FILOMENA MARIA ESTEVES AGUIAR DE VASCONCELOS

«THAT'S WHAT I SAID.» DIMENSÕES DO SUJEITO NA POESIA DE WALTER DE LA MARE

PORTO
1995

FILOMENA MARIA ESTEVES AGUIAR DE VASCONCELOS

«THAT'S WHAT I SAID.» DIMENSÕES DO SUJEITO NA POESIA DE WALTER DE LA MARE

PORTO
1995

Preliminar

. . . Who said, 'All Time's delight
Hath she for narrow bed;
Life's troubled bubble broken'? -
That's what I said.

«The Song of The Mad Prince»

Na abertura de um trabalho como aquele que se apresenta nesta dissertação, compete salientar que, independentemente do objecto de estudo em causa, a obra poética de Walter de la Mare, todo o processo de investigação subjacente, a definição e ajuste de linhas metodológicas e etapes de escrita, representam marcas inegáveis numa experiência individual, não apenas de âmbito profissional mas igualmente humano. Pelo facto de se tratar de um poeta novecentista (1873-1956), que escreveu a maior parte da sua obra ao longo de meio século de profundas mutações nos valores político-económicos, morais e artísticos da sociedade ocidental, reler e reperspectivar de la Mare significa também tentar redimensionar as os planos do nosso presente, nos limiares de transição para mais cem anos de história.

Com especial gratidão, devo reconhecer a inviabilidade de toda a investigação desenvolvida no decurso deste trabalho, em sucessivas fases de

progressão, sem o apoio, a orientação e aconselhamento científicos inestimáveis do Prof. Doutor João de Almeida Flor, na sua constante disponibilidade e atenção.

Igualmente, não posso deixar de agradecer reconhecida o apoio de uma leitura crítica atenta aos trabalhos apresentados, por parte do Prof. Doutor Gualter Cunha, com cuja disponibilidade sempre tive o privilégio de contar.

Uma nota de reconhecimento gostaria de exprimir à amabilidade e prontidão do Senhor Giles de la Mare, responsável da Faber pelos *Literary Trustees* do poeta, nas informações dispensadas sobre questões de pesquisa bibliográfica. No mesmo sentido, estou grata à simpatia e atenção do Prof. Doutor John P. Levay, da Universidade de York, em Toronto.

Os meus agradecimentos vão finalmente para o Prof. Doutor John Greenfield, pela grande afabilidade com que prontamente se dispôs a rever a versão em língua inglesa do resumo a esta dissertação, bem como para o Dr. Patrick Bernaudeau, o qual amavelmente produziu a versão francesa.

Em suma, o reconhecimento dirige-se a todos os amigos e colegas, no apoio que me dispensaram e com os quais sempre pude contar.

Porto, Julho de 1995.

WALTER DE LA MARE :

TÁBUA BIOBIBLIOGRÁFICA

1873.

25 Abril - Walter John de la Mare nasce em Charlton, Kent, filho de James Edward Delamare e Lucy Sophia Browning Delamare.

1877.

Morte do pai, ficando o encargo da educação dos quatro filhos do casal sob a responsabilidade da mãe.

1883.

Ingresso na St. Paul's Cathedral School.

1889.

Funda o *Chorister's Journal*, o semanário da escola da Catedral de S.Paulo, tornando-se o seu editor.

1890.

Por dificuldades financeiras familiares deixa a escola. Toma emprego como guarda-livros nos escritórios londrinos da companhia anglo-americana da *Standard Oil.*

1895.

Primeira publicação na imprensa : «Kismet» em *The Sketch*. Adopção do pseudónimo de Walter Ramal.

1886.

Publicações dispersas em periódicos como: *The Pall Mall Gazette*, *The Sketch*; em T*he Cornhill* surgem contos como : *The Village of old Age* e *A Mote.*

1887.

Publicação de *The Moon's Miracle* em *The Cornhill.*

1889.

Casamento com Constance Elfrida Ingpen, do qual advêm quatro filhos.

1902.

Publicação do primeiro livro de poemas: *Songs of Childhood (1902).* By Walter Ramal.

1904.

Publicação do primeiro romance - *Henry Broken* - com a identificação do pseudónimo.

1906.

Publicação de *Poems (1906).*

1908.

Retira-se da actividade profissional na *Standard Oil*, para se dedicar em exclusivo à carreira de escritor. Por intermédio de Sir Henry Newbolt, seu amigo, o governo Asquith concede-lhe uma pensão anual de £100 («Civil List Pension»). Inicia um periodo de grande produção crítica em periódicos como *The Times Literary Supplement* (*TLS*), *The Bookman*, *The Saturday Westminster*, *Gazette*, *The Edingburgh Review.*

1910.

Publicação de dois romances: *The Return* e *The Three Mulla-Mulgars.*

1911.

Atribuição do prémio *Polignac* ao romance *The Return.* Participação no Vol. I da antologia *Georgian Poetry 1911-1912*, editada por Edward Marsh.

1912.

Publicação de *The Listeners and Other Poems*, obra que demarca positivamente a reputação de Walter de la Mare como poeta, no âmbito das letras inglesas.

1913.

Colectânea de poemas para crianças *Peacock Pie.*

1915.

Eleito como «Fellow» da *Royal Society of Literature* («F.R.S.L.») à qual profere a conferência subordinada ao tema: «Ghosts in Fiction», segundo a sua nomeação de Professor de «Ficção Inglesa», cargo que ocupará até 1938. Participação no Vol. II da *Georgian Poetry 1913-1915.*

1916.

Convidado a representar postumamente Rupert Brooke para receber o prémio «Howland», atribuido pela Universidade americana de Yale. Conferência à *RSL.* : «Truth and Life».

1917.

Conferência à *RSL.* : «Sea in English Fiction». Participação no Vol.III. da *Georgian Poetry 1916-1917.*

1918.

Conferência à *RSL.*: «Emily Brontë».

1919.

Publicação de *Rupert Brook and the Intellectual Imagination: A Lecture.* Participação no Vol. IV. da *Georgian Poetry 1918-1919.*

1920.

Conferência à *RSL.* : «Islands and Robinson Crusoe». Publicação de *Poems 1901-1918.* Periodo caracterizado por grande movimentação social, em virtude dos contactos estabelecidos com os poetas do grupo georgiano, em torno das publicações da *Georgian Poetry.*

1921.

Publicação do romance *Memoirs of a Midget,* considerado por alguma crítica como a sua melhor obra de ficção literária. Conferências à *RSL.*: «Imaginative Prose»; «John Keats»; «Reading of Fiction».

1922.

Participação no Vol.V. da *Georgian Poetry 1920-1922.* Conferência à *RSL.*: «Character». Atribuição do Prémio «James Tait Black Memorial» ao romance *Memoirs of a Midget.*

1923.

Edita a primeira antologia : *Come Hither.* Conferência à *RSL.*: «Fiction in Verse». Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade de St.Andrews.

1924.

Conferência à *RSL.*: «Narrative in Shakespeare».

1925.

Publicação de *Broomsticks and Other Tales,* uma colectânea de doze «short-stories» para crianças.

1926.

Conferências à *RSL.*: «Swift and Gulliver's Travels»; «Christina Rossetti».

1927.

Periodo dominado por sérios problemas de saúde. Ressente a morte de Hardy de quem tinha sido grande amigo.

1928.

Publicação do último romance: *At First Sight.*

1929.

Conferência à *RSL.*: «Women Novelists of the 1870s».

1930.

Publicação de *Desert Islands and Robinson Crusoe*. Conferência à *RSL.*: «Lewis Carroll».

1931.

Conferência à *RSL.*: «Early Novels of Wilkie Collins».

1933.

Conferência à *RSL.*: «Edgar Allan Poe».

1934.

Conferências à *RSL.*: «Children and Writing»; Leituras comentadas a excertos de obras suas.

1935.

Publicação de *Early One Morning in Spring: Chapters on children andchildhood as it is revealed in particular in early memories and early childhood* - uma obra que conjuga excertos de uma autobiografia de infância com memórias também autobiográficas de outras personalidades, escritores na sua maioria, nos tempos das suas meninices. Publicação de *Poems 1918-1934.* Conferência à *RSL.*: «Story of the *Midsummer Night's Dream*».

1936.

Conferências à *RSL.*: «Narrative in Lyrical Poetry»; «Reading».

1937.

Conferência à *RSL.*: «Satire and Swift».

1938.

Eleito Vice-Presidente da *RSL.* Doutoramentos *Honoris Causa* pelas Universidades de Cambridge, Londres e Bristol.

1939.

Publicação da antologia *Behold, This Dreamer! Of reverie, night, sleep, dream, love-dreams, nightmare, death, the unconscious, the imagination, divination, the artist, and kindred subjects.*

1940.

Problemas de saúde de Constance de la Mare afectam a vida familar.

1942.

Publicação de *Collected Poems,* e *Best Sories of Walter de la Mare.* Conferência à *RSL.*: «A Quite Life».

1943.

Morte de Constance de la Mare, marcante neste periodo da vida do poeta.

1945.

Publicação de *The Burning Glass and Other Poems, including The Traveller* (apenas na edição americana da Viking Press; a edição de Londres da Faber exclui *The Traveller*, publicando-o isoladamente no ano seguinte, 1946). Final da II.Grande Guerra: «I'll never cease to marvel at [London's] indomitable spirit and endurance, but I am ashamed of having led so quiet and peaceful a life at such a time».*

1948.

Condecorado como «Companion of Honour». Homenagem do septuagésimo quinto aniversário do poeta, prestada pelo círculo de escritores contemporâneos: *Tribute to Walter de la Mare on his 75th. Anniversary.* London: Faber.

1949.

Eleito «Fellow» do Klebe College de Oxford.

1951.

Publicação de *Winged Chariot.* Por ironia, por esta altura e, devido a um agravamento das condições de saúde, de la Mare desloca-se em cadeira de rodas, praticamente não deixando a casa em Twickenham, Londres.

---

* A referência é dada por Luce Bonnerot, a partir de uma carta particular de W.de la Mare ao marido, Louis Bonnerot. Cf. *L'Oeuvre de Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle.* Paris: Didier, 1969. 30. Esta faceta não agitada da vida do poeta é um dado confirmado pela generalidade da crítica biografista de de la Mare, acrescendo igualmente a relutância deste em deixar transparecer aspectos de uma privacidade puramente familiar.

1953.

Condecorado com uma «Ordem de Mérito». Publicação de *O Lovely England and Other Poems.* Recebe igualmente Doutoramento *Honoris Causa* pela U.Oxford.

1956.

20 Abril-19 Maio - Ciclo de comemorações em sua homenagem, com uma notável exposição das suas obras e manuscritos, no âmbito da *National Book League* (coordenação especial de Leonard Clark, com folheto detalhado). Morte de Walter de la Mare a 21 de Junho, em Twickenham.

INTRODUÇÃO

Eyes changeless and immortal and serene -
Spent is this wanderer, and you call him home!

«The Vision» . *The Burning Glass*

1. Walter John de la Mare nasceu em Charlton, Kent, a 25 de Abril de 1873, em pleno reinado de Victoria e morreu a 21 de Junho de 1956, i.e., onze anos após a segunda Guerra Mundial, próximo do limiar dos anos sessenta. A sua carreira literária compreende um longo periodo: desde 1902, data da primeira edição de *Songs of Childhood*, sob o pseudónimo de Walter Ramal, até 1953, aquando da publicação de *O Lovely England and Other Poems* [1]. No estudo da sua obra poder-se-ia tentar definir uma cronologia de evolução natural, por fases ou periodos, dado tratar-se de uma escrita poética que atravessa marcos decisivos da história da tradição das letras inglesas, desde os finais oitocentistas até meados do século XX. Contudo, uma das peculiaridades de de la Mare é, precisamente, uma abstracção espontânea de tudo aquilo que se lhe afigura como transitivo. Por outras palavras, o carácter da mudança, da inovação, não é negado em si, mas apenas integrado como via de continuidade e contiguidade com a tradição do que permanece, prevalece, do que não muda.

A este propósito são significativos os termos pelos quais, num poema intitulado «The Portrait», da colectânea *The Burning Glass (1945)*, de la Mare apresenta o seu auto-retrato psicológico:

> Old: Yet unchanged; still pottering in his thoughts
> Still eagerly enslaved by books and print;
> (...)
>
> Still happy as a child, with his small toys,
> Over his inkpot and his bits and pieces, -
> (...)
> A foolish, fond old man, his bed-time nigh.
>
> (1-2;5-6;61)

A imagem de si próprio, tal como de la Mare a faz representar, é a de alguém que se vê já numa idade avançada, todavia, assimilando no reflexo a imagem sempre presente de uma memória passada: *Old: yet unchanged; still (...)*. É o mesmo de la Mare quem afirma [2]:

> My private impression, for what is worth, is that in mind and in spirit, we are most of us born (as it were) at the age at which we are likely to remain.

Esta visão geral de de la Mare, sobre o valor idiossincrático fundamental de cada homem, corresponde, pelo menos, à avaliação da própria identidade subjectiva por parte do poeta. O comentário de Luce Bonnerot, numa monografia crítica sobre de la Mare, é elucidativo a este respeito [3]:

> (...) il garda, toute sa vie, certaines aptitudes, certains des dons que nous associons généralement avec l'enfance, une vision de l'infiniment petit, une intuition du mystère des choses, une faculté d'émerveillement et un sens du surnaturel jamais taris.

Uma outra opinião crítica, a de J.B.Priestley, num artigo destinado à comemoração do septuagésimo quinto aniversário de de la Mare, confirma esta perspectiva [4]:

> The work is various enough, yet the temperament and the spirit are much the same from first to last. There is a de la Mare world, unlike anybody else's. It exists chiefly in the twilit region between the conscious mind of our time and the great deep of the collective unconscious.

Nesta ordem de ideias, conclui-se que é notória, em de la Mare, a constância e homogeneidade da sua escrita poética, na reflexão recorrente dos mesmos temas, segundo uma simbologia quase sistemática de valores, pelo que não se afigura pertinente o seu escalonamento em fases ou periodos definidos. Como se torna evidente da sua leitura e análise, uma característica fundamental da obra delamareana é, sem dúvida, a tessitura interna de temas, motivos, cenários, personagens, que se vão desenvolvendo, transformando, metamorfoseando, uns nos outros. Estas recorrências obsessivas, ao longo de todo um processo de escrita, fazem enunciar-se em tipologias de discurso, ora similares, como que repetitivas, ora diversas, numa alteração completa das formas enunciativas.

Em suma, aquilo que em de la Mare pode revelar da mudança de uma atitude inicial de maior indignação, menor compreensão e paciência, em face das realidades circunstantes, para uma atitude reflexiva e reconciliada é, afinal, o resultado de um mesmo sentido de vida. Lê-se ainda em «A Portrait» :

> Less plagued, perhaps, by rigid musts and oughts,
> But no less frantic in vain argument;
> (...)
> Haunted by questions no man answered yet;
> (...)

Absorbed by problems which the wise forget;
Avid for fantasy - yet how staid a head!
(3-4; 25-27-28)

Constante, em de la Mare, é a tentativa de auto-reencontro, auto-reconhecimento e enquadramento, no fundamento que ele próprio acreditava subjazer a todos os condicionalismos da transitoriedade dos tempos. Só a mudança é aparente, a transitividade das coisas, dos seres, dos homens. Intransitiva é a existência, em si, divina ou não, no sentido ortodoxo. A aparente recusa da sua poesia em representar ou reflectir um contexto circunstancial, sócio-cultural, histórico, fechando-se no seu quadro próprio de referencialidades internas, semântico-simbólicas, advém, então, deste sentido de imutabilidade ontológica do ser da existência.

Contudo, esta postura epistemológica de de la Mare não identifica exactamente o fundamento imutável do ser existencial, com o sentido metafísico-religioso que estrutura teleologicamente o pensamento da *essentia*. Tal como procurará evidenciar-se ao longo deste estudo, o sentido delamareano da imutabilidade fundamental do ser tem a ver com o sentido da mutabilidade implícito à natureza vivente desse mesmo ser, ou seja, enquanto presença transitiva sobre a terra. É da passagem de todas as formas mutáveis, na morte de toda a transitividade, que se estabelece o diálogo entre a sucessão ininterrupta de presentes e o sentido acumulado do passado, definindo-se, assim, em de la Mare, a concepção de História e Tradição. Não pode constatar-se, porém, em toda a escrita delamareana, incluindo a ensaística, uma forma expositiva sistemática de veiculação das atitudes epistemológicas do autor, servida de um aparato conceptual e terminológico rigoroso. Com efeito, de la Mare é essencialmente um poeta e não um teórico. No entanto, afigura-se legítimo, dadas as circunstâncias, recorrer ao

discurso filosófico, por exemplo, tal como este se reflecte na escrita heideggeriana, no intuito de aí encontrar um possível esclarecimento conceptual sobre uma das questões centrais da poética delamareana: a da imutabilidade mutável da Tradição, relativamente à história (-destino) do ser [5]:

> L'être parle toujours suivant sa dispensation (*spricht je u. je geschicklich*) , donc d'une manière pénétrée de tradition. (...) Ce qui mérite le plus d'être pensé (...) [c'est] le dialogue avec la tradition qui nous a été dispensée (*das Gespäch mit seiner geschickhaften Überlieferung, nicht ... unschicklich abbricht*).

Em de la Mare, por sua vez, a reflexão sobre o problema releva de um conhecimento de base intuitiva acerca da integração de todas as coisas, na qualidade existencial do tempo e do espaço, ou seja, na sua relação necessária com a *história* (*destino*) de cada ser. Assim, a *história* de cada ser só se determina por referência ao valor Tradição, no sentido de *Überlieferung*, ou *transmissão de mensagens*, segundo a acepção de Heidegger. Em de la Mare, por conseguinte, a Tradição, enquanto transmissão de mensagens, alcança uma dimensão poética, ao subentender o diálogo subjectivo do eu com todas as instâncias transitivas e intransitivas que o articulam no mundo. Deste modo, a história de cada coisa, de cada eu, não é uma única história, mas um complexo de histórias. As histórias presentes relêm as passadas, mesmo sem darem por isso. As histórias futuras têm apenas a imprevisibilidade dos momentos transitórios que se vão sucedendo. Não é difícil encontrar na obra de de la Mare exemplos muito explícitos deste posicionamento (dir-se-ia, intersubjectivo e intertextual) do poeta face aos contextos, não só do real dos factos (presentes ou passados) mas do possível (o passado, tal como o futuro, são tempos tornados possíveis pela imaginação presente):

Houses. as the years collect, become densely populated.

The House *6*

«Speech. footfall, presence - how cold the night may be!
Phantom or fantasy. it's all one to *me.*»

«**Which**». *Memory (1938)*

What old sorrow,
What lost love,
Moon, reeds, rushes,
Dream you of?

«**Ever**». *Bells and Grass (1941)*

All the way from Adam
You came, my dear, to me;
The wind upon your cheek
Wafted Noah on the sea;
(...)
It's a long, long way to Abel,
And a path of thorns to Cain,
And men less wise than Solomon
Must tread them both again;
But those fountains still are sprouting,
And the Serpent twines the bough,
And lovely Eve is sleeping
In our orchard, *now.*

«**All the Way**», *Bells and Grass*

Posta a questão nestes termos, verifica-se uma relativa dificuldade em situar Walter de la Mare periodológicamente, i.e., ligado a qualquer corrente, escola, ou movimento literário. Tentou conotar-se o poeta com o movimento *georgiano* da poesia inglesa, surgido cerca de 1911, como elemento de ruptura e inovação do panorama epigonal da decadência romântico-simbolista. De la Mare contribuiu, de

facto, com poemas originais para a antologia *Georgian Poetry*, organizada por Edward Marsh entre 1911 e 1922. A sua participação, por escolha do próprio Marsh, deve-se naturalmente a uma correspondência de propostas, entre a escrita poética delamareana e os princípios poéticos defendidos pelo movimento dos poetas georgianos. No entanto, os factos não são lineares, no sentido de uma identificação directa entre as poéticas de de la Mare e dos georgianos. Antes mesmo de surgir o «Georgianismo», na cena da literatura inglesa novecentista, já de la Mare se apresenta num tipo de enunciação poética que iria caracterizá-lo, idiossincraticamente, ao longo da sua extensa carreira de escritor.

Acima de tudo, prescindir-se de uma abordagem da obra poética delamareana, sob o ponto de vista diacrónico, releva da concepção do próprio poeta quanto à natureza da poesia. Por um lado, a noção de poesia em de la Mare assimila afinidades com a noção de *Poesia Pura* de Valéry [7]; por outro lado, contudo, a poesia delamareana é ainda representante da herança oitocentista do Vitorianismo inglês, bem como de correntes simbolistas finisseculares, sobretudo na conjugação da forma poética com a musical [8]:

> Nevertheless the poem itself is perhaps the most imaginative and romantic in the language, and resembles in its magic an ideal architecture, «frozen music».

2. Impõe-se, neste momento, uma breve leitura sobre a figura de Walter de la Mare. Quem era, afinal; que coordenadas de tradição sustentaram uma constância de modos de escrita, no longo percurso da sua carreira literária. Sem pretender apresentar uma visão biografista na relação do autor com a sua obra, impõe-se, no entanto, dar a conhecer o homem, o poeta Walter de la Mare, no intuito de conferir

um sentido mais densamente humano e histórico à leitura dos seus escritos literários. No fundo, estes escritos são parte da vivência humana (física, psicológica e moral) de Walter John de la Mare, cidadão inglês, que viveu em Inglaterra, Londres, entre 1873 e 1956 e, como tal, constituem-se em documentos de um espólio cultural da história do mundo ocidental, no periodo alargado dos finais oitocentistas até meados do século XX. Compreende-se, então, a necessidade estrutural de um trabalho de base monográfica, como o presente estudo sobre a poética delamareana, de remeter para a componente biográfica do autor em causa [9]:

> To meet this man was an unforgettable experience, as hundreds of his friends and chance acquaintances can testify. The great man and the great writer were in him, inseparable, which is not always the case. He was about five feet eight inches tall, with a head that could have served for the statue of a Roman emperor, so commanding and clearcut was its modelling. The ears were larger pricked, so it sometimes seemed, to the listening of things which others could not hear. (...) the voice soft, but wonderfully resonant, made the most of cadences. and had the faintest hint of an accent which betrayed the Londoner. (...) But it was the dark eyes which attracted so powerfully. They have been described as birdlike.

Este retrato de Walter de la Mare é da autoria de Leonard Clark, crítico e igualmente um dos seus amigos, e procura evidenciar traços físicos e fisionómicos do poeta que, de certa maneira, podem remeter para alguns dos aspectos mais marcantes da sua poesia: o ouvir, a voz, o olhar. Deste modo, a agudeza do ouvir, peculiar a de la Mare - *the listening of things which others could not hear* - acentua-se no poeta como uma faculdade ultrassensível e remete para a percepção extrassensorial da realidade sobrenatural, característica fundamental de toda a poética delamareana. Igualmente, a referência à qualidade da voz do poeta - *soft, but wonderfully resonant* - pode ver-se transportada para o sentido da *voz* e das

vozes, dos *ecos* de vozes que se deixam ouvir, obsessivamente, em inúmeros poemas. Aliás, a dramaticidade enunciada nesses poemas, através da concorrência de vozes diversas, ou ecos dessas vozes, constitui uma das facetas mais peculiares da lírica delamareana, a salientar no Cap. II.1. desta dissertação. Finalmente, Clark aponta para o tipo de olhar de de la Mare - *birdlike*. De la Mare é, de facto, um observador atento e perspicaz de toda a cena de imagens que se projecta diante dos seus olhos, comprazendo-se no detalhe, na miniatura, no que passa despercebido, como por exemplo, uma mosca, uma semente, as flores, os duendes e os gnomos, os anões, os animais, especialmente os pássaros *10*. As crianças, igualmente, fazem parte deste mundo de referências de tamanho reduzido e, como tal, ocupam uma longa parcela da obra poética delamareana *11*. É significativa, a este respeito, a apreciação que Clark faz da visão de de la Mare sobre a infância, em confronto com a de outros poetas que também se interessaram pelo tema:

> Lear and Carroll were witty poets, Wordsworth was in deadly earnest, Blake saw children as a mystic enjoys heaven, Stevenson's children were wistful or gay, Allingham's, fanciful, Christina Rossetti held hers in her arms. But Walter de la Mare wrote as if he were a child himself, as if he were *revealing* his own childhood, though with the mature gifts of the authentic poet. His children are true to childhood. They are certainly not *all* children. But they are de la Mare children. («WM».*TBHM*.147)

Russel Brain refere um outro aspecto particular da personalidade de de la Mare, durante as conversas entabuladas à hora do chá em casa do poeta. Embora se tratasse de um homem de hábitos sedentários, numa vida sem incidentes fora do comum, em Twickenham *12*, de la Mare possuia um espírito marcadamente irrequieto e curioso, ávido de leituras e interlocutores *13*, a quem pudesse colocar as mais variadas questões *14*:

> W.J. - for soon I came to call him, (...) built much of his conversation around questions. «Do you agree ... ?», he would begin; or, after relating some strange fact or series of events, he would end with the challenge - «How do you account for that?». His questions were of various kinds. They were never Socratic questions, designed to lead the answer on, and finally expose his ignorance. Some were rhetorical, and to these he did not expect an answer: indeed, many of his questions were, as he admitted, unanswerable. Others were prompted by a desire to obtain information or to get the listeners opinion: others, again, were designed to encourage someone in the company to talk.

Porventura, a recorrência , em de la Mare, da enunciação dramatizada, no interior de um discurso eminentemente lírico, não será fruto exclusivo de uma técnica poético-estilística, decorrente de uma tradição oitocentista de escritas, pela qual a entidade subjectiva se pulveriza. A necessidade do contraponto, do outro para além de si, no reflexo, no eco, na metamorfose da própria identidade, no silêncio do mero escutar, é uma necessidade intrínseca ao modo de ser individual de de la Mare. Obviamente, este facto não nega, de forma alguma, a presença de referências intertextuais na obra delamareana, ou seja, a presença de uma tradição literária como contexto poético-retórico e estilístico de cada escrita particular.

No entanto, esta faceta psicológica da personalidade de de la Mare não deve tomar-se unilateralmente. Trata-se da presença de um homem sociável, com gosto pelo convívio, sendo reconhecido pela sua grande hospitalidade *15*. Ficaram conhecidos os jantares e as reuniões do grupo de poetas em torno da *Georgian Poetry* *16*, aos quais eram atribuidos os lucros das vendas da antologia editada por Marsh *17*. Fazem parte ainda do âmbito social da vivência delamareana os inúmeros testemunhos oficiais de honra e mérito literários como, por exemplo, o prémio *Polignac*, em 1911, atribuido ao romance *The Return*, bem como, em 1922, a atribuição do *James Tait Black Memorial Prize*, igualmente a outro dos seus romances, *Memoirs of a Midget*. Em 1915 é eleito «Fellow of the Royal Society of

Literature», tornando-se «Professor de Ficção Inglesa», nos quadros da mesma Sociedade, entre 1915 e 1938, ano em que ascende ao cargo de Vice-Presidente. Recebeu o grau de «Doutor *honoris causa*» pelas universidades de Oxford, Cambridge, St.Andrews, Bristol e Londres e em 1949 é distinguido pelo Klebe College de Oxford, com a atribuição do título de «Hon. Fellow». Finalmente, em 1953 é galardoado com uma «Ordem de Mérito».

A esta faceta social do homem voltado para o exterior não corresponde, porém, uma extroversão temperamental : *Do you prefer to look at people or solitude? I prefer solitude.* É R. Brain quem reporta estas palavras de de la Mare, numa outra das suas conversas ao chá [18]. É conhecido também do poeta, o facto de ter viajado uma única vez para para fora de Inglaterra, ao ter sido convidado a representar postumamente Rupert Brooke, na atribuição do prémio *Howland*, pela universidade de Yale, em 1916. É então que de la Mare confessa [19]:

> (...) the prospect does not fill me with unadulterated joy, principally because I'm a stupidly shy bird that prefers his own small cage.

Repare-se que a solidão delamareana é uma espécie de filtro introspectivo de toda a sua vivência exterior, social, das circunstâncias do momento. Regressa-se a um ponto já focado, em que se relaciona a solidão do homem com a procura de si, na imagem do seu reflexo, bem como se torna evidente o relacionamento das vozes dos seus poemas com as questões em aberto sobre a natureza do tempo, em que o próprio existir se determina [20]:

> Isn't time a word for we know not what?
> Why should we time our lives by earth's rotations? But if not, is there any other way of measuring pure succession? Haven't you imagined yourself back into the past so vividly that you feared you would stay there?

A reflexão sobre estes dados psicológicos que identificam a personalidade, o temperamento de de la Mare, aponta para um problema mais complexo, na base de toda a sua atitude de escrita poética. Trata-se do problema em torno do conceito de *autor-escritor,* fulcral na poética delamareana. Implicitamente, a questão pode abrir caminho para uma definição da sua escrita, em termos de afinidades periodológicas, no quadro da tradição literária inglesa, na transição para o século XX.

Clark parece tocar o cerne da questão, ao descrever de la Mare essencialmente como «um escritor»:

> Walter de la Mare was the complete professional writer with the professional's attitude to his work. He slogged at words all his life, as hard as any navvy with pick and shovel. Writing *was* his life. («WM». *TBHM.* 120-121)

Esta afirmação baseia-se em circunstâncias factuais, na vida de de la Mare. Assim, ainda adolescente, na escola da Catedral de S. Paulo, em Londres, de la Mare funda *The Choristers' Journal*, tornando-se seu editor entre 1889 e 1890, data em que abandona a escola *21*. Durante os vinte anos subsequentes, como funcionário dos escritórios da *City* da companhia americana *Standard Oil*, de la Mare dedica todos os seus tempos livres à escrita de poemas e narrativas, obtendo publicações de contos em revistas como *Cornhill, Pall Mall Gazette, Black and White* *22*. Sob o pseudónimo de Walter Ramal, por timidez natural, publica *Songs of Childhood* em 1902, e em 1904, o romance *Henry Brocken* descodifica o pseudónimo, passando o poeta a apresentar-se sob o seu próprio nome. Em 1906, surge o livro de poemas *Poems*, e em 1908, de la Mare abandona o emprego na *City*, para se dedicar inteiramente à actividade de escritor profissional. Esta circunstância revelou-se uma aliciante perspectiva de liberdade, relativamente aos padrões profissionais anteriores, contudo, traduziu-se também numa

responsabilidade acrescida, sob o ponto de vista material. Para de la Mare, escrever tornou-se um imperativo, no sentido económico, no intuito de prover às necessidades familiares. Com efeito, justifica-se, deste modo, a grande proliferação de escritos da autoria de Walter de la Mare, numa versatilidade pouco usual de modos e géneros de escrita. Para além de autor literário, propriamente, de la Mare foi igualmente crítico e editor, revelando-se na qualidade dos seus ensaios e conferências *23*.

Remete-se, de novo, para a questão deixada em aberto, quanto ao sentido de «autor» em de la Mare. De acordo com os parâmetros estabelecidos, verifica-se que a noção de «autor», aplicada a de la Mare, se afasta dos padrões de genialidade consagrados pelo Romantismo e pelas correntes simbolistas. O profissionalismo do «autor»-«escritor» reverte a concepção tradicional do «autor», como ser excepcional, dotado de uma força inspiracional transcendente, que impulsiona e condiciona a sua criatividade artística. Poe, de certo modo, preconiza esta atitude anti-romântica, quanto à qualidade puramente inspiracional do acto poético, quando, em *Philosophy of Composition* refere o processo matemático, racional, de elaboração de «The Raven» *24*:

> It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition - that the work proceeded with the precision and rigid consequences of a mathematical problem.

A atitude de Poe conduz, em última análise, ao ideal de uma impessoalidade autoral, característico de um modelo modernista de distanciamento cientificizante. É elucidativo, a este respeito, o traçado efectuado por Eliot quanto a uma linha de influências de Poe, sobretudo no âmbito da literatura francesa, desde Baudelaire e Mallarmé até Valéry. Repare-se que o conceito de *poesie pure* de Valéry,

apontando para a necessidade de o escritor possuir um profundo conhecimento das potencialidades do material linguístico à sua disposição, apresenta-se como uma espécie de projecção do princípio poético de Poe, pelo qual o poema *é*, em si, independentemente do sentido das coisas de que fala. Deste modo, o processo de construção do poema, enunciado por Poe em *Philosophy of Composition*, é retomado por Valéry na sua auto-consciência de escritor, ou seja, aquele sujeito que se empreende no processo de escrita- fabricação de algo, um processo de manipulação objectiva dos materiais da sua arte. Eliot associa a extrema auto-consciência de Valéry, enquanto escritor, com o seu cepticismo igualmente extremo, revertendo o ideal da «arte pela arte», subjacente ao conceito de poema em Poe, numa descrença no próprio sentido da arte *25*:

> To the extreme self-consciousness of Valéry must be added another trait: his extreme scepticism. It might be thought that such a man, without belief in anything which could be the subject of poetry, would find refuge in a doctrine of «art for art's sake». But Valéry was too sceptical to believe even in art. (...) He had ceased to believe in *ends*, and was only interested in *processes*.

Em parte, não é alheio a Eliot um sentido análogo de cepticismo quanto à importância tradicionalmente atribuida ao plano das percepções e emoções subjectivas, bem como ao papel de comunicação e expressão da poesia de uma referencialidade proposta pelo eu. A determinação de um *correlativo objectivo* como a prefiguração em signos verbais, em imagens de linguagem, dos objectos da percepção emocional do sujeito, vem pôr fim à função meramente expressiva da poesia, na relativização de qualquer referencialidade externa, incluindo a do próprio eu do poeta *26*. Este projecta-se, impessoal, no correlativo objectivo do texto que de si se desprende, e fala de todos os outros eus, todos esses que ao mesmo tempo reflectem e distorcem na fragmentaridade das imagens, o eu que os enuncia. Nesta continuidade, Eliot atinge o cerne do problema que a *Philosophy of*

Composition de Poe coloca, no modo como Valéry a vai assimilar na sua própria teorização e no modo como esse facto reflecte uma das questões centrais da Poética, na articulação dos limites de uma linguagem literária com os limites da sua metalinguagem crítica:

> Yet Poe's *Philosophy of Composition* is a *mise au point* of the question which gives it capital importance in relation to this process which ends with Valéry. For the penetration of the poetic by the introspective critical activity, the limit at which the latter begins to destroy the former. M.Louis Bolle, in his admirable study of this poet, observes pertinently: «This intellectual narcissism is not alien to the poet, even though he does not explain the whole of his work: "why not conceive as a work of art the production of a work of art?"». («From Poe to Valéry». 41)

A posição de Pound quanto à natureza científica da arte é igualmente explícita, todavia, orientando-se numa definição de princípios e objectivos da poesia, em particular, bem como na determinação dos critérios de avaliação do objecto literário, por parte da crítica [27]:

> The arts, literature, poesy, are a science, just as chemistry is a science. Their subject is man, mankind and the individual. The subject of chemistry is matter considered as to its composition. (...)
>
> As touching fundamental issues: The arts give us our data of psychology, of man as to his interiors, as to the ratio of his thought to his emotions, etc.,etc.,etc.
>
> The Touchstone of an art is its precision. This precision is of various and complicated sorts and only a specialist can determine whether certain works of art possess certain sorts of precision.

No entanto, em de la Mare, não pode falar-se de uma atitude modernista na concepção do poético, uma vez que o poeta não se ajusta deliberadamente aos padrões estéticos definidos, paradigmaticamente por Eliot e Pound, nos sentidos acima enunciados. Ainda remetendo para Eliot, são conhecidas as suas posições um tanto depreciativas quanto ao tipo de dicção poética característica dos poetas

georgianos, aos quais de la Mare era, em parte, associado. Num artigo publicado em *The Egoist* de Março de 1918, sob o título de «Verse Pleasant and Unpleasant», T.S.Eliot faz a recensão da antologia *Georgian Poetry 1916-1917 (III)*, conotando a poesia georgiana, incluindo a de de la Mare, dentro do paradigma semântico de *pleasant*, no sentido de meramente decorativa e superficial. A propósito dos poetas georgianos Eliot diz com ironia, acerca da sua atitude de escrita: «caressing all they touched». A intencionalidade crítica da expressão releva sobretudo a natureza epigonal de uma dicção poética adoptada por alguns poetas menores georgianos, na esteira romântica e vitoriana: «insidiously didactic», «Wordsworthian», «minor-Keatsian», «decorative», «playful» *28*.

No entanto, o problema de uma tradição de valores poéticos anquilosados, patente nos modos de uma escrita georgiana, não pode ser tratado unilateralmente, tendo em vista a figura de de la Mare, por exemplo, no seu posicionamento subjectivo como autor-escritor relativamente às obras que produz. A reflexão de Foucault sobre o problema do autor, na reversão do génio romântico, pode estabelecer parâmetros para uma discussão subsequente *29*:

> The author's name serves to characterize a certain mode of being of a discourse. (...) The author's name manifests the appearance of a certain discoursive set and indicates the status of the discourse within a society and a culture. (...) The author is not an indefinite source of significations which fill a work, the author does not precede the works; he is a certain functioning principle by which in our culture, one limits, excludes, or chooses, in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition and recomposition of fiction.

A leitura de Foucault coloca a questão do autor, em de la Mare, nas suas coordenadas mais precisas. De la Mare não se inscreve num estatuto eliotiano e poundiano de entidade escritora impessoal, nem, por seu turno, se identifica com as

prefigurações românticas e pós-românticas do *vates* neoplatónico. Finalmente, o problema do escritor profissional não se resume em termos socio-económicos.

O texto de Foucault remete para a actividade do escritor, no sentido atribuido por Valéry, por exemplo, num ensaio intitulado «Au Sujet du *Cemitière Marin*». Assim, num determinado passo do referido texto, Valéry explicita a sua noção de autor-escritor, na sua relação com o acto de «compor» um texto poético *30*:

> Pas plus que la notion d'Auteur, celle du Moi n'est simple: un degré de conscience de plus oppose un nouveau *Même* à un nouvel *Autre*. (...)
>
> Toutes les fois que je songe à l'art d'écrire (en vers ou en prose), le même «idéal» se déclare à mon esprit. Le mythe de la «création» nous séduit à vouloir faire quelque chose de rien. Je rêve donc que je trouve progressivement mon ouvrage à partir de pures conditions de forme, de plus en plus réfléchis, - précisées jusqu'au point qu'elles proposent ou imposent presque ... un *sujet*, - ou du moins une famille de sujets.
>
> Observons que des conditions de forme précises ne sont autre chose que l'expression de l'intelligence et de la conscience que nous avons des *moyens* dont nous pouvons disposer, et de leur portée, comme de leurs limites et de leurs défauts. C'est pourquoi il m'arrive de me définir l'*écrivain* par une relation entre un certain «esprit» et le Langage ...

Tomando como pontos de referência imediata e, de modo algum exaustiva, os excertos citado mais acima de Poe e Eliot, poder-se-à reflectir no modo como Valéry relê Poe sem, todavia, remeter explicitamente para Eliot. A relação que estabelece entre a identidade do Eu e a do Autor pode encontrar-se reformulada no sentido que Foucault atribui ao *nome* do autor, instaurando-o como princípio de identificação autoral. Assim, Valéry fala de uma auto-consciência acrescida, no processo da composição poética. Não se trata, porém, de uma auto-consciência de foro psicologista, enquanto expressão da subjectividade anímica, ou seja, uma auto-

consciência de influência romântica, impulsionada pelo fluxo inspiracional. Trata-se, antes de mais, da auto-consciência do escritor, quanto aos *meios* e recursos do material linguístico, poético-retórico, ao seu dispor. Foucault designa este modo de auto-consciência presente no escritor como princípio funcional do próprio texto, pelo que, o autor-escritor é um princípio de definição do texto que produz. Não se impessoaliza a figura empírica desse autor-escritor, mas antes de mais abstrai-se desse eu o psicologismo que assimila o processo inspiracional a uma espontaneidade, quase irresponsável do acto da criação poética. Remetendo para de la Mare, lê-se num passo de um ensaio teórico-crítico, «Poetry in Prose» *31*:

> The term poet «cometh» in Sidney's words of this word ποιειν, to make: (...) And maker implies a material, a medium, a vehicle which , before the maker begins to adopt it to his purpose, is in some degree unmade, and also in some degree plastic, workable, adaptable, appropriate, and can be manipulated, dealt with to this extent in accordance with his needs; just as the pictorial artist, having chosen his subject, may render it either with pen or pencil, water-colour or oil, (...). Our maker, however, though he needs only writing materials, or, at a pinch, sand and a finger, has ready-made ingredients, verbal units to deal with.

No confronto destes três textos, o de Foucault, o de Valéry e o de de la Mare, compreende-se a razão de ser de uma característica peculiar à configuração temático-simbólica da obra poética delamareana. A atitude do autor-escritor em de la Mare, como marca identificativa, auto-consciente, de um corpo de escrita, vem justificar a existência de linhas temáticas, recorrências de motivos e símbolos, na estrutura desse mesmo corpo. Na mesma ordem de relações, Valéry emprega a expressão «família de temas» e Wittgenstein propõe a teoria das «semelhanças de família», ligando aspectos de repetição variada, na construção dos «jogos» de linguagem *32*.

3. A reflexão sobre dados mais particulares da figura de Walter de la Mare, no seu relacionamento com especificidades da sua escrita poética aponta, neste momento, para uma abordagem do contexto de referências dessa mesma escrita. No caso delamareano, não se estabelece uma relação de correspondência directa entre o periodo cronológico da sua carreira de escritor - 54 anos - e a sucessão das correntes, movimentos ou escolas literárias que marcaram os finais do século XIX, e a primeira metade do século XX. Como já de início se procurou justificar, a obra poética de de la Mare não é analisável sob o ponto de vista da sua evolução cronológica; logo, na influência, mais ou menos directa, das modas do momento.

Walter de la Mare é um fenómeno de continuidade, na tradição literária inglesa da primeira metade novecentista. E continuidade, neste contexto, implica uma parcela de relativa anacronia quanto a correntes de fundamento mais vanguardista, como os modernismos e os pós-modernismos. Podem surgir traços dispersos destas correntes, no interior da sua escrita, sem todavia se poder identificar uma intenção consciente, deliberada, nesse traçado.

Lê-se, mais uma vez, um passo de L. Clark como ponto de partida para a discussão de eventuais alternativas:

> Walter John de la Mare was born at Charlton, a village then, in the country of Kent, on 25th April, 1873. Dickens, one of his heroes, had only been dead for three years; Wilkie Collins, another, was still alive. Tennyson, the Poet Laureate, and Browning were at the height of their fame; Hardy's *Under the Greenwood Tree* was about to be issued. It is not often realised how much of a Victorian de la Mare

> was, and remained, at heart (he is included in the *Oxford Book of Victorian Verse*), nor who were his contemporaries and earliest influences. («WdlM». *TBHM.*122)

Num outro passo, Clark alude ao longo periodo histórico que de la Mare presenciou, a sucessão de mudanças radicais, os grandes planos da vida política, social e cultural do mundo ocidental:

> He saw many changes of fashion for he lived in six reigns. Born in an old queen's, and dying in a young queen's reign, he knew the horrors of three major wars, each worse than the one before. («WdlM».*TBHM.*121)

Antes de prosseguir com o desenvolvimento das propostas lançadas, é oportuno introduzir um outro elemento de confronto, através da apreciação crítica de Lord David Cecil a de la Mare, num ensaio intitulado, «The Prose Tales of Walter de la Mare» *33*:

> Mr de la Mare is, in the true sense of a misused overworked word, a symbolist. The outer world he shows us is the expression of an inner world. the external drama the incarnation of an internal drama. And that internal drama is concerned with some of the profoundest and most critical issues that confront the human soul. (...) He is filled with a sense of the fleetingness, the insubstantiality of what looks so solid and permanent.

Numa primeira leitura dos excertos citados, verifica-se uma não uniformidade de posições críticas, uma vez que L.Clark aproxima de la Mare dos vitorianos e Lord D. Cecil declara-o como simbolista. No entanto, tal como a leitura mais atenta dos respectivos textos o evidencia, os pontos de vista que lhes subjazem não se identificam, enquanto princípios de classificação de uma escrita poética.

Se, por um lado, o ponto de vista de L.Clark assenta em referências periodológicas, dentro da cronologia de uma história literária inglesa, por outro lado, o ponto de vista de D.Cecil rege-se por princípios da Poética, mais propriamente, no quadro de uma teoria figural do discurso. Dentro destes parâmetros, o símbolo é encarado como meio de figuração e motivação do discurso, na correspondência metonímica latente, entre aquilo que se diz e aquilo que, implicitamente, é sugerido. Assim, ao designar de la Mare de simbolista, D. Cecil sublinha antes de mais a natureza simbólica da escrita do poeta, pelo que, integrá-lo ou não nos simbolistas, como marca de escola, não é o objectivo deste crítico. De qualquer modo, porém, abstraindo mesmo as diferenças de pontos de vista entre Clark e Cecil, nas suas tentativas de tipificação da escrita delamareana, não pode dizer-se que se trata de duas posições críticas antagónicas e insobreponíveis, excluindo-se mutuamente. De facto, no caso delamareano, elas completam-se.

No entanto, a conjugação destes dois vectores,o vitoriano e o simbolista, na estrutura de uma escrita poética delamareana, integra-se num contexto de influências marcadamente novecentistas que, naturalmente, vinculam determinados modos de ser específicos nessa mesma estrutura de escrita. Assim, muito embora a poética delamareana se possa definir pelo seu isolamento, consciente, das tendências de moda, em eclosão no início do século XX, não é possível alhear esta aparente e deliberada anacronia estética de um ponto de vista intimamente sincrónico, com os planos de ruptura e mudança seus contemporâneos. Se de la Mare se pode equacionar com o Vitorianismo ou, num outro sentido, com o Simbolismo, é apenas tendo em conta o valor retrospectivo da atitude subjectiva. Essencialmente, de la Mare já não é um homem do século XIX, pois a sua postura

perante o mundo, a sua experiência vivencial, bem como a sua leitura do passado identificam-no num contexto de referências novecentistas.

Contudo, perspectivado sob o ângulo da sua contemporaneidade, em confronto directo com os movimentos Modernistas, de la Mare é um elemento desajustado, não-conforme. Repare-se que, é exactamente na complexa indeterminação entre linhas de tradição passadas e presentes no corpo de escrita delamareano, que se deve entender, como primeiro ponto de referência, a integração do poeta no grupo dos Georgianos. O movimento Georgiano é um fenómeno de revolta literária, surgido em Inglaterra pelos finais da primeira década novecentista, contra o esgotamento de uma poética romântico-vitoriana, numa prática já epigonal de escrita. No entanto, o Georgianismo não se deixa identificar com outros movimentos artísticos contemporâneos, de feição mais marcadamente vanguardista como, por exemplo, o Futurismo, de importação italiana, e sem grande implantação em Inglaterra, o Vorticismo e o Imagismo, sob a égide programática de Pound, como mais adiante se poderá ver desenvolvido.

De um ponto de vista histórico-literário, muito sumariamente (ressalvando-se erros de apuramento e precisão críticos, quanto aos autores específicos em causa), a cena das letras inglesas em 1900 afigura-se nestes termos. Tinham já desaparecido as figuras principais do Vitorianismo: Arnold, em 1888, Browning, em 1889 e Tennyson, em 1892. Meredith e Swinburne publicam, todavia, os seus últimos livros de poesia já no séc.XX, vindo a falecer pouco depois (1909). Contudo, de acordo com uma abordagem generalizante, nem a poesia de Meredith, em *Reading to Life* (1901), nem a de Swinburne, em *Channel Passage* (1904), representam explicitamente os novos rumos da poética novecentista, tal como esta se irá apresentar a partir da década seguinte. Assistia-se, nesta altura da viragem do

século, a um decréscimo da produção de poesia, propriamente dita, com a perda de vigor das correntes decadentistas, após as mortes de Beardsley (1889), Wilde e Dowson (1900), projectando-se o rumo da poética para os domínios da narrativa e do drama. De igual modo, dá-se conta de um interesse renovado por parte dos escritores na crítica e na historiografia literárias. Assim, por exemplo, Kipling volta-se para a escrita narrativa, em vez da poesia, seguindo um movimento de maior determinação no campo literário da época, quanto à renovação das formas da ficção narrativa e dramática (Ross. *GR.* 31ss). Constata-se, por seu turno, a rotação de Yeats da poesia para o teatro, com a publicação de *Kathleen ni Houlihan* (1902) e a sua carreira no Abbey Theatre. Arthur Symons, por sua vez, publica *Poems*, em 1901, transpondo de seguida os seus interesses literários para o aprofundamento de uma metalinguagem histórico-crítica. Assim no campo estritamente da poesia e, em termos generalizantes, necessariamente redutores, distingue-se a figura de Hardy, com a publicação de *The Dynasts* (1903-1906-1908), como a influência verdadeiramente determinante no contexto da poética inglesa do início de século, no assim designado periodo Eduardiano [34]. No entanto, muito peculiarmente, nem sequer o público da altura estaria preparado para Hardy, como o esclarece um comentário de Ross: «The Edwardian public could scarcely have been expected to take Hardy's poetry to its heart. Its message was too austere, and the crabbed, unsonorous verse grated too harshly on ears too long accustomed to the music of Tennyson or the triolets and ballads of the Decadents». (*GR.* 30).

Se por um lado, o Georgianismo se afirmou no campo das letras inglesas como uma renovação de cânones poéticos, estagnados durante o periodo Eduardiano, por outro lado, o movimento em torno da publicação da antologia *Georgian Poetry (1911-1922)* não procurou assimilar-se à radicalidade das propostas das correntes de um Modernismo embrionário. Não deve esquecer-se,

porém, que é do mesmo espírito de mudança e ruptura com o cânone estético romântico-vitoriano, característico do chamado *Georgian Revival*, que surgem os fundamentos germinais das vanguardas.

Sob o ponto de vista de uma análise histórico-literária, o termo Georgianismo pode assumir a amplitude de uma movimentação de ruptura, em moldes de uma poética geral dos discursos, independentemente de grupos ou subgrupos, escolas, outros movimentos que, a partir desse eixo se foram definindo. Robert Ross, em *The Georgian Revolt*, aborda o problema com extrema clareza *35*:

> For whatever reasons, by late 1911 the poetic pot had begun to simmer. Two events, occuring almost simultaneously, put it beyond doubt that a poetic renaissance was beginning to take shape. The public's interest in poetry, long dormant was beginning to reawaken. More important, the nature of poetry itself was undergoing drastic changes; a new, twentieth-century poetic was being created.

Ross prossegue na distinção de três aspectos fundamentais, na base da movimentação georgiana. Em primeiro lugar, o Georgianismo decorre de uma mudança epistemológica radical, assimilando-se a um processo latente de clivagem do Humanismo, no quadro de referências ocidentais. Em segundo lugar, o Georgianismo é um fenómeno de mudança na arte em geral, contra o academismo vigente. Finalmente, o Georgianismo é uma revolta literária contra o Vitorianismo e a corrente de tradição romântica que lhe subjaz. Propõe-se, entretanto, a leitura do próprio texto de Ross, pois facilita o desenvolvimento posterior de alguns tópicos anteriormente deixados em aberto:

> The Georgian poetic revolt must finally be explained in its own terms. (...) In the first place, seen in its broadest historical terms, the pre-war revolt of the younger generation against poetic standards which had governed since the Romantic

> Revival was part of a larger and more widespread intellectual revolt against Humanism. (...)
> Secondly, the pre-war poetic revolt was part of a general revolt in all the arts, especially the pictorial and the plastic, against the dead hand of «Academism» (...). The early Georgian era was one of those recurring periods in the history of English literature when the pictorial and the literary arts drew close together. (...)
> Thirdly, the Georgian revolt, as the young poets themselves looked upon it, was a revolt against Victorianism. More precisely, they saw it as a repudiation of the unbroken chain of poetic history which had extended from the Romantic Revival through the Victorian age to the inevitable cul-de-sac of the nineties. (*GR*.40 ss)

Muito significativamente, Ross conclui da sua análise:

> Almost all the young Georgian rebels of whatever coterie - realists or Vorticists, Futurists or Imagists, Ezra Pound or Rupert Brooke, Richard Aldington or Lascelles Abercrombie - can be said in varying degrees to exemplify these tendencies. Beyond such common ground, however, agreement became the exception rather than the rule, for the movement towards modernism took two divergent paths. (*GR*.45-46)

Entretanto, abstraindo o carácter genérico da designação de Georgianismo, vinculada a um primeiro momento de eclosão de uma vontade de mudança nas tendências estéticas vigentes, o movimento georgiano da poesia inglesa reveste-se de uma identidade peculiar. É constituido por um grupo de poetas novos ingleses que, sob a orientação editorial de Edward Marsh, vão obtendo publicações nos sucessivos volumes da antologia *Georgian Poetry*. Harold Monro foi responsável pela publicação de todas as edições da *Georgian Poetry*, bem como pela edição da grande corrente de produções literárias anti-vitorianas.

Constata-se, porém, uma faceta muito característica do movimento georgiano. Para além de se tratar da face mais conservadora da renovação anti-vitoriana da altura, o movimento dos poetas georgianos segue uma linha de tradição intrinsecamente britânica, alheada das influências estrangeiras, continentais, que

demarcam as vertentes mais radicais do Modernismo em Inglaterra, associadas primordialmente a Pound e a Eliot *36*. Confronte-se, por exemplo, um passo do estudo dedicado a Dylan Thomas por Joaquim M. Magalhães, numa abordagem clara e abrangente das correntes de tradição em surgimento nas primeiras décadas do século XX, na determinação da esteira modernista inglesa *37*:

> Contrariamente às outras actuações ligadas ao Modernismo inglês, *Georgian Poetry* segue um padrão anti-teórico e anti-manifesto caracteristicamente inglês. (...) Não é propriamente uma rejeição de modos de escrita o que encontramos nas suas páginas, mas um apelo no sentido de convencer um público mais largo de que havia novas vozes, que não se situavam no intelectualismo filosofante, na «poetic diction» arcaizante, no nacionalismo patriótico dos poetas do «establishment» eduardiano do tempo, mas que tinham uma mensagem identicamente necessária de transmitir.

É , de facto, esta necessidade de transmitir um conteúdo real que caracteriza a intenção georgiana, numa primeira fase de implantação junto do público inglês; cronologicamente, esta primeira fase do movimento georgiano, caracterizada pelo entusiasmo de um impulso renovador, estipula-se entre 1911, data da primeira edição do Volume I de *Georgian Poetry*, e 1914, com a entrada na primeira Grande Guerra. Corresponde a uma tentativa de recuperação «realista», na articulação do binómio poesia-vida, alienada pelos estetas finisseculares e, anteriormente, esteriotipados na convenção vitoriana *38* . Destacam-se nomes de poetas mais significativos como os de Rupert Brooke, Wilfred Gibson, John Masefield, Lascelles Abercrombie, Gordon Bottomley. Os nomes de D.H.Lawrence e W. de la Mare são igualmente de incluir no círculo georgiano de poesia, tendo sido sempre seleccionados por Marsh para contribuirem com poemas para *Georgian Poetry*. Este facto, todavia, não implica um vínculo estrito destes poetas ao Georgianismo, sobretudo, em momentos posteriores em que o espírito de renovação inicial se

perde, revertendo na tipificação de modos de escrita, a partir de índices poéticos de natureza programática.

Assim, enquanto de la Mare não é um exemplo paradigmático da poesia realista georgiana, D. H. Lawrence foi um dos principais arautos do vigor, da força energética, da rudeza objectiva que deve conformar a nova concepção de poético *39*. De resto, ainda que em oposição ao realismo georgiano e ao Futurismo, Pound defende um ponto de vista análogo, na sua concepção anti-sentimentalista do Vorticismo. Lê-se numa carta de Pound a Harriet Monroe *40*:

> Objectivity and again objectivity; no hind-side-beforeness, no straddled adjectives ... no Tennysonianness of speech; nothing - nothing, that you couldn't in some circumstance, in the stress of some emotion, actually say.

Algo que, significativamente, Pound vê emergir na revolução efectuada por Yeats no domínio da dicção poética tradicional: *Mr Yeats has once and for all stripped English poetry of its predamnable rhetoric. He has boiled away all that is not poetic - and a good deal that is.* (*LEEP.* 11).

Por seu turno, Wyndham Lewis, um dos poetas mais activos na definição programática do Vorticismo, através das suas inúmeras contribuições em *Blast*, o jornal porta-voz do movimento, corrobora a posição de Pound. Assim, surge em *Blast I* (1914), uma espécie de manifesto vorticista da autoria de Lewis, definindo os termos pelos quais o movimento deveria conceber-se *41*:

> WE ONLY WANT THE WORLD TO LIVE, and to feel its crude energy flowing through us. ...
>
> (...)
>
> Wilde gushed twenty years ago about the beauty of machinery. Gissing, in his romantic delight with modern lodging houses was futurist in this sense.

> The futurist is a sensational and sentimental mixture of the aesthete of 1890 and the realist of 1870. ...

Torna-se necessário, neste ponto, especificar a natureza desta não conformidade inglesa à proposta de uma poética futurista. Por parte dos georgianos, a recusa de padrões futuristas, na sua concepção do poético, é um problema de fundo, relacionado com códigos antitéticos de representação do real. A estética georgiana não abdica de um discurso representacional, mimético, dos objectos referenciais. Pelo contrário, o Futurismo, em comum com o Vorticismo e o Imagismo, são propostas de arte anti-representacionais, pelo que, é precisamente deste ponto que partem os ataques vorticistas e imagistas ao Georgianismo *42*.

No entanto, a não conformidade ao Futurismo, sobretudo, por parte dos georgianos e dos vorticistas, tem a ver com o sentido de britanicidade, já referido mais acima. Muito em especial, a latinidade do Futurismo é sentida em Inglaterra como um factor de estranhamento não inteiramente ajustado ao modo de ser inglês. São significativas, neste sentido, as opiniões de várias figuras do mundo literário e da cultura, no comentário que tecem à poética futurista, sobretudo, por via do seu principal representante, Filippo Marinetti. Assim, em Dezembro de 1913, Richard Aldington pronuncia-se nos seguintes termos *43*:

> M.Marinetti has been reading his new poems to London. London is vaguely alarmed and wondering whether it ought to laugh or not.

Por seu turno, a descrição de Douglas Goldring da figura de Marinetti é, só por si, reveladora desta atitude de desconfiança latente quanto à poética futurista, por parte do círculo intelectual londrino *44*:

> [Marinetti] is a flamboyant person, adorned with diamond rings, gold chains, and hundreds of flashing white teeth.

Integra-se neste contexto a atitude de Edward Marsh relativamente à natureza do impacto de Marinetti e das suas célebres conferências londrinas sobre poesia, entre 1912 e 1914 *45*:

> He gave us two of the «poems» on the Bulgarian War. The appeal to the sensations was great - to the emotions, nothing. As a piece of art, I thought it was about on the level of a very good farmyard-imitation - a supreme music-hall turn. I could not feel that it detracted in any respect from the position of *Paradise Lost* or the *Graecian Urn*. He was a marvellous sensorium and a marvellous gift for transmitting its reports - but what he writes is not literature, only an aide-mémoire for a mimic

Naturalmente é irónica a referência a Milton e a Keats, tomados como paradigmas periodológicos de uma tradição literária inglesa, se se atender ao conceito de poético implícito em Marsh, em oposição ao de Marinetti. Por outras palavras, Marsh apoia-se na definição de cânone literário institucionalizado na autoridade dos nomes que a tradição consagrou, pelo que a definição do não-literário estipula-se pelo seu desajuste quanto ao cânone tradicional.

Muito explicitamente Ross sintetiza a posição inglesa quanto à influência estrangeira do Futurismo, ainda que não possa negar-se o seu papel de precursor das experiências de vanguarda que caracterizariam a vertente modernista da poesia inglesa do século XX :

> Though it undeniably opened the door to all sorts of further experiments with verse forms, few English poets appear to have taken it very seriously as a guide for writing verse, if for no other reason than the English poet's fundamental distrust of Latin extremism. (...) Finally, Vorticism was agressively, self-consciously English. Unlike Futurism, an import from alien, Latin shores, Vorticism took pains to distinguish itself as a native movement. (*GR.* 58-65)

A posição imagista contra o Futurismo não se afirma explicitamente sobre parâmetros de ordem geográfico-cultural, como no caso dos georgianos e vorticistas. Os imagistas identificam-se com o vigor e a energia defendidos pelos futuristas como bases para o sentido de uma escrita poética abdicando do sentimentalismo e da estilização academistas, num apelo fundamental ao moderno, ao actual. Os pontos de discordância têm algo a ver com o extremismo latino das acusações georgianas e vorticistas. A este respeito lê-se, por exemplo, no periódico imagista *New Freewoman I*.12 (1.12.1913), num artigo de Richard Aldington *46* :

> There is a vast organized energy in these poems, and good journalistic observation. Their great drawback to some of us is their utterly unrestrained rhetoric, their abuse of abstractions, their vagueness. (...) M.Marinetti's poems are born in confusion and may perish in it.

Regressa-se a de la Mare, na tentativa de alcançar conclusões possíveis sobre os dados já reunidos. De la Mare é um homem que viveu a sua infância e juventude ainda no século XIX, mas que firmou os seus anos de maturidade, bem como os da velhice, já no século XX. A sua carreira literária abrange a primeira metade novecentista, entre 1902 e 1953. Da leitura da sua obra, de um conhecimento dos seus gostos e interesses literários, das questões de ordem vária que o preocupam, ora de um forma humana e social, ora intelectual, dá-se conta de uma personalidade enraizada naturalmente em valores tradicionais oitocentistas, todavia, enformados por pontos de vista reajustados a um clima de mudança próprio dos limiares do século XX *47*.

Deste modo, definir as coordenadas do poeta Walter de la Mare, nas linhas de tradição que perfazem o quadro das letras inglesas, na esteira que conduz do Romantismo-Vitorianismo até aos Modernismos, torna-se uma tarefa complexa. No

decurso desta exposição, destacaram-se três vertentes de tradição, em concurso, na poética delamareana: o Vitorianismo, o Simbolismo e o Georgianismo.

