

O Barão

de Branquinho da Fonseca

e de Luís de Sttau Monteiro:

da narrativa à hermenêutica

Maria Saraiva de Jesus



UNIVERSIDADE de AVEIRO
Departamento de Línguas e Culturas

Justiça Portuguesa

ALIVRO-ÍRIS
<http://www.liv-arcoiris.pt>
Avenida Júlio Dinis, n.º 6-A (ao Campo Pequeno) • 1050 Lisboa
Telefone (01) 799 99 50 • Telefax (01) 799 99 79

*O Barão de Branquinho da Fonseca
e de Luís de Sttau Monteiro:
da narratividade à hermenêutica*

8.10.01



0.



UNIVERSIDADE de AVEIRO
Departamento de Línguas e Culturas

Ficha Técnica

Título

O BARÃO DE BRANQUINHO DA FONSECA E DE LUÍS DE STTAU MONTEIRO:
DA NARRATIVIDADE À HERMENÊUTICA

Autora

MARIA SARAIVA DE JESUS

Artes Gráficas e Serviços de Pré-Press



339/99

Impressão

GRÁFICA DE COIMBRA, LDA

Edição

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE SANTIAGO
3810-193 AVEIRO

1.ª Edição

MARÇO, 2000

Depósito Legal

148317/00

ISBN

972-8021-92-5

Catalogação Recomendada

Jesus, Maria Saraiva de
O Barão de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro : da narrativa à hermenêutica /
Maria Saraiva de Jesus. — Aveiro : Universidade, 2000. 105 p.
ISBN 972-8021-92-5

1. Fonseca, Branquinho da // 2. Monteiro, Luís de Sttau // 3. O Barão // 4. Literatura Portuguesa
comparada
CDU 869.0.09

821,134.3.09
FON, B/JES, M

O Barão de Branquinho da Fonseca
e de Luís de Sttau Monteiro:
da narratividade à hermenêutica

2000

Maria Saraiva de Jesus

I

A narratividade nos textos literários narrativos e dramáticos

O estudo das adaptações teatrais de obras narrativas revela-se particularmente interessante, pois levanta problemas relacionados com o conceito e o estatuto da narratividade no sistema semiótico literário e no universo mais amplo da semiose artística.

Não é de estranhar o facto de se fazerem adaptações de romances, novelas, contos e até de epopeias para o texto fílmico e para a banda desenhada, porque, embora os dois últimos tipos de textos só parcialmente dependam do polissistema literário, todos estes exemplos constituem essencialmente manifestações de artes narrativas. Já a transcodificação de géneros narrativos para o teatro e a adaptação de peças teatrais para o cinema e a televisão põem em causa o que há de distintivo e de comum entre o modo narrativo e o dramático.

Há, sem dúvida, certas afinidades entre estes dois modos que não existem entre eles e o modo lírico. Diferentemente da lírica, para a qual o mundo objectivo constitui apenas um pretexto para a revelação da interioridade do sujeito, a narrativa e o drama enraízam-se no desejo de representar o homem na sua interacção com o mundo exterior e objectivo. Daí o facto de ambos representarem sequências de eventos originados ou sofridos por personagens e localizados no tempo e no espaço de um mundo possível. Assim, embora no teatro não se narre propriamente uma história, isto é, não se apresentem os eventos filtrados através da consciência de um narrador, do ponto de vista do espectador os factos observados organizam-se numa história que assume o valor de uma narrativa. Daí a corrente utilização, entre um público menos atento, de verbos como "contar", "narrar" e "relatar" referidos a uma peça de teatro. À primeira vista, esta utilização pode ser julgada incorrecta, por assentar numa confusão de ordem conceptual, mas pode também ser entendida metaforicamente, como uma atitude intuitiva originada por certas analogias existentes entre a representação teatral e a representação narrativa.

O problema põe-se justamente na definição e na valoração dessas analogias. Quais serão os pontos de contacto entre estes dois modos que tornarão possíveis tão frequentes transcodificações? Estarão eles intrinsecamente ligados como duas espécies de uma

mesma categoria, a ponto de serem irrelevantes as diferenças que os separam? Caso se aceite a narratividade como categoria englobante, dado que ela parece estar de algum modo presente nestas transcodificações, estará o modo dramático subordinado ao modo narrativo? E em que consistirá propriamente o conceito de narratividade? Em que medida estará este conceito dependente de uma determinada situação de enunciação, isto é, do tipo de relação comunicativa que o autor estabelece com o emissor através do seu texto, e até que ponto poderá referir-se especificamente ao conteúdo transmitido? Por outro lado, até que ponto, nos textos ditos não-narrativos, poderá um determinado conteúdo ser expresso sem nenhuma mediação da narratividade? Em termos mais vastos, em que medida estará a narratividade presente em qualquer texto literário ou ainda em qualquer texto artístico? Até que ponto poderá conservar-se ou transformar-se na transcodificação do texto narrativo para o texto dramático e deste para o texto teatral? E na transcodificação inter-semiótica feita na direcção inversa? Terá algo a ver com estes problemas o facto de se fazerem muito mais adaptações de textos narrativos literários para textos dramáticos e teatrais do que o contrário?

