

IMAGENS DE COERÊNCIA PRECÁRIA: DIMENSÕES DE RUPTURA NA ESCRITA DO MONÓLOGO DRAMÁTICO DE W. DE LA MARE

dies: was wir liebten in uns...

RILKE, «Die Dritte Duineser Elegie»

1. No confronto entre as linhas de continuidade e ruptura que caracterizam, em Inglaterra, a passagem do século XIX vitoriano para o século XX moderno, abrange-se a intencionalidade e motivação de determinados recursos e técnicas da poética delamareana. Sob o ponto de vista de uma análise tipológica dos discursos, o recurso a uma técnica de enunciação em monólogo dramático, no desdobramento da mesma subjectividade lírica, é motivado estruturalmente por uma questão ideológica de fundo. O sujeito assume-se no ponto de charneira de dois momentos epistemologicamente diferentes, embora um seja decorrente do outro. Deste modo, a consciência da fragmentaridade existencial não é um dado exclusivamente moderno, pois as gerações pós-românticas — pós-kantianas e pós-hegelianas — tinham já antecipado esta consciência ao desconstruírem todo o sistema ontológico humanista que sustentou o edifício metafísico ocidental desde o Renascimento. Cada qual no seu sector de influências, todavia centrípetas, Marx e Nietzsche, bem como Freud, um pouco posteriormente, são os eixos de transferência de um plano de conhecimento teleológico e teológico assente na ontologia metafísica, para o plano da epistemologia fenomenológica, agnóstica, que caracteriza o cepticismo pós-metafísico.

Assim, a consciência latente do fragmento manifesta-se na cultura ocidental desde o século XIX, determinando até à modernidade novecentista a natureza crítica (cf. lat.: *crisis* — ruptura) de todas as relações do

sujeito com o objecto geral da sua referência: o mundo, o próprio sujeito em auto-reflexo, bem como todos os conteúdos de significação que fornecem as bases de apoio dos mecanismos subjectivos da representação e da interpretação. No fundo, esta crise de identidade entre significantes e significados altera radicalmente os modelos de representação e dá origem a ambiguidades, ou ambivalências de leitura de um mesmo objecto referencial. Questiona-se a legitimidade de uma leitura subjectiva, só por si, sob moldes do idealismo romântico, na medida em que o sujeito não é mais uma identidade coesa, mas subdivide-se na alteridade objectiva do reflexo de si. Logo, o sujeito passa a ser simultaneamente subjectividade e objectividade, num mesmo eu: isto quer dizer que para um mesmo referente existem dois conteúdos de significação, uma duplicidade de representação e de interpretação. Deste modo, à subjectividade da leitura contrapõe-se, em paralelo, a leitura objectiva, fenomenológica das coisas, pelo que o plano expressivo, emocional, da enunciação puramente subjectiva faz apelo a um plano analítico-objectivo, em que o sujeito se possa reflectir, em confronto com os demais objectos da representação.

2. Remetendo estas considerações para o âmbito da Poética, compreende-se, então, a razão de ser de uma estrutura lírico-dramática em poemas situados periodologicamente neste espaço cultural. Os nomes de Browning e Tennyson são os marcos precursores e mais significativos do monólogo dramático, enquanto expressão vitoriana da consciência de fragmentaridade que se fará sentir igualmente no cerne da crise de identidade modernista. É no profundo conhecimento das implicações ideológico-culturais que ligam o Vitorianismo e o Modernismo que J. Almeida Flor identifica o monólogo dramático na escrita de Browning como a forma de expressão de uma «floresta de enganos», instaurada no seio de uma «estética de reiteração», mediante a qual as leituras «não passam de interpretações subjectivas, sofismadas, falaciosas e fragmentárias», contribuindo cada ponto de vista «com a sua dose de verdade (e ilusão) para a nossa interpretação do real»¹.