Atribui-se à primeira vertente de tradição, o Vitorianismo, um sentido periodológico. A definição deste marco cronológico-literário tem como intenção poder remeter para ele todos os aspectos da poética delamareana que melhor evidenciem a influência do contexto cultural oitocentista, enquanto fundamento da educação e formação pessoal de de la Mare, como homem e como poeta.

À segunda vertente, simbolista, o sentido atribuido não é tanto de natureza periodológica como poético-estilística. De la Mare é um poeta simbólico, na medida em que a sua escrita assenta no valor figuracional do símbolo, numa ordem do discurso que transcende a referencialidade directa do objecto [48].

Finalmente, a vertente georgiana inscreve-se como pioneira de um movimento geral de revolta e mudança, característico das primeiras décadas novecentistas. Entretanto, considerar de la Mare um poeta georgiano seria limitar a perspectiva crítica relativamente ao âmbito de influências que determinam a sua escrita. De la Mare contribui, efectivamente, com poemas para a *Georgian Poetry*, embora esta circunstância se deva não ao facto de de la Mare ter aderido, deliberadamente, a uma nova proposta poética, mas simplesmente ao facto de os seus poemas, de algum modo, se terem ajustado aos novos objectivos. Assim, muito peculiarmente, mesmo após o declínio e queda do movimento georgiano, com o desaparecimento da *Georgian Poetry*, no seu Volume V (1922), de la Mare continua a escrever na identidade poético-estilística que o singulariza. Se se atender ao contexto da evolução literária das primeiras décadas do século XX, desde os

arranques iniciais do Modernismo, com as influências futuristas, até ao Surrealismo, passando pelos dadaista, de la Mare é um poeta desintegrado [49].

Visto deste ângulo, o problema da integração de de la Mare no contexto das suas referências epocais toma a dimensão de um impasse. Todavia, o aprofundamento do estudo da poética delamareana, na sua prática de escrita, revela a natureza deste impasse, o qual se deve essencialmente a uma tentação facilitista, do ponto de vista crítico, de procurar ajustar marcas de escola, histórica e literariamente definidas, a um padrão de escrita que se lhes escapa. Se pelo contrário, se tentar encontrar os pontos de escape dessa escrita, tomando-os como descentramentos e/ou, porventura, vias paralelas, relativamente a um fluxo principal de escritas, então o impasse crítico dissolve-se.

Nesta ordem de ideias, compete definir, por conseguinte, qual o ponto de observação, pelo qual perspectivar de la Mare. Das três vertentes de tradição destacadas, o Vitorianismo, o Simbolismo, o Georgianismo (como metonímia da modernidade novecentista), torna-se necessário eleger uma delas, no intuito de hierarquizar as restantes. O problema metodológico que se levanta remete para critérios objectivos de selecção do ponto de vista a privilegiar, relativamente aos outros e, de modo algum, se deve colocar ao nível de uma equação algébrica. Ou seja: não é indiferente proceder-se à hierarquização dos três termos da questão, a partir da escolha inicial de um qualquer prevalecente sobre os outros. Deste modo, eleger como ponto de observação o Vitorianismo, o Simbolismo ou o Georgianismo (na ressalva já efectuada), tem a ver naturalmente com a subjectividade de uma leitura crítica, orientada objectivamente pelas evidências que o estudo do poeta e da sua obra lhe tenham facultado.

Assim, em termos latos, a perspectiva que, ao longo deste trabalho, configurou a leitura da poesia delamareana, prende-se com o assumir da presença do poeta e da sua escrita no universo de valores novecentistas. Embora sejam flagrantes as suas afinidades com o século XIX, com o ambiente vitoriano que plasmou o imaginário da sua infância, que vinculou gostos e interesses literários, desde os anos da sua juventude até ao fim da vida, que povoou a densidade subconsciente do seu universo onírico, e alimentou todos os fantasmas de um eu preocupado com o devir e a morte da existência - muito embora tudo isto de que de la Mare é o reflexo incontestável, há, no entanto, uma premissa a estabelecer. De la Mare reflecte a memória desse passado, no corpo da sua escrita poética, pelo que a sua lírica é um fluxo reminiscente. Como tal, assenta no presente, mesmo que dele procure abstrair-se.

Assim sendo, em de la Mare não há negação do presente, nem tão pouco escapismo. O seu relacionamento com o passado e com o presente revela simplesmente cumplicidades diferentes. Com o passado, a cumplicidade é mais aparente, deliberada, apoiando-se na franca actividade de uma imaginação rememorativa. Lê-se num passo de *Early One Morning in Spring*, obra de carácter ensaístico, na qual de la Mare reflecte sobre a infância e o sentido do mundo e dos valores infantis, na retrospectiva do adulto [50]:

> If the present resembles a room in the glare of an electric lamp, memories of childhood have for illuminant nothing more powerful than a single candle or the crescent moon. They stand out clear and small, share a pronounced family likeness, and disclose again and again what the subtlest intuition and the closest communion which a child may fail to perceive or to interpret. They suggest too, that, although every child is unique, childhood itself in retrospect is an elusive state of being, unlike any other in life, and exceedingly difficult to recapture, but not *so* difficult, perhaps, and for other reasons, as that of early youth. The one we view as it were from within, the other from without.

A metáfora da luz faz reflectir os diferentes pontos de vista, pelos quais se fazem representar subjectivamente o presente e o passado. O facto de o presente moderno da luz eléctrica não poder ser abstraido nem negado, não desvanece de modo algum a nostalgia romântica que envolve um cenário passado, à luz da vela ou do luar: « *How strange that moonlight should move one so much! It comes and falls on that wall*» - A expressão é reportada a de la Mare por Russel Brain, numa das sua habituais conversas ao chá, em casa do poeta *51*.

Assim, a memória da infância e dos anos mais jovens, sob o olhar do adulto, assume o papel imaginativo de recriação de vazios passados, na mesma indefinição de contornos e conteúdos que a sombra projectada na parede, à luz do luar. Para de la Mare, o passado é uma espécie de paixão: é um espaço esvaziado de formas, mas repleto de presenças possíveis, às quais a imaginação tem o máximo poder de restituir uma forma de existência. Repare-se que, neste sentido, o passado é um dado do presente e tem a configuração renovada de cada momento de revisitação. Deste modo, enquanto representação imaginativa de um objecto, o passado institui-se como motivo poético, funcionando como pretexto para a enunciação lírica.

Se o passado é um dado do presente, isto significa uma tomada de consciência subjectiva quanto à natureza do próprio presente. Se em de la Mare se assiste a um conflito latente entre os motivos pretextuais da sua poesia, a memória do passado, e o contexto circunstancial da sua própria vida, é porque se traçaram confrontos em instâncias paralelelas. Os dados do presente são aceites, porque conhecidos e, como tal, enquadrados na contextura histórico-cultural de onde relevam. Todavia, no confronto com dados paralelos do passado são considerados como menos conseguidos. Veja-se o exemplo apresentado pelo próprio de la Mare

sobre a natureza adulterada da imaginação idealista, na contemporaneidade do pensamento da altura *52* :

> If you use the word «imagination», as Blake and Coleridge used it, are not imagination and reason two different things? Why muddle the inner and outer worlds, - vision and objects ? (...) Modern thought will doubt its own eyes, if someone gives it a *reason* for doing so - much more the inward vision. I wondered if philosophy could help, if it could at least find a reason for belief in imagination - as a creative image-making of reality.

Nesta ordem de ideias, ao falar-se de uma cumplicidade deliberada do poeta com o passado, acresce lembrar uma cumplicidade tácita de de la Mare com o presente, a qual subjaz implicitamente aos modos de enunciação que tipificam a escrita poética delamareana. Neste sentido ocorre uma chamada de atenção a uma parcela do contexto filosófico das primeiras décadas novecentistas, na sua importância quanto à determinação de rumos do pensamento, das ciências e das artes, na sequência do século.

Por um lado, assiste-se ao desenvolvimento da lógica atomística de Bertrand Russell, de acordo com uma base ideológica empirista, pela qual a percepção sensorial do mundo não nos dá o conhecimento dos objectos físicos, em si, mas fornece «dados» (lat. *datum*) sensoriais, i.e., um tipo de «átomo lógico» (substâncias fundamentais, não passíveis de análise). No entanto, tal como Russel defende em *Our Knowledge of the External World* (1914), *Philosophy of Logical Atomism* (1918), na sequência dos *Principia Mathematica* (1910-13), qualquer objecto real (de acordo com um conceito geral de *sensibilia*) não pode ser identificado através dos «dados» sensoriais subjectivos, uma vez que a organização das estruturas do mundo em universais, ou seja, propriedades e relações entre os constituintes (uma versão novecentista dos conceitos simples e das mónadas

leibnizianas), não pode reduzir-se aos particulares do dado subjectivo. Entretanto, a teoria de Russell da percepção sensorial do mundo a partir do dado sensorial, tipificado na categoria dos «átomos lógicos», parece construir-se segundo uma base de pensamento idealista, uma vez que os dados sensoriais subjectivos são entidades mentais. Russel, todavia, contorna o problema, ao identificar os dados dos sentidos como entidades físicas e não mentais, estabelecendo com o sujeito da observação uma dependência causal, mas não lógica. Por outras palavras, a percepção do objecto depende causalmente do sujeito que o observa, i.e., da perspectiva que o configura, mas essa observação não é uniformizada, mas descontínua, variando com as perspectivas diferentes da observação particular individualizada, as quais, apresentam a multiplicidade relativa das configurações possíveis do mesmo objecto. Um exemplo paradigmático deste tipo de conhecimento e representação do real encontra-se na pintura cubista, na razão de tridimensionalidade que estrutura a multiplicidade de planos e perspectivas das suas construções objectuais *53*.

Na mesma ordem racional de um pensamento que tende a reconstruir-se em bases pós-metafísicas, surge a filosofia de Wittgenstein, discípulo de Russell, na definição de uma ontologia pontualmente divergente daquela proposta pelo seu antecessor. Tanto Russel como Wittgenstein fundamentam ontologicamente a existência nos conceitos de *facto* (constituido por *atomic facts*, e oposto à *coisa*) e *proposição*, um símbolo complexo que se compõe de símbolos, cada qual na sua significação específica. A crítica de Wittgenstein a Russell é dirigida à teoria classificativa dos tipos proposicionais, bem como, por inerência, à sua teoria da significação. Uma das linhas de força determinantes no pensamento de Wittgenstein liga-se, então, a uma teoria da linguagem, formalmente estruturada na relação entre um objecto simples e o seu sentido definitivo, estabelecido pelo signo simples desse objecto: *The demand for the possibility of simple signs is the demand for the*

definiteness of sense [54]. Por outras palavras, o objecto *é* a significação do nome (*Tractatus Logico-Philosophicus*. 3: 203). Note-se a correlação ideológica que se entretece entre o pensamento de uma teoria da linguagem de Wittgenstein e a poética de Pound, na sua definição de «simbolos» [55]:

> *Symbols* - I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man uses 'symbols' he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that *a* sense, and the poetic quality of the passage is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk.

Retomando a perspectiva de Wittgenstein, o facto de a linguagem utilizar a mesma palavra para significar (e simbolizar) funções logicamente distintas, é determinante das confusões fundamentais que se geram no âmbito das proposições filosóficas: *Most of the propositions and questions to be found in philosophical works are not false but nonsensical (...) [and] arise from our failure to understand the logic of our language.* (*TLP.* 4 : 003). O carácter *nonsensical* das proposições, tal como Wittgenstein o designa na sua «teoria pictórica» da linguagem, advém, no fundo, da tentativa frustrada das proposições linguísticas em descrever a relação fundamental entre a linguagem, o pensamento e a realidade. No entanto, Wittgenstein não destitui de um sentido possível a sua teoria das significações sem-sentido das proposições linguísticas:

> My propositions serve as elucidations in the following way: anyone who understands me eventually recognizes them as nonsensical, when he has used them - as steps - to climb up beyond them. (He must, so to speak, throw away the ladder after he has climbed up it.) He must transcend these propositions, and then he will see the world aright. (*TLP.* 6.54).

Contudo, o mesmo contexto epocal, na emergência de correntes modernistas no plano das artes e da literatura, contrapõe o racionalismo atomista de

Russell e Wittgenstein, na abolição na transcendentalidade da *essentia* metafisica, às construções de sistemas metafisicos alternativos, por exemplo, nos idealismos de S.Alexander e A.N.Whitehead. As noções de puro tempo e puro espaço são míticas, pelo que o que é real e o que se experiencia é a ocupação de um determinado espaço, em tempos sucessivos. Nesta ordem de ideias e, seguindo o pensamento de Whitehead em *The Concept of Nature*, a natureza do «evento» constitui a substância última da natureza, uma vez que o evento actualiza no tempo e no espaço históricos a relação abstracta tempo-espaço *56*:

> According to Whitehead what we see when we see, as we would put it, a physical object, is an event. A physical object is merely a relatively stable factor in an event with which is associated a cluster of sense, objects, e.g., a colour, a smell, a sound, etc. An object is, of course, an abstraction, since it is only a factor in an event, and cannot exist in isolation.

O aspecto fundamental da filosofia de Whitehead prende-se com uma hostilidade ao atomismo racionalista de Russell, a qual se faz sentir sobretudo num conceito de tempo histórico constituido, não por sequências de instantes, mas por durações, periodos de tempo, nos quais os instantes se inscrevem. No plano crítico-literário T.S.Eliot inscreve-se nesta mesma linha de orientação ideológica, ao conceber a natureza de um sentido de história, no diálogo entretecido entre o passado de um legado tradicional e a percepção do momento presente *57*:

> (...) the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; (...) This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutelly conscious of his place in time, of his contemporaneity.

Repare-se que este conceito de tempo em Whitehead (no modo como Eliot também o reflecte) não se distancia das configurações das imagens de tempo

características da poética delamareana. Todavia, estas «imagens» da poesia de de la Mare, na convergência metafórica de tempos e espaços, não se conformam inteiramente à proposta de uma noção de *imagem*, por Pound, o qual poderá articular-se no sentido de uma lógica atomística russelliana, quanto a uma noção de tempo fundamentada no conceito simples de «instante»: *An 'Image' is that which presents an intelectual and emotional complex in an instant of time.*(*LEEP.* 4) Só na articulação, ainda que implícita, destes eixos do pensamento novecentista, se compreende a concepção de tempo, de tradição, tal como ela emerge, paradigmaticamente, no discurso poético de *Winged Chariot (1951).* Trata-se de um poema extenso, na articulação de segmentos estróficos sucessivos, interligados por fragmentos citacionais de outros textos, de épocas muito diversas, sem identificação da fonte autoral. *Winged Chariot* representa o tempo, mas não no sentido de uma cronologia ininterrupta de momentos presentes que se vão tornando passado, apoiada na noção escatológica de uma atemporalidade estática, de valores perpétuos, que sempre existiu e existirá, após o fim de todos os tempos. Em *Winged Chariot*, a noção de tempo e devir da tradição interpreta o sentido existencialista de um diálogo de mensagens entre as sucessividades presentes e os apelos a um passado em ressurgimento. Aliás, já em 1916 esta mesma noção de tempo e tradição, como diálogo de tempos e de tradições, reflecte-se no comentário do *TLS.*, em recensão crítica a *The Listeners and Other Poems (1912)* [58]:

> He [de la Mare] is not concerned with himself, but with those whispering voices which he listens for; and sometimes he gives us their music so that we know he is reporting truly what he has heard.

Com efeito, o Cap.I.2. desta dissertação irá desenvolver esta problemática, a partir de uma linha de pensamento filosófico, originária na ruptura metafisica de Nietzsche e reflectida na proposta heideggeriana de solução pós-metafisica da crise

em aberto desde os finais do século XIX. Naturalmente, uma vez que se trata de um estudo crítico-literário da obra de um poeta, a abordagem da questão filosófica, subjacente aos parâmetros de uma história das ideias da época, será sempre condicionada ao interesse global do estudo, na ordem de uma poética dos discursos. Assim, os marcos de uma evolução do pensamento filosófico, referidos na sequência deste estudo, devem ser tomados como índices de integração contextual do poeta Walter de la Mare, com vista a um enraizamento ideológico e cultural dos modos de ser da sua escrita poética. Entenda-se este enraizamento apenas como um meio acessório de projectar a poética delamareana, sob o ponto de vista do seu enquadramento periodológico: não como um objectivo a determinar neste estudo.

4. Considerar de la Mare sob a perspectiva novecentista, a partir do pressuposto de mudança que o Georgianismo tentou imprimir à poesia inglesa do limiar do século, conduz à seguinte tomada de posição relativamente a todas as outras correntes de tradição patentes na sua obra. O Vitorianismo, o Simbolismo, o Modernismo (ressalva-se o facilitismo das designações generalizantes de conceitos bem mais complexos) surgem como manifestações simultaneamente centrífugas e centrípetas de um mesmo núcleo de coordenadas poéticas, dentro da obra delamareana. Não se pode identificar este núcleo central da poética de de la Mare com o Georgianismo, só por si, porque não seria rigoroso de um ponto de vista crítico. Atente-se, por exemplo, ao comentário de Alan Pryce-Jones, em 1948, acerca da inclusão ou não de de la Mare no grupo dos georgianos *59*:

> (...) poets such as Walter de la Mare and Edmund Blunden, who transcend the limits of group-writing (and therefore fit only incidentally into our scheme of Georgian Poetry).

Em 21 de Novembro de 1952 o *TLS.* publica um artigo intitulado «Georgian Poetry», anónimo, no qual é significativa a apreciação feita a de la Mare *60*:

> Those who do not like the Georgians would doubtless maintain that Mr de la Mare was not ever one of them. (...) Mr de la Mare, Mr Blunden and Davies are all poets of worlds with boundaries clearly separate from a great deal of the world of actuality.

Esta última afirmação do crítico do *TLS* remete indirectamente para o cerne da questão. O facto de de la Mare parecer escapar a uma definição de modos de escrita, em termos de corrente de tradição, movimento, escola, ou grupo literários, leva a reverter a perspectiva de análise. Em vez de se considerar a poética novecentista, de desenvolvimento modernista, como uma revolução radical contra o Romantismo-Vitorianismo de uma tradição literária antecessora, pode reperspectivar-se o problema como uma forma de manifestação do diferente, numa linha coerente de evolução entre os dois momentos da história literária inglesa. Isobel Armstrong identifica a questão do seguinte modo *61*:

> Modernism, in spite of its desire to see itself in terms of a break with history, actually endorses that continuity, for a radical break must break with something. and correspondingly it endorses the gap which Victorian poetry is seen to inhabit.

Esta perspectiva de continuidade entre o Vitorianismo e as formas do Modernismo parece integrar de la Mare no seu enquadramento contextual, mais adequadamente do que uma outra que vise os termos de ruptura entre os dois periodos literários *62*. Com efeito, é precisamente esta acepção de continuidade que

irá determinar o sentido da identificação de Walter de la Mare como poeta de continuidades, no decurso desta dissertação.

A questão colocada nestes moldes implica um reajuste do ponto de vista da análise crítica, quanto ao posicionamento de de la Mare na estrutura de tradições literárias que determinam a sua contemporaneidade. Desta forma, situar de la Mare no século XX, não significa secundarizar hierarquicamente poéticas de tradições anteriores, como o Vitorianismo e o Simbolismo. Significa, antes de mais, considerar essas tradições antecedentes como fundamentos estruturais necessários ao surgimento de um tipo de escrita particular, a de W. de la Mare, num contexto epocal, de cujo centro, aparentemente, se afasta. Num outro passo do seu estudo sobre a natureza da poética vitoriana, Isobel Armstrong comenta do seguinte modo o paralelismo relativo entre os objectivos, aparentemente distintos e, até antagónicos, dos vitorianos e dos modernistas:

> It is clear that the nature of the experiencing subject, the problems of representation, fiction and language are just as much the heart of Victorian problems as they are the preocupations of modernism. The difference is that the Victorians see them as problems, the modernists do not. Where the Victorians strive to give a content to these problems, political, sexual, epistemological, and to formulate a cultural critique, the moderns celebrate the elimination of content. (*VP*.7)

Em termos sucintos, o ponto de vista de Armstrong assenta na diferença ideológica que distingue os vitorianos dos modernistas, quando confrontados com problemas análogos, relativos a modos de percepção e representação do real, ou seja, em termos gerais, a modos de estar (e pensar) e de agir do homem no mundo circunstante. Nesta ordem de ideias, enquanto o Vitorianismo se equaciona com a substância de conteúdo no cerne das questões levantadas, ao desdobrar-se

subjectivamente sobre os objectos, o Modernismo abstrai dos objectos os seus conteúdos substantivos, reflectindo sobre a identidade formal dos mesmos: «Eliot shores up the ruins of a culture with the fragments of art; Yeats strives to make the golden bird of aesthetics sing out of the frenzied images of creation.» (*VP*.7)

Repare-se que, em de la Mare, a via de uma memória reminiscente do passado, na reabilitação de sentido a formas esvaziadas é o resultado inequívoco de uma tomada de consciência da falta de conteúdo do presente. Esta consciência niilista do presente projecta-se nas dimensões de silêncio que emergem na sua escrita poética, encontrando-se o seu exemplo paradigmático no poema «The Listeners», no diálogo a uma só voz entre o viajante e as presenças imateriais da casa abandonada. A questão formulada pelo viajante, defronte do vazio da casa e da noite - *«Is there anybody there?»* - na resposta silente dos ouvintes, aponta para a dúvida latente dos modernistas quanto à substancialidade do mundo, da existência, bem como do próprio conhecimento: «The modernists are haunted by the Victorians because they are haunted by the plenitude of content which eludes them » (*VP*.7).

Se por um lado, de la Mare se revela num impulso vitorianista de reconstituir conteúdos e sentidos a todas as formas esvaziadas do passado, que o presente não consegue preencher, por outro lado, assiste-se no poeta a uma inércia moderna, quanto à necessidade de recriar esses vazios. Em última análise, o monologismo dramático, que caracteriza a enunciação de uma parte significativa da sua lírica, corresponde a uma tentativa de fuga ao diálogo com o silêncio irrevogável de «The Listeners». Do mesmo modo, encontram-se paralelismos desta atitude nas duplicidades da voz do mesmo sujeito, tal como a recorrência obsessiva de ecos deixa perceber.

No ponto intermédio entre as reconstituições de conteúdos e sentidos, de molde vitoriano, e as ausências de conteúdo, na dúvida de todo o sentido, características do espírito moderno, situa-se o poema *nonsense* delamareano. Proveniente de uma tradição oitocentista, radicada em nomes como Edward Lear e Lewis Carroll, o poema *nonsense* é a expressão de uma atitude existencial e epistemológica fundamentalmente céptica. No entanto, não pode dizer-se que o *nonsense* represente uma ausência de sentido, nos seus próprios termos, pois o não-sentido do *nonsense* é, antes de mais, uma perversão do sentido, tomado este como a definição acabada de um determinado referente - concreto ou abstracto, objectual ou conceptual, verídico ou imaginário. O *nonsense* perverte os sentidos feitos, acabados, recriando-lhes uma ordem diferente na lógica diferente da sua enunciação discursiva. O *nonsense* nega uma ordem estabelecida na gramática dos discursos do mundo, mas não visa o niilismo discursivo do silêncio, na consciência de uma impossibilidade de sentido, na insubstancialidade da existência. O *nonsense* é um discurso alternativo, na recriação de um sistema segundo, sobre os códigos estabelecidos de um sistema comum de comunicação, dentro de uma mesma comunidade linguística e socio-cultural. O poema *nonsense* é, então, por natureza, um poema duplo: só se enuncia como alternativa porque lê, à partida, o estabelecido. O mecanismo que preside a todas as perversões, inversões, metamorfoses, de sentido enunciadas, só funciona por referência a uma base geral de codificações, na qual assenta o próprio sistema comunicativo do texto linguisticamente fixado.

Nesta perspectiva, entende-se, pois, o carácter vitoriano do poema *nonsense*, na medida em que surge da consciência auto-reflexiva do cepticismo vitoriano, na necessidade de encontrar conteúdos e sentidos alternativos para

contextos políticos, socio-económicos, religiosos, culturais, em constante desactualização, face ao ritmo de mudança contínua, própria de uma era pós-industrializada *63*.

Já no século XX, o poema *nonsense* delamareano é ainda a proposta de um discurso alternativo que possa redimir o crescente silêncio que envolve a *Waste Land* de Eliot, tomada naturalmente, neste caso, no valor simbólico da sua identificação com a época moderna *64*. Contudo, não sendo ele próprio uma negação de sentido, o poema *nonsense* aponta para essa ausência, caso esgotadas todas as possibilidades de alternativa. O Cap. II.2. irá desenvolver as questões aqui sumariadas, dando relevo à qualidade lírica do *nonsense* delamareano, e procurando identificar vias de esgotamento das alternativas do discurso *nonsense* no decorrer do século XX, por exemplo, no drama absurdo de Beckett. A perspectivação de Beckett , tal como este estudo a apresenta, é necessariamente reducionista, devendo ser encarada como pista de trabalho a desenvolver num possível relacionamento do *nonsense* lírico e lírico-dramático de de la Mare com o lirismo dramático do absurdo de Beckett.

No entanto, é precisamente no confronto entre as linhas de continuidade e ruptura que caracterizam, em Inglaterra, a passagem do século XIX vitoriano para o século XX moderno, que se abrange 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 motivada estruturalmente por uma questão ideológica de fundo. O eu 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, bem como pós-hegelianas, tinham já antecipado esta consciência, ao desconstruirem todo o sistema ontológico humanista que sustentou o edificio metafisico 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 metafisica, para o plano da epistemologia fenomenológica, agnóstica, que caracteriza o cepticismo pós-metafisico *65*.

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.

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. Fundamentalmente, 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 se pronuncia J. Almeida Flor acerca da natureza do monólogo dramático, na escrita poética de Browning *66*:

> O monólogo dramático será, então, a forma literária adequada à expressão desta floresta de enganos, aproximações, equívocos, onde todas as leituras não passam de interpretações subjectivas, sofismadas, falaciosas e fragmentárias. Pela justaposição de monólogos dramáticos, Robert Browning pratica uma estética de reiteração, mediante a qual cada ponto de vista contribui com certa dose de verdade (e ilusão) para a nossa interpretação do real. (...) Profundamente consciente das diferenças e limites do acto de comunicação, Robert Browning encontra no monólogo dramático um modo oblíquo de abordar a realidade que corresponde à sua atitude perante o mundo e a vida.

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, patente no Modernismo. Num passo simbólico e paradigmático desta situação lê-se em *Women in Love* de D.H.Lawrence *67*:

> 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. Atente-se, pois, ao sentido da proposta de Mallarmé, tendo em vista o modo como a Poética do século XX modernista a irá interpretar e assimilar: «Le vers ne doit pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant les sensations.» [68]. Ou ainda, por exemplo, em *Les Mots Anglais* [69]:

> Soit cette isolation pure et simple du Mot inaltérable, soit cette copulation de plusieurs Mots dont le sens demeure discernable; 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.

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, 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 correntes pós-estruturalistas. Repare-se que 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* [70]. 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 particular que é o discurso literário* 71. De acordo com estes parâmetros, a noção de texto evidencia uma instância particular que permite descrever as propriedades de um discurso literário. Por seu turno, a perspectiva hermenêutica, por exemplo, de Ricoeur, interpreta nos seus modelos próprios a concepção estruturalista da Poética, visando o problema da autotelia textual segundo a óptica da sua recepção implícita 72:

> Repartons de notre analyse du texte et du statut autonome que nous lui avons reconnu par rapport à la parole et l'echange 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'interpretons.(...) 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 uma completa autotelia da obra literária, nos termos de uma definição de poéticas subsequentes, como já referido. Com efeito, o Simbolismo não elimina a possibilidade de uma 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. O discurso simbolista remete, assim,

de novo, 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 ontológica do ser, bem como o papel do poeta, como uma espécie de vidência do símbolo *73*:

> 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. Repare-se que 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 transes hipnóticos, as *rêveries*, as alucinações [74]. Volta a citar-se Yeats, num passo de «The Symbolism of Poetry» [75]:

> So, too, one is furthest from symbols when one is busy doing this or that, but the soul moves among symbols and unfolds in symbols when trance, or madness, or deep meditation withdrawn it from every impulse of its own. «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».

Assiste-se, então, no Simbolismo, ao concurso em paralelo de duas vertentes dicotómicas 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, numa espécie 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 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* [76]:

> Pintei os meus caracteres como caracteres modernos que vivem numa época de transição mais agudamente histérica 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. E fiz um pouco de história evolutiva mostrando que as palavras de papagaio do carácter mais fraco são tiradas ao mais forte, pondo as almas humanas a roubar umas às outras as ideias (ou «sugestões», como hoje se diz).

Note-se que, 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. A própria consciência do símbolo é a denúncia de uma ruptura fundamental no mito da unidade ontológica de *Logos* [77]. Assim, por exemplo, Arthur Symons desliga-se gradualmente da escrita poética, para se afirmar como crítico e teórico das influências simbolistas em Inglaterra. No seu estudo mais conhecido, *The Symbolist Movement in Literature*, Symons reflecte sobre a prática de Mallarmé, revelando ao mesmo tempo uma consciência aguda das coordenadas ideológico-culturais da época sua contemporânea [78]:

> Stéphane Mallarmé was one of those who love literature too much to write it except by fragments; in whom the desire of perfection brings its own defeat. (...) he was always divided between an absolute aim at the absolute, that is, the unattainable; and a too logical disdain for the compromise by which, after all, literature is literature. (...) It was «the work» that he dreamed of, the new art, more than a new religion, whose precise form in the world he was never quite able to settle.

Recordem-se as palavras de Mallarmé, anteriormente citadas: *(...) cette isolation pure et simple du Mot inaltérable; (...) jusqu'à disparition même du sens (...) n'est qu'alliage de vie et de mort et double moyen factice et naturel.* Repare-se que, 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, enfim à incomunicabilidade da palavra poética, a qual, por seu turno, passa a identificar-se no silêncio, enquanto expressão do «incompreensível», no sentido proposto por Lawrence, em *Women in Love*. Ou então, num impulso derradeiro, de se redimir, a palavra poética aceita metamorfosear-se no absurdo de uma comunicação que é, sobretudo anti-comunicação. Symons dá-se conta deste mesmo facto, na síntese de uma reflexão sobre a poética de Mallarmé, que passa a citar : « "Poetry", said Mallarmé,"is the language of a state of crisis", and all his poems are the evocation of a passing ecstasy, arrested in mid-flight» *79*.

Em síntese, pois, o conceito de dualidade, tendo em conta igualmente a possibilidade de desmultiplicação da dualidade 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. Mais uma vez se recorda Strindberg, no seu Prefácio a *Menina Júlia*:

> Os realistas acusam o monólogo de inverosímil; mas se eu lhe der uma motivação aceitável, pode tornar-se realista e ser usado com grande vantagem. É natural que um orador passeie para cá e para lá em casa praticando o seu discurso em voz alta. É possível que um actor ensaie as réplicas do seu papel, que uma criada fale com o gato, que uma mãe tagarele com o filho pequeno, que uma velha solteirona fale com o papagaio, que uma pessoa fale durante o sono. (*MJ.* 57)

Para além desta defesa do carácter verosímil do monólogo em cena, dado à faceta de conformidade ao real das várias situações evocadas, Strindberg aponta uma nota inovadora, quanto ao texto dramático do monólogo. A convencional estrutura de escrita por extenso de um texto dramático, no caso do monólogo, irá dar lugar a um simples apontamento das direcções do dramaturgo, no sentido da abertura do texto a 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. (*MJ*.58)

Importa, contudo, estabelecer certos parâmetros de significação a termos utilizados por Strindberg, no intuito de os confrontar segundo uma perspectiva mais generalizante da teoria de uma tipologia do discurso dramático. No plano da retextualização do texto dramático em texto teatral, deve considerar-se implicada na designação de Strindberg de «actor», a figura do encenador, ou realizador da cena, pois ele é o principal responsável pela leitura e interpretação do texto dramático, determinando,assim, o carácter da execução da peça em palco. Note-se que, nesta acepção, o papel criativo e original do actor propriamente dito, ou seja, todo o acto de improvisação é sempre relativo, porque condicionado pela leitura do encenador e, porque remete sempre para uma parcela de conhecimentos apreendidos, ora escolarmente, ora por experiência de actuação.

Voltando ao texto de Strindberg, feitas as devidas ressalvas terminológicas, verifica-se que o estatuto do texto do monólogo se altera 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.

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*) **80**:

«Who are we waiting for?» «*Soup* burnt?» «... Eight -»
«Only the tiniest party. - Us!»
«Darling! Divine!» «Ten minutes late - »
«And my digest -» «I'm *rave*nous!»
«"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)

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 enunciador, nas figuras dos actores que preenchem a cena reconstituida da festa de jantar. Parece importante uma chamada de atenção a Strindberg, na sua concepção do monólogo enquanto apontamento do autor a ser recriado pelos próprios actores. O texto de de la Mare é precisamente este

apontamento fragmentário de tudo aquilo que poderá ser dito nas entrelinhas, mas que se escolheu calar. Emerge, então, textualmente, a função do silêncio como estrutura significante 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. Assim, os monólogos interiores de Joyce, de Virginia Woolf, de Faulkner, de Camus, de Max Frisch, apresentam-se textualmente na técnica de enunciação do chamado *stream of consciousness*, na tentativa de representação mimética de estados discursivos da consciência humana [81]. 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 problema [82]. 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 intitulado «On So-Called Truth in Literature», Roman Ingarden discute nos seguintes termos o problema da «verdade» literária *83* :

> 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, and in performing its task it does not have to resort to judgments in the strickt sense. 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 adjectivo, 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, a noção de verosímil deixa de se relacionar directamente com esquemas de imitação de circunstâncias reais, ora objectiva, ora subjectivamente considerados, mas identifica-se, então, 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). Retomando a noção de «apontamento» de Strindberg, quanto à escrita do texto do monólogo, no interior do texto dramático, verifica-se que este assenta sobre o mesmo fundamento do sentido de verosímil, explícito em Ingarden. 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 poiético inacabado do texto, tal como se lê em Gadamer, numa espécie de reformulação da hipótese formalista-estruturalista da autotelia da linguagem poética *84*:

> 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.

Note-se que, por seu turno, as noções de estrutura e sistema, acima referidas, não devem identificar um estatismo ou fixidez da obra, enquanto composição textual. Pelo contrário e, tal como o monólogo dramático consegue tornar explícito, a estrutura e o sistema de necessidade interna da composição constituem um processo de linguagem ainda em aberto que desdobra a entidade enunciadora em múltiplas versões de um mesmo texto, cuja referência não importa, essencialmente. A imagem fragmentária do sujeito, no seu discurso alterizado em vozes de outros, produz imagens desconstruidas de um real hipotético. Assim, a ligação com o real objectivo das referências do mundo é um momento secundário, relativamente ao momento do «encontro com a linguagem», mencionado por Gadamer. Remete-se de novo para Lawrence, na sua tomada de consciência da incapacidade do subjectivismo humano em fazer-se representar o incompreensível da natureza do próprio real: *Humanity is a dead letter.* 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. Contudo, este facto, só por si, não implica uma impossibilidade de ocorrências discursivas, acontecimentos verbais. A imagem da cena referencial da festa é uma imagem verbal, desconstruida do real pela subjectividade ficcional dos fragmentos de vozes inidentificadas. Deste modo, a composição do poema, na dramaticidade de um 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 da 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, «histérica», 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 juizo 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» *85* :

> 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. The symbol or image itself, whether romantic or classic, whether it be the translucent symbol with its epiphany beyond the veil, or the hard objective center of energy, which is distilled from multiplicity, and impersonnaly and linguistically integrates it - helps to impose that synchronicity which is one of the staples of Modernist style. (...) Reality is not a material given, and nor is it a positivistic historical sequence. The act of fictionallity thus becomes the crucial act of imagining; and Modernism thus tends to have to do with the intersection of an apocalyptic and modern time, and a timeless and transcendent symbol or a node of pure linguistic energy-

Trata-se de um texto crítico acerca do Modernismo, enunciando facetas específicas que lhe são peculiares, evidenciando, paralela e implicitamente, traços essenciais da poética de Walter de la Mare, i.e., um poeta que não é modernista, no sentido eliotiano e poundiano, mas que emerge desse contexto ideológico e cultural. No entanto, na escrita de de la Mare, a consciência do presente contemporâneo não se faz representar directa e explicitamente, mas é uma condição implícita à própria existência da obra do poeta. Por outras palavras, a consciência do presente delamareano é um dado da sua escrita que se propõe ao conhecimento e interpretação, enquanto leitura rememorativa de um passado tornado explícito. 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. 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. 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. Não deixa de ser relevante o facto de os estudos psicanalíticos de Freud e Jung remeterem para o universo das reminiscências infantis, como prefigurações de conceitos míticos e arquetípicos de um inconsciente colectivo, no qual iriam inscrever-se as imagens de um inconsciente individual.

Estes aspectos serão oportunamente desenvolvidos, nos contextos respectivos dos capítulos II.2 e III. desta dissertação.

Em termos da sua escrita poética, tipologicamente encarada, as ressurgências de tradições de escrita antecessoras (vitorianas e simbolistas) devem ser consideradas como revalidações presentes, na coerência e homogeneidade que perfaz a sincronicidade moderna da obra poética de de la Mare.

De la Mare não é moderno, por entrar em ruptura aberta com o passado de tradições anteriores, mas pelo sentido de continuidade que intui nas formas múltiplas e transformadas de ressurgência do passado no presente. É esta mesma continuidade que, simbolicamente, se divisa na indissociabilidade do mundo natural com o mundo sobrenatural. O fantasma é aquele que de nós, veio do passado, numa espécie de reafirmação paradoxal do nosso presente:

> There, for the while, may silent phantoms tread,
> Vivid with light and life, though long since dead;
> With whom we commune, yet not one word said. ...
>
> ***Winged Chariot*** (est. 343)

Passa a citar-se Rilke, na «Terceira Elegia de Duino», num paralelismo simbólico com de la Mare, quanto às noções de tempo, continuidade, presentes que albergam fantasmas do passado [86]:

> O Mädchen,
> *dies:* dass wir liebten *in* uns, nicht Eines, ein Künftiges,
> sondern
> das zahllos Bauende; nicht ein einzelnes Kind,
> sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs
> uns im Grunde beruhn; sondern das trockene Flussbett
> einstiger Mütter - ; sondern die ganze

lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder
reinen Verhängnis - *dies* kam dir Mädchen, zuvor.

Und du selber, was weisst du -, du locktest
Vorzeit empor in dem Liebenden. Welche Gefühle
wühlten herauf aus entwandelten Wesen. Welche
Frauen hassten dich da. Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Jünglings? Tote
Kinder wollten zu dir ...

Mais uma vez parece oportuno citar o artigo sobre o Modernismo de Bradbury e MacFarlane, na sua consideração do papel assumido pela arte modernista, em geral, pela poesia, em particular, de superar de algum modo a contingência do presente:

> By such means can occur that compacting, that sense of generative destillation which can - to borrow Eliot's phrase about compacting contemporaneity and antiquity in *Ulysses* - «make the modern world possible for art». Hence there is a preservative element in Modernism, and a sense of primary epistemological difficulty; the task of art is to redeem, essentially or existentially, the formless universe of contingency. (*M.* 50)

De modo sumário, poder-se-à dizer que em de la Mare, as formas de continuidade, de preservação, do passado no presente, decorrem de um sentido íntimo, de gerações anteriores acumuladas, quanto à crise epistemológica que afecta a identidade subjectiva desde o Pós-Romantismo. O exemplo paradigmático, desenvolvido mais extensamente neste capítulo introdutório, foi o poema em monólogo dramático, nas filiações vitorianas da sua origem. Nesta ordem de ideias, a referência ao monólogo dramático foi de ordem teórico-literária e não comparativista. Visou estabelecer-se como eixo de coordenação paradigmático e, de certa maneira, simbólico, de um contexto filosófico-ideológico que, surgido no interior plácido das verdades vitorianas, despoletou a crise de consciência

humanista e metafisica que caracteriza a alteração epistemológica de periodos subsequentes.

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, vem impor uma reformulação do enunciado lírico. Este já não é mais uma voz que se exprime emotivamente, ao enunciar o poema. O sentido do lírico é um enunciado verbal, que flui no corpo de um poema, como que na imagem reconstruida de todos os fragmentos de um eu, que já não sabe mais de si. O eu lírico é um eu simbólico, como se leu na elegia de Rilke:

- *dies* kam dir, Mädchen, zuvor.
(...) du locktest
Vorzeit empor in dem Liebenden. Welche Gefühle
wühlten herauf aus entwandelten Wesen.

E lê-se em de la Mare - «All the Way » :

All the way from Adam
You came, my dear, to me;
(...)
And the Serpent twines the bough,
And lovely Eve is sleeping
In our orchard, *now*.

Posta a questão nestes termos, o eu lírico delamareano é simbólico, ao comportar em si todos os fantasmas que lhe confirmam uma existência histórica, revelando-lhe a dimensão múltipla e reversível dos espaços e dos tempos:

That I see phantoms walking,

Translucent as flame,
In a place known of old,
Though now lost is its name -
(...)
Aloof, and yet near me,
They move in my sleep;
And their voices repeat
Words ancient and sweet -
A rune once I knew.

«Known of Old»

Note-se, porém, que o simbolismo do eu lírico tende a procurar sempre reconstituir-se na sua integridade subjectiva, paradoxalmente, na medida em que se desprende da própria consciência subjectiva, passando a identificar-se com uma consciência objectual, a das coisas:

«Are you happy, most Lone?»
«Happy, forsooth!
Who am eyes of the air; the voice of the foam;
Ah, happy in truth.
My hair is astream, this cheek
Glistens like silver, and see,
As the gold to the dross, the ghost in the mirk
I am calling to thee.»

«The Familiar» (est. 2)

No fundo, o sentido do lírico em de la Mare é o sentido do monólogo de um sujeito desintegrado e pulverizado nas muitas imagens de outras coisas. Estas são fantasmas de histórias passadas, são elementos da natureza e animais, são crianças, são casas abandonadas e castelos em ruinas. 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. O sentido do lírico na poesia delamareana é o

enunciado em monólogo-diálogo do sujeito com todos os outros sujeitos que, não o identificando, lhe reenviam a imagem da sua fragmentaridade e contingência.

Como já foi dito, a poética delamareana caracteriza-se pela sua linha de continuidade entre o passado e o presente, entre tradições antecessoras e tradições ainda em gestação. O passado é, em de la Mare, uma revisitação, pelo que o ponto de vista novecentista, adoptado para uma perspectivação contextual da sua poesia, tem sempre em conta uma simultânea retrospectiva.

No entanto, em termos ideológicos e literários, esta retrospecção, particularmente sobre o Vitorianismo, releva aspectos de investigação de suma importância. Embora limitadamente, incidir-se-à de forma esquemática sobre o problema, na medida do seu relacionamento com factos da escrita delamareana, no intuito do seu maior esclarecimento, num sentido histórico-literário. De novo, julga-se pertinente referir Isobel Armstrong, na obra já citada, através da qual o fenómeno da cultura vitoriana é analisado a partir de um ponto de vista histórico-crítico, de orientação pós-desconstrucionista, remetendo directamente para o contexto epocal do Pós-Revolução Industrial, na Inglaterra imperial. Em termos ideológicos, o Vitorianismo é um momento Pós-Romântico, em que se assiste ao abalo profundo de uma ordem epistemológica e teleológica de base kantiana, por via do pensamento de Schopenhauer e, sobretudo, Nietzsche [87]. Confronte-se, pois, o texto de Armstrong, como ponto de partida para uma reflexão subsequente:

> Rereading Victorian poetry, then, involves a reconsideration of the way we conceptualize history and culture, and the way we see the politics of poetry. It also involves rethinking some of the major criticism of this century, Marxist, and feminist criticism and deconstruction, and considering how the language and form of Victorian poetry question the theories they have developed. Putting the stuffing

> back into the Victorian sofa then becomes a process of reconstruction which asks living questions. (*VP.18)*

Curiosamente, ainda que sem plena consciência analítica do facto, de la Mare revisita a memória de um passado vitoriano, no traçado de uma escrita que, ao decompor essa memória, em múltiplos aspectos, simultaneamente, visa fazê-la reemergir, recomposta num reflexo já presente. A expressão de Armstrong - *putting the stuffing back into the Victorian sofa* - é metafórica, naturalmente, mas ilustra com clareza o processo de revisitação de de la Mare, na sua escrita poética, na referencialidade desta, quanto à tradição de uma poética vitoriana.

Ainda nesta sequência de ideias, não deve ignorar-se a análise histórico-crítica de Armstrong quanto à influência das tipologias de escrita da época vitoriana em periodos posteriores, concretamente, nos duzentos anos de tradição literária inglesa que se seguiram. A razão apontada reflecte o carácter de sofisticação poético-estilística da escrita vitoriana, na condensação de contextos político-sociais complexos: «(...) it is proper that Victorian poems should generate principles for reading poetry of the past two hundred years.» (*VP.* 21).

Tal como o Vitorianismo é uma posição de releitura do Romantismo, a faceta moderna de de la Mare é uma posição que relê o Vitorianismo, bem como o Simbolismo, enquanto esteira vitoriana. O Modernismo delamareano não é o Modernismo de Eliot, para quem Browning e Tennyson ruminavam os poemas, nem o de Pound, no radicalismo do seu corte com o passado [88]:

> As for the nineteenth century, with all respect to its achievements, I think we shall look back upon it as a rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of a period. (...) From the puritanical revolt to Swinburne, poetry has been merely the vehicle - yes, definitely, Arthur Symons 's

> scruples and feelings about the word not withholding - the ox-cart and post-chaise for transmitting thoughts poetic or otherwise. And perhaps the 'great Victorians', though it is doubtful, and assuredly the 'nineties' continued the development of the art, confining their improvements, however, chiefly to sound and to refinements of manner. (*LEEP*. 11)

O carácter de modernidade de de la Mare tem a ver com a sua tentativa de definir a contemporaneidade de um modo auto-consciente, assumindo a sua fragmentaridade, bem como a sua referencialidade esvaziada de sentido, ou seja, tomando em si a irrelevância de todos os sentidos que humanizam o próprio homem, integrando-o como sujeito de um conhecimento, de uma introspecção das coisas. Remeter para a memória de um passado, tal como se paradigmatiza nos poemas infantis, importa num acto dador de sentido às formas desertificadas do presente. Por outras palavras: recordar o passado constitui um acto de historicização dos vazios do presente. Assim, colocar o presente na esteira da sua continuidade com tudo aquilo que o antecede, do qual esse presente é uma espécie de legado, significa fechar um círculo de questões em aberto, para se retomar um ponto inicial: qual o sentido de *tempo* em de la Mare. Fundamentalmente, continuidade implica o diálogo constante dos presentes sucessivos e transitórios com a mesmidade intransitiva de um passado sempre presente: *actuality itself is nothing more than a disturbed and fragmentary dream* - conclui de la Mare, a propósito da sua reflexão sobre a poesia de Tennyson [89].

Confrontando o texto delamareano, o sentido de «actualidade» congrega, pelo menos, duas vertentes semânticas, a partir das quais se ramificam outras significações. Por um lado, actualidade designa um contexto epocal, definido sincronicamente, ao tomar como referência o posicionamento de um sujeito no tempo do seu presente. Por outro lado, actualidade define-se diacronicamente, segundo um conceito de modernidade, enquanto modelo de diferença e inovação,

relativamente a modelos antecessores, ultrapassados, eles próprios enquadrados no conceito de antigo, por oposição directa a moderno. Assim, o sentido de «actualidade» articula, simultaneamente, uma significação sincrónica e outra diacrónica, no inter-relacionamento dialéctico dos respectivos paradigmas semânticos. Deste modo, um contexto epocal designado de «actual» tem de ser assumido na relatividade do seu posicionamento, enquanto presente, face à oposição de um passado antecessor, pelo que, nestes termos, a designação genérica de «actualidade» se prende com o conceito de «contemporaneidade» de um determinado momento. Isto é: actualidade na significação de contemporaneidade define o mundo objectivo da percepção, da interpretação e conhecimento, de um sujeito, na relação entabulada com o espaço e o tempo da sua experiência.

O facto de de la Mare se referir ao contexto da sua actualidade através da comparação com o sono, por analogia com o carácter desconexo e fragmentário das imagens oníricas, aponta para a questão fulcral do próprio acto de representação humana, tal como este se pode manifestar em literatura. Entretanto, a analogia entre a fragmentaridade do actual com a fragmentaridade do sonho não é directa nem linear, uma vez que o sonho é uma simbolização das referências reais dessa actualidade, no intuito de as congregar na coerência de um sentido. Assim sendo, o carácter fragmentário das imagens do sonho é um dado exterior ao momento onírico em si, pois advém da reavaliação *a posteriori*, por parte da consciência, de um discurso ordenado subconscientemente. Deste modo, o discurso da subconsciência onírica pode comparar-se a uma encenação simbólica das imagens de um real captado pela experiência subjectiva consciente. É então que, neste processo, a construção das cenas oníricas pode assemelhar-se à ficcionalização empreendida pelo discurso literário quanto aos dados representacionais dos referentes objectivos. Repare-se que tanto o sonho como a literatura são

representações de representações, visto não terem por referente a pura objectividade das coisas do mundo, mas dependerem do filtro selector da subjectividade. Esta filtragem subjectiva do real, nas representações do sonho e da literatura não deve confundir-se com o psicologismo da capacidade de percepção e interpretação de um eu, quanto à referência objectiva. Se assim fosse, o sonho não faria representar a sua coerência simbólica, através de uma leitura muitas vezes desconexa, fragmentária e anti-representacional, dos dados fornecidos pela percepção psicológica. Deste modo, o texto literário não seria ele mesmo uma decomposição de referências da percepção psicológica do eu, para, através de princípios intrinsecamente linguístico-poéticos, reconstituir um sentido que, assim, será um sentido textual. O texto literário, por conseguinte, não se apresenta como reflexo de representações subjectivadas, mas depende da subjectividade abstracta de um «autor», no sentido bakhtiniano, que se institui no interior do texto literário como o traçado da sua escrita *90*.

Por seu turno, o filtro subjectivo de um «autor», na mediação da sua experiência empírica das coisas com a enunciação do seu texto, não é essencialmente psicológico mas poético-retórico. É então nesta perspectiva, que se equaciona o conceito de texto de Barthes, no seu relacionamento com uma identidade autoral subjectiva, não assumida inteiramente pela figura empírica, psicológica, do autor, mas apontando directamente para o sentido de actualidade sincrónico-diacrónico, desdobrado a partir de de la Mare *91*:

> Entendo por *literatura* não um corpo ou uma série de obras ,(...) mas o *grafo* complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu viso com ela essencialmente o texto, quer dizer, o tecido significante que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelação da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada, não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que é teatro. (...) As forças de liberdade que se encontram na

> literatura não dependem da pessoa civil, (...) do escritor que, no fim de contas, não é senão um «senhor» entre outros, nem depende do conteúdo doutrinal da sua obra, mas do trabalho de deslocação que ele exerce sobre a língua.

Note-se que, a versão «teatral» do jogo de palavras que perfazem o texto literário, comporta analogias com a versão hermenêutica que, muito embora não considere o sistema formal da linguagem de um texto literário, atenta no fluir discursivo desse acto de fala **92**. Barthes alude ao processo de laboração inerente ao acto de escrita poética, uma enunciação de linguagem, um acto de fala, que procede por deslocação relativamente ao sistema da língua. A posição hermenêutica não nega a natureza laborativa da escrita poética, mas abdica da noção estruturalista de língua, enquanto sistema formal, pré-existente ao próprio conceito de fala, no sentido heideggeriano de *Sprache*, não inteiramente identificada com a *parole* saussuriana **93**. Assim, o pensamento de Heidegger, numa última fase do seu desenvolvimento, em *Unterwegs der Sprache*, explicita o conceito de fala - *Sprache* - no seu afastamento dos parâmetros da linguística estrutural, quanto aos conceitos de *língua* e *fala* **94**:

> (...) 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 auprés de la parole, demandant aprés son «essence», il faut pourtant bien que la parole elle-même nous soit déjà parlante. Et si nous voulons demander aprés 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 *língua*, 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 thése: la parole est la maison de l'être. (AVP. 150). 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 fim [95]. A enunciação poética surge da experiência do poeta com a fala, na aquiescência de um destino comum, ou seja, na negação da dicotomia que alteriza as coisas referenciais, por um lado, e as palavras, por outro. A fala não é um meio de conhecimento ou representação das coisas, mas é o próprio conhecimento e auto-evidência das mesmas: *Le mot lui-même est le rapport qui chaque fois porte en lui-même et tient la chose de telle sorte qu'elle «est» 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* [96].

A consideração deste problema é importante, em de la Mare, na medida em que se entrecruza com uma das temáticas centrais de toda a sua obra poética: a do destino humano, visto como experiência de peregrinação sobre a terra, precisamente, na identificação dos termos deste «destino», enquanto a «habitação» existencial do eu, enquanto esse eu *é*, na medida da sua «fala». O sentido barthesiano de texto literário, como uma «prática de escrita», um traçado, um «teatro», em que se jogam palavras, pode indiciar, com as devidas reservas, algo do sentido existencial ontológico da leitura de Heidegger, uma vez que a noção de fala heideggeriana, paralelizada com a noção de jogo de palavras de Barthes, suspende o

poder representacional da fala poética, relativamente ao exterior dos significados do mundo. A fala, o jogo de palavras poético, comporta em si um poder de auto-representação, pois a palavra enunciada *é* exactamente a coisa que enuncia. Barthes identifica este processo como um «trabalho de deslocação» exercido pela escrita poética no interior da língua de comunicação. Naturalmente, considera-se a acepção linguístico-estrutural desta significação de língua, na referência directa do conceito saussuriano de língua, como sistema formal de signos. Em Heidegger, a deslocação da fala opera-se relativamente a este conceito formal de língua, ao considerar-se que é a fala, a casa do ser, e não a língua, o sentido de todo o destino existencial das coisas do mundo: *il faut pourtant bien que la parole nous soit déjà parlante.*

É neste sentido que, então, a fala poética se apresenta como *a fala* propriamente dita, na autotelia que a isola das referências exteriores. Suspende, assim, os poderes de menção e representação preconizados pela língua, enquanto sistema semiótico, i.e., uma língua fundamentalmente estabelecida como potencialidade formal para a actualização dos discursos de comunicação.

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 *97,* todavia apontando para essa experiência da fala, em poesia, como a experiência de morte, relativamente à vida das representações da fala comum *98*:

> El ideal de la lengua transfigurada en poesia, 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 suporte vital desde el que trata de constituirse; del mismo modo, el poder último de vislumbre esencial de la poesia 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 histórico [99].

Esta dimensão simbólica da morte é um dos paradigmas, segundo o qual a escrita delamareana se afirma como uma presença de continuidade, um devir assente na sua própria historicidade, relativamente à forças que determinam o seu enquadramento presente, novecentista, por emergência rememorativa de todas as forças que perfazem contextos de tradição antecessores. A morte simbólica que se enuncia silente na escrita poética de de la Mare é a deliberada ausência das referências comuns de tempo cronológico e espaço geográfico, de existência natural e sobrenatural, de dizer e de ouvir, de senso e de não-senso. As noções de tempo e de espaço na poesia delamareana são de natureza mítico-simbólica, realizando-se

como coerências na fala do poema, na abstracção da fragmentaridade desconexa dos tempos e dos espaços do mundo das coisas reais. Deste modo, natural e sobrenatural são categorias de continuidade, na própria noção de existência. A fala do poema é, por seu turno, a dimensão de morte nas referências linguísticas da comunicação, instituida nas formas transitivas do dizer e do ouvir. O poema diz e ouve independentemente de dizer algo, independentemente de algo se fazer ouvir como resposta, uma vez que a sua fala é o próprio sentido dos sensos e dos não-sensos das coisas que nele se enunciam e, como tal, são.

5. Ao longo deste capítulo introdutório de um estudo sobre a obra poética de Walter de la Mare, procurou estabelecer-se parâmetros de perspectivação que permitissem situar o poeta e a sua poesia no seu devido contexto de referências, dentro do quadro de tradições de uma literatura e cultura inglesas das primeiras décadas novecentistas. O traçado dessas coordenadas visou fundamentar a estrutura desta dissertação, na sequência dos seus capítulos constituintes, bem como dar a conhecer pontos de vista de abordagem subjacentes ao estudo em geral. Dado tratar-se de uma investigação crítica de natureza monográfica, julgou-se essencial introduzir aspectos relevantes da biografia do poeta, nos seus modos de inserção e leitura de um tempo e de um espaço historicamente vividos, num modo peculiar da sua escrita se tornar numa espécie de vivência duplicada, transformada, do homem na história.

Assim, o plano sumário desta dissertação compreende, como abertura, para além do capítulo de Introdução, que se lê neste momento, uma tábua cronológica

de eventos significativos na carreira literária de Walter de la Mare. O corpo central compõe-se de um total de cinco capítulos, distribuidos por três secções distintas, segundo orientações de pontos de vista diversos, a definir mais adiante. Como conclusão, o «Epílogo» apresenta-se numa síntese breve dos aspectos mais relevantes encontrados ao longo deste estudo sobre a poesia delamareana. Procurar-se-à evidenciar o traçado de uma linha de escrita, nas suas coordenadas temáticas, poético-estilísticas e periodológicas, tal como aquele se configura a partir da metodologia de análise crítica subjacente a este trabalho.

Considerando a estrutura central desta dissertação, optou-se por distinguir três secções distintas, porém, complementares. A primeira secção orienta-se tematicamente, visando abranger os temas dominantes da poesia delamareana, no modo como estes se organizam entre si, na formação de uma trama de coerências internas, a partir de modelos de repetição e transformação dos motivos utilizados. Esta primeira secção («Tessituras Temáticas») por seu turno, subdivide-se em dois capítulos. O primeiro (Cap.I.1.) intitula-se, «"The Listeners". Vozes. Ecos. Silêncios», e centra-se na referência do poema «The Listeners», enquanto paradigma temático do conjunto de poemas seleccionados ao longo do respectivo capítulo. A atenção recai no problema da duplicidade subjectiva do eu que se enuncia em poema, transportando-se para as vozes de outros, no eco de uma voz que já não é mais do que um ouvir silente. O segundo capítulo desta secção I. (Cap. I.2.) - «*The Traveller. Winged Chariot.* Caminhos: Imagens de Tempo.» - desenvolve-se em torno das referências centrais de dois longos poemas da obra delamareana, eles próprios publicados isoladamente em livro, respectivamente, em 1945 e 1951. O tema da alteridade do eu perspectiva-se segundo dois fundos ideológicos essenciais em de la Mare, a saber, o problema de um destino em direcção à morte, inerente à existência do homem sobre a terra, bem como a

questão ontológica da relação da transitividade histórica com a intransitividade do ser.

A segunda secção deste estudo, tal como o próprio título indica - «Das Tipologias de uma Escrita Lírica» -, orienta-se sob uma perspectiva de análise tipológica do discurso literário, inscrevendo-se no âmbito mais específico de uma poética-estilística do texto. Integra dois capítulos, cada qual debruçado sobre dois modos de ser distintos da escrita poética de de la Mare, definida em essência como lírica. O Cap. II.1. apresenta-se na análise de elementos dramáticos no seio de estruturas tipologicamente líricas da poesia delamareana - «Dramaticidades Líricas». O Cap.II.2. é um estudo do texto poético *nonsense* em de la Mare, na possibilidade lírica dos seus modos de enunciação. Marcas de duplicidades subjectivas são agora retomadas, nas formas alterizadas e transformadas de um discurso lírico, que se desdobra multiplamente em vozes e sujeitos, assumindo-se como a leitura dramatizada, ou a leitura dos não-sentidos, de um mundo em de-composição. Assim o desdobramento do discurso lírico efectua-se a partir de clivagens epistemológicas no interior do próprio eu que pretende enunciar-se, desintegrado de si e da sua referência objectiva usual, o mundo de sentidos fragmentados.

Finalmente, a terceira secção deste trabalho enquadra-se dentro de uma perspectiva temática de abordagem da obra poética delamareana, distinguindo textos de evocação da infância. Trata-se de um único capítulo - «A Poesia Infantil de Walter de la Mare: Uma Infância Revisitada» - que procura evidenciar, por um lado, a especificidade de um corpo de literatura «infantil», relativamente à restante produção poética de de la Mare e, por outro lado, demonstrar a integração essencial destes textos sobre crianças no contexto geral da escrita do poeta. Assim, a poesia

«infantil» de de la Mare assenta no pressuposto de que não se trata de um conjunto de poemas para crianças, ideológica e psicologicamente dirigidos, sob um plano educacional específico, mas acima de tudo, de textos de poesia infantil nos quais a infância é revisitada, representando, pois, um ponto de vista adulto, na memória de uma experiência passada, enquanto criança. Deste modo, esta última secção visa reperspectivar todos os temas e motivos evocados ao longo da dissertação, no intuito de os fazer reflectir, enquanto imagens duplas e, por vezes, simultâneas, do adulto e da criança. De certa maneira, a última secção do estudo da poesia de de la Mare é a análise antecipada de todas as conclusões que o «Epílogo» se propõe sintetizar.

Deve, porém, fazer-se uma última consideração sobre um critério adoptado para a inclusão de citações, por vezes mais extensas, de poemas de de la Mare. O facto prende-se com a pouca divulgação da obra delamareana em Portugal, pelo que os seus escritos, de modo geral, se restringem ao conhecimento específico de um público menos alargado. Por este motivo, a citação do texto delamareano, muitas vezes na transcrição integral, ou quase integral, de poemas mais longos, advém de uma necessidade intrínseca à própria orgânica do trabalho: ou seja, torna-se imprescindível apresentar à leitura o objecto de estudo, sobre o qual incidiu a reflexão crítica proposta.

