que ela, sem qualquer pudor, aparece, para abrir a porta ao marido, momentos depois de uma noite de amor. O marido, sem qualquer suspeição, perguntou-lhe apenas por que motivo as portas tinham rangido, durante a noite. Ao que ela justificou com a necessidade de procurar acender a lanterna da criança, junto da vizinhança, em virtude de esta se ter apagado. Ora, se ele ouviu as portas durante a noite ou foi porque elas fizeram de facto muito barulho, ou porque afinal o cansaço não seria tanto que o levasse a um sono profundo e totalmente repousante, ou porque estando ele acompanhado não tivesse tido a oportunidade de uma verdadeira noite de descanso, e então as suspeitas levantadas pela mulher, na véspera à noite, tinham algum fundamento. O que nos leva a concluir ser este um indício que as servas do οἶκος tinham a função de agradar aos amos, de diversas maneiras. Ao marido a explicação pareceu natural e convincente. Mas também lhe pareceu surpreendente que a mulher estivesse maquilhada<sup>9</sup> (τὸ πρόσωπον ἐψιμυθιώσθαι, 14), sobretudo depois de terem passado apenas trinta dias após a morte de seu irmão. Para ele tal facto foi um enigma, mas do qual guardou silêncio. Parece-nos que a necessidade de um silêncio colectivo se impunha, até haver uma confirmação válida que se verificará quando Eufileto conseguir provas oculares do delito, § 21. Mais tarde, ele irá buscar estes indícios para confirmar e justificar as atitudes suspeitas que vislumbrou no comportamento da mulher.

Ora, algum tempo depois destes acontecimentos, acerca-se dele uma anciã, talvez uma alcoviteira, enviada em segredo por uma mulher que havia sido amante de Eratóstenes, mas que fora abandonada e substituída pela mulher de Eufileto. Esta anterior amante de Eratóstenes talvez fosse casada, daí a necessidade do secretismo. Ou talvez ainda porque as duas mulheres sabiam que a actual amante de Eratóstenes era casada, e esse facto era punível como crime, seria

---

<sup>9</sup> Vide Bernard Grillet, *Les femmes et les fards dans l'Antiquité Grecque* (Lyon, 1975), pp. 33-36, 106.

importante para elas não chamarem a atenção sobre si mesmas e sobre o seu acto. Sabendo-se traída e abandonada em favor de outra, resolveu rebelar-se contra a ofensa do amante. Uma vez mais o silêncio é invocado neste discurso. A retórica do silêncio revela-se de grande valor e muito significativa em particular na construção interior das personagens, na visualização de uma sociedade organizada com leis conhecidas por quase todos e na elaboração jurídica do argumento discursivo. Eufileto é então informado da desonra de Eratóstenes contra si e sua mulher e contra outras mulheres: *ἀλλὰ καὶ ἄλλας πολλάς* [sc. *γυναικας*], 16. Eratóstenes era apresentado como um inimigo público. O seu ofício era a sedução: *ταύτην γὰρ [τὴν] τέχνην ἔχει*, 16. E para que essas confissões não parecessem indignas de veracidade, Eufileto tinha de interrogar a serva que ia ao mercado para se inteirar da verdade dos factos recém-conhecidos. O conhecimento e a confirmação da própria verdade encontrava-se tão perto dele e ele estava tão longe de saber o estado da sua família (cf. *ἐμοῦ πολὺ ἀπολειμμένου τῶν ἐμαυτοῦ κακῶν*, 15). Estas revelações correram de imediato pelo seu espírito e levaram-no àquela fatídica noite do seu inesperado regresso. Reviveu como tinha sido encerrado em casa, como as portas nessa noite tinham feito barulho e como a sua mulher lhe tinha parecido maquilhada (cf. § 17). As suspeitas avolumavam-se dentro de si. Chegou a casa e mandou a serva acompanhá-lo, levou-a para longe do lar, para casa de um seu amigo, e afirmou-lhe ser conhecedor de tudo o que se passava em sua casa. Ela deveria escolher entre ser açoitada, subjugando-se à força, ou contar a verdade, sem que daí lhe resultasse qualquer mal, conseguindo o seu próprio perdão. A serva principiou por negar qualquer conhecimento daquela história, mas a partir do momento que Eufileto pronunciou o nome de Eratóstenes, convenceu-se que o amo sabia toda a verdade e todos os factos (§ 19). Então pedindo-lhe segurança para a sua pessoa, começou a confissão do processo da sedução e a sua consumação (§ 20): primeiro, como aquele se acercou depois do enterro, como ela acabou por levar recados, como a sua ama, com o tempo, se deixou seduzir, como lhe facilitava a entrada, e como, durante as Tesmo-fórias, estando o marido para o campo, foi a sua ama ao templo com a mãe de Eratóstenes<sup>10</sup>. Todos os acontecimentos foram relatados com exactidão a Eufileto. Então, decidiu concertar com a serva uma forma de