Subsiste, no entanto, uma diferença ideológica separando as consciências de fragmentaridade vitoriana e modernista, ou seja, a diferença que se inscreve entre uma possibilidade de alternativa e recriação, característica dos vitorianos, e uma exaustão dessas mesmas possibilidades,

¹ FLOR, João Almeida — *O Poeta, A Verdade e as Máscaras: Leitura de Robert Browning*. Lisboa, 1976, pp. 279-80.

patente no Modernismo. Num passo simbólico e paradigmático desta situação lê-se em *Women in Love* de D. H. Lawrence:²

After all, what is mankind but just one expression of the incomprehensible. And if mankind passes away, it will only mean that this particular expression is completed and done. (...) Let mankind pass away — time it did. The creative utterances will not cease, they will only be there. Humanity doesn't embody the utterance of the incomprehensible anymore. Humanity is a dead letter. (Cap.V)

Repare-se que, ao papel de alternativa do monólogo dramático, na consciência de uma expressão lírica desajustada e insuficiente, o Modernismo irá, progressivamente, contrapor a versão mallarmeana do esgotamento verbal:³

(...) tout, jusqu'à disparition même du sens ne laissant que vestiges abstraits et nuls acceptés par la pensée, n'est qu'alliage de vie et de mort et double moyen factice et naturel. (*Les Motes Anglais*)

Tal como Lawrence o evidencia no excerto de *Women in Love*, o problema central da epistemologia novecentista afirma-se na ruptura humanista da cultura ocidental, detectada no século XIX, e manifestando-se na rejeição da identidade subjectiva, como via de percepção, conhecimento e representação do real. Note-se que, é a partir desta conexão entre o sujeito e o seu meio de representação mais directo e natural, a linguagem verbal, que se desenvolve o processo de autotelia da linguagem poética, preconizado por Mallarmé e reformulado por Valéry, bem como pelos teóricos do Formalismo russo, Estruturalismo checo e, necessariamente implicado nas correntes pós-estruturalistas. Assim, a noção formalista proposta por Jakobson quanto à literariedade da obra, centrada na função poética da linguagem, corrobora a definição de literatura de Valéry: *la Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage*⁴. Na mesma esteira de orientação de uma Poética científica, Todorov define uma metodologia de abordagem da literatura ao mesmo tempo «abstracta» e «interna», cujo objecto não se identifica directamente na obra, mas nas *propriedades desse discurso par-*

² LAWRENCE, D. H. — *Women in Love*, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 65.

³ MALLARMÉ, Stéphane — *Oeuvres Complètes*, Texte établi par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, pp. 1052-53.

⁴ VALÉRY, Paul — *Oeuvres*, 2 vols. Paris, Gallimard, 1957, I, p. 1440.

*ticular que é o discurso literário*⁵. Por seu turno, a perspectiva hermenêutica, por exemplo, de Ricoeur, reinterpreta a concepção estruturalista da autotelia textual segundo a óptica da sua recepção implícita:⁶

Repartons de notre analyse du texte et du statut autonome que nous lui avons reconnu par rapport à la parole et l'échange de paroles. Ce que nous avons appelé l'occultation du monde ambiant par le quasi-monde des textes engendre deux possibilités. Nous pouvons, en tant que lecteur, rester dans le suspens du texte, le traiter comme texte sans monde et sans auteur; alors nous l'expliquons par ses rapports internes, par sa structure. Ou bien nous pouvons lever le suspens du texte, achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante; alors nous nous l'interprétons. (...) Ce transfert dans le «lieu» du texte - lieu qui est un non-lieu — constitue un projet particulier à l'égard du texte, celui de prolonger le suspens du rapport référentiel au monde et au sujet parlant.

No entanto, o projecto simbolista, tal como a citação de Mallarmé o poderá demonstrar, ao considerar o «Verbo» como uma espécie de arquiestrutura original, ontológica, ainda não pode afirmar-se na noção de autotelia da obra literária, nos termos das poéticas e teorias do texto subsequentes, como já referido. Com efeito, o Simbolismo não elimina a possibilidade de reintegração do sujeito no reconhecimento das relações que unem a fragmentaridade imanente de todo o real objectivo, com a unidade do seu sentido transcendente. Na ressurgência ainda do mito romântico da criação, num impulso prometaico, o Simbolismo centra-se na figura do poeta como aquele que é capaz de descortinar as correspondências ocultas entre a imanência e a transcendência, pelo que o discurso simbolista remete necessariamente para a enunciação lírica. Entenda-se lirismo, porém, neste contexto, não propriamente como a expressão da emotividade do sujeito, simplesmente, mas como a representação objectivamente verbal dos símbolos subjacentes ao sentido cósmico de toda existência. O preciosismo linguístico, a preocupação tecnicista com as «propriedades da linguagem», na expressão de Valéry, relevam deste conceito de representação, alheio à perspectiva do sujeito comum, não-iniciado. Aquilo que Lawrence descreve como o «incompreensível» da existência, para o qual a humanidade já não tem palavras, é a natureza oculta das coisas que o poeta simbolista se lança a descobrir. Yeats explicita claramente o carácter do símbolo, no seu poder de evocação e representação da unidade onto-

⁵ TODOROV, T. *et alii* — *Qu'est ce que le Structuralisme*, Paris, Seuil, 1968.