O problema da divulgação restrita da obra delamareana, no entanto, não afecta unicamente o âmbito nacional dos estudos ingleses, mas tem a sua origem no decréscimo de popularidade sofrido pelo poeta, dentro do contexto das letras inglesas. Uma das consequências imediatas desta circunstância evidencia-se no plano de uma bibliografia crítica que, mesmo numa apreciação rápida, se revela escassa e, nem sempre actual. Uma das razões para esta quebra, em termos gerais,

na recepção da obra poética de de la Mare, sobretudo, num periodo póstumo até cerca dos anos 80, tem a ver com a classificação e integração do poeta dentro de uma literatura georgiana, segundo uma perspectiva de leitura crítica tipificante e não específica da escrita poética em causa. Uma ressalva deve ser feita quanto ao sector infantil da produção de de la Mare. Normalmente, o âmbito de uma crítica de literatura infantil não ignora o contributo delamareano, relativamente a um público de crianças. Esta questão, porém, irá ser desenvolvida na sua extensão própria, na secção III. deste estudo.

Nesta tomada de consciência, compete, neste momento, propor esta dissertação, no desígnio que a fundamenta, na estrutura que a sustenta, como uma possível leitura da obra poética de Walter de la Mare, no sentido da sua reavaliação crítica, num modo reperspectivado de abordar uma escrita que se apresenta em vozes múltiplas de enunciação subjectiva, que se desdobra em ecos e silêncios de um mundo fragmentário.

Trata-se, pois, de uma escrita caracterizada essencialmente pela profunda homogeneidade dos temas e motivos representados, num jogo interno de recorrências repetitivas, metamorfoses e fragmentos, assumido por uma enunciação marcadamente lírica, todavia, na diversidade tipológica que esse mesmo lirismo pode reflectir. Assim sendo, poder-se-à dizer que o traçado homogéneo da escrita delamareana, não só do ponto de vista temático, mas também tipológico-discursivo, advém de uma postura existencial subjacente, por parte do poeta, pela qual este assume a sua identidade no plano da história em que se perfaz o seu destino como

homem e como poeta, na distância de uma memória que une e separa, ao mesmo tempo, o adulto e a criança :

Old: yet unchanged;
(...)
Still happy as a child, with its small toys,

(...)
Rebellious, tractable, childish - long gone grey !
(...)
A foolish, fond old man, his bed-time nigh.

«A Portrait»

NOTAS *

1. Dados biográficos sobre Walter de la Mare referem o facto de, com a idade de 16 anos, enquanto aluno da Catedral de S.Paulo, fundar *The Choristers' Journal*, em Setembro de 1889, tornando-se seu editor. Cf. Rudolphe Mégroz. *Walter de la Mare. A Biographical and Critical Study*. London: Hodder & Stoughton, 1924. 24ss. Do mesmo modo, depois de 1953, data da sua última publicação, com o livro de poemas *O Lovely England*, de la Mare não deixa a actividade de constante leitura, nem tão pouco abandona a escrita, seja ela de carácter estritamente literário, ou social, por exemplo, através da resposta a uma imensa correspondência. É sabido de de la Mare um cuidado muito especial em não negligenciar qualquer correspondência, redobrando a atenção se se tratasse de uma carta de criança. Cf. Russel Brain. *Tea With Walter de la Mare*. London: Faber, 1957 ; (as referências deste facto acumulam-se ao longo do livro de Brain, dispersas nos temas diversos que preenchiam as conversas à hora do chá, entre o crítico biógrafo, R.Brain, igualmente amigo, e o próprio de la Mare). Cf.tb., Luce Bonnerot. *L'Oeuvre de Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle*. Paris: Didier, 1969. 24. Cf.tb. Leonard Clark. «Walter de la Mare». Ed. Hugh Bartholomew Shelley. *Three Bodley Head Monographs*. London, Sidney, Toronto: The Bodley Head, 1968.

2. Introduction. *Animal Stories*. Chosen, arranged, and in most part rewritten by Walter de la Mare. London: Faber, 1939. xvi. New York: Scribner's Son, 1940.

3. Bonnerot. *OWM*. 26.

4. «What Lovely Things». Leonard Clark, et al. *Tribute to Walter de la Mare on his 75th Anniversary*. London: Faber, 1948. 18.

5. Martin Heidegger. «Identité et Différence». *Questions I*. Trad.franc.de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1968. 286-289.

6. *Best Stories of Walter de la Mare*. London: Faber, 1942. 378.

---

* Salvo adaptações pontuais, as normas de referência bibliográfica adoptadas ao longo deste trabalho reportam-se a : Walter S. Achert and Joseph Gibaldi. *The MLA Style Manual*. New York: The Modern Language Association of America, 1985.

7. Paul Valéry. «Variété». *Oeuvres.* 2 vols. Paris: Gallimard, 1957.

8. «Poetry in Prose». *Pleasures and Speculations.* London: Faber, 1940. 142.

9. «Walter de la Mare». Ed. H.B.Shelley. *TBHM.* 124. L.Clark comenta do seguinte modo a atitude de recíproca atracção entre de la Mare e as crianças: «He could never resist requests from children, whether known or unknown to him. He answered their letters, read their poems, and sent them inscribed copies of his books. (...) Children visited him, came under his spell, and never forgot him». Na mesma sequência, Clark cita Pamela Bianco, recordando o seu primeiro encontro, aos doze anos (Nov.1919) com de la Mare, o poeta que escrevera um conjunto de poemas para o seu livro de ilustrações, *Flora*: «I sat upon a cushion at one side of the fireplace and gazed upward at Walter de la Mare. He looked exactly as I thought a poet should, and both in appearance and in manner lived entirelly to my dreams. He was dressed that day in a navy blue suit; his eyes and hair were dark brown, he had a beautiful classic face which bore an expression of great nobility, and his approach was gentle and warm hearted.». (126-127)

10. Cf. os poemas: «The Fly», «The Bee's Song», «Seeds», «The Flower», «Earth Folk», «Master Rabbit», «The Hare», «Puss», «Tom's Little Dog», «Jenny Wren», «The Little Bird», «The Robin», «The Little Creature», «The Little Salamander», «The Dwarf», «Crumbs», entre outros. Os referidos poemas encontram-se dispersos em vários livros de poemas de de la Mare que, por não se julgar pertinente neste contexto, se optou por não especificar. No entanto, é de mencionar o facto de a totalidade dos poemas indicados se poder classificar de poemas «infantis», coligidos pelo próprio de la Mare num volume intitulado *Collected Rhymes and Verses.* London: Faber, 1944. A edição utilizada neste trabalho é a segunda, de 1970, da responsabilidade dos *Literary Trustees* de de la Mare, e conta com a edição de outros poemas, seleccionados da edição de 1969 de *Complete Poems.* Uma nota a esta edição de *CRV* explicita que, na primeira edição, de la Mare teria omitido muitos poemas, à partida qualificados para figurarem no volume. Com a publicação dos *CP,* já postumamente, reconheceram-se os poemas omitidos e admitiu-se a sua qualidade, optando-se, então, pela sua publicação numa próxima edição de *CRV* ;cf. «Note to the second edition, 1970». 5.

11. Cf. poemas sobre o quotidiano, na vida de crianças como «Mima», «Miss T.», «Poor Henry»; p.ex., em *A Child's Day: A Book of Rhymes, 1912*, de la Mare compõe uma série de poemas dedicados a um dia na vida de uma criança, Elisabeth Ann, independentemente de se tratar de uma personagem representativa de uma referência real, ou se tratar de uma pura ficcionalização, uma vez não parecer relevante para a escrita do livro de poemas. Cf.tb., na narrativa delamareana *Maria Fly*, um conto inserido na colectânea de contos *Broomsticks*: Maria, de tal maneira fica absorta a olhar uma mosca que lhe dá a sensação de poder transformar-se no insecto.

12. No ensaio monográfico já referido (cf.n.9), L.Clark faz o seguinte comentário acerca da falta de incidentes de marcada agitação na vida de de la Mare: «His life was almost without incident. He married, had four children, and eleven grandchildren. (...) Yet he himself would have said his life was always interesting and exciting, though he preferred its pattern to be quiet and unsensational.»(*TBHM.* 121). Bonnerot alude às dificuldades materiais do poeta, na necessidade de prover à família, bem como a problemas de saúde que afectaram progressivamente a sua capacidade física. (Bonnerot. *OWM.* 23).

13. Mais uma vez, a referência biográfica de L.Clark elucida acerca do volume de leituras e da profunda erudição de W.de la Mare: « His learning, which he wore modestly with gossamer lightness, was wide and selective. He shared with Edmund Blunden and E.H.Meierstein (who were two of his friends) the distinction of having explored more of the byways of reading than most other writers of his time. If there was an English classic (particularly a Victorian one which had been temporarily forgotten) he had not read, this did not reveal itself to those who knew him with any intimacy.» (*TBHM.* 119).

14. R.Brain. *TWM.*16.

15. Bonnerot. *OWM.*15.

16. Cf. Bonnerot. *OWM.* 421: referência em nota ao lauto «menu» do *Omar Khayyam Club*: «Paganini's Menu, March 25th, 1920». Para além da lista de pratos, exótica o mais possível, a carta desse dia comporta quatro páginas, ordenadas segundo a disposição a saber: a primeira é ilustrada por uma frase de boas-vindas

do seguinte teor -*Oh, come with Khayyam, and leave the wise to talk: one thing is certain, that life flies*; a segunda página contém a lista dos pratos, propriamente dita; a terceira fornece uma lista dos membros do clube, presentes naquela noite; por último, a quarta página cita o poema de W.de la Mare à memória de Edward Fitzgerald - «Six and Thirty Years Gone». (*Uncollected Poems. CP.* 640).

17. O comentário de Ross, sobre os proventos da *Georgian Poetry* para os poetas que nela tinham participado, não deixa de ser elucidativo: «The contributors to *Georgian Poetry I* were to a man astonished and delighted at their financial return from the venture. None of them, with the exception of Brooke, had even remotely guessed at the size of the profits that would fall to them. (...) And so it was with a pleased and almost incredulous surprise that they wrote to thank their benefactor at Gray's Inn for the cheques that started coming their way, as if Edward Marsh had brought off a feat of magic - which indeed he had - in making money from poetry.» (*GR.* 128).

18. Brain. *TWM.* 126.

19. A citação é proveniente de uma carta de de la Mare a Edward Marsh. Cf. Christopher Hassal. *Edward Marsh.* London: Longmans, 1959. 398. Infelizmente, não existe qualquer edição da correspondência de W.de la Mare que, segundo se avalia, é imensa e, na sua maioria, de carácter reflexivo sobre problemas literários. A informação foi-me directa e amavelmente fornecida pelo próprio neto do poeta, Sr. Giles de la Mare, responsável pelos *Literary Trustees* do avô, representados na editorial londrina da Faber & Faber. Pela mesma via, tive conhecimento da dispersão inexorável das cartas do poeta, apenas consultadas em primeira mão, a nível particular, como acontece com Luce Bonnerot, através do relacionamento do marido, Louis Bonnerot, com de la Mare e com parte do seu círculo de amigos. Normalmente, o conhecimento que se consegue obter da correspondência delamareana é por via indirecta, ou seja, através da citação efectuada por outro autor que, eventualmente, tenha recebido ele próprio, ou tenha acesso directo a essas fontes particulares.

20. Brain. *TWM.* 24-32.

21. A razão deste corte abrupto com a escolaridade do jovem de la Mare prende-se com dificuldades financeiras familiares, experimentadas por um agregado de cinco pessoas, nas seguintes circunstâncias: Lucy Sophia de la Mare enviúva quando Walter John tem apenas quatro anos de idade, o penúltimo de quatro filhos do casal de la Mare. Como se torna evidente, numa época em que não competia à mãe de família ter uma situação profissional, de modo a prover economicamente às necessidades do agregado, não será de estranhar o tipo de dificuldades sofridas nesse capítulo com a morte de James Edward de la Mare, no seu estatuto de «Civil Servant».

22. Cf. publicações anteriores à data da primeira edição de *Songs of Childhood, 1902*, p.ex., no periódico *The Cornhill Magazine*, igualmente sob o pseudónimo de Walter Ramal: em 1896, *A Mote* e *The Village of Old Age*; 1897, *The Moon's Miracle*; todos este títulos compreendem narrativas em forma de *short-story*. Um estudo crítico sobre estes estudos iniciais de de la Mare, sobretudo narrativas, encontra-se na obra de Forrester Reid. *Walter de la Mare: A Critical Study.* London: Faber, 1929. 17-26. Cf. referências em Bonnerot. *OWM.* 22,420, e Clark. *TBHM.* 123ss.

23. O Governo Asquith, sob recomendação de Sir Henry Newbolt, concede a de la Mare uma subvenção, inscrevendo-o na «Lista Civil», com uma pensão anual de £100. Dificuldades materiais levam o poeta à necessidade de produzir escritos em quantidade. Deste modo, de la Mare recorre à actividade crítica, fazendo inúmeras recensões para periódicos como *TLS.*, *The Bookman*, *The Saturday Westminster*, *Gazette*, *The Edingburgh Review*. Igualmente, de la Mare foi autor de um grande número de prefácios a obras de outras autorias, como p.ex. ««The Shakespeare Songs», «Christina Rossetti», «Charles Dickens», «Edward Thomas», sendo alguns destes escritos ensaísticos coligidos mais tarde em colectâneas de ensaios críticos do próprio de la Mare, como *Pleasures and Speculations* (London: Faber, 1940) e *Private View* (London: Faber, 1953) - cf. secção de «Bibliografia: A». Para o desenvolvimento deste assunto, cf. Edward Wagenknecht. « Walter de la Mare. Book Reviewer». *Boston University Studies in English.* I: 4 (Winter 1955-1956). Para além de crítico recensionista e ensaista, de la Mare notabilizou-se também pela sua actividade editorial, sobretudo, de antologias de poemas de proveniências muito diversas, orientadas segundo um tema comum: *Come Hither.* London: Constable, 1923; *Tom Tiddler's Ground: A Book of Poetry for the Junior and Middle*

Schools. London: The Bodley Head, 1932, 1961, New York: Knopf, 1962; *Behold, This Dreamer!* London: Faber, 1939; *Love: An Anthology.* London: Faber, 1943. Destacam-se nestas antologias as extensas «Introduções» que, deste modo, se constituem como ensaios de reflexão analítica sobre o tema proposto. Para uma listagem mais completa da bibliografia primária de W.de la Mare, cf. «Bibliografia: A. Obras de Walter de la Mare».

24. Edgar.A.Poe. *Selected Writings.* Ed. David Galloway. Harmondsworth: Penguin, 1982. 482.

25. T.S.Eliot. «From Poe to Valéry». *To Criticize the Critic: and other Writings.* London: Faber, 1965. 39-40. Cf. Michael Bell, ed. *The Context of English Literature. 1900-1930.* London: Methuen, 1980. 38ss. No plano literário, é destacada uma linha de tradição, desde o romance realista francês de Balzac e, sobretudo, Flaubert, passando pelo naturalismo de Zola, manifestando-se no esteticismo de Pater, até atingir o impessoalismo cientifista de Joyce.

26.Cf. T.S.Eliot. «Hamlet and his Problems». *Selected Essays.* London: Faber, 1951. (3ªed.).

27. T.S.Eliot, ed. *Literary Essays of Ezra Pound.* London: Faber,1954. 42-48.

28. Cf. Timothy Rogers, ed. *Georgian Poetry: 1911-1922.* The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. 213-215. Cf.tb., Ross. *GR.* 182-183.

29. «What is an author?». Ed. David Lodge. *Modern Criticism and History.* London, NewYork: Longmans, 1988. 201,208. Este assunto é tratado no Cap. II.1: 259 desta dissertação, sob a perspectiva de Bakhtin.

30. «Au Sujet du *Cimetière Marin*». *Oeuvre Complètes.* 2 vols. Paris: Gallimard, 1957. I : 1500-1504.

31. *PS.* 88.

32. Cf. Cap. II.2. sobre o texto *nonsense* delamareano, no desenvolvimento deste aspecto da teoria da linguagem de Wittgenstein (pp.378-379).

33. *Tribute to Walter de la Mare.* 66.

34. Cf. Jean Pierrot. *The Decadent Imagination: 1880-1900.* Chicago and London: The Chicago UP,1981; Laurence Lerner, ed. *The Victorians.* London: Methuen, 1982. Tb., Graham Hough. *The Last Romantics.* London: Duckworth, 1983.

35. Ross. *GR.* 36. O problema, contudo, não se resume a este traçado esquemático. Sublinhe-se, p.ex., que o Vorticismo (termo inventado por Pound), um dos movimentos do limiar do Modernismo inglês, é já um fenómeno de revolta artística perfeitamente assimilado no quadro de referências britânicas: «In a sense both an outgrown form and a rebellion against Futurism, Vorticism was not a Continental import but a home-grown revolution.» (Ross 62). Cf. J.M.Magalhães, no modo como a questão é colocada, vista de um ângulo ligeiramente alterado: «As razões do litígio do grupo inglês com Marinetti não são lineares e ligam-se às múltiplas tomadas de posição mútuas entre os vários grupos vanguardistas dessa altura. Não deixa de ser interessante tentar perceber-se mais fundamente as razões que terminaram por conduzir à publicação de *Blast.*» *Dylan Thomas: Consequências da Literatura e do Real na sua Poesia.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. 96. Cf.tb., Malcolm Bradbury, and James McFarlane, eds. *Modernism: A Guide to European Literature. 1890-1930.* Harmondsworth: Penguin, 1991; Michael Bell, ed. *The Context of English Literature: 1900-1930.* London: Methuen, 1980 : «Vorticism was an original, *sui-generis* movement; one of the few to be indigenous to Britain». (234).

36. Cf. Eric Cahm. «Revolt, Conservatism and Reaction in Paris: 1905-1925»; M.Bradbury. «London 1890-1920». M.Bradbury, and J.McFarlane, eds. *Modernism.* 162-171; 172-190.

37. Cf. J.M.Magalhães. *DT.* 75-76.

38. Cf. C.K. Stead. *The New Poetic - Yeats to Eliot.* New York: Harper and Row, 1966. 86: «In the work of the Georgians "poetry" and "life" begin to merge again: art is not for them something fragile, magical, and remote from ordinary living, as it was for the aesthetes; nor is life equated with politics, public affairs, and large

conservative generalizations as it was for the imperialists. Life for them was what they experienced.».

39. A respeito da acusação de Eliot sobre o carácter agradável (*pleasant*) e «decorativo» da poesia georgiana, cf. n.28.

40. D.D.Paige, ed. *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941.* London: Faber, 1951. 91.

41. Cf. Ross. *GR.* 64.

42. Rebecca West, p.ex., elogia os imagistas contra os georgianos pois considera estes últimos como epígonos da tradição vitoriana: «Poetry should be burnt to the bone by austere fires and washed white with rains of affliction: the poet should love nakedness and the thought of he skeleton under the flesh. But because the public will not pay for poetry it has become the occupation of learned persons, given to soft living among veiled things and unaccustomed to being sacked for talking too much. That is why from the beautiful stark bride of Blake it has become the idle hussy hung with the ornaments kept by Lord Tennyson, handed on to Stephen Phillips and now supported at Devonshire Street by the Georgian School.»: *New Freewoman*. I: 5 (15 August, 1913). A referência a Devonshire St. é, naturalmente, uma alusão à *Poetry Bookshop* de Harold Monro associada à edição dos cinco volumes de *Georgian Poetry*, para além dos periódicos *Poetry Review* e *Poetry and Drama*, e responsável pela publicação das obras de muitos poetas novos, surgidos com a revivescência georgiana.Cf.tb. Ross. *GR.* 72ss; 80ss; cf.tb. T.Rogers, ed. *Georgian Poetry.* The Critical Heritage. 32ss: referem-se exemplos de críticas aos georgianos, p.ex., da autoria de A.C.Ward. *Twentieth Century in Literature.* London: 1928. Roy Campbell. «Contemporary Poetry». Ed. Edgell Rickword. *Scrutinies by Various Writers.* London: 1928. Hugh Ross Williamson. *The Poetry of T. S. Eliot.* London: 1932. C.Day Lewis. *A Hope for Poetry.* London: 1934. Edith Sitwell. *Aspects of Modern Poetry.* London: 1934. David Daiches. *Poetry and the Modern World.* Chicago: 1940. D.E.S.Maxwell. *The Poetry of T.S.Eliot.* London: 1952. Lewis, no entanto, exclui Hardy e de la Mare deste periodo que qualifica como: « period of very low vitality». Contudo, para além destas referências críticas negativizantes do fenómeno literário do Georgianismo, o volume de «The Critical Heritage» dedicado à *Georgian Poetry*, contrapõe outras

perspectivas criticamente mais distanciadas, sobre a natureza histórico-periodológica da época georgiana, procurando uma análise das correntes de tradição que conduziram ao movimento, bem como as suas influências e consequências de degeneração, dado o quadro de valores conjunturais em que se manifestou. Cf.tb. C.K.Stead. *The New Poetic.* New York: 1966, na contraposição de Maxwell e Daiches. John Wain. «Poetry». Eds. C.B.Cox, and A.E.Dyson. *The Twentieth Century Mind: History, Ideas, and Literature in Britain.* London: 1972. I: 1900-1918. Auden e John Press, finalmente, são referidos pelo seu comentário explicativo das razões pelas quais o Georgianismo adquiriu uma reputação de inferioridade nos anos 30 e 40: cf., respectivamente «Letter of Introduction». Eds. Geoffrey Handley-Taylor, and Timothy d'Arch Smith. *C. Day Lewis. The Poet Laureate: A Bibliography.* London: 1968 e *A Map of Modern English Verse.* London: 1969. O comentário de Arundel del Re, em 1934 - *Georgian Reminiscences* - conclui que o movimento georgiano teve a sua fase vital até ao final da I. Grande Guerra, encontrando-se completamente esgotado em 1919.

43. *New Freewoman.* I:12 (1. Dec. 1913): 226.

44. Cf. Ross. *GP.* 59.

45. Edward Marsh. *A Number of People.* London: Heinemann, 1939, 295-296.

46. *New Freewoman.* I:12 (1. Dec. 1913): 226.

47. A obra de Russel Brain - *Tea with Walter de la Mare* - dá uma perspectiva precisa e detalhada dos interesses de leitura, tópicos de conversa e especulação, questões de reflexão e opiniões formadas do próprio poeta, no modo como este as fazia transmitir durante os seus encontros com Brain à hora do chá.

48. Cf. C.M.Bowra. *The Heritage of Symbolism.* London, Toronto, New York: Macmillan, 1967. Cf.tb., M.Bradbury, and J.McFarlane, eds. *Modernism.* (esp. Ellman Crasnow. «Poems and Fictions: Stevens, Rilke, Valéry». 369-382).

49. No desenvolvimento deste assunto cf. Peter Faulkner. *Modernism.* London: Methuen, 1977. John E.Jackson. *La Question du Moi: Un Aspect de la Modernité Poétique Europeène.* Neuchatel: A La Baconnière, 1978. Antoine Compagnon. *Les*

Cinq Paradoxes de la Modernité. Paris. Ed. du Seuil, 1990. Bryan S. Turner, ed. *Theories of Modernity and Postmodernity.* London: Sage Pub., 1991.

50. *Early One Morning in Spring.* London: Faber, 1935. 304.

51. Brain. *TWM.* 108.

52. Brain. *TWM.* 32. Por curiosidade, note-se que, a respeito de um assunto completamente diferente, sobre fotografias, a posição de de la Mare mantém-se idêntica, ligando-se à mesma diferença conotativa, anteriormente encontrada entre a cena iluminada pela luz eléctrica e a cena à luz da vela ou do luar: «This led to a discussion about photographs, and he said that he thought that modern photographs were less successful than the old Victorian ones. Lewis Carroll took some good ones. It was no good reproducing every detail.». (77).

53. Cf. Bertrand Russell. *My Philosophical Development.* London: George Allen and Unwin, 1959: esp. Cap.II. Cf.tb. A.J.Ayer. *Russell.* London: Routledge and Kegan Paul, 1974. 78-82.

54. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus.* Trad.ingl. de D.F.Pears, B.F.McGuiness. London: OUP,1961. 3: 23.

55. T.S.Eliot, ed. *Literary Essays of Ezra Pound.* 9.

56. Michael Bell, ed. *The Context of Englih Literature: 1900-1930.* 152.

57. T.S.Eliot. «Tradition and Individual Talent». *Selected Essays.* London: Faber, 1951. 13-22.

58. Timothy Rogers, ed. *GP.* 401.

59. Timothy Rogers, ed. 356.

60. T.Rogers, ed. 378.

61. Isobel Armstrong. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics.* London: Routledge, 1993. 1.

62. A posição de I. Armstrong é naturalmente discutível, constituindo-se num ponto de vista crítico que reverte uma atitude comum face ao Modernismo, enquanto ruptura com tradições antecessoras. Aliás, é deste modo que a movimentação cultural modernista se auto-reflecte. Cf.p.ex., o comentário de Herbert Read, em 1933: «There have been revolutions in the history of art before today. (...) But I do think we can already discern a difference in kind in the contemporary revolution: it is not so much a revolution, which implies a turning over, even a turning back, but rather a break-up, a devolution, some would say a dissolution. Its character is catastrophic»: *The Meaning of Art.* Harmondsworth: Penguin, 1956. 58. C.Day Lewis, na lição inaugural que proferiu na Univ. de Cambridge em 1954, «*De Descriptione Temporum*». *They asked for a Paper.* London: Jonathan Cape, 1962. 9-25 - situa-se na mesma linha de opinião de Read ao afirmar: «I do not think that any previous age produced work which was, in its own time, as shatteringly and bewilderingly new as that of the Cubists, the Dadaists, the Surrealists, and Picasso has been in ours. I am quite sure this is true (...) of poetry (...) "new poetry" but new in a new way, almost in a new dimension». No entanto, a atitude crítica mais distanciada no tempo, apresenta-se mais cautelosa quanto ao assumir de radicalismos proposicionais, na descrição de um periodo como o Modernismo na Europa. Cf. p.ex., o artigo introdutório à colectânea sobre o Modernismo da autoria dos editores, M.Bradbury e J.McFarlane: «The Name and Nature of Modernism». *Modernism.* 19-55. Segundo esta perspectiva crítica, o índice de ruptura ou continuidade que o Modernismo evidencia, quanto às tradições anteriores, é relativo ao centro geográfico-cultural em que se manifestou. Assim, o sentido de Modernismo, embora caracterizado pelo seu internacionalismo, é um sentido localizado, p.ex., em Nova York, Paris, Londres, Berlim, Praga, St. Petersburgo, Copenhaga. Cf.tb. J.Hillis-Miller. *Poets of Reality.* Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1965, segundo o qual existe uma continuidade relativa do Modernismo, face a questões epistemológicas levantadas pelos românticos, i.e., no âmbito do relacionamento entre sujeito e objecto, na medida em que este se reflecte nos modos da consciência psicológica, histórica e estética.

63. Jean-Jacques Lecercle. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature.* London: Routledge, 1993.

64. Cf. Louis Menand. *Discovering Modernism: T.S.Eliot and his Context.* New York: OUP, 1988; C.K.Stead. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement.* London: Macmillan, 1989.

65. Cf. Michel Foucault. *Les Mots et les Choses.* Paris: Gallimard, 1966 (esp. Cap. X: «Les Sciences Humaines»).

66. Para uma abordagem da especificidade do monólogo dramático em Browning, no seu relacionamento contextual da cultura e da poética inglesas oitocentistas, cf. João A.Flor. *O Poeta, A Verdade e as Máscaras: Leitura de Robert Browning.* Lisboa: 1976. 279-80; cf. esp. Cap. IV: «A Invenção do Eu dos Outros» e VI: «O Anel da Verdade». Para um estudo aprofundado destas questões, cf. I.Armstrong. *VP.*: «Part I: Conservative and Benthamite aesthetics of the avant-garde: Tennyson and Browning in the 1830s» -esp. «Ch.5. The Politics of Dramatic form». A questão é retomada na Parte II da obra, referente aos anos 50 do séc. XIX; cf.esp., «Ch.10: Tennyson in the 1850s: new experiments in conservative poetry and the Type» e «Ch.11: Browning in the 1850s and after: new experiments in radical poetry and the Grotesque.»

67. D.H.Lawrence. *Women in Love.* Harmondsworth: Penguin, 1978, 65.

68. Stéphane Mallarmé. *Correspondence.* 3 vols. Texte établi par H. Mondor avec Coll. de J.P. Richard- I. 1862-1871; avec L.J.Austin, II. 1871-1885; III. 1885-1889. Paris: Gallimard, 1959, 1965, 1969. I : 137.

69. S.Mallarmé. *Oeuvres Complétes.* Texte établi et annoté par H. Mondor et G.Jean-Aubry. Paris: Bibliotéque de la Pleïade, Gallimard, 1945. 1052-1053.

70. Paul Valéry. «L'Enseignement de la Poétique au Collége de France». *Oeuvres Complètes.* I : 1440.

71. T. Todorov, et al. *Qu'est-ce que le Structuralisme.* Paris: Ed.du Seuil, 1968.

72. Paul Ricoeur. *Du Texte à L'Action.* Paris: Ed.du Seuil, 1986. 145-146.

73. W.B. Yeats. «Magic». *Ideas of Good and Evil. W.B.Yeats: Essays and Introductions.* London: Macmillan, 1961. 49-50.

74. É interessante observar o impacto dos transes hipnóticos no contexto europeu de uma cultura finissecular, p.ex., no que diz respeito às investigações filológico-linguísticas, pela importância atribuida à glossolália, «falar em línguas» especialmente por via inconsciente, para a descoberta das origens dos idiomas modernos (cf.sânscrito, hindu, marciano). Todavia, enquanto os estudos filológicos românticos consideram a glossolália no domínio de uma mística religiosa, ligada a poderes mediúnicos de um «vidente», o positivismo finissecular vai remeter a glossolália para o campo de uma medicina psicanalítica, pois designa os seus enunciados inconscientes como fruto de uma «deformação» e «deslocação» das línguas conhecidas conscientemente pelo sujeito enunciador, durante o momento da hipnose. Todorov descreve o processo de desmistificação de uma «medium» glossolala suiça, conhecida pelo pseudónimo de Mlle.Hélène Smith, levado a efeito por F.de Saussure entre 1895 e 1898, no âmbito da sua investigação da língua hindu: «(...) Mlle. Hélène Smith, qui vivait à Genève à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Elle attire l'intérêt des psychologues de la ville par ses états somnambuliques et médiumniques, thème chèri de la psychologie de l'époque. (...) Au cours de ses états de médiumnité, elle commence à "parler en langues"; cf. Todorov. *Théories du Symbole.* Paris: Ed.du Seuil, 1977. 324. No entanto, a posição positivista de Saussure não deixa ignorar que, mesmo no domínio de uma psicanálise freudiana (que também se interessou por casos destes, nos seus estudos sobre a histeria), o processo de enunciação do glossolala, ao projectar estados não conscientes da sua experiência subjectiva (e intersubjectiva) apresenta marcas ideológicas românticas, sobretudo na concepção do fenómeno onírico, ligado ao princípio criativo da imaginação. Cf. Albert Béguin. *L' Âme Romantique et le Rêve.* Paris: José Corti, 1939; Gaston de Bachelard. *Poétique de la Rêverie.* Paris: PUF, 1960; W.de la Mare. *Behold, This Dreamer!.* London: Faber: 1939; de la Mare. «Dream and Reality». *Saturday Review of Literature.* XX: 5 Aug. 1939: 3-4, 14-15.

75. W.B.Yeats. *Ideas of Good and Evil. Essays.* 162.

76. August Strindberg. Prefácio a *Menina Júlia.* Trad. port. de J. A. Osório Mateus. Lisboa: a Regra do Jogo, 1980. 50-51.

77. Cf. T. Todorov. *Théories du Symbole.* Esp. Cap.6: «La crise romantique» e Cap.7: «Le langage et ses doubles». Cf.tb., Foucault. *Les Mots et les Choses.* esp. Caps. IX e X - «L'homme et ses doubles» e «Les sciences humaines». Assim, Foucault define o termo *crítica*, relativo ao epistema «moderno», por oposição ao «clássico»: «Critique qui n'est pas l'exercice d'une réflexion pure, mais le résultat d'une série de partages plus ou moins obscurs.» (330). A cisão tem precedência romântica, p.ex., na dialéctica estabelecida entre a Poesia e a Crítica apontando-se a referência histórica deste aspecto da poética romântica o Frag.116 do *Athenaeum* de Friedrich Schlegel: «Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetoric in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prose, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen». A.W. e Fr. Schlegel. *Das Athenaeum.* Fitz Baader (neu Hgb.). Berlin S.W.: Pan Vlg, 1961. A conexão filosófica dos pressupostos da poética de Schlegel é, directamente, com Hegel, em *Vorlesungen über die Ästhetik.* III: *Die Poesie.* Na secção B. deste vol. III da *Ästhetik*, Hegel apresenta um capítulo intitulado: « Die ursprünglische poetische Vorstellung», no qual se evidenciam as seguintes considerações: «Die ursprünglische Poesie des Vorstellens zerscheidet sich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewusstseins; (...) sondern poetisch ist die Vorstellung nur dadurch, dass sie die Extreme noch in unzerschiedener Vermittlung hält (...). Im allgemeinen können wir das dichterische Vorstellung als bildlich bezeichnen (...), in welcher wir unmittelbar durch das Äussere selbst und dessen Individualität ungetrennt davon das Substantielle erkennen und somit den Begriff der Sache wie deren Dasein als eine und dieselbe Totalität im Innern der Vorstellung vor uns haben.» G.W.F.Hegel. *Werke in Zwanzig Bänden.* Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1980. 15B: 276-277. Repare-se que o estatuto cientificizante do estudo crítico da literatura advém da rotação epistemológica sofrida no conceito de *Universalpoesie* de Schlegel, no qual a poesia era igualmente crítica.

78. Este escrito foi publicado em 1899, coligindo artigos e ensaios dos cinco anos anteriores. Cf. Eric Warner, and Graham Hough, eds. *Strangeness and Beauty.* 2 vols. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1983. II: 252.

79. Warner, and Hough, eds. *SB.* 252.

80. O cap.II.1. irá abordar este texto na sua dimensão integral.

81. Cf. como exs. paradigmáticos mais conhecidos: *Ulysses* (monólogos interiores de Molly); *To the Lighthouse* (monólogos interiores de Mrs Ramsay); *As I Lay Dying* (Caps. monologados de Darl).

82. Dorrit Cohn. *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978; cf. esp. «Part II». Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1953; esp. cap. 20.

83. S.G.Harrell, ed. *Aesthetics in 20th Century Poland.* Lewisburg: Bucknell UP, 1973. 154-204.

84. Hans G. Gadamer. *Truth and Method.* New York: Continuum, 1975. 143; 35.

85.. M.Bradbury, and J.McFarlane, eds. *Modernism.* 50.

86. Rainer Maria Rilke. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus.* Ebner, Ulm: Insel Vlg, 1977. 20.

87. Uma visão panorâmica geral sobre o problema de uma decadência pós-romântica, sobretudo no âmbito da revolução ideológica que nesse periodo teve lugar, pode encontrar-se em: Mario Praz. *The Romantic Agony.* Trad. ingl.de Angus Davidson. Oxford, New York: OUP, 1970 (esp. Cap.V: «Byzantium»). Uma análise essencialmente filosófica destas questões é efectuada por Heidegger, p.ex., em *Vom Wesen des Grundes.* Frankfurt-a.-Main: Vittorio Klostermann,1949; «Dépassement de la Métaphysique». *Éssais et Conférences.* Trad. franc. de André Préau, pref. de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1958. 80-115. «Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?». *EC.* 116-147.Cf.tb. Gianni Vatimo. *As Aventuras da Diferença.* Trad. port. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1988.

88. T.S. Eliot. «The Metaphysical Poets». *Selected Essays.* 288.

89. «Tennyson». *PS.* 35.

90. Cf. Cap. II.1 : 259-265 ss, deste estudo.

91. Roland Barthes. *Lição.* Lisboa: Ed.70, 1988. 18.

92. Peter McCormick. *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics.* Ithaca, London: Cornell UP, 1988. 90ss.

93. Cf. Ferdinand de Saussure. *Cours de Linguistique Générale.* Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1978.

94. M.Heidegger. *Acheminement vers la Parole.* Trad.franc. de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1976. 144, 159-159.

95. Cf. noção de «Experiência» enquanto *Erfahrung*, segundo Heidegger: «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.» *AVP.* 153.

96. Heidegger refuta a dicotomia linguística saussuriana entre *langue* e *parole*, por via do fundamento metafísico que lhe subjaz: «Depuis peu, la recherche scientifique et philosophique sur les langues vise toujours plus résolument à produire ce que l'on nomme la "métalangue". La philosophie scientifique qui poursuit la production d'une telle "super-parole" se comprend elle-même conséquemment comme métalinguistique. Ce mot sonne comme métaphysique; mais il ne fait pas que sonner comme lui, il *est* comme lui; car métalingistique est la métaphysique de la technicisation universelle de toutes les langues en un seul instrument, l'instrument unique d'information, fonctionnel et interplanétaire». (*AVP.* 144-145).

97. Cf. p.ex. Pierre Fontanier. *Les Figures du Discours.* Paris: Gallimard-Flammarion, 1968. O modelo retórico-estilístico de Fontanier, do séc.XIX, descreve a figura de acordo com a orientação clássica, determinada pela Poética e Retórica latinas, quanto à natureza «desviante» do discurso literário: «Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables (...) par lesquels le discours s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expréssion simple et commune.». (*FD.* 64). A posição de Fontanier pode ser posta em

confronto relativo com modos de descrição clássica de «figura». P.ex., Aristóteles, na *Poética* (1457b), apresenta o seu conceito de *metáfora* não propriamente como um «desvio», no sentido que Fontanier menciona, mas como um «transporte»: «La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne un autre». *La Poétique.* Paris: «Les Belles-Lettres», 1979. Em Quintiliano, por sua vez e, a partir da Poética e Retórica latinas, torna-se cada vez mais evidente a noção de figura como «substituição» que, em Aristóteles, não é inteiramente explícita e, porventura, não exactamente intencionada; cf. *Instituition Oratoire*, IX: «Le trope, donc, est le transfert d'une expréssion de sa signification naturelle et principalle à une autre (...); la "figure" consiste à donner au langage une forme éloignée de l'expression commune et spontanée. Aussi, parmi les tropes range-t-on la substituition d'un mot à un autre;». *IO.* 3 vols. Paris: «Les Belles-Lettres», 1976. I: 4-5.

98. A.Garcia Berrio. *Teoria de la Literatura.* Madrid: Cátedra, 1989. 279.

99. Cf Foucault. *Les Mots et les Choses*, na definição do problema da historicidade, enquanto definição da existência subjectiva no devir histórico: « (...) n'est-ce pas une historicité propre à l'homme et inscrite profondément dans son être, qui lui permet de s'adapter comme tout vivant et d'évoluer lui aussi (mais grâce à des outils, à des techniques, à des organizations qui n'appartiennent à aucun autre vivant), (...) qui lui permet enfin d'exercer sur le langage, en chacune des paroles qu'il prononce, une sorte de pression intérieure constante qui insensiblement le fait glisser sur lui-même en chaque instant du temps. (...) Il y aurait donc à un niveau trés enfoncé une historicité de l'homme qui serait à elle-même sa propre histoire mais aussi la dispersion radicale qui fonde toutes les autres.». (381).

PARTE I

TESSITURAS TEMÁTICAS

Cap. I. 1

« THE LISTENERS»

Vozes. Ecos. Silêncios.

J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi:

«Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'a ce qu'ils me trouvent, jusqu'a ce qu'ils me disent - étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre.

Michel Foucault. ***L'Ordre du Discours.*** *1*

THE LISTENERS *2*

«Is there anybody there?» said the Traveller,
Knocking at the moonlit door;
And his horse in the silence champed the grasses
Of the forest's ferny floor:
And a bird flew up out of the turret,
Above the Traveller's head:
And he smote upon the door again a second time;
«Is there anybody there?» he said.
But no one descended to the Traveller;
No head from the leaf-fringed sill
Leaned over and looked into his grey eyes,

Where he stood perplexed and still.
But only a host of phantom listeners
That dwelt in the lone house then
Stood listening in the quiet of the moonlight
To that voice from the world of men:
Stood thronging the faint moonbeams on the dark stair,
That goes down to the empty hall,
Hearkening in an air stirred and shaken
By the lonely Traveller's call.
And he felt in his heart their strangeness,
Their stillness answering his cry,
While his horse moved, cropping the dark turf,
'Neath the starred and leafy sky;
For he suddenly smote on the door, even
Louder, and lifted his head: -
«Tell them I came, and no one answered,
That I kept my word», he said.
Never the least stir made the listeners,
Though every word he spake
Fell echoing through the shadowiness of the still house
From the one man left awake:
Ay, they heard his foot upon the stirrup,
And the sound of iron on stone,
And how the silence surged softly backward,
When the plunging hoofs were gone.

1. A leitura de «The Listeners» de Walter de la Mare é central no conjunto da sua obra poética, na medida em que, através dela se reflectem as questões determinantes de toda uma escrita. O texto de Foucault citado como epígrafe, é uma decorrência da leitura de «The Listeners» e representa uma tentativa de dilucidação de questões de natureza epistemológico-cultural, constitutivas da obra delamareana e que, num primeiro momento, convém discutir.

O poema de de la Mare é dominado pelo silêncio que escuta e pela voz que se lhe dirige, a da personagem do viajante (*the Traveller*). Por sua vez, o silêncio é subjectivado por entidades-fantasma, presenças imateriais, consequentemente invisíveis, todavia, presentes:

> But only a *host of phantom listeners*
> That *dwelt* in the lone house then
> *Stood listening* in the quiet of the moolight
> To that voice from the world of men:
> (...)
>
> Ay, they heard his foot upon the stirrup,
> (13-16-33)

A figura do viajante é a voz que ecoa no silêncio procurando alguém, de acordo com um compromisso anteriormente estabelecido, contudo, por cumprir: *Tell them I came, and no one answered,/ That I kept my word.* (27-28)

O texto de Foucault parece ser outro fio de diálogo interior do poema delamareano: interior à figura do viajante, interior ao silêncio que escuta: *J'aurais aimé qu'il y ait derriére moi (ayant pris depuis longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi.* A condição de impossibilidade de existência de uma outra voz por detrás do eu que fala, uma

outra voz ali presente, que lhe diga exactamente as palavras a enunciar, remete para a duplicidade do desejo subjacente a esse mesmo eu: em primeiro lugar, o eu gostaria de evitar a inevitabilidade de um começo, o momento de romper a continuidade do silêncio, inscrevendo-lhe uma fala *3*; em segundo lugar e, implicitamente, o eu desejaria encontrar - anterior a si, por detrás de si, no interior de si próprio - essa voz que, eventualmente, constituiria o sentido do silêncio, a sua história: a história e o sentido do eu, ele mesmo - *[les mots] m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être déjà porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire,* ça m'étonnerait si elle s'ouvre.

Em «The Listeners», um homem viaja de longe para ir ao encontro de um apelo, no cumprimento da sua palavra (22-28); a viagem pretende constituir-se num sentido, na medida em que, ao aceder ao desafio do apelo, pressupõe a resposta através do diálogo. Entretanto, o apelo, em função do qual a viagem se realiza e o homem insiste, em vão, em bater à porta, esperando resposta (1-2;7-8-9; 25-29), coincide com a voz do texto de Foucault, que o eu desperadamente tenta encontrar, num desejo duplo de se furtar à responsabilidade de iniciar um acto de fala e de se encontrar, no sentido de tudo aquilo que perfaz a sua própria existência, a sua história. Em de la Mare, a viagem de que fala o poema, e da qual apenas se assiste ao ponto de chegada , é correspondida por este desejo do eu que se lê em Foucault *4*.

Aquele que viaja - *the Traveller* - em de la Mare, é aquele que, em Foucault, sabe da inviabilidade do seu desejo e, mesmo assim, deseja; é aquele que sabe, à partida, que a viagem empreendida não é a resposta propriamente a um apelo - ela é o apelo em si:

«Is there anybody there?» said the Traveller

Do mesmo modo, a viagem não é a continuação de um discurso anterior, mas é ela própria o começo de um discurso, a tentativa de encetar diálogo, de se constituir em sentido; não é uma história que se continua mas o início de uma historicidade concreta, uma descontinuidade que se instaura enquanto existência do eu, *the Traveller*. Por seu turno, o silêncio que escuta - *the Listeners*- do texto delamareano, pode ler-se como dimensão imaginativa daquilo que, no excerto de Foucault, aparece como o discurso emitido pela própria voz do desejo do eu: por detrás de si, anterior e interior a ele mesmo: *Il faut continuer (...)*.

Se, por um lado, o viajante sabe da impossibilidade de resposta e abertura da porta - *Tell them I came, and no one answered* ; - *ça m'étonnerait si elle [porte] s'ouvre* - e, inevitavelmente, sabe que não é essa a finalidade e o sentido da viagem, por outro lado, é precisamente o silêncio, a não-resposta directa, que possibilita o prosseguimento da viagem: *Il faut continuer* -

And how the silence surged softly backward,
When the plunging hoofs were gone.

A impossibilidade patente em *L'Ordre du Discours* de Foucault de se encontrar transparentemente a «ordem» do discurso, viabilizando ao eu a segurança do seu falar - do seu comunicar - aparece no poema de de la Mare de uma forma peculiar: reflecte-se num enquadramento perfeitamente *kitsch* de uma cena nocturna de *suspense* e inquietude em que o sobrenatural infunde o toque de mistério-estranhamento, a sensação de impasse que se vai deixando perpassar por um terror mudo. Num artigo intitulado «The Masks of Walter de la Mare», Josephine Jacobsen aponta para a relevância destes contextos de estranhamento sobrenatural na essência da visão delamareana das duplicidades subjectivas [5]:

> What is De la Mare's primary - and forever relevant - premise? It is the premise of strangeness, and of its creature, the stranger. The stranger is the one who is suddenly caught peering at us as we pass in a dim room before an unexpected mirror. Actually seldom before have we been so conscious of him as now.(...) This figure is the De la Mare prototype for all of us - certainly pilgrims and even more certainly strangers.

Note-se que a insistência de de la Mare no cenário e na figura do sobrenatural, no fantasma que representa o outro lado do eu - no espelho - é denotativa da tomada de consciência efectiva de uma dimensão da existência natural das coisas que adere invisível, inaudível, emudecida, aos sentidos reais do mundo empírico: *Inside us a ghost, a watcher like that figure at an upper window, at twilight, in silence, looks at us. This watcher, this life, private in perhaps the most ominous sense, is De la Mare's image of inner reality.* (Jacobsen 555). No entanto, o facto de tratar de um cenário-tipo, modelado nas prefigurações das estéticas simbolistas, pós-simbolistas e, amaneirado já segundo padrões de representação e de escrita georgianos, aponta mais explicitamente para a questão central *6*:

> De la Mare's world - far from being that of the sugar-spun pixies with which his nonreaders often tend to associate him - is one of a grim and terrifying beauty, mined with abysses, peopled with the sleepwalkers of a trustful materialism, the constant borderline of the assaults of an unknown, powerful, an awful truth. All who are awake, alive, conscious are travellers bivouacked on that line -inherently alien by their very locale to the falacies of the world of appearances, yet still without credentials at the border. (Jacobsen 551)

Assim, o cenário nocturno apresenta-se de acordo com uma simbologia tradicional romântica, cuja vertente idealista se escora essencialmente em raizes

pré-socráticas [7], como o espaço de abertura incondicional do universo, ao qual o sujeito terá acesso através da sua completa negação dos condicionalismo do consciente e subsequente imersão no desconhecido do inconsciente [8]. Em Walter de la Mare este tipo de transporte epistemológico, via psicologismo jungiano, constitui o suporte filosófico para a concepção implícita em toda a sua obra poética de uma ausência de barreiras entre os estados de existência ditos naturais e sobrenaturais, nas emergências dicotómicas do bem e do mal, de acordo com um tipo de visão do mundo que, na sua religiosidade intrínseca, não é de modo algum ortodoxa:

> It is not , for De la Mare, a question of the inferno or paradise of religious orthodoxy. The inferno or paradise are present; they are distant only in our ability to comprehend them. (...) And it is in these timeless sources that De la Mare deals. The borderline is the constant tightrope of the traveller, streched across chasms. Dusk and dawn, the borderlines of day and night, are its metaphor. (Jacobsen 554)

Nesta ordem de ideias, a sensação de inquietude e estranhamento perante o silêncio, o outro lado do discurso, o dos ouvintes invisíveis e inaudíveis, é uma sensação real por parte do eu que se enuncia. O carácter metonímico da alegoria de «The Listeners» propõe-se somente produzir uma imagem inequívoca desse real, através da inserção do fantástico, no qual se movimentam as figuras simbólicas do «viajante» e dos «ouvintes» (os espíritos). Estas, de resto, são personificações de colectivos universais, facilmente identificados numa perspectiva de estudo dos arquétipos e dos mitos subjacentes à antropologia da cultura ocidental [9].

Desdobrando o pensamento de Foucault em *L'Ordre du Discours* depara-se com uma espécie de reelaboração da mesma cena de «The Listeners» nos seus três momentos decisivos: 1. o da chegada do viajante à porta fechada de uma casa,

aparentemente abandonada, e a sua tentativa de aí encontrar resposta para o seu objectivo (1-6); 2. o momento da espera, as perguntas e as dúvidas sobre a existência de alguém na casa; a noção paralela de ouvintes sobrenaturais (7-26); 3. a decisão de partir, após as tentativas frustradas de diálogo, inclusive, com os «ouvintes» invisíveis que habitavam a casa (27-final).

Repare-se na sequência dos extractos do texto de Foucault, num paralelismo com o poema de de la Mare. Atenda-se, contudo, que o texto de Foucault apresenta naturalmente um tipo de enunciação ensaística que não se trata de propor como explicitação parafrástica, ou interpretativa, mas simplesmente como ponto de reflexão centrífuga, no intuito de reperspectivação de «The Listeners» de um modo inovador relativamente à crítica que sobre ele tem incidido *10*.

> Il y a chez beaucoup, je pense un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d' entrée de jeu, de l'autre coté du discours, *sans avoir eu à considérer de l'extérieur* ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être. *11*

Considerando o primeiro momento de «The Listeners» a transposição da leitura para o texto de Foucault torna-se evidente, ao recordar as palavras do viajante nos versos 27-28: *"Tell them I came, and no one answered / That I kept my word"*. Estes indiciam claramente o facto de se tratar, não de um começo de relacionamento (diálogo) entre o viajante e alguém da casa, mas do seu prosseguimento. O efeito de surpresa e inquietação surge exactamente perante o desejo irrealizado de quem está do exterior - o viajante - no intuito de entrar: não só literalmente, dentro de casa mas, num sentido mais lato, dentro de um circuito de comunicação virtualmente *a priori* estabelecido; contudo, de facto, o

circuito comunicativo é nulo ou pelo menos, inoperante. Lê-se mais adiante em Foucault *12*:

> L' instituition répond sur le mode ironique, puisqu'elle rend les commencements solennels, puisqu'elle les entoure *d'un cercle d'attention et de silence, et qu'elle leur impose, comme pour les signaler plus loin, des formes ritualisées.*

O que parece chamar à atenção é, não só a atmosfera de silêncio e expectativa envolvendo toda a situação de início de qualquer acto de comunicação - *And he felt in his heart their strangeness / Their stillness answering his cry* (21-22) - mas também a necessidade implícita de formas ritualizadas, ou seja, modelos formais de actualização - desses mesmos actos. No poema delamareano, o momento da espera, desde que o viajante chega à porta da casa, é marcado pelo ritmo compassado do ritual do bater à porta, perguntar quem está e, aguardar resposta:

- «Is there anybody there ? » said the Traveller,
  Knocking on the moonlit door. (1-2)

- And he smote upon the door again a second time;
  «Is there anybody there?» he said.
But no one descended to the Traveller; (7-9)

- For he suddenly smote on the door, even
  Louder, and lifted his head: -
«Tell them I came, and no one answered,
  That I kept my word' . he said.
Never the least stir made the listeners,
  Though every word he spake
Fell echoing through the shadowiness of the still house. (25-31)

O terceiro momento de «The Listeners» compreende os dois anteriores, não propriamente em síntese, mas na sua aceitação por evidência, ao constatar uma dicotomia irrevogável: o falar e o ouvir no seu modo intransitivo. Não como dois polos opostos, todavia necessários e concomitantes de um acto de comunicação - o da emissão e o da recepção - mas como duas instâncias autónomas, em termos pragmáticos. O viajante, a instância enunciadora do discurso directo do poema, dirige-se a um receptor meramente virtual, do qual apenas pressupõe uma resposta - inaudível - através de um mecanismo de consciência idêntico ao do monólogo dramático.

A instância receptora, que o poema morfologicamente enuncia numa segunda pessoa do plural, é apenas uma virtualidade, uma abstracção, em termos da teoria da comunicação. No poema ela aparece enquanto segunda pessoa, de modo implícito, através das falas do viajante (1-8-27) e, de um modo explícito, enquanto terceira pessoa do discurso, na fala de um outro eu, do qual depende a enunciação do poema:

> But only a host of phantom listeners
> That dwelt in the lone house then
> Stood listening in the quiet of the moonlight
> To that voice from the world of men: (13-16)
>
> Ay, they heard his foot upon the stirrup,
> (33; cf.17-19 -21-22-29)

Entretanto, a própria impessoalidade desta segunda-terceira pessoa morfológica do poema, representativa de um momento específico do processo da comunicação - o da recepção - leva a considerar um problema central do discurso poético, de uma maneira geral, mais particularmente, no caso de uma escrita lírica:

o eu que se enuncia, auto-reflectindo-se, auto-prefigurando-se, nas imagens do universo que escolhe por referência (incluindo-se as personagens do cavaleiro em viagem e dos ouvintes invisíveis), é o eu que conta *a priori* com a intransitividade do ouvir para o qual se dirige. O seu diálogo, pela voz do cavaleiro, com um possível interlocutor é meramente virtual. Aliás, o interlocutor não é essencial, mas antes o receptor, o ouvinte, em si e por si. Este, enquanto manifestação de inaudibilidade, identifica-se com o silêncio, a presença do inaudível.

2. Esta consciência do valor intransitivo do ouvir enquanto propulsor do acto de escrita poética, fundamentalmente lírica, é uma das facetas mais peculiares da poesia delamareana e denota, por parte do poeta, uma reflexão genuína, não de carácter teórico-literário, académico, mas empírico e intuitivo, sobre a natureza do próprio fenómeno literário *13*. Regressa-se ao texto de Foucault e à questão sobre a inquietude natural de todo aquele que fala acerca da própria natureza do discurso *14*:

> (...) inquietude à l'égard de ce qu'est le discours dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite; inquiétude à l'égard de cette existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas; inquietude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal: inquietude à soupçonner des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, a travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a reduit les aspérités.

Note-se que, na medida em que a concepção intransitiva do ouvir como o outro lado de um dizer, a sua recepção em abstracto se articula com um discurso

eminentemente lírico, ela revela que todo o ciclo comunicativo - falar / ouvir - se passa na interioridade de um eu que, ouvindo(-se) (se) diz. Trata-se, afinal, de mais uma reelaboração do processo romântico da expressão do sujeito, através da sua múltipla reflexão nas projecções de si. Em de la Mare, o eu projecta-se em inúmeras figuras de «ouvintes» nas quais ele vai fazer reflectir ecos da sua própria voz.

Contudo, é precisamente neste espaço de mediação entre a voz e o eco dessa mesma voz que se levanta, mais uma vez repetido, o problema da enunciação discursiva, acima já referido e que pode ver-se agora reformulado num desdobramento de questões, praticamente tipificáveis: qual a razão entre as palavras, as coisas, e o eu (i.e., a canónica relação epistemológica entre sujeito e objecto); de que modo organizar a relação - em termos de prioridades ou funções? Por outro lado, poderá a linguagem, ela própria, subsumir em si as coisas e o eu, autonomizando-se como categoria estética? Será o discurso, não apenas uma manifestação do desejo de o eu comunicar acerca de si e do mundo que o rodeia (de certa forma exercer poder sobre ele), mas antes de mais, ele próprio, discurso, uma ordem de existência e um poder determinante, na organização do eu e do mundo? *15*

Em Walter de la Mare, estas questões levantam-se, não numa problematização teórica sistemática, mas através de um discurso descritivo de um processo de reflexão assente numa base sensorial de observação e experiência empírica do mundo referencial e do mundo das referências de uma escrita poética. Assim, destaca-se em de la Mare uma consciência relativamente à natureza da linguagem poética, de acordo com pressupostos de uma Poética ocidental, nas suas múltiplas versões do mito cratiliano de uma *mimesis* nostalgicamente frustada da

linguagem original dos deuses. É no sentido de uma problematização destas questões, à luz de uma nova perspectivação dos fenómenos linguísticos, retóricos e poéticos da linguagem literária que surgem, por exemplo, os estudos de Genette, em *Figures I*, ou de Ricoeur, em *La Métaphore Vive* *16*:

> Que l'*Erörterung*, de son côté, marque la difficulté de dire qui répond à la difficulté d'être, ne doit pas surprendre un lecteur qui a déjà reconnu le travail de pensée incorporé à la vieille doctrine de l'analogie de l'être. Quand le philosophe lutte sur deux fronts, contre la séduction de l'ineffable, contre la puissance du «parler ordinaire» (*Sprechen*), bref pour un «dire» (*Sagen*) qui ne serait ni le triomphe de l'inarticulé, ni celui de signes disponibles au locuteur et manipulables par lui, n'est-il pas dans situation comparable à celle du penseur de l'Antiquité ou du Moyen Age, cherchant sa voie entre l'impuissance d'un discours livré à la dissémination des significations et la maîtrise de l'univocité par la logique du genre?

Num ensaio intitulado «A Book of Words», na apreciação descritiva da obra de Robert Nares, *A Glossary of Words, Phrases, Names, and Allusions in the Works of English Authors, Particulary and His Contemporaries*, de la Mare comenta acerca da natureza da palavra, incapaz de expressar em si aquilo que se pretende evocar *17*:

> Words fail me: No words coud say; I could never tell you; are confessions that even the élite of the intellect and of the heart cannot disdain. (...) As for the generality of us weavers of words (...) only just achieved the full expression of our inexpressibility: "I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was... The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was." The only language that would suffice even for our complete self-expression woud be a language entirely of our own creation.

Esta mesma consciência da incompletude da palavra na representação das coisas parece impregnar todo o sentido da sua escrita poética, tal como se pode ler, por exemplo, em «The Burning Glass» *18*:

> Words may create rare images
> Within their narrow bond;
> 'Twas speechless childhood brought me these
> As music may, in sound.
>
> Yet not the loveliest song that ever
> Died on the evening air
> Could from my inmost heart dissever
> What life had hidden there.
>
> (est. 2-3)

Desde logo se desenha na concepção delamereana da relação entre o eu, o mundo referencial e a palavra, uma atitude epistemológica de base romântica, a qual subjaz às noções de poeta, natureza, arte, das estéticas finisseculares decadentes e simbolistas. O sujeito é determinate do objecto, nele se projectando; a palavra é o reflexo desta projecção; a poesia é a imagem expressiva deste eu que reflecte em si as coisas; a poesia é, literalmente, uma visão configurada do mundo: *Words may create rare images/ Within their narrow bond.* Este fundamento romântico que sustenta a escrita poética de de la Mare, marcadamente lírica, inscreve-se, por sua vez, nas raízes de uma tradição da Poética em que se associa dicotomicamente a natureza da linguagem literária à sua função.

Parte-se do pressuposto platónico da insuficiência das línguas para representar adequadamente os objectos referenciais, numa espécie de nostalgia de um mítico e hipotético estado primitivo da língua, no qual a palavra *seria* exactamente aquilo que *dizia* *19*. *Ser* identificava-se com *Dizer*. Por outro lado, na

reflexão poético-retórica é significativa a importância atribuida à *lexis* aristotélica, a *elocutio* latina, como uma estilística da representação verbal, na tentativa de traduzir - imitar - o *logos*, ou seja, uma representação do pensamento *20*.

Nesta ordem de ideias, aquilo que releva de uma concepção da linguagem poética apoiada numa estilística do desvio, não só nos termos da oposição platónica entre conhecimento filosófico e poesia, mas igualmente nos termos definidos pelas tradições da retórica, da poética e da gramática, é o facto de se vincular a linguagem poética a uma função: de imitação, representação, expressão, de coisas, ideias, pensamentos *21*. Implicitamente, subjaz a esta lógica de associações um juizo valorativo entre o mundo referencial e o discurso - ficcional- da representação artística, articulado segundo uma metafisica humanista, de base neoplatónica, na qual a arte é uma derrogação da vida, precisamente, devido à sua natureza segunda de representação *22*:

> Yet not the loveliest song that ever
> Died on the evening air
> Could from my inmost heart dissever
> What *life* had hidden there.

O mesmo tipo de pressuposto emerge em «Words», um poema da colectânea *Inward Companion (1950)* *23*:

> Were words sole proof of happiness
> How poor and cold the little I have said.
> (...)
> The lowliest weed reflects day's noon of light
> (...)
> And a small hidden brook will all night
> Mourn, beyond speech to share
>
> (1-2/ 5-7-8)

Num artigo intitulado «Proust et les Noms», Roland Barthes parece sintetizar as premissas que até aqui têm vindo a ser apresentadas, simultaneamente enunciando já pontos de discussão a tratar mais adiante, num contexto mais específico *24*:

> La fonction poétique, au sens plus large du terme, se définirait ainsi par une conscience cratiléenne des signes, et l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés.