---

<sup>10</sup> Note-se a importância de uma figura feminina, mais velha, ao lado de uma jovem, como protectora. O papel da mãe de Eratóstenes fora em tempos o da mãe de Eufileto, falecida (§ 7).

tudo aquilo que lhe tinha contado ser confirmado com provas, para que ele ficasse seguro de que tudo era verdadeiro. Passaram então quatro ou cinco dias. No último desses dias, Eufileto resolveu convidar um amigo seu, de nome Sótrato, para cear com ele, quando aquele regressava do campo. Cearam em casa de Eufileto, no piso superior, reservado exclusivamente aos homens (cf. § 9). As mulheres respeitáveis não costumavam jantar em companhia masculina (cf. Apolodoro [Demóstenes] 59.25; Iseu 3.14 e 8). Após a ceia, Sótrato foi até sua casa e Eufileto foi dormir. Foi nesse momento que Eratóstenes entrou em sua casa, foi também aí que Eufileto foi desperto e informado pela criada da entrada de Eratóstenes. O marido traído mandou a serva vigiar a porta, sem fazer ruído, enquanto que ele saiu à procura de alguns amigos. Porém, nem todos estavam disponíveis para o ajudar. Reuniu o número que lhe foi possível e dirigiram-se com tochas para a casa de Eufileto, onde a porta tinha sido cuidadosamente deixada aberta pela serva. O objectivo do recurso às tochas não tem só um imediatismo prático de dar luz a um acontecimento nocturno, como também representa o esforço em compreender um assunto tão enevoado até aí para Eufileto. Os primeiros e o próprio Eufileto entraram no quarto e ainda conseguiram ver Eratóstenes deitado junto da mulher de Eufileto, os últimos já só o conseguiram ver de pé, nu, sobre a cama. Absolutamente nada se refere acerca da mulher de Eufileto, não só para não desviar a atenção dos juízes, como também para desvanecer a sua má imagem de mãe e esposa adúltera. Portanto, apenas dois protagonistas sobressaem: um humilhado, mas seguro da sua descoberta, Eufileto, e um outro, confesso e ofegante de perdão, Eratóstenes. A outra protagonista é completamente apagada do discurso. É então que o marido traído se lança sobre o invasor da sua casa, o amarra e lhe pergunta qual a razão daquele ultraje no seu domicílio. O outro reconheceu o erro e começou, de imediato, a implorar que fosse salvo em troca de dinheiro. Eufileto alegou (§ 26) ser a lei da cidade a grande punidora do seu acto, e não ele em seu próprio nome. Tinha sido a própria lei que Eratóstenes tinha violado ao cometer aquele crime contra a sua mulher e contra os seus filhos (cf. § 4).

A partir de agora, Eufileto irá reforçar a ideia anterior de violação da lei e esta proposição porá fim à narrativa do discurso (§§ 27-28). Eufileto personifica a lei, quando ele próprio se torna no agente da lei. A morte de Eratóstenes aparece-nos como um dever cívico e não tanto como um direito, pois que a sua mulher podia ser vista como vítima do sedutor de profissão. Ao contrário do que era

acusado por familiares do assassinado, Eufileto não previra toda a situação anteriormente: Eratóstenes não tinha sido sequestrado, nem se tinha refugiado em qualquer lugar. Ele encontrara a morte naquele quarto. Eufileto anula a descrição dos movimentos físicos da morte de Eratóstenes, pois demasiados pormenores deste facto não o ajudariam na defesa da sua causa junto dos parentes de Eratóstenes. Ele limita-se ao essencial. Passa em seguida à referência da lei<sup>11</sup>. A lei citada é talvez parte da citada em Apolodoro [Demóstenes] 59.87, a νόμος μοιχείας.