⁶ RICOEUR, Paul — *Du Texte à L'Action*, Paris, Seuil, 1986, pp. 145-46.

lógica do ser, bem como o papel do poeta, como uma espécie de vidência do símbolo:⁷

I cannot now think symbols less than the greatest of all powers whether they are used consciously by the masters of magic, or half unconsciously by their successors, the poet, the musician and the artist. (...) Whatever the passions of man have gathered about, becomes a symbol in the Great Memory, and in the hands of him who has the secret it is a worker of wonders, a caller-up of angels or of devils. The symbols are of all kinds, for everything in heaven or earth has its association, momentous or trivial, in the Great Memory, and one never knows what forgotten events may have plunged it, like the toadstool and ragweed, into the great passions.

No entanto, a tentativa simbolista de redimir a fragmentaridade da relação do eu com o mundo, e do eu consigo próprio, aponta para a essencialidade do fragmento, patente em toda a experiência do real, em todas as formas de conhecimento e representação da existência. Então, a possibilidade de redenção da fragmentaridade, por via do símbolo, é uma hipótese mínima de concretização, pois depende de um poder raro, o do mágico ou, quando muito, do poder do artista, ainda que qualitativamente menor. Mesmo assim, o poder mágico do artista, na evocação de correlações simbólicas, só se exerce na duplicidade intrínseca daquele eu. O poeta evoca símbolos, na medida em que a sua consciência se alteriza, dando lugar a estados de subconsciência, como por exemplo, durante os sonhos, os transe hipnóticos, as *rêveries*, as alucinações: «I then saw», wrote Gérard de Nerval of his madness, «vaguely drifting into form, plastic images of antiquity, which outlined themselves, became definite, and seemed to represent symbols of which I only seized the idea with difficulty»⁸.

Assiste-se, então, no Simbolismo, ao concurso em paralelo de duas vertentes dicotômicas na concepção de toda a possibilidade subjectiva de conhecimento e representação de um mundo fragmentário. Por um lado, a consciência subjectiva não é mais capaz de se refazer na sua anterior integridade; logo, não tem capacidade para representar o mundo, num tipo de coerência newtoniana. Por outro lado, só no desdobramento do sujeito, no reflexo objectivo que a imagem do subconsciente pode dar, é que se recupera de algum modo a «Grande Memória» ontológica, segundo a expressão de Yeats. É neste sentido de auto-reflexo, auto-crítica, sofrida pela subjectividade de raiz romântica, que se compreende a antecipação

⁷ YEATS, W. B. — *Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961, p. 49-50.

⁸ YEATS — *Essays*, p. 162.

das formas dramáticas da literatura, na renovação de estruturas e conteúdos, que demarcará o rumo da Poética novecentista. São sintomáticos deste facto, por exemplo, os termos pelos quais Strindberg, em 1888, apresenta as personagens da peça *Menina Júlia*:⁹

Pintei os meus caracteres como caracteres modernos que vivem numa época de transição mais agudamente histórica que a precedente. São vacilantes e partilhados, uma mistura de velho e novo. (...) As minhas almas (os caracteres) são amálgama de um estádio passado de civilização e do presente, citação de livros e jornais, pedaços de humanidade, roupas domingueiras em farrapos. Exactamente como é alinhavada a alma humana.

Por seu turno, é a consciência auto-reflexiva dos finais do século XIX, princípios do século XX, que determina o desenvolvimento dos estudos literários propriamente ditos, a partir da criação de uma metalinguagem crítica específica que objectiva e distingue o modo de ser peculiar da linguagem poética. Valéry, Saussure e os Formalistas só podem surgir deste desdobramento efectuado pelos simbolistas, no seio da anterior unidade do Verbo, uma vez que a própria consciência do símbolo é a denúncia de uma ruptura fundamental no mito da unidade ontológica do *Logos*. Assim, por exemplo, Arthur Symons desliga-se gradualmente da escrita poética, para se afirmar como crítico e teórico das influências simbolistas em Inglaterra, reflectindo particularmente sobre o culto do fragmento em Mallarmé: «in whom the desire of perfection brings its own defeat»¹⁰.

