

A RETÓRICA DO SILÊNCIO NA LITERATURA SETECENTISTA

*Ao Prof. Doutor Jorge Osório,
por, desde as aulas sobre a Menina e Moça,
me ter feito ver no silêncio tantas palavras.
Ao Prof. Doutor Joaquim da Fonseca,
pela persistente pragmática do discurso.*

Há muitos anos já, intrigou-nos um manuscrito volante de Manuel de Figueiredo em que o autor constatava os excessivos momentos de silêncio em palco num dos seus dramas, apesar de considerar de mau gosto tais situações dramáticas.

Esta he a terceira vez que deixo o teatro em silencio neste Drama; e como cahi no mesmo defeito em outros por sacrificio a Verisimelhança (...) devo advertir os Comicos de que, nestes momentos, não só affeitem a pantomima e a carreguem, como dizem os italianos, quanto o permittir o Character das personagens, e a paixão; mas encurtem quanto for possivel aquelles instantes em que o teatro fica em silencio.¹

O gosto, ou o desgosto, pelo silêncio, pelo que se cala, não é, certamente, exclusivo de nenhum século, de nenhum autor, de nenhuma obra. Muito menos do nosso século XVIII. Faz parte da comunicação entre os homens, em que o que se diz conta tanto como o que se esconde, ou conta até porque se esconde. Mas este texto, *desco-textualizado*, não deixou de nos alertar também para a atracção pelo

¹ Manuel de FIGUEIREDO, *Poézias e outros textos*, BNL, COD 12925, s.p., folha solta, cortada em oitavo.

silêncio que julgamos ganhãr forma e visibilidade na obra dos poetas e teorizadores setecentistas. O silêncio falado, transcrito, reflectido, cujos signos antevemos, ainda que como sombras, na literatura das luzes. Do ponto de vista literário, o silêncio apresenta um contraditório desafio. Evidencia uma literatura que significa por ausência do significante e que, aparente paradoxo linguístico, valoriza o som através da pausa, o signo através da elipse.

I. Do silêncio na literatura

No quotidiano comum, dito não-literário, o silêncio passa despercebido. Não porque não exista mas porque se não fala sobre ele: tautologicamente, não há nada mais silencioso que o silêncio. Eclipsa-se o discurso sobre a elipse, não se fala do que se não deve, não pode ou não quer falar. Excepção a esta regra quase só os tranquilos provérbios populares, ou aforismos eruditos, com que justificamos o consequente silêncio, porque os provérbios e aforismos, no registo da linguagem comum ou da citação erudita, dispensam explicações, explicados que estão pela tradição, pela autoridade e legitimidade do tempo. Por eles se torna o silêncio uma forma de sabedoria:

“A palavra é de prata e o silêncio é de ouro” (“Disse o Filozofô Simmiades que muitas vezes se arrependera de haver fallado, de se ter callado nunca”; e Pitágoras obrigava os seus discípulos a somente ouvir, durante cinco anos, antes de terem a autoridade de falar). “A bom entendedor meia palavra basta” (e a teologia gentílica casou Mercúrio com a Deusa Tácita, ou Muda, e fez nascer deles os Deuses Tutelares dos Antigos). “Onde vai mais fundo o rio, aí faz menos ruído” (ou, citando Curcio, “altissimo flumino, minimo sono labuntur”)². Desconfia-se da palavra dita como da palavra escrita, porque “palavras e penas leva-as o vento”: “verba volant”.³

O provérbio, como o aforismo, é uma filosofia do mito. E a filosofia do mito nem sempre convive harmoniosamente com a filosofia do *logos*, que é, oficialmente, a nossa. O silêncio é o domínio da “crença” e, por extensão, do “religioso” e “innommable”. A obra de Dionísio Areopagita (*Theologia mystica*)

² Os aforismos eruditos são quase todos retirados de Raphael BLUTEAU – *Vocabulario Portuguez & Latino...*, Lx., Off. Pascoal da Sylva, 1720, vol. VII, pp. 643-4 e do seu *Supplemento*, editado em Lisboa Occidental, Patriarcal Officina da Musica, 1728, pp. 342-3.

³ O que não quer dizer que se não possam encontrar exemplos contrários aos *supra* indicados: “Salvo está quem repica os sinos”, “Quem não chora não mama”, “De pessoa calada afasta a tua morada”, “Quando o rio não faz ruído não leva água ou vai crescido”...

descreve a divindade como oxímoro de uma ausência, “escuridão luminosíssima do silêncio”. Os textos seiscentistas diziam ser o silêncio “a Rhetorica dos Anjos & a eterna eloquencia da divindade”. Mas pouco se discute o silêncio fora deste âmbito, o do mistério sacralizado.⁴

O silêncio, como a lua, pode ser cúmplice mas peca somente por omissão, não toma parte activa. É um universo lunar: “per amica silentia lunae”, escreveria Vergílio.

Por oposição, a palavra é solar. Por ela, a literatura se percebe como densa, “cheia”, motivada e intencional. No reino da palavra, o silêncio é quase sempre inesperado: se existe é, desde logo, como estranhamento. Porque o texto literário gosta da palavra, procura “a palavra certa”, materializa o significado, semantiza até o significante.

A cultura ocidental, criada pela ágora grega e no *forum* romano, acredita no poder da palavra e remete-nos para uma cultura humanista, em que o homem se distingue do animal pelo uso da linguagem; uma cultura em que a comum associação da literatura ao “canto”, “à dispersão das palavras ao vento” ou “pelo mundo”, evidenciada pela literatura do século XVI, parece necessariamente passar pela reavaliação do papel da Retórica e da Literatura:

*Nous sommes à l'intérieur de l'idée selon laquelle la finalité du langage est de produire littérature, au sens de discours assertifs, qui sont orientés pour provoquer l'intérêt d'un auditoire.*⁵

E todavia, a literatura não é sinónimo de linguagem. É concebida, desde logo pelo primeiro texto ocidental que sobre ela reflecte, a *Poética* de Aristóteles, uma verbalização do universal, um *logos* do *mitos*, sendo o *mitos* sempre anterior ao *logos*:

⁴ Raphael BLUTEAU – *Op. cit.*, vol. VII, pp. 643. se “é um lugar-comum afirmar que a filosofia instituiu uma passagem do ‘Mito’ ao ‘Logos’, talvez seja mais importante salientar a névoa que cobre este ‘local de passagem’ (...). O que o pensamento filosófico faz, nas suas origens gregas, é ‘naturalizar’ progressivamente o problema, fazendo um esforço para separar o domínio do ‘Logos’ do espaço das ‘Divindades’, que se desloca para o domínio das convicções íntimas de cada um”. Cf. Levi António MALHO – *As origens do silêncio. Sobre o que não sabemos*, Sep. ‘Trabalhos de Antropologia e Etnologia’, vol. XXXVIII, n.º 3-4, Porto, 1998, p. 31. Cf. igualmente Álvaro GOMES – *Do som (didáctico) do silêncio ou... do mito da esfinge e da maiêusis como logro*, Lisboa, Didáctica, 2000.

⁵ Jorge Alves OSÓRIO – *A propos de l'emploi de 'grito/gritar' dans la poésie lyrique de Luis de Camões in* “Langage et Vérité. Etudes offertes à Jean Claude Margolin...”, ed. Jean Céard, Genève, Droz, 1993, p. 255.

“o mito é o princípio e como que a alma da tragédia: só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura”.⁶

Sendo assim, talvez devamos começar precisamente por uma aparente contradição: pelo facto de, no mundo profano do *logos* e da palavra, a literatura consubstanciar uma aprendizagem sobre o mito e sobre o silêncio⁷, precisamente através do indelével estranhamento que ele provoca. Até quando, ou sobretudo quando, reproduz densamente a nossa linguagem comum, coloquial, que tendemos (que ilusão!) a julgar “cheia” e “transparente”.