Em seguida, iremos dispor da prova (πίστεις). Primeiro, confirma a narrativa de Eufileto, § 29; depois, em §§ 30-6 aborda a legalidade do comportamento de Eufileto e o valor prudencial da sua atitude; mais tarde, em §§ 37-42 refuta as acusações; e por último, §§ 43-6, argumenta que o comportamento de Eufileto não foi determinado por nenhum outro móbil ou intenção maligna.

Eratóstenes confessa a sua culpabilidade, contudo, ao mesmo tempo que reconhecia essa culpa suplicava a sua salvação em troca duma quantia pecuniária (§ 29). Eufileto manteve-se firme na sua decisão de se valer legalmente dos seus direitos e afirmar a validade da lei da cidade que existia para casos como aquele. Ora o seu acto estava justificado em termos legais, ele não tinha cometido um assassinato desprendido da lei. Ele e alguns dos seus amigos tinham testemunhado *flagrante delicto* o adúltero com a própria esposa e por isso lhe tinha aplicado tal castigo. Esta atitude justificava-se no âmbito da legislação vigente que propunha igual punição no que se referia às mulheres casadas assim como às concubinas<sup>12</sup> (cf. Demóstenes 23.53). O litigante seguidamente parafraseia uma outra lei com vista a reforçar a sua opinião, uma lei sobre violação. E refere, pela mão do legislador, que se alguém desonra à força uma pessoa livre, ou uma criança livre deve pagar uma dupla indemnização; se se trata de uma mulher é lícito matar o seu sedutor. E continua a sua argumentação dizendo que para os que violam a pena é menor do que para os que seduzem, visto que para os últimos a morte é a condenação prescrita, e para os anteriores apenas uma duplicação da indemnização. Cremos que este último argumento proposto não é verdadeiro, pois quando ocorria violação as leis vigentes assentavam no princípio arcaico de

<sup>11</sup> Cf. Carey, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>12</sup> Roger Just, *Women in Athenian Law and Life* (Routledge, London e New York, 1989), p. 52-53.

uma reparação monetária<sup>13</sup>. Eufileto prossegue afirmando que embora os violentados respondam com ódio aos violadores, no que diz respeito aos sedutores, eles pervertem as almas de tal forma que as mulheres dos outros se tornam mais intimamente deles do que dos próprios maridos. Deste modo, toda a casa é dominada por eles, causando mesmo incerteza na paternidade dos filhos, se são dos maridos ou dos amantes, e desta nefasta influência tinha resultado um procedimento legal que aplicava a morte como sanção (§ 33). Assim, tendo baseado o seu argumento em fundamentos legais, Eufileto justificava-se com a sua absolvição de todo o processo crime, pois as leis o haviam exortado a tomar tal vingança. Eufileto apelava à consideração dos juízes, para tornarem essas mesmas leis válidas ou desprezadas. A sua perspectiva tornava-se ainda mais expressiva quando se referia, na generalidade, à importância da aplicabilidade e providência das leis, qualquer que fosse a cidade que as tivesse formulado. Em casos como este, os prejudicados tinham o direito de se vingarem. Pois se os adúlteros ficassem impunes, os ladrões sentir-se-iam animados em praticar actos ilícitos, ao saberem que as leis do adultério não eram aplicadas, e as restantes leis seriam desvalorizadas em favor do arbítrio pessoal dos juízes (§ 36).