Em última análise, o isolamento absoluto da Palavra, preconizado por Mallarmé, remete para a completa autotelia da linguagem poética, liberada do sujeito autoral do poeta e da sua linguagem natural (de comunicação). A radicalidade da proposta conduz ao desaparecimento de qualquer possibilidade de sentido e conseqüente incomunicabilidade da palavra poética, que tende gradualmente a identificar-se no silêncio, e a ser assumida como expressão do «incompreensível». Ou então, num impulso derradeiro de se redimir, a palavra poética aceita metamorfosear-se no absurdo de uma comunicação que é sobretudo anti-comunicação: «“Poetry”, said Mallarmé, “is the language of a state of crisis”, and all his poems are the evocation

⁹ STRINDBERG, August — Prefácio a *Menina Júlia*, Trad. port. de J. A. Osório Mateus, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 50-1.

¹⁰ SYMONS, A. — *The Symbolist Movement in Literature*, 1899, in WARNER, Eric; HOUGH, Graham, eds. — *Strangeness and Beauty*, 2 vols., Cambridge, London, N. York, Cambridge UP, 1983, II, p. 252.

of a passing ecstasy, arrested in mid-flight»¹¹. Em síntese, pois, o conceito de dualidade, tendo em conta igualmente a possibilidade de desmultiplicação do duplo na fragmentaridade de elementos dispersos, é um conceito dramático-teatral, pois diz respeito à cisão nos modos de representação e interpretação do sujeito e da sua referência. Numa tipologia dos discursos literários, essa cisão é preconizada na poética do monólogo dramático, o qual, por sua vez, irá alcançar um estatuto de relevo na mudança de estratégias levada a cabo na estrutura da representação teatral. Ainda no Prefácio a *Menina Júlia*, Strindberg, contra as acusações dos realistas, defende a verosimilhança do monólogo no teatro, de acordo com motivações situacionais específicas, devendo constituir-se num «apontamento» das direcções do dramaturgo, no intuito de possibilitar uma retextualização teatral creativa, por parte do actor: «E para que o actor possa fazer um trabalho seu, livre de todas as interferências, sugestões e orientações do autor, é preferível que os monólogos não sejam escritos por extenso mas apenas apontados.» (58). Deste modo, o estatuto do texto do monólogo altera-se no interior da obra dramática: de texto primário, como qualquer outra parte dos diálogos, o monólogo apresenta uma similitude com o texto secundário das didascálias e direcções de palco. A subjectividade autoral divide-se compartilhando funções de criação da obra com o actor, tradicionalmente, aquele que lê e interpreta o autor, dando-lhe voz e acção, ao entrar no corpo e na pele das personagens idealizadas.

3. No intuito de estabelecer pontos de síntese relativamente aos dados já enunciados, regressa-se a de la Mare citando um excerto de um dos seus poemas em monólogo dramático: «The Feckless Dinner-Party» (*The Fleeting and Other Poems 1933*):

«Who are we waiting for?» «Soup burnt?» «... Eight —»
«Only the tiniest party. — Us!»
«Darling! Divine!» «Ten minutes late —»
«And my digest —» «I'm ravenous!»
«“Toomes?”» — «O, he's new.» «Looks crazed, I guess.»
«“Married” — Again!» «Well; more or less!»
(...)
«Sir Nathan! Ai!» «I say! Toomes! Prout!»
«Where? Where?» «“Our silks and fine array”...»
«She's mad.» «I'm dying!» «Oh, Let me out!»
«My God! We've lost our way!»...

(est.1-12)

¹¹ SYMONS — *Ibid.*, p. 252.

O problema textual apresentado por de la Mare na dramaticidade deste poema é, essencialmente, um problema de enunciação discursiva. O enunciado dispersa-se em fragmentos discursivos de vozes que dissimulam uma identificação, de tal modo que a multiplicidade desses fragmentos revela a decomposição de um único sujeito enunciator, nas figuras dos actores que preenchem a cena reconstituída da festa de jantar. Lembrando Strindberg, de la Mare apresenta na monologia dramática do poema um apontamento fragmentário de tudo aquilo que poderá ser dito nas entrelinhas, mas que se escolheu calar, na descoberta do silêncio como estrutura significativa do próprio poema. Assim, é a partir deste equilíbrio entre as estruturas significantes verbais e silentes que se opera o desdobramento do sujeito na sua alteridade múltipla e o próprio poema se dimensiona como a representação imaginativa desse eu, na evocação de uma cena: a da festa de jantar.