- Olha que não era mau se...
- Vê lá então agora...
- O pior é...
- Pois sim, eu não digo que...
- Mas eles já.. ? Sim..?
- Não, porém...
- Então quem sabe se...
- Isto é... até certo ponto...
- É verdade que também...
- Sim, pois está claro, e...
- E mau era que já...
- Com certeza.. demais...
- Agora o que é preciso é...
- Isso com o tempo... bem vês que...

E logo um narrador onisciente intervém, afirmando faltar o que, paradoxalmente, ele acabará por identificar, suprimindo afinal a falta:

Não sei se o leitor penetrou bem o sentido deste diálogo, cortado de expressivas reticências e ao qual falta, para o interpretar, a eloquência do olhar e dos gestos que os dois cônjuges trocavam entre si. É certo que eles se

⁶ ARISTÓTELES –*Poética*, trad., pref., introd., coment., apêndices Eudoro Sousa, Lx., IN-CM, 1986, p. 112.

⁷ Como sinal da proximidade entre a linguagem literária e a linguagem religiosa, cf., a título de exemplo, não só a história hermenêutica como a classificação partilhada por ambas de “linguagens secundárias (sistemas de modelização secundários)”, na terminologia de Lotman (Iuri LOTMAN - *A Estrutura do texto artístico*, trad. Maria do Carmo Raposo e A. Raposo, Lx., Estampa, 1978, p. 37).

*compreenderam assim, e largas horas ficaram discutindo os teres e haveres de Daniel e as probabilidades e vantagens de uma união entre a casa dos Esquinas e a dos Dornas, as quais, com os anos, podiam fornecer sofríveis elementos para a confecção de um brasão heráldico.*⁸

A elipse (tal como a ironia, aliás, também presente neste texto) reforça uma retórica que, mais do que textual é contextual, remetendo para estruturas *in absentia*⁹. Sobre ambas, perdido ou mudado que pode ser o contexto de leitura, pende uma terrível espada de Dâmoles: a da incompreensão, a da “impenetração” nos sentidos de um texto “cortado de expressivas reticências”. Na elipse, como na ironia, toda a cumplicidade entre o autor/narrador e os seus leitores/narratários é intensa e breve, profunda e frágil. Encontre-se ela num drama de Sófocles¹⁰, num poema medieval¹¹ ou na encenação heteronímica de Pessoa¹², síntese contemporânea do modo dramático com o modo lírico¹³. Sempre o objecto real, multifacetado, se escapa, impossibilitando o realismo ou a objectividade da linguagem: “nunca poderemos *saber*, por um conhecimento originário realizado numa multiplicidade *finita* de actos, *como* é que determinado objecto é constituído sobre *todos* os aspectos; **uma maioria** considerável das suas qualidades fica-nos sempre oculta”¹⁴.

Mas talvez todo o escritor ambiciona ser, através do “logos”, um criador de “mitos”.

⁸ Júlio DINIS – *As pupilas do Senhor Reitor*, “Obras Completas”, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1992, p. 172.

⁹ Sobre os conflitos culturais decorrentes dos sinais silenciosos, vide, v.g., E. T. HALL – *The silent language*, New York, Doubleday & Co, 1959.

¹⁰ Marta VÁRZEAS – *Silêncios no teatro de Sófocles*, tese de mestrado em Literaturas Clássicas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

¹¹ Carlos CARRETO – *Figuras de silêncio. Do interdito à emergência da palavra no texto medieval*, tese de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

¹² Maria de Lourdes S. Cidraes VIEIRA – *Do silêncio da voz às vozes do silêncio: o Fausto de Pessoa e a encenação heteronímica*, tese de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentada à Universidade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1986.

¹³ “O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. (...) Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica” (Fernando PESSOA – *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, org. G. R. Lind e J. Prado Coelho, Lx, Ática, s.d., pp. 106-107).

¹⁴ Roman INGARDEN – *A obra de arte literária*, trad. Albin Beau *et alii*, 2.^a ed., Lx., F. C. Gulbenkian, 1979, p. 269, sendo o itálico da edição e o negrito nosso.

*Pára na dúvida, e o rosto se confrange
no sempre nebuloso entendimento.
Onde se lê "cordeiro" não é cordeiro;
Onde se lê "pastor" não é pastor¹⁵*

O silêncio que nos habita é o espaço do mistério, do incompreensível, intransmissível e, por isso, do indizível. E a literatura, silenciosa linguagem, revela-se a expressão mais perfeita da vida.

II. Do silêncio na literatura setecentista

Aceitando estes muitos pressupostos apresentados, e sendo fundamental reconhecer a impossibilidade de a crítica literária inventar (no sentido de *inventio*) uma temática do silêncio exclusiva do século XVIII, cremos, no entanto, que, neste como noutros aspectos, o século XVIII funciona como uma época charneira na nossa percepção do silêncio. Tem já um pé no mundo que classificamos de contemporâneo (caracterizado pela economia não primária, pelos ideais democráticos e individualistas, pela separação entre a Literatura e a Filosofia, a Filosofia e a Ciência); e ainda outro no mundo antigo (o de economia primária, o de elitismo aristocrático, de representatividade qualitativa, ainda vinculado à unidade profunda do saber e também do mistério). Utilizando a terminologia de Augusto Comte, o século XVIII é, já consumada a derrota da era teológica, o ponto de viragem do espírito metafísico e o alvor do positivismo. Do ponto de vista conceptual, os seus lexemas reproduzem ainda essa mesma ambiguidade: a palavra "Literatura" ainda não opõe o texto literário ao texto científico, mas as "Belas Letras" anunciam já o primado da literatura escrita, a marginalização da literatura oral e o progressivo alargamento da "Poesia" aos textos em prosa. A presença da explicação mítica é ainda visível mas já descreditada. A "Filosofia" ainda se não desvinculou da "Ciência" mas a "Filosofia/ História Natural" estabelece já o primado do método dito científico.

O esforço de Roland Mortier para, em 1969, autonomizar o século XVIII do século XIX é, sob muitos aspectos interessante, no conjunto dos estudos sobre o século XVIII, que oscilam invariavelmente entre silenciar a razão e silenciar o sentimento. Mortier simplifica o que quer desvalorizar, apresenta-nos como complexo o ponto de vista dominante. A uma visão do século XVIII redutora –

¹⁵ António GEDEÃO – *Novos Poemas póstumos*, Lx., Ed. Sá da Costa, 1990, pp. 13-14.

porque circunscrita aos domínios da razão, e da razão dogmática) – criada pela oposição a um século XIX progressista (porque o Romantismo se concebe como Literatura Total¹⁶), parece suceder-se agora o movimento contrário. Simultaneamente em continuidade e em oposição com P. Trahard (*Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, 1936) e Paul Hazard (*La pensée européenne au XVIIIe siècle*, 1946), Mortier reintroduz o eixo da “sensibilidade” no século XVIII e retira o eixo da “razão” ao século XIX. Em relação ao século XVIII, acentua a distinção entre “sensibilité” e “romantisme”, definindo agora o que chama de “véritable romantisme”, no século XIX, como “un renversement radical des valeurs” que implica “le renoncement à la démarche scientifique, le recours à une foi ou à un succédané de foi, le pari sur l’inintelligible, l’irrationnel ou le surnaturel, le refus de réduire à des composantes claires l’inconnaissable et l’obscur, la libération des aspects sous-jacents de la connaissance”.¹⁷

Não será por acaso que a, sem dúvida, importante reflexão de Roger Mortier, padece de um efeito pendular. Isto apesar de o investigador começar por dizer que “Opérer des coupes dans la continuité du temps est toujours une attitude arbitraire”. Ou de reconhecer, em nota, a existência de um outro romantismo a que chama “de l’énergie, volontariste et révolutionnaire”, que, diríamos “à Jean Fabre” (*Lumières et Romantisme*, 1963), simplesmente agora “tributário” ou “herdeiro” do século XVIII. Ou de utilizar a palavra “radical” (“renversement radical”) que, de forma ambígua, remete etimologicamente para a raiz e conotativamente para a ruptura...