Todas estas questões e muitas outras poderão surgir numa análise comparativa como a que me proponho aqui fazer, ao comentar a novela *O Barão* de Branquinho da Fonseca e a sua transcodificação dramática por Luís de Sttau Monteiro. Tentar encontrar soluções para problemas tão complexos é uma tarefa que extrapolaria o âmbito deste trabalho. No entanto, com o objectivo de chamar a atenção para a complexidade do problema, irei aflorando algumas destas questões.

As relações entre o texto literário narrativo e o texto dramático têm sido objecto de estudo de grande número de críticos e teorizadores, tendendo alguns a diferenciar um conceito mimético de narratividade do seu conceito diegético.

Paul Ricœur, por exemplo, na sua interpretação da *Poética* de Aristóteles, aponta o aparente paradoxo de este

ériger l'activité narrative en catégorie englobante du drame, de l'épopée et de l'histoire, alors que, d'une part, ce qu'Aristote appelle histoire ("historia") dans le contexte de la Poétique joue plutôt le rôle de contre-exemple et que, d'autre part, le récit — ou du moins ce qu'il appelle poésie diégétique — est opposé au drame, à l'intérieur de la seule catégorie englobante de la "mimèsis"; bien plus, ce n'est pas la poésie diégétique, mais la poésie tragique, qui porte à l'excellence les vertus de l'art de composer².

¹ Utilizo "texto dramático" para designar o texto literário integrável no modo literário do drama e "texto teatral" para designar a sua concretização como espectáculo teatral. Cf. VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, 5.ª ed., vol. I, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, pp. 604, 613 e 614.

² PAUL RICOEUR, *Temps et Récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 56.

Deixando de parte os comentários que se referem ao conceito de *historia*, já que o discurso historiográfico não interessa directamente ao assunto deste trabalho, no que se refere à epopeia e ao drama, convém assinalar que Paul Ricœur, para concluir que o paradoxo é apenas aparente, afirma que por *mimèsis* é preciso entender «imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des œuvres représentatives»³, acreditando haver uma quase identificação entre a *mimèsis* assim entendida e o conceito de *muthos* como «mise en intrigue», «agencement des faits en système»⁴. Essa quase identificação entre *mimèsis* e *muthos* permite a Aristóteles considerar epopeia e drama como espécies coordenadas do género comum que é a imitação ou representação da acção, pois nestas duas espécies o poeta é um compositor de intrigas (*muthos*)⁵ e para Aristóteles «é a intriga que é a representação da acção»⁶.

Na análise que faz Aristóteles da tragédia, da comédia e do que ele chama de poesia diegética, os conceitos de mimese e diegese não se opõem apenas como termos de igual valor. A mimese *lato sensu* é uma categoria de valor mais amplo, a que estão subordinadas as modalidades da diegese (que designa o tipo discursivo em que uma voz enunciadora, a do poeta, fala sozinha ou introduz outras vozes, as das personagens) e da mimese *stricto sensu* (em que são as personagens sozinhas «que agem e fazem o drama»⁷). No entanto, não é para a diferença entre estes modos de enunciação que Aristóteles chama a atenção, mas para o elemento que os une: o facto de que, através de meios e modos diferentes, o poeta compõe *muthos*. Por isto, subordina estes modos à mimese em sentido lato, ao processo de representar os homens em acção.

Paul Ricœur baseia-se nesta relação de subordinação para reunir epopeia e drama sob o título geral de *récit*, que para ele significa «l'agencement des faits» e é, portanto, equivalente a *muthos* e *mimèsis* no sentido aristotélico. Distingue assim um sentido amplo de *récit*, caracterizado pelo objecto de representação, do seu sentido estrito, equivalente à diegese aristotélica, caracterizado pelo modo, isto é, por uma determinada atitude do autor em relação às personagens.

Os termos de mimese e diegese utilizados por Aristóteles provêm de *A República* de Platão, mas assumem aí outro significado. Para Platão a categoria englobante é a

³ *Id., ibid.*, p. 58.