As questões de verosimilhança colocam-se no interior da composição em si, mas obedecem a uma circunstância exterior «realista», «natural», para utilizar a terminologia de Strindberg. A encenação mental é um processo psicológico reconhecido e pode ocorrer em momentos variados na experiência subjectiva de cada indivíduo, ora durante a vigília, ora durante o sono. Verifica-se, por conseguinte, em ambas as situações, que o desdobramento da identidade do eu se prende com a abstracção, mais ou menos voluntária, involuntária, ou induzida, da consciência quanto à realidade empírica objectiva. A consideração de um tipo de verosimilhança exterior, de natureza psicologista, poderá remeter para a prática ficcional novecentista do discurso enunciado segundo um fluxo de consciência, na tentativa de representação mimética de estados discursivos da consciência humana. No entanto, a versão psicologista da mimese de um fluxo de consciência, identificada sobretudo em enunciados de monólogo interior da personagem em causa, apenas atinge parcialmente o cerne do problema¹². Afigura-se pertinente, neste ponto, reequacionar a noção de verosimilhança considerada a propósito do poema delamareano e distendida até aos textos ficcionais em monólogo interior. Desta forma, o modo como a verosimilhança e coerência internas do texto literário se articulam com a sua capacidade de remeter de imediato para o exterior do mundo é uma questão que visa ultrapassar o psicologismo romântico da expressão subjectiva, bem como o realismo da fidedignidade representativa do objecto. Num artigo intitu-

¹² Cf. COHN, Dorrit — *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1978.

lado «On So-Called Truth in Literature», Roman Ingarden discute nos seguintes termos a equação da «verdade» literária com a sua «função»: ¹³

The function of art in general and of literature in particular is not to teach man by means of judgements what the real world is like (...). Its chief function is to show the possible and necessary connections between the qualitative endowment of objects, and of man in particular, and values to enable man to enter into a direct commerce with values by acting upon his emotional life.

Repare-se que o sentido de «homem», «objecto», «obra de arte», «obra literária», não é substantivo mas adjetivo, reportando uma qualidade, um valor. Como tal, a sua posição relativa é estrutural, determinando-se como função, no sistema em que se integra, pelo que, nesta acepção, se assemelha ao sentido de necessidade aristotélica que determina a organização da obra (trágica) sobre a referência de *mythos*. Nesta ordem de ideias, e retomando a questão do monólogo como apontamento em Strindberg, a noção de verosímil deixa de se relacionar directamente com esquemas de imitação de circunstâncias reais, ora objectiva, ora subjectivamente considerados, mas identifica-se numa motivação interior à composição textual, todavia, funcionando como valor metafórico-simbólico — *mítico* — no seu relacionamento com as circunstâncias do real exterior (incluindo estados psicológicos da consciência subjectiva). Assim, a leitura re-criativa do actor do texto apontado pelo dramaturgo não se limita a uma atitude de reacção do leitor (*reader's response*), pois o actor vai ao encontro do autor, ao entrar num processo poético (ontológico) inacabado do texto, tal como se lê em Gadamer: ¹⁴

Literature as an artform can be understood only from the ontology of the work of art, and not from the aesthetic experience that occurs in the course of that reading. (...) All encounter with the language of art is an encounter with a still unfinished process and is itself part of this process.

Tal como o monólogo dramático consegue tornar explícito, o assim designado «encontro com a linguagem» no seio da própria composição monológica permite o desdobramento da entidade enunciadora em múltiplas versões de um mesmo acto de fala, imagens desconstruídas de um real hipotético, cuja referência não importa, essencialmente. Se a «huma-

¹³ HARRELL, S. G., ed. — *Aesthetics in 20th Century Poland*, Lewsiburg, Bucknell UP, 1973, pp. 174-204.