A todos estes factores acrescentaremos ainda um outro, e talvez o mais importante: é que todos estes conceitos (“neoclassicismo”, “iluminismo”, “pré-romantismo”, “romantismo”...) são sobretudo por nós definidos ou uniformizados. Criados à nossa imagem e semelhança, comportam-se como entidades por nós

¹⁶ Cf. a obra de Karl PETIT – *Le Livre d’or du Romantisme, Anthologie thématique du Romantisme européen*, Verviers, Gérard & C.e, 1968, pp. 12-13, citando G. Picon: “[Le Romantisme est un] ensemble des goûts actuels et des libertés créatrices; n’importe quoi qui soit personnel, original, non imité, senti au moment même. Toute sincérité, dès lors, serait romantique quoi qu’elle dise et de quelque façon qu’elle dise. Le romantisme serait l’air du “tout est permis”. Não estaremos muito longe da definição de uma personagem de Musset: “C’est l’infini et l’étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l’oriental, le nu à vif, l’étreint, l’embrassé, le tourbillonnant; quelle science nouvelle! C’est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s’élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes...” (A. de MUSSET, “Lettres de Dupuis et Cotonet” *apud* Claude MILLET — *L’Esthétique romantique en France. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p. 7.

¹⁷ Cf. Roland MORTIER – *Clartés et Ombres du Siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Lib. Droz, 1969, referido-se em especial o capítulo “Unité ou scission du Siècle des Lumières?”, de que citamos as pp. 114 e 122.

“divinizadas”, incluindo e ao mesmo tempo justificando as nossas lacunas, os nossos silêncios. A história literária, para além da história do passado, é a reorganização dos mitos com que queremos, no presente, viver, sendo infalível, fatal mesmo, um certo vício de perspectiva. Até porque usamos os conceitos literários, culturais, misturados com a noção de “século”. Não só porque, desde logo, o “século” é uma cronologia arbitrária, convencional. Mas sobretudo porque seremos tanto mais sensíveis aos paradoxos do “século XVIII” quanto mais sentirmos como nossos os paradoxos passados.

Por muito que tenhamos defendido a redescoberta do século XVIII e do seu *corpus* literário, não cremos que se deva “re-inventariar” um século XVIII à custa do XIX.

Todas as épocas, todos os séculos têm lados solares e lados lunares. Mas, no planeta da literatura, somos nós que, muitas vezes, manejamos a luz e as sombras, as palavras e os silêncios.¹⁸

3. O silêncio no discurso do mito

Sob esse aspecto, não será de descuidar que se veja no século XVIII a nossa infância, quer na sensibilidade ao silêncio, quer na racionalização desse silêncio. As últimas décadas, mais do que o século XIX ou até a primeira metade do XX, parecem dar mais espaço a uma contestação filosófica e científica da perspectiva atomista, no sentido em que esta cria num mecanismo finito. Cansamo-nos das certezas e das certezas que depois vieram sobre as certezas, dos determinismos científicos que vimos falhar, constatamos que cada linha do horizonte atingida é uma mudança da linha do horizonte.¹⁹

¹⁸ Os argumentos da história literária são muitas vezes, apesar do seu carácter lógico, articulações estratégicas, de índole subjectiva, onde o eixo das contraposições temporais (Passado-Presente e Futuro) são lidas conotativamente, a par das contraposições entre atitudes modais de distanciamento ou adesão face ao denominado “estado das coisas”. O seu dinamismo discursivo não pode, ou não deve, ser lido isoladamente, sem o eixo da polifonia, das autoridades ou *doxa* trazidas a cotejo. Nisso se não diferenciam muito dos textos políticos. Sobre a análise de um artigo de comentário às eleições, Joaquim da FONSECA – “*Os textos histográficos Elogio do sucesso*” – *a força da palavra/ o poder do discurso*”, Sep. Revista de Línguas e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade do Porto II Série, IX, Porto, 1992, p. 10.

¹⁹ “As perspectivas neo-tomistas da ‘Matéria’ encaminharam-se para a ideia duma ‘simplicidade final’ e irreduzível do Mundo, tudo parecia ‘funcionar’ bem, consentindo até algumas posições extremadas de optimismo arrogante quando, nos finais do século passado, alguns Físicos se lamentavam da ‘vida triste’ que aguardaria os seus ‘futuros’ colegas, pois o segredo do Mundo estava revelado para todo o sempre! Mas a verdade é que, sob o atomismo, uma ‘bomba’ se escondia, abrindo portas ao renascimento das contradições e paradoxos que atravessam o pensamento científico do século XX” (Levi António MALHO”*op. cit.* p. 34).

Como espaço de convergência, ou divergência, na historiografia actual, o século XVIII não deixa de ser percebido como um espaço de contradição/contraposição/compromisso.²⁰

Do ponto de vista filosófico-científico, é visto como um cruzamento do racionalismo com o empirismo²¹, representando aqui o empirismo a criação do mundo a partir do silêncio. Ao “no princípio era o verbo”, a filosofia de Locke contraporá um universo em que o princípio é uma *tabula rasa*, um silêncio.²²

Do ponto de vista literário, é uma época-tensão entre dois projectos distintos de mimesis/imitação do real: a “mimesis phantastica” (apoiada no *mitos*, na verosimilhança de um real repetido, tal como aparece inscrito numa ontologia delineada pelo cosmos ou pela vida em sociedade) e a “mimesis icástica” (apoiada no *logos*, na verosimilhança de um real permanentemente mutável e disperso, tanto pela relatividade do conceito de belo como pela individualização do sentimento estético)²³. A primeira elevando como estandarte a Razão. A segunda o Sentimento. A Razão enfatizadora da palavra, do *logos*, da ordem primeira, do racionalismo também. O Sentimento empolando o silêncio, o *mitos*, o caos primeiro, as sensações *a priori* caóticas, pressupondo a cosmogonia empirista.

É essa tensão que simultaneamente seduz e assusta a Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida, leitora crítica de M.me de Staël, quando constata a separação entre o supremo belo e o supremo bem, entre Literatura e Moral, relativizadas que se encontram ambas pelo clima, pela história ou pelo indivíduo.²⁴

²⁰ Cf., v.g., Jean EHRARD – *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, reed. Paris, Flammarion, 1970, max. p. 417.

²¹ Cf., v.g., Umberto PADOVANI, Luís CASTAGNOLA – *História da Filosofia*, com o estudo “O problema da História da Filosofia” de Artur Versiani Velloso, 12.ª ed., S. Paulo, Ed. Melhoramentos, 1978, p. 355 ss., nomeadamente a apreciação sobre a filosofia kantiana, p. 359.

²² Talvez mais válida para a cultura francesa do que para a cultura portuguesa, em que a descoberta de Descartes parece quase tão vanguardista quanto a leitura de Locke, aqui transcrevemos a síntese de Georges Poulet, ao apreciar o pensamento indeterminado do século XVIII: “Aux yeux du XVIIIe siècle, tout commence par une sorte de léthargie. «Ou plutôt l'on suppose chez le sujet premier de toute expérience, non une façon d'être originelle, un état positif de la pensée ou du sentiment, mais juste l'inverse, un état sans caractéristique aucune, n'existant que dans une vacuité totale de l'esprit » (Georges POULET – *La pensée indéterminée. I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, 1985, p. 137).

²³ Cf. Hermâni CIDADE – *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas. Da reacção contra o formalismo seiscentista ao advento do romantismo...*, 7.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1984, p. 438, a que conviria juntar a leitura de Ignacio de LUZÁN – *La Poetica. Reglas de la poesia en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, ed., prol. y glosario Russell P. Sebold, Barcelona, Ed. Labor, 1977.