⁴ Alguns autores têm traduzido *muthos* por mito, fábula, história, intriga e *plot* (termo utilizado por alguns tradutores de língua inglesa). Paul Ricœur diz preferir *intrigue*, cujo significado aponta para o próprio processo da composição. Aristóteles incumbe-se de tornar claro este sentido, ao substituir "muthos" por «l'agencement des faits en système» («è ton pragmatôn sustasis» — 50^o5), segundo a tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot in ARISTOTELE, *La Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980. Paul Ricœur esclarece que por *sustasis* é preciso entender «non le système [...] mais l'agencement (si l'on veut, en système) des faits» (*Op. cit.*, p. 57).

⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 51^o27.

⁶ *Id. ibid.*, 50^o1. Nas citações desta obra, baseio-me na tradução feita por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, referida na nota 4.

⁷ *Id., ibid.*, 48^o28.

diegese, porque «tudo quanto dizem os prosadores e poetas» é «uma narrativa (διήγησις) de acontecimentos passados, presentes ou futuros»⁸. Desta categoria fazem parte três modalidades: a diegese simples, pura ou estreme (ἀπλή διήγησις), em que «é o próprio poeta que fala» sem se transformar noutra pessoa; a mimese ou imitação (μίμησις), em que o poeta se oculta e fala «como se fosse outra pessoa», isto é, em que aparecem apenas as falas das personagens; e o modo misto, em que se utilizam alternadamente os dois modos referidos anteriormente. No Livro III a modalidade mimética opõe-se terminantemente à modalidade diegética simples, pois afirma-se que «se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia seria criada sem a imitação»⁹. No Livro X, no entanto, Platão passa a considerar a mimese como categoria englobante de toda a arte, pois para ele as obras de arte são uma imitação das coisas, que, por sua vez, são uma imitação das ideias¹⁰.

Os conceitos de mimese e diegese mantêm uma relação muito complexa, não só no interior da teoria platónica, mas também no interior da fundamentação teórica construída por Aristóteles e no relacionamento das duas doutrinas. Ser-nos-á útil estabelecer alguns confrontos, embora a um nível superficial.

Por exemplo, no que se refere à mimese, pode-se observar que os critérios que levam Platão a formular um conceito estrito e um conceito lato são de carácter muito diverso. O seu sentido estrito, referido nos Livros II e III, tem a ver com um tipo formal de enunciação, enquanto o sentido global expresso no Livro X é de carácter metafísico e valorativo, designando a participação (degradada, diga-se de passagem) da arte num modelo ideal e divino. Não há, no entanto, incoerência nestas diferentes aplicações da palavra, porque em todos os microcontextos em que ela é inserida está sempre implícita a comparação entre algo que é e algo que parece ser essa coisa, estabelecendo-se a comparação em termos proporcionais. Richard McKeon, na sua análise dos diferentes conceitos de imitação na antiguidade, demonstra que para Platão «in its expansion and contraction, the word "imitation" [μίμησις] indicates the lesser term of the proportion of being to appearance»¹¹. Assim, «relative to the narrative, drama is imitation; relative to the good, narrative too is imitation»¹².

Na *Poética* de Aristóteles, tanto o conceito amplo como o conceito estrito de mimese estão ligados à mimese platónica por um núcleo sémico comum: a imitação, a relação entre um modelo e a sua representação. Mas a mimese aristotélica difere

⁸ *A República*, 392^d. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira in PLATÃO, *A República*, introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 2.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. 115.

⁹ *Ibid.*, 393^d.

¹⁰ *Ibid.*, 596^a-597^b.

¹¹ RICHARD MCKEON, «Literary criticism and the concept of imitation in Antiquity», in R. S. CRANE (ed.), *Critics and Criticism*, Chicago, Phoenix Books, 1960, p. 124.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 134.

profundamente da mimese platónica, não só pelo seu conteúdo conceptual e valorativo, mas também pela sua amplitude. Para Platão o que está em causa é a imitação de ideias, abrangendo um campo muito vasto de actividades humanas (a poesia, a arte, a filosofia, instituições sociais, acções e virtudes humanas), alargando-se até à natureza e ao universo (a mudança das coisas imita a mudança do universo inteiro; o universo é cópia do inteligível)¹³. Para Aristóteles, mimese é a imitação de acções humanas, e especificamente no campo literário. O trabalho imitativo de outras artes é referido apenas de passagem, porque o que o autor se esmera em fazer é uma teoria literária da representação da acção na tragédia, na comédia e na epopeia, e mais desenvolvidamente na tragédia. Aristóteles não considera a imitação como produto degradado, como faz Platão. Ao contrário, acentua o dinamismo fecundo da mimese como processo activo de produção literária.

O conceito estrito de mimese parece coincidir nos dois filósofos, já que para ambos designa o modo de enunciação representado pelo diálogo reportado apenas em discurso directo e é expressamente referido à tragédia e à comédia. Mas esta situação recebe dos dois autores um tratamento diferente, decorrente das implicações valorativas presentes nas duas obras.