¹⁴ GADAMER, H. — *Truth and Method*, New York, Continuum, 1975, 143, p. 35.

nidade é uma letra morta», pois já não é capaz de se fazer representar o incompreensível do real, o homem deixa de ser o mediador, o leitor incondicional da realidade do mundo, uma vez que a própria linguagem, libertada da subjectividade humana, se estabelece como um discurso interior à existência das coisas: *The creative utterances will not cease, they will only be there.*

Assim, em «The Feckless Dinner-Party», a fragmentaridade do sujeito enunciador revela a sua essencial falta de identidade, mas não o silencia. A imagem da cena referencial da festa é uma imagem verbal, desconstruída do real pela subjectividade ficcional dos fragmentos de vozes inidentificadas. Deste modo, a textura dramatizada do monólogo não é uma representação do real referente, mas um espaço que procura redimir a ruptura epistemológica que pulverizou os sentidos entre os sujeitos e os objectos. O poema é a afirmação de um espaço lírico, precisamente, ao aceitar a enunciação da impessoalidade, nos fragmentos discursivos de vozes que perderam a conexão com o mundo dos objectos, do qual pretendem falar. Assim, o mundo da festa de jantar não é real senão na sua verbalização possível, no corpo poético do monólogo dramático, cujo título enuncia, desde logo, a noção paradoxal de «perfeição» (*feckless*), que Mallarmé preconiza na natureza da Palavra poética — *alliage de vie et de mort et double moyen factice et naturel*. Carece, no entanto, de uma melhor dilucidação o sentido de paradoxo, inerente à noção de «perfeição», explícita em Mallarmé e implícita no poema de de la Mare. Assim, este mesmo sentido de perfeição mallarmeana é aquele que Arthur Symons define como a forma de «desejo» que transporta em si a «própria derrota». Ao citar de Mallarmé a definição de poesia — *the language of a state of crisis* — Symons remete para a modernidade de reflexão mallarmeana, no modo como a escrita poética pós-simbolista, modernista, irá prefigurar os sentidos de ruptura, os não-sentidos, os absurdos, próprios de uma consciência em dúvida perante o real. Por sua vez, em 1888, Strindberg apercebe-se igualmente da «época de transição» que se vivia, «histórica», reflectindo-se na atitude comportamental crítica dos homens, «vacilantes e partilhados», na amálgama civilizacional do velho com o novo. No poema delamareano «The Feckless Dinner-Party», a desconexão subjectiva quanto aos objectos do seu conhecimento e representação é uma sequência entrecortada de discursos fragmentários, no sentido de uma cisão com todas as referências, o eu e os outros — «*Who are we waiting for?*»; o eu e o seu espaço de movimentação — «*Where? Where?*»; o eu e o seu juízo de razão — «*She's mad*»; o eu e a própria vida — «*I'm dying*»; o eu e o

mundo — «*Oh, Let me out !*»; o eu e Deus — «*My God! We've lost our way!*».

Nesta perspectiva, o paradoxo da «perfeição» mallarmeana emerge nas linhas de tradição que parecem entrecruzar-se na poética delamareana, a vertente vitoriana, a simbolista e a vertente moderna, traduzindo-se numa tensão essencial entre forças e valores passados e presentes. Repare-se que conceitos modernistas como o de sincronicidade estética, no diálogo do poeta com a diacronia histórica, surgem espontaneamente nas linhas determinantes de toda a escrita poética de Walter de la Mare, num paralelismo semântico com a acepção de Modernismo adoptada por Malcolm Bradbury e James McFarlane, num estudo intitulado, «*The Name and Nature of Modernism*»: ¹⁵

Modernist works frequently tend to be ordered, then, not on the sequence of historical time or the evolving sequence of character, from history or story, as in realism and naturalism; they tend to work specially or through layers of consciousness, working towards a logic of metaphor or form.

Tal como acontece em «*The Feckless Dinner-Party*», o presente referencial é desmontado pela falta de identificação do sujeito com esse mundo, tão próximo como ininteligível: «*Reality is not a material given (...) [therefore] the act of fictionality thus becomes the crucial act of imagining*». Deste modo, o mesmo presente emerge na textualidade de uma escrita poética que o faz representar, todavia, na imagem fragmentária de um espelho partido, reflectindo o passado: «*a node of pure linguistic energy*». O presente é o símbolo atemporal de todos os passados que o reconstroem, prefigurando-se no monólogo dramatizado de todas as vozes que, no eu, carecem de uma identificação consigo próprias e com os objectos. O reflexo do passado no presente não é exactamente o reflexo de uma época, historicamente observada, no rigor científico desse conhecimento, mas é antes de mais uma idealidade. De la Mare centra-o no Vitorianismo, de acordo com referências do seu universo de infância e adolescência, no valor simbólico de harmonia e auto-identidade que esse tempo passado assume, em contraste com a experiência de um presente. Em termos da sua escrita poética, tipologicamente encarada, as ressurgências de tradições de escrita antecessoras (vitorianas e simbolistas) devem

¹⁵ BRADBURY; MCFARLANE, eds.— *Modernism: A Guide to European Literature. 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 50. Referência bibliográfica extensiva às duas próximas citações em inglês.

ser consideradas como revalidações presentes, decorrentes de um sentido íntimo de gerações acumuladas quanto à crise epistemológica que afecta a identidade subjectiva desde a decadência romântica.