²⁴ O texto manuscrito da Marquesa de Alorna foi já analisado por Graça Almeida RODRIGUES – *Comentários da Marquesa de Alorna às Obras de Mme de Staël De la Littérature et De l'Allemagne*

4. O silêncio na *hipotipose*: da Literatura à Pintura

Independentemente das divergências que se podem traçar entre os teorizadores da estética ou da filosofia do sublime durante o século XVIII, uma característica parece ser comum: a da “secularização” do conceito de “belo”, baseado que fica na dispersão de clima, momentos históricos e indivíduos, e na progressiva perda de uma unidade, ou melhor, univocidade, lógica.²⁵

É, sob muitos aspectos, a adopção de uma cosmogonia empirista que justifica a releitura do *Tratado sobre o Sublime*, de Longino (Pseudo-Longino). Sendo um texto que provavelmente data do século IV, pelo menos por três vezes editado durante o século XVI, é recuperado por Boileau, no século XVII (1674) - ainda que com alguma marginalidade face ao classicismo de um autor que escrevia “je ne puis rien nommer, si ce n'est pas son nom”. Mas só durante o século XVIII Longino será profusamente relido, valorizando-se, com a noção de sublime a relatividade estética, a impressão sensitiva, sentimental (e não racional) que o texto literário pode provocar no leitor. Sobretudo a partir de traduções da tradução de Boileau (a ponto de a língua inglesa considerar o “sublime” como galicismo²⁶), o conceito entra no vocabulário estético-filosófico de Kant, Hegel, Pope, Johnson, Edmund Burke, e ainda dos portugueses²⁷ Correia Garção, Custódio Oliveira (o

in “Les Rapports culturels et littéraire entre le Portugal et la France”, Actes du Colloque, Paris, F. C. Gulbenkian/CLP, 1983.

²⁵ Progressivamente a estética do sublime parece construir-se por oposição à estética do belo, contrapõe-se o real ao ideal, o efêmero ao permanente, a harmonia ao horror. “Sublime es ahora sólo ese ideal que puede realizar la experiencia del naufragio; verdadero es el ideal que puede romperse y caer a tierra. (...) Todo ideal ha caído y se ha secularizado. Sublime no es ahora la dimensión ideal de la belleza, lo que eternamente la inspira, sino sólo la transfiguración de lo feo y de lo accidental” (Gianni CARCHIA— *Retórica de lo sublime*, trad. Mar Garcia Lozano, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 133-134). Não será preciso muito para compreender esta questão como um dos elos de continuidade/oposição entre a arte clássica e a arte dita moderna.

²⁶ Samuel Johnson *apud* Baldine Saint Girons, na introdução à obra de Edmond BURKE — *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 24.

²⁷ Sobre a acessibilidade da tradução de Boileau, em meados do século XVIII, e bem antes da tradução da autoria de Custódio José de Oliveira em 1771 (Dionysio LONGINO — *Tratado do Sublime*, traduzido da língua grega na portuguesa por Custodio José de Oliveira..., Lisboa, Regia Off. Typografica, 1771), refira-se o testemunho de Correia Garção que, em 1755, disserta na Academia dos Ocultos: “(...) como o Tratado do Sublime de Longino, traduzido por Boileau, é um livro que hoje anda pelas mãos de todos, nele poderemos ver as figuras que concorrem para a sublimidade do estylo e, se isto não bastar, Aristotles [sic], Demetrio, Falareu, Cicero e Quintiliano pagam muito bem o trabalho de serem lidos.” (P. A. Correia Garção, “Qual he e em que consiste o estylo sublime”, Ms. B.N.L., transcrita, em anexo, no nosso estudo, Maria Luísa Malato BORRALHO” — *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, tese de mestrado em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987, Documento 4, t. II, pp. 307-308).

nosso tradutor de Longino), Ribeiro dos Santos, Filinto ou Reis Quita, acentuando o valor artístico das informações sobre os sentidos e as sensações que o autor afiança ter furtado ao crivo da razão.²⁸

*Que cousa há taõ admiravel, ou estranha, que não seja permittida ao Poeta? Elle pinta, anima os elementos, vivifica tudo; porque as cousas mais admiraveis do Mundo não nos interessaõ, se não as vemos representadas por hum modo sensivel.*²⁹

Pictura ut poesis, de velho preveito horaciano, passa no século XVIII, a ser entendido como um desafio em que a linguagem é um exercício descritivo (*ekphrasis*, *descriptio*), reconstituição verbal de uma imagem que a precede (*illustratio*, que se torna *demonstratio*) ou visibilidade (*enargheia*, *evidentia*) do que é “diáfano” (o que está escondido, o sagrado, por oposição ao “profano”, que se patenteia). Não podendo, como nenhuma figura, ser exclusiva do século XVIII, é no século XVIII que o procedimento geral da *hipotipose*³⁰ – a representação verbal de um espaço – instituiu a pintura como se esta fora um sub-género literário: os poetas fazem “A pintura de uma tempestade”, “a pintura de uma scena de inverno”, “a pintura de um arvoredo”, “a pintura de um Amor”...

Num universo editorial em que a reprodução de obras de arte era dispendiosa e rara, existe um público culto que procura as descrições de quadros³¹. Literatura e Pintura confundem-se: torna-se até significativo que, enquanto na Literatura floresce o referido sub-género da “Pintura”, os pintores como Vieira Lusitano se refiram às pinceladas como “letras”.³²

²⁸ Sobre a importância da noção de sublime na literatura setecentista nos debruçámos mais especificamente em Maria Luísa Malato BORRALHO –D. *Catarina de Lencastre*, tese de doutoramento em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1999, vol. I, max. pp. 423-428.

²⁹ QUITA, Domingos dos Reis —*Obras de...chamado entre os da Arcadia Lusitana Alcino Micenio*, 2.ª ed. correcta e augmentada com as Obras Posthumas, e Vida do Author, 2 tomos, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1781, vol. I, p. 33.

³⁰ Sobre esse procedimento geral da hipotipose e salientando a indefinição das suas fronteiras, cf. Umberto ECO –*Sobre Literatura*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 2003, em especial o capítulo “Les sémaphores sous la pluie”, pp. 183-205.

³¹ Existe, v.g., na Livraria Balsemão, *A Description of the series of Pictures, painted by James Barry*, London, 1803.

³² Nuno SALDANHA —*Artistas, Imagens e Ideias na pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, – max. p. 223-224.

A inteligência, e consequentemente também a racionalidade, passa a ser vista como uma sensibilidade, uma integração dos sentidos, das sensações, e metonimicamente dos sentimentos.

L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide, dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie. C'est la triste condition du peuple, et quelquefois du philosophe. (...) Ô combien l'homme qui pense le plus est encore automate!

Mais quel est le moment où il cesse d'exercer sa mémoire et où il commence à appliquer son imagination ? C'est celui où, de questions en questions, vous le forcez d'imaginer ; c'est à dire de passer de sons abstraits et généraux à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelque représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison. Alors, que devient-il ? Peintre ou poète.³³

Assim se aproximariam três figuras das luzes e das sombras setecentistas: o filósofo, o pintor e o poeta. O sentido, a sensação e o sentimento.

Construída sobre uma filosofia empirista, a história, a literatura, a noção de “belo”, o próprio homem tornam-se produto da variedade dos climas, uma consequência do seu contacto (visual, auditivo, gustativo, táctil, olfactivo) com as coisas. Tomando como premissa uma “teoria climática do belo”, Rousseau repete o que diz Locke, Voltaire, Montesquieu. E o que dirá M.^{me} de Stäel. E depois os românticos.

Le climat, le sol, l'air, l'eau, les productions de la terre et de la mer, forment son tempérament, son caractère, déterminent ses goûts, ses passions, ses travaux, ses actions de toute espèce. [...] Avant donc que d'entamer l'histoire de notre espèce, il faudrait commencer par examiner son séjour et toutes les variétés qui s'y trouvent, car de là vient la première cause de toutes les révolutions du genre humain. Au défaut du temps et des connaissances nécessaires pour entrer dans un si grand détail, je me bornerai ici aux observations indispensables [...].³⁴

³³ DIDEROT – *De la poésie dramatique*, notices de Jean-Pol Caput, Paris, Larousse, 1975, «X. Du plan de la tragédie et du plan de la comédie», pp. 52-53.