Segundo G. F. Else, para ambos o modo dramático é a imitação por excelência, mas por razões de ordem diversa. Para Platão a imitação significa

a personal experience and a direct relationship. The Poet "is" his characters — that is, he pretends or appears to be them, for the drama remains indefeasibly a mode of Appearance. [...] Plato had unconsciously and inevitably thought of the actor and his effect on an audience (for him the poet also was an actor); Aristotle is thinking of the dramatic character and his direct relation to the things that are being "imitated". Hence Aristotle puts highest what Plato puts lowest. The dramatic mode, by the criterion of direct expression (objective expression) of human truth, is the highest form. It is the same scheme, but upside down¹⁴.

Com efeito, para Platão os três modos (o mimético, o narrativo e o misto) estão imbuídos de um sentido moral. A sua decisão de expulsar os poetas miméticos da cidade ideal assenta não só no conteúdo das suas obras («ha lektoon» — «ce qu'il faut dire»), mas também no facto de que o modo utilizado («hôs lektoon» — «comment il faut le dire»)¹⁵ corresponde geralmente ao valor moral do conteúdo. Assim, para Platão o homem

¹³ R. McKeon cita largos exemplos da utilização da palavra "mímesis" e de outras do mesmo campo semântico em várias partes da obra de Platão. Cf. *op. cit.*, pp. 122-126.

¹⁴ G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1967, pp. 97-98.

¹⁵ *A República*, 392^c. A tradução é de G. Genette, que identifica a oposição feita por Platão com a oposição mais recentemente estabelecida entre "logos" (conteúdo) e "lexis" (forma). Cf. G. GENETTE, *Introduction à l'Architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 14, n. 1.

de bem utilizará preferencialmente a narrativa simples para veicular os seus assuntos moralizantes, porque nela ele se apresenta tal como é e não nos faz crer que é as suas personagens — no fundo, uma questão de não tentar "enganar" o receptor... Poderá também utilizar o modo misto porque, sendo um homem de bem, tenderá a «reproduzir actos de firmeza e bom senso do homem de bem»¹⁶ e evitará imitar actos indignos nas partes imitativas (isto é, dialogadas), que, aliás, ocuparão um espaço muito pequeno em relação à exposição geral, à maneira de Homero. Isto porque as obras de carácter mimético (dramático) são para Platão «a destruição da inteligência dos ouvintes»¹⁷, porque têm uma grande força persuasiva e fazem aceitar como realidade o que é apenas aparência, podendo facilmente encorajar o vício, se imitarem acções imorais.

Também Aristóteles se preocupa com os efeitos das obras de arte sobre os receptores, mas numa perspectiva mais estética do que moralista, já que baseia a sua preferência pela tragédia no facto de que «ela atinge melhor do que a epopeia o objectivo da arte»¹⁸.

No facto de as *dramatis personæ* tomarem as rédeas da acção, isto é, dialogarem e agirem sem a mediação de um narrador, pode ver-se a expressão mais directa e objectiva da verdade humana, de que fala G. F. Else, desde que entendamos essa «verdade humana» não com as implicações metafísicas que a expressão por vezes assume na linguagem corrente, em que já se tornou verdadeiro lugar comum, mas apenas relacionada com o facto de que também na vida real as pessoas agem e dialogam sem a mediação de um narrador. Porque, como bem observa Paul Ricœur, não é na experiência empírica que se baseia a sucessão das acções representadas na tragédia, mas numa lógica interna que une coerentemente as partes da obra, subordinada às exigências da necessidade ou da probabilidade. Por isto, diz Aristóteles, estabelecendo a superioridade da verosimilhança (considerada no seu efeito de persuasão sobre o espectador) sobre a verdade (entendida como referente externo): «é preciso preferir o que é impossível mas verosímil ao que é possível mas não persuasivo»¹⁹. Mais do que a expressão de maior verdade humana, o que Aristóteles louva na tragédia é o facto de ela, mais facilmente do que a epopeia, produzir no espectador ou no leitor a emoção estética e o prazer que lhe vêm de uma intriga fortemente una e concentrada que, representando a piedade e o medo, «realiza uma purificação ("katharsis") desse tipo de acção»²⁰.

É, portanto, sobretudo nos efeitos que determinadas características estruturais e conteudísticas podem exercer sobre a representação da acção que Aristóteles baseia a sua preferência pela tragédia. Mas há também uma certa ideia de vivacidade relacionada com

¹⁶ *A República*, 396^a-397^a.

¹⁷ *Ibid.*, 595^a.

¹⁸ *Poética*, 62^b15.

¹⁹ *Ibid.*, 60^a26.

²⁰ *Ibid.*, 49^b26-27.