3.1. É neste contexto ideológico que se dimensiona verdadeiramente o sentido poético-retórico do monólogo dramático que paradigmaticamente se escolheu para análise da ruptura dos comportamentos de escrita na transição do século XIX para o século XX no mundo ocidental. Somente nesta perspectiva se abrange que a natureza dramática do eu que se fragmenta, dos objectos que deixam de se constituir numa imagem de coerência representacional, da linguagem que tende a autonomizar-se, até se esvair no silêncio da não-referencialidade, do absurdo das significações, determina uma reformulação do enunciado lírico. O sentido do lírico não se esgota mais na expressão da subjectividade, mas refaz-se na imagem reconstruída de todos os fragmentos de um eu, que já não sabe mais de si. No fundo, o sentido do lírico em de la Mare é o sentido do monólogo de um sujeito que se desprende da consciência de si para se reflectir nas consciências de todos os outros sujeitos que, não o identificando, lhe reenviam imagens da sua fragmentaridade e contingência. Estas são fantasmas de histórias passadas, são elementos da natureza e animais, são crianças, são casas abandonadas e castelos em ruínas. Acima de tudo, estas coisas familiares, partes da consciência multiplicada do eu, são vozes e são ecos dessas vozes, mas também podem ser silêncios, que escutam somente, na incondicionalidade de um ouvir, aberto a qualquer apelo:

«Are you happy, most Lone?»
 «Happy, forsooth!
 Who am eyes of the air; the voice of the foam;
 (...)
 As the gold to the dross, the ghost in the mirk
 I am calling to thee.»

«The Familiar» (est. 2)

4. Assim considerado, o monólogo dramático assume-se essencialmente como um «encontro com a linguagem», de acordo com o conceito ontológico de obra defendido por Gadamer, ao qual Barthes também não é alheio ao entender a literatura como o *grafo* de traços que constituem uma prática de escrita, estabelecendo-se como um trabalho de deslocação exercido sobre a própria língua, no interior da mesma, a fim de dar conta

no texto do «jogo de palavras de que é teatro»¹⁶. No entanto, embora não negando a natureza laborativa da escrita poética, a posição hermenêutica abdica da noção estruturalista de língua, enquanto sistema formal, pré-existente ao acto de fala (*parole* saussuriana), alinhando pelo sentido heideggeriano de *Sprache*:¹⁷

(...) en quel rapport à la parole vivez-vous, à la parole de la langue que vous parlez? (...) Or donc, cela, faire une expérience avec la parole, c'est quelque chose d'autre que se procurer des informations sur la langue. De telles informations, la science des langues, la linguistique et la philologie des divers idiomes, la psychologie et la philosophie du langage les mettent à la disposition (...). Lorsque nous allons questionner auprès de la parole, demandant après son «essence», il faut pourtant bien que la parole elle-même nous soit déjà parlante. Et si nous voulons demander après l'«essence» (l'essence de la parole) il faut aussi que nous soit parlant ce qui veut dire *essence — Wesen*.

Em Heidegger, por conseguinte, o conceito de *fala* não se prende com o conceito de *lingua*, uma vez que não deve ser tratado como problema linguístico propriamente, mas antes como um problema fundamental da ontologia do ser: *l'être de quoi que se soit qui est demeure dans le mot. De là la thèse: la parole est la maison de l'être*. A fala, entendida enquanto a «casa» do ser não é mais a representação desse ser, mas o seu fundamento existencial, o seu estar-presente (*Da-sein*).

Remetendo o conceito de fala heideggeriano para o domínio da escrita poética, verifica-se que o sentido de enunciação poética preconiza em si o processo de experiência no devir, que caracteriza o destino existencial do sujeito na terra, em direcção a um fim¹⁸. Paradigmaticamente, a enunciação poética emerge na articulação monológico-dramática que determina experiência do poeta com a fala, na aquiescência de um destino comum, ou seja, na negação da dicotomia que alteriza os sujeitos e as coisas, por um lado, e as palavras, por outro. A fala não é um meio de conhecimento ou representação do eu e das coisas, mas é ela própria conhecimento e auto-evidência: *Le mot lui-même est le rapport qui chaque fois porte en lui-même et tient la chose de telle sorte qu'elle «est»*

¹⁶ BARTHES, R. — *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 18.