³⁴ ROUSSEAU – *Oeuvres Complètes*, préf. Jean Fabre, Paris, Seuil, 1972, vol. II, “Fragments, L'influence des climats sur l'histoire”, p. 184.

“Au défaut du temps et des connaissances nécessaires pour entrer dans un si grand détail...”. É o tempo que impede o conhecimento total. Mas também a impossibilidade de tudo experimentar, sentir. Herdamos conhecimentos sem herdar sensações e por isso - tal como o cego impossibilitado de se aproximar do cubo, de que falara William Molyneux a Locke (*Essay...*, Part II, IX, 8) – somos de certa maneira cegos, porque incapazes de conhecer fisicamente as coisas.

As academias do século XVIII deixam-se fascinar pelas doenças do sentido. Francisco Bernardo de Lima, na sua *Gazeta literaria*, em 1761, comentaria a oportunidade dos trabalhos de uma academia alemã sobre a fisiologia do gosto, mas do gosto enquanto sensação³⁵. Interessa aos homens de ciência e aos filósofos saber o que nos impede de ouvir, degustar, mas sobretudo o que nos impede de ver, o que nos priva da imagem. Em 1728, uma operação a um cego de nascença é apresentada por Cheselden como a prova científica do empirismo, ainda que, em 1746, Condillac, como já fizera La Mettrie, ponha em causa as premissas e as conclusões. Buffon, na muito lida *Histoire naturelle de l'homme*, apresenta os vários argumentos tratando “Des sens, du sens de la vue”. Diderot escreve a *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, começando por se insurgir contra as circunstâncias sigilosas da operação às cataratas de um cego de nascença estudado por M. de Réaumur e, desde logo, relacionando as palavras do cego com as da crítica literária:

*(...) quand il dit: cela est beau, il ne juge pas; il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient: et que font autre chose les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre, après l'avoir lu?*³⁶

A capitulação da palavra perante o poder da imagem, acaba, não raramente, na constatação de que as palavras são insuficientes, inábeis, e que o silêncio se impõe, no final, e apesar de tudo, ao poeta.

A sua composição termina, mas associando-se de tal forma a Literatura ao Teatro/ Pintura, e o Teatro/ Pintura à Vida, que esse final se não justifica pelas

³⁵ Francisco Bernardo de LIMA – *Gazeta Literaria ou Noticia exacta dos principaes escriptos modernos, conforme a Analysis, que dellas fazem os melhores Criticos, e Diaristas da Europa...*, Porto, Off. Francisco Mendes Lima, 1761, no tomo I.

³⁶ DIDEROT – *Oeuvres Philosophiques de...*, textes établis, introd. Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1964, “Lettres sur les aveugles”, p. 83.

características formais ou pela conclusão silogística, mas pelo silêncio inevitável depois do esforço vão:

*Eu, qual outro pintor, tintas buscava
Para hum quadro fazer, que sem engano
Mostrasse o q' em meu peito se occultava.*

*Deitei as tintas, tive o desengano:
Sempre nas mortas cores me ficava;
Arrojei o pincel, rasguei o panno.³⁷*

5. O silêncio numa estética da emoção

O Século das Luzes parece coexistir com o Século das Sombras, lembrando-nos que umas não existem sem as outras, e que estas daquelas decorrem. O desejo de “realismo”, de objectividade, de “détermination” parece criar inevitavelmente um espaço de “indétermination” – “A quoi se déterminer et est-il possible de se déterminer?”³⁸

Se a literatura visa reproduzir a infinitude dos pormenores do real, poderá afirmar-se através de uma linguagem transparente e limitada, ou, ainda críptica e ilimitada?

“Le sublime en général est un effort d’exprimer l’infini, effort qui, dans le monde des phénomènes, ne trouve aucun objet qui se prête à sa représentation. L’infini, par le fait même qu’il est abstrait de l’ensemble du monde objectif et rendu intérieur, reste, en tant qu’infini, inexprimable et inaccessible à toute expression par le fini”.³⁹

É pois neste contexto que devem ser lidas as reflexões de Correia Garção sobre as formas de contenção do sublime. Sem esquecer o valor que possam ter polissíndetos, acumulações, hipérbolos, ou a pintura de imagens e ideias grandiosas, Correia Garção chama a atenção para o valor litótico da simplicidade, podendo a grandeza de pensamento ser compatível com a gradação regressiva e a escassez de informações:

³⁷ Catarina de Lencastre, Ms. L, son. 32, p. XI, reproduzido em Maria Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II.

³⁸ Mme Du Deffand, Lettre à Walpole, 1.er avril 1769, *apud* Georges POULET – *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985, p. 154.

³⁹ G. W. F. HEGEL – *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. II, p. 78.

“São as ultimas palavras com que Jacinto Freire conclui a Historia da vida de D. João de Castro (...): ‘Foi do Conselho do Estado e único veador [*sic*] da Fazenda, e entre cargos tão grandes, acabando valido, morreu pobre’. Eis aqui o verdadeiro sublime do pensamento, independente da grandeza de estilo”.⁴⁰

Ou até o silêncio como artifício retórico de um *pathos* esmagador e inefável, que o poeta não conseguiria nunca exprimir, até sem ser indecoroso. O exemplo vai buscá-lo a Virgílio. Estranho, mas talvez não tanto, já que este autor da Antiguidade foi já considerado “o primeiro poeta romântico”⁴¹ e a passagem em questão, a partida de Eneias e o desgosto de Dido, serviria ao próprio Garção de modelo para um poema que levaria alguns a ver em Garção também um pré-romântico.

Agora vejamos como Virgílio livrou a Eneas de semelhante injúria. Dido voltou o rosto, pôs os olhos no chão e as palavras de Eneas fizeram nela tão pouca impressão como se fosse de mármore.

Illa solo fixos oculos aversa tenebat

Nec magis incepto vultum sermone movetur

Quam si dura silex aut stet Masperia cautes.

*Quem não vê que he mais sublime o silencio de Dido do que tudo quanto se podia dizer a este respeito?*⁴²

De forma semelhante, exalta o poeta a desmesura da dor, justificando assim as conclusões da composição lírica:

Sofrer não posso mais — rompe-se a falla.

6. Silêncio e *Mimesis*

Também no teatro, nomeadamente na tragédia, o silêncio funciona como catalizador do patético, sugerindo uma emoção não contida pelas palavras. Na tragédia que se quer o mais possível confundir com a vida (e que culminará no

⁴⁰ P. A. Correia Garção, “Qual he e em que consiste o estylo sublime”, ms. cit. *apud* Maria Luísa Malato BORRALHO, *Manuel de Figueiredo*, t. II, pp. 307-308.

⁴¹ Teixeira de PASCOAES –*Santo Agostinho. Comentários*, fixação do texto, introdução e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995, p. 51.

⁴² P. A. Correia Garção, ms. cit. *apud* Maria Luísa Malato BORRALHO –*Manuel de Figueiredo* cit., t. II, pp. 317-318.

drama romântico tal como definido por Victor Hugo), o actor já não tem que ter somente voz potente, mas terá de cuidar da inflexão das palavras, da expressão de um rosto a que finalmente caiu a máscara. Sussurrará, ainda que a plateia cresça (e também por isso estarão os arquitectos cada vez mais atentos às leis da acústica dos teatros públicos). Recriará o silêncio, através do gesto, das expressões faciais, das entoações, das palavras cortadas a meio, pois sabe que com o indizível emocionará o público.