Retomando o poema delamareano «Words» e atendendo à situação de impasse linguístico que parece gerar-se de constatações como *beyond speech to share*, poder-se-ia concluir que, em última análise, o próprio silêncio das coisas se sobreporia, em significação, ao dizer que delas se produzisse. Ricoeur reconhece o peso tradicional da palavra, enquanto *Erörterung*, na denúncia da dificuldade do dizer que corresponde à dificuldade de ser, numa busca constante de equilíbrios possíveis: *entre l'impuissance d'un discours livré à la dissémination des significations et la maîtrise de l'univocité.* No entanto, o impasse é superado no mesmo sentido que «The Listeners» parece apontar, em termos simbólicos. O viajante, aquele que fala, é surpreendido pelo silêncio de uma casa onde julgava ser esperado; o silêncio é a presença inefável de tudo aquilo que é e ali está - «ouvinte» - , independentemente de um dizer que eventualmente o manifeste em expressão verbal. Não houve possibilidade de diálogo directo entre o viajante e os ouvintes: as presenças invisíveis para as quais o seu discurso se dirigiu e, acerca das quais o poema irá falar. E o viajante prossegue o seu caminho, não só nesta tomada de consciência do valor do silêncio, como o ouvir intransitivo de tudo aquilo que é - presença; mas igualmente, na tomada de consciência de um diálogo apenas fictício com a natureza e a razão de ser das coisas; de que todo o nosso dizer dessas coisas

advém do monólogo dramatizado entre nós e as prefigurações que fazemos das coisas, no eco daquilo que supomos ouvir delas.

3. Assim, o silêncio das coisas que apenas ouvem apresenta-se como abertura ideal para todo dizer que, ao tentar falar dessas mesmas coisas, dramatiza um monólogo, em que se reflecte a sua voz, em palimpsesto com as vozes que julga ouvir:

> «Who called?» I said, and the words
> Through the whispering glades,
> Hither, thither, baffled the birds -
> «Who called? Who called?»
> (...)
> Eyes in the green, in the shade,
> In the motionless brake,
> *Voices that said what I said,*
> For mockery's sake:
>
> «Who cares?» I bawled through my tears;
> The wind fell low:
> In the silence, «Who cares? who cares?»
> Wailed to and fro.
>
> **«Echo»** ***25***

Os exemplos deste tipo de procedimento na escrita de Walter de la Mare multiplicam-se ao longo de toda a sua obra poética, pelo que se impõe uma selecção criteriosa. Ainda da colectânea de 1906, *Poems*, surge um outro poema,

«Come», num paralelismo directo com «Echo», apenas na metonimização do silêncio, na imagem de uma ilha algures no mar *26*:

From an island of the sea
Sounds a voice that summons me, -
«Turn thy prow, sailor, come
With the wind home!»
(...)
O, what voice of the salt sea
Calls me so insistently?
Echoes, echoes, night and day, -
«Come, come away!»

Retomando a discussão das linhas de força da poesia delamareana até este momento apresentadas, verifica-se que, em «The Listeners», a pergunta *«Is there anybody there?»* paraleliza-se com *«Who called?»* de «Echo», ainda que em fases diferentes do mesmo processo de questionamento do eu consigo próprio: a(s) outra(s) voz(es) de «Echo», pretexto(s) da voz do eu na abertura do poema - *«Who called?»* - não é senão o desdobramento desse dizer monologante que, em «The Listeners», enceta uma viagem no intuito de responder ao apelo de um compromisso com alguém; este nunca chega a identificar-se concretamente, todavia, a sua presença pressupõe-se através de um virtual «ouvir» incondicional.

Em «Echo», a presença ouvinte e não audível de «The Listeners» aparece transposta para a dramaticidade de um monólogo do eu com o seu próprio eco, reflectido nas presenças expectantes de seres indiferenciados que o rodeiam:

Eyes in the green, in the shade,
In the motionless brake,
Voices that said what I said,
For mockery's sake.

A metonimização da presença existencial nos olhos, i. e., no carácter extáctico não do falar, que lhes é atribuido pelo eu, mas do «ver» silente de «The Listeners», aponta exactamente para a ironia lógico-discursiva, subjacente à própria natureza do monólogo dramático: o sujeito e o discurso, ele mesmo, estão colocados numa posição excêntrica quanto à normatividade de um processo de comunicação.

A actualização deste conceito de «norma» de comunicação do discurso verbal efectua-se directamente na forma do diálogo. O monólogo directo (em primeira pessoa), ou a sua forma diegética num discurso em terceira pessoa, identificam algo que a cultura ocidental, pós-socrática, logocêntrica, vem a definir como o *discurso verdadeiro*, aquele que se institui na razão mais ou menos imediata da sua referencialidade. Curiosamente, em Platão, a designação de «narrativa simples» (*República* III), por oposição à «imitação», apoia-se no conceito de uma figura autoral monologante acerca dos factos a enunciar: «é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. (...) É assim, ó companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação. » (393a; 394b). Ou ainda, mais explicitamente: « Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua *poesia e narrativa* seria criada sem a imitação.» (393d) *27*. Um passo de *L'Ordre du Discours* de Foucault explicita, de modo claro e preciso, as tensões culturais que dimensionam esta questão *28*:

> Or voilá qu'un siècle plus tard [V A.C.] la vérité la plus haute ne résidait plus déjà dans ce qu'*était* le discours ou dans ce qu'il *faisait*, elle résidait en ce qu'il *disait*. Un jour est venu où la vérité s'est déplacée de l'acte ritualisé, efficace et juste, d'énonciation, vers l'énoncé lui-même: vers son sens, sa forme, son objet, son

> rapport à sa référence. Entre Hesiode et Platon un certain partage s'est établi, séparant le discours vrai et le discours faux; partage nouveau puisque désormais le discours vrai n'est plus le discours précieux et désirable, puisque ce n'est plus le discours lié à l'exercice du pouvoir. (...) Tout se passe comme si, à partir du grand partage platonicien, la volonté de vérité avait sa propre histoire, qui n'est pas celle des vérités contraignantes: histoire des plans d'objets à connaître, histoire des investissements matériels, techiques, instrumentaux de la connaissance.

Em última análise, e regressando à discussão sobre o monólogo dramático, verifica-se que este, precisamente enquanto existência histórica, não se articula com aquilo que Foucault designa como «Vontade de verdade» neoplatónica, ou seja, com as relações funcionais entre sujeitos e objectos, dentro do quadro do conhecimento metafísico: aí sim, a ordem e a determinação dos valores é instrumental. Por outras palavras, todo o posicionamento do sujeito relativamente ao seu objecto de conhecimento não é senão o seu posicionamento relativamente ao fundamento-essência de toda a existência. Do mesmo modo, o discurso referencial dos objectos inscreve-se no discurso do referente essencial que lhe subjaz, como uma espécie de arquiestrutura ôntica.

Todavia, instaurando-se o monólogo dramático como fractura do sujeito, sobretudo nas repercussões que esse facto vem a reflectir da destruição das estruturas metafísicas que sustentaram a cultura e civilização ocidentais durante mais de vinte e cinco séculos de história, perde-se o sentido da sua instrumentalidade de conhecimento, como meio de dizer os objectos. De certa forma, na reelaboração de Foucault, ele constitui-se num *poder* em si próprio, a partir dos fragmentos do eu. O «exercício de poder» de um sujeito tal, a quem, por direito, no contexto cultural pré-socrático a que Foucault alude, assiste o acto de enunciação do «discurso de verdade», transforma-se no «exercício de poder» de um

sujeito tal que já não é mais uno, mas múltiplos fragmentários de si - até ao ponto de se esquecerem da integridade original *29*.

Assim, em de la Mare, enquanto em «Echo» se lê : *Voices that said what I said, / For mockery'se sake* - num outro poema, «Nocturne», da colectânea *Motley and Other Poems (1918)*, a voz do eu transfere-se, numa identificação deliberada, para a voz de um outro sujeito, uma ave *30*:

> «'Tis not my voice now speaks; but as a bird
> In darkling forest hollows a sweet throat -
> Pleads on till distant echo too hath heard
> And doubles every note. (1-4)

Repare-se que o desdobramento da voz do sujeito no seu eco, como se fosse outra voz, repete-se nos dois poemas, independentemente de o sujeito, em «Nocturne», deliberadamente se duplicar na figura do pássaro. Em *Bells and Grass: A Book of Rhymes (1941)*, num poema intitulado «Strangers», esta mesma aparente não identificação dos vários «eus» surge na enunciação de um discurso directo, em primeira pessoa, enquanto voz plural, no singular, de um grupo de «estranhos» : cada qual fala de si, enquanto eco de todos os outros *31*:

> Under the hollow roof
> The strangers' voices come -
> «The night is dark, and I
> Am far from home.»
>
> (vv. finais)

Esta perda de consciência de si - por outra palavras: *I am far from home* - é, afinal, a evocação do mito nietzscheano da morte de Deus, da perda de sentido da dialéctica essência/existência, na qual o pensamento hegeliano tinha

transformado a antiga dicotomia metafísica. Antes de avançar sobre este ponto, será conveniente retomar, em conjugação, o problema da ironia acima referido quanto à própria natureza do monólogo dramático. Releia-se «Echo»: *Voices that said what I said/ For mockery's sake.* A ironia das vozes do eco, relativamente ao eu que fala, é uma consequência implícita à desintegração do sujeito. Este torna-se, assim, simultaneamente, objecto de si mesmo, na medida em que passa a ser perspectivado pelos fragmentos em que se alterizou. Curiosamente, esta consciência da ironia, quanto à ruptura da integridade subjectiva, reflecte a ironia da ruptura anterior entre o eu e o mundo referencial.

No momento em que o monólogo dramático se inscreve na diferença entre o diálogo e o monólogo, contudo, na simbiose de ambos, ele afirma-se negativamente quanto ao mundo exterior, pois não carece de interlocutor, seja ele uma segunda pessoa do diálogo ou uma segunda pessoa identificada no eu do monólogo. O monólogo dramático delimita e prefigura uma segunda pessoa interlocutora no seio do seu próprio discurso, dentro de paradigmas não referenciais extrínsecos, mas ficcionais intrínsecos.

De certa forma, paraleliza-se com determinados discursos psicóticos, na medida em que se processa igualmente uma ruptura no «trabalho de evocação da realidade», ou seja, no «trabalho de referência», segundo a terminologia de Todorov em *Les Genres du Discours* 32. Tomado nesta perspectiva, o monólogo dramático, ao representar, a seu modo, uma perda da actividade representativa da linguagem, pode constituir-se num tipo de discurso literário com forte recorrência nos chamados textos *nonsense*, como adiante irá ser tema de reflexão, no Cap. II.2, desta dissertação.

Em termos da escrita delamareana assiste-se frequentemente a esta tendência para a perda da referencialidade da linguagem, não só no que respeita ao discurso *nonsense* propriamente dito, mas também ao modo pelo qual este não-sentido da linguagem reflecte a in-coerência do eu fragmentado, na tipologia, por exemplo, do monólogo dramático nos parâmetros acima referidos *33*. Por sua vez, a gradual perda de sentido do discurso do eu recai no absurdo do silêncio da voz que fala, em «Might-Have-Been» *34*:

> Nought but a soundless voice was I
> Beneath that deep, unvoyaged sky
> Silence and silence telling o'er
> What makes the star to sing . (44-47)

O silêncio de «Might-Have-Been» remete implicitamente para o silêncio dos «ouvintes» em «The Listeners», na medida em que estes constituem simultaneamente a virtualidade do falar silente das presenças imateriais que o viajante tomou como resposta ao seu apelo. O prosseguimento da viagem efectua-se apenas após a tomada de consciência da resposta dos «ouvintes», ainda que virtual. Em última análise, o impasse do eu perante a consistência e pertinência do próprio falar aponta para o sentido mallarmeano do silêncio do esgotamento das palavras. Numa carta a H. Cazalis, datada de 1864, escreve Mallarmé *35*:

> Le Vers ne doit pas, lá, se composer de mots; mais d'intentions; et toutes les paroles s'effacer devant les sensations.

Em *La Révolution du Langage Poétique*, Kristeva reflecte sobre esta problemática, relativamente a padrões de uma mutação de valores característica dos finais do século XIX, no panorama das estéticas simbolistas, enquanto precursoras embrionárias das correntes de arte novecentistas *36*:

> Un seuil critique du langage est ainsi atteint par le texte, nous l'avons dit, où la signification se pluralise en même temps qu'elle se perd, le risque de suspension ménaçant jusqu'à la possibilité vocalique elle-même.

É precisamente dentro deste enquadramento de uma tradição de forte enraizamento simbolista que deve ler-se o poema «Incantation» de de la Mare, ainda que, cronologicamente, ele se inclua em *Memory and Other Poems (1938)* [37]:

> *Vervain ... basil...orison* -
> Whisper their syllablings till all meaning is gone,
> And sound all vestige loses of mere word. ...
> 'Tis then as if, in some far childhood heard,
> A wild heart languished at the call of a bird,
> Crying through ruinous windows, high and fair,
> A secret incantation in the air:
> A language lost; which, when its accents cease,
> Breathes, voiceless, of a pre-Edenic peace.

Ecos de outros poemas delamareanos podem deixar-se escutar na leitura de «Incantation», na dramatização do mesmo monólogo, que é a fala encantatória do poema:

> *Vervain ...basil...orison*
> - Sweet, witless tongues,
> Of an infinite solace
>
> «**Voices**» [38]

> *Whisper their syllablings till all meaning is gone*
> *And sound all vestige loses of mere word. ...*
> - Echoes of voices stilled may linger on
> Until a lapse of utter quiet steal in.
>
> «**The Assignation**» (1-2) [39]

A secret incantation in the air:
- As if a voice had Called, I woke
The word in silence lay

«**The Border Bird**» (1-2) *40*

A language lost; which when its accents cease,
Breathes, voiceless, of a pre-Edenic peace.
- Nought but a soundless voice was I
Beneath the deep, unvoyaged sky
Silence and silence telling o'er
What makes the star to sing.

«**Might-Have-Been**» (44-47)

À pulverização do sentido do eu, ao silêncio das palavras-signo, pela sua aparente indiferença quanto aos seus referentes directos, contrapõe-se a força simbolizante de uma linguagem-«fórmula» - *Vervain ... basil...orison* - que descobre as coisas e as suas mais íntimas correlações na cadência mágica de um discurso repetido em ecos cada vez mais indistintos de uma morfologia inicial. A indivisibilidade de um discurso, através da sua diluição no eco, vai-se traduzindo no gradual fluir desse mesmo discurso no enunciado ritual, não das vozes, mas dos ritmos, das respirações, das harmonias. Em suma, naquilo que a estética simbolista e pós-simbolista metaforizou no paradigma nocional de Música. Nele se vai articular a teleologia das correspondências dentre todas as forças e existências do universo *41*; nele vão emergir as harmonias rítmicas inerentes a este correlacionamento existencial, manifestadas sobretudo na composição musical, mas também nas formas dos discursos da poesia e da magia, enquanto linguagens que se afastam deliberademente da referência directa para evocarem o símbolo, a figuração *42*.

Como contraponto a de la Mare, num tipo de enunciação poética em que, nitidamente, as correspondências sinestésicas alcançam um climax invulgar de expressão lírica simbolista, lê-se Rimbaud, em 1871 *43*:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poéme
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où , teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rhythmes lents sous les rutilements du jour,
Plus forts que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour
(...)
J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

«Le Bateau Ivre»
(ests. 6-7-10)

Outro ponto de contacto da escrita delamareana com uma escrita simbolista, paradigmatizada ainda mais uma vez em Rimbaud, pode traçar-se no relacionamento da poesia com a magia, via alquimia, no momento em que a força evocatória da figuração, do símbolo, se sobrepõe ao objecto figurado *44*. Recorda-se de la Mare em «Incantation»: *Vervain ...basil...orison / Whisper their syllablings till all meaning is gone.* A perda da identidade das significações - meanings - entre as palavras e as coisas, para restar apenas um sentido de evocação poético-musical do verso em si mesmo, na acepção mallarmeana acima explicitada, constitui-se numa re-escrita da chamada «alquimia do verbo» de Rimbaud *45*:

> J' inventai la couleur des voyelles! - A noir. E blanc, I rouge, O bleu, U vert. - Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. (...)
>
> J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. (...)
>
> Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.

Repare-se que, no poema de de la Mare, o sussurrar silabado da fórmula mágica, na obliteração das palavras, vai corresponder, em Rimbaud, à *forma e movimento de cada consoante*, aos *ritmos instintivos*, à *alucinação das palavras*. A *invenção* de Rimbaud de um *verbo poético* capaz de enunciar *todos os sentidos* não se resume ao carácter meramente subjectivo, individual, da expressão de um eu, como subjaz à afirmação de de la Mare no ensaio «Words», mais acima referido:

> The only language that would suffice even for our complete self-expression would be a language entirely of our own creation.

O *sagrado* de um estado *desordenado* do espírito, aquele que se perde da referência das coisas, da empiricidade das significações - *meanings* - é o sagrado da *paz* do poema de de la Mare, no momento em que a linguagem se extingue de *acentos*, de unidades discretas, sígnicas: *A language lost; which, when its accents cease, / Breathes, voiceless, of a pre-Edenic peace.* Assim, a «invenção do verbo poético» de que fala Rimbaud é uma outra maneira de dizer Mallarmé: *(...) et toutes les paroles [doivent] s'éffacer devant les sensations.*

4. Antes de prosseguir na análise desdobrada de aspectos de uma estética simbolista e pós-simbolista, nas configurações particulares da escrita poética de Walter de la Mare, convém reflectir sobre alguns aspectos relevantes quanto ao problema abordado das relações entre a poesia e a magia, no intuito de quebrar o facilitismo de uma aproximação de ambas, por vezes de modo inconsequente, sem a preocupação de definir fronteiras. À parte uma comum articulação tropológica dos discursos da poesia e da magia com a referencialidade literal - de carácter mais essencialmente metafórico na poesia, metonímico, na magia - tanto um como outro assentam em estruturas composicionais definidas, nas quais se cadenciam ritmos de enunciação análogos aos da música. Entretanto, se o discurso do poema (e refere-se especificamente o poema em verso) se poderia analisar numa «Poética do verso», de acordo com os valores de um código prosódico, o discurso da fórmula mágica seria melhor tipificado num estudo da «Poética narrativa», mesmo quando a narração/ descrição mágica possa assumir um aspecto formal versificado [46].

Por outro lado, discurso da magia, sempre enunciação e nunca, unicamente, enunciado, pressupõe, quase necessariamente, a presença de um eu - qualificado e não indiferente - para assumir a responsabilidade de o proferir: o mágico. No discurso da poesia, a relevância do eu enunciador não é necessária, como se pode constatar sobretudo a partir das poéticas da decadência romântica, nas quais se fazem sentir, com insistência crescente, rupturas epistemológicas profundas, marcadas por crises de identidade subjectiva e pela consequente alteração dos posicionamentos relativos do eu e dos objectos da sua referência, no mundo dos valores estabelecidos. No irromper novecentista, a consciência da pulverização dos seres e dos sentidos num mundo de referências desconexas surge em prefigurações mais ou menos extremizadas, em poéticas como as do Futurismo e do Surrealismo, em particular, como a do Modernismo, em geral, assistindo-se à

sabotagem sistemática da instância enunciadora: não só através da aceitação da fragmentaridade em que o discurso tenta, porém, reconstituir-la (*I speak; none listens; but I hear / My own voice beating on my ear* [«The Challenge» 1-2] 47) mas, em última análise, pela redução niilista a que o eu é condenado, ou seja, ao silêncio da sua própria voz - *Nought but a soundless voice was I.* Este é o silêncio daquele que cegou e emudeceu, na loucura de todas as vozes - *Never, never, listen too long, /To the chattering wind in the willows, the night bird's song. /(...) I know a Blind man, too,/ Who with a sharp ear listens and listens to the whole world / Through.* («The Fool's Song» 1-2;7-8-9) 48. E há também o silêncio de todos os ouvintes invisíveis de «The Listeners», o silêncio daquelas presenças de morte que evocam um hipotético compromisso de diálogo com o viajante, aliás, como causa primeira da viagem, da escrita do poema: *J'écrivais des silences; des nuits, je notais l'inexprimable*, diz Rimbaud.

Finalmente, nos últimos versos de «Incantation» lê-se o silêncio de um outro tipo de intransitoriedade, mais plena que a da morte - a de um estado pré-existencial, num sentido ontológico. Pode remeter-se esta associação ao mito tradicional de uma aspiração endémica da linguagem poética de se identificar idealmente com a linguagem dos deuses (pré-edénica, logo, pré-adâmica). Este tipo de recuo na temporalidade de todo o processo histórico-existencial, até ao passado imemorial do *Logos* ontológico, faz parte já da cena de lugares-comuns da epistemologia ocidental, e repercute-se na Poética, na sua tentativa de justificação da natureza da poesia, segundo a temática de uma necessária motivação da linguagem poética, relativamente à imotivação da linguagem pragmática, na designação dos referentes objectivos.

5. Entretanto, num poeta como Walter de la Mare, já novecentista, com laços de filiação num feixe de tradições pós-românticas, o problema não se reduz à unilateralidade dos parâmetros acima enunciados. A reflexão sobre esta questão articula-se na consideração - compreensiva - de um marco fulcral no pensamento ocidental a partir dos meados-finais do séculos XIX, constituido pelo longo processo de desmantelamento do humanismo metafisico *49*.

O ponto de partida desta reflexão vai assentar no posicionamento cronológico de de la Mare no palco das letras inglesas dos anos 10-20 do século XX, no chamado «ressurgimento» Georgiano, na designação de Edward Marsh, responsável pela edição dos vários volumes da antologia *Georgian Poetry (1911-21)* *50*. Tal como o capítulo da Introdução procurou deixar claro, a referência cronológica destas duas décadas não identifica o periodo da carreira literária do poeta, que se distende entre as datas de publicações de 1902 a 1953, mas limita-se a fornecer a este momento da discussão uma base de apoio e um eixo de valores paradigmáticos. É nesta perspectiva que deve interpretar-se um excerto da obra de Robert H.Ross, *The Georgian Revolt*, na sua análise das linhas de força dominantes de um novo conceito de escrita poética, dentro de um panorama cultural em mutação *51*:

> As the nineties drew to a close, the fin-de siècle spirit had so attenuated English verse that the once vital Romantic-Victorian poetic stream had dwindled to a mere trickle of ennui and languor, of innert pessimism of spiritless hedonism, and exquisitely chiselled small verses on the vanity and nothingness of human existence. Aestheticism was well nigh dead of its own anaemia (...) The Georgian poetic revolt must finally be explained in its own terms. What then were its

> lineaments? In the first place, see in its broadest historical terms, the pre-war revolt of the younger generation against poetic standards that had governed since the Romantic Revival was part of a larger and more widespread intellectual revolt against Humanism. (...) [T.E.Hulme's] assault upon Humanism and its literary offspring, Romanticism, was aggressive, dogmatic and direct: Humanism alone was responsible for 'the state of slush in which we have the misfortune to live', Hulme wrote; (...) Poets could no longer contemplate the Graecian urn or strain after a fleeting vision of the white radiance of eternity. Indeed, in the modern world the quaint Romantic notion of straining after infinity was only - in Harold Monro's phrase - 'harmlessly ridiculous'.

Por conseguinte, segundo a análise de Ross, a denúncia georgiana à decadência romântica, pela falta de vigor de uma poética desajustada quanto aos contextos de um mundo em transformação, inscreve-se num movimento histórico-cultural mais amplo de desmistificação do Humanismo ocidental. Retomando o poema «Incantation» de de la Mare, verifica-se que o estado de paz pré-Edénica, como fim último do poder encantatório das palavras, desligadas da estrutura discursiva, morfológico-sintáctica, se afasta precisamente de uma tradição antropocêntrica do conhecimento humano, segundo o qual, homem e deus se encontrassem numa relação de homologia. O idealismo romântico impulsiona ideologicamente a reversão do sistema de relações metafisicas do homem, ao conceber em termos subjectivos o princípio gerador-criador da existência - *der reine Ich* de Fichte; *der absolute Ich* de Hegel. Implicitamente, opera-se uma rotação do conceito de *Eu*, do abstracto teórico, para o concreto empírico, pelo que, deste modo, a consciência de absoluto subjectivo transfere-se para a historicidade de cada sujeito individual, humano. Em «Incantation», a homologia deus-homem surge prefigurada, em princípio, no mito de Eden mas, paradoxalmente, não corresponde à aspiração última do eu que diz o poema, na busca de algo anterior a Eden, anterior ao próprio homem-deus da metafisica.

Relacionando «Incantation» de de la Mare com esteiras de uma poética simbolista, particularmente, no traçado de Mallarmé, verifica-se que, neste último, contrariamente a uma consciência de representação em moldes clássicos cartesianos, já não se pode entender o tema da motivação-desvio da linguagem poética, na base desta discussão, como procedente da antinomia natureza / arte - mundo / representação - pensamento / palavra - segundo a qual, a linguagem é apenas a expressão, a *forma* de um determinado referente extralinguístico, um *fundo* ideológico. Deve entender-se, sim, em Mallarmé, esta noção de motivação da linguagem poética relativamente à linguagem referencial como interior ao próprio conceito de língua, na acepção posterior de Saussure *52*. A finalidade da motivação da linguagem poética assim entendida é a de, na imperfeição da multiplicidade das *falas* (*paroles*, saussurianas) poder encontar-se a *Fala* essencial do Poema, a «linguagem perdida» do silêncio que respira, segundo a expressão do poema delamareano *53*:

> Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même materiellement la vérité...
>
> Mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquels existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. (...) *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.

Num outro passo, Mallarmé volta à questão antiga da identidade ideal entre o Dizer e o Ser, que a metafísica evocou no *Logos*, Nietzsche desmistificou na figura de Zarathustra, no conjunto de escritos centrados em *Also Sprach Zarathustra*, através da análise de uma ordem existencial abalada pela «morte de

deus». Os termos desta reversão devem ser tomados na sua contundência e dispensam paráfrases *54*:

> «Was geschieht? Was treiben sie?» fragt er sich und schlich zum Eingange heran, dass er sienen Gasten, unvermerkt, zusehen konne. Aber Wunder über Wunder! was musste er mit seinen eignen Augen sehn!
>
> «Sie sind alle wieder *fromm* geworden, sie *beten*, sie sind toll!» (...) Und fürwahr! alle diese höheren Menschen, die zwei Könige, der Papst ausser Dienst, der schlimme Zauberer, der freiwillige Bettler, der Wanderer und Schatten, der alte Wahrsager, der Gewissenhafter des Geistes und der hässlischste Mensch: sie lagen alle gleich Kindern und gläubigen alten Weibchen auf den Knien und beteten den Esel an.
>
> Und eben begann der hässslichste Mensch zu gurgeln und zu schnauben, wie als ob etwas Unaussprechliches aus ihm herauswolle; (...) Diese Litanei aber klang also:
>
> Amen! Und Lob und Ehre und Weisheit und Dank und Preis und Stärke sei unserm Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit!
>
> -Der Esel aber schrie dazu I-A.

Assim, na reversão do edificio epistemológico da metafisica humanista, assiste-se ao impasse da linguagem na sua incapacidade de se constituir como sentido de um novo discurso do mundo, privado de transcendência e eternidade: *Und eben begann der hässlichste Mensch (...), wie als ob etwas Unaussprechliches aus ihm herauswolle.* Heidegger vai retomar a questão, já num contexto pós-metafisico, ao traçar o percurso do pensamento à palavra, concretamente a palavra poética, como se pode ver expresso numa obra da sua última fase que, na tradução francesa se intitula, *Acheminement vers la Parole* *55*. Assim, a palavra poética heideggeriana é uma espécie de metáfora tensional que articula em si aspectos vários de um conceito múltiplo de «verdade»: a verdade da relação entre o sujeito e o seu predicado bem como a verdade entre uma interpretação literal e interpretação figurada (metafórica) do discurso, entre identidade e diferença da palavra quanto

aos referentes designados, exteriores ou interiores ao contexto discursivo. Neste tipo de tensões que perfazem a verdade do dizer poético, este apresenta-se, paradoxalmente, como ser e não ser de algo que simultaneamente representa e afirma como ausente. Na sequência do pensamento heideggeriano da palavra poética inscreve-se a questão hermenêutica em torno de uma teoria do texto, na qual se formula a experiência da *pertença* no seio dos modos de enunciação da poesia, pela qual o homem se inclui no discurso e o discurso no ser [56].

Regressando a Mallarmé, lê-se, pois, no passo acima referenciado: *La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils* disent *et ce qu'ils* sont. De Jean Moréas num artigo intitulado «Le Symbolisme», publicado em *Le Figaro* de 18 de Setembro de 1886, surge uma síntese clarificadora destes pressupostos:

> Enemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néamoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimir l'Idée, demeurait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser privée des somptueuses simarres des analogies extérieures: car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusque'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cette art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales.

Assim, a adequação / identificação ideal entre as palavras e as coisas, (em último grau, as ideias), entre o Dizer e o Ser, não tem valor em si própria como objectivo referencial da linguagem poética: *car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi.* O ideal vale apenas enquanto referência mítica, na medida em que se instaura como

pretexto, simultaneamente objecto, para a nostalgia existencial do homem no seu sentido de perda de algo. Nesta ordem de ideias, a relevância e o *poder* da linguagem poética, inscrita nesta nostalgia do mito, dimensiona-se, precisamente, no espaço diferencial entre o Dizer e o Ser: *la poésie symboliste cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néamoins, ne serait pas son but à elle-même.* Mallarmé define este espaço de diferença como: *une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils [les vers]* disent *et ce qu'ils* sont.

Em suma, a concepção da linguagem poética, como espaço de emergência da diferença, leva a considerar sob outro prisma a noção de referente, as noções de sujeito enunciador e de discurso enunciado. Não é a referência das coisas ditas que importa, essencialmente; não é «quem» diz: o importante é o próprio *dizer* das coisas, enquanto poder de enunciação: enquanto espaço de re-presentação de afinidades, i.e., espaço de emergência, no comum, das diferenças: *une harmonie(...).*

Em de la Mare, a dimensão diferencial da linguagem poética não se apresenta na mesma positividade do texto mallareano, ou do manifesto de Jean Moréas. A dimensão diferencial da escrita delamereana é a dimensão de um espaço silente, ouvinte, entre a irrealidade do mundo e o fracasso das palavras. O espaço ouvinte da poesia é, paradoxalmente, a única tentativa responsável de dizer, realizando, o próprio ser do mundo [57]:

> But ah! *if utterable*, would this earth
> Remain the base, unreal thing, it is?
> Better be out of sight of peering eyes;
> Out - out of hearing of all-useless words,
> Spoken out of tedious tongues in heedless ears.
> And lest, at last, the world should learn heart secrets

Lest that sweet wolf from some dim thicket steal;
Better the glassy horror of the stream.

«Ophelia» (16-final)

6. O último verso do poema remete para a leitura de um outro fio de escrita delamareana, no qual se fundem o ouvir intransitivo - articulação, em simultâneo, de um sentido de vida e de um sentido de morte - e a *dor*: o sentido da vida relativamente à própria morte, na sua direcção. É precisamente neste ponto que de la Mare se sobrepõe a uma poética simbolista que concebe a diferença entre Ser e Dizer ainda em termos metafísicos. Relê-se «Ophelia»: *But ah! if utterable, would this earth / Remain the base, unreal thing, it is?*

A questão levantada quanto à possibilidade de realizar nas palavras a irrealidade da terra descreve-se, em termos retóricos, na «interrogatio», ou seja, na falsa interrogação, no sentido pragmático. O próprio condicionalismo de *if* é já uma conclusão silogística; encara o questionar como a sua resposta negativa: a terra é chã, irreal, porque não dizível (*un - utterable*); a terra é chã, irreal, ainda se dizível (*if utterable*) .

And lest, at last, the world should learn heart-secrets - A metonimização da profundidade inexistente (*base*) na terra, na intimidade do coração (*heart-secrets*), conduz à metáfora da dor/horror preferível do suicídio nas águas: pela dor que representa a transposição do medo, ao mergulhar na aparente intransponibilidade da transparência das águas: *The glassy horror of the stream*. Repare-se que é a dor, enquanto sofrimento provocado pelo medo da ruptura com o conhecido, em

direcção ao desconhecido, que se lê em dois versos anteriores de «Ophelia»: *Better be out of sight of peering eyes; / Out - out of hearing of all useless words.* Trata-se, afinal, da dor que representa a tomada de posição do eu em abdicar do mundo que o circunda - o dos olhares e das palavras- para se refugiar no isolamento do seu destino existencial: no silêncio, na morte. A dor é, então, efectivamente, o seio diferencial em que a irrealidade do mundo e a inutilidade das palavras são superadas, ao constituir-se ela própria na afirmação de uma vontade existencial auto-determinada, de uma escolha, e não de uma aceitação plácida dos dados estabelecidos. É nesta dimensão que se inscreve a leitura de Heidegger em *Acheminement Vers la Parole* **58**:

> La douleur est la jointure du déchirement: Elle est le seuil. Elle supporte l'entre deux, le milieu des deux qui sont en elle dis-joints. La douleur ajointe le déchirement de la Dif-férence. La douleur est la Différence même.

Este conceito diferencial da dor, tal como se lê em de la Mare no poema «Ophelia», prefigurado no acto do suicídio, pelo mergulhar na profundidade nas águas - *la jointure de déchirement* - é fundamental em Nietzsche, em toda a simbologia da ruptura metafisica, paradigmatizada em *Also Sprach Zarathustra*. O sentido da dor, nos termos enunciados, não se deve assumir sob uma perspectiva psicologista, nem ética, dentro do contexto antropológico daquilo que nos afecta, causando-nos mal-estar. A dor, dimensão diferencial, é de natureza ontológica. Heidegger designa-a de *dor da intimidade*, na qual se fundem *mundo e coisa* **59**:

> Quand la Dif-férence rassemble monde et chose dans la simplicité unie de la douleur de l'intimité, elle enjoint aux deux de venir en leur être.

A *dor da intimidade*, ontológica, representa o espaço de re-união, re-encontro, do mundo e das coisas, a retomada dos sentidos e das significações, na

morte de toda a descontinuidade entre o sujeito e o objecto, a percepção e o ser: o suicídio de Ophelia é esta *dor da intimidade - out of sight / out of hearing* - na reunião de si com a profundidade do ser do mundo, nas águas. Esta é, também, a mesma *dor da intimidade*, no fantasmagórico da noite, do viajante, em «The Listeners», ao ser confrontado com o silêncio do ouvir da morte, naquelas presenças imateriais da casa vazia. É a dor deste confronto que implica o prosseguimento da viagem e impregna a enunciação do poema. A *dor da intimidade* de Ophelia, do viajante, é a dor do riso de Zarathustra, ao «cair» da sua «loucura de verdade» ***60*** :

Der du den Menschen schautest
So Gott als Schaff -:
Den Gott *zerreissen* im Menschen
Wie das Schaff im Menschen,
Und zerreissend *lachen* -

Das, das ist deine Seligkeit!
Eines Panthers und Adlers Seligkeit!
Eines Dichters und Narren Seligkeit! -
(...)
So sank ich selber einstmals
Aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
Aus meinem Tages-Sehnsüchten,
Des Tages müde, krank vom Lichte,
- Sank abwärts, abendwärts, schattenwärts:
Von einer Wahrheit
Verbrannt und durstig:
- gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz,
Wie da du durstest? -
Dass ich verbrannt sei
Von aller Wahrheit,
Nur Narr!
Nur Dichter!

Aquilo que está em causa, afinal, nesta identificação do louco com o poeta - *nada mais do que (...)* - não é a nostalgia mítica de um dizer original, que a poesia tentaria reencontrar, através de um processo técnico-inspiracional de motivações dos referentes linguísticos: *Dass ich verbrannt sei / Von aller Wahrheit.* A radicalidade total da exigência não comporta a nostalgia do mito cratiliano metafísico, por exemplo, na reelaboração simbolista de Moréas: *ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales.* A radicalidade do louco, na sua negação de toda a verdade, deve ser a radicalidade do poeta, «nada mais do que o poeta», tal como ela se pode ler em «The Listeners», na dimensão verdadeiramente ouvinte do mundo; a mesma que se depara em «The Fool's Song»: *I know a Blind man, too, / Who with a sharp ear listens and listens to the whole world / Through.*

Em «Ophelia», a radicalidade da sua negação da verdade do mundo, traduzida na falsidade dos olhares e das palavras dos outros, reflecte-se na loucura, poeticamente consciente, que leva à intimidade da dor do suicídio nas águas. É precisamente nesta dimensão que a escrita poética inscreve o *Belo*, enquanto prefiguração da intimidade autêntica das coisas, dos seres com o mundo:

> There is a beauty past all weeping now
> In that sweet crooked mouth, that vacant smile.
> Only a lonely grey in those mad eyes
> Which never on earth shall learn their loneliness.
>
> «**Ophelia**» (6-9)

A prefiguração do belo na loucura suicidária de Ophelia reemerge num poema aparentemente *nonsense*, de uma colectânea dita para crianças, *Peacock Pie*

(1913): em «The Song of The Mad Prince», um dos fios de leitura identifica, num palimpsesto de enunciações, o discurso de Hamlet *61*:

Who said, «where sleeps she now?
Where rests she now her head
Bathed on eve's loveliness?» -
That's what I said.
(...)
Who said, «All Time's delight
Hath she for narrow bed;
Life's troubled bubble broken?»
That's what I said.
(5-8;13-16)

A metáfora hiperbólica da limitação do tempo total, enquanto prazer do incondicional, para Ophelia morta, revela a grandeza do infinito que representa, não só a dilaceração e a negação da própria vida, mas a sua superação. A superação do eu e dos outros, da terra e do tempo, mesmo atemporal. Por seu turno, a dilaceração de deus no homem (ou do carneiro), de que fala o poema de *Zarathustra*, e o riso desse prazer, enquanto «felicidade de poeta e de louco», corresponde à mesma postura epistemológica do eu na metáfora delamareana do poema «The Song of the Mad Prince». Ironiza-se acerca da insignificância da infinitude do Tempo, pois o que está em causa é a sua completa anulação e superação. O *vacant smile* de Ophelia - *Those mad eyes / Which never on earth shall learn their loneliness* - complementariza-se na atitude hamletiana de sobranceria cínica relativamente ao mundo *62* . Em Walter de la Mare, Hamlet e Zarathustra podem intersectar-se, exactamente no ponto em que o homem, em ambos, se eleva acima do mundo, como se lê no poema «Hamlet» *63*:

Lustrous large eyes that held the world in view

As some entrancèd child's puppet show. (4-5)

Contudo, a elevação representa necessariamente a descida ao abismo da ruptura/morte. O motivo de Hamlet é a morte do pai: o motivo de Zarathustra é a morte de deus (-Pai) **64** : *Ich liebe den, welcher seinen Gott züchtig, weil er seinen Gott liebt: den er muss am Zorne seines Gottes zugrunde gehen.*

Em de la Mare, Hamlet e Zarathustra intitulam-se «Heresy», um poema dramático, e prefiguram-se na personagem de um príncipe condenado à morte pelo próprio pai - *He gave me life* . Este filho do rei, ironicamente, voltava a morrer, depois de ter ressuscitado ao fim de três dias. «Heresy» é, de facto, a re-presentificação dramática da destruição de toda a cena da verdade religiosa cristã, assente no dogma da ressurreição do Filho de Deus-Homem, como garante da superação da vida e da morte **65**:

Hangman- (...) Remember, then, to all men else than they
Who will not blab, you have been three days dead -
And, that far gone, even princes are soon forgot.
Lo, then your ressurection! - Take your fill.
(...)

Prince- So wild a light, and then the little dark,
This is the end, then. And, to you, farewell.
What was between my father and his son
I gave you never warranty to share.
What was between my inmost self and me
Yours never the faintest insight to descry.
He gave me life - scant born in world half-dead.
And now craves it of me, since his seed
Has fruited past his liking. Tell him this-
When you from your day's pleasuring have gone back:

I died remorseless, yet in shame - for one
So rich in magnanimity who yet
Refused his realm the very elixir of life;
And sick with terror of what the truth might tell,
Uncharged, untried, has chos'n me *this* for end.
I am gone forth on my high errand; he
Breathes on in infamy.
(...)
Hangman - 'Ware, then! Lift princely eyes into the void
And watch as 'twere your soul's winged silver slide
Into the empyrean. Get you gone!
Prince (leaping out into space). Away!

Numa reperspectivação do percurso geral de uma escrita poética, a de Walter de la Mare, de emergências simbolistas e da decepção simultânea das mesmas; de inscrição no Georgianismo novecentista, mas refractária à tipificação do grupo; deve atender-se, sobretudo, à tentativa de um eu, essencialmente lírico, o do homem, o do poeta, o eu de cada fala do poema, de se encontrar na fidelidade possível da sua experiência humana, em geral, poética, em paralelo.

As vozes e os ecos dessas vozes, os diálogos frustrados e as dramatizações monologadas; a indistinção crescente das palavras que o discurso mágico transforma no respirar silente do existir, sem mais; a dor da intimidade do silêncio, da morte, da heresia - são motivos desta busca de integridade poética de uma escrita.

NOTAS

1. Michel Foucault. *L'Ordre du Discours*. Paris: Gallimard, 1971. 8.

2. Walter de la Mare. *The Listeners and Other Poems (1912). The Complete Poems of Walter de la Mare.* London: Faber & Faber, 1969. 126

3. **Fala** : num sentido lato, o termo é utilizado na acepção da linguística pós-saussuriana **(parole)**, contrapondo-se a **langue**; num sentido estrito, relaciona-se com a significação atribuida na terminologia dramático-teatral.

4. O tema da «viagem», enquanto *per-curso* de peregrinação do devir da existência na História, aparece num poema extenso, ele próprio um livro, intitulado *The Traveller*, publicado em 1945. Cf. *CP*. 501-516.

5. Josephine Jacobsen. «The State of Letters: The Masks of Walter de la Mare». *The Sewanee Review*. 86 (1978) : 549-556. O cenário da noite de luar contextualiza a cena do poema e vem a constituir-se, mais tarde, no declínio da época 'georgiana' da poesia inglesa do século XX, a partir do fim da I. Guerra, em esteriotipo referencial da chamada *moonlight-school*, expressão de Robert Ross, num estudo claro e abrangente da época: *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetic Ideal (1910-22)*. London: Faber, 1967. Repare-se nos termos em que Ross aborda a questão: «And so even at their best the Neo-Georgians often practiced by that quality of shimmerig mirages and half-lights, a poetry dominated by that quality which in painting one would call chiaroscuro.» (245); ou ainda: «With the ascendency of the poets of the Squirearchy, as Herbert Palmer pointed out, 'the boisterous influence of Masefield... and other ruddy poets was to be thoroughly checked'. In place of Georgian realism was to be substituted Turner's lush, tropic exoticism; in place of Masefield - 'the most sunshiny of them all' - was to be substituted the veriest symbol of Neo-Georgianism: the moon. (...) And what did this moon-worship mean for *Georgian Poetry* ? It meant that in volumes IV and V the anthology had succumbed to the spiritual exhaustion of the age.» (240-241). Entretanto, e a propósito da parodização a que se presta uma escrita tipificada em padrões esgotados, leia-se um outro passo da mesma obra de Ross, a respeito da

poesia delamareana: «In several poems Knox was able to satirize the work of de la Mare, a poet who did not lend himself to parody as readily as many other Georgians.» (217).

6. Cf. p.ex., um clássico das bibliografias sobre o tema do «obscuro», da «noite», nas filosofias e estéticas românticas e pós-românticas: Albert Béguin. *L' Âme Romantique et le Rêve.* Paris: Lib. Jose Corti, 1939. Na perspectiva filosófica de Heidegger o problema é abordado frequentemente, p.ex.: em *Shelling: Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine.* Trad. franc. de Jean F. Courtine, Paris: Gallimard, 1977; cf. especialmente os capítulos sobre a 'metafisica do mal', como fundação de um sistema da liberdade (parte C); tb., *Essais et Conférences.* Trad. franc. de André Préau. Paris: Gallimard, 1984; cf.esp. cpts., «Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?» , «Moira»; tb., *Questions II.* Trad. franc. de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1983: cf.esp. «Ce qu'est et comme se détermine la Physis». Cf., tb., no panorama mais específico da tradição simbolista, de C.M. Bowra. *The Heritage of Symbolism.* London, Melbourne, Toronto, New York: Macmillan, 1948. As referências georgianas sobre as configurações do espaço nocturno na poesia centram-se fundamentalmente em títulos como: T.Rogers, ed. *Georgian Poetry: 1911-1922.* The Critical Heritage. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1977; R. Ross. *GR.*; F. Swinnerton. *The Georgian Literary Scene.* London, Toronto: Heinemann, 1969.

7. A questão do «obscuro», tal como ela se pode ver reflectida em Heraclito, «Fragmento 16», aponta para a simetria essencial da sombra e da luz, em termos de uma ontologia do conhecimento: *Comment quelqu'un peut-il se cacher devant ce qui ne sombre jamais?* (trad. Diels Kranz, qtd. in M. Heidegger. «Alèthélia». *Essais et Conférences.* 314 ss. Cf. tb. «Fragmento 26»: *L'homme dans la nuit, allume une lumière pour lui-même; mort, il s'éteint. Or, au cours de sa vie, quand il dort, les yeux éteints, il ressemble à un mort; éveillé, il semble dormir.* Jean Voilquin, ed. *Les Penseurs Grecs avant Socrate: de Thalés de Milet à Prodicos.* Paris: Garnier-Flammarion, 1964. 75. Num artigo de *The New Statesman,* II :1914, Lascelles Abercrombie refere o espírito georgiano de mutação quanto a uma interpretação idealista neoplatónica do universo: *If there is any resemblance at all (...) the presence resembles more the time of the pre-Socratic Greek philosophers (...) than any other time.*

8. Nos pressupostos conceptuais que subjazem à escrita de Walter de la Mare a influência de Jung é um dado muito evidente, não só na perspectiva geral dos conceitos de *anima /animus, inconsciente colectivo, mito, arquétipo*, dentro de um percurso de transposição do consciente em direcção aos níveis do inconsciente; mas também, particularmente, na abordagem da criança, na sua identidade mítica com o fundo de reminiscências ancestrais e primordiais que constitui uma espécie de arqueologia inconsciente de todas as manifestações da percepção e conhecimento conscientes dos indivíduos, social e culturalmente localizados. No entanto, a poesia delamareana, sobretudo no âmbito de uma escrita *nonsense* e no tratamento do tema da infância, não pode deixar de reflectir marcas indeléveis das teorias psicanalíticas de Freud, ainda que o próprio poeta as não admita explicitamente. Tal como se procurará demonstrar nos Capts. II.2. e III, respectivamente sobre o texto *nonsense* e o texto *infantil* delamareanos, Freud é uma personalidade ideológica directamente implicada em de la Mare, nos modos como uma mentalidade já novecentista se apercebe das rupturas sofridas pela integridade subjectiva do eu, bem como de uma rotação determinante nos estatutos da criança. Para além do carácter simbólico-mítico que a prefiguração da criança adquire em Freud, (e também em de la Mare) há a relevar igualmente a natureza psicológica, social e cultural da criança, especificamente considerada por oposição ao adulto, ou seja, na sua posição relativa ao contexto de valores de um universo infantil. Cf. Carl Gaspar Jung, ed. *Man and His Symbols.* London: Picador, 1978. C.G. Jung, C. Kerenyi. *Sience Of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis.* London, Melboune, Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985. Walter de la Mare, *Behold, This Dreamer!* London, Boston: Faber, 1984. Referências bibliográficas de Freud devem remeter-se directamente para os Capts. II.2 e III., desta dissertação.

9. A bibliografia sobre este tópico é vasta e variada, pelo que a intenção desta nota é a de mera enunciação de títulos tradicionais, que não visam uma especialização exaustiva sobre o assunto - nem é esse o objectivo deste trabalho. Ernst Cassirer. *Language and Myth.* New York: Harper, 1946. *The Philosophy of Symbolic Form.* New Haven: Yale UP, 1953. Mircea Eliade. *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição.* Trad. port. de Rui Reininho. Lisboa: Ed.70, 1984; Susanne Langer. *Philosophy in a New Key.* Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1942. Langer. *Feeling and Form.* New York: Scribner's Sons, 1953. N. Frye. *Anatomy of Criticism.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1973. Frye. *The Critical Path.*

Bloomington and London: Indiana UP, 1973. Frye. «My Critical Credo». *The Kenyon Review.* XII (Winter, 1951) : 92-110.

10. « "The Listeners" (though essentially a 'visionary' poem) may be read in this way. One can avoid 'explanation' of any sort; it remains a wonderful poem even if one gives every word its literal meaning and asks no questions. It may be regarded as a rendering, subtly heightened, of the always uncanny experience of an approach to an empty house and long-deserted house. But for most people the poem is an interpretation of the feeling that one is 'moving about in worlds not realized'. (...) Such feelings may mean much or little to us, but man cannot live by science and economics alone, by what Wordsworth calls 'the vulgar light of present actual superficial life'.». Henry Ch. Duffin. *Walter de la Mare: A Study of his Poetry.* London: Sidwich & Jackson, 1949. 72. O mesmo autor refere, a propósito de «The Listeners», que este foi um dos três poemas que Thomas Hardy pediu que lhe fosse lido à cabeceira, antes de morrer.

11. M. Foucault. *OD*, 8.

12. M. Foucault. *OD*, 12.

13. Esta faceta do poeta-crítico integra-se no quadro típico da concepção romântica de uma poesia que, necessariamente, comportava a sua própria leitura : *Poesie der Poesie*, na expressão de Friedrich Schlegel em *Das Athenaeum*: «Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. (...) Sie will und soll auch Poesie und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen». (Frg.116). *Kritische Schriften.* München: Carl Hanser Vlg, 1971. 38. Na sua obra *L'Oeuvre de Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle* (Paris: Didier, 1969) Luce Bonnerot dedica um capítulo à faceta crítica do poeta, nos seguintes termos: «il était même beaucoup plus intellectuel qu'on ne l'a admis, mais il n'avait pas le goût de la construction intellectuelle. (...) la critique de de la Mare est descriptive, et repose essentiellement sur ses convictions profondes d'homme et d'artiste. (70).

14. M. Foucault. *OD.* 10.

15. Foucault. *OD.* : «le discours - la psychanalyse nous l'a montré - , ce n'est pas simplement de qui manifeste (ou cache) le désir; et puisque - cela l'histoire ne cesse de nous l'enseigner- le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.». (12).

16. Paul Ricoeur. *La Métaphore Vive.* Paris: Ed. du Seuil, 1975. 393.

17. Este texto aparece pela primeira vez publicado num artigo do *TLS* de 1923, sob o carácter de recensão crítica. É reeditado com modificações em *Pleasures and Speculations*, de 1940 e, por fim, em *Private View*, de 1953, igualmente alterado, para se integrar no tema «The Society for Pure English», omitindo o livro de Nares. O texto citado é extraido da colectânea de ensaios críticos de de la Mare, *Pleasures and Speculations.* London: Faber, 1940. 327-8.

18. *The Burning-Glass and Other Poems (1945). CP.* 463.

19. Platão. *República.* X. 597e, 598b, 601a,b, 603b. *Crátilo.* 432. Na tradição semítico-cristã da concepção do *Genesis*, verifica-se igualmente esta identidade, associando-se, paralelamente, ao «Dizer-Ser» a simultaneidade do «Fazer».

20. Significativamente, Aristóteles dedica todo o livro III da *Retórica* à discussão de **lexis,** nos termos que, mais tarde, Cicero irá traduzir pela **elocutio,** em *De Oratore* (III). Curiosamente, é contra esta tradição retórica, por via de Cecílio, que a esteira longiniana da concepção do sublime se vai manifestar - as repercussões fazem-se sentir na noção romântica de 'Poética', no esvaziamento de sentido da própria Retórica, como teoria geral do discurso. Cf. G. Genette. «Les Frontières du Récit». Ed. R. Barthes. *L'Analyse Structurale du Récit.* Paris: Ed. du Seuil, 1981. 158-169.

21. Platão. *República.* III, X. Em *Fedro*, p.ex., Platão reconhece a discrepância entre as figuras do filósofo e do poeta, as quais se equacionam também entre o dialéctico e o retórico, não se podendo contudo, fazer corresponder directamente o poeta e o retórico; o dialéctico, porém, em Platão, traduz o filósofo com uma directriz voltada para o conhecimento científico; esta faceta revela uma maior

afinidade com a simpatia de Platão pela «verdade» do conhecimento, por via do filósofo-dialéctico.

22. Note-se que, já fora do contexto da *mimesis* clássica, no âmbito do subjectivismo da expressão romântica, Coleridge, na sua *Biographia Literaria*, fala da diferença de grau de dois tipos de *Imaginação*: a «primária», como uma repetição, no espírito finito, do acto criador infinito, traduzido pela afirmação de «ser» do «Eu» absoluto, em termos hegelianos; a imaginação «secundária» estabelece-se como o eco da primeira, diferindo apenas em grau e modo de operar; identifica-se, assim, como o processo de recriação original, distinguindo-se, por conseguinte, da *Fantasia*. (Cap.XII, teses sobre o realismo ideal de Fichte e Schelling; cap.XIII, na explicitação do conceito de *Imaginação* acima referido, tendo como suporte filosófico a distinção de termos kantianos como *Verstand* [entendimento] e *Vernunft* [razão]; cap.XIV, no desenvolvimento, em perífrase, destes tópicos).

23. *CP.* 548.

24. Roland Barthes. *To Honour Roman Jakobson.* The Hague: Mouton, 1967. 67.

25. *Poems (1906).* 94.

26. *CP.* 60.

27. Platão. *República.* Trad. port. de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1983. 116-118.

28. M. Foucault. *OD.* 17.

29. Deve compreender-se este «dizer de verdade» no sentido oracular profético patente, p.ex., em Heraclito, (Frag.50) : *Listening not to me but to the Logos, it is wise to agree [homo-log-ein] that all things are one.* G.S.Kirk, ed., int., com. *Heraclitus, of Ephesus. The Cosmic Fragments.* Cambridge, London: Cambridge UP, 1954 65; cf. o estudo de Heidegger «Moîra» sobre a identificação do dizer oracular com a significação de *Destino*, na acepção grega, a partir da consideração

de Parménides (Frags.III e VIII), segundo a qual *pensar* e *ser* são a mesma coisa. *Essais et Conférences.* Paris: Gallimard, 1984. 279-310.

30. *CP.* 200.

31. *CP.* 424.

32. T. Todorov. «Le Discours Psychotique». *Les Genres du Dicours.* Paris: Ed. Seuil, 1978, 78-85. Cf. tb. Foucault. *OD.* : «Il existe dans notre societé un autre principe d'exclusion: non plus un interdit, mais un partage et un rejet. Je pense à l'opposition raison folie. Depuis le fond du Moyen Age le fou est celui dont le discours ne peut pas circuler comme celui des autres: il arrive que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue, n'ayant ni vérité ni importance.». (12-13).

33. Walter de la Mare colige uma parte dos seus textos *nonsense* no volume de poemas *Stuff and Nonsense, and So On (1927). CP.* 843-888.

34. *Uncollected Poems. CP.* 639.

35. Stéphane Mallarmé. *Correspondence.* Eds. vol. I. H Mondor et J.P. Richard (1959) ; eds. vols. II, III. H.Mondor et L.J.Austin (1965; 1969). Paris: Gallimard. I: 137.

36. Julia Kristeva. *La Révolution du Langage Poétique.* Paris: Ed. du Seuil, 1985. 224.

37. *CP.* 368.

38. *Uncollected Poems. CP.* 650

39. *Memory . CP.* 371.

40. *Bells and Grass . CP.* 433.

41. Esta noção de «correspondências» simbólicas de todos os valores existenciais aparece formulada explicitamente no poema de Baudelaire «Correspondences»

(*Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*); o mesmo tipo de sinestesias surge no universo dos «paraísos artificiais» provocados pelas drogas alucinogéneas: «Les allucinations commencent. Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux. Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. Les notes musicales sont des nombres, et vous résolvez avec une rapidité effrayante de prodigieux calculs d'arithmétique à mesure que la musique se déroule dans votre oreille.» Charles Baudelaire. *Les Paradis Artificiels.* Ed. Y.-G. Le Dantec. *Oeuvres Complétes.* Paris: Pleïade, Gallimard, 1951. 351.

42. T. Todorov. «Le Discours de la Magie». *Les Genres du Discours.* Paris: Ed. du Seuil, 1978. 246-282. Cf.tb., J.G. Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion.* London: Macmillan, 1995 (1ªed. 1922). Claude Lévi-Strauss. *La Pensée Sauvage.* Paris: Plon, 1962. J.L.Austin. *Quand Dire C'Est Faire.* Paris: Ed.du Seuil, 1970.

43. Rimbaud. *Oeuvres Poétiques.* Ed. Michel Décaudin. Paris: Flammarion, 1964. 89.

44. Neste contexto é de salientar a popularidade, nos círculos artísticos-literários, de conhecimentos de uma filosofia natural, ocultista, p.ex., através da leitura de obras como *La Philosophie Oculte*, de Heinrich Cornelius Agrippa (cf. trad. francesa. Paris: Villain et Belhomme, 1973). Jacob Boehme. *De Signatura Rerum.* Cambridge, London: James Clarke, 1969. E. Swedenborg. *The Doctrine of the New Jerusalem Concerning the Sacred Scripture.* London: The Swedenborg Soc., 1954. Na mesma linha de tradição, situa-se o universo simbólico de Blake, o qual é estudado por N. Frye. *Fearful Symmetry.* Princeton: Princeton UP, 1974. Frye analisa este confluxo de correntes de pensamento ocultista, pertinente, não só no âmbito da poesia blakeana, mas sobretudo, nas repercussões que a influência de Blake irá ter, no contexto posterior da literatura inglesa oitocentista, fundamentalmente. Walter de la Mare, já no séc.XX, conhecido no seu círculo e amigos pela amplitude das suas leituras, foi grande admirador da obra de Blake. («A Life-Time: Epitaph for William Blake», 1956, *Uncollected Poems. CP.* 685;

este poema serve de epígrafe à obra de Vivian Sola de Pinto. *The Divine Vision. Studies in the Poetry and Art of William Blake.* London: V. Gollancz, 1957).

45. *Une Saison d'Enfer. Oeuvres Poétiques.* 130-132.

46. Todorov. «Le Discours de la Magie», *GD.* : «le discours magique est une sous-espèce du discours narratif, la formule magique est un micro-récit. Cette constatation repose sur la présence d'un élément précis de la formule qu'on vient d'identifier comme un 'verbe descriptif': ce verb ('sortir', dans notre exemple) signifie necessairemente un changement d'état (passer de la présence à l'absence or la transformation d'un état est une condition nécessaire à l'existence du récit. (...) Le récit de la formule magique a d'ailleurs un trait spécifique qui le distingue immédiatement de la plupart des autres récits: c'est qu'il désigne une action virtuelle, non réele; une action pas encore accomplie mais doit l'être.». (252).

47. *O Lovely England (1953). CP.* 624.

48. *Motley and Other Poems (1918). CP.* 211.

49. Gianni Vatimo. *As Aventuras da Diferença. O Que Significa Pensar Depois de Heidegger e Nietzsche.* Trad. port. de José E. Rodil. Lisboa: Ed.70, 1988. M. Heidegger. «Dépassement de la Métaphysique». *Essais et Conférences.* Trad. fran. Paris: Gallimard, 1984. 80-115.

50. Os cinco volumes da antologia *Georgian Poetry*, organizada por Ed. Marsh, destinavam-se a estabelecer, num conjunto de textos e autores seleccionados (pelo gosto, sobretudo, do organizador), o espírito de inovação de uma escrita poética, no limiar do séc.XX. O Prefácio ao vol. I de *Georgian Poetry (1911-1912)*, da autoria de Marsh, é explícito deste propósito: «This volume is issued in the belief that English poetry is now once again putting on a new strength and beauty (...). This collection, drawn entirely from the publications of the past two years, may if it is fortunate help the lovers of poetry to realize that we are at the beginning of another 'Georgian Period' which may rank in due time with several great poetic ages of the past.» qtd. in T.Rogers. *Georgian Poetry. 1911-1922.* The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1977. 51-119: colectânea de ensaios críticos contemporâneos à publicação de *Georgian Poetry.*

51. R. Ross. *The Georgian Revolt.* London: Faber ,1967. 32, 40-1.

52. O conceito saussuriano de **langue** comporta o sistema de todas as correlações entre os signos linguísticos, eles próprios constituídos na arbitrariedade de uma «imagem acústica» e um «conceito», i.e., de certa forma, à margem dos próprios factos referenciais extra-linguísticos.

53. Stéphane Mallarmé. *Oeuvres Complètes.* Eds. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Pleïade, Gallimard, 1945. 364.

54. Fr. Nietzsche. *Also Sprach Zarathustra.* Ed. Karl Schlechte. *Werke in Drei Bänden.* München, Carl Hanser Vlg, 1973. II : 546-547.

55. Martin Heidegger. *Acheminement vers la Parole.* Trad. franc. Paris: Gallimard, 1984.

56. Cf. Hans G. Gadamer. *Wahrheit und Methode.* Trad.ing.: *Truth and Method.* New York: Continuum, 1975. Cf.tb. Ricoeur. *La Métaphore Vive.* VIII: «Métaphore et Discours Philosophique». 323-399. Ricoeur. *Démythologisation et Idéologie.* Paris: Aubier, 1973. 25-64.

57. *Poems (1906). CP.* 59.

58. Heidegger. *AVP.* 30.

59. Heidegger. *AVP.* 33.

60. *Also Sprach Zarathustra. Werke.* 534-536.

61. *CP.* 187. Cf. Cap. II.2 (pp. 342-343 ss) desta dissertação. Cf tb. John P. Levay. «The Song of The Mad Prince». *Explicator.* 41:1 (Fall 1982) : 41-42.

62. Cf. W. Shakespeare. *Hamlet* (V.i): «*Hamlet*-(advancing) What is he whose grief / Bears such an emphasis? whose phase of sorrow / Conjures the wandering stars, and makes them stand / Like wonder-wounded hearers? / This is I / Hamlet

the Dane.». W.G.Clark, W. A.Wright (eds.). *The Works of William Shakespeare.* Eds. William George Clark, and William Aldis Wright. London: Macmillan, 1953. 894.