Eufileto retoma logo de seguida alguns aspectos dos seus anteriores argumentos. Vai agora tentar refutar as imputações dos seus adversários. Nesta contra-argumentação ficamos a conhecer algumas das acusações de que tinha sido alvo. Começa por referir o último dia em que Eratóstenes penetrou em sua casa e de como o acusavam de ter mandado a serva ir buscá-lo: é neste passo que possuímos a única referência do sedutor: o jovem rapaz (τὸν νεανίσκον, 37). Acrescenta que tinha o direito de proceder contra quem seduzia a sua esposa, daí que tenha esperado por essa oportunidade, pois não lhe bastava saber que o sedutor já tinha entrado em sua casa inúmeras vezes, precisava de provas evidentes de flagrante adultério. Quanto ao testemunho do seu amigo Sóstrato, era um testemunho imune de qualquer suspeita ou intenção de engano. Primeiramente, Eufileto explica (§ 40) que se na noite em que jantou com Sóstrato, em sua própria casa, quisesse realmente atrair Eratóstenes com má fé, então não teria jantado em casa, mas tê-lo-ia feito no exterior, facilitando a entrada em segurança do adúltero. Em segundo lugar (§ 41), alega que seria estranho, se ele quisesse realmente vingar-se de Eratóstenes, deixar partir o seu

---

<sup>13</sup> Seguimos a opinião de Manuel Fernández-Galiano, *Lisias, Discursos, I-XII*, Vol. I (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992), p. 23, n. XXI.

convidado e dispensar o usufruto do seu auxílio para se vingar do intruso adúltero. Assim como poderia, durante o dia, ter avisado os amigos a reunirem-se na casa do que vivesse mais perto, de forma a não ter necessidade, à noite, de andar de casa em casa a solicitar ajuda para o seu malogrado caso, sem saber quem ia encontrar disponível. Tentando apresentar um raciocínio lógico que justificasse o seu total desconhecimento, acrescenta que se tivesse sabido com antecedência da intenção de Eratóstenes visitar a amante, naquela precisa noite, teria então preparado criados e amigos, para com maior segurança, entrar e vingar-se com o maior número de testemunhas possível. Além disso, Eufileto não sabia se Eratóstenes estaria ou não armado, por isso tinha que se precaver. Esta sua hipótese é oportuna se pensarmos que Eratóstenes tinha consciência do acto ilícito que praticava ao seduzir uma mulher casada, ao mesmo tempo, que penetrava na sua própria casa. Esta nossa consideração vem na sequência da reacção do adúltero quando se vê descoberto em flagrante. Acrescenta ainda a necessidade de testemunhar a não existência de qualquer motivo de inimizade que o tivesse levado a tomar tal atitude, mas tão somente aquela para a qual a lei o tinha encaminhado. Ou seja, não tinha motivos prévios para aquela atitude. Nunca sofreu da parte de Eratóstenes qualquer acção pública, como um sicofanta, nem tentou expulsá-lo da cidade, nem litigou consigo por causas privadas, nem conhecia qualquer delito seu pelo qual Eufileto sentisse necessidade de o matar com receio que mais alguém ficasse a saber, nem esperava receber uma contrapartida monetária deste seu acto. Estes poderiam constituir alguns dos motivos que costumavam justificar actos de morte. Nem mesmo uma disputa como resultado de injúria, bebedeira ou qualquer outro diferendo tinha existido entre eles os dois. Tinha sido naquela noite que pela primeira vez Eufileto vira Eratóstenes. Através da interrogação retórica, Eufileto questiona-se acerca de outros motivos que pudessem existir para se submeter a um perigo tão grande, se ele não tivesse sofrido a maior das ofensas. Pois se assim não tivesse acontecido, nem teria tido necessidade de convocar as testemunhas para cometer o crime: tê-lo-ia feito injustamente e sem o conhecimento de ninguém.