É nestas circunstâncias que Diderot revalorizará a pantomina:

*La pantomime si négligée parmi nous, est employée dans cette scène; et vous avez éprouvé vous-même avec quel succès! Nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez.*⁴³

E palavras semelhantes encontraremos em Manuel de Figueiredo, leitor atento de Diderot, mas sobretudo um teorizador dramático invulgarmente atento aos problemas de compatibilização, no teatro nacional, entre as novas realidades cénicas e as novas teorizações da *mimesis* literária: “(...) devo advertir os Comicos de que, nestes momentos, não só affeitem a pantomima e a *carreguem*, como dizem os italianos, quanto o permitir o Character das personagens, e a paixão⁴⁴ Figueiredo, mais do que Diderot, teme os excessos da encenação nacional, até porque, em Portugal, ao contrário do que tinha sucedido em França, a pantomina (“si négligée parmi nous”), bem ao gosto do barroco ibérico, não tinha chegado a ser banida:

*Nenhum defeito he mais sensivel no theatro: vemos, he verdade, hum drama mudo, que dura minutos e ainda quartos com alegria e satisfação; porem não podemos soffrer dous segundos o theatro callado nos outros Poemas. Isto mostra bem aos Comicos, não só o quanto lhes he indispensavel saber os papeis mas que devem cortar por tudo e cair primeiro em qualquer dos outros defeitos, em todos por evitar este de deixar o theatro mudo que, como disse, he o mais sensivel e o que mais desgosta. E quantas vezes tenho eu visto quasi sempre que o pobre comico, cuidando que mete uma lança em Africa (coutadinho), tira huã bolça para fingir que dá seis vintens ao que lhe trouxe o escripto da sua querida, e se poem de re mi fa sol a dezatar-lhe ou dezar-lhe os cordoens, que a mais emperam a abrilla, e entra depois de aberta a escolher a moeda que há de dar lhe muito de seu vagar! E o theatro em silencio!*⁴⁵

⁴³ DIDEROT – ‘Le Fils Naturel’ et les Entretiens sur ‘Le Fils Naturel’, notices de Jean-Pol Caput, Paris, Larousse, 1975, Second Entretien, p. 126.

⁴⁴ Manuel de FIGUEIREDO – *Op. cit.*, s. p.

⁴⁵ *Ibidem.*

Cuidando que mete a lança em África, o actor copiava a vida, escolhendo sovinaamente a moeda adequada ao mensageiro. E todavia, não é esse aspecto da mimesis icástica, até para Diderot, o mais interessante do silêncio no palco. O silêncio que sublinham e encorajam é, invariavelmente, o que é motivado pela paixão. É a paixão que o legitima. Daí que Diderot (um dos paladinos dos direitos de autor⁴⁶) reconheça ao actor a autoridade de modificar ligeiramente o texto do autor, entrecortando-o, repetindo palavras:

*Ce que je vis encore dans cette scène, c'est qu'il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur. C'est à lui à disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes, à en ajouter d'autres.*⁴⁷

A liberdade do actor justifica-se aqui com a liberdade do cantor, a liberdade da interpretação dramática com a liberdade da interpretação musical:

Dans les "cantabile", le musicien laisse à un grand chanteur un libre exercice de son goût et de son talent: il se contente de lui marquer les intervalles principaux d'un beau chant. Le poète en devait faire autant, quand il connaît bien son acteur.

O símile *canto/ poesia* (num quadro da retórica humanista que concebe a linguagem como o género específico da humanidade⁴⁸) tinha já sublinhado a valorização dos aspectos mais emotivos e menos racionais da palavra. No século XVIII, o símile *imagem/poesia* parece acentuar esse carácter emotivo, ao relacionar pintura com silêncio. Incapaz de pintar, o poeta rasga a tela. Perante o inefável, impõe a si próprio o silêncio. Silencia-se o poeta depois do grito: e o seu silêncio é o paroxismo de um grito que de tão forte se torna inaudível.

Num acto paradoxal, o poeta silencia a lira, mas faz do silêncio o seu canto. É fazendo versos que a Marquesa de Alorna suspira. E suspira afirmando que não fará versos:

⁴⁶ V.g., Maria Isabel Ribeiro de FARIA – *Diderot. Carta histórica e política sobre o comércio do livro*, Coimbra, Sep. “Boletim da Universidade de Coimbra”, vol. XXXIV, Coimbra, 1978.

⁴⁷ DIDEROT – ‘*Le Fils Naturel*’ et les *Entretiens sur ‘Le Fils Naturel*’, p. 127.

⁴⁸ Cf. v.g., Luis Vives, “*Rhetoricae sine de recte dicendi ratione*”, e as reflexões feitas sobre a oposição palavra/canto, cit. Jorge A. OSÓRIO – *A propos de l’emploi de ‘grito/ gritar’ dans la poésie lyrique de Luis de Camões*, max. p. 257.

*Não toco a flauta, versos já não canto;
Cercada de pezar, mais bem não tenho
Que um triste desefogo em terno pranto.*⁴⁹

Tudo isto se poderá relacionar com uma “vérité d’accent”, indistinta da “vérité de la nature” e da paixão, numa teia cada vez mais densa de argumentação.

Do sublime se passa à inviabilidade da poética normativa.

*Quereis vós pintar sublimemente? Elevai vossa alma, meditai, e vêde:
entregai-vos, diz ainda Montagne [sic], com toda a liberdade ao vosso genio:
sacudi o jugo da Authoridade e dos Mestres.*

Através da pintura do sublime se alcança a valorização da imagem e da imaginação.

*O Author mediocre he aquella, que não tem idéas claras, distinctas, e elevadas.
O mais digno de lastimar-se he aquella, que dá mais palavras que idéas. (...) As
imagens sem contradição são o primeiro merecimento da Poesia.*

Da liberdade do actor e da sua “vérité d’accent” se passa ao merecimento do autor que antecipa essa liberdade e a “vérité de la nature”.

*Alguns annos há, dizia eu a huma Actriz, a respeito de huma Tragedia, em
que ella tinha representado bem, que era pena que o tal Poema fosse tão
frouxamente escrito. ‘Frouxamente, Senhor?’, replicou ella. Dizei sabiamente.
Quanto menos se percebe que hum Actor recita versos, tanto mais facilmente se
crê o que elle representa. (...) A Poesia maior, a que he magestosa e muito cadente,
he hum abuso no theatro. Mr. de la Motte tinha razão de o dizer.*

Todas estas reflexões foram escritas por um autor quase desconhecido, Luís António de Araújo⁵⁰. E no século XVIII, não se vislumbrando ainda a Revolução Francesa e muito menos as declarações “românticas” de Victor Hugo, que identificavam o drama com a vida.

⁴⁹ Marquiza d’ALORNA – *Obras Poeticas de....*, Lx., Imprensa Nacional, 1844, vol. I, soneto “Bem pôde sobre o candido Oriente”, p. 31.

⁵⁰ Luiz Antonio de ARAUJO – *Historia Critica do Theatro na qual se tratão as causas da decadencia do seu verdadeiro gosto traduzidas em portuguez para servir de continuação ao theatro de Manoel de Figueiredo....*, Lx., Regia Off. Typographica, 1779, respectivamente p. V, p. 97 e p. 100, pp. 106-107.

7. As reticências e a ortografia do silêncio

O jardim setecentista é uma metáfora do espírito: seja ele à inglesa ou uma variante das “chinoiseries”, não gosta que nele se evidencie a intervenção humana. E todavia, tudo nele é artificial, retocado: partem-se aqui umas colunas para parecerem ruínas, se plantam ali umas heras para recordar a força do tempo, entortam-se os caminhos para que estes se criem traçados por arcádicos pegureiros, plantam-se espécies selvagens, criam-se recantos pitorescos, elevam-se colinas para que o horizonte se indefina...