63. *Poems (1906). CP.* 59.

64. *Also Sprach Zarathustra. Werke.* 282.

65. «Heresy». *The Fleeting and Other Poems (1933). CP.* 322-328.

Cap. I. 2

THE TRAVELLER. WINGED CHARIOT

Caminhos. Imagens de Tempo

Vielleicht unsäglichen Vogelflug, des Ungeboren
Pfad am finsteren Dörfern, eisamen Sommern hin
Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.

Georg Trakl. «**Stundenlied**» *1*

1. *The Traveller* e *Winged Chariot* constituem-se nos dois poemas mais longos da obra delamareana, publicados isoladamente em livro, em 1945 e 1951, respectivamente. A importância e pertinência deste facto não deve relacionar-se unicamente com a extensão material dos referidos poemas, mas sobretudo com o valor semântico-simbólico que estes adquirem no contexto de toda uma produção poética. São elucidativos, a este respeito, os termos, pelos quais estes dois textos são recebidos pela crítica. Verifica-se, então, que *The Traveller* tem um acolhimento mais notório do que *Winged Chariot*, não se podendo, contudo, definir as razões objectivas para este facto.

Acerca do primeiro, *The Traveller*, pode ler-se no estudo monográfico de Doris McCrosson sobre a obra de Walter de la Mare *2*:

> *The Traveller (1945),* the last poem of any significance he was to write (...) affirms an awareness of the transcience of existence, which almost approaches despair. A product of his late years, the poem makes it all too apparent that de la Mare had found no happy faith - at least in conventional terms.

Uma perspectiva mais analítica e compreensiva da integralidade do sentido de *The Traveller* é dada por Luce Bonnerot, na sua obra, *Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle* [3]:

> La notion d'harmonie de communion, entre la créature et la création, est capitale chez de la Mare: c'est l'un des foyers de sa vision spirituelle, il n'est donc pas étonnant que le poète ait choisi de lancer son cavalier et sa monture sur l'oeil de la terre. (...) sa nostalgie de la totalité, du lien perdu aves le Cosmos, ce symbole du voyage sur l'oeil de la terre, ce pèlerinage vers un Centre, géologique et spirituel, nous semble être ce que de la Mare nous a donné de plus complet pour communiquer sa vision spirituelle.

Um aspecto curioso a revelar é o de que, segundo a mesma fonte citada, alguns elementos presentes em *The Traveller*, tinham já surgido, anteriormente, num poema de *Songs of Childhood (1902)*, sob o título de «The Pilgrim».

Relativamente a *Winged Chariot*, tal como já referido, a crítica tem-se mostrado menos atenta, como o prova, p.ex., a afirmação acima citada de D. McCrosson: considerar *The Traveller*, um texto de 1945, como a última obra poética significativa em de la Mare, é excluir toda a produção posterior, como é o caso de *Winged Chariot*, de 1951. Mesmo em obras de carácter crítico-biográfico como a de Russel Brain, *Tea with Walter de la Mare* , ou a publicação dedicada a de la Mare de *The Journal of the National Book League*, 301 (April-May 1956), a referência é esporádica, sem se preocupar com uma leitura mais detalhada do

próprio texto [4]. Contudo, no estudo de L.Bonnerot, evidencia-se a relevância do poema, não só no conjunto da obra poética delamareana, mas como texto preponderante na expressão de uma atitude epistemológica do poeta, no contexto da tradição cultural em que se insere :

> «Images of Time» eût été plus juste, car le temps de l'homme et de l'univers est davantage considéré et évoqué en images de ce qui ne s'accomplit que dans son passage. (...) Nous aurions pu considérer ce poème à certains égards comme un testament spirituel, étant donné les nombreux échos d'oeuvres précedentes que l'on y retrouve. (*OWM.* 258; v. tb.,259-274; 403-406).

No entanto, abstraindo juizos de valor e os respectivos pressupostos críticos patentes em leituras anteriores dos poemas, deve considerar-se o modo como ambos reflectem paradigmas temáticos centrais na poesia de Walter de la Mare, ao mesmo tempo que se desenvolvem na articulação elaborada de códigos e prefigurações simbólicos diversos [5].

2. Assim, a leitura de *The Traveller* e *Winged Chariot* produz-se no diálogo que intersecta o texto poético delamareano, tomado, pois, na sua possível tipificação idiossincrática, com o texto não delamareano, que perfaz a espessura e densidade poético-retóricas de uma tradição literária ocidental; em particular, no contexto da literatura e cultura inglesas. Tal como já foi esclarecido no capítulo da Introdução, independentemente de se verificar uma evolução diacrónica na produção poética de Walter de la Mare, ao longo de uma extensa carreira - de 1902 a 1953, apenas para referir marcos-limite, quanto a datas de publicações - não é necessariamente pertinente o seu escalonamento em fases ou etapes. De acordo

com noções peculiares de tempo e de espaço, de natural e sobrenatural, de vida e de morte, nos parâmetros de intransitividade que as caracterizam, afigura-se como mais pertinente traçarem-se linhas de força na escrita de W.de la Mare, segundo as quais se tornem evidentes a constância e homogeneidade dos temas, motivos, símbolos e modos de enunciação tipológico-discursiva propostos. Acima de tudo, releva no poeta uma tentativa constante de auto-reencontro, auto-conhecimento e enquadramento, no fundamento incondicional que ele acreditava subjazer à transitoriedade dos tempos e ao esvaziamento dos espaços [6]. Numa abordagem esclarecedora deste problema da poética delamareana, sob um ponto de vista teórico, no campo da análise temática e ideológica da produção literária, considere-se a reflexão de Gérard Genette em *Figures I* [7]:

> On sait par exemple que l'un des écueils de l'analyse thématique consiste dans la difficulté qu'elle rencontre souvent à distinguer la part qui revient en propre à la singularité irréductible d'une individualité créatrice, de celle qui appartient plus généralement au goût, à la sensibilité, à l'idéologie d'une époque, ou plus largement encore aux conventions et aux traditions permanentes d'un genre ou d'une forme littéraire. Le noeud de cette difficulté réside en quelque sorte dans la rencontre entre la thématique originale et 'profonde' de l'individu créateur et de ce que la rhétorique ancienne appelait la *topique*, c'est à dire le trésor des sujets et des formes qui constituent le bien commun de la tradition et de la culture. La thématique personnelle ne représente qu'un choix effectué entre les possibilités offertes par la topique collective.

Nesta ordem de ideias e, restringindo o ponto de vista crítico numa apreciação de Walter de la Mare, o carácter simbólico que impregna as imagens recorrentes do texto poético delamareano inscreve-se num quadro de prefigurações míticas, que o pensamento ocidental foi recriando, desenvolvendo, metamorfoseando, ao longo de todo o processo das escritas literárias. Entre tantas outras formas de semiotizar o processo das escritas literárias, o papel das Poéticas,

das Retóricas, das Tópicas, da Teorias do Discurso, das Figuras e das Estilísticas, das Teorias Prosódicas, tem sido o de elaborar códigos, estabelecer convenções, estruturas e formas de expressão que, de certa maneira, organizem a inefabilidade do todo existencial em unidades discretas de imagens verbais. Esta questão é de suma importância na tradição da cultura ocidental, na dinâmica do seu ideograma logocêntrico, nas suas implicações profundas.

Em *Mimologiques*, Gérard Genette, mais uma vez, desenvolve em análise esta problemática endémica na escrita literária, recorrendo à referência platónica de *Crátilo* para explicitar, em amplitude, a complexidade do paradigma de ***mimesis***, não simplesmente como a representação do real, em termos redutoramente empíricos, mas ***mimesis*** essencialmente como axiologia de referência para o carácter da motivação do signo literário. O âmbito do conceito de motivação, articulado com o de ***mimesis***, não se restringe ao mito antigo do defeito das línguas relativamente a uma linguagem dos deuses, e à consequente noção da necessidade original da linguagem poética tentar suprir essa falha. O problema não se coloca, pois, somente em virtude da figuralização, da natureza onomatopeizante da motivação poética, visando identificar os significantes e os significados, os signos e os sentidos. É mais vasto. Na obra citada mais acima, Genette aborda o tema, partindo da comparação do *ideograma ocidental* e do *ideograma oriental* (chinês) [8]:

> L'oximore implicite de l'ideogramme *occidental* prend ici tout son sens et toute sa valeur: le caractère chinois, statique et comme passif, est une écriture toutjours déjà écrite, *scriptura scripta*, offerte à la contemplation et à la fascination; la lettre occidental, dynamique, active, est une écriture en train d'écrire, *scriptura scribens*, symbole d'une énergie sans repos. Il me paraît très significatif que Claudel traite avec quelque ironie le topos séculaire selon lequel «la Création est comme un livre écrit». (...) Il y a ici, comme ailleurs, une opposition entre le Livre comme totalité

achevée et comme morte, ou à tout le moins dormante, et l'ecriture comme geste, action, violence.

Nesta perspectiva, a função dos chamados códigos semiótico-literários, numa terminologia generalizante, é a de representarem uma axiologia de valores, segundo a qual se articula a originalidade subjectiva de um autor com a tradição transubjectiva, na qual ele se inscreve. Contudo, não deve entender-se axiologia de valores como estatismo, i.e., o «livro» já escrito de que fala Genette; deve entender-se axiologia, neste caso, como a possibilidade de jogo da escrita, a sua possibilidade de engendramento de textos [9]: *l'écriture comme geste, action, violence.*

Curiosamente, num contexto da Poética muito diverso, de um século XVIII clássico, e por referência às teorias dos mundos possíveis fundamentadas no pensamento leibniziano, encontra-se em Lessing a noção de «jogo» da linguagem, com relação à *poiesis* literária, na sua interdependência directa com redefinições de conceitos como os de género e texto. A partir do jogo com as invariantes do género, a linguagem poética tem uma potencialidade *ad infinitum*, quase, de produzir textos-variante, dentro de uma lógica de multiplicação geométrica de dados em número finito restrito. Assim, como os pressupostos teoréticos de *Laokoon*, *Die Hamburgische Dramaturgie*, e sobretudo, de *Abhandlungen über die Fabel*, deixam perceber, a noção de jogo constitui uma base de engendramento de textos, é uma forma de *poiesis* endogenética, oposta à noção romântica de criação imaginativa original.

Num outro sentido, no confronto de diacronias objectivas, os códigos semiótico-literários acima referidos, representam igualmente a relação entre a originalidade de um tipo de escrita (não individual, neste caso, mas de grupo,

geração, i.e., de carácter epocal, periodológico), e a convencionalidade esgotada de um outro. Repare-se que não se equacionam, simplesmente, as noções de evolução literária, periodização, mas reflecte-se, de novo, sobre o conceito de *mimesis* e a amplitude «mimologista» da *motivação*. A relação entre a originalidade e a convencionalidade, nos termos especificados de modo genérico, é a relação entre aquilo que Bachelard designa metaforicamente de *rêverie du repos* e uma espécie de *rêverie* da vontade *10*: entre a «segurança do Mesmo» e a incerteza, o risco, do outro *11*:

> Cratyle, ici, passe d'*anima* en *animus*, du principe de rêverie au principe d'action: il ne rêve plus sur l'écriture, il la *met en jeu*, au sens fort, c'est à dire à la fois en marche et en question; bref, il la *réveille* - (...): car n'est-il pas vrai, parfois, que *le rêve veille*?

A expressão paradoxal que Genette aponta no cerne do cratilismo da linguagem literária - *le rêve veille* - vai constituir um dos aspectos temáticos centrais da poética de de la Mare, como mais à frente procurará evidenciar-se.

3. Retomando o texto delamareano, em *The Traveller* e *Winged Chariot*, verifica-se que o primeiro é uma recuperação, em termos semântico-simbólicos, do poema «The Listeners», recorrendo à prefiguração mítica do *Peregrino* (*Traveller*), aquele que percorre os caminhos do destino, na sua existência transitória sobre a terra. Repare-se na sequência que liga os últimos versos de «The Listeners» com os primeiros de *The Traveller* *12*:

> Ay, they heard his foot upon the stirrup,

And the sound of iron on stone,
And how the silence surged softly backward,
When the plunging hoofs were gone.

* * *

This Traveller broke at length, toward the set of sun
Out from the gloom of towering forest trees;
Gasped, and drew rein: to gaze, in wonder, down
A bow-shaped gulf of shelving precipices.

The blue of space dreamed level with his eye.

The Traveller surge como que na continuação do episódio anterior em «The Listeners»: ao viajante que depara com a presença imaterial dos ouvintes, na casa abandonada, e decide, então, prosseguir caminho, sucede-se o viajante, em pleno longo percurso, num cenário azul de vastidão espacial, da obscuridade densa da floresta, em direcção ao horizonte do pôr-do-sol. A sequência «The Listeners» - *The Traveller* envolve a rotação apenas da perspectiva de focalização, relativamente ao objecto enunciado. À focalização dirigida e centrada nos ouvintes, em «The Listeners», vai gradualmente seguir-se , em *The Traveller*, a focalização do viajante e do seu itinerário, bem como do animal, uma égua, que o transporta. Deste ressalta a importância simbólica em que se vai desdobrando.

Já em «The Listeners», é o bater do casco do cavalo que determina as várias etapes evocativas do tempo e da atitude do viajante perante os ouvintes : nos momentos da chegada, da espera, da partida. Em *The Traveller*, o paralelismo dos dois destinos, o do viajante e o do animal, enuncia-se na dicotomia de interdependência que reune o transportador e o transportado, numa única via a percorrer em simultâneo:

Down, down into the abysm his mare, on hooves
Nimble as mountain-bred gazelle's, pricked on
From steep, until through bouldered grooves
And shallowing streams she trod, *their* safety won -
(...)

Full in the moonrise she approached the plain
Was, *with her master*, in its beams arrayed
(ests. 14-15)

Assim, não só a decisão da égua, quanto ao caminho a tomar, indicia a segurança de ambos; mas também (e, igualmente em termos simbólicos) a qualidade e intensidade da atmosfera envolvente atingem homem e animal, no mesmo tipo de reflexo. A imagem textual é literal - a do luar difundido sobre o viajante e a égua - na medida em que projecta em si um aspecto do cenário natural onde se desenrola a acção. A análise da literalidade desta imagem textual revela-se esclarecedora de aspectos já referenciados mais acima, concretamente, no que diz respeito à intersecção da escrita subjectiva, individual, com a escrita transubjectiva; por outras palavras, o problema que se coloca reflecte as relações de necessidade entre o(s) texto(s) e a sua transtextualidade *13*.

3.1. Procedendo, então, à análise da imagem de *The Traveller* (est. 15, vv. citados), verifica-se que o facto de se atribuir ao luar a capacidade de vestir - ataviar (*array*) - os seres, os objectos, com os seus raios de luz, não invalida a consideração da literalidade da imagem textual. Trata-se, neste caso, segundo parece, de um tipo de figuração do discurso que reflecte um mecanismo de

metaforização já codificado, em grande parte numa tradição inglesa, segundo uma retórica das dicções poéticas. Podem citar-se exemplos muitos variados deste tipo de dicção e do respectivo processo de metaforização inerente, em torno do verbo *array*. Traçam-se, eventualmente, paralelismos de significação através do emprego, nos mesmos contextos figurativos, de termos como *dress* e *attire*, que, igualmente, se constituem em exemplos paradigmáticos de outras possibilidades de escolha retórica de um tipo de dicção poética. Seguindo uma orientação diacrónica, eis alguns casos típicos do emprego de *array*, na mesma construção imagética que se encontrou em de la Mare:

> Though you scorn the home-spun gray,
> And revel in your *rich array*:
> Thomas Campion. «Jack and Joan They Think No Ill»
> (27-28) ***14***

> The valleys, hills and woods, in *rich array*,
> Welcome the coming of the longed-for May.
> Thomas Carew. «Now That The Winter's Gone»
> (11-12) ***15***

> Wisdom in sable garb *arrayed*
> Immersed in rapturous thought profound
> Thomas Gray. «Hymn To Adversity»
> (25-26) ***16***

> But com'est a decent Maid
> In Attic Robe *array'd*
> Thomas Collins. «Ode to Symplicity»
> (9-10) ***17***

> Where chiefs and legislators lie,
> Whose triumphs move before my eye,
> In arms and antique pomp *arrayed*;

Mark Akenside. «On The Winter Solstice, 1740»

(26-28) ***18***

No vernal blooms their torpid rocks *array*,
But winter ling'ring chills the lap of May;
Oliver Goldsmith. «The Traveller»

(est. 13: 7-8) ***19***

But the long pomp, the midnight masquerade,
With all the freaks of wanton wealth *arrayed*
Oliver Goldsmith. «The Deserted Village» (est.12: 9-10)

Thus fares the land, by luxury betrayed,
In nature's simplest charms at first *arrayed*;
O. Goldsmith. «DV.»

(est. 13: 9-10) ***20***

When from the sea arist in drear *arraie*
A hepe of cloudes of sable sullen hue,
Thomas Chatterton. «An Excellent Balade of Charitie»

(8-9) ***21***

Come in your war *array*,
Gentles and commons.
Walter Scott. «Pibroch of Donald Dhu»

(8-9) ***22***

Methougt from the battle-field's dreadful *array*
Far, far I had roamed on a desolate track
Thomas Campbell. «The Soldier's Dream»

(9-10) ***23***

LOCHIEL, Lochiel! beware the day
When the Lowlandes shall meet then in battle *array*!
Th. Campbell. «Lochiel's Warning»

(1-2) ***24***

All plaided and plumed in their tartan *array* -

Th. Campbell. «LW» (49)

The morn the marshalling in arms, - the day
Battle's magnificently stern *array*!

Lord Byron. *Childe Harold's Pilgrimage.*
(*Waterloo*,III,xv,13-14) ***25***

At length burst in the argent revelry,
With plume, tiara, and all *rich array*

John Keats. «The Eve of St. Agnes» (est. v: 1-2.) ***26***

And bade his messenger ride forth,
(...)
To summon his *array*.
(...)
Before the gates of Sutrium
Is met the *great array*
(...)
And forth three chiefs came spurring
Before that *deep array*;
(...)
And backward now and forward
Wavers that *deep array*;

Thomas Babington Macaulay. «Horatius» (ests.I: 9; XI: 6; XXI:3;
XXXVI: 6) ***27***

The Knight was 'reft of his *battle-array*, -
But still the Man was there.

D. G. Rossetti. «The King's Tragedy» (est. 147: 4-5) ***28***

A listagem apresentada está muito longe de ser exaustiva dos exemplos possíveis deste tipo de dicção poética, no emprego do termo *array*. O seu objectivo foi o de simplesmente cobrir uma cronologia, mais ou menos alargada, numa amostragem selectiva de autores, excluindo necessaria e forçosamente muitos outros, indiscutivelmente pertinentes para o efeito [29]. Assim, destacam-se, na análise, os seguintes aspectos prosódico-retóricos, denotativos, pois, de um código de recorrências:

- Em primeiro lugar, releva o facto de o emprego de *array* se efectuar sempre no final do verso, de acordo com a necessidade de coerência interna da composição em rima, segundo um esquema rítmico assente em pés jâmbicos (normalmente pentâmetros, como é usual na tradição poética inglesa).

- Em segundo lugar, e independentemene do posicionamento sempre final do termo (seja com valor morfológico de substantivo ou verbo), há a ressaltar, sobretudo, duas significações: uma, de carácter mais original, ligada a um sentido literal do vocábulo, aponta para um contexto bélico, normalmente de ressonâncias medievalizantes; uma outra significação, derivada já metonimicamente desta, serve um contexto em que se envolvem os elementos da natureza, no seu inter-relacionamento, no seu relacionamento com o homem, na simbologia que dimensiona o poder cósmico (divino, por especificação de termos) e o poder humano.

- Por último, identifica-se a utilização de *array* num tipo de escrita ligada a uma convenção poético-retórica eminentemente arcaizante, se se tratar de um período pós-classicista: pré-romântico, romântico, pós-romântico; por seu turno, os casos encontrados entre os séculos XVI e XVII, com incidência neste último, não

inseridos numa época propriamente augustana inglesa, denotam uma menor consciência arcaizante do emprego do referido termo. Parece, com efeito, uma tipicidade barroca da escrita, sobretudo, do séc. XVII *30*.

Tomando estas considerações em mente, regressa-se ao texto delamareano, no ponto em discussão: a imagem do luar «vestindo» com os seus raios o homem e a égua, em *The Traveller*:

> Full in the moonrise she approached the plain
> Was, with her master, *in its beams arrayed.*

É um facto que a metáfora existe, em termos de figuração do discurso, por desvio relativo, quanto ao que seria a expressão literal. Por outro lado, no que diz respeito ao campo semântico de *moonrise*, a verbalização discursiva dificilmente consegue despojar-se do seu valor conotativo (endémico, dir-se-ia). Significações de profundas raízes antropológico-culturais, na ligação do homem com a natureza, o cosmos, a divindade, fazem com que a semântica de *lua* apareça como que indissociável da sua simbologia de ressonância arquetípica. Neste contexto, no enquadramento do paradigma de *lua* no campo mais vasto dos elementos da natureza, recorda-se a leitura das citações acima seleccionadas, referentes à significação de *array*, ligada à descrição de aspectos naturais. Em especial, atente-se nos versos de Goldsmith, em «The Deserted Village», primeiro exemplo, nos quais o emprego do verbo *array* se apresenta em conexão com *the midnight masquerade*: o paradigma de *lua* aparece implícito, por conotação metonímica, ao evidenciar-se a qualidade da luz produzida pelo luar da meia-noite, sobretudo, no efeito do reflexo que projecta sobre os objectos - o luar é uma máscara sobre as coisas. A indicação da hora, meia-noite, associa a simbologia do sobrenatural fantástico ao contexto das referências, dimensionando-as miticamente com todos os

sentidos e significações que, palimpsesticamente, constituem os campos semânticos de *noite*, de *máscara*, de (des-) *ilusão*, *artifício-maravilhoso*, *ad infinitum*.

Nesta ordem de ideias, a metáfora do luar «ataviando» o homem e o animal, num cenário comum, não é sentida especificamente como tal, como figuração propriamente dita, por razões de ordem retórica de uma tradição poética; e, igualmente, por razões de ordem antropológica. É precisamente a qualidade arquetípica de *lua* que produz, sub-ou inconscientemente, toda a resposta simbólica inerente ao campo semântico de *lua*. Como atrás procurou evidenciar-se através de uma instância concreta, de modo geral, o acto de verbalização, mais ou menos consciente em torno de *lua* reflecte, necessariamente, um tipo de figuração assente no arquétipo lunar, na simbólica de um imaginário antropológico, inerente à tradição cultural em que se insere *31*.

Em Walter de la Mare, a escrita poética é, muitas vezes, um exercício de perfeição técnica, sem pretensões a um índice revolucionário de inovação poético-retórica, por ruptura com tradições anteriores - romântico-simbolistas, fundamentalmente - no que se refere a padrões de dicção, esquemas de figuração, estrutura de pensamentos e imagens. Num tipo de escrita desta natureza, a figuração retórica que codifica a imagem textual está intimamente ligada à figuração simbólica estabelecida culturalmente, na actualização de mitos ancestrais, que, por sua vez, remetem para sentidos literais de experiências concretas, no seio das mentalidades dos povos primitivos : *Myths on this level are as a rule tribal history handed down from generation to generation by word of mouth. (...) Not merely do they represent, they* are *the psychic life of the primitive tribe (...).* *32*. Neste contexto cultural, inscrito no legado de tradições mitológicas remotas, pensamentos e imagens perfazem uma estrutura única, cuja verbalização surge

como que subconscientemente, num discurso desviado, à partida, do literal; só que o desvio metafórico não é sentido como tal, pelo que se assemelha às catacreses da Retórica Clássica, na sua teorização sobre as figuras, uma vez que se encontra, à sua maneira, lexicalizado *33*.

Esta perspectivação do carácter literal da imagem textual do cenário, no referido passo de *The Traveller*, faz com que a transposição simbólica, que esse mesmo cenário implica, seja inerente, não à enunciação discursiva do poema, mas à retórica de um pensamento ocidental que, metonimicamente, associa o tema do destino da existência humana ao espaço, ao tempo, à significação, de uma viagem (errante) através da vastidão dos horizontes da natureza terrestre. A força elementar desconhecida da Terra é tomada como homóloga da força cósmica, desconhecida, do divino, do seu poder predestinante, em última análise, de toda a possibilidade humana de arbítrio.

4. Parece oportuno, neste momento, chamar à atenção para a epígrafe deste capítulo, mais concretamente o poeta, em si: Georg Trakl. Muito curiosamente, a sua poesia, embora num tipo de escrita totalmente distinta da de W. de la Mare, assenta no mesmo processo de figuração simbólica deste. As analogias procedentes da comparação permitem esclarecer aspectos fundamentais da poética delamareana sobretudo, no que diz respeito a temas como a «viagem», a «morte» e o «sobrenatural»; igualmente, no que se refere a motivos, centrados em torno de personagens como o «viajante», o «solitário», a «criança»; ou finalmente, analogias que remetem para jogos simbólicos de motivos vários, extraidos sobretudo de

cenários e enquadramentos do mundo fisico, com a «água», a «floresta», a «casa abandonada», o «crepúsculo», a «noite», para citar apenas exemplos.

Uma das características mais evidentes da poesia de Trakl inscreve-se numa ambiguidade peculiar que, paralelamente, vai ser comum a de la Mare. A pluralidade de significações que tipifica o discurso poético de Trakl, conotadamente simbolista, não se deve confundir com uma polivalência indistinta de sentidos. Do mesmo modo, a polifonia do dizer poético que, por seu turno, Walter de la Mare faz questão em apresentar, como duplicidade da mesma voz, não se perde na indeterminação que trai a insegurança quanto ao sentido do próprio texto. Em Trakl, como em de la Mare, assiste-se a um rigor quase unívoco do sentido de um discurso de significações polivalentes, pois obedece a uma estrutura conceptual de base, articulada segundo invariantes semântico-simbólicas da cultura ocidental. Vai citar-se Trakl e reler de la Mare *34* :

> Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.
>
> «**Frühling der Seele**» (22)

Observado segundo uma perspectiva englobante da poesia de Trakl, o problema metafisico da transcendência da alma - algo de estranho sobre a Terra - na expressão do verso citado, não representa a centralidade do sentido inerente à simbologia de *Fremd*. A reflexão de Heidegger em *Acheminement vers la Parole*, sobre o sentido filosófico de *Fremd*, vai clarificar, indirectamente, o paralelismo das poéticas de Trakl e de W. de la Mare. Heidegger parte da etimologia do vocábulo, como fundamento original da estrutura linguística de um pensamento *35*:

> Or étranger (*fremd*) en vieil allemand *fram* signifie proprement: vers ailleurs en avant, en train de faire chemin... à l'encontre de ce qui est d'avance réservé. Ce qui

> est étranger pérégrine en avant. Mais il n'erre pas, dénué de toute destination, désamparé de par le monde. (...) L'étranger a déjà donné suite à l'appel, à lui-même à peine dévoilé, qui le met en route vers sa propriété. (...) L'âme n'est *en quête* que de la terre loin de la fuir. Pérégriner en quête de la terre à fin d'établissement et de demeure poétiques sur la terre, et ainsi seulement pouvoir sauvegarder la terre *comme* étant la terre, voilá qui comble l'être propre de l'ame.

O sentido de *estranho / alheio* é o sentido do *peregrino*, a alma, que parte sobre a terra, obedecendo a um apelo que lhe é intrínseco, com a finalidade de encontrar a própria terra: não para lhe fugir.

Leu-se em «The Listeners» a viagem como compromisso de resposta a um apelo. Em *The Traveller*, assiste-se ao objectivo da viagem: *This Traveller broke at length toward the set of sun : L'âme n'est en quête que de la terre, loin de la fuir.* Num outro poema de Trakl, «Gesang des Abgeschiedenen», revela-se mais nitidamente a questão do *estranho que viaja*: *der Abgeschiedene*, ou seja, aquele que parte em direcção a algo (a sua auto-identidade), destacando-se solitário, de todo o resto que, afinal, não é ele próprio. A analogia imagética da simbologia de Trakl com a de de la Mare torna-se explícita [36]:

> Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahsinns
> Der Duldende an versteinerter Schwelle
> Und es empfängt ihn gewaltig die kühle Bläue und die
> leuchtende Neige des Herbstes,
> Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
> Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

A *loucura* que se lê em Trakl não é um estado patológico de perturbação psíquica, mas é a mesma que de la Mare prefigura em Ophelia, do poema do mesmo nome:

Only a lonely grey in those mad eyes
Which never on earth shall learn their loneliness.

(8-9)

A loucura de Hamlet, em «Hamlet»:

Through all wild space the star's bright arrows fell
On the lone Prince - the troubled son of man -
On Time's dark waters in unearthly trouble.

(14-16)

E, igualmente, a loucura do Príncipe de «Heresy»:

Were I led hither again, again, again
And at this bleak abyss which now I face
My bowls in a frenzy of fear should melt —
Again, again; I would no word recant,
No act recall, nor one ideal betray
Which these last vain hours have brought to naught.
Oh, I am weary, give me leave to die.

(179-185)

A loucura de que falam Trakl e de la Mare corresponde à dor do corte com todo o mundo de aparentes ideais que constituem a vivência do quotidiano humano. A simbologia do «negro» desta dor em Trakl - *die schwarzen Minuten des Wahsinns* - identifica-se com a simbologia do suicídio nas águas, em Ophelia; com a premonição da morte em «Hamlet», através da imagem dos dardos das estrelas, atingindo o príncipe solitário - *the troubled son of man* - e, como que o fazendo sucumbir nas águas: *On Time's dark waters in unearthly trouble* - o mesmo sucumbir de quem se lança no abismo que se lê em «Heresy»: *This bleak abyss which now I face.*

É neste momento da dor da loucura, a dor do abismo, da morte, que Trakl faz acordar, num brilho cada vez mais intenso (*immer strahlender*), o *Paciente* (*der Duldende*). O louco não é senão o paciente: *Der Duldende an versteinerter Schwelle*. Este é o homem em «The Listeners» que aguarda, pacientemente, no limiar da porta da casa abandonada, a resposta que nunca se ouve. É em *The Traveller* que o viajante prossegue caminho, ao cortar com todas as expectativas de uma lógica humana de compromissos e deveres. Em «The Listeners», o viajante tinha-se dirigido à casa abandonada no sentido de cumprir um compromisso anteriormente fixado. Em vão esperou por uma explicação para o seu objectivo frustrado; em vão esperou pela resposta à sua tentativa falhada de diálogo com os habitantes imateriais da casa. E é nesta aceitação pacífica, reconciliada, que decide partir:

> (...) toward the set of sun
> Out of the gloom of towering forest trees
> Gasped, and drew rein: to gaze, in wonder, down
> A bow-shaped gulf of shelving precipices.
>
> The blue of space dreamed level with his eye
> (...)
> He had scanned that lunar landscape when of old,
> Tranced at a window as a child he had sat -
>
> ***The Traveller*** (ests. 1; 2; 16)

Em Trakl, é igualmente este o cenário de partida do Paciente: de todos aqueles que se despedem (*die Abgeschiedenen*), em direcção ao declínio do dia, do ano, de si próprios:

> (...) die kühle Bläue und die leuchtende Neige des Herbstes,
> Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
> Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

Na última citação de de la Mare, a evocação de um tempo passado, que o contexto simbólico remete para a imemorialidade atemporal, faz surgir a figura da criança, central na sua obra poética: *He had traced that lunar landscape when of old/ Tranced at a window as a child he had sat.* Regressa-se a Trakl, aos versos citados em epígrafe a este capítulo, do poema «Stundenlied»:

> Vielleicht unsäglichen Vogelflug, des Ungeborenen
> Pfad an finsteren Dörfern, einsamen Sommern hin
> Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.

No contexto de *The Traveller*, a viagem de declínio do homem através dos espaços azuis das paisagens de luar (*the blue of space; the lunar landscape*; em Trakl surgem como: *die kühle Bläue*, *die verfallene Bläue*, *die mondenen Pfade*, *Pfad an finsteren Dörfern*), bem como o encontro consigo próprio, na morte, na paz do estar-em-repouso, implica o reencontro com a infância profunda, ainda por nascer, na origem de toda a possibilidade de ser gerada: *Un-geboren.* Significativamente, em Trakl, o caminho do Não-nascido, no declinar do Verão e do azul, é o local onde emerge «algo já vivido» (*ein Abgelebtes*): emergir, neste caso, no sentido de entrar (*Tretten*). Aliás, posto o problema deste modo, todo o poema de *The Traveller* é uma espécie de narração deste já vivido, na expectativa de algo que se avizinha, e se crê desconhecido -

> (...) a slow
> Furtive foreboding crept into his brain
>
> Of what yet lay before him — this Unknown;
> In subtle feature so unlike the past
> Havens of exile he had made his own,
> Been restive in, or wearied of at last.
>
> (ests. 21; 22)

Este Desconhecido, contudo, é o conhecimento subterrâneo do abismo da terra, onde se encontra a alma; o conhecimento que provém do sonho e da loucura, da infância ainda por nascer - depois do regresso -

> And he? the sport of contraries in sleep! —
> To childhood had returned; gone grief and woe;
> That Eden of the heart, and fellowship
> With innocence, that only children know;
>
> And in a garden played, serene, alone;
> Bird, flower, water, shining in his eyes,
> And magic hidd'n in even the tiniest stone...
>
> (ests. 45; 46)

Em Trakl assiste-se igualmente ao processo de recuperação deste conhecimento do Desconhecido, na mesma estrutura de imagens de Walter de la Mare, contudo, num tipo de escrita, ritmo prosódico, diferentes. O discurso de Trakl é mais elíptico, o ritmo da composição, mais sincopado. A sequência de versos de poemas vários de Trakl, a citar de seguida, é elucidativa do que representa, na estrofe delamareana, o regresso à infância - sobretudo, a que «infância»: depois do peregrino, o *Sem-Pátria,* depois do louco:

> So sprachlos folgt
> Der Heimatlose
> Mit dunkler Stirne dem Wind
>
> «**Abendland**» (est. 3: 4-6) *37*

> Der Wahnsinnige ist gestorben. Es is ein Insel der Südsee
> Den Sonnengott zu empfangen.
> (...)

Man begräbt den Fremden
(...)
In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen

«Psalm» (5-6; 11; 36) ***38***

Abendwolke -
Reinheit!

Anschaut aus blauen Augen
Kristallne Kindheit!
Unter dunklen Fichten
Liebe, Hoffnung

«Die Heimkehr» (6-11) ***39***

Dunkle Stille der Kindheit

«Jahr» (1) ***40***

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes
goldene Augen.

«Psalm» (37) ***41***

5. Estabelecendo neste ponto um paralelo com *Winged Chariot* constata-se a emergência, no texto do poema, de um complexo de linhas temáticas percorrendo toda a obra poética delamareana, orientadas segundo o eixo semântico-simbólico do conceito de Tempo, como coordenada simultaneamente de transitoriedade e de intransitoriedade. A questão existencial da natureza humana, enunciada paradigmaticamente nos poemas «The Listeners» e *The Traveller*, segundo a simbologia da viagem, reflecte-se em *Winged Chariot*, na noção de limite, enquanto devir cronológico, que todo o espaço de uma existência pressupõe;

paralelamente, evidencia-se a intuição do ilimitado acronológico, como dimensão do próprio sentido de existencialidade enquanto tal:

> *Time was: Time is: Time is not,* runs the rune.
> Hasten then. Since that *is*, so soon begone.
> As well subtract the music, keep the tune.
> (...)
> Time 'real'; time rare; time wildfire-fleet; time tame;
> Time telepathic, out of space, and aim;
> Time starry; lunatic; ice-bleached; of flame;
> Meek-mild as chickweed in a window frame.
>
> (est. 113-115)

É nesta perspectiva, que toma sentido a metáfora do título - ***winged chariot*** - citada textualmente de um poema de Andrew Marvell: «To His Coy Mistress» *42*:

> But at my back I always hear
> Time's winged Chariot hurrying near;
> And yonder all before us lie
> Deserts of vast eternity.
>
> (20-23)

A simbologia do carro alado remete para a mitologia greco-latina, concretamente para o carro de Zeus/Júpiter e, de forma mais elaborada, em termos da imagística filosófica, para Platão, no *Fedro*. Neste diálogo, a imagem do «carro alado» é simbólica da alma humana, nos seguintes termos: «Imaginons donc l'âme comme une puissance dans laquelle sont naturellement réunis un attelage et un cocher, soutenus par des ailes. (...) dès lors la conduite de l'attelage, dans notre cas, est un métier difficile et ingrat.» (246b; cf.tb.253c, d, e, 254a, b). A alma humana é representada, então, no seu percurso (peregrinante) e adverso pelos tempos, no

sentido de alcançar a perfeição, através da busca do Amor. A luta da alma, no seu modo de estar no tempo, na sua tentativa de ascensão ao infinito da atemporalidade eterna, é prefigurada na oposição de forças dos dois corcéis que puxam o carro da alma, desestabilizando-o *43*.

Assim, em vários passos de *Winged Chariot* de W. de la Mare, torna-se explícita a articulação directa da dimensão «tempo», nos termos referidos, com a dimensão espácio-temporal da «viagem», em «The Listeners» e *The Traveller*, e igualmente com o sentido, em extensão, que a leitura de Trakl propõe. Implicitamente, contudo, a simbologia do(s) percurso(s) no tempo, constitui uma espécie de arquiestrutura não só temática, mas também poético-discursiva, da escrita delamareana *44*.

Remetendo, então, para passos do poema que, a título exemplificativo, demonstrem o que acabou de ser referido, destaca-se, em primeiro lugar, um espaço de dezanove estrofes (80-99), ele próprio constituido num poema lírico-narrativo, com ressonâncias de «The Listeners» e *The Traveller*. Este poema surge incluido no corpo do poema principal, sob o título «The Palace of Time», proposto, explicitamente, como re-evocação parafrástica de um outro texto, o da lenda: aquela que fala da beleza do amor e da ilusão decepcionada, que é a tentativa de alcançar, afinal, uma miragem:

> However fair... But cracked may be love's bells;
> Mirage its lode-star, and disaster else;
> As (countless cantos) this old fable tells: -
>
> **The Palace of Time**
> «A self-sick wanderer, in the leprous light
> Of death -drear forest at the fall of night

Came out on no less derelict sight: -

«Its walls slant-shadowed by the dwindling shine
Of day - a mansion - bleached, gaunt, saturnine,
With windows gaping 'gainst the evening green
As though by fire-flames charred their mullions had been.

«It called to mind a dream he once was in...
That broken turret; fallen roof — were these
The prey of age? Weather's slow ravages?
Or sudden blasting stroke of destiny's?

"When what is beautiful is that no more,
Except as memory may its grace restore,
One's very heart stands listening at the door;
(ests. 79-83)

Antes de avançar sobre o problema temático que se levanta neste passo de *Winged Chariot*, na sua correlação interna com outros textos delamareanos, na sequência do que tem vindo até agora a ser feito, convém retomar a questão, sempre subjacente, da interligação do poema com a sua transtextualidade.

Um aspecto distintivo deste texto delamareano, pela sua peculiaridade, é o facto de se constituir numa composição de sequências textuais da autoria do próprio poeta, intercaladas, amiúde, de fragmentos de textos de outras autorias, nunca identificadas. A citação do texto não-delamareano surge apenas identificada, não nominal, mas graficamente, através da utilização de itálicos, e de um destacamento tipográfico, na posição de epígrafe, da outra parte do corpo total do poema. Deste modo, a enunciação discursiva de *Winged Chariot* vai apresentar-se como uma voz que se desdobra na multiplicidade de muitas outras que, simultaneamente, são vozes de outros, e a voz do eco daquele mesmo que fala. A

não-identificação da fonte da citação como a voz do outro, leva a que esta pretenda representar-se como uma extensão da voz que se enuncia, o seu duplo, numa complementaridade de papéis e funções no seio da composição total. Por inerência, então, a proposta de leitura de um texto desta natureza é a de se encarar o carácter citacional de *Winged Chariot* como estrutural ao próprio ser do poema. Nesta ordem de ideias, não se justifica a necessidade de recorrer à identificação da fonte autoral da citação, uma vez que, importante passa a ser a questão intrinsecamente delamareana, da sua poética, implicada na *escolha* citacional. A deliberada remissão ao texto de outrem para escrever o seu próprio é, afinal, um problema especificamente *poiético*, onde releva, para além da chamada transtextualidade (*arquitextualidade* genettiana, igualmente), a componente *metatextual* de um dado texto, relativamente a um outro que, assim, lhe serve de mote. Até certo ponto e, de um ponto de vista esquematizado, a relação funcional que une um mote a uma glosa é o mesmo tipo de relação que une um texto ao seu comentário. Em *Introduction à L'Architexte*, Genette coloca o problema subtilmente, nos seguintes termos [45]:

> J'appelle cela la *transtextualité*, et j'y englobe *l'intertextualité* au sens strict (et 'classique' depuis Julia Kristeva), c'est-à-dire la présence litéralle (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre: la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancé par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres. J'y mets aussi, sous le terme, qui s'impose (sur le modèle *langage/métalangage*), de *métatextualité*, la rélation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente.

Numa apreciação global desta questão, nos moldes em que ela se apresenta, verifica-se que *Winged Chariot* de Walter de la Mare constitui talvez o exemplo mais evidente na obra do poeta do modo como a noção de *mimesis*, inicialmente referida, se pode equacionar como o plano de referencialidades que motiva o

relacionamento de um texto com outro. *Mimesis*, neste sentido, pode constituir-se num plano de potencialidades de leitura.

5.1. Após esta chamada de atenção para a construção e estruturação do poema em causa, *Winged Chariot*, aliás, essencial para o traçado de uma leitura, regressa-se à abordagem temática, atrás em suspenso, e que remete este texto para fios internos de ligação, na obra poética delamareana.

Repare-se que é, em *Winged Chariot*, que surge o fundamento da viagem em «The Listeners» e em *The Traveller*, enraizado no arquétipo platónico de *Amor*. Convém, entretanto, estabelecer uma base de apoio conceptual mais precisa para esta noção de Amor, concretamente, em Platão, no intuito de se definirem os necessários parâmetros de abordagem, relativamente à obra de de la Mare.

Em Platão, as referências ao conceito de Amor são múltiplas e ligam-se, não simplesmente, à natureza psicológica do sentimento em si, mas essencialmente, à sua natureza espiritual, enquanto desejo de conhecimento da *Ideia*, o Absoluto do Ser. Em suma, *Amor* é um conhecimento ontológico. Nesta perspectiva, o conceito de Amor reflecte directamente do conceito de *Verdade*, projectando-se este na concepção platónica de Bem e de Belo.

Interpondo o texto delamareano neste enquadramento ideológico, verifica-se que, em «The Listeners» e em *The Traveller*, o conceito de Amor, em termos platónicos, adquire um carácter reflexo, na medida em que se converte em auto-

reconhecimento ontológico. Um paralelismo traçado com *O Banquete* de Platão pode explicitar os fundamentos desta premissa *46*:

> Dans ces conditions, le sectionnement avait dédoublé l'être naturel. Alors chaque moitié, soupirant aprés sa moitié, la rejoignait. (...) Chaqu'un de nous, par conséquent, est fraction complémentaire, *tessère* d'homme, et, coupé, comme il l'a été. (...) le dédoublement d'une chose unique: il s'ensuit que chaqu'un est constamment en quête de la fraction complémentaire, de la *tessère* de lui-même. (191 a, d).

Retomando de la Mare, constata-se que, em «The Listeners», é o reconhecimento da existência dos ouvintes, do silêncio das presenças invisíveis, e não o diálogo com alguém da casa, que dá sentido ao percurso do viajante, à sua voz sem interlocutor audível. Em última análise e, volvendo a Platão, é neste reconhecimento de um desejo e de uma procura de integração - a que se chama amor - que toma sentido a própria voz do poema: um diálogo entre a palavra que diz e o silêncio que escuta em resposta.

Leia-se um outro passo de *O Banquete*, na complementariadade ideológica do anterior, num reforço clarificador do poema delamareano *47*:

> [L'Amour], un intermédiaire entre le mortel et l'immortel. (...) Un grand démon, Socrate. En effet tout ce qui est démonique est intermédiaire entre le dieu et le mortel. (...) [Son rôle]est de traduire et de transmettre aux dieux ce qui vient des hommes et, aux hommes, ce qui vient des dieux: les prières et sacrifices de ceux-là, les ordonnances de ceux-ci et la rétribution des sacrifices; (...) il est ainsi le lien qui uni le Tout à lui-même. (202 d, e).

Por seu turno, em *The Traveller*, assiste-se a uma quase identidade, na duplicidade, do homem e do seu animal. A complementaridade necessária de funções, que determina a cumplicidade própria das quase identidades, é inerente ao

carácter único do percurso empreendido: em direcção ao centro da terra, que é, simultaneamente, o centro das coisas, de tudo o que existe, o centro de cada eu. Vida e morte, caminho e túmulo, a altitude e o abismo, o *Olho do Céu* e o *Olho da Terra*, são a duplicidade da indivisibilidade do existir.

> Though *the great globe around* them grudged them *tomb*,
> Feast they would be for both these ravening foes
> *Horseman and Arab, who had dared to roam*
> Beneath these mountains' never-melting snows.
>
> Halt, maimed and impotent, still travelling on,
> O'er very *Eye of Earth* they made their way
> Till rimmed into the east the risen sun
> Flooding its orbit with the joy of day -
>
> That *Eye of Heaven*, mansion of secret light,
> Whose beams of all that's lovely are the shrine,
> *Procreant, puissant, arbiter of Sight*
> *Emblem and symbol of the light divine.*
>
> (ests. 122-124)

5.2. Seguindo, novamente, a esteira do pensamento platónico, como base da tradição neo-romântica, de ressonâncias simbolistas, que caracteriza aspectos determinantes da escrita de W. de la Mare, verifica-se que, a questão do percurso, da viagem é aquela que se concretiza na noção grega de παιδεια, enquanto *formação* do homem. O paradigma mítico em torno desta noção increve-se, referencialmente, no *Livro VII* da *República*, de Platão. A célebre *alegoria da caverna*, segundo a qual se pretende reflectir, igualmente, a imagem do homem,

depois de libertado dos grilhões, num processo de viragem, aproximação e de adaptação, do corpo e do olhar, à luz do exterior da gruta, é, no fundo, uma parte do problema mais vasto da Verdade e da própria essência do Ser. É significativa, nesta acepção, a simbologia literal do *Olho*, no poema delamareano. Uma primeira leitura do *Olho*, em *The Traveller*, leva à constatação de uma sequência de reflexos em espelho, entre o que está em cima e o que está em baixo, o exterior e o interior. Opera-se, assim, uma homologia simétrica da luz (divina) do olhar do Céu, com a luz escura, que é o brilho de um olhar no fundo da Terra:

> Beneath him an *incommensurable well*
> *Of lustrous crystal motionless black*
> *Deeped on*, And as *he gazed* — marvel past words to tell—
> It seemed to him a *presence there gazed back.*
>
> (est. 130)

Esta recorrência de imagens espelhadas no corpo poético da obra delamareana irá ser relevante na análise da construção dos poemas lírico-dramáticos (Cap.II.1), bem como, muito particularmente, do poema *nonsense* (Cap.II.2). Todavia, a imagem que se reflecte no espelho remete sobretudo para a grande questão que se levanta no interior da escrita delamareana: a da identidade fragmentada do eu, simultaneamente o sujeito de uma consciência real de si, objectiva e sensorialmente acreditada, e o sujeito-estranho de si próprio, na virtualidade do seu duplo fantasmático, imaterial, a presença silente e ouvinte que o observa continuamente: *It seemed to him a presence there gazed back.* Josephine Jacobsen refere esta problemática, no seu ensaio sobre de la Mare, significativamente intitulado «The Masks of Walter de la Mare», chamando à atenção para o facto de as civilizações primitivas temerem os reflexos espelhados, nas prefigurações duplas do eu, na medida em que estas funcionariam como ciladas para a própria alma [48]:

> (...) the object by which one would represent De la Mare would be a mirror. Not a face-to-face confrontation: in that rough-and-tumble bundle of externalities he is not interested; but confrontation in a mirror.(...) That patient, observant, always-ready figure, whose eyes can never fail to meet the watching eyes; which, though it can move or smile,can never speak. It is scarcely strange that primitive peoples (that comforting category) fear the mirror as a trap for the soul.

Contudo, uma leitura mais profunda e globalizante da simbologia do *olho* aponta mais directamente para uma questão central, não só do pensamento platónico, mas que, partindo dele, vai constituir o fluxo orientador da metafisica ocidental. Refere-se a noção de Verdade - no ponto em que ela coincide com a noção de *Ideia*, simultaneamente, não se identificando com ela.

Em Platão, o conceito de *Ideia* alinha-se com o de visibilidade ou evidência: a *Ideia* é a evidência total de uma coisa, porque permite a sua visibilidade. Em cada ente é o seu próprio ser, a sua natureza permanente: aquilo que a metafisica tradicional define por *quiditas*, por oposição a *existentia*. Dentro desta lógica conceptual, *Ideia* remete sempre para um partitivo - de: assim, a *Ideia* é *Ideia de* Bem, *Ideia de* Belo [49]:

> Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível, é que se avista a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; (517c)

Em de la Mare, também o *Olho do Céu* é um espaço não imediatamente atingível, mas de onde irradia toda a possibilidade de existência, i. e., tudo aquilo que é dado em presença, como visibilidade:

> That *Eye of Heaven, mansion of secret light*
> Whose beams *of all that's lovely* are the shrine,
> Procreant, puissante, *arbiter of Sight*
> *Emblem and symbol of the light divine.*

Repare-se a incidência de la la Mare no carácter divino da *luz*, símbolo platónico da *Ideia*, associada à existência do Belo: *of all that's lovely* - a Ideia do Bem é a Ideia do Belo. Num outro passo do *Livro VII* da *República*, Platão revela outro traço do conceito da Ideia de Bem (/ Belo) **50**: *(...) no mundo inteligível, ela é senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública.* (517 c).

5.3. É nesta última premissa que será oportuno deter a atenção: para além de ser a *Causa* de tudo o que é exacto e de tudo o que é belo, a Ideia de Bem é, igualmente, a possibilidade de não-ocultamento das coisas, bem como da sua percepção. De la Mare diz: *arbiter of Sight*, i. e., a capacidade de visão do *Olho da Terra*.

Muito curiosamente, em Platão, todo o conceito de παιδεια ou *formação* do homem, no intuito de atingir a Verdade do Ser, está orientado - metonimicamente - segundo uma perspectiva ocular. A *formação* do homem implica um processo de ajustamento (adequação) da percepção subjectiva quanto à

diferença de luz que se verifica do interior da caverna para o seu exterior: a diferença da luz artificial do fogo, para a luz natural do sol. Assim, o conceito de Verdade, em vez de coincidir com o de Ideia, vai identificar-se com o de exactidão da representação perceptiva, assumindo-se percepção num sentido lato, i. e., enquanto «entendimento», no sentido kantiano de *Vernunft*, ligado à «razão» *51*. Repare-se que, é precisamente este conceito de verdade que subjaz à noção grega de *Logos* (Λογος): a exactidão da enunciação.

É nesta mutação do sentido de «verdade», operada no seio do pensamento platónico que surge, na *Metafísica, IX*, de Aristóteles, a seguinte definição do conceito *52*:

> Voici ce qu'est alors le vrai ou le faux: le vrai c'est saisir et énoncer ce qu'on saisit (...); notre jugement sera vrai, ou faux, en tant qu'énonçant à son propos une manière d'être éternelle. (1051b25, 1052a10).

No crepúsculo da metafísica ocidental, Nietzsche afirma a verdade como um traço do pensamento, que falseia o real propriamente dito, contudo, de uma forma necessária *53*:

> *Wahrheit ist die Art von Irrtum*, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Wert für das *Leben* entscheidet zuletzt.

Em de la Mare, por seu turno, esta questão da verdade metafísica nunca é dada como o real em si, inteiramente desvelado: o carácter secreto da «mansão da luz», o próprio local de emanação do divino - a *Ideia* - remete para a natureza emblemática, simbólica, das presenças existenciais. Por outro lado, a verdade da representação perceptiva do olhar, enquanto *adaequatio*, relativamente ao desvelamento do real que vai emergindo na luz, surge, em de la Mare, como algo

que *não é*, mas *parece*: *And as he gazed - marvel past words to tell - / It seemed to him a presence there gazed back.*

Reportando a Nietzsche, este *parecer* é o que, em última análise, constitui o valor de verdade nos parâmetros da própria vida. Também em de la Mare, o que está em causa não é tanto a *certeza* da *Presença* do Ser nas coisas que existem, mesmo que invisíveis, mas a consciência da(s) sua(s) presença(s).

É neste ponto que se reflecte, nitidamente, a base Humanista de toda a poética delamareana: a viagem - peregrinação do homem que caminha, ao longo da obra de W. de la Mare, é o percurso de formação do homem, da caverna até ao espaço aberto, na mitificação platónica. Neste sentido, Humanismo é, pois, a designação que se atribui ao processo, pelo qual esse homem se coloca no centro do que existe, no ente, na medida do seu entendimento, da sua percepção, do seu olhar - *as he gazed* - contudo, sem se identificar nunca com o Ente Supremo: *It seemed to him a presence there gazed back.* Numa possível distensão deste pensamento, identificam-se em de la Mare os termos, pelos quais o Humanismo metafísico reconhece o sentido de verdade, reflectido no posicionamento central do homem no mundo, na mesma razão de proporcionalidade directa com o Ser (divino) do Universo (a *Mathesis universal* de Leibniz). Repare-se que, em última instância, o declínio da metafísica conduz ao exacerbamento e desmesura dos planos humanistas, na incondicionalidade do *Superhomem* nietzscheano. Por outras palavras e, exprimindo o pensamento pós-metafísico de Heidegger, a questão pode formular-se do seguinte modo [54]: «On gravite chaque fois autour de l'homme, d'une façon métaphysiquement déterminée et sur des orbites plus ou moins larges. La métaphysique une fois parachevée, l'"humanisme" (ou, pour faire plus grec,

l'anthropologie) monte aussi à l'assaut des "positions" extrêmes, c'est-à-dire inconditionnées».

6. Assumindo estas considerações, o problema da consciência do sobrenatural, relativamente às presenças espectantes, alcança uma raiz mais profunda na escrita delamareana e vai ligar-se, implicitamente, à questão do Amor platónico, atrás deixada em aberto. Neste mesmo contexto, é de relembrar que Platão, em *O Banquete*, identifica o Amor, igualmente, como o desejo de um mortal atingir a imortalidade, só possível àquele já iniciado [55]: *L'homme (...) toujours parfaitement initié aux mystères parfaits (...). Détaché des objets qui suscitent passions humaines et occupé de ce qui est divin il subit les remonstrances de la foule, on dit qu'il a perdu la tête.* [56]

Em termos da metafísica humanista, a consciência de de la Mare do sobrenatural, só superficial e linearmente se identifica com o culto necrófilo de Poe. Assim, como se pode verificar num artigo do *TLS.* (14.1.1909), de la Mare expõe o seu ponto de vista sobre Poe, um poeta que indiscutivalmente admirava: *He never knew the quietude and peace that a judicious restricted outlook may bring even to those who might as deliberately have chosen otherwise.(...) He counts the maggots in Yorick's skull and ignores his jests.* No entanto, no seu ensaio dedicado à poética de Poe, em *Les Genres du Discours*, Todorov aborda uma questão que poderá levantar-se em paralelo com de la Mare e que, de modo algum anula as premissas anteriormente consideradas. Trata-se da convencionalidade de cenários e personagens escolhidos, não de acordo com uma caracterização específica dos

locais, ou com uma representação psicológica individualizante das personagens, mas obedededendo a uma coerência ficcional interna *57*. Em de la Mare, esta recusa do elemento mimético, como princípio da construção e da composição poéticas, é determinante para o surgimento do fantástico e do sobrenatural, ao constituir-se num suporte arquitectónico para a articulação semântico-simbólica do sentido dos poemas. De modo geral, ora de forma mais directa, ora mais indirecta, os poemas delamareanos apelam para uma leitura, poder-se-à dizer metafísica (incluindo pontos-limite da sua reversão) do sobrenatural, recorrendo, não raro, ao fantástico, como é o caso de «The Owl», tratado na parte final deste capítulo. Contudo, numa visão essencialmente ideológica da poética delamareana e, abstraindo pontualmente aspectos poiéticos (fulcrais) da sua escrita, esta consciência metafísica alinha-se com a tradição platónica do sentido de Amor, enquanto desejo de imortalidade, acessível ao homem, através de um culto iniciático. Repare-se que, na leitura da poesia delamareana, dá-se conta destes indícios, ainda que de forma sempre velada e nunca explícita.

Regressando a *The Traveller*, na releitura das últimas estrofes citadas, constata-se que, a consciência das presenças espectantes, imateriais, é a mesma de «The Listeners», e explicita-se, claramente, naquele poema, em termos que confirmam, mais uma vez, a possibilidade de uma leitura das tessituras semântico-simbólicas que perfazem o interior do texto poético delamareano:

> A self there is that listens in the heart
> To what is past the range of human speech,
> Which yet has urgent tidings to impart —
> The all-but-uttered, and yet out of reach.
>
> (est 129)

Note-se a correlação, em complementaridade, que se pode traçar entre esta estrofe de *The Traveller* e alguns versos de «The Listeners»: *And he felt in his heart their strangeness / Their stillness answering his cry.* Reevocando o texto de *Winged Chariot*, no poema interior atrás citado, «The Palace of Time», constata-se a mesma complementaridade com «The Listeners», no momento em que o viajante se depara com as ruinas do castelo assombrado do tempo:

> «When what is beautiful is that no more,
> Except as memory may its grace restore,
> *One's very heart stands listening at the door*
>
> «And self-arraigned, the fatal charge must meet:
> «Wilful neglect; betrayal; self-deceit.»
> *And no defender left to answer it.*
>
> (ests. 83; 84)

Recorde-se que, subjacente a esta leitura de complementariedades, na construção das tessituras temáticas internas da obra poética de W. de la Mare, está a questão do Amor, em termos platónicos, ou seja, aquela que remete para um dos eixos centrais da metafísica ocidental, concretamente, o da busca ontológica do homem.

Assim, pode traçar-se um paralelismo directamente em relação à figura do viajante defronte do edificio abandonado, e da sua consequente reacção de frustração, em «The Listeners», de frustração e comiseração, em *Winged Chariot*. A síntese aparece neste último texto, claramente, nos versos que se seguem: - *One's very heart stands listening at the door.* Se, por um lado, este verso de *Winged Chariot*, «The Palace of Time», reflecte a comiseração do viajante em face da ruína; por outro lado, ele pode, identicamente, representar a ansiedade do

viajante, em «The Listeners», perante a porta fechada: - «*Wilful neglect; betrayal; self-deceit*».

O discurso directo que enuncia o verso de «The Palace of Time» explicita os termos, pelos quais, hipoteticamente ou não, o viajante exprime a sua frustração desolada pelo incumprimento de um dever incondicional de se preservar o belo das coisas, apesar do tempo que passa. O mesmo enunciado, relativamente a «The Listeners», pode denunciar a frustração sentida pelo viajante ao aperceber-se da inconsequência da sua viagem, pelo incumprimento de uma promessa. Contudo, um paralelismo mais subtil deve compreender-se, desta vez, em função das presenças ouvintes, em «The Listeners», que são aquelas que, em «The Palace of Time», permanecem à porta, escutando com o coração, imateriais, inaudíveis: *One's very heart stands listening at the door*. Lê-se em «The Listeners»:

> But only a host of phantom listeners
> That dwelt in the lone house then
> *Stood* listening in the quiet of the moonlight.

Curiosamente, a falta de resposta ao viajante, por parte dos ouvintes, em «The Listeners», reemerge, muito concretamente, em «The Palace of Time», referindo-se à mesma situação: *And no defender left to answer it.* Por seu turno, a indefinição do sujeito em «The Palace of Time» - «*One's* very heart (...)» **58** - aceita uma multiplicidade de identidades: a do viajante, a das presenças imateriais, servindo a intencionalidade de leitura ambivalente, imbricada na própria condição do discurso poético.

Retomando, de novo, *The Traveller*, vai encontrar-se a caracterização das presenças silentes, que o eu ouve dentro de si, ou que, pura e simplesmente, estão à escuta, intransitivamente:

> Rapt, immaterial, remote; even less
> In substance than is image of mind;
> And yet, in all-embracing conciousness
> Of its own inmost being; elsewise blind
>
> (est. 131)

O ser mais íntimo da consciência do eu, no qual ele procura encontrar algo da sua identidade ontológica, é aquele que, em «The Listeners», se traduz no *eco* de uma voz, repercutindo-se no vácuo de uma casa habitada pela imaterialidade dos fantasmas: transparências essenciais, abstracções de eus, intimidades espirituais: *Never the least stir made the listeners, / Though every word he spake / Fell echoing through the shadowiness of the still house.*

Winged Chariot reflecte, igualmente, este mesmo tipo de imagens simbólicas do eu, na busca constante de si, ao tentar projectar-se na multiplicidade das existências materiais, remetendo-as para a imaterialidade ontológica da sua origem:

> Merely material things hark back again
> To their unknown, unknowable origin
> As, to death-darkening gaze, the world of men
>
> (est. 166)

O mesmo olhar escuro do fundo da terra de *The Traveller* encontra-se explicitado nesta estrofe de *Winged Chariot*, na identificação da origem das coisas com a sua morte. Do mesmo modo, o olhar da serpente, em *Winged Chariot* :

Eyes glassy-cold as serpent's watched their thin lids through- /Lids fringed with gilt, and eyes of sleep, gazed blue. (est. 92) - corresponde ao ver imaterial, que se subentende no ouvir silente de «The Listeners», mas que, explicitamente, não se revela; precisamente, porque não pode ser materializado, nem em palavras. O poema sugere, mas não diz:

> No head from the leaf-fringed sill
> Leaned over and looked into his grey eyes.