O epílogo (*ἐπίλογος*, *conclusio*) aproxima-se. Aqui o orador convida os juízes a pronunciarem uma sentença favorável à causa representada por ele. Inicia o seu epílogo de uma forma ardente para conseguir cativar os juízes. Daí que a conclusão tenha de ser efusiva, empolgante, convincente e solene. A sua razão deve tornar-se na mais elevada. Nota-se perfeitamente que tenta arrebatá-la a maior força retó-

rica do discurso. Classifica o seu acto como justiça, um acto praticado em nome da cidade, e não unicamente em seu nome pessoal. Nesta parte final do discurso há uma constatação de concordância entre o que foi apresentado na narração e este momento, ao mesmo tempo que se repetem e acumulam provas da argumentação, que nos levam a uma recapitulação do tema do discurso. Reitera a importância exemplar do seu julgamento pois o caso de Eufileto interessa a toda a cidade (§ 47), e como as leis regem a cidade é necessário fazê-las cumprir. A peroração (§§ 47-49) assenta em afirmações comuns à vida de todos os cidadãos, mas ao mesmo tempo individualizadas em Eufileto. Saliencia a importância das leis e da sua aplicabilidade, pois se as leis forem convenientemente dirigidas àqueles actos humanos que merecem ser punidos e encontrarem nos juízes um reforço dessa severidade legal, só então eles passarão a estar menos dispostos a cometer tais delinquências. Se assim não for, as leis vigentes devem ser substituídas por outras novas, que imponham penas a quem vigia as suas próprias mulheres e concedam uma completa impunidade aos que faltam deliberada e irresponsavelmente com elas.

O orador lança uma hipótese ao seu caso particular. Com a inversão da leitura das leis, Eufileto torna essa hipotética versão em algo de aberrante e, por isso mesmo, improvável de ser praticado (§ 48). A verdade é que da forma como os acontecimentos se estavam a revelar, parecia que as próprias leis enganavam os cidadãos. Embora as leis vigentes permitissem que alguém que surpreendesse um adúltero se pudesse vingar, por outro lado, constituíam-se processos mais difíceis para os ofendidos do que contra os que, violando as leis, tinham desonrado e ofendido as mulheres alheias (§ 49). Na antítese final (§ 50), o tema do discurso retoma o seu ponto de partida. Eufileto termina afirmando que a sua vida, o seu património e todas as restantes coisas corriam perigo pelo único facto de ter confiado nas leis da cidade. Esta enumeração final correspondia a um clímax decrescente. Se fosse considerado culpado por homicídio premeditado, Eufileto seria condenado à morte e os seus bens seriam confiscados. Lísias usa palavras fortes para penetrar no espírito dos ouvintes.

Este discurso levanta inúmeras questões, entre as quais a vida quotidiana de uma casa ateniense, o casamento, a maternidade, o funeral, as festas religiosas, a relação entre marido e mulher e entre a família e os escravos, os adornos e a cosmética diária de uma mulher, a ida ao mercado. Porém, depois de apresentado o discurso, o nosso principal interesse neste discurso reside na pessoa feminina da esposa de Eufileto, na amante de Eratóstenes, na ama de uma escrava, na

mãe de uma criança, na mulher esquecida. Todos estes predicados se dirigem única e exclusivamente à figura feminina em causa. O seu nome é surpreendentemente olvidado. A sua causa também. As consequências do seu acto são o motivo do discurso. A sua personalidade é notada fugazmente. Pinceladas leves do seu carácter são traçadas, algumas condenatórias, dissipadoras outras. Ela jaz na sombra de uma defesa, quiçá na acusação. Para observarmos os seus passos só possuímos o ponto de vista masculino, a perspectiva indirecta feminina é-nos dada através da escrava da casa de Eufileto e da amante traída de Eratóstenes.

Por um lado, a mulher de Eufileto fora sedutora a ponto do amante, cuja fama o tinha consagrado como inato amante e sedutor; preferir outras em seu favor. Este homem seduzido que arriscara a sua própria sorte ao entrar na casa da amante, sabendo-a casada, capaz de inadvertidamente se cruzar com o próprio marido, tenta o seu novo destino de amante junto de uma mulher-mãe.

Por outro lado, a mulher de Eufileto fora seduzida, como tantas outras o haviam sido por Eratóstenes, a ponto de conseguir fazer trocar o quarto com o marido do andar de cima para o de abaixo, com a desculpa de facilitar os cuidados do filho. Uma mulher totalmente seduzida que usa a criança para os seus subterfúgios amorosos. Uma mulher que não respeita, segundo palavras do marido, o luto da sogra, nem o do próprio irmão.