Sob muitos aspectos, o jardim é uma metáfora da literatura: rebaixa-se o nível da linguagem para que pareça descuidada, reivindica-se o uso da prosa por ser a linguagem natural, retira-se a mitologia clássica para que apareçam os *numema* locais, introduzem-se os anacolutos e as silepses reforçando os “erros” da coloquialidade, deixam-se as frases inacabadas para que o discurso não pareça composto, perfeito, acabado...

Os sinais de pontuação que constam nas ortografias e gramáticas são, porém, os do discurso perfeito, acabado.

A reticência, para Rafael Bluteau, em 1720, é somente a figura retórica em que o orador mostra “querer callar huma cousa no mesmo tempo, que a da a entender aos ouvintes, fallando”, o silencio em que se deixa uma coisa em que se houvera de falar: “não fallarey no seu valor, só farey menção da sua piedade”⁵¹. É uma *praeteritio*, uma preterição, uma paralipse, uma *figura per detractionem*, no domínio do pensamento.

O famosíssimo manual de grafia e ortografia do mestre Manuel de Andrade Figueiredo, *Nova Escola para aprender a ler, escrever, e contar*, embora considere os sinais de pontuação como expressão das “distinções de pausas, e silencio”, só apresentava como sinais de pontuação, e num significativo crescendo, a vírgula, o ponto e vírgula, os dois pontos, o ponto final, o ponto (d)e interrogação, o ponto (d)e admiração, o parêntesis, a divisão e o parágrafo.⁵²

A *Ortografia ou Arte de Escrever e Pronunciar com acerto a Lingua Portuguesa*, do não menos influente gramático Madureira Feijó, referirá os mesmos sinais⁵³. E o mesmo sucede com a *Grammatica Philosophica e*

⁵¹ Raphael BLUTEAU, *Op. cit.*, vol. VII, v. “Reticência”.

⁵² Manoel de Andrade FIGUEIREDO – *Nova Escola para aprender a ler, escrever, e contar*, Lx. Occidental, Off. Bernardo da Costa de Carvalho, edição fac-similada de Lx, Livraria Sam Carlos, 1973, pp. 60-64.

⁵³ Madureira FEIJÓ – *Ortografia ou Arte de Escrever e Pronunciar com acerto a Lingua Portuguesa*, de que se contam inúmeras edições ao longo do século XVIII e XIX. Consultámos expressamente uma edição do início do século XIX, Lx, Typ. Lacerdina, 1818, pp. 118-123).

Ortographia racional da Lingua Portugueza, de Bernardo de Lima e Mello Bacelar, de 1783⁵⁴.

É no texto dramático e na prosa romanesca que é mais frequente a crescente utilização das reticências, enquanto sinal de frase incompleta, sendo ainda variável o número de pontos que a constituem (três, quatro, cinco ou mais pontos). O romance ou o texto teatral – porque mais próximos da representação da coloquialidade – são férteis em exemplos de frases entrecortadas, não só pela maior vivacidade das frases interrompidas pelas outras personagens (mais presente na comédia) como pelo poder das interjeições dos sentimentos (predominantes na tragédia). Uma vez mais o grau crescendo do grito é o caos sintáctico e a remissão para a imagem. E, no fim, o silêncio.

*– Que infeliz Pai! Que desgraçada filha!.....
Que offensa, irados Ceos..... vede, Pastores,
Ai de mim: respirar apenas posso.*⁵⁵

Mas talvez a maior evidência do seu uso se encontre onde ela era menos frequente: na poesia. A cada vez maior importância da poesia lírica, (identificada, sobretudo a partir do século XVIII, com a temática da emoção e do sentimento amoroso), alarga curiosamente o domínio das reticências, que agora já não só assinalam a frase ou a oração incompleta mas a própria palavra, cortada que esta fica pelo excesso da emoção. Como no poema de José Anastácio da Cunha, em que a imagem da palidez da amada, presságio da morte e da separação, compromete a palavra, a oração e a frase, já de si alheia a convenções estéticas que não recomendavam a repetição tautológica ou a rima paupérrima:

*Oh! que assim (ai de mim) é que ficaste
Branca como a Pureza da nossa Alma
(Que uma só em Nós há), lânguida, pálida
E no regaço da doença pálida,
Quando me apar... quando me apar... – Não posso...*⁵⁶

⁵⁴ Bernardo de Lima e Mello BACELAR– *Grammatica Philosophica e Ortographia racional da Lingua Portugueza para se pronunciarem, e escreverem com acerto os vocabulos deste idioma*, Lx., Off. Simão Thaddeo Ferreira, 1783, p. 195.

⁵⁵ *Licore*, Acto II, cena VI, in Domingos dos Reis QUITA –*Obras de...*, Lx., Typografia Rollandiana, 1781, Tomo I, p. 321.

⁵⁶ José Anastácio da CUNHA –*Obra literária. Volume I: Poesia. Com inéditos do autor*, ed. M. Luísa M. Borralho e C. Alexandra de Marinho, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 156-157.

Uma observação, todavia, se torna conveniente: no texto impresso como no texto manuscrito, talvez até mais neste que naquele, é patente a ambivalência de alguns sinais mais convencionais e o seu valor nem sempre é igual ao actual. O travessão, os dois pontos e o ponto e vírgula preenchiam, com alguma frequência, a função que hoje atribuiríamos às reticências, assinalando os momentos de silêncio mais prolongado e não somente a mudança do sujeito da enunciação (dois pontos), a concatenação de orações de tipo coordenativo/ adversativo (“sentença imperfeita”, normalmente assinalado com ponto e vírgula) ou as orações de “colon perfeito” a que, por recurso expressivo, se retirara a conjunção copulativa (assinaladas com dois pontos).

Talvez ocorra com a pontuação do século XVIII o mesmo fenómeno que obnubila no género narrativo anterior ao século XVI a presença do discurso directo⁵⁷. No caso de textos destinados a uma apresentação oral, como nas pautas musicais da Idade Média, caberia talvez ao poeta/actor interpretar as indicações de duração das notas e das pausas, permanecendo sem representação gráfica o que tinha representação fonética.

Um belíssimo texto de Marcel Proust assinala, aliás, esse valor do silêncio nos dois pontos, que se teria perdido nos livros do século XIX, com a sua substituição pela vírgula ou pelo ponto final. Num mundo literário em que a oralidade era ainda uma prática de difusão do texto, a pontuação é uma indicação cénica de pausa intermédia. Sob esse aspecto, os dois pontos eram um sinal intermédio e uma indefinição: o *colon* estava perfeito mas pertencia a uma unidade mais abrangente, o período (também denominado “circulo” ou “clausula”), a que estava ainda preso por uma espécie de cordão umbilical:

*Frequentemente no Evangelho de São Lucas, ao encontrar os dois pontos que o interrompem antes de cada um dos trechos quase em forma de cânticos de que está semeado, escutei o silêncio do fiel [...]. Este silêncio enchia ainda a pausa da frase que, ao cindir-se para a encerrar, conservava a sua forma; e mais do que uma vez, enquanto eu lia, ele trouxe-me o perfume de uma rosa que a brisa ao entrar pela janela aberta tinha espalhado na sala alta onde se encontrava a assembleia e que se não evaporava desde há dezassete séculos.*⁵⁸

⁵⁷ Jorge OSÓRIO —*De Homero ao século XVI: algumas notas sobre o riso e o discurso directo na tradição narrativa*, sep. “Humanitas”, vol. XLVI, s.l., 1994, p. 237.

⁵⁸ Marcel PROUST —*Sobre a leitura*, trad., pref. José Augusto Mourão, Lisboa, Vega, 1991, p. 66.

8. O silêncio e a frustração da utopia

Ao ler os textos setecentistas, parece-nos que frequentemente, demasiado frequentemente, somos enganados por uma estética que só à superfície se apresenta tranquila. Como os rios de águas muito profundas também a imobilidade e a permanência enganam: “altissimo flumino, minimo sono labuntur”, afinal.