Repare-se que a quase transparência das pálpebras da serpente é, em «The Listeners», a transparência do ver incondicional que se identifica com o ouvir do silêncio, metonimização do existir, em si, sem necessidade de se revelar em aparência, em audibilidade. Intersectando, neste ponto, um fio de ligação, anteriormente estabelecido, entre a simbologia delamareana com a de Trakl, recupera-se a figura da *cobra* do poema «Psalm»: *In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen.* Aqui, a incondicionalidade do símbolo da cobra advém do contexto tumular em que se prefigura, não como morte, mas como jogo de vida, nas mãos do mágico: o túmulo, tal como em de la Mare, é o fundo da existência, a sua potencialidade germinal, lugar de engendramento (mágico) de tudo aquilo que emerge à superficie, como visibilidade, como audibilidade, como sensorialidade material. É nesta dimensão que se projecta a figura do túmulo e o conceito da morte na poesia delamareana, tal como o refere John Atkins [59]:

> The tomb is never far from de la Mare's active mind. It should be understood that the word «tomb» in this context stands for a great more things than a sarcophagus. It is a symbol of all that belongs to the dividing line between life and death. No one knows how fine this line is.

Nesta mesma perspectiva de um fundo tumular da existência, que é o seu próprio devir germinal, deve considerar-se a leitura de um poema intitulado «The Familiar» da antologia *The Veil and Other Poems (1921)*, no qual se revela, explicitamente, a questão da transparênica do ver imaterial, inerente ao olhar da cobra e dos fantasmas, e inerente, por sua vez, à existencialidade física das coisas:

«Are you far away»
«Yea, I am far - far;
Where the green wave shelves to the sand
And the rainbows are;
And an ageless sun beats fierce
From an empty sky:
There, O thou Shadow forlorn,
Is the wraith of thee, I.»

«Are you happy, *most Lone*?»
«Happy, forsooth!
Who am eyes of the air; the voice of the foam.
Ah, happy in truth.
My hair is astream, this cheek
Glistens like silver, and see,
As the gold to the dross, *the ghost in the mirk,*
I am calling to thee».

(ests. 1; 2)

Paradoxalmente, à primeira vista, a «Sombra», que o poema enuncia como primeiro locutor, o que questiona, não é o contraponto espiritual, sobrenatural, do eu humano, natural, seu interlocutor. Este eu é já o fantasma da Sombra, é a própria desintegração de si, na dispersão de todas as outras coisas da terra:

Peace not on earth have I found,
Yet to earth am resigned.

«**The Familiar**» (est. 3: 3-4)

O diálogo em que o poema se produz é a encenação, pois, desta desintegração do eu até não mais ser: até à sua conformação integral com a terra, no mesmo sentido que havia sido encontrado em Trakl. O familiar de W. de la Mare é, em Trakl, o já-vivido (*ein Agelebtes*) que, ao mesmo tempo, se funde com aquele que parte, despedindo-se (*der Abgeschiedene*): *Das stille Haus und die Sagen des Waldes, / Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.*

É neste ponto que, mais uma vez, *Winged Chariot* recupera aspectos de outros poemas anteriores: p. ex., «Ophelia» e «Heresy», na confluência directa com *The Traveller*. Neste último, o deparar do viajante com o abismo, o lago ao fundo, como o olho da Terra, traduz simbolicamente o reencontro do eu com a sua própria identidade original, coincidindo com a morte terrena. No poema «Ophelia», a descida até ao fundo de si executa-se no suicídio nas águas, ou seja, na desintegração do eu na natureza elementar. Em «Heresy», o príncipe, condenado à morte pelo próprio pai, é conduzido até ao cimo de um promontório, para daí se lançar ao mar, ao fundo:

Prince: Like many journeys, this is best being done.
My lungs ache with the ascent and the thin air.
(...)
So empty this wide salt-tang'd vast of air
'Twould gobble up the cries of all the dying
(...)

(15-16; 61-62)

(With a gesture the Hangman bids the Prince stand. He leads him to the brink of the abyss)

Prince: So wild a light, and then the little dark.

This is the end, then. And, to you, farewell

(...)

Courtier: (...) But hark, we're for a journey

Beyond the talisman of our wits to scan.

(...)

Hangman: (...) 'Ware, then! Lift princely eyes into the void.

And watch as 'twere your souls winged silver slide

Into the empyrean. Get you gone!

Prince: (leaping into space). Away!

(224- final)

Tal como em *The Traveller*, permanece, em «Heresy», a simbologia da viagem, como itinerário da existência na terra; a morte, como via de auto-reencontro, não significa um afastamento da terra, mas antes uma re-integração do eu como os elementos que a constituem, em fundamento. O sentido metafisico-religioso desta simbologia apresenta o carácter heterodoxo da heresia, relativamente aos valores cristãos que determinam as noções de origem transcendente da existência terrena, perecível, bem como as de transcendência da alma para além da matéria. De resto, o poema «Heresy», como já abordado no capítulo anterior, reflecte claramente esta posição delamareana, quanto a uma metafísica de sentido marcadamente panteísta, de raízes românticas schellingianas, na correlação da imanência das coisas em Deus com um princípio fatalista. Repare-se que a associação do panteísmo com o fatalismo conduz à negação do próprio princípio de liberdade enquanto incondicionalidade do ser. A inclusão do carácter ontológico da existência no sistema da Razão, identificado com Deus, é a determinação de limites à própria ilimitação *a priori*: a liberdade. Nesta ordem de ideias, o limite fatalista do panteísmo schellingiano é, afinal, o limite determinista (de destino) da metafisica em de la Mare [60].

A ligação de «Ophelia» e «Heresy» com *Winged Chariot* apresenta uma outra perspectivação da mesma problemática enunciada por «The Familiar» e *The Traveller*: o re-encontro do eu consigo próprio, na sua elementaridade ontológica, efectua-se através da descida da consciência aos estádios mais profundos do seu sub - ou inconsciente. O sono do sonho assemelha-se ao sono da morte, na medida em que esta nunca é um fim último, muito dentro da concepção delamareana da não-existência de barreiras definidas entre o natural e o sobrenatural, o visível e o invisível, o sensível e o suprassensível.

Nesta ordem de valores, a noção de *real* que se capta em de la Mare - *Real as the simulacra of a dream*, como se lê em *Winged Chariot* (est. 268) - coincide com a noção ontológica de *existência*, no sentido de *Verdade*, atrás explicitada, relativamente à metafísica humanista, de base platónica. Como tal, a noção de *real*, não apresenta marcas de uma mera pragmaticidade empírica.

De *Winged Chariot*, a sequência de estrofes citadas de seguida tem como mote, em epígrafe, uma citação, como se disse, não-identificada na sua fonte. Significativamente, a referida citação poderia servir de epígrafe, igualmente, ao motivo shakespeariano de *Ophelia*:

«O Lord! methought what pain it was to drown!
What dreadful noise of water in mine ears!»

Dazed by mere "Space" void-universes-wide,
Where All-that-is has Nought-that-thinks for bride,
The mind rebels. It's Reason's suicide...

That dream I had old - when, gazing sheer
Down the verge of an abyss of stagnant air,
Senses sharp as insect's, I could hear

Times's Ocean, sighing on the shingle there:

A whispering menace that chilled brain and blood;
Enormous, formless. Agonized I stood,
Tongueless with horror of what this forbode;

Yet lured on ever closer to its brim,
The night-long plunge; the gulf, vast, vapourous, dim;
That vault of Nothingness, the Nought of dream.

Ah, well I knew the doom in wait for me -
Lost in that quagmire of Sleep's treachery -
Drowning, to thirst for death; but never die...

(ests. 195 - 199)

Repare-se que o sentido de espaço aberto, do vazio, do Nada, em termos racionais, é o sentido do Todo. O suicídio da Razão não é inerente a uma anulação das capacidades mentais, mas é provocado pela subversão literal dessas mesmas capacidades: *The mind rebels*. A mente consciente inverte-se numa mente sub-inconsciente, intuitivamente tão apurada como os sentidos dos animais: *sense sharp as insect's*. É este estado de alerta, intuitivo e não racional, que determina a loucura de Hamlet, em Shakespeare, tal como ele se pode ver transfigurado na personagem delamareana do príncipe de «Heresy», deste eu de *Winged Chariot* que, na atracção suicidária do abismo, é, igualmente, uma outra prefiguração shakespeareana: a de Ophelia, louca *61 - Drowning, to thirst for death; but never die.*

7. Regressa-se, neste ponto, a uma questão deixada em aberto atrás, sem, contudo, a discussão se ter afastado dos seus pressupostos. A noção arquetípica

platónica de *Amor* alcança, neste momento, uma amplitude mais vasta, na medida em que se procura compreendê-la, a partir da leitura de *Winged Chariot*, tendo em conta coordenadas temáticas gerais da obra poética delamareana que, em si, constituem matrizes de uma escrita. Refere-se concretamente a transposição simbólico-metafísica de motivos-tema como «a viagem» (peregrinação), a transposição discursiva operada no desdobramento dramático do monólogo, no qual o eu entra em ruptura consigo próprio, interpelando a imaterialidade sobrenatural, no rompimento com o mundo, na tentativa de reingresso na elementaridade do abismo.

Winged Chariot é, talvez, na obra delamareana, o texto em poema que, mais completamente, procura uma definição de Amor, em termos platónicos da harmonia absoluta das relatividades. O conceito de transitoriedade-intransitoriedade associada à dimensão Tempo surge como paradigma de projecção e enquadramento da multiplicidade de aspectos que perfazem a integralidade da Ideia de Amor:

> *Love is life's liberty.* "Time" will snare remain
> Until to peace of mind and heart we attain,
> And paradise, whose source it was, come back again.
>
> (est. 99)

Não é necessário chamar de novo à atenção, nesta estrofe, para a intimidade da relação que identifica os termos de fim com os de uma origem, tal como se leu em «Ophelia», «Heresy» e *The Traveller.* A libertação de que fala a estrofe citada de *Winged Chariot*, assimilando o conceito de Amor a uma espécie de arquiestrutura ontológica da própria existência, é o mesmo tipo de libertação que se compreende nas noções metafísicas de Paraíso e Paz; o mecanismo simbólico que lhe subjaz é análogo àquele que se opera em «Ophelia», «Heresy» e *The Traveller*.

Uma leitura análoga tinha sido proposta para o poema «Incantation», da antologia de 1938, *Memory and Other Poems* (cf.Cap.I.1: 124-127). Evidenciava-se, então, a perda de uma linguagem historicamente semiotizada, em favor de um dizer natural à própria existencialidade das coisas: aquela que coincide com o respirar intransitivo do meramente ser, sem tempo, nem espaço:

> A language lost; which when its accents cease,
> Breathes, voiceless, of a pre-Edenic peace.
> (vv. finais)

É flagrante a complementaridade semântico-simbólica que se pode traçar entre estes versos finais de «Incantation» e a est. 143 de *Winged Chariot*, na medida em que esta esclarece a noção de tempo implícita naquele poema, publicado anteriormente:

> Inward, still inward let the round ear lean!...
> Time is not of moments made. It's hidden in
> Some nameless stuff that oozes in between...

É precisamente, na conjugação destas coordenadas, que compete relevar, em *Winged Chariot*, a importância da concepção de Tempo, como espaço de emergência da variedade fragmentária de manifestações do ideal absoluto de Amor, na perspectiva epistemológica já evidenciada. Ao longo de todo o poema, são constantes as tentativas de definir o *Tempo*, não apenas no plano abstracto da dicotomia cronológico / acronológico, mas sobretudo, na complexidade que implica a relação concreta de cada momento da cronologia histórica, com o valor acronológico, de princípio, que lhe dá sentido.

Uma tentativa de definir, em análise, cada momento cronológico aponta para três aspectos diferenciados: em primeiro lugar, cada um destes momentos define-se pelo particular do tempo e do espaço históricos em que emerge—

> "Time" sheened the splendour that was Absalom's hair;
> Time stilled the Garden; seduced Judas there;
> Sped the avenging blade for Robespierre;
> Dogged Marx, in reverie drowned, through Bloomsbury Square.
>
> (est. 327)

Em segundo lugar, cada momento cronológico, nos termos acima referidos, pode delimitar-se, igualmente, pelo individual do grupo de seres que o vivem,tendo em conta que, em de la Mare, a questão da subjectividade do ser (ente) não se rege apenas pela determinação do humano. Neste contexto ideológico que, em aspectos vários, apresenta profundas demarcações novecentistas quanto a um humanismo inquestionado, verifica-se que a noção de sujeito cognoscente não se limita à esfera humana, mas é inerente à historicidade de cada existência *62*:

> Jasmine, and hyacinth, the briar rose
> Steep with their presence a whole night; nor close:
> Time with an infinite gentleness through them flows.
> (...)
> Snow... Rain... Wind... Bud... Flower... Grape make richer sense
> Than our pastiche of dead-alive events -
> Janus to Juno, and December thence.
>
> (ests. 109; 156)

Por último, há a considerar o momento cronológico na sua dimensão mais usual, enquanto subjectividade, ou seja, definida pelo carácter pessoal do homem que psicologicamente o experiencia e interpreta:

> Each mind its time-piece has. And that's unique.

(...)
Ours is that wine; that water clear and cool;
That very vineyard; and the troubled pool;
Wherewith to fill the thirsting spirit full.

(ests. 112; 395)

A abertura de *Winged Chariot*, com um grupo de estrofes referentes ao tempo mecânico do relógio, constitui-se, afinal, numa sequência construída sobre *topoi* já esgotados de uma poética-retórica ocidental. O relógio, como medida de toda a vivência e experiência humanas, torna-se num instrumento falível, pela insuficiência do seu próprio metro:

...Why this absurd concern with clocks, my friend?
Watching Time waste will bring no more to spend,
Nor can retard the inevitable end.

(est. 1)

Contudo, a reflexão sobre lugares-comuns de uma tradição concebe-se na perspectiva globalizante da composição, pela sua função introdutória, i.e., como estratégia de partida, entre outras possíveis. Mais conseguido, poeticamente, apresenta-se, na continuação de *Winged Chariot*, um passo em que se sintetiza a noção de tempo, na articulação metonímica de aspectos de mortalidade com intuições de imortalidade:

Time "real"; time rare; time wildfire-fleet; time-tame;
Time telepathic, out of space, and aim;
Time starry; lunatic; ice-bleached; of flame;
Dew-transient, yet immutably the same;
Meek-mild as chickweed in a window-frame;
(...)

Even though suave it seem as narded oil,
Fatal to beauty it is, and yet its foil.
It is of all things mortal the indifferent soil.
(ests. 115; 118)

Reemerge, mais uma vez, nitidamente, a discussão atrás iniciada, sobre o modo como uma das linhas mais determinantes das escrita delamareana se vai construindo sobre a estrutura da concepção platónica de Amor. O aspecto evidenciado na est. 118, o Tempo como suporte do belo, enquanto categoria existencial, reverte para a sua ligação directa com a Ideia de Amor. Tal como oportunamente se referiu, numa tentativa de dilucidação do problema da Verdade e da Essência na filosofia platónica que fundamenta a metafísica ocidental, o conceito de Belo inscreve-se no conceito de Ideia (de Bem), relacionando-se, implicitamente, com a Verdade.

Concebendo, agora, o Belo como manifestação temporal na existência das coisas, tal como se lê em de la Mare, verifica-se que, o seu aspecto mais relevante se encontra reflectido nas prefigurações femininas *63*: *Whoe'er she be* ...., uma das incontáveis citações que perfazem a totalidade do corpo textual de *Winged Chariot*. Tal como tem vindo a constatar-se em aspectos de figuração peculiares à escrita delamareana, torna-se relevante a leitura contrapontual de Poe, na medida em que esta emerge de imediato como referência implícita a de la Mare. A análise, porém, dos dois tipos de escrita, a de de la Mare e a de Poe, revela que se está perante dois sentidos de poesia diferentes, em concepções divergentes do relacionamento da ficcionalidade poética com a referência do real, no tratamento de temas, motivos e símbolos análogos. Repare-se como, em Poe, a noção de Belo se equaciona directamente com a figura feminina, contudo, numa diferença de fundo essencial, relativamente a de la Mare. Para Poe, a Beleza é um efeito poético, é um

motivo formal estético que *serve* a construção da composição. Em de la Mare, a Beleza tem a profundidade metafísica de uma qualidade intríseca à natureza das coisas. Dentro do contexto humanista já referido, assente na concepção metafísica neoplatónica de Verdade, a qualidade intrínseca das coisas, a sua *essentia*, advém da percepção (enquanto *entendimento*) do próprio homem, no universo das coisas criadas. É precisamente nesta dimensão que a figura feminina - *SHE* - da poesia delamareana se assume como *valor* de insubstancialidade simbólica, tornando-se numa das suas indeterminações mais insistentes e podendo assumir qualquer face:

> She whom I vision many masks has worn,
> Since, in this world, half alien, I was born;
> And every one has left me less forlorn.
>
> (est. 75)

Na longa Introdução à antologia de textos escolhidos, sob o título de *Love*, surge uma expressão que procura qualificar a indeterminação necessária desta figura feminina arquetípica: *The Impossible She* [64]: *She is memory and strangeness, earth's delight, and death's promise. In a thousand shapes and disguises she visits us.*

Repare-se que esta noção do arquétipo feminino liga-se, não só a uma prefiguração platónica do Ideal absoluto, que pode encontrar paralelo com a noção shelleyana de *Intellectual Beauty*, mas também, pode assimilar-se ao conceito jungiano de *anima*, no contexto de reflexões em torno da definição de subconsciente-inconsciente, inconsciente colectivo, sonho, mito, arquétipo. A teoria de Jung sobre o inconsciente colectivo, tal como pode ver-se explícita, por exemplo, em *Two Essays on Analytical Psychology*, vai assentar na premissa da sua universalidade [65]: *[the collective unconscious] is entirely universal (...) its contents can be found everywhere*. Nesta ordem de ideias, a noção de arquétipo é

textualmente descrita como: *The most ancient and the most universal "thought-forms" of humanity*; em suma, arquétipos são: *primordial images common to humanity*.

Significativamente, em de la Mare, a noção de arquétipo, da qual emerge a prefiguração feminina como *Impossible She*, alia-se à concepção jungiana de inconsciente (colectivo) e, na sua particularização para a subjectividade do eu poético, inscreve nessa textura a natureza da imaginação criadora. A linha de tradição delamareana quanto ao fundamento imaginativo da criação poética é, nitidamente, romântica, na sequência directa de Coleridge [66]: *"fancy" is memory and derives its material from the phenomenal world, while "imagination" transcends the senses and receives its material from the eternal.* Na mesma linha de pensamento, lê-se em de la Mare, *Behold, this Dreamer!* [67]:

> What *can* man achieve, indeed, unaided by the reviving waters of this unplumbable well (...) [into which goes] every fusion of memory, every fancy and fantasy, dreams and daydream.

This unplumbable well é o da imaginação poética e é, igualmente, o do sonho - t*he wild and ancient stock of dream* -, e está directamente relacionado com o inconsciente jungiano. A imagem de W. de la Mare para a descrição deste inconsciente, onde o sonho submerge, de onde o fluxo da imaginação emerge, em poema, é visualmente explícita da sua concepção da existência em geral, determinada por um fundamento ontológico, que lhe confere sentido [68]: *an archipelago of humatity whose myriad island peaks are connected under the sea.* É, precisamente, nesta acepção que o arquétipo feminino, na imagética delamareana, assume inúmeras faces, ao reflectir a natureza visionária do sonho, da imaginação, das projecções do inconsciente. Assim, *Ela* pode ser a Natureza-

Terra, na profundidade ontológica atribuida por Aristóteles ao conceito grego de *Physis* [69]:

> A virgin, visionary Earth to see,
> Seed of supreme potentiality
> *Of man with God and love at peace to be.*
>
> ***Winged Chariot***. (est. 185)

O último verso, em itálicos, recorda, inevitavelmente, a natureza do arquétipo, radicado no ideal platónico de Amor. A virginalidade da Terra, enquanto «semente de suprema potencialidade», não entra em contradição com a sua fecundidade de Mãe, ventre de germinação e gestação, no ciclo de um eterno retorno, no tempo, em que a morte dá lugar ao nascimento; o nascimento prenuncia a morte:

> She takes her time: and the rich summer gone,
> Through autumn mists and winter cold dreams on
> Till, Phoenix-like, her beauty is re-won.
>
> ***Winged Chariot.*** (est. 101)

Muito significativamente, numa das suas narrativas, em conto, *An Anniversary*, a personagem feminina, Emily, como que encarna ficcionalmente a natureza do amor delamareano, bem distante das prefigurações encontradas em Poe [70]: *All that we* are *is in our love*. Num outro momento, desta vez num dos seus romances, *The Return*, de la Mare coloca na boca de outra personagem feminima, Grisel, a mesma concepção de amor, especificada, porém, na sua dimensionalidade, não puramente reflexa, mas subjectivamente desdobrada [71]: *I do, I* do *love you — mother and woman and friend from the very moment you came.*

É esta capacidade de desmultiplicação do amor, centrada na figura feminina, que determina a Mulher como arquétipo de feminilidade, por oposição à masculinidade, não simplesmente numa distinção sexual de género, mas na projecção que o conceito adquire, em Jung, ao definir *anima*: *an inherited collective image of woman exists in man's unconscious*. A ligação desta imagem arquetípica da Mulher, como *anima* (em oposição a *animus*), com o conceito de *amor*, nos termos já enunciados, emerge, em Jung, no modo como é explicitada a tentativa humana de encontrar um companheiro-amante, na transformação da relação envolvendo a chamada *mother-imago*: *[a love-partner] who best corresponds to his own unconscious femininity — a woman, in short, who can unhesitatingly receive the projection of his soul.*

Ainda nesta sequência de pensamento, na análise da concepção jungiana de *anima*, por analogia com o arquétipo feminino em de la Mare, numa reperspectivação do seu neoplatonismo de base, é de salientar que *anima* representa um ponto de confluência e união de polos opostos, coexistentes no mesmo indivíduo: elementos de um mundo exterior de objectos, elementos de um mundo interior de reflexos subjectivos desses objectos. Deste modo, Jung propõe uma necessidade de auto-imersão do sujeito, na interioridade da sua não-consciência, no intuito (socrático) de auto-conhecimento [72]:

> (...) failure to adapt to this inner world is a negligence entailing just as serious consequences as ignorance and inaptitude in the outer world. (...) to objectivate the effects of the *anima* and (...) try to understand what contents underlie those effects.

É nesta intuição profunda da natureza não puramente física do amor, e da sua identificação com o ser ontológico da existência humana, que de la Mare afirma, em *Love* [73]:

> But inseparable though it be from body and mind, love is a state of the *soul* - the center of our sinful earth. It is on what in the lover through the loved that soul is fixed that gives love its intrinsic value, however far short it may fall of the ideal.

Um contraponto é estabelecido, por sua vez, no romance *Memoirs of a Midget*, em que a personagem de Miss Midget reflecte sobre a beleza de Fanny, na esteira de pensamento platónico-jungiano que se lê no passo acima citado de *Love* [74]: *It is as though, I do think, what we love most in this life must of necessity share two worlds.*

Partindo desta base de considerações, regressa-se à reflexão sobre a natureza do amor, em de la Mare, na medida em que este se radica paradigmaticamente no arquétipo da Mulher: *The Impossible She - the grave and lovely overshadowing dream whose surrender made life a torment, and death the near fold of an immortal, starry veil* [75]. É na impossibilidade de definição deste *Ela* delamareano que avultam as tentativas da sua descrição, sempre elusiva, necessariamente [76]:

> She is memory and strangeness, earth's delight, and death's promise. In a thousand shapes and disguises she visits us.

7.1. Uma leitura crítica que vise estabelecer pontos de síntese, relativamente à dispersão de elementos recolhidos na análise, pode distinguir, a partir dos dados até este momento, três aspectos sobre os quais a reflexão pode prosseguir. O primeiro destacará o relacionamento do arquétipo feminino de base

platónica com o mito judaico-cristão de Eva, tal como ele se faz representar no *Genesis*. O segundo aspecto, relacionado com o anterior, irá contemplar a implicação de termos existentes entre a noção de Mulher-Mãe, no sentido gestacional da actividade criadora (e criativa), e o fruto da criação, o Filho: o confronto vai fazer incidir na qualidade igualmente arquetípica da Criança delamareana. Por último, a transposição da figura feminina, para o âmbito da psicologia do inconsciente jungiano, enquanto *anima*, leva à assimilação do paradigma semântico-simbólico de Mulher ao campo, igualmente semântico-simbólico, de sobrenatural, oculto, demoníaco, da existência em geral. A figura feminina sofre a inversão do abismo e da noite; o anjo da luz do dia metamorfosea-se no demónio do fundo da noite, que é o fundo da Terra, o fundo das águas, o fundo desconhecido das casas assombradas e das florestas.

Remetendo, pois, para o primeiro dos aspectos considerados, em síntese, verifica-se que, afinal, o que está em causa é a associação da figura feminina de Eva com o mito do exílio, da expulsão do Paraíso, subjacente à concepção da origem do pecado, como fundamento bíblico da existência do homem na Terra. De la Mare é explícito, quanto ao delineamento desta questão [77]:

> The old Adam, the happy prehistoric child, in everyone of us, (...) harks back in spirit to the garden of his banishment; wherein Eve awaits him, and he can be once more happy and at peace, the veil withdrawn, all old enmities forgiven and forgotten, amid its beauty and life.

A mesma recorrência encontra-se, agora, em poema, por exemplo, «The Exile», da antologia de 1918, *Motley and Other Poems* [78], no momento em que o regresso de Eva, para Adão, significaria a recuperação do Paraíso perdido:

> I am that Adam who, with Snake for guest,

Hid anguished eyes upon Eve's pitious breast.
(...)
Oh, from wide circuit, shall at length I see
Pure daybreak lighten again on Eden's tree?
Loosed from remorse and hope and love's distress,
Enrobe me again in my lost nakedness?
No more with wordless grief a loved one grieve,
But to Heaven's nothingness re-welcome Eve?

(1-2; 7-12)

A transposição do mito judaico-cristão da origem do mundo, através da expulsão do Paraíso de Adão e Eva, para o plano da arte, leva à concepção romântica da mesma, como fruto de um acto criador da imaginação subjectiva. Assim, o acto de produzir algo, de *pro-duceo*, ou seja, referente a algo que se conduz, projectando, para a frente de si, destacando-o de si, assume-se no sentido de cada subjectividade se «produzir», no intuito reflexo de se auto-reencontrar, no auto-reconhecimento, no outro que se projectou de si.

Dimensionando a questão sob a perspectiva do amor, em de la Mare, a confluência do mito da criação do mundo, segundo a tradição religiosa semítica, com o mito platónico do desejo de imortalidade da alma, no Amor, bem como a assimilação do conceito romântico de imaginação poética, vão subjazer à estrutura de uma concepção do homem, fundamentada numa espécie de instinto vital; o de *ser* artista. É, então, que se explicita, em de la Mare, na Introdução a *Love*, de que modo o ser humano e o ser artista, se identificam na única causa da sua identidade: o Amor - *[Love] is as much the outcome of a "divine homesickness" that (...) longing for an Eden from which each of us is exiled.* [79]

Remetendo, neste ponto, para o segundo aspecto a considerar, relativo à concepção arquetípica da Mulher-Mãe, compete abordar, em contraponto, a

imagem delamareana da Criança, ou seja, o Filho que se gerou. Assim, uma leitura da obra poética de de la Mare, aponta basicamente para uma dicotomia essencial na concepção da Criança. Ela apresenta a idealidade filosófica que se subentende na ontologia de todo o ser existencial; ela é, ao mesmo tempo, uma ocorrência histórica, uma vida humana concreta e particular, que se inicia. No entanto, estes aspectos irão ser tratados especificamente na Parte III. desta dissertação, segundo a qual a Infância, fundo ontológico e psicológico da existência histórica do homem, é antes de mais um tempo/espaço de revisitação, no momento em que se propõe como modo de conhecimento de uma experiência humana rememorativa.

Numa obra de análise crítica de síntese selectiva quanto a aspectos cruciais da obra delamareana, Doris McCrosson relaciona de la Mare e Blake, em termos da possível afinidade de concepção da figura infantil [80]:

> A child's mind is uncluttered; it is occupied with the elemental things to which it attends with unwavering, though brief, concentration. Truly Blakean, de la Mare knew what it was to "see a world in a grain of sand" and knew that this is the way children see. But, although a child's imagination can see "eternity in a hour" it can also see without comprehension the realities of existence — among which one must include death.

Sem procurar aprofundar a relação estabelecida entre de la Mare e Blake que, oportunamente (Parte III), irá ser pontualmente desenvolvida, convém relevar a analogia de estados existenciais, dicotómicos, que se podem subsumir no paradigma das *Songs* blakeanas, como referências simbólico-literárias para a prefiguração da poesia delamareana sobre a Criança. Na mesma linha de referencialidades transtextuais deve situar-se o *Prelude* de Wordsworth, bem como a «Ode on Intimations of Immortality». Leia-se, por exemplo, das *Songs of Innocence* de Blake, um excerto de «Nurse's Song», no sentido de estabelecer um

confronto de continuidades temáticas, numa escrita romântica, centrada, neste caso específico, no paradigma da Criança *81*:

When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.
(...)
The little ones leaped & shouted & laughed
And all the hills ecchoed.

(est. 1;v. finais)

A transposição para Wordsworth, no *Prelude*, é acessível:

Fair seed-time had my soul, and I grew up
Fostered alike by beauty and by fear;
Much favoured in my birthplace, and no less
In that beloved Vale to which, erelong,
I was transplanted.

Book I. (305 - 309)

There was a Boy, ye knew him well, ye Cliffs
And Islands of Winander! many a time
At evening, when the stars had just begun
To move along the edges of the hills,
Rising or setting, would he stand alone
Beneath the trees, or by the glimmering Lake,
(...)
or the visible scene
Would enter unawares into his mind
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain Heaven, received
Into the bosom of the steady Lake.

Book V (389 - 394; 409 - 413)

De Wordsworth, ainda, a «Ode on Intimations of Immortality» é uma referência imprescindível neste contexto. A epígrafe é, por si só, emblemática, na condensação metafórica em que se constitui *82*:

> The Child is father of the Man;
> And I wish my days to be
> Bound each to each by natural piety.

Retomando o texto delamareano, em *Winged Chariot*, entre tantos outros exemplos possíveis, vão ressurgir ecos bem explícitos de Blake e Wordsworth, recuperando a linha de leitura acima traçada *83*:

> Yet, when, a child, I was content to rove
> The shingled beach that I was Crusoe of,
> All that I learned was akin to love.
>
> The glass-clear billow toppling on the sand,
> Sweet salt-tanged air, birds, rock-drift-eye, ear , hand;
> All was a language love could understand.
> (...)
> Nor is this *love* a jewel in one plane.
> It many facets has: mind, soul; joy, pain:
> And even a child may to this truth attain.
>
> (ests. 66; 67; 72)

Remetendo para aquilo que se disse algum parágrafo anterior (p.207) recorda-se um passo de *Winged Chariot*, no qual a figura feminina assume a imagem da Natureza-Terra: simultaneamente, *virgem*, semente de potencialidades, e *mãe*, pela gestação de vida que, em si, se produz:

> A virgin (...),
> Seed of supreme potentiality
> Of man with God and love at peace to be.

O ciclo natural do Tempo, tal como ele se faz sentir na passagem da Terra-virgem, para a Terra-mãe, encontra a sua razão de ser no relacionamento Deus-homem, designado de Amor, não apenas na tradição de uma religiosidade cristã mas, igualmente, na concepção platónica, como bem o explicita *O Banquete*. Este é o sentido da *natural piety*, na «Ode on Intimations of Immortality» de Wordsworth, a relação de continuidade cíclica que desdobra a criança no homem, à semelhança daquilo que, em Blake, nos *Livros Proféticos*, se pode entender segundo o contexto de significações do *Ciclo de Orc* **84**.

Em de la Mare, tal como em Blake e em Wordsworth, a figura da criança representa a intimidade com a Mãe: a integração do homem com o seu fundamento, que é o seio da Terra, e é simultaneamente o seio de Deus. Assim, lê-se em de la Mare : *And even a child may to this truth attain.* O mesmo sentido explicita-se em Wordsworth do seguinte modo:

> Though inland far we be,
> Our souls have sight of that immortal sea
> Which brought us hither,
> Can in a moment travel thither,
> And see the Children sport upon the shore,
> And hear the mighty waters rolling evermore.
>
> «**Ode on Intimations of Immortality**» (166 - 171)

A ligação com Blake, mais uma vez, nas *Songs of Innocence*, vai permitir o desenvolvimento da reflexão num outro aspecto, já anteriormente abordado, mas deixado em aberto **85**:

> Sweet babe, in thy face
> Holy image I can trace.
> Sweet babe, once like thee,

Thy maker lay and wept for me,

Wept for me, for thee, for all,
When he was an infant small.
Thou his image ever see,
Heavenly face that smiles on thee,

Smiles on thee, on me, on all,
Who became an infant small.
Infant smiles are his own smiles;
Heaven & Earth to peace beguiles.

«**A Cradle Song**» (ests. 6; 7; 8)

A analogia com Wordsworth, na «Ode on Intimations», sobretudo, na epígrafe citada, estabelece-se na identificação da Criança e do Pai: *Sweet babe, once like thee / Thy maker lay and wept for me*. No poema de Wordsworth, reformula-se a mesma questão: *The Child is father of the Man*; o fundamento, contudo, mantém-se. À leitura de Platão assimila-se, em Blake, uma leitura bíblica: a presença da imagem divina na criação humana: *in thy face/ Holy image I can trace*; a presença da Mãe-virgem, na medida em que, textualmente, o poema remete para a figura infantil (eventualmente, um Menino Jesus), como o «criador» do «filho»: *Thy maker lay and wept for me / (...) / When he was an infant small.*

Neste contexto, a questão sexual furta-se à análise explícita, decepcionada a cada passo do texto, que parece velá-la sob uma capa de aparente sugestão: *Thy maker lay (...)*. Por seu turno, a natureza virgem da Mãe é reforçada pelo seu regresso à infância, pela acção do sorriso divino, não exclusivamente sobre ela própria, mas sobre toda a existência: *Heavenly face that smiles on thee / Smiles on thee, on me, on all; / Who became an infant small.* O regresso à infância, o regresso à origem. é o regresso a um estado de inocência incorrupta, imaculada,

que Platão, no *Livro VII*, da *República*, procura alegorizar no momento em que o homem, saído da caverna, consegue ajustar-se à luz verdadeira do espaço aberto. No entanto, convém salientar que a alegoria platónica da caverna não se cinge ao facto de o homem ter alcançado o aberto, numa tentativa de ajuste perceptivo à qualidade da luz aí encontrada; natural e não artificial. O importante é que esse homem regresse ao interior da caverna, sem se deixar corromper pelo contexto vigente, conseguir conduzir outros homens para o exterior ou, pelo menos, voltar ele próprio ao espaço aberto que já tinha conhecido. Na simbologia cristã, a possibilidade de regresso à origem, ao «aberto» platónico, anterior ao pecado, é fornecida pelo sacramento do baptismo, habitualmente, ministrado às crianças. O sentido da purificação no adulto reveste-se de um carácter eventualmente mais provisório, no sacramento da penitência, e adquire a forma quase definitiva, no moribundo, através da impossibilidade de repetição da extrema-unção.

No prosseguimento da reflexão, porém, a incidência recai sobre a relação que, na poesia delamareana, se estabelece entre a Mãe(-virgem) e o Filho. A Mulher e a Criança. Neste sentido, a leitura vai orientar-se segundo uma linha de tradição, directamente oriunda do pensamento religioso semítico-cristão, tal como ele pode manifestar-se nas Escrituras.

O Antigo Testamento (*Gen.*), através da figura de Eva, Mãe de toda da Criação do género humano, projecta-se no Novo Testamento, na figura da Virgem, Mãe de Deus, por via de Jesus Cristo. A grandeza de Eva, pela importância da quantidade de seres humanos, de que foi origem, é directamente proporcional à grandeza da Virgem, pela importância da qualidade do único filho que gerou, ele próprio Deus. A grandeza de Eva mede-se, directamente, pelos valores que regem a reprodução natural das gerações, através dos séculos; estes revertem de mitos de

uma antropologia cultural, para os quais confluem questões filosófico-espirituais, como a sexualidade, a fertilidade, o nascimento, a morte. A grandeza da Virgem mede-se, indirectamente, por intermédio do Filho-Deus, pelos valores que regem a expansão de um determinado Espírito, no seu desdobramento nos espíritos individuais, através dos tempos. Estes valores são de natureza metafísico-religiosa e, como tal, remetem, sobretudo, para mitos que dicotomizam o fundamento da existência entre matéria e espírito, corpo e alma, mundo e transcendência, Terra e Céu.

A primeira acepção considerada, relativa ao mito de Eva, Mãe, liga-se, em de la Mare, ao problema mais acima abordado (pp. 211-212), sobre a identidade do homem, na sua potencialidade criadora, com o artista, através do único elo absoluto de harmonização de fragmentos, o Amor: *the outcome of a 'divine homesickness' that (...) longing for an Eden from which each of us is exiled*. Em suma, Eva, Mãe de toda a criação humana, é igualmente símbolo da expulsão desse mesmo homem do Paraíso, da perda do contacto divino; o sentido de recuperação do que se perdeu, é o sentido da palavra poética, na busca de uma motivação que a identifique directamente com as próprias coisas.

Na tradição grega, logocêntrica, o reencontro com o *Logos* original, na profundidade ontológica de *Physis*, é a aspiração do dizer poético. O sentido da produção artística, fundamentada pela tradição romântica no conceito de imaginação criadora, é igualmente o da recuperação da identidade perdida entre o homem e a divindade, através de um acto subjectivo de criação, semelhante ao acto primordial Criador de Deus.

A segunda acepção atribuida à figura feminina da Mãe, como Virgem, torna-se explícita, em de la Mare, em *Winged Chariot*, através de uma referência ao Novo Testamento. As personagens religiosas da Virgem e de Cristo são representadas, literalmente, nas figuras arquetípicas da Mãe e do Filho:

> Yet once, the kings being gone, as Scripture tells
> Heaven's host now silent, star-shine on the hills,
> Came, with his coral and its silver bells,
>
> To lull both Mother and Son to their first sleep -
> Safe, for the while, in stable with the sheep,
> Nor any carking Cross wherefore to weep -
>
> None else but *Time* himself: once more a child;
> The youngest of the Cherubs, and less wild;
> Hawk paired with turtle-dove, and reconciled.
>
> (ests. 380-382)

Muito significativamente, neste contexto, as figuras da Mãe e do Filho não são apresentadas directamente com um valor autónomo, *a priori*, de entidades divinas. O texto atribui-lhes esse estatuto, pela posição relativa em que as coloca, face à dimensão *Tempo*; esta assume, no contexto, a posição determinante, em função da qual todos os outros elementos se distribuem e qualificam:

> So still he sate, being both young and wise -
> Poised on the verge 'twixt two eternities -
> Beauty itself he seemed, in earthly guise;
> And daybreak-blue the colour of his eyes...
>
> (est. 383)

7.2. Este posicionamento epistemológico de W. de la Mare, relativo à ortodoxia religiosa cristã, revela um descentramento peculiar do poeta, no sentido que Luce Bonnerot, muito explicitamente, propõe *86*:

> L'atitude religieuse de de la Mare est infiniment délicate à démêler, car c'est un esprit indépendent qui se méfie de tout les systèmes. Il est prêt à tout examiner, mais imagination, sensibilité, intuition, sont ses guides préférés. (...) De la Mare a, de toute évidence, un tempérament profundément religieux. Son éducation victorienne, son milieu l'ont amené tout naturellement à accepter les structures réligieuses existantes, qui restent comme la base de sa vision. (...) On ne peut donc dire avec Graham Greene que de la Mare n'a jamais accepté la réponse chrétienne (...). De la Mare accepte les structures religieuses orthodoxes auxquelles il adhère, mais en même temps il n'est ni lié ni limité par elles. Il s'en évade continuellement. Sa vie spirituelle les déborde, justement parce qu'elle procède davantage de ce foyer intérieur (...) que de la doctrine, et qu'elle est plus alimentée par des méditations personelles, par des intuitions directes de l'existence d'une réalité spirituelle que par une fidélité à des principes passivement acceptés une fois pour toutes.

Num opúsculo sobre Rupert Brooke, *Rupert Brooke and the Intellectual Imagination*, de 1919, de la Mare reflecte sobre o problema existencial da finalidade do homem, em caminho sobre a Terra, no decurso do tempo *87*. Entretanto, o importante verdadeiramente não é o simples questionamento, «De onde vimos?», «Para onde vamos?», mas antes a tentativa de descobrir, no cerne desse questionamento, se o homem é imortal, pela sua alma, ou não. As estrofes finais de *Winged Chariot* apontam para esta visão delamareana, profundamente religiosa, porém, se atribuimos ao sentido de religião, a latitude de uma dimensão imaginativa, poética, até misticizante, mas não ortodoxa:

> Ours is that wine; that water clear and cool;
> That very vineyard; and the troubled pool;
> Wherewith to fill the thirsting spirit full.

Our utmost reach is what their content seems;
What our mind surmises, and the heart esteems -
Ev'n though it be as transient as our dreams.

The true, the guileless, meaningful, and fair
Rest for their essence on our heed and care;
These are Earth's everything, Heaven's everywhere,
However small the commons we ourselves may share...

Os termos desta reflexão sobre o problema da religiosidade em de la Mare, retomaram aspectos já evidenciados ao longo deste capítulo, concretamente no que diz respeito ao tema da Viagem e do Viajante, em *The Traveller*, em «The Listeners», como exemplos paradigmáticos. A descida nietzscheana até ao fundo da Terra, que é o fundo do eu, e o fundo do Céu (*These are Earth's everything, Heaven's everywhere*), faz parte de um problema mais vasto, culturalmente, e que abrange o mundo ocidental novecentista, com raízes na ruptura de valores epistemológicos surgida no século XIX.

A questão é analisada, na generalidade, por Stanley Hopper, num ensaio intitulado, «The Problem of Moral Isolation in Contemporary Literature», inserido na colectânea, *Spiritual Problems in Contemporary Literature* [88]. A justificação da busca, muitas vezes frustada, do poeta quanto a um sentido possível a atribuir à sua obra, reside na recessão marcada de uma fé religiosa, a partir do século XIX. São significativos, contudo, os termos pelos quais Hooper descreve esta necessidade de busca de sentido, por parte do poeta do século XX:

> It is a descent into the void of contemporary lostness: a descent in which the moment of time is our only possession, but a time in which there is no fullness. (...) - [it] is one of alienation and return - if he can make it.

Na mesma sequência crítica de ideias, lê-se em Doris McCrosson, na obra já referida *89*:

> That the sense of isolation pervades modern literature, and that it is at least partly a reflection of the sense of man's alienation from his God that became more apparent as the nineteenth century developed, cannot be doubted. New ways to reality have had to be found; attempts had to be made to cope with the isolation of man from Man. De la Mare's quest is only one among many forms of the twentieth-century search for the meaning of existence. (...) His journey inside brought him (...) " to the ultimate mysteries" but "the ethical and religious understandings" he found did not "take hold" - they remained uncertainties.

7.3. É precisamente na conclusão destas premissas que se regressa ao terceiro ponto da discussão atrás iniciada, sobre a natureza indeterminada - *impossible* - da figura arquetípica da Mulher. A busca de um sentido para a existência do homem, no seu percurso transitivo, sobre a terra, a sua descida ao abismo, aos estados sub e inconscientes da sua própria consciência, através do questionamento da vida, na sua reversibilidade (o sonho e a morte), levam à consideração do sobrenatural, na perspectiva delamareana.

Falou-se, também, que em de la Mare, a fronteira entre o natural e o sobrenatural não é pertinente. Nada se situa fora do natural, tudo faz parte de uma natureza do próprio existir - ontológica. Uma possível razão para este facto é apresentada por Doris McCrosson, baseada na etimologia de *ghost* *90*:

> (...) as his essays testify, he had on many occasions seen or felt the presence of "ghosts", "shadows", "spectres". (...) More often than not, "ghost" in de

la Mare's terms is more closely to be identified with the Anglo-Saxon word from which it derives: *gäst*, spirit, soul, breath.

Um aspecto peculiar em de la Mare prende-se com o modo como a figura feminina, arquetipizada na Mulher-Mãe (-Virgem), como já se discutiu, emerge, no contexto do sobrenatural, na perversão do arquétipo. Nestes momentos, *The Impossible She* é ainda uma força da Natureza-Mãe, a que se funde com a primordialidade elementar, no seu conhecimento e domínio. *Ela* é, então, a feiticeira, a bruxa, na mesma identidade que se lê em Trakl, na figura do Mágico : *In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen.* São recorrentes, ao longo da obra poética delamareana, exemplos desta face - oculta - da Mulher. Lê-se em *Winged Chariot*:

«She, then, was Whitchcraft, and on evil bent,
Foe of the abandoned, lost, and malcontent,
And doomed to ruin whithersoever they went?

(est. 94)

Num poema de *The Listeners*, muito significativamente intitulado «The Journey», a mesma prefiguração feminina surge, num contexto idêntico ao do passo citado de *Winged Chariot*, no poema interior «The Palace of Time». O momento é o da chegada do viajante a um ponto deteminado do seu percurso, na perspectiva de algo que o detém ***91***:

Till heedless fate, unmoved by weekness, brings him
This same strange by-way through:

To the beauty of earth that fades in ashes,
The lips of welcome, and the eyes
More beauteous than the feeble shine of Hesper
Lone in the lightening skies:

Till once again the *Witche's guile entreat him*;
But, worn with wisdom he
Steadfast and cold shall choose the dark night's
Inhospitality.

(ests. 16; 17; 18)

Num longo poema da antologia *The Fleeting and Other Poems*, de 1933, «The Owl», a figura da Mulher-feiticeira aparece com a complexidade inerente à duplicidade da sua natureza: simultaneamente, este *Ela* é um elemento da natureza, na animalidade da «cobra», do «gato», da «coruja», e é um ser da natureza humana, no sentido metafisico evidenciado em de la Mare. A impossibilidade de transcrever na íntegra o poema, pela sua extensão, vai, de certo modo, reduzir a pertinência da globalidade do texto para a sua leitura mais abrangente. Os passos seleccionados irão minimizar esta falha **92**.

Trata-se de um poema lírico-narrativo, em que entram em jogo duas figuras femininas, uma mãe e uma filha, e uma personagem masculina, a de um viajante que lhes bate à porta. A mãe é uma parteira da aldeia, surpreendida com a visita inesperada de um desconhecido, que não procura os seus serviços; o homem, segundo a sugestão do texto, será eventualmente, filho, ignorado, daquela:

(...) Leave him to me.
I'll teach him manners. Wait and see.»
She nodded her small snake-like head,
Sleeked with its strands of palest gold,
«Waste not, want not, say I», she said.

Her mother faltered. Their glances met -
Furtive and questioning; hard and cold -

In mute communion mind with mind,
Though little to share could either find.
(...)

(ests.8-9)

Repare-se que a descrição da personagem da filha (*snake-like head*), em estreita ligação, silenciosa, com a mãe (*In mute communion mind with mind: hard and cold*), prossegue em termos cada vez mais expressivos:

Her tense young features distorted, she
Gazed on, in sharpening enmity,
Her eager lips tight shut, as if
The very air she breathed might be
Poisoned by this foul company.
(...)
It seemed her inmost soul made cry -
Wild thing, bewildered, the huntsmen nigh -
Of hidden ambush, and a flood
Of vague forebodings chilled her blood.
Kestrel keen, her eyes' bright blue
Narrowed, as she stole softly through,

(est.11)

A natureza intimamente selvagem desta figura de mulher revela-se numa atitude instintiva de auto-defesa, perante a ameaça latente do desconhecido, o homem de fora. A subtileza da estratégia de um hipotético ataque, é a subtileza desse mesmo instinto de defesa, que prefere seduzir, a entrar no jogo aberto da luta. Entretanto, a sedução, semelhante à voz da coruja na noite, à voz falsa do papagaio que imita, sob o olhar da serpente, como o de um deus maligno, é o meio mais seguro de atingir o objectivo desejado: a rendição do inimigo:

The low seductive syllables fell
Of every word she spake -

Music lulling the listening ear,
Note as of nightbird, low and clear,
That yet keeps grief awake.
(...)
Glib as a prating parrot she
Mimicked the words sliding head,
Bright-red tongue and claw-like hands.
(...)
Her fickle heart fell cold, her eyes
Stirred not a hair's breadth, serpent-wise.
(...)
Her fierce young face in that wild shine
Showed like a god's, morose, malign.

(ests.15;18;19)

Neste poema, o grito da coruja na noite adquire a conotação simbólica tradicional, ligada a um presságio de morte. Ao ouvi-lo, a personagem desta mulher jovem, a filha, como que assume uma atitude de auto-análise reflexiva, colocando-se na posição do animal, o gato, perante a justiça de Deus:

She listened, shivered; «Pah!» whispered she,
«No peace of yours, my God, for me!
I have gone my ways, have eyes, and wits.
Am I a cat to feed on bits
Of dried-up Bible-meat ?
(...)
So it may be with me, Judgment Day,»

(est.24)

A caracterização da Mulher, associada, em instinto vital, ao elementar que se prefigura em animais como a serpente, o gato, a coruja, adquire a sua força evocativa máxima, em «The Owl», no momento em que se produz a sua metamorfose, precisamente, na coruja. Não se trata de um efeito ilusionista

delamareano de fazer surgir na cena um *deus ex-machina*, mas o de evidenciar o poder mágico da sugestão poética, de transformar as personagens nos seus símbolos. O mecanismo da formação da metamorfose é o mecanismo de construção da metáfora. Sem entrar no absurdo do universo fechado da metáfora mítica de Kafka, em obras paradigmáticas como, *A Metamorfose, O Processo, O Castelo,* Walter de la Mare propõe um tipo de transposição simbólica que, na estrutura textual, abdica de conexões lógicas, explicitando os termos do transporte. A situação da mulher-coruja, idêntica à situação do homem-insecto, na *Metamorfose* kafkaiana, é um dado absoluto no texto do poema, a partir da elípse de qualquer elemento justificativo pontual. Trata-se, pois, de um processo de representação poética que obedece a uma motivação interna de todos os materiais de referência. Esta noção, equacionada longamente pelos Formalistas russos, sobretudo, Tynianov, na origem da teorização do século XX de base estruturalista, sobre a coerência interna de tessitura textual, remete, afinal, ao conceito aristotélico, na *Poética,* da necessidade e verosimilhança, como alicerces na arquitectura da obra literária [93]. Leia-se, então, a parte final de «The Owl»:

> And though - as if the spirit within
> Were striving through fleshly bonds to win
> Out of its chosen - fiery pangs
> Burned in her breast like serpent's fangs,
> She lifted her stricken face, and laughed:
> Hollowly, ribaldly, *Heugh, heugh, heugh!*
> 'A Jew! A Jew!' - [94]
> Ran, clawed, clutched up the bread and meat,
> And flung them at his feet.
> *And then was gone; had taken her flight*
> Out through the doorway, into the street,
> Into the quiet of the night,
> On through the moon-chequered shadowy air;
> Away, to where

In woodland of agelong oak and yew,
Echoing its vaulted dingles through,
Faint voices answered her - *Hoo! A-hoo!*
A-hoo! A-hoo!
A-hoo!

Note-se que. o texto nunca refere explicitamente a transformação da mulher na figura de uma coruja, no momento em que se evade de casa, em direcção à floresta. A significação de *flight* é ambivalente para o sentido de «fuga» e de «vôo». Nos versos seguintes, por sua vez, é o eco de uma resposta que se ouve, e não a voz inicial que lhe deu origem: *Hoo! A-hoo!* - a expressão é onomatopaica do grito da coruja.

Todavia, nem sempre a questão do sobrenatural, na prefiguração feminina da poesia delamareana, se revela tão claramente maligna, como nos exemplos citados. Num dos poemas da parte final da carreira de de la Mare, da colectânea, *O Lovely England and Other Poems*, de 1953, a figura d'-*Ela* é uma das presenças imateriais tipicamente delamareanas, na esteira de representação das presenças-fantasma dos ouvintes, em «The Listeners». Contudo, este *Ela*, embora sendo uma visão imaginativa da memória de um eu, o homem que a procura, é um elemento perturbador, uma presença inquietante, pela sua ausência, de uma paz ansiada [95]:

Yet these, if had voices, might
Tell my love, though hidden from sight:
And *if there came a woman - She!*
In token of long memory
And at my footstone musing stood...

Though doomed to silence, then I would,
Pointing a fleshless finger there,
Without a whisper of speech declare,

«Lo! the all that me possessed! -
Thinkest thou I'm at rest?»

«**She**» (ests.2-3)

7.4. Numa tentativa de síntese desta questão sobre o arquétipo da Mulher em de la Mare, *the impossible she*, assumindo múltiplas faces, revestindo-se de inúmeras configurações de imagem e personalidade, na ambivalência de sentido que as figurações de Mulher-Natureza, Mãe-Virgem, Beleza e Bem, Beleza e Mal, lhe conferem, propõe-se a leitura, em *Winged Chariot*, de um passo sobre a identidade feminina no Gato. Trata-se, mais uma vez, da inclusão de um poema, sob o título de «Once», no corpo do poema principal. A citação que lhe serve de epígrafe remete, simbolicamente para o olhar do gato, como centro e fundo do tempo: *Les Chinois voient l'heure dans l'oeil des chats* :

«Once» runs the tale, «in the lost isle of Lyncke,
A Cat, long poised on Instinct's very brink,
Grossed it by chance: and found that she could think.
(...)

«She mused on Space and Time, on Mind and Brain;
The 'isms and 'ologies that to them pertain;
On Will, Fate, Fortune: then turned back again
To dredge what in her Unconscious might remain
And purged its sediment of the faintest stain...

(est.361 ; 362)

À parte o tom irónico que subjaz à narrativa, em poema, de uma história popular, na sua retextualização adaptada à totalidade de *Winged Chariot*, é de

salientar a ligação lendária do Gato, com o instinto animal de sobrevivência. Do mesmo modo, a sua ligação ao inconsciente que simbolicamente prefigura, bem como a intransitividade do Tempo e do Espaço em que parece movimentar-se, identificam-no como força elementar da natureza, em oposição ao poder intelectualizante das ideologias.

8. É nesta perspectiva que se regressa à questão delamareana em torno do conceito de Criança, no ponto de intersecção blakeano, entre inocência e experiência. Tendo estas considerações em mente, naquilo que a figura do Gato, evocada em «Once», pode conotar relativamente ao instinto vital feminino, bem como ao instinto da origem fundamental da existência na Criança, a proposta, neste momento, é a de remeter de novo para a questão do sobrenatural, em busca de uma possível conclusão dos aspectos já enunciados.

A simbiose que se encontra no Gato (uma reformulação do Tigre blakeano, a sua domesticação) de aspectos de inocência e aspectos de experiência, é simbólica da síntese encontrada em de la Mare, na concepção da Criança. Em poemas como «The Owl», esta síntese de infância e maturidade é visível, pontualmente, na representação da personagem jovem da filha. Em poemas como «She», esta faceta dupla da figura feminina é vista através da conjugação da inocência espectral de uma presença imaterial, imaginativa, com o seu poder inquietante, maligno, quanto à paz de quem pretende esquecer a memória. Em *Winged Chariot* a síntese destes dois estados é nítida, por exemplo, num contexto infantil, se se atender à interligação de dois momentos de vivência, na sua complementaridade.

O primeiro momento representa-se como a instância particular de uma vivência, aparentemente inocente, porque infantil; contudo, ele aponta para a percepção intuitiva do sobrenatural, como parte integrante de toda a experiência do natural:

> There, as I knew, in brooding darkness lay
> The waters of a reservoir. But why -
> In deadly earnest, though I feigned, in play -
> Used I to stone those doors; then run away,
> Listening enthralled in the hot sunny day
>
> To echo and rumour; and that distant sigh,
> As if some friend profaned had made reply, -
> When merely a child was I?
>
> (ests.70;71)

Mais uma vez, ressurge a analogia com «The Listeners», na intransitividade do ouvir que é, simultaneamente, a resposta de uma *presença profanada*, como as presenças imateriais da casa vazia. Não importa *quem* profana - o viajante, a criança ; importa, sim, o acto em si, a posição teleológica que cada sujeito assume perante o sistema de objectos que, igualmente, o comporta. O mesmo sentido pode captar-se em «The Owl», no eco do grito da coruja, em resposta ao grito da mulher-coruja, refugiada no oculto da floresta. Em «The Owl», a metamorfose é uma espécie de punição sofrida pela profanação e perversão do *divinamente* humano, naquela figura de mulher.

O segundo momento de *Winged Chariot*, atrás mencionado, vai centrar-se no sentido da Criança como figura mítica. Nele vai confluir uma outra formulação contígua à de natural/sobrenatural, real/sobre-real. A desestabilização das barreiras

entre a vigília e o sonho, o consciente e o não-consciente, traduz-se, em última análise, na subversão geral de valores, já anteriormente abordada, quanto às significações de verdade e ilusão. Como poeta, de la Mare encontra a motivação para o subverter da linguagem, no jogo implicado na natureza do dizer poético:

> *Sun in the willow trees, Avon's placid stream:*
> *And there, a Child, caught up 'twixt wake and dream:*
> *Learnig with words, two wonders to condense -*
> *A marvellous music, and a matchless sense.*
>
> ***Winged Chariot*** (est 280)

No polo oposto da Criança está o viajante que chegou ao termo do seu percurso, como se leu em *The Traveller*, no fundo do *Olho da Terra*, que é o fundo do *Olho do Céu*. Este limite da existência, no ilimitado ontológico da Natureza elementar da Mãe, Virgem, traduz-se na possibilidade de integração do sobrenatural no natural, numa percepção intuitiva do Real como a totalidade de um existir, fora ou dentro da visibilidade e da audibilidade sensoriais. A descida ao abismo do eu, a subversão da consciência na não-consciência do sonho, do irracional, do suprassensível, é uma descida à morte desse eu no mundo das aparências, em termos platónicos; é o transporte metafisico possível à transcendência da própria matéria.

Em *O Lovely England*, de la Mare apresenta um poema de ecos eliotianos, sob o título, «De Profundis» **96**. A sua leitura poderá servir de síntese, em conclusão aos aspectos abordados ao longo deste capítulo:

> The metallic weight of iron;
> The glaze of glass;
> The inflammability of wood...

You will not be cold there;
You will not wish to see your face in a mirror;
There will be no heaviness,
Since you will not be able to lift a finger.

There will be company, but they will not heed you;
Yours will be a journey only of two paces
Into view of the stars again; but you will not make it.

There will be no recognition;
No one, who should see you, will say -
Throughout the uncountable hours -

«Why...the last time we met, I brought you some flowers!»

De Eliot, «To Walter de la Mare», como no eco de uma voz que já se ouviu, na imagem em reflexo que o espelho reteve *97*:

(...)
Or when the lawn
Is pressed by unseen feet, and ghosts return
Gently at twilight, gently go at dawn,
The sad intangible who grieve and yearn;

When the familiar scene is suddenly strange
Or the well known is what we have to learn,
And two worlds meet, and intersect, and change;

When cats are maddened in the moonlight dance,
Dogs cower, flitter bats, and owls range
At witches' sabbath of the maiden aunts;

When the nocturnal traveller can arouse
No sleeper by his call; or when by chance
An empty face peers from an empty house;

By whom, and by what means, as this designed?
The whispered incantation which allows
Free passage to the phantoms of the mind?

By you; by those deceptive cadences
Wherewith the common measure is refined;
By conscious art practised with natural ease;

By the delicate, invisible web you wove
The inexplicable mystery of sound.

NOTAS

1. «Sebastian im Traum». *Sebastian im Traum*. Eds. Walter Killy, und Hans Szklesner. *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Salzburg: Otto Müller Vlg, 1969. 45.

2. *Walter de la Mare*. New York: Wilson Coll., Twayne, 1966. 54-55

3. Bonnerot. *OWM*. 318-326.

4. London: Faber, 1957.

5. A relevância da simbologia encontrada recorrentemente em ambos os poemas, referente, sobretudo, à circularidade do tempo e do espaço de um percurso existencial, é pertinentemente analisada em Mircea Eliade, p.ex., em obras como: *Le Mythe de L'Eternel Retour: Archétypes et Répétitions*. Paris: Gallimard, 1949 (esp. 29-43). Eliade. *Images et Symboles: Essais sur le Symbolisme Magico-Réligieux*. Paris: Gallimard, 1952 (esp. 67-69). Nesta última obra Eliade comenta acerca da função simbólica do «círculo», na acepção que este adquire na simbologia hindu, enquanto *Mandala*, i.e., os níveis espirituais de uma progressão, levada a cabo pelo neófito, no seu circuito existencial: «D'une part l'insertion dans un *mandala* dessiné sur le sol équivaut à un rituel d'initiation; d'autre part, le *mandala* 'défend' le néophyte de toute force extérieure nocive, et l'aide en même temps à se concentrer, à trouver son propre 'centre' ». (67). A ligação com a viagem de *The Traveller* é directa; com as 'imagens de tempo' de *Winged Chariot*, é uma relação, igualmente, imediata de traçar, na medida em que se encontra subjacente à própria concepção delamareana da dimensão do humano, inserida na circularidade de um tempo intransitivo, de transcendência metafísica.

De Georges Poulet - *Les Métamorphoses du Cercle*. Paris: Plon, 1961 - é uma obra também significativa para o enquadramento ideológico-simbólico dos dois poemas delamareanos acima referidos. Contudo, o estudo a que este capítulo se propõe não irá abordar a simbologia de *The Traveller* e *Winged Chariot* baseado numa aplicação prática, directa, dos pressupostos teoréticos, das investigações de Eliade e Poulet. Não está em questão demonstrar, em si e por si,

qualquer fundamento antropológico-cultural dos poemas delamareanos, a partir de um tipo de crítica mítica ou arquetípica. Estes aspectos serão necessariamente focados, todavia, no contexto de uma análise concreta de dados propriamente literários, eventualmente, teórico-críticos.