Em nosso entender, o discurso revela três momentos diversos: os acontecimentos que ocorrem antes da denúncia da existência de adultério; os posteriores à denúncia; e os que levam o marido à apresentação do facto publicamente e a sua punição.

Os pormenores dados são retirados do conjunto de pequenos acontecimentos, actos aglutinados na defesa de Eufileto, que marcam o quotidiano da vida de um casal. Essa escolha depende inteiramente da vontade e juízo de Eufileto. É essa perspectiva masculina que nós possuímos para avaliar as figuras femininas em jogo: uma amante ressentida e desejando vingar-se; uma escrava vencida a dois interesses, vítima do seu estatuto de subalterna; e uma esposa sedutoramente seduzida.

Uma amante desprezada, trocada por uma jovem sedutora, que envolvida pelos encantos do jovem Eratóstenes, olvidara os perigos do adultério no seio da família e da própria comunidade pública que a incluía. Ela própria vai constituir o elemento do aviso, da descoberta e da ruptura para a principal vítima do adultério: o marido.

Uma escrava que serve a dois senhores: até ao momento da denúncia, ela era uma fiel guardiã dos propósitos da sua ama, assim como dos seus anseios, astúcias e subtilezas, nos seus encontros amorosos com o amante ou nas tentativas evasivas de repulsa do marido inoportuno. Depois de saber que o amo tinha conhecimento da sua atitude corroboradora, a sua colaboração muda de género e passa a apoiar o ponto de vista masculino. Desse acto de informação e condução à realidade desafortunada do patrão depende a sua existência.

Uma mulher casada, sedutora e seduzida, que é apresentada como tal, veladamente caracterizada como adúltera, mas tão somente quando se dá o conhecimento do adultério. Mais tarde, sente-se que ela é esquecida. Ou propositadamente com vista à anulação da sua pessoa e torná-la pouco importante, quando, pelo contrário, o seu acto fora o princípio fundamental do aniquilamento de Eratóstenes e da atitude assassina de Eufileto. Ou apenas como forma de esquecimento e desaparecimento daquele grupo familiar<sup>14</sup>, destruído por sua causa. Ou um modo de a tornar esquecida era a sua não nomeação, pois havia um filho naquele casal a quem concerteza os actos adúlteros da mãe não convinha divulgar, no futuro, como indigno de exemplo. Com a anulação desta presença feminina podia-se suscitar e revelar a sua inocência neste jogo de sedução, do qual fora vítima: levada pelas circunstâncias do sofrimento da perda de um familiar, pelas ausências constantes e prolongadas do marido, ou ainda pela fraqueza típica do ser feminino, débil em resistir aos avanços amorosos de um homem, versado nas artes da sedução<sup>15</sup>. Vendo-se incapacitada de responder aos encontros amorosos sem ser no interior da sua própria casa, ela fá-lo mesmo com a presença do marido no interior, visto que o exterior lhe estava vedado. Ela ousa receber o amante no tecto do lar conjugal.

---

<sup>14</sup> À luz da lei do adultério, a adúltera era um ser banido do οἶκος do marido, sendo enviada ao pai, sem direito à devolução do dote. Neste caso, como já havia uma criança do casal, o dote destinava-se a ele. Uma filha adúltera constituía um rude golpe familiar, pois ao mesmo tempo, ela passava a ser um encargo para o pai que dificilmente lhe arranjaría um novo marido. Facto que constituía um encargo infinito e por outro lado a sua devolução à casa paterna constituía um golpe financeiro com a perda de direito sobre o dote, pois em caso de adultério o marido tinha direito a ficar com ele e a não devolvê-lo ao seu transmissor.

<sup>15</sup> Just, *op. cit.*, pp. 153-157, salienta como um dado adquirido que a natureza das mulheres gregas é manifestamente diferente da dos homens quer no corpo, quer no espírito, e para isso faz assentar o seu raciocínio em exemplos elucidativos de autores como Xenofonte, Aristóteles, Demóstenes e Sófocles.