Quando encontramos géneros que, reconhecemos como antiquíssimos e conservadores, sejam eles traduções de autores clássicos, traduções de salmos bíblicos ou composições que formalmente se catalogam como éclogas, idílios ou odes, não nos deve bastar a constatação de que antes já existiam e apressadamente catalogá-los como “imitação servil”, já que até mesmo a “imitação servil” nos diz mais sobre o servo do que sobre o dono. Analisámos já, noutra estudo, o quanto a indefinição dos três géneros apontados – a écloga, o idílio e a ode – em muitos dos textos de autores setecentistas, parece favorecer uma imbricação das suas conotações passivas/ativas, passadas e presentes, nostálgicas e utópicas. O *Odi profanum vulgo* horaciano, que parece afastar o poeta do grosseiro convívio com o povo, desde sempre, até em Horácio, se conjugou com um semelhante receio das grosserias da corte. A *aurea mediocritas* é um espaço fronteiro, um jardim académico entre o campo e a cidade. Mas também um espaço de fuga: *da cidade, foges para o campo; e no campo para a cidade*, parece ironicamente acusar um escravo de Horácio.

*Romae rus optas; absentem rusticus urbem
tollis ad astra leuis [...]*⁵⁹.

O poeta setecentista continua esta tradição interpretativa (já exemplificada com “o bom Ferreira” ou “o bom Miranda”, protegendo uma certa autonomia da figura do intelectual. Mas a quebra do verso é a recusa de um generalizado profano...

*Fuja daqui, fuja o profano
Vulgo odioso*

... que, logo que possível, remete para um espaço e tempo utópicos, em que a inspiração das musas se confunde com o atropelo das construções sintácticas, o passado da História com a História do futuro, e a razão com a loucura:

⁵⁹ HORACE – *Satires*, ed. biling., texte établi et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1980, Liber Secundus, Sat. VII.

*O peito, o peito se me inflama!
Eu sinto, eu sinto a sair a flama:
Ês tu, Calíope, ou deliro?
Eis a Deusa! Eis a Deusa! Arrebatado
E sobre as nuvens elevado,
A terra perco, outro ar respiro*

em que o presente se confunde com o futuro e o possível com o impossível, algures entre o Paraíso perdido e a terra depois do Apocalipse:

*Já nova ordem de coisas principia.
Sem Pastor, as Ovelhas, sem Rafeiro
Pastam juntas com o Lobo carniceiro...*

Starobinski, entre muitos outros, ao analisar as imagens e os textos do século XVIII, realça invariavelmente o lado lunar das manifestações solares do século XVIII: na ordem vê a variedade, na festa a inquietude, na razão o sonho, no idílio uma impossibilidade, na utopia uma nostalgia. Na palavra, o silêncio⁶⁰. Enganam as odes pindáricas. Enganam os idílios. Porque estes mundos se querem verdade e se descobrem mentira. E à subida se sucede invariavelmente a descida. E da mesma forma que Candide se tem de contentar com o seu jardim, também o voo é de Ícaro e frustrado se remete o poeta ao silêncio:

*Correi, correi felizes!....” Mas, ó Musa,
Onde me leva arrebatado
Teu voo loucamente remontado?
(...) As práticas dos Deuses e o sagrado
Empíreo não profanes, deixa o canto!
Não pode... – Ah, desce, desce!
Não pode a Lira tanto.⁶¹*

Um desalento percorre o discurso. Com frequência, o sonho de uma Idade do Ouro, remetido para o presente, reverte-se em *adynaton*, e este no silêncio. Do que se não pode dizer se cai no que se não pode ouvir. Ao “não mais, Musas, não

⁶⁰ Jean STAROBINSKI –*L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1964, reed. 1987, max. cap. “L'idylle impossible”, p. 159 ss..

⁶¹ José Anastácio da CUNHA –*Op. cit.*, pp. 131-136.

mais”, imitado de Camões, que mandava suspender uma Musa demasiado eloquente, se sucede agora o desespero do poeta perante o silêncio das musas moribundas:

*Pudesse a Muza quase moribunda
Ditar-me hum digno canto.*⁶²

Espera, em vão, o poeta que as musas, os céus, os deuses, um deus, lhe revele o nome oculto das coisas, o nome primeiro, o do momento paradisíaco da criação. Esvai-se em imagens que julga gastas e cansadas, sem energia retórica (*dynamos*) que possa comunicar o sentimento, desresponsabilizando-se da função de nomear.

*Oh, olhos!, oh, luz lânguida e divina,
Que o mais sublime e puro amor me ensina!(...)
Olhos! Em cuja doce claridade
A Alma exala a celeste suavidade!
Olhos, Olhos!... oh, céus!, vós que os fizestes,
Vós o nome dizei que então lhes destes!*⁶³

E o génio é afinal, um sujeito disperso, perdido em pinceladas parcelares, tanto mais incapaz da unidade sonhada quanto se dispersa e afadiga na reconstrução do objecto:

*(...) quanto mais me canso e me afadigo,
Mais me confundo então, e menos digo.*⁶⁴

Teixeira de Pascoaes, lá tão longe ainda, talvez esteja já aqui.

*Há horas paradas e agitadas, obeliscos e cavalos a galope, árvores e aves,
duas palavras que se entendem nas alturas, onde abrem pétalas e cantos, a música
das cores, o hino do sol. (...) O som é a essência das coisas. Nele murmura o
enigma da luz, da reflexão, da elasticidade, do movimento transitivo, da ondulação,
enfim.*

⁶² Obras manuscritas de Catarina de Lencastre, transcritas em Maria Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II, Ms. P, doc. 84.

⁶³ José Anastácio da CUNHA – *Op. cit.*, pp. 131-136.

⁶⁴ Obras manuscritas de Catarina de Lencastre, transcritas em M. Luísa Malato BORRALHO – *D. Catarina de Lencastre*, vol. II, Ms. A., f. 58.

Toda a vibração é sonora, ou antes, o som é que vibra e ondula, e enche a amplitude silenciosa ou negativa, irmã da sombra. (...) O silêncio é a alma do verbo. Não é o nada a alma de tudo?”⁶⁵

E depois Pessoa, nesta progressiva dispersão do sujeito face a um objecto que escapa à representação, nesta obsessão pelas sensações, a que o naufrago se agarra com desespero mas que por isso se esboroam ainda mais, multiplicando-se em partículas mínimas, comprometendo a salvação pela palavra.

“Ah, que intento dizer! não disse nada!”⁶⁶, tinha escrito Catarina de Lencastre, no século XVIII.

O tempo passa. É demasiado tarde. Sempre, demasiado tarde num mundo demasiado velho para os sucessivos Mussets. E, todavia, se fala ainda, dizendo que se não fala, porque “tudo” se recomeça do “nada”.

“Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade”, escrevia paradoxalmente Almada Negreiros no início da *Invenção*.⁶⁷

Neste drama de marinheiros, *porque estamos nós falando ainda?...*

Talvez porque sempre a boca se move entre o som e o silêncio... Ou porque a boca segue o som atraída pela dor, como a mão que inconscientemente levamos ao local da ferida... Ou talvez ainda porque há indeléveis vestígios do *-ser no parecer*: “Le petit être du Paraître rayonne du grand être de l’Essence, et par conséquent il est la splendeur de la Ténèbre”⁶⁸. E o silêncio nos separa e une tanto quanto as palavras.

Maria Luísa Malato Borralho

⁶⁵ Teixeira de PASCOAES – *O Homem Universal*, fix., pref., notas de Pinharanda Gomes, Lx., Assírio e Alvim, 1993, p. 36.

⁶⁶ Catarina de Lencastre apud M.L. Malato BORRALHO – *Op. cit.* vol. II, Ms. A., f. 45 vv.

⁶⁷ Almada NEGREIROS – *A Invenção do dia claro...*, reed. Lx., Colares Editores, 1993, p. 13.

⁶⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH – *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l’occasion*, Paris, Ed. du Seuil, 1980, p. 14.