6. Cf. Introdução, pp. 2-7.

7. Gérard Genete. *Figures I.* Paris: Ed. du Seuil, 1969. 162.

8. G. Genette. *Mimologiques.* Paris: Ed. du Seuil, 1976. 348-349.

9. A noção de «jogo» da linguagem escrita é típica das correntes crítico-literárias de raiz estruturalista. Pode assumir-se paradigmaticamente em Barthes, p.ex., em *Leçon* (1978): o «jogo» da linguagem, no interior do próprio sistema da língua, enquanto o *grafo* de uma escrita, é, afinal, o que perfaz a essencialidade da noção de texto literário. A mesma referência ao «jogo» é peculiar ao grupo *Tel Quel.* Em Todorov, *Les Genres du Discours* (1978), o último capítulo é um estudo referente aos «jogos de palavras», no qual se analisa, sobretudo, o problema poético de uma poesia maneirista, no sentido, não periodológico do termo, mas relevante de uma tipologia específica de discurso.

10. Gaston Bachelard. *La Poétique de la Rêverie.* Paris: PUF, 1960.

11. Genette. *Mimologiques.* 349.

12. *CP.* 501-516.

13. G.Genette. *Introduction à L'Architexte.* Paris: Ed.du Seuil, 1979.

14. *Songs from Lute Books.* xii. Ed. E.C. Chambers. *The Oxford Book of Sixteenth Cent.Verse.* Oxford: Clarendon P, 1970. 836.

15. *English Verse.* Ed. W. Peacock. 5 vols. London, N. York: O.U.P.,1952. II : 195.

16. *The Oxford Book of Eighteenth Cent. Verse*. Ed. David Nichol Smith. Oxford: Clarendon P, 1966. 370.

17. *OBECV*. 342.

18. *English Verse*. III : 302.

19. *Poems and Plays by Oliver Goldsmith.* Ed. E. Rhys. New York: Dent, Dutton, 1944. 9.

20. Goldsmith. *PPOG*. 31.

21. *OBECV*. 523.

22. *EV*. IV: 57.

23. *EV*. IV : 176.

24. *EV*. IV : 179.

25. *The Poetical Works of Lord Byron.* Edinburgh: Nimo, Hay & Mitchell, 1897, 135.

26. *John Keats' Poems.* Ed. Gerald Bullet. London, New York: Dent, Dutton, 1964. 180.

27. *EV*. IV : 507,510,518,522.

28. *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti.* Ed. William M. Rossetti. London: Ellis, 1907. 170.

29. Curiosamente, uma demonstração mais eficiente de tipicidades de uma escrita poética, seja de natureza periodológica, ou de natureza lexico-composicional, dentro de uma literatura nacional, é conseguida atravéz da pesquisa no âmbito dos nomes secundários, terceiros, do que no âmbito dos nomes de primeira grandeza, dentro de um dado contexto histórico-literário. Muitas vezes o fenómeno

paraliterário, ou subliterário, é o indicativo mais seguro das linhas de tradição típicas do fenómeno especificamente literário, necessariamente delimitado, para o efeito, em termos epocais e locais.

30. Uma consulta breve ao *Shakespeare Glossary* da OUP (ed. C.P. Onions (London, Glasgow, N.Y: 1953), não evidencia a tipicidade do uso de *array* em Shakespeare. Uma leitura atenta ao texto do poeta, na lírica dos sonetos, não encontrou alguma ocorrência do termo. O mesmo tipo de leitura do texto dramático shakespeareano, pela sua extensão e densidade, não se julgou justificada.

31. Antonio Garcia Bérrio. *Teoria de la Literatura.* Madrid: Cátedra, 1989: esp. cap. III. «La Universalidad Poética»: «Ficcionalidad: formas imaginarias de la actividad fantástica »; «Poeticidad: Estructura imaginaria en el régimen temporal de los símbolos». (327-396).

32. C. G. Jung, and C. Kerenyi. *Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis.* London, Melbourne: Routledge and Kegan Paul, 1985.

33. Pierre Fontanier. *Les Figures du Discours.* Paris: Flammarion, 1968. Num suplemento à sua exposição descritiva dos tropos, Fontanier reclama a designação de *catacrése* para os seguintes casos: «Des tropes comme pures catachrèses, et, par conséquent, comme non vraies figures. (...) La *Catachrèse, en général, consiste en ce qu'un signe déjà affécté à une première idée, le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point ou n'en a plus d'autre en propre dans la langue.* (...) tout Trope d'un usage forcé et nécessaire, tout Trope d'où résulte un *sens* purement *extensif* .» (213).

34. G. Trakl. *Dichtungen und Briefe.* 78.

35. Martin Heidegger. *Acheminement vers la Parole*. Trad. franc. Paris: Gallimard, 1976. 45.

36. G.Trakl. «Gesang des Abgeschiedenen». *Sebastian im Traum. DB.* 78.

37. «Gesang des Abgeschiedenen». *Sebastian im Traum. DB.* 77.

38. *Gedichte*. *DB*. 31-32.

39. De Publicações na revista *Der Brenner*. 1914-1915. *DB*. 91-92.

40. «Gesang des Abgeschiedenen». *Sebastian im Traum*. *DB*. 75.

41. *Gedichte*. *DB*. 32.

42. *The Poems and Letters of Andrew Marvell*. Ed. H.M. Margoliouth. 2 vols, Oxford: Clarendon P, 1971. I : 28.

43. Platon. *Phèdre*. *Oeuvres Complètes*. Paris: «Les Belles Lettres», 1985. IV: 1ªP. 33ss. Uma nota ao passo referido de *Fedro*, de Platão, na edição citada, alude ao facto de a imagem metafórica do «carro alado» da alma ser anterior a Platão. Na *Ilíada*, é um destes carros que transporta o deus triunfante, bem com o herói. Mencionam-se ainda os nomes de Paménides e Empédocles, na medida em que é um carro alado que transporta o inspirado dos deuses; entretanto, a ligação com a imagem platónica é de natureza puramente superficial. À excepção do texto da *República*, citado na tradução de M. Helena da Rocha Pereira e edição portuguesa da Gulbenkian (1983), os textos dos diálogos de Platão, referidos ao longo deste trabalho, serão citados segundo a publicação bilingue (greco-francesa) das edições críticas das «Belles-Lettres» de Paris.

44. Cf. Introdução, pp. 38-40.

45. G.Genette. *Introduction a L'Architexte*. 69.

46. Platon. *Le Banquet. Oeuvres Complètes*. Paris: «Les Belles Lettres», 1958. IV: 2ªP. 32-34.

47. Platon. *Le Banquet. OC*. 53.

48. Josephine Jacobsen. «The State of Letters: The Masks of Walter de la Mare». *Sewanee Review*. 86 (1978): 555.

49. Platão. *A República.* Lisboa: Gulbenkian, 1983. 321.

50. Platão. *A República.* 321.

51. Sem procurar aprofundar a questão, na sua pertinência indubitável, dentro do âmbito da filosofia metafísica ocidental, mencione-se apenas a referência de S.Tomás de Aquino, neste contexto, na sua concepção lógico-epistemológica de *adaequatio,* no sentido da adequabilidade do *logos* ao *Logos* da Razão, como Causa Primeira. Na mesma esteira de pensamento, outro marco referencial é Descartes, no seu conceito de *Intelecto.* A Razão Pura de Kant, bem com as suas categorias *a priori,* são reformulações teoréticas do sentido filosófico cartesiano, que irão dar origem a profundas alterações, posteriores a Kant, sobretudo, no curso da metafísica ocidental. Em Nietzsche assiste-se ao culminar de todo o edifício, bem como à sua ruina.

52. Aristote. *La Métaphysique.* Paris: Vrin, 1963. 521 ss.

53. Friedrich Nietzsche. *Werke in Drei Bänden.* München : Hanser, 1973. III: 844. Num passo anterior, incluido na mesma série de fragmentos, «Aus dem Nachlass der Achtzigjahre», lê-se o seguinte desenvolvimento da noção de verdade, relacionada com a *Vontade de Poder*: « "Wahrheit" ist somit nicht etwas, das da wäre und das auszufinden, zu entdecken wäre - sondern etwas, *das zu schaffen ist* und das den Namen für einen *Prozess abgibt,* mehr noch für einen Willen der Überwaltigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein *processus in infinitum*, ein *aktives Bestimmen - nicht* ein Bewusstwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre. Es ist ein Wort für den "Willen zur Macht".» (III.: 541).

54. *Questions II.* Paris: Gallimard, 1968. 161. Cf. tb. do mesmo autor a seguinte definição de Humanismo: « "Humanisme" désigne alors le processus - lié au début et à la fin de la métaphysique - par lequel l'homme (...) se place en un centre de l'étant, sans être encore lui-même, pour autant, l'Étant surprême. L' "homme" veut dire ici, soit l'humanité ou l'une de ces cultures, soit l'individu ou une communauté, soit le peuple ou un groupe de peuples. Il s'agit toujours, en partant d'une constituition bien arrêtée de l'étant, de permettre à l'"homme", tel qu'il résulte de

cette constituition, à l'*animal rationale*, de libérer ses possibilités, de parvenir à la certitude destinée et de la mise en sureté de sa "vie" » (160).

55. Cf. *O Banquete*. 207a: «s'il est vrai que l'objet de l'amour soi la possession perpétuelle de ce qui est bon. La conclusion nécessaire de ce raisonnement est que l'objet de l'amour, c'est aussi l'immortalité.» (207a. Paris: «Les Belles-Lettres». 60).

56. *Phèdre*. 249 c,d. (Paris: «Les Belles-Lettres», 41).

57. Todorov. «Les Limites d'Edgar Poe». *Les Genres du Discours.* Paris: Ed.du Seuil, 1978. L. Bonnerot. *OWM.* : «De la Mare a pu avoir les mêmes hantises que Poe, mais il les a toujours dominées. (...) Il a beaucoup appris du technicien de la nouvelle et son oreille a été conquise par certaines mélodies du poète. Mais il n'est pas le successeur de Poe. Car dans son oeuvre il y a la vie aussi bien que la mort. Poe ne voit que le cadavre et le pourrissement ». (286-287).

58. O partitivo do genitivo saxónico aponta para um processo de metonimização poético-estilístico, mas não é relevante para a identificação do sujeito morfológico, em termos de sintagma nominal.

59. John Atkins. *Walter de la Mare: An Exploration.* London: Temple, 1947. 11.

60. Em Schelling, a noção de Panteísmo aparece formulada nos seguintes termos, aqui enunciados de uma forma sumariada e, necessariamente, redutora da complexidade exposta pelo próprio Schelling : « (...) le seul système possible de la Raison est le panthéisme, mais celui-ce est inévitablement fatalisme. (...) Car ainsi ne pourrait être nié que, si le panthéisme ne désigne rien de plus que la doctrine de l'immanence des choses en Dieu, toute vue de la Raison doit être rapportée en un quelconque sens à cette doctrine." F.W. Schelling. *Recherches Sur La Liberté Humaine*. Paris: Payot, 1977. 84.

61. Um poema de *Poems (1906)* - «The Death-Dream» - remete para a mesma imagem simbólica do suicídio de Ophelia, que associa o sonho, as águas, na travessia do rio, para a morte: *Or, happy, was it I who out of a dream / Stole but a*

little way where shadows course, / Called back to thee across the eternal stream? (16-18. *CP.* 73)

62. Esta questão da historicidade, que individualiza cada existência como «devir», é analisada em detalhe e profundidade filosóficos por Michel Foucault em *Les Mots et les Choses.* Paris: Gallimard, 1966. Sobretudo, atenda-se à reflexão efectuada sobre o contexto da humanidade, em termos epistemológicos, com o surgimento das ciências humanas, no decurso do século XIX.

63. O texto de Poe, *The Philosophy of Composition*, é explícito do ponto de vista que se pretende demonstrar: «Beauty is the sole legitimate province of the poem. (...) When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed but an effect (...). Now I designate Beauty the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring out of direct causes - that objects should be attaigned through means best adapted for their attainment-». Mais adiante, Poe enuncia os motivos que melhor representam o «efeito» de Belo: se o «tom» melancólico é o que mais eficazmente indica um contexto de Belo, o motivo / tema que corresponde necessariamente é o da morte. A prefiguração deste Belo na morte só pode ocorrer numa personagem feminina: «the death, then of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world - and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover». *Selected Writings of Edgar Alan Poe*. Ed. David Galloway. Harmondworth: Penguin, 1982. 483-486.

64. Walter de la Mare, ed. *Love*. London: Faber, 1943. cxxiv.

65. Carl Jung. *Two Essays on Analytical Psychology*. New York: Pantheon Books, 1958. 76.

66. S.T. Coleridge. *Collected Works*. Eds. J. Engell, and J. Bate. 12 vols. New Jersey: Routledge and Kegan Paul, Princeton UP, 1983. 7: 304-305.

67. Walter de la Mare, ed. *Behold, This Dreamer!* London: Faber, 1939. 83-84, n.6.

63. *Behold, This Dreamer!* 106; 84: n.6

69. A definição de *Physis* aristotélica vai identificar o sentido de *forma* (ontológica) com *natureza* , no sentido mais tarde apreendido pela latinidade, de processo que envolve a dicotomia *natura / naturans*: «le naturé en tant qu'il est *en train* d'être naturé (...) c'est vers ce à qu'il tend, (...) la forme; donc c'est la forme qui est nature». *Physique*. 2 vols. Paris: «Les Belles Lettres», 1961, B.193b18. A explicação de Physis, na acepção grega, por Heidegger, assume, naturalmente, marcas de um discurso filosófico novecentista, dirigido segundo os pressupostos heideggerianos de existencialismo alemão: «Die φυσις ist Gang und Aufgang zum Aufgehen und so allerdings ein Insich- zurück- Gehen, zu *sich*, das ein Aufgehen bleibt». *Gesamtausgabe*. 61 vols., Frankfurt- am-Main: Klostermann, 1976. 9: 262.

70. *An Anniversary*. Ed. John Hadfield. London: Hutchinson, The Saturday Book, 12, 1952. 206.

71. W. de la Mare. *The Return*. London: Faber, 1945. 257. De salientar que, a primeira publicação do romance data de 1910 (London: Arnold); em 1922 é reeditado, sofrendo uma revisão; em 1935 a Penguin faz a sua edição, de acordo com o texto de 1922 e em 1945, a edição da Faber, acima referida, é também revista. Curiosamente, o texto de 1910 recebe em 1911 o «Prémio Polignac».

72. Jung. *Two Essays on Analytical Psychology*. 198- 223.

73. *Love*. lii.

74. W. de la Mare. *Memoirs of a Midget*. London: Collins, 1921. 68.

75. *The Return*. 228.

76. *Love*. cxxiv.

77. *TLS*. 6 Nov. 1919 : 618.

78. *CP*. 201.

79. *Love*. lxxv.

80. *Walter de la Mare.* New York: Twayne, 1966. 68.

81. William Blake. *Complete Writings.* Ed. Geoffrey Keynes. Oxford, London, New York, Toronto: OUP, 1984. 121.

82. William Wordsworth. *The Prelude.* Ed. Ernest de Selincourt. Oxford, London, New York: OUP, 1970.

83. Cf., p.ex.: «The Child in the Story goes to Bed», «The Child in the Story Awakes», «Reverie» (*Songs of Childhood 1902)*; «The Winter-Boy», «Portrait of a Boy» (*Poems 1906)*; «Rachel», «Martha» (*The Listeners 1912)* ;«A Child Asleep» (*Memory 1938)*; «Childhood» (*Uncollected Poems*). A listagem poderia eventualmente comportar mais exemplos significativos, mas teria de se proceder a um critério mais especificamente analítico quanto à selecção dos mesmos.

84. Cf. estudo da simbologia blakeana, sob uma perspectiva mito-crítica, em Northrop Frye. *Fearful Symmetry* . New Jersey: Princeton UP, 1974.

85. Blake. 120.

86. L.Bonnerot. *OWM.* 305.

87. W. de la Mare. *Pleasures and Speculations.* London: Faber and Faber,1940. 172-199.

88. Stanley Hopper, ed. *Spiritual Problems in Contemporary Literature.* New York, London: Macmillan, 1952. 154, 153.

89. *Walter de la Mare.* 146.

90. *WM.* 128.

91. *CP.* 128.

92. *CP.* 329.

93. Tynianov. «A Noção de Construção». Ed. T. Todorov. *Teoria da Literatura. Textos dos Formalistas Russos.* 2 vols., Lisboa: Ed.70, 1978. I : 141-148.

94. A referência ao «judeu» , embora se trate de um poema de 1933, não surge com conotações de simpatia neo-nazi, o que seria estranho em de la Mare. As suas convicções políticas relacionam-se com o conservadorismo inglês e, para além disso, não constituem referências concretas para a sua produção literária. O interesse de la Mare no contexto socio-político não é tomado como valor estético, contrariamente ao que sucede num tipo de poesia intervencionista, de compromisso. É antes considerado como parte integrante do sistema universal do mundo e da história, em que o homem se inscreve, em todas as facetas da cultura antropológica. Neste sentido, o «judeu» é mais uma personagem mítica, com referência bíblica, representando o «Exilado» o «Peregrino» errante, símbolo, afinal, da alma humana em busca do seu destino existencial.

95. *CP.* 623.

96. *CP.* 626.

97. T.S. Eliot. *Collected Poems (1909- 1962).* London: Faber, 1983. 232-233. Eliot escreveu este poema dedicado a de la Mare para ser incluido na colectânea de escritos, em homenagem ao poeta, por ocasião do seu septuagésimo quinto aniversário: *Tribute to Walter de la Mare.* London: Faber, 1948.

PARTE II

DAS TIPOLOGIAS DE UMA ESCRITA LÍRICA

Cap. II.1

Dramaticidades Líricas

C'est une rêverie qui peut avoir toutes les ruptures, les reprises, et les surprises d'une rêverie. Mais c'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la *conscience consciente*. Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit, et que toute la vie se revive et se parle à soi-même ... Sensualité, souvenirs, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumières ou cieux antérieurs revus, etc. Cette trame qui n'a ni commencement ni fin, mais des noeds -

Paul Valéry *1*

1. O comentário de Valéry a «La Jeune Parque» apresenta-se como epígrafe a mais uma proposta de estudo sobre a obra poética de Walter de la Mare. Abstraido, pois, do seu contexto original, o excerto de Valéry pode, igualmente, ser tomado como um modo de reflexão sobre o problema do texto lírico, nas fronteiras que simultaneamente o separam e fundem com o texto dramático. O discurso lírico-dramático, que se entretece no texto poético assim construido, não exclui, por seu turno, um fundo diegético, ele próprio eventualmente textualizável narrativamente.

Na poesia de Walter de la Mare, o conceito de lirismo assume-se marcadamente como subjectivismo de expressão, ligado ao discurso monologante de um eu, singular ou plural. A instância do eu de uma primeira pessoa, em de la

Mare, seja ela singular ou plural, não requer necessariamente a sua identificação concreta, nesta(s) ou naquela(s) personagem(-ns). O subjectivismo delamareano é, antes de mais, uma ordem discursiva e não propriamente uma identidade personalizada.

O poder evocativo do paradigma das presenças imateriais, ouvintes, em «The Listeners», torna-se quase obsessivo ao longo da obra do poeta, como uma espécie de fundo elementar, de onde emanam e para o qual convergem todas as outras presenças - materiais - dos poemas: figuras e cenários. As figuras, normalmente, são humanas, mas também podem assumir-se como animais: é o caso do cavalo, do gato, da coruja, da serpente. Se são figuras humanas, elas representam homens itinerantes, em peregrinação pelo mundo *2*. As mulheres prefiguram aspectos de um conceito platónico de Amor: tanto na sua reflexão directa, como na sua desfiguração. Assim, as mulheres dos poemas delamareanos são etéreas e angelicais, por um lado; mas, por outro lado, podem também apresentar-se demoniacamente obscuras, intensamente humanas *3*. Ainda dentro deste quadro das figuras humanas encontra-se o grande grupo das crianças que, em suma, ocupa a posição complexa de intermediário entre o visível e o invisivel, o material e o imaterial, o transitório e o intransitório, o tempo e a eternidade. São, simultaneamente, homens e fantasmas desses mesmos homens, na parcela de infinito que o fantasma já assimilou *4*.

Quanto aos cenários, eles representam contextualizações, em imagens de espaço, das próprias figuras humanas: são casas ou castelos, normalmente solitários, em ruinas, são florestas cerradas, amplos horizontes, subitamente fracturados por abismos colossais. Cenários de água, mares, rios, lagos, são representações de incondicionalidades, na fluidez que separa o existir na vida e o

existir na morte, o natural do real e o (sobre)natural de um outro real. Nenhuma destas presenças materiais se pode destacar de um contexto simbólico intratextual, dentro da obra delamareana, bem como do contexto de uma simbologia antropológico-cultural, própria do humanismo ocidental.

É neste enquadramento de valores que deve considerar-se a lírica delamareana e, integrado nela, o texto lírico monológico. Na quase totalidade dos casos, este assume a não-identificação necessária do seu subjectivismo, inclusive a sua diluição. Para tal, na afirmação de processo poético, o monólogo lírico de de la Mare, recorre ao elemento onírico, como pretexto psicológico, na base da motivação metafórica do próprio discurso. Relendo o excerto em epígrafe, constata-se que, Valéry apresenta o mesmo fundo de motivação para a construção do monólogo de «La Jeune Parque». De la Mare é explícito na abordagem desta questão que identifica a imaginação poética com a imaginação onírica, na articulação de uma ordem discursiva de representação com a ordem, igualmente discursiva, inerente à experiência psicológica humana, durante um estado de semi- ou subconsciência. Lê-se, então, no texto de Introdução à antologia intitulada, *Behold, This Dreamer!* [5]:

> (...) every imaginative poem, as we allow it to use us, itself resembles in its onset and in its effect the experience of dreaming.

É apenas no contexto desta articulação do real psicológico do sonho com o real discursivo do poema, na identidade do processo imaginativo, que surge o perfil da subjectividade da personagem [6]:

> An *imagined* "character" makes his appearance in consciousness no less of his own volition as it were and no less complete than any similar apparition made manifest in a dream.

O tipo de emergência da personagem à consciência de si só pode ser de natureza contextual, i.e., de acordo com as coordenadas impostas pela ordem do discurso poético, análogas às do discurso onírico. O mesmo conceito referencial surge em Valéry: *Mais c'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la* conscience consciente. A fusão do sujeito e do objecto na consciência perceptiva (sendo esta percepção, à partida, um dado subjectivo) conduz, precisamente, à indefinição ou impersonalização do primeiro. Subsequentemente, o monólogo pode não ter uma única voz, mas apresenta-se composto da sobreposição de várias vozes que tendem a fundir-se num ponto comum de concentração. A dramaticidade do diálogo de várias primeiras pessoas pode não ser mais do que a fragmentarização de um mesmo eu com necessidade de se alterizar, tornando-se objecto de si próprio.

Ainda em *Behold, This Dreamer!* , o texto de de la Mare vai ao encontro do de Valéry, na reflexão sobre um tema comum [7]:

> I dreamed of myself in a dream, and told the dream, which was mine, as if it were another person's of whom I dreamed. Indeed, what is life when thinking of the past, but dreaming of a dream dreamt by another who seems sometimes to be oneself ? Without foolishly putting dream-life against waking-life, we find this one thing in common between them: each is a *kind* of experience.

O pensamento retrospectivo de la Mare, na memória do passado, identifica-se com o despertar letárgico a meio da noite a que Valéry alude. Em ambos, os momentos de reevocação do passado são tempos de indecisão entre o sono e a vigília, em que o espaço do sonho se prolonga em suspensão - *dreaming of a dream* : *et que toute la vie se revive et se parle à soi-même.*

2. No que respeita a de la Mare, concretamente, a questão do relacionamento entre a poesia e o sonho pode revestir-se de um cariz pessoal intenso, na medida em que a experiência onírica do homem é uma influência inegável no poeta. Testemunho deste facto é o relato do próprio de la Mare, em *Behold, This Dreamer!*, de episódios de sonhos ocorridos ao longo da sua vida, e da importância que estes assumiram na formação da sua personalidade, humana e literária. No entanto, em textos desta natureza autobiográfica explícita, a intenção do poeta não é a de fazer justificar biografisticamente a sua poesia, numa razão de causalidade directa com experiências particulares.

A preocupação crítica de de la Mare reside, antes de mais, na tentativa de esclarecimento de uma questão teórico-literária, ligada à natureza do fenómeno poético, numa linha de tradição pós-romântica, convergindo sobre a noção subjectiva de criação em arte e o papel propulsor da imaginação. Deste modo, o elemento autobiográfico é pretextual e funciona como testemunho de fidedignidade do discurso que se pretende como a genuina expressão subjectiva. De resto, neste sentido, não é somente válida a experiência pessoal do sonho, mas também a tomada de consciência do valor dessa experiência, a partir da leitura de outros testemunhos análogos.

É curioso, neste aspecto, que o modo como de la Mare evoca estas referências exteriores, por analogia a si próprio, tende a identificar textos e autores, na medida da sincronização dessas mesmas vozes com a sua própria. Assim, ao

longo de toda a ensaística delamareana, muito particularmente na abordagem de temas que determinam o homem-poeta, como é o caso da íntima relação entre a imaginação e criatividade onírica e poética, verifica-se que o aspecto citacional profuso não é um mero exercício de erudição. Representa, antes, um duplo movimento intelectual do sujeito que, ao reflectir sobre si, pressupõe logo a sua objectualização ou alterização. Esta transposição do eu para outro(s), e a assimilação consecutiva desse(s) outro(s) de novo em si, não é mais do que um segundo andamento do movimento inicial de auto-reflexão. É elucidativo, neste contexto, um passo da Introdução a *Behold, This Dreamer!*, referente a uma citação de *Wuthering Heights* de Emily Brontë [8]:

> «I have dreamed in my life», says Cathie in *Wuthering Heights,* «dreams that have stayed with me ever after, and changed my ideas; they have gone through and through me, like wine through water, and altered the colour of my mind». That, surely, is the voice of Emily Brontë herself. And with due qualification, this has been my experience also.

Repare-se que não está aqui em causa um tipo de crítica biografista a *Wuthering Heights* de E. Brontë. Em relevo destaca-se, antes, a similitude da experiência - onírica, neste caso: a experiência de Cathie é a experiência de E. Brontë que é também a de W. de la Mare. A voz de Cathie é a voz de Brontë e de de la Mare, em uníssono. O mesmo processo de justaposição de várias vozes, que dizem uma única, é evidente num outro passo do mesmo texto, no qual se reflecte, mais uma vez, sobre o papel do sonho enquanto experiência psicológica humana. A referência literária, por via da citação de autoridades modelares, faz apelo à necessidade de impor credibilidade à subjectividade autoral, neste caso, considerada insuficiente para a emissão de um critério e juizo de valores universalmente aceitáveis [9]:

> And so with dreams. If there were only one dream on record, and that were vouched for even by Aristotle or by Dr Johnson, who would give it an absolute credence? Who would not rather dismiss it as a piece of pure hallucination? - as in a fashion indeed dream is. (...) Every dream, indeed, since it is an emanation solely from sleep, is not only the dreamer's private property, but is also completely beyond positive proof. Addison quotes a saying which he says, he was infinitely pleased with, and which Plutarch ascribed to Heraclitus, «That all men whilst they are awake are in one common world; but that each of them, when is asleep, is in a world of his own».

Sem pretender sustentar biograficamente a produção poética de W. de la Mare, na relação behaviourista da resposta, em texto, a um estímulo da vida do seu próprio autor ***10***, remete-se neste ponto para a leitura de um poema de *Inward Companion: Poems (1950)*: «Haunted» ***11*** -

«The roads are dangerous.»

«What? What? ... «The roads»!
I sit at *home.* And what my heart forebodes
Is not ... mere death - to catch me unawares,
But Life, which ever in at my window stares;
Life that still drives me on, and edges by
Perils perpetual, and not transitory.
Knife-edged the daily precipices I tread,
By trotting footfall of the unseen misled:
Abysses of time; vile scenes illusions breed;
Fear that like fungus sprouts from viewless seed
«You say, *This is.* The soul cries, *Only seems.*
And who, when sleeping, finds unreal his dreams?...
That hill; those hollows; sloping into shade.
The spawning sun; the earth for night arrayed;
The listening dark; the Fiend with his goads. ...
«The roads are dangerous»? ...
«Oh, yes: "The roads".»

A escolha do texto tem a ver com a posição de centralidade que este parece ocupar, não só no que diz respeito à simbologia das imagens da obra poética de de la Mare, mas também ao processo onírico do poeta, descrito por ele próprio, em vários passos da Introdução a *Behold, This Dreamer!*, como exemplos de episódios concretos de uma biografia interior.

O ponto de intersecção entre a intimidade anímica do sonho e a intimidade do monólogo, que o poema enuncia, encontra-se no próprio sentido de assombramento que um fantástico de situação, naturalmente, deixa reflectir na cena simbólica das imagens. A leitura de um trecho relatado por W. de la Mare sobre um sonho particular parece orientar, de modo esclarecedor, a determinação do referido ponto de intersecção entre uma ordem de ocorrências puramente subconsciente, a do sonho, e uma ordem de ocorrências, em que o subconsciente psíquico é um valor a jogar com o discurso de uma consciência mais complexa e mais condicionada: a da enunciação poética.

O condicionalismo e maior complexidade da consciência poética não têm a ver com rupturas de fundo, patentes nas coordenadas de valores que estruturam a cultura e a inteligência humanas, morais e psicológicas. Com efeito, são estas as coordenadas que reflectem no pensamento e na palavra a ordem discursiva de uma língua determinada, de uma lógica geral de perspectivação e representação dos referentes. Naturalmente, a enunciação poética é condicionada ainda pelo código semiótico de imposições (e liberdades) que lhe é apresentada pela tradição da(s) língua(s) literária(s) em que se inscreve.

Todavia, o cerne da questão não se situa, simplesmente, nestes lugares comuns de reflexão sobre o fenómeno literário. A questão central articula-se no

dialogismo da imposição da regra com a liberdade relativamente a essa regra; dialogismo esse, que se trava na fronteira da consciência humana do poeta, com a sua subconsciência ou inconsciência, no acto da escrita poética, no tipo de enunciação em que o poema se apresenta. E, quando se refere a regra, não é de situá-la apenas nos parâmetros do código semiótico literário, em si, mas em todo o contexto de um código geral, que é a história humana, na profundidade mítica das suas raízes *12*.

O episódio biográfico de W. de la Mare, o relato de um sonho, deve então ler-se já como a tentativa do próprio poeta de estabalecer o diálogo entre uma lógica subconsciente de ocorrências e uma lógica mais consciente da sua descrição e interpretação *13*:

> I - seemingly myself, yet not *myself* - am standing silent and alert in a stone-flagged lofty room, its opposite wall pierced with three high, stone-mullioned, Gothic windows. In the dusk between night and day I see beyond them, but faintly, the distant horns of a bay and the shores and the breaking waves of an inaudible sea. There is a shut door on my left; and a pace or two in front of me stands a high-backed triangular-topped chair. In this is seated an old lady in black - in clothes of a bygone century; and although I have only a sidelong view of her, she is so tranquil and motionless that I can not be sure whether she is awake or asleep. What reason I have for wishing her dead, what advantage her death will bring me, I have no notion, even in my dream. But murder is my deliberate intention; and there is no pause for second thoughts between the intention and the act. With extreme caution I approach her soundlessly from behind her chair, and devilishly drive home the dagger clutched in my hand beneath her right shoulder blade. The deed is done. She utters neither sigh nor groan; remains mute and unmoved.

Uma primeira abordagem do relato depara de imediato com uma situação curiosa: o eu da narração do episódio pretende identificar-se no eu do homem, que é de la Mare, no momento em que este se objectiva, na distância crítica que o

separa de eu, protagonista do sonho: *I - seemingly myself, yet not my*self. A relação deste eu (homem-protagonista do sonho) com o eu dos poemas em monólogo simples, ou com os eus dos poemas em monólogo dramático, reflecte o mesmo processo de auto-identificação do sujeito, através da sua alterização nos sujeitos-objecto em que se vai projectando -

> *I* - sit at *home* (...)
>
> You say, *This is.* The soul cries *Only seems.*

A enunciação dramatizada dos poemas construidos segundo a motivação da alteridade subjectiva é, afinal, a simbolização discursiva de uma ordem psicológica subconsciente, na sua busca de inteligibilidade. Naturalmente, esta é uma inteligibilidade velada, de modo a não comprometer a intimidade e o segredo do símbolo. O que está em causa não é a identificação do eu, ou eus, do poema, mas a tomada de consciência de todos os eus que, em potência, nele possam inscrever-se. Mais do que um problema de textualização, através da enunciação poética subjectiva, trata-se de um problema de retextualização, através da re-enunciação poética subjectiva de cada eu projectável naquele espaço de leitura. É neste parâmetro de abertura de possíveis, que se situa a não necessária identidade das falas dramatizadas nos poemas.

2.1. A reflexão sobre este ponto deve integrar-se naquilo que, mais acima foi referenciado como o contexto de uma história humana, nas estruturas da sua cultura e pensamento (pp. 256-257). O termo «dialogismo», utilizado na descrição do processo em causa, reporta-se directamente a Bakhtine e requer uma

explicitação justificativa. Atente-se no seguinte passo de *Esthétique de la Création Verbale* de Bakhtine *14*:

> L'événement dans la vie du texte, son être authentique, a toujours lieu aux frontières de *deux consciences,* de *deux sujets.*
>
> Le sténogramme de la pensée humaine, c'est toujours le sténogramme d'un dialogue de type particulier: l'interdépendance complexe qui s'instaure entre le *texte* (objet d'analyse et de réflexion) et le *contexte* qui l'élabore et l'encadre (contexte interrogatif, contestatif, etc.) à travers lequel se réalise la pensée du sujet qui fait acte de cognition et de jugement. Il y a rencontre de deux textes — celui qui est tout fait et celui qui s'élabore en réaction au premier. Il y a donc rencontre de deux sujets, de deux auteurs. (...) L'acte humain est un texte potentiel et ne peut pas être compris (en qualité d'acte humain distinct de l'action physique) hors du contexte dialogique de son temps (dans lequel il figure au titre de réplique, position de sens, système de motivation).

Repare-se que as vozes que um texto em monólogo dramático deixa ouvir, correspondem às vozes em diálogo das duas consciências, dos dois sujeitos, dos dois autores, compreendidos no sentido bakhtiniano de texto. O problema da réplica a um enunciado, o problema da leitura, em termos genéricos, não deve apreciar-se unicamente em função da existência pragmática de um leitor empírico, exterior à composição textual. O diálogo entre duas consciências subjectivas é interior ao próprio texto, é inerente ao ser da composição. O monólogo dramático explicita concretamente esta dualidade de sujeitos enunciadores de um mesmo discurso do poema.

Apenas a título de demonstração evidente deste tópico de reflexão, na sua pertinência quanto a um modo de escrita peculiar a muitos textos poéticos delamareanos, cite-se um excerto de «The Others», ainda de *Inward Companion* *15*:

«Friendly?»

«Perhaps!»

«Say, neutral?»

«How to tell?»

«*Not* hostile!»

«Well — who then would intercede?»

«And do you rap? Or crystal-gaze? Or set
Traps in the dark? Glass? Ouija? Or planchette?
A Madame Medium pay? Book - candle - bell?»

«Oh, no; I sit and read.?»

«Or merely sit?»

«Sometimes. Why not? The air,
Wild Ariel's air, must thrill with secrecies
Beyond the scope of sense. ... Ev'n we two share
Our thoughts and feelings chiefly by surmise.
You speak: I watch and listen. But faith alone
Vows that the well-spring of your life's my own.
And when Goodbye is said, and comes the night,
What poof has each of either - out of sight?

«Yes, even now - to eyes of love how clear! -
It is the ghost in you I hold most dear.
When, then, yor urge me - mockery, or dismay -
For evidence, for proof, I can but say,
The deeper my small solitude may be
The surer I am of unseen company ...
It haunts with loveliness this silent night.»

(1-26)

A indefinição subjectiva do eu que se enuncia verifica-se através da sobreposição palimpséstica de sujeitos indeterminados - os outros - na justaposição como que inconsequente das suas falas. Atente-se, sobretudo, nos versos em

itálico, no texto do poema, como que na citação directa de todos os outros, no seu conjunto.

A questão epistemológica que se levanta, a da superação do sujeito particular em função da subjectividade, em abstracto, resulta de uma problemática essencial da Poética, em termos pós-românticos: ao conflito de identidade dos géneros classicamente aceites, sucede-se o hibridismo de tipologias de discurso, outrora dicotomizadas em absoluto. Em W. de la Mare, a reafirmação do carácter específico da lírica poética desenvolve-se, caracteristicamente, na linha paradoxal que une a dramaticidade do discurso com a ausência da personagem enunciadora; no absurdo da voz sem corpo, impessoal: *It is the ghost in you I hold most dear*.

Repare-se que, é este mesmo processo de obliteração do eu, enquanto personagem delineada de um drama, que surge no relato da parte final do sonho do poeta:

> I might have been a character in some old tragedy or romance. I am hardly even a second self. There was no conscience in it; not a trace of motive, or of remorse; only a pitiless purpose, and the mere animal dread of discovery.

Num passo posterior deste mesmo texto, em *Behold, This Dreamer!*, a negação do sujeito individualizado, enquanto parte integrante do real da consciência durante a vigília, surge na apresentação da figura original de Mandrake, numa citação de *Death's Jest Book*. O enquadramento da alegoria é a sobrevivência, depois da morte, do eu sub-/ inconsciente do sonho que, durante o tempo de vida do individuo permaneceu semi-oculto pelo corpo, pelos sentidos, pelos pensamentos, acções e obrigações do eu consciente da vigília [16]:

> (...) - what account of his earthly pilgrimage will the *waker* then give? Will it resemble poor Mandrake's in *Death's Jest Book*, who has been falsely persuaded of his own demise? - «Well, what is, is, and what is not, is not; and I am not what I was - for I am what I was not; I am no more, for I am no more: I am no matter, being out of all trouble, and nobody at all, but poor Mandrake's pure essence. ... Marry, I must either have been very sound asleep when I died, or else I died by mistake, for I am sure I never intended it: or else this being dead is a quite insignificant habit when one's used to it: " 'tis much easier than being alive. ..."

A dispersão aparente de uma linha de análise directa do poema proposto inicialmente, «Haunted», tem sido desenvolvida intencionalmente no sentido de fazer ressaltar aspectos vários da poética delamareana, na medida em que estes possam orientar e reconduzir a leitura, de novo, até ao respectivo texto do poema. Uma síntese dos tópicos abordados nesta digressão aponta, em primeiro lugar, para a centralidade da relação entre o discurso onírico e o discurso poético, no processo imaginativo subjacente à escrita de W. de la Mare. Um segundo aspecto, apoiado muito directamente no primeiro, revela o conflito da identidade subjectiva do eu, disseminado dramaticamente nas vozes múltiplas do seu monólogo. Finalmente, o aspecto temático da morte, enunciado no sonho, como homicídio, reflecte a noção de assombramento, por uma eventual culpa original que domina o poema «Haunted». A questão da culpabilidade subjectiva no acto da morte como homicídio, na ausência paradoxal de qualquer sentimento de culpa consciente, por parte desse mesmo sujeito, leva à equação acerca da fronteira que delimita a realidade e a ficcionalidade de um mesmo eu. Tanto a interpretação que de la Mare faz do seu próprio sonho de homicício, como a citação de *Death's Jest Book*, apontam para o dualismo indeterminado que articula o conceito de subjectividade entre o real e a ficção, a pessoa e a *persona*, a lírica expressiva de uma primeira pessoa, a do poeta, o drama a várias vozes em que essa expressão lírica se pode desmultiplicar. «The Others» é o poema que procura metaforizar discursivamente

este processo de alterização do eu, na ficcionalidade dos monólogos de todos os outros, na indiferença quanto à possibilidade de diálogo:

> Wild Ariel's air, must thrill with secrecies
> Beyond the scope of sense....
> (...)
> You speak: I watch and listen.
> (...)
> And when Goodbye is said, and comes the night,
> What proof has each of either - out of sight?
> (...)
> The deeper my small solitude may be
> The surer I am of unseen company...

Regressa-se à leitura de «Haunted». O poema é perpassado pela rede de linhas temático-simbólicas já características da poesia delamareana. A indeterminação das fronteiras entre a vida e a morte e, o modo como a questão pode ser paradigmatizada no espaço anímico do sonho, reemerge em «Haunted» na simbologia de imagens de enquadramento: estradas, casas, montanhas, abismos. Tal como no sonho, estas imagens traduzem alegorias de reflexo, quanto a processos anímicos mais ou menos ocultos do sujeito que as produz. A pertinência de um modo de enunciação em monólogo dramático é tanto mais notória, quanto mais se revela necessária à construção de um poema sob o título de «Haunted». O eu assombrado do poema, perseguido pela culpa fantasmagórica da memória de uma morte, é o mesmo eu do sonho que, explicitamente, se acusa como o assassino quase irracional, sem móbil, de alguém inocente:

> What reason I have for wishing her dead, what advantage her death will bring me, I have no notion, even in my dream. But murder is my deliberate intention;

Contudo, o que está em causa não é o objecto da acção - a vítima inocente - dentro dos parâmetros de uma moral ortodoxa, nos quais se enquadram afirmações como, «o crime não compensa». A identidade da vítima, uma mulher de idade vestida de negro, imóvel, sem qualquer reacção, tanto em vida como na morte, não é importante senão como referência, relativamente ao sujeito da acção: a vítima é apenas o alvo objectual, sobre o qual, necessariamente, se projecta a intencionalidade assassina do eu. Nesta ordem de ideias, o sujeito passivo da vítima é o desdobramento do sujeito intencional do acto, operado pela contextualização simbólica do sonho.

No texto do poema, a duplicidade do eu não se alteriza objectivamente no outro, tal como no sonho. É uma duplicidade dúbia em que, simultaneamente, uma outra voz parece ouvir-se no contraponto do diálogo:

> «The roads are dangerous.»
> *What! What!*
> (...)
> «The roads»

No entanto, o grafismo dos itálicos e a alternância das aspas, como marcas de apresentação do diálogo no corpo do texto, não evitam a possibilidade de fusão da outra voz na voz de um único sujeito enunciador: «You say, *This is.* The soul cries, *Only seems.*» *17.* Este *you* não é outro fora do eu, mas aquele *eu* consciente do real da vigília, que só se deixa revelar na sua realidade mais profunda através do olhar do *eu* da alma, o *eu* do sonho. Aquilo que o eu da vigília encara como o real não é senão uma farsa do real, para o eu do sonho: *And who, when sleeping, finds unreal his dreams?*

O comentário de W. de la Mare relativamente ao sonho do assassínio vem reiterar a perspectiva da duplicidade do eu, através do exemplo literário de R.L.Stevenson, em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* **18**: *There is no plea for my defense. I am yet another infamous nocturnal Hyde. But where is Dr.Jekyll ?*

3. Uma vez que a figura de um autor, W. de la Mare, surge como ponto de referência para uma experiência psicológica particular, a do sonho, com uma implicação íntima com aspectos da sua produção poética, parece importante esclarecer e delimitar a noção de autor, segundo parâmetros visados no âmbito deste estudo, tal como a Introdução procurou evidenciar. Para tal, afigura-se relevante a citação de um passo de *Esthétique de la Création Verbale*, de Bakhtine, nos termos em que o problema do texto se equaciona através da figura de um autor, no seu relacionamento com as imagens e as personagens de um discurso **19**:

> Le rapport de l'auteur à ce qu'il représente entre toujours dans la composition de l'image. Le rapport de l'auteur est constitutif de l'image.(...) Un auteur ne saurait être dissocié de ces images et de ses personnages, dont la mesure où il entre dans la composition de ces images dont il est partie intégrante, inaliénable (les images sont bivalentes et, parfois, bivocales). Que l'*image* de l'auteur soit dissociable de l'image des personnages, c'est certain, mais il reste que cette image émane de l'auteur, en vertu de quoi, elle aussi est bivalente. On substitue trop souvent aux personnages quelque chose comme des êtres vivants.

O aspecto fundamental da posição bakhtiniana quanto ao conceito de autor reside na diferença estabelecida entre o autor e a imagem do autor. O autor

constitui-se sempre na dualidade do sujeito empírico do escritor (*l'auteur réel*) e do sujeito textual que dele se projecta. Como tal, o autor não é inteiramente um dado concreto, positivo, mas uma instância negativa, em si: é um valor relacional no seio da composição. O autor, assim determinado, é o factor de denominação comum na constituição das imagens e das personagens *20*. Daí resulta a bivalência e a bivocalidade das imagens e das personagens.

Por seu turno, a «imagem do autor» é já uma projecção do «autor», no sentido da sua representação concreta, da sua prefiguração. Como «imagem», naturalmente, ela alcança o estatuto de todas as outras imagens e personagens do texto, incutindo à leitura a ilusão de uma maior proximidade, porventura, identidade, com a figura do autor empírico, histórico, que se esconde por detrás do «autor» textual: *On substitue trop souvent aux personnages quelque chose comme des êtres vivants.*

Em de la Mare, pode encontrar-se o mesmo tipo de pressuposto, implícito em afirmações sobre a natureza relacional da poesia e do sonho. O rigor intelectual, teórico-literário de Bakhtine reveste-se, em de la Mare, de uma intuição mais prática, quanto a valores de uma experiência psicológica concreta *21*: *Moreover, every dream worthy of the name is itself a creation, an anonymous work of art, and may also be tinged with the poetic.* Aquilo que na teoria do texto de Bakhtine aparece como o autor, princípio negativo de instauração textual, no contexto delamareano surge como o *anonimato* da criação poética. Deste modo, a duplicidade das imagens e das personagens do texto, em Bakhtine, impregnadas abstractamente (anonimamente) pelo autor, em de la Mare, reveste-se da natureza dupla das imagens manifestadas no sonho *22*:

> An *imagined* «character» makes his appearance in consciouness no less of his own volition as it were and no less complete than any similar apparition made manifest in a dream.

A criação de uma personagem, de uma imagem, em poesia, não obedece a um processo volitivo da responsabilidade, em exclusivo, da consciência do autor, empiricamente considerado. O «autor» bakhtiniano assemelha-se, em de la Mare, àquele eu durante o sonho, para o qual as imagens que (afinal) produz parecem resultar de uma lógica de organização que o transcende; uma lógica, dentro da qual ele, simultaneamente, se vê enquadrado e excluido. Tal como em Bakhtine, em de la Mare, as personagens criadas parecem assimilar algo do eu que as projecta; intrinsecamente, porém, elas alienam-se desse mesmo eu, no desdobramento que o anonimato da criação permite *23*: *The sleep that is, as it were, the frontier between two or more several «personalities»*.

O confronto da poesia com o sonho, em de la Mare, não se deve tomar como uma posição reducionista unívoca, por parte do poeta, no sentido de fazer coincidir as naturezas de ambos os processos de manifestação psicológica humana. O contexto do sonho é, para o poeta, um ponto de contacto inegável com o contexto poético, na medida em que se constitui como paradigma exemplar da sua própria experiência particular, como homem e como poeta.

No entanto, excluindo o factor sonho como dado de uma biografia interior, influente na criação poética de um autor determinado, ele deve ser tomado, porém, na qualidade de processo psicológico, entre todos os outros que constituem a esfera de actuação comportamental humana. Trata-se de um processo psicológico global, por meio do qual se define, teoricamente, o posicionamento relativo do sujeito no quadro de valores culturais e morais da sociedade em que se insere. Em

última análise, os termos pelos quais se estabelece a alienação entre o eu do autor e o (s) eu(s) da(s) personagem(s), nos parâmetros já referidos, equacionam-se com dois planos distintos de enunciação. Seguindo ainda Bakhtine, numa lógica silogística, estes dois planos de enunciação correspondem à dialéctica entretecida entre o autor e a imagem do autor, nos universos «dialógicos» em que cada qual se movimenta: o primeiro integra-se, directamente, no «diálogo ideológico» da sua contemporaneidade; o segundo faz parte do «diálogo representado» no interior da própria obra, conjuntamente com todas as outras personagens *24*:

> L'auteur, lui, se situe à l'intérieur du dialogue réel et se détermine en fonction de la situation réelle qu'il occupe dans sa contemporanéité. À la différence de l'*auteur réel*, l'*image de l'auteur* (et qui émane de l'auteur lui-même) ne prend aucunne part directe au dialogue réel (auquel il ne participe que par l'entremise de son oeuvre qui constitue un tout). En revanche, il peut avoir sa participation à l'intérieur du sujet de l'oeuvre et se produire dans le dialogue representé, parmi les personnages. (...) Le discours de l'auteur (réel), de celui qui opère la représentation (si ce discours a lieu) est, dans son principe, un discours de type particulier que ne peut pas se situer sur le même plan que le discours des personnages. C'est précisément ce discours qui détermine l'unité ultime de l'oeuvre et en est la dernière instance de sens, en est, pour ainsi dire, le dernier mot.

Esta consciência de um sentido relacional interior à própria obra, conferindo-lhe unidade de significação é intuida por Walter de la Mare, enquanto poeta e não teórico. Deste modo, os termos pelos quais esta mesma consciência de unidade da obra é exprimida fazem lembrar Poe na sua definição de poema *25*; naturalmente, a analogia tem de ser tomada pontualmente, na abstracção dos contextos periodológicos e ideológicos específicos das poéticas de Poe e de la Mare, como o Cap.I.2 procurou tornar explícito *26*:

> A poem's supreme significance, like that of a child or a bird or a loved one or a saint, is purely its own beautiful *pregnant self*.

No fundo, a expressão de Bakhtine acerca da *unidade última* da obra, a *última instância de sentido*, - *le dernier mot* - corresponde àquilo que Poe determina como *o poema per se*, bem como àquilo que de la Mare designa de *pregnant self*, cada qual nos contextos distintos das poéticas respectivas.

Regressa-se de novo ao poema «Haunted». Enquanto enunciação dramatizada de um eu, a composição pode apontar para uma eventual imagem do autor, na designação bakhtiniana, sobretudo, se se atender ao contexto onírico peculiar no universo poético de de la Mare. Entretanto, este eu que se enuncia integra-se nitidamente no quadro referencial das personagens delamareanas. O pressuposto diálogo do eu com uma instância interlocutora indefinida, deve ser perspectivado de dois ângulos. Em primeiro lugar, dentro dos limites da própria composição, a situação de diálogo aparente não é senão o desdobramento de um monólogo interior ao sujeito, no sentido da sua auto-reflexão, auto-objectivação. Em segundo lugar, a auto-objectivação do eu através do monólogo alcança uma significação mais lata e completa quando relacionada com o contexto de referências da poesia delamareana. O eu do sujeito enunciador é, afinal, um espaço discursivo indeterminado, no qual ecoam ressonâncias de outros eus dos poemas de de la Mare; é o espaço, enfim, no qual se projecta a imagem do autor, do mesmo modo como esta parece emergir nas personagens dos sonhos.

A elipse sintáctica que caracteriza a fragmentaridade interior de um discurso monológico remete, igualmente, para o panorama geral dos cenários delamareanos, nos quais se deixam escutar as vozes ou os silêncios, de todos os outros, os ouvintes, interlocutores imateriais dos diálogos forjados. Retenham-se apenas quatro imagens simbólicas do poema para exemplificar este ponto de vista: as

estradas, a casa, os abismos, a escuridão ouvinte. O sentido de assombramento fantástico que perpassa a atmosfera do poema concentra-se na figura de um *eu*, o enunciador do discurso, e de uma *casa*: *a sua casa* - «*I* sit at *home.*» A posição deste eu *dentro* da sua casa remete para o confronto com posições diversas do sujeito perante «a casa», patentes em outros poemas delamareanos. Em termos paradigmáticos, refiram-se apenas três textos: «The Listeners», *The Traveller*, *Winged Chariot.* Nos dois primeiros textos, assiste-se a um tipo de enunciação em terceira pessoa; no terceiro, o plano discursivo transfere-se para a primeira pessoa.

Em «The Listeners», um homem encontra-se em frente de uma casa fechada, com a intenção de nela entrar. Percorreu um itinerário para aí chegar, partirá, novamente, para outro destino, uma vez falhado o objectivo. Em *The Traveller,* o homem em peregrinação, proveniente da sua casa, é confrontado com a casa simbólica de Terra, a qual, finalmente, o irá acolher. A perspectiva de enunciação, em que o sujeito é um «ele», simultaneamente, sujeito e objecto do discurso, reforça o símbolo da assimilação-identificação do eu humano, transitivo, na subjectividade elementar, intransitiva, da Terra: *Himself: the momentary looking-glass / Of Nature.* (est.133).

Em «The Listeners», a enunciação em terceira pessoa determina a universalidade da situação subjectiva, tal como em *The Traveller,* servindo-se, contudo, da simbologia de um episódio particular.

Em *Winged Chariot*, a simbologia da «casa» na imagem da Terra é transferida para a da «Casa do *Tempo*». Não é indiferente o título alegórico atribuido ao poema de dezanove estrofes, integrado no corpo da composição de *Winged Chariot*: «The Palace of Time». O eu enunciativo dilui-se na sequência de

planos e perspectivas que constituem a arquitectura da «Casa do Tempo». A enunciação em primeira pessoa não é, de modo algum, a afirmação da subjectividade individual, num tipo de discurso que faça reflectir os objectos no valor psicológico do monólogo. Tratar-se-ia, nesse caso, de um tipo de monólogo idêntico ao que se encontra, por exemplo, em «Haunted». A enunciação monologante de «Haunted» projecta-se de um ponto de vista mais expressivo da intimidade subjectiva, na sua tentativa de representação de um fluxo de consciência.

O eu de *Winged Chariot,* pelo contrário, é uma subjectividade centrada no valor referencial, transindividual, da enunciação dos objectos. A sequência de citações de outros textos, outros sujeitos, reforça a intenção de descentrar o ponto de vista enunciativo do eu individual de uma primeira pessoa, conferindo-lhe a universalidade de um eu-reflector, por oposição àquele que se reflecte.

Note-se que o posicionamento do eu em «Haunted», determinando a natureza psicológica íntima do monólogo, não invalida o facto de se tratar de um poema em que o sujeito enunciador é indeterminado, como atrás se referiu. A natureza impessoalizada da subjectividade é um aspecto comum aos quatro poemas em confronto neste momento, independentemente da posição mais exterior, ou mais interior, do eu enunciador do discurso face aos seus objectos.

4. Retoma-se a questão proposta: qual a relação do *eu* com a *casa*? A simbologia da identificação do eu com a casa, com ressonâncias igualmente psicanalíticas, reveste-se de uma profundidade filosófica fundamental, e apresenta-

se como vector de orientação para o relacionamento do eu com outras coordenadas simbólicas [27]. Em de la Mare, a relação eu-casa encontra-se no ponto de intersecção de coordenadas simbólicas como as estradas, os abismos, a escuridão ouvinte. O estudo crítico de Luce Bonnerot afigura-se, mais uma vez, como uma leitura precisa da obra delamareana, remetendo, neste caso, para uma análise do valor da *casa*, como dimensão humana [28]:

> Ce sont des maisons enracinées, qui ont comme poussé là où elles sont, au même titre que les arbres qui les entourent. (...) On voit que de la Mare pratiquait un animisme trés conscient dans ce domaine. (...) En fait la plupart des maisons delamariennes sont hantées, ou seulement habitées. Les deux notions sont liées d'ailleurs car pour le poéte les maisons - dignes de ce nom - gardent à jamais l'empreinte de ceux qui on vécu dans leurs murs. Les maisons lui parlent, lui racontent leur histoire ou leur drame. (...) Les maisons savent tout et sont comme imprégnés de l'histoire et de la personnalité de leurs habitants; (...) elles ont des "manières d'être" et des "influences".

Um breve confronto com o texto delamarano, tomando na sua generalidade, indicia claramente os tópicos essenciais apontados por Bonnerot, na caracterização simbólica da *casa,* elemento do humano. A historicidade que define a casa, fundamentalmente, releva da sua natureza anímica, em empatia com o homem, bem como da sua estrutura enraizada no *continuum* da Terra e do Tempo; é, precisamente, este *continuum* que determina o fluxo de todos seres mortais, na intransitividade ontológica da existência. É em *The Traveller* que o símbolo da casa, como a habitação natural do homem no mundo, se apresenta mais desnudado, sem necessitar de recorrer à imagem arquitectural, ortodoxa, do edificio, nas suas paredes e janelas:

> At verge of this huge *void he camped* for days.
>
> (est.13)

He had scanned that lunar landscape when of old
Tranced at a *window* as a child *he had sat* -
(est.16)

That Eye of *Heaven, mansion* of secret light.
(est.124)

A *Casa* do homem é a própria Terra que o acolhe, no espaço vazio da abóbada que forma com o Céu. Contudo, destaca-se, neste sentido de desvelamento do símbolo *casa*, a insistência na codificação de um dos seus componentes essenciais: a *janela*. As janelas da casa representam simbolicamente os *olhos* humanos, numa proporcionalidade directa de funções: assim como os *olhos* são espelhos da alma, também as *janelas* deixam transparecer interiores de casas, reflexos de quem as habita [29]. Por silogismo, consequentemente, as janelas são espelhos da alma tal como os olhos. Em última análise, o «Olho do Céu», na imagem de *The Traveller*, é a janela, subentendida, da mansão do divino, na qual se oculta a luz essencial.

Reflectindo, porém, na latitude da obra do poeta, este desvelamento do símbolo na elementaridade cósmica do seu sentido não é a referência mais característica para a motivação das imagens no contexto delamareano. A imagem da casa, que assimila a intensidade anímica de uma vivência humana, é uma imagem, cujo simbolismo assenta no realismo concreto da sua visibilidade e solidez. O texto delamareano está repleto de casas, epocalmente determinadas: vitorianas e eduardianas. São construções que se estruturam profunda e densamente no espaço tridimensional que ocupam. Não são unicamente fachadas - alicerçam-se em caves, onde se situam as cozinhas, i.e., as fontes primárias de produção de energia da

casa, no fogo dos fogões : *this semi-subterranean chamber* - a expressão é de Mr Asprey no conto, «The House» *30*.

A cozinha é o lugar de confecção de todos os alimentos a servir na casa. É o lugar das matérias-primas, do cru. Repare-se que a simbologia do cru não é inconsequente no contexto da poesia delamareana, muitas vezes ligada, paradoxalmente, à referência da criança - naquilo em que a inocência pode comportar de primarismo psicológico de sensações e sentimentos, de barbaridade cruel, no intuito de uma auto-gratificação instintiva. A leitura do poema «Dry August Burned», de *Memory and Other Poems (1938),* reflecte, com exactidão realista, esta perspectiva do mundo infantil no seu relacionamento com o mundo animal, no cenário da cozinha *31*. A cena de imolação de uma lebre de caça traduz-se numa espécie de espectáculo ritualizado, aos olhos de uma criança sedenta em satisfazer instintos, dos quais ela própria não se apercebe inteiramente:

> Dry August burned. A harvest hare
> Limp on the kitchen table lay,
> Its fur blood-blubbered, eyes astare,
> While a small child that stood near by
> Wept out her heart to see it there.
> (...)
>
> «Mother,» she said,
> Her tear-stained cheek now flushed with red,
> «Please, may I go and see it skinned?»
>
> (1-5;24-26)

Como local de preparação dos alimentos, a cozinha é a responsável imprescindível, não só da refeição comum quotidiana dos habitantes da casa, mas também da possibilidade de realização da festa, do banquete, enquanto ocasião

extraordinária, no quotidiano dessa mesma casa. Os exemplos desta natureza multiplicam-se na obra poética delamareana, ligados essencialmente, de novo, ao contexto e à perspectiva infantis. O comentário de L.Bonnerot ajusta claramente este ponto de vista, ao dizer: «La cuisine est le ventre de la maison aussi et c'est pourquoi les petits garçons delamariens y font de fréquentes visites et même des raids.» *32*. Num poema intitulado «Sephina», integrado no conjunto de poemas dedicado às ilustrações de uma criança de doze anos, Pamela Bianco, *Flora: A Book of Drawings*, atente-se na descrição detalhada de todo o colorido decorativo de um banquete, no êxtase de um olhar infantil sobre *a festa* *33*:

> And now the banquet calls. A blare
> Of squalling trumpets clots the air;
> And, flocking out, streams up the rout;
> And lilies nod to velvet's swish.
> And peacocks prim on gilded dish,
> Vast pies thick-glazed, and gaping fish,
> Towering confections crisp as ice,
> Jellies aglare like cockatrice,
> With thousand savours tongues entice.
> Fruits of all hues, too, shape and bloom -
> Pomegranate, quince and peach and plum,
> Nectarine, grape, and cherry clear
> And knotted pine - each leaf a spear ...
>
> And lo! - 'La, la!
> Mamma, mamma!
>
> (31-final)

À parte do alicerce de todo o edifício, nos fundos da cozinha, a casa delamareana eleva-se em altitude, até aos aposentos dos senhores e das crianças da casa, culminando nos sótãos. A energia primária do fogo dos fogões, da cozinha e

das salas, é substituida pela energia secundária das memórias passadas, de coisas aparentemente mortas, que vivem apenas no reflexo do que já foram *34*:

> That attic casement ... was there a flaw in the glass?...
> I thought, as I glanced up, there had peered a face.
>
> «**The Vacant Farm House**» (11-12)

Por seu turno, o espaço simbólico do sótão, reflexo de um passado, pode transferir-se para o enquadramento mais alargado da casa abandonada, em ruinas. Em «The Old Stone House», a casa abandonada, que uma criança gosta de visitar nas suas explorações e descobertas, conta com a presença pressentida de um rosto e de um olhar atentos à invasão do estranho *35*:

> But still I tread on tiptoe, still tiptoe on I go,
> Past nettles, porch and weedy well, for oh, I know
> A friendless face is peering, and a clear still eye
> Peeps closely through the casement as my step goes by.
>
> (5-final)

A casa abandonada, com a qual é confrontado o viajante de «The Listeners» é, afinal, uma casa assombrada pela presença imaterial de fantasmas. A sensação do viajante face à presença dos ouvintes é da mesma natureza que a sensação experimentada pela criança, em «The Old Stone House», perante o desconhecido que pressente observá-la:

> But only a host of phantom listeners
> That dwelt in the lone house then
> Stood listening in the quiet of the moonlight.
>
> «**The Listeners**»

Em *Winged Chariot,* «The Palace of Time» remete para um local em ruinas, nas quais todo o fluir da existência se petrificou:

> Now effiges, in guise of life, of stone -
> Grief, woe, despair their broken faces on,
> Some as though smiling - in the dusk-line shone.
> All else seemed foundered in oblivion.
>
> (est.89)

Nesta ordem de ideas, o sentido vivencial da casa, intimamente ligado com o sentido historicamente considerado da subjectividade humana, potencia o símbolo da casa, na representação do eu. O binómio simbólico *casa/eu* articula-se na significação ontológica da habitação do eu. Deste modo, a casa-*habitação* do *eu* ultrapassa a dimensão individual do sujeito identificado, para se constituir na dimensão anónima da multiplicidade de sujeitos, materiais e imateriais, que nela se identifiquem. Lê-se em «Haunted» : *I* sit at *home*.