¹⁷ HEIDEGGER, M. — *Acheminement vers la Parole*, Trad. franc. de Jean de Beaufret, Paris, Gallimard, 1976, 144, p. 159.

¹⁸ Em Heidegger a noção de «Experiência» — *Erfahrung* — deve reportar-se ao seguinte passo de *Acheminement vers la Parole (Unterwegs der Sprache)*: «Faire l'expérience, *Erfahren*, signifie au sens exacte du mot: *eundo assequi* en allant, atteindre quelque chose en chemin, y arriver grâce à la marche sur un chemin.», p. 153.

une chose. (AvP. 154). Nesta ordem de ideias, a palavra enunciada pela fala identifica e singulariza a coisa em si — *une chose* — na desmistificação de uma metafísica das essências em abstracto, como por exemplo, no neoplatonismo que define a «ideia» de coisa — *la chose*¹⁹.

Garcia Berrio, na sua *Teoria de la Literatura*, adopta uma posição que explicita, de certo modo, os pontos de contacto entre Heidegger e Barthes, nos aspectos aqui referidos, quanto à natureza da «fala» dissociável do conceito da «língua»-sistema. Berrio alude directamente à fala poética, de acordo com uma estilística do desvio da retórica tradicional, todavia apontando para essa experiência da fala, em poesia, como a experiência de morte, relativamente à vida das representações da fala comum:²⁰

El ideal de la lengua transfigurada en poesía, consiste en anular sus poderes de mención, en volatizar el sustento de significado que la constituye y la encadena. La literatura alcanza así el espacio simbólico de la muerte; se configura en realidad solamente a partir de la anulación de la vida, el instrumento desde el que se la representa y se la tantea inutilmente en su significación objetiva. A la experiencia existencial de la muerte le estorba insuperablemente el soporte vital desde el que trata de constituirse; del mismo modo, el poder último de vislumbre esencial de la poesía queda lastrado y bloqueado en el espesor significativo habitual del lenguaje desde el que la poesía arranca y se consolida.

A terminologia crítica de Berrio enquadra-se mais directamente na esteira de definições de base linguístico-cultural, da qual emerge igualmente o aparato conceptual e terminológico de Barthes. Assim se devem entender as relações entretecidas no texto de Berrio entre língua (o sistema) e linguagem (a fala, enquanto actualização comunicativa do sistema). Entretanto, no fundo, a noção de «fala» heideggeriana, tal como somente o discurso poético é capaz de assumir integralmente, tomando em si a existência própria do ser, reflecte-se na concepção de Berrio da literatura como espaço simbólico: simbólico de morte. Repare-se que Berrio alude à «experiência existencial da morte», tal como Heidegger institui na essência da fala o destino existencial das coisas, em direcção ao seu próprio fim — o fim das coisas, na dimensão simbólica da morte, não é senão a sua realização, a sua forma de se estabelecer no real do seu devir histórico²¹.

¹⁹ A dicotomia linguística saussuriana entre *langue* e *parole* é refutada em Heidegger por via do fundamento metafísico que lhe subjaz; cf. AvP.144-5

²⁰ GARCIA BERRIO, A. — *Teoria de la Literatura*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 279.

²¹ Cf. FOUCAULT, M. — *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, para a definição do problema da historicidade, enquanto definição da existência subjectiva no devir histórico.

A morte simbólica que se enuncia silente no entrecortado dizer do poema «The Feckless Dinner-Party» de Walter de la Mare é a deliberada ausência das referências comuns de tempo cronológico e espaço geográfico, de existência natural e sobrenatural, de falar e de ouvir, de senso e de não-senso. As noções de tempo e de espaço de uma «festa de jantar» são de natureza mítico-simbólica, realizando-se como imagens de coerência precária na fala pulverizada do poema, na abstracção da fragmentaridade desconexa dos tempos e dos espaços do mundo das coisas reais. A dimensão de morte que o monólogo dramático consegue infundir às referências linguísticas da comunicação, instituída nas formas transitivas do dizer e do ouvir, transforma-se paradoxalmente no próprio sentido dos sentidos e dos não-sensos das coisas que se enunciam e, como tal, são.

Filomena M. Aguiar de Vasconcelos