É precisamente este estar-em-casa o sentido mais revelador da significação de assombramento e, consequentemente, de fantástico, no texto poético delamareano. No entanto, uma leitura sumária de alguns passos da narrativa de W. de la Mare reforça esta perspectiva, uniformizando assim um processo imaginativo, característico de um curso de escrita na obra do poeta, para lá de uma diversidade de tipologias de discurso:

> Houses, as the years collect, become densely populated.
>
> **«The House»** ***36***

Independentemente de *quem* habita a casa, e *quando,* a *casa* como habitação humana permanece uma espécie de repositório de presenças, vivências,

experiências, que passam a fazer parte daquelas paredes e salas, impregnando-lhes como que um ser próprio, ou um modo de ser, uma personalidade, uma influência. A subjectividade humana, uma vez libertada da carga individualizante de cada sujeito definido, transfere-se para a identidade anónima da população da casa :

> We had been talking about houses - their looks and ways and influences.
>
> **«The Bird of Travel»** *37*

É neste contexto que se enquadra a percepção da casa, das suas janelas, como olhar. Deste modo, a metamorfose do olhar e da influência da casa, no olhar e na influência (presente) do fantasma, reflecte uma contiguidade imediata de associações psicológico-imaginativas, no âmbito de uma lógica do fantástico, em que os universos do sonho e da poesia se tocam e interpenetram, quase indivisivelmente:

> It was a long, dark, many-windowed house. It gloomed sullenly back at me beneath the last of night.(...) I stood for a moment confronting their [the windows'] black regard.
>
> ***Memoirs of a Midget*** *38*

Retomando o poema «Haunted» e o sentido de *estar-em-casa* que este enuncia, verifica-se que o assombramento e o fantástisco da habitação do eu não remete, essencialmente, para a temática da morte, à semelhança do cenário de Poe. O fantástico delamareano, a presença imaterial dos olhares dos ouvintes, na casa aparentemente desabitada (mas «densamente povoada»), o espaço elementar da Terra, na atemporalidade do humano, é um fantástico que se identifica na potencialidade de vida, em cada modo de existir:

> *I* sit at *home*. And what my hear forebodes

Is not ... mere death to catch me unawares,
But Life, which ever in at window stares;
Life that still drives me on, and edges by
Perils perpetual, and not transitory.
(...)

You say, *This is.* The soul cries, *Only seems.*
And who, when sleeping, finds unreal his dreams? ...
(...)
The listening dark; the Fiend with his goads ...
«The roads are dangerous»? ...
«Oh, yes: "the roads."»

4.1. Este tópico de discussão, no entanto, não deve ser elaborado sobre dados superficiais. Está em causa, como se tem vindo a analisar, o relacionamento do sujeito com o seu contexto de integração histórica e, até geográfica; está em causa a relação do eu com modos de auto-enunciação e representação. Compete, assim, dilucidar mais detalhadamente a questão, aprofundando-a, de modo a deixar margem a desenvolvimentos subsequentes.

Falou-se de enquadramento histórico e geográfico na relação do eu com a casa. É pertinente esclarecer, neste momento, qual a significação da casa/ habitação para o próprio poeta Walter de la Mare: i.e., qual o seu sentido vivencial. Na medida em que a casa é, de facto, uma influência, ela comporta em si a carga humana de todos os que nela têm habitado e lhe chamam *a minha casa*, bem como de todos os outros que por ela têm passado - estranhos, visitantes, fantasmas de outras vivências já recuadas no tempo.

De la Mare não fala especificamente da sua própria casa. Transporta, sim a «casa» para os seus escritos, como atrás já foi referido. Todavia, é curioso mencionar uma uniformidade de pontos de vista e sensações em face da casa do poeta, por parte de amigos, críticos-biógrafos, que com ele privaram durante periodos mais ou menos alargados da sua vida. A descrição mais intimamente conhecedora da casa de W. de la Mare, penetrando para além da fachada exterior, até à privacidade familiar dos aposentos de uma vivência quotidiana, provém de Russel Brain, biógrafo e amigo do poeta. O livro intitulado, *Tea With Walter de la Mare*, de 1957, resulta de um convívio quase diário, entre o biógrafo e o poeta, durante os últimos cinco anos da vida deste. A primeira perspectiva que nos é fornecida da casa de de la Mare é exterior, mas já reflecte algo de uma experiência humana integrada na própria estrutura do edificio, tal como este se fazia sentir, à partida, ao visitante - como uma presença, uma influência [39]:

> It was on *11th August, 1951* that I first went to tea with Walter de la Mare. He lived in South End House, Monpelier Row, the last of a row of Georgian houses in Twickenham: part of the house indeed may have been built earlier. Being the last house in a blind alley, it is surrounded on three sides by open spaces of grass and trees, with Marble Hill to the east and south, bounded by the Thames, and playing-fields to the west. In the garden of the house itself stands the magnificent plane-tree, which he describes in *Winged Chariot*:
>
> *(...)the towering Plane*
> *Whose presence canopies my complete domain -*
> *(...)*
>
> After tea we went up the stairs, the walls of which were decorated with framed samplers. On the second floor were three rooms, opening one into the other, and two of them communicating by doors with the landing. I shall have to say more about these rooms later.

Não é esta referência isolada que perfaz o tipo de influência que, neste ponto de desenvolvimento da reflexão, seria de demonstrar acerca do papel da casa em de la Mare, como homem e como poeta, na dimensões que marcam a sua vivência histórica e inscrevem a sua experiência literária. No entanto, multiplicam-se ao longo das páginas de Russel Brain referências deste teor, quanto a detalhes funcionais e decorativos da casa de de la Mare, sobretudo na importância latente que estes, como que insensivelmente, assumem nas formas de representação imaginativa do poeta. Note-se que não é o dado biográfico que se pretende evidenciar com este tipo de abordagem crítica. O que se pretende, de facto, é de algum modo fazer emergir um processo imaginativo, na base de uma escrita poética que passa, inevitavelmente, por facetas biográficas de uma personalidade, aspectos contextuais de uma biografia. A mesma experiência da casa de W.de la Mare é referida por Leonard Clark, igualmente crítico e amigo do poeta, tendo privado com ele durante cerca dos últimos dez anos [40]:

> We had been corresponding for some months and then, on a magical day, he invited me to take tea with him in his Georgian house at Twickenham. I got to know that house very well for I was a welcome visitor to it for over ten years. I explored its bookshelves and enjoyed the treasures of hand and eye which every room held. (...) Alas, because of his ill-health, I never saw him outside that house (...). For all the years I knew him he lived his quiet, ordered life - almost that of a recluse - in an atmosphere deepened and enhanced by all that was gracious and lovely.

Leonard Clark, por seu turno, deixa perceber com mais evidência o transporte da influência da casa real de de la Mare para a casa representada ficcionalmente na sua obra; é natural que o poder de sugestão quanto à casa real tenha surgido por via da leitura poética, mas subliminarmente às afirmações, mais ou menos impressionistas, de Clark, encontra-se uma faceta fulcral da poesia delamareana que o desenvolvimento deste estudo irá tentar revelar [41]: *And every*

time I walked away into the dark from that dreaming house, why, why, why, echoed in my ears (...) .

A percepção insistente do «porquê?», no diálogo entre vozes e ecos, nos silêncios das respostas que nunca são dadas, tem sido uma linha constante de leitura na poesia delamareana. O problema discursivo do monólogo dramático, como parte integrante de uma produção lírica, naturalmente, não pode ser reduzido a uma idiossincrasia psicológica do próprio poeta. Contudo, não deixa de ser interessante deparar com testemunhos diversos de uma predisposição do poeta para o diálogo de uma conversa, cuja forma, caracteristicamente, era a de um «solilóquio para dois», na expressão de Russel Brain *42*. De la Mare era com certeza um bom ouvinte, mas essa sua qualidade, curiosamente, deriva de um alto poder de questionação, de problematização, própria do espírito inquiridor que lhe é atribuido *43*.

Muito subrepticiamente e, de uma forma mais acidental do que sistemática, abordou-se o problema do relacionamento do sujeito com o seu contexto habitacional, como enquadramento de influências e estímulos, nos termos psicológicos de uma vivência humana, neste caso de um poeta. O problema representacional ligado, mais ou menos directamente, a essa vivência das influências contextuais, em Walter de la Mare, prende-se intimamente com modos de enunciação lírico-dramáticos, patentes numa larga amostragem da sua produção poética.

Não se vai insistir na faceta idiossincrática do discurso de W. de la Mare, o homem, uma vez que se trata de um tema de natureza mais psicológica do que crítico-literária, pelo menos, no sentido e na direcção que este estudo pretende

determinar-se. A referência a esse factor, no entanto, afirma-se pelo seu valor testemunhal concreto, servindo como base de apoio para desenvolvimentos críticos que, tomados isoladamente, poderiam correr o risco de se tornarem meramente especulativos. Tendo estas premissas em consideração, retoma-se a questão do relacionamento do *eu* com a *casa*, sob uma perspectiva mais abrangente de observação. A leitura da visão delamareana da casa, tanto nos poemas, como nos textos narrativos, bem como a leitura das impressões exteriores de amigos do poeta, acerca da casa deste, leva à reflexão sobre os seguintes aspectos, em síntese:

Sem reter a atenção mais demoradamente na simbologia da janela, note-se, apenas, que a noção de vida como potencialidade, enuncia-se, muito significativamente, como um olhar à janela. Leu-se esta perspectiva em «Haunted», em que, simultaneamente, o *estar-em-casa* se dimensiona de dentro para fora e de fora para dentro: *But Life, which ever in at window stares; /Life that still drives me on (...).*

Desta perspectiva bivalente do *estar-em-casa* resulta o facto de a interioridade da relação eu /casa ser indissociável da exterioridade do eu/casa. É nesta articulação que se apresenta a leitura das referências à casa e ao poeta W. de la Mare, por parte dos críticos, dos amigos, dos visitantes à hora do chá. É neste sentido que a *casa* delamareana, a real e a ficcional, é uma influência, na medida em que se deixa impregnar das influências de quem a habita: ora permanentemente, ora de visita - o importante é a permanência e a percepção de intimidade, de familiaridade que mesmo o estranho, o amigo visitante, experimenta dentro dessas paredes.

É esta dimensão dialéctica entre o interior e o exterior que se desenvolve, paradigmaticamente, no poema «Haunted», no momento em que o *estar-em-casa* do sujeito evoca, simultaneamente, o *estar-em-casa* do viajante, em *The Traveller* e em «The Listeners»:

> Knife-edged the daily precipices I tread,
> By trotting footfall of the unseen misled;
> Abysses of time; vile scenes illusions breed;
> (...)
> That hill; those hollows; sloping into shade.
> The spawning sun; the earth for night arrayed;
> The listening dark; (...)
>
> (6-10;14-16)

É neste ponto que, finalmente, se vão encontrar as coordenadas simbólicas, paradigmáticas da poesia delamarena, procedentes da relação eu/casa: as estradas, o abismo, a escuridão ouvinte. É igualmente neste ponto que se clarifica a questão do monólogo na possibilidade de este se desdobrar dramaticamente em diálogo:

> «The roads are dangerous».
> *«What? what?* ... "The roads"!
> *I* sit at *home*.
> (...)
>
> You say, *This is*. The soul cries, *Only seems*.
> (...)
> The listening dark; the Fiend with his goads ...
> «The roads are dangerous»?...
> «Oh, yes: "the roads."»

5. No contexto de referências que tem vindo a ser apresentado, afigura-se pertinente levantar a questão do *estar-em-casa* do eu remetendo para alíneas do pensamento ocidental, directamente preocupadas com a profundidade filosófica das suas implicações. Num ensaio intitulado, «Batir, Habiter, Penser» (trad.franc.), Heidegger remonta às raizes filológicas do verbo *ser/estar*: do indo-europeu, *bhû* ou *bheu*, na significação de *ser, crescer*; do sânscrito, *bhû*, enquanto *ser, tornar-se*. Destas origens descendem a forma *beo*, do antigo inglês (*I am, be*), *bis*, imperativo alemão, assim como *buan*, do antigo alto alemão, que evolui para *bauen*, no alemão moderno. *Buan* siginifica *habitar, permanecer* [44]:

> Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps *jusqu'où* s'étend l'être de l'"habitation". *Bauen, Buan, bhû, beo*, sont en effet le même mot que notre *bin* dans les tournures *ich bin, du bist*, et que la forme de l'impératif *bis*. Que veut dire alors *ich bin* ? Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin* nous répond: "Je suis", "tu es" veulent dire: j'habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes *sommes* sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire: être sur terre comme mortel, c'est-à-dire: *habiter*.

É importante a incidência do pensamento heideggeriano, já pós-metafísico, na identidade do *habitar* com a natureza mortal do ser-sobre-a-terra. Num passo posterior do ensaio acima referido a questão coloca-se em termos mais definidos e práticos:

> Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être. («BHP». 188)

Uma releitura de de la Mare, em «Haunted», por exemplo, segundo a perspectiva de eu como «ser-na-habitação», faz englobar na significação de *home* toda a relação do homem com o espaço que o contextualiza. Reafirma-se, pois, o

que foi dito acerca da significação da casa para o próprio poeta de la Mare, bem como do sentido de influência que essa casa alcança para quem a frequenta. A habitação é o ponto de referência, dentro do qual e, a partir do qual, se articulam perspectivas e modalidades desse mesmo ser-em-casa.

A *estrada* (*the roads are dangerous*) representa a modalidade do homem que é, na medida do seu caminar, como se leu em *The Traveller*: a perspectiva deste viajante, relativamente à habitação, tem a ver com a sua natureza de ser mortal sobre a terra, questão que mais adiante será desenvolvida.

O *abismo* (*abysses of time; those hollows; sloping into shade*), por seu turno, representa a modalidade do homem que é, na medida do seu declínio, como se leu especialmente em *The Traveller*, em «Ophelia», em «Heresy». A perspectiva do abismo relaciona-se com o declínio nietzscheano da metafísica ocidental, metaforizado na figura de Zarathustra.

Finalmente, a *escuridão ouvinte* (*the listening dark*) representa a modalidade do eu que é, na medida em que assume o seu desdobramento, num diálogo com a incógnita de um Outro, cuja resposta é o silêncio do ouvir. Assim, não se pode falar de um *outro* em termos hegelianos. O *outro* delamareano não é o exterior, do qual o eu se apropria, num processo de interiorização dialéctica. A implicação desta perspectiva do eu com o outro ultrapassa, subrepticiamente, a dialéctica idealista romântica, situando-se antes num tipo de pensamento em que a tradição metafísica é já um plano declinante e encara o envelhecimento e a dissolução, como condições próprias da efemeridade do «ser-para-a-morte».

A reflexão de Michel Foucault sobre o problema da mutação epistemológica operada no século XIX, sobretudo após a ruptura com o idealismo romântico, é uma leitura profunda dos contextos ideológico-culturais, que afectam o mundo ocidental até aos dias de hoje. O texto de *Les Mots et les Choses*, concretamente, estabelece-se na tentativa de articular os termos, pelos quais se tem operado o corte e a transformação de um epistema clássico para um epistema moderno *45*:

> Durant l'âge classique, le rapport constant et fondamental du savoir, même empirique, à une *mathésis* universelle justifiait le projet, sans cesse repris sous des formes diverses, d'un *corpus* enfin unifié des connaissences; ce projet, il a pris tour à tour, mais sans que son fondement ait été modifié, l'allure d'une science génerale du movement, soit d'une caractéristique universelle, soit d'une langue réfléchie et reconstituée dans toutes ses valeurs (...) [ces tentatives] manifestaient toutes, à la surface visible des événements ou des textes, la profonde unité que l'âge classique avait instaurée en donnant pour *socle* archéologique au savoir l'analyse des identités et des différences et la possibilité universelle d'une mise en ordre. (...) A partir du XIXe siècle, l'unité de la *mathésis* est rompue: d'abord, selon la ligne qui sépare, lorsqu'il s'agit de fonder les synthéses, la subjectivité transcendentale et mode d'être des objets. (...) A partir de Kant, le problème est tout différent; le savoir ne peut plus se déploier sur le fond unifié et unificateur d'une *mathésis*. D'un côté se pose le problème des rapport entre le champ formel et le champ transcendental (...); et d'autre part, se pose le probléme des rapports entre le domaine de l'empiricité et le fondement transcendental de la connaissance.

A citação relativamente extensa do texto de Foucault visou não delapidar em paráfase uma questão que requer uma precisão de análise e não se compadece com cortes abreviatórios de um completo desenvolvimento da reflexão iniciada. A explicitude do passo transcrito de *Les Mots et le Choses* propõe-se, unicamente, chamar à atenção para os tópicos que, em síntese, se revelam essenciais para o prosseguimento do estudo da poesia delamareana. A ruptura epistemológica operada a partir de Kant vai opor ao fundamento indivisível do saber, a *mathésis* de Descartes, Leibnitz, Diderot, a separação dos saberes: por um lado, considera-se o

plano do conhecimento transcendental, de ordem formal, por outro lado, encontra-se o domínio do conhecimento empírico. Entenda-se como conhecimento transcendental aquele que se ocupa menos dos objectos do que do modo de os conhecer; ainda dentro dos parâmetros de uma filosofia de origem kantiana, transcendental é ainda e, principalmente, uma relação entre o sujeito cognoscente e o objecto, em que o sujeito constitui a realidade enquanto objecto do conhecimento. O conhecimento transcendental é, pois, um processo de síntese ou unificação. Deste modo, um conhecimento deste tipo tende a projectar-se como autónomo e soberano perante o conhecimento empírico, na sua busca de formalizar o concreto, para constituir ciências puras.

Contudo, o conhecimento transcendental, segundo o qual o objecto deixou de ser considerado como determinante do sujeito, de ser considerado «em si», acessível à nossa capacidade cognitiva, para depender da determinação cognitiva do sujeito, acarreta em si uma posição controversa. A ênfase dada ao sujeito produz o aparecimento de um conhecimento antropológico, segundo o qual não é possível atribuir um valor transcendental a conteúdos empíricos, nem sequer de os deslocar para a posição de uma subjectividade transcendental constitutiva, do tipo fichtiano ou hegeliano (*der reine Ich* e *der absolute Ich*, respectivamente).

Nesta ordem de ideias, a antropologia apresenta-se como um modo de conhecimento de natureza empírica, em que a subjectividade absoluta é posta em causa, fragmentada no duplo de si, como objecto da sua própria pesquisa analítica. Deste modo, a ilimitação do conhecimento formal, transcendental, aceita os limites de um conhecimento assente nas formas concretas da existência, tal como elas se apresentam no contexto do saber empírico.

É neste enquadramento de valores que se integram as reflexões pós-românticas sobre a subjectividade fragmentada, sobre o homem na sua finitude, sobre a divindade de Deus, no seu absoluto, na sua própria existência: questiona-se, enfim, todo o fundamento ontológico e metafisico, não apenas em termos teológicos, mas em termos das próprias estruturas (ou ausência de estruturas) da existência. O panorama ideológico pós-metafisico caracteriza-se pela consciência profunda da finitude, do limite, daquilo que acima se referia como o «ser-para-a-morte» - não a morte, no sentido religioso, transcendental, mas a morte que se institui após a «morte de Deus» nietzscheana, na distância abissal da *Crítica da Razão Prática* de Kant e da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* de Kant, postulando, pela razão prática, o acesso à ideia de Deus [46].

O discurso poético de de la Mare dá conta, necessariamente, deste contexto de valores, na base de toda a consideração histórica, na formação de toda a leitura filosófica e ideológica de um tempo e de um espaço culturais. Só que, o discurso poético não é um ensaio de reflexão e discussão de ideias e pontos de vista. Não é um debate, é uma representação cénica de imagens e símbolos, de figuras, de fantasmas dessas figuras. É uma espécie de dobragem recriada dos diálogos ininteligíveis que perfazem a história, as ideias, o mero acontecer, daquilo que se vive como o real presente: «You say, *This is.* The soul cries, *Only seems.* /And who, when dreaming, finds unreal his dreams?»

Repare-se que a descida do eu consciente ao sonho, interpretado pela condição espiritual desse eu, a alma, representa uma aceitação tácita da limitação e finitude do presente da realidade consciente: *This is.* O «parecer» de algo, tal como ele pode emergir no sonho, é já a rememoração de um outro, anterior. Este «ser» do outro, a referência anterior, não se igualiza com o «parecer» do sonho, nem

sequer pode identificar-se com a tradicional noção metafísica do fundamento ontoteológico da existência. É pelo facto de o eu retirar o carácter necessário e peremptório ao presente da sua consciência - *This is* - e efectuar o declínio até ao fantástico do real, metaforizado no sonho, que se estabelece o diálogo entre um «parecer» e um «ser».

5.1. A posição contextual do «parecer», estabelecida pelo horizonte histórico em que o eu se situa, determina a sua relação com o «ser». Longe de poder assumir-se como a *essentia* fundamental da *existentia*, o *ser* pós-metafísico é algo de móvel e relativo, que se desloca ao longo da temporalidade débil das épocas e das existências. Heidegger designa este *ser* de *Überlieferung*, no sentido de *Trans-missão* de mensagens que o conceito de *Tradição* comporta [47]. Assim, a noção de *Überlieferung* não se identifica com *uma* verdade, uma estrutura universal, um *telos* unificador, de toda a diversidade histórica. Assim encarado, o conceito de *Tradição*, enquanto transmissão de mensagens, é uma espécie de apelo negativo, silencioso, que se vai desenvolvendo interiormente à história da humanidade e que apenas se revela quando uma resposta audível se faz sentir. Esta resposta ao apelo silencioso da Tradição corresponde ao momento de interrogação do presente real que se concretiza no parecer do sonho, como se lê em «Haunted».

A dramatização do monólogo do eu, que (se) interroga acerca do perigo das estradas, metaforiza todo o processo de diálogo que o sujeito enceta com a Tradição (-mensagem, interior à própria história) na estrada da sua finitude. O

diálogo assim estabelecido com a Tradição determina-se com o intuito de o sujeito nele encontrar uma reafirmação do seu próprio destino de «ser-para-a-morte».

Note-se que a sequência estabelecida entre «The Listeners» e *The Traveller* assume esta condição dialogante do eu com a Tradição subjacente a todo o percurso do destino humano sobre a Terra. Em «The Listeners», o viajante responde literalmente a um apelo silente, dos «ouvintes» imateriais da casa abandonada. É só no momento em que assume e aceita as condições do diálogo com os ouvintes inaudíveis que o viajante prossegue caminho. Em *The Traveller*, o homem é já aquele que aceitou o caminho a percorrer, dirigindo-se para o seu fundo, o abismo, numa resposta ao apelo da Terra [48]. Em *The Traveller*, tal como em «Ophelia» e em «Heresy», consuma-se, pois, aquilo que a situação de «Haunted» enuncia, na posição do «eu-em-casa»: «*I* sit at *home*». O fantástico do «parecer», que emerge na descida do eu ao sonho, estabelece um diálogo com um interlocutor silente - *the listening dark* - que, todavia, lhe dirigiu um apelo:*«the roads are dangerous»*. Aceitar a estrada, o perigo da estrada, é assumir a habitação do próprio eu na Terra, aceitar a própria morte:

> Life that still drives me on, and edges by
> Perils perpetual, and not transitory.

Aquilo que, em «The Listeners», se subentende do diálogo com o silêncio dos ouvintes imateriais, emerge literalmente no monólogo dramático de «Haunted» - a reafirmação da estrada, do perigo, da finitude, como forma de estar (em-casa) do eu [49]:

> «The roads are dangerous» ?...
>
> «Oh, yes: "the roads".»

Lê-se em «The Listeners», na sequência subentendida de «Haunted»:

> Ay, they heard his foot upon the stirrup
> And the sound of iron on stone
> And how the silence surged softly backward,
> When the plunging hoofs were gone.
>
> (finais)

É nesta ressonância que deve entender-se a síntese heideggeriana, sobre a relação do ser com a habitação, que mais acima foi problematizada [50]: *Mais habiter est* le trait fondamental *de l'être (*Sein*) en conformité duquel les mortels sont.* A resposta do eu ao apelo silente da Tradição, à transmissão de mensagens (*Überlieferung*) que subjaz ao destino de ser mortal, ainda que comprometa a estabilidade da relação desse sujeito com o real do presente, afigura-se como uma forma do eu encontrar outro equilíbrio existencial, enraizado no pensamento da *Habitação* na terra. É este novo equilíbrio que estrutura o sujeito na sua condição de *ser-para-a-morte* [51]: *Mais comment les mortels pourraient-ils répondre à cet appel autrement qu'en essayant pour* leur *part de conduire, d'eux-mêmes, l'habitation à la plénitude de son être ?*

5.2. Relembrando *Winged Chariot*, enquanto decurso de imagens que se vão assumindo no tempo, segundo os posicionamentos diversificados do sujeito que as perspectiva e enuncia, pode dizer-se que se trata de um poema prefigurador do diálogo do eu com a Tradição, no sentido de *Überlieferung*, já estabelecido.

As imagens descontínuas de tempo, que o eu vai enunciando ao longo do texto, são respostas que procuram ir ao encontro do apelo de um conceito não exactamente metafísico de tempo. Deste ponto de vista, o Tempo de *Winged Chariot* constitui-se na história de mensagens que subsiste, subliminarmente, à eventualidade das mensagens que os momentos presentes vão realizando.

Numa dilucidação do problema pós-metafísico da *diferença*, na sua oposição com a *dialéctica* hegeliana, Gianni Vatimo, em *As Aventuras da Diferença*, identifica este sentido da *Überlieferung* em Heidegger, com a noção de *Mesmo*, na sua divergência essencial da noção de *Igual* [52]:

> O Mesmo é o não-pensado que em cada anúncio se torna presente como reserva, como resíduo de transcendência que o anúncio conserva em relação a toda a resposta. É com este não dito, não pensado, que o diálogo com o passado se relaciona, porque enquanto não-pensado jamais é passado, mas sempre futuro. É o mesmo entendido neste sentido que deixa transparecer a *Verschiedenheit*, a diversidade histórica.
>
> Em relação ao Igual, quer como estrutura universal, quer como *telos* unificador, não pode haver lugares históricos verdadeiramente diferentes [53]; só, eventualmente, uma maior ou menor coincidência com o universal (...) a diversidade na história dá-se apenas se existir um Mesmo que não se deixa consumar no igual, *isto é*, que permanece não-dito e não-pensado, embora seja sempre o Mesmo (...). O ser do mesmo, porém, exactamente na medida em que permanece não-dito, "prova-se" só no próprio facto da trans-missão.

A subtileza do texto poético delamareano, em *Winged Chariot*, responde claramente ao apelo do Mesmo da Tradição, nos termos enunciados por Vatimo [54]:

> Inward, still inward let the round ear lean!...
> Time's not of moments made. It's hidden in
> Some nameless stuff that oozes *in between* ...

(est.143)

O Tempo não é uma sucessividade ininterrupta de momentos, os presentes; também não é uma arquiestrutura universal que deixe *fundir* em si toda a divergência das ocorrências. O Tempo é, sobretudo, o diálogo entretecido entre os diferentes aspectos do presente e o Mesmo, indefinido (*nameless*), que se transmite através da diferença.

6. Sob a perspectiva da enunciação discursiva, que perfaz o texto poético, a noção filosófica de diálogo assume um carácter determinante. O poema lírico que se desdobra na sua dramatização, ora em diálogo, ora em monólogo, como que radicaliza exemplarmente o poder mais natural da linguagem: o poder de evocação do outro, como evidência. A evocação do outro é a resposta do eu ao apelo inefável de um tu, presença neutral, imanente, do Mesmo. Assim sendo, o poema como *poder* de evocação do outro prescinde da identificação dos sujeitos do eu e do tu. Estes são apenas peças-pivot de um exercício de poder da própria linguagem. Leia-se de la Mare em «Which?» :

«What did you say?»
«I? Nothing.» «No?....
What was that sound?»
«When?»
«Then.»
«I do not know.»
«Whose eyes were those on us?»
«Where?»
«There.»

«No eyes I saw.»
«Speech, footfall, presence - how cold the night may be!
Phantom or fantasy, it's all one to *me*.»

Repare-se que a indefinição dos sujeitos em diálogo, na estrutura dramática do poema, não destitui a presença da subjectividade, na determinação do texto como lírico: ***me***. Este ***eu***, contudo, é uma espécie de subjectividade dramatizada, que resulta do diálogo em si. Não é ***um*** dos sujeitos interlocutores, nem procura identificar-se com a figura autoral de um eu, na base da enunciação do texto ***56***:

> Que dans l'énoncé, "je" s'oppose à "tu", ne laisse pas toujours intacte "je", mais devient souvent le prétexte pour que dans "je" s'énonce la division qui le constitue.

É deste modo que Kristeva aborda o problema da fragmentarização do sujeito, característica do texto moderno, na sequência da ruptura epistemológica entre uma época «clássica» e uma época «moderna», para retomar a análise e a terminologia de Foucault. É curioso notar que Kristeva menciona a figura do *fantasma* para designar a existência de um *tu* no discurso desdobrado do *eu* :

> (...) le texte moderne présente le fantasme à nu, en tant que production d'un conflit dans l'instance du sujet de l'énonciation: le texte moderne se destine même spécifiquement à presenter ce conflit en tant que tel. (...) Il se construit alors explicitement comme une exploration des ressources fantasmatiques, donc, en somme, de la transformation d'une économie de locution en une économie de fiction. (*RLP.* 318-319)

A referência ao texto fantasmático, remetendo agora para o âmbito da poesia de W. de la Mare, não é unicamente uma metaforização teórica, no sentido de clarificar a noção de bipolarização, dicotomização, do sujeito enunciador do discurso poético. Em de la Mare, o fantasma é a prefiguração de uma existência presente do sobrenatural. Embora muitas vezes invisível, apenas pressentido, ainda

que inaudível, o fantasma delamarano é sempre uma presença. Se, por um lado, a presença do fantasma alteriza radicalmente a subjectividade do eu, por outro lado, a sua natureza imaterial, suprassensível, desestabiliza a integridade relativa desse mesmo eu: daí, este remeter o fanstasma para o sonho ou para a ficção alucinatória de um estado menos consciente, em termos de real empírico.

No fundo, a expressão de Kristeva acerca da *transformação de uma economia de enunciação numa economia de ficção* é uma chamada de atenção para a ruptura com a divisão ortodoxa dos géneros, segundo uma tríade clássica. A economia de enunciação textual remete, paradigmaticamente, para uma composição lírica, na medida em que esta assenta, fundamentalmente, na expressão de uma entidade enunciadora, condutora do discurso. O texto de ficção clássico, por seu turno, depende, mais ou mesmo acentuadamente, de uma instância narradora que, embora possa apresentar-se subdividida em várias personagens, apoia-se sempre no elemento formal do chamado narrador abstracto. No momento em que este tipo de segurança enunciadora se dilui, desestabiliza-se a integridade discursiva do texto, precisamente, ao nível da sua enunciação, ao nível da subjectividade que, eventualmente, o sustenta. Esta ficcionaliza-se, dramatiza-se, monologa com o outro que, simultaneamente, é o mesmo de si, e é o outro, a sua oposição, ou o seu fantasma. Esta questão é exposta, em termos teórico-literários, igualmente, por Garcia Berrio, na sua *Teoria de la Literatura* [57]:

> *Conciencia erótica de la poesia* como nostalgia del mismo hacia su disolución en el sinespacio de la integralidad. El destino del poema, su razón de ser única, lo sabemos, es *quebrar el cerco de la identidad,* actualizar el espacio de lo domestico, y *entregar-se a la pasión necesaria de lo distinto*, de lo diferente, del otro absoluto. (...) La *experiencia dialogal del otro desgasta y requebraja*, para acabar haciéndola saltar en mil pedazos, *la soledade ensimesmada del yo*. El diálogo impone al otro, y

> lo impone como evidencia, lo naturaliza como alteridad, expone sensillamente la experiencia.

A dramatização do lírico, a concepção do fantasma, que prefigura o outro no texto, corresponde, precisamente, à *consciência erótica da poesia*, de que fala Berrio, entregando-se à *paixão necessária do distinto* e, destruindo a *solidão ensimesmada do eu*. No fundo, a interrogação que configura o poema «Which?» é o próprio assentimento do diálogo em si, na indeterminação de sujeitos e de objectos. O desdobramento que, tanto sujeitos como objectos vão sofrendo ao longo do texto, entre o ser e o não-ser, reemerge, finalmente, num dos *topoi* mais recorrentes da poesia delamareana: o fantástico - *Phantom or fantasy, it's all one to* me. À semelhança do que se lê em «Haunted», em «Which?», o diálogo surge como o salto e a descida do eu consciente até à rememoração do fantasma, do outro, no sentido em que se projecta a noção do Mesmo, no conceito heideggeriano de Tradição. No assentimento do fantasma como parte integrante do eu - *(...) it's all one to me* - a interrogação subsiste, como premissa pretextual para a própria escrita do poema - «Which?» - reiterando-se como o enunciado de uma atitude reflexiva do *eu* perante si próprio e relativamente ao *tudo* que, nele mesmo, toma parte: *it's* all *one*. No plano dos sujeitos, a questão coloca-se quanto à sua identidade indeterminada:

> «What did *you* say?»
> «*I*?»
>
> «*Whose* eyes were those on *us*?»
> «*No eyes I* saw.»

A presença subjectiva - *Speeh, footfall, presence* - subtrai-se, afinal, à subjectividade de uma sensação: *how cold the night may be*. Aquilo que poderia determinar-se como a objectividade fenomenológica de um outro eu (singular ou

plural), a fala, os passos, os olhos, não é relevante, em si. É relevante, sim, na medida em que se estabelece como referência de alteridade para a existência do diálogo que é o poema: «it's *all one* to *me*». Digamos que, o fantástico, no poema delamareano, recria o papel da *consciência erótica* da poesia, para utilizar a expressão de Berrio, disseminando o eu, enquanto *solidão ensimesmada*, tornando-o atento à substancialidade corpórea que em si adquirem os fragmento dispersos dos mundos visíveis e invisíveis da sua experiência humana. Um outro poema de de la Mare, ainda da colectânea, *Memory and Other Poems (1938)*, encontra o mesmo tipo de discursividade dramática do monólogo, recriando a situação de diálogo: «Waiting» *58* -

«Waiting to...»
«Who is?»
«We are...
Was that the night-owl's cry»
«I heard not. But see! the evening star,
And listen! — The ocean's solacing sigh.»
«You mean the surf at the harbour bar?»
"What did you say?"
«Oh, "waiting".»
«"Waiting?" -
Waiting what for?»
«To die.»

7. É conveniente, neste momento da reflexão, definir mais especificamente, em termos teóricos, o conceito de monólogo dramático, por um lado, num sentido epistemológico, por outro, num sentido teórico-literário, de acordo com pressupostos de uma poética dos géneros. Assim, enquanto problema epistemológico, o monólogo dramático prefigura em si a alterização do sujeito na

sua imagem reflexa, estabelecendo-se, então, como espaço-cenário de confronto e auto-reconhecimento desse eu, no contexto ficcionado de situações reais que perfazem a sua percepção e experiência do mundo *59*:

> O monólogo dramático é o discurso da máscara (*persona*), ou seja, do Eu enquanto Outro e, reciprocamente, do Outro enquanto Eu. Esta atitude de distanciamento irónico do autor em relação à obra (...). O monólogo dramático é, pois, o poema do indivíduo enquanto ser determinado pela circunstancialidade espácio-temporal, pelas relações de tensão, que consigo e os outros estabelece, pelo conteúdo e contexto psicológico do momento, por outras palavras, o discurso de um homem-em-situação.

Assim, enquanto modo de conhecimento subjectivo, o monólogo dramático distingue-se do solilóquio, precisamente pela distância que separa o eu do reflexo de si. O eu que se projecta dramaticamente sobre o outro, fingindo com ele dialogar, no eco imaginário do monólogo, está mais distante e crítico de si próprio do que o eu do solilóquio. Este anda em busca de si, remexendo a intimidade do seu próprio espírito, na interioridade convicta de um todo indivisível entre o corpo e a alma. O eu do monólogo dramático, pelo contrário, na ironia que o subdivide, é uma figura já auto-consciente de si, na aceitação de partilha do corpo e da alma com o outro, o do diálogo inventado a quem, por seu turno, compete apelar e persuadir. É neste sentido de jogos de efeitos entre o real e a sua ficcionalidade, entre o eu e a máscara, que se articula a leitura de um Robert Browning por J. Almeida Flor, na tomada de consciência da incondicionalidade de fronteiras entre a verdade e a virtualidade, nas formas e vozes múltiplas que o eu pode assumir, todas elas inventadas, a partir da ironia de um olhar que já não mais se toma como absoluto *60*:

> O monólogo dramático distingue-se do solilóquio, porque naquele a auto-revelação da personagem é acidental. No solilóquio, a personagem pensa e sente, analisa-se e debate-se; no monólogo dramático, descreve-se, pensando e sentindo, analisando e debatendo. O protagonista do solilóquio procura um ponto de vista; o do monólogo dramático tem já, à partida, a sua perspectiva, que procura impor a quem escuta.

Sob uma perspectiva teórico-literária, por seu turno, dentro dos parâmetros específicos de uma teoria dos géneros, convém definir a posição do monólogo dramático, na intersecção de fronteiras tipológicas do discurso literário. A análise de Dorrit Cohn, em *Transparent Minds*, parte da existência, no monólogo dramático, de uma primeira pessoa enunciadora do poema, com afinidades, não só com a primeira pessoa enunciadora do solilóquio do drama, mas também com a primeira pessoa da ficção narrativa. Esta relação do monólogo dramático com a narrativa, na opinião crítica da mesma autora, tem sido largamente negligenciada, sendo apontadas razões de ordem semântica, na conotação de *dramatic*, na língua inglesa *61*:

> Viewed from this vantage point, all dramatic monologues are first-person narratives in verse form. The basic structural variants of the genre tally exactly with the basic variants of prose fiction in the first person: speakers of dramatic monologues can adress silent listeners, or speak to themselves, they can narrate the lives of others, or their own; they can recount a past experience, or focus on a present predicament. A dramatic monologue in which a lone speaker articulates a contemporary experience is the analogue within the lyric genre of the autonomous monologue in prose fiction.

Retomando o poema de de la Mare, «Waiting», aparentemente, a situação propriamente de diálogo é mais evidente, ainda que, entre dois interlocutores indefinidos. As questões colocadas por um sujeito parecem ser respondidas por um segundo. Contudo, a passagem do 7° para o 8° verso, prosseguindo até final,

levanta a dúvida quanto à situação dialogal do poema, para propor uma enunciação em monólogo dramático:

«You mean the surf at the harbour bar?»
«What did you say?»
«Oh, "waiting".»

O desfasamento de enunciados, intencionalmente desligados do contexto dialogal da pergunta /resposta, acentua o facto de se tratar de um monólogo interior em que o eu se reflecte, naquilo que Mallarmé designa de *spectacle de Soi* 62. Este *espectáculo de si,* no qual se realiza a *consciência erótica da poesia,* segundo Berrio, não implica uma simetria reflexiva entre o eu e o outro. O desfasamento de enunciados dos dois supostos interlocutores do poema é prova disso. Deste modo, a distância entre o eu e o outro de si não coincide nunca com a distância invertida entre o outro e o eu.

É o eu da primeira fala que propõe a questão - *«waiting to...»*. Compete-lhe igualmente a resposta, em conclusão: *«To die»*. Tal como em «Which?», o eu do outro é apenas a referência de alteridade para o eu, no confronto de si próprio, no *espectáculo de si*. Repare-se que esta referência de alteridade, dissimétrica, pois, da identidade do eu, corresponde à noção de tempo delamareana, na sua relação com o espaço da terra, em que se integra o ser-para-a-morte do homem: *Time's not of moments made. It's hidden in / Some nameless stuff that oozes in between.* Em «Waiting», por sua vez, o outro não é apenas um segundo sujeito da enunciação dramática do monólogo. É, igualmente, a alteridade de objectos, espaços, aspectos de momentos presentes - *the night-owl's cry, the ocean's solacing sign; the surf at the harbour bar*. A alteridade deste outro, diverso de um segundo eu enunciador, verifica-se no diálogo que entretece com a natureza de um Tempo, que a todos

determina a finitude. Assim, na distância específica que o torna irredutível, cada um destes outros, tal como o próprio eu, só o é, na medida da sua morte. A questão do Tempo - *Some nameless stuff that oozes in between* - é, afinal, a questão do ser na Terra como aquele que espera: *Waiting... to die.* A identificação da subjectividade - *Which?* - permanece irrelevante, quando a centralidade da reflexão incide sobre o próprio ser dramático do monólogo ou diálogo. Nesta modalidade de escrita poética, que tem vindo a ser analisada, a enunciação lírica só é auto-reflexiva, quando dramática.

8. Sem pretender desenvolver esta questão pelo plano inverso, ou seja, propondo um estudo do drama lírico, parece pertinente, contudo, sugerir a sua abordagem, como tópico de leitura, apenas na medida da sua relação com o texto delamareano. A leitura de «Waiting» de de la Mare, na sua qualidade de lírica dramática, pode de certa forma sugerir o drama poético que é a peça de Beckett, *Waiting for Godot* [63]:

> Estragon: The best thing would be to kill me, like the other.
> Vladimir: What other? (*Pause*) What other?
> E.: Like billions of others.
> V.: (*sententious*). To every man his little cross.,(*He sighs*) Till he dies. (*Afterthought*). And is forgotten.
> E.: In the meantime let's try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.
> (...)
> E.: All the dead voices.
> V.: They make a noise like wings.
> E.: Like leaves.

V.: Like sand.

E.: Like leaves.

(*Silence*)

V.: They all speak together.

E.: Each one to itself.

(*Silence*)

V.: Rather they whisper.

E.: They rustle.

V.: They murmur.

E.: They rustle.

Silence

V.: What do they say?

E.: They talk about their lives.

V.: To have lived is not enough for them.

E.: They have to talk about it.

V.: To be dead is not enough for them.

E.: It is not sufficient.

Silence

V.: They make a noise like feathers.

E.: Like leaves.

V.: Like ashes.

E.: Like leaves.

Long silence

V.: Say something!

E.: I'm trying.

Long silence

V.: (*in anguish*). Say anything at all!

E.: What do we do now?

V.: Wait for Godot.

E.: Ah!

(II. Acto) ***64***

Tanto em Beckett, como em de la Mare, a *espera* tem como fundo um «ser-para-a-morte». O som das *vozes mortas* - *All the dead voices* - é o silêncio dos

«ouvintes» delamareanos, que ecoa, audível, nos sons elementares da terra, como que numa metafomorse existencial:

- the night-owl's cry - the ocean's solacing sigh
- they make a noise like wings - like leaves - like sand - they rustle -they murmur
- they make a noise like feathers - like leaves - like ashes

Integrando *Waiting for Godot* no seio da obra beckettiana, o comentário de Vivian Mercier, na obra crítica *Beckett/ Beckett,* lança um ponto de reflexão pertinente, na imediacidade da sua aproximação a de la Mare *65*: *Waiting and longing for silence are equivalent in the last analysis to waiting and longing for death, but death itself may not be the end.*

A questão não se pode colocar, literalmente, sobre a crença ou descrença, acerca da possibilidade de reincarnação espiritual, ao longo de várias existências no tempo. A perspectiva delamareana neste tema é essencialmente platónica, exprimindo-se em termos genéricos, tipificados, encobrindo uma percepção e intuição mais profundas sobre o problema do fantástico (sobre)natural *66*. Russel Brain cita de la Mare sobre estas questões num dos seus encontros habituais da hora do chá *67*:

> The soul came to this life with previous experience of it, so that there was no such thing as cognition: all cognition was recognition. Indeed it was difficult to see how you could know anything if you could not compare it with some previous experience.

Ainda dentro do âmbito do conceito de sobrenatural, fantástico, em que o problema da morte, enquanto fronteira da existência não é fundamental, ocorre

lembrar o interesse de W. de la Mare na visionação de figuras - os fantasmas - com o realismo convincente das imagens percebidas na experiência empírica dos sentidos. De la Mare chama-lhes aparições, algo que Russel Brain reporta do seguinte modo *68*:

> But his interest in apparitions was very different from that of the physical researcher. He was not much concerned with their causation or their metaphysical status: he *seemed to take them for granted as visitants from a world not normally seen*, and therefore as exceptionally interesting but in no way unexpected experiences, to be enjoyed for their own sake. (...) He talked again about apparitions, and described two of his own experiences.

Do modo como se pode perspectivar, a questão da *aparição*, liga-se ao conceito não finalista da morte, não apenas no sentido metafísico-religioso, mas na dimensão *real* que o *sobre-real* pode constituir: *but death itself may not be the end* - segundo a expressão de Vivien Mercier, referindo-se ao contexto beckettiano da «espera», em *Waiting for Godot.* Assim, voltando ao texto de Beckett, sob uma perspectiva simbólico-teológica não se dirá, visionária, em termos delamareanos, mas cenicamente imaginativa, *Waiting for Godot* pode retomar a leitura da tradição judaico-cristã, quanto à segunda vinda messiânica. A mesma linha de leitura encara a possibilidade da espera se traduzir na simbologia do Purgatório. Contudo, o ponto de vista teológico, em Beckett, deve assumir-se no contexto filtrado das referências literárias que o possam, de certo modo, representar: Dante, Giordano Bruno, Vico, Joyce *69*:

> A last word about Purgatories. Dante's is conical and consequently implies culmination. Mr Joyces's is spherical and excludes culmination. (...) In what sense, then, is Mr. Joyce's work purgatorial? In the absolute absense of the Absolute. Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation. Purgatory a flood of movement and vitality released by the conjunction of these two elements. (...) On this earth that is Purgatory, Vice and

> Virtue - which you may take to mean any pair of large human factors - must in turn be purged down to spirits of rebelliousness. (...) And no more than this; neither prize nor penalty; simply a series of stimulants to enable the kitten to catch its tail.

É preciso deixar claro que não se pretende, nem deve, aproximar de la Mare e Beckett, sob o ponto de vista de uma similaridade directa e explícita de padrões conceptuais e morais, para já não mencionar paralelismos de escrita poética. O problema não se situa a esse nível. De la Mare e Beckett aproximam-se pontualmente, na medida em que ambos emergem sob as coordenadas culturais de um mesmo contexto geral da cultura ocidental. O paradigma eliotiano de uma *Waste Land* é um marco de referência na tipificação do desencanto novecentista, especialmente, nos dois períodos pós-guerra: depois de 18 e depois de 45. É interessante referir o modo como este tipo de emergências intertextuais, centradas ainda em contextos de uma memória modernista, são ressentidos nos finais do século XX. A questão é abordada, por exemplo, por Wilson Harris, num artigo de 1990 intitulado, «The Fabric of the Imagination», no qual o autor, ele próprio romancista, reflecte sobre determinadas personagens e contextos ficcionais que vão emergindo metamorfoseados nos cenários de textos literários diversos, em épocas cronológicas diferentes [70]. Assim, um texto de Melville como *Bartleby* (cerca de 1850) é retomado pelo romancista australiano Randolph Stow, num texto de 1963 - *Tourmaline* - através da recriação da figura de Bartleby na personagem de Byrne, partilhando ambos o mesmo tipo de atitude silente e recriminatória quanto ao sentido impositivo do destino humano, ainda que cada qual se situe em contextos socio-periodológicos diferentes:

> Melville's *Bartleby* appeared in the 1850s and is a subtle repudiation of the vocabulary of fate in his age. Fate here implies acquiescence in structures of communication by which a culture may be circumscribed. The character Bartleby refuses to toe the line and sinks by degrees into a silence that promises to disrupt the

> frame in which he is set. The Australian novelist, Randolph Stow, (...) presents us with a character called Byrne (the burnt, disfigured poet in the novel *Tourmaline* - 1963) who shares something of the pregnant silence that Bartleby nurses. Byrne, too, is out of step; (...). («FI». 178)

Na mesma sequência de redes intertextuais na construção de uma tradição de textos literários, Harris evoca o exemplo de um romance da sua autoria, *Carnival* (1985), no qual a personagem de Melville, Bartleby, se transforma numa figura feminina, Alice Bartleby, que vive numa casa de pobres em Georgetown, na Guiana Britânica: *She embodies a "barren colonial age". That is her abyss, her non-existence, so to speak.* («FI»., 180). Na mesma linha de transformações, Alice Bartleby de *Carnival* ressurge na imagem fantasmática da personagem «Ghost» de um outro romance de Harris, *Infinite Rehearsal*, de 1987: *If Alice Bartleby is an abysmal other in* Carnival, *then Ghost, who arises from the seas of space and time in the* Infinite Rehearsal *(1987), occupies an abyss at the heart of ancient and modern adventure.* («FI».182). Muito peculiarmente, saliente-se apenas que a personagem de Ghost, determinada pelos condicionalismos de um conceito de fome, no âmbito alargado de uma experiência de desertificação e mutismo do ser humano no mundo, consegue articular o seu primeiro discurso na enunciação de três textos literários distintos: o primeiro constitui-se numa citação dos dois versos iniciais de «The Listeners» de de la Mare; o segundo é referido como a balada «calypso» (*Jumbi Jamboree*) e o terceiro remete para a *Waste Land* de Eliot:

> *I could not believe it.* Ghost was speaking at last. No formal message. A repetition of familiar texts become however strangely cross-cultural, the strangest subversion, where one least suspected or expected to find it in hollow convention or solemn usage. An edge, nothing more above the malaise, the death-wish of an age.
>
> («FI». 183)

Harris opta pela citação integral de um passo de *Infinite Rehearsal*, no intuito de clarificar o poder de evocação metafórica de épocas e espaços dispersos, num tipo de personagem como Ghost, o fantasma, a forma esvaziada das substâncias do real, que pode comportar em si preenchimentos múltiplos, refazer memórias, instituir-se como a metamorfose sintética de todos os outros que o perfazem. Neste sentido, Ghost é assumido como a possibilidade de prefiguração (fantasmática) do paradigma socio-político, cultural, historicamente substantivo da «fome», enquanto signo e símbolo da «queda» de uma civilização:

> I mention the fall of the civilization of the ancient Americas to show how easy to succumb not only to cataclysm but to the deadly plague of so-called normality by which we resist innermost revisionary potential in texts of nature and spirit and being. (...) Ghost's multifaceted disguises include hunger as a driving force in the adventures of ancient and modern civilizations: hunger for territory, hunger for gold, hunger for power and so on. («FI». 182)

Este é, de facto, um problema central em de la Mare, tal como «The Listeners», citado por Ghost, o denuncia: *«Is there anybody there? » said the Traveller, / Knocking on the moonlit door.* É também esta mesma visão fantasmática da terra que se reflecte na *Waste Land*, nos versos repetidos por Ghost, por sua vez, transportado para o espaço mítico do mundo grego antigo, no destino pendente sobre a casa de Tebas, prenunciado por Tiresias: *And I Tiresias have foresuffered all / I who sat by Thebes below the wall / And walked among the lowest of the dead.*

Situar de la Mare num confluxo de correntes epocais marcadamente ideológicas, não implica compreendê-lo necessariamente como um poeta de intervenção, social ou política, dentro desse mesmo contexto de valores. Do mesmo

modo, nem sequer pode afirmar-se uma ligação estreita do poeta com o tempo histórico em que se inscreve a sua vida e a sua produção literária. Muito peculiarmente, o interesse de de la Mare pela influência imediata do mundo circundante, na vivência concreta de cada experiências das coisas, é um interesse circunstancial e, consequentemente limitado, encontrando-se subordinado a uma filosofia de valores mais universalizante e jogando, sobretudo, com uma ordem do tempo, diferente da ordem empírica do tempo cronológico. Aliás, este problema foi abordado mais acima, a propósito de aspectos relevantes do confronto do poema «Haunted» com *Winged Chariot*.

Retomando a possibilidade de contacto de la Mare com Beckett, verifica-se que esta não sendo remota, é como que subterrânea à superfície cronológica e cultural que ambos conheceram, ainda que a contemporaneidade de ambos não tenha coincidido inteiramente. Tanto para de la Mare como para Beckett a vida do homem na terra é um «ser-para-a-morte»: a «habitação» do homem é o limite do espaço que o determina como homem. Paradoxalmente, o espaço do homem é a estrada, o caminho: o homem é o viajante. Contudo, esse é o seu modo exclusivo de estar-em-casa. Em *Waiting for Godot* não surge a imagem da casa. Em vez dela, representa-se um caminho, ou melhor, uma secção do espaço desse caminho, e uma árvore. A espera por Godot encena-se na delimitação desse espaço. No fundo, a vastidão dos horizontes delamareanos concentra-se, claustrofobicamente, dentro das paredes da casa, com janelas, é certo. Em Beckett, a estrada não chega sequer a existir, nem a casa: uma árvore, em torno da qual as personagens se movimentam para passar o tempo da espera, é uma única referência para o estar-em-cena do homem.

Embora as saídas para o problema da espera, que é o estar-em-casa de de la Mare, o estar-junto-à-árvore, na berma do caminho, em Beckett, sejam diferentes nos dois autores, o problema de fundo coincide: a espera objectiva-se na morte. Em de la Mare, a morte não é finalista, não tanto sob um ponto de vista metafísico, como existencial. A morte é uma outra forma de existência que, não necessariamente, deva ser pautada pela experiência empírica dos sentidos. O fantástico, o fantasma, a aparição, podem ser percepcionados sensorialmente, mas não é por esse facto que se afirmam como realidades. O universo onírico enquadra-se, precisamente, dentro deste conceito não finalista da morte. No sonho, é uma forma de morte que retira todo o poder de sugestão do real ao presente da consciência.

Em Beckett, por seu turno, a morte também não é finalista, todavia, num sentido diferente do de W. de la Mare. A morte inscreve-se no próprio espaço da vida. Ser-para-a-morte significa ser-na-morte, no acto da espera, à margem de qualquer possibilidade de caminho. É esse, exactamente, o carácter purgatorial da vida, tal como Beckett o refere numa alusão a Joyce: contrariamente ao Purgatório de Dante, *cónico*, o Purgatório de Joyce é *esférico*, excluindo qualquer possibilidade de escape, no culminar de uma recompensa.

As vozes já mortas referidas em *Waiting for Godot - all dead voices* - são vozes purgatoriais, não no sentido religioso do termo, mas no sentido alegórico do drama poético que pretende configurar nas falas das personagens o seu próprio modo de ser e de sentir essa mesma existência. As vozes mortas não são as vozes fantasmáticas dos mortos, mas as vozes dos que vivem à espera, junto à árvore, na berma da estrada, *Waiting for Godot*:

They talk about their lives.

To have lived is not enough for them.
They have to talk about it.
To be dead is not enough for them.

Em de la Mare, a existência purgatorial das vozes mortas projecta-se textualmente na dramaticidade da sua lírica. Os diálogos de um eu entretecidos com o silêncio da presença das vozes mortas podem ser encarados sob o ponto de vista de uma consciência poético-dramática que se alteriza. No palco em que se representa uma peça, esta consciência da alteridade do outro é, normalmente, mais marcada, pois mesmo que a figura da personagem não surja em cena, na pessoa de um actor, a sua voz ouve-se na plateia. É o caso de «Voice», na peça de Beckett *Not I,* pela personagem da «Mãe» de «May». Nas cenas monologadas, por seu turno, a figura do actor em palco, ainda que dramatizando um diálogo com outro não presente, ou com a plateia, é de tal maneira auto-concentrada, que deixa pouca margem à evocação imaginativa da *realidade* imaterial, inaudível, da presença ausente do outro. Repare-se que a ausência de Godot é uma presença, talvez a principal do texto, contudo, ela é tornada presente, não pela sua ausência em si, mas pela sua relação com as presenças de Vladimir e Estragon. A presença ausente de Godot é uma função de compromisso com as presenças presentes das personagens em cena.

Tanto em de la Mare como em Beckett, o facto de se constatar a presença do outro como ausente vem confirmar a distância dissimétrica que separa o eu desse outro, tal como se leu em «Which?» e em «Waiting», tal como se leu, igualmente, em *Waiting for Godot*. Nos poemas lírico-dramáticos de de la Mare, o outro insere-se no contexto do sonho e da alegoria do fantástico e faz-se representar no silêncio de vozes alheias, desconhecidas do próprio eu, muitas vezes disseminadas pelos sons e ecos elementares da terra. No texto de Beckett,

Waiting for Godot, a estrutura propriamente dramática acentua a distância dissimétrica entre o eu e o outro ao identificar nominalmente os interlocutores dos diálogos, fazendo depender deles a presença ausente de Godot, o outro. Em vez de um *tu*, este *outro* beckettiano é um *ele*, enunciando-se claramente num tipo de discursividade semelhante àquele a que Kristeva dá o nome de *flutuação do sujeito da enunciação* [71]:

> (...) d'abord posé comme appel de l'autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énnoçant des troisièmes personnes, des "personnages", qui prennent en charge l'énonciation.

Especificamente, nos exemplos designados de de la Mare e Beckett não se pode falar de uma tomada explícita do papel da enunciação discursiva por parte das terceiras pessoas, sejam elas identificadas nas vozes alheias, fantasmáticas, ou na figura ausente de Godot. No entanto, implicitamente, todo o processo enunciativo se produz em função destas «terceiras pessoas». Em de la Mare, são elas que se enunciam no silêncio das suas presenças imateriais. Em Beckett, é a «terceira pessoa» de Godot que enuncia o discurso da espera das personagens, dentro do qual os diálogos são meros artifícios para passar o tempo:

> E.: In the meantime let us try and converse calmly,
> since we are incapable of keeping silent.
> (...)
> E.: What do we do now?
> V.: While waiting.
> E.: While waiting
> *Silence*
> V.: We could do our exercises.
> E.: Our movements.

V.: Our elevations.
E.: Our relaxations.
V.: Our elongations.

(II. Acto)

A ausência de uma acção concreta a consubstanciar, num tempo determinado, a existência do diálogo, vem levantar de novo a questão: de que tempo se fala? *Waiting for Godot* e «Waiting» (*to die*) reflectem um tempo, o da espera que, independentemente dos sujeitos que falam entre si, dos seus tempos presentes, permanece sempre não dito, não pensado: *Some nameless stuff that oozes in between.*

Em Beckett, por seu turno, a consciência quanto a este tempo, que não se deixa determinar nem explicitar de uma forma canonicamente histórica, dentro de uma cronologia de sequências, é uma consciência céptica, para a qual a espera reflecte a mera redundância na negatividade de um ponto, de tudo aquilo que se julga ser a diversidade dos afazeres, dos percursos, dos pensamentos, dos ciclos de vida, das rotações do universo espacial:

Pozzo: (*suddenly furious*). Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable!
When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (*Calmer*) They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.

(II. Acto)

A visão delamareana do inominado do tempo que se transmite na inefabilidade de todos os presentes não apresenta o carácter niilista da visão de Beckett. No entanto, ambas as perspectivas se integram na temática pós-metafisica

da «diferença», referida mais acima, segundo as análises de Heidegger e Vatimo. O tempo da «espera» de Beckett e de de la Mare é o tempo do diálogo do eu com a *história da transmissão de mensagens* heideggeriana - *Überlieferung* - uma espécie de destino residual que identifica o «ser-para-a-morte» do homem, na sua própria «habitação». «*I* sit at *home*» de «Haunted» corresponde ao sentido de *waiting*, tanto em de la Mare como em Becket:

> Mais comment les mortels pourraient-ils répondre à cet appel autrement qu'en essayant pour *leur* part de conduire, d'eux-mêmes, l'habitation à la plénitude de son être?

O paralelismo da espera (vã), como resposta a um apelo inaudível, que se lê explictamente em «The Listeners» - *Tell them I came, and no one answered/ That I ketpt my word* - e, implicitamente, em «Waiting», encontra-se dramatizado no texto de Beckett, do seguinte modo:

> Boy: What am I to tell Mr Godot, sir?
> V.: Tell him ... (*he hesitates*)... tell him you saw me and that...(*he hesitates*)... that you saw me. (II. acto)

Em última análise, este tempo da «espera» é um tempo *neutro*, não dialéctico, que se institui no seio do tempo presente do diálogo, ou do monólogo dramático. A partir desta consciência adialéctica do neutro, a noção identificada das subjectividades do eu e do outro, dramatizadas em diálogo ou monólogo, perde eficácia, na razão directa da sua transitividade.

9. Perspectivada a questão, agora, de um ângulo mais lato, repare-se que, é precisamente esta consciência do neutro, que se lê em «Which?», no qual a identidade subjectiva se dissolve na totalidade de um indefinido - *all*:

> Speech, footfall, presence — how cold the night may be!
> Phantom or fantasy, it's *all one* to *me*.

Não é a subjectividade em si que se dissolve, mas o sujeito identificado, enquanto consciência de si. O eu deste sujeito é o «ser-para-a-morte» do «ser-em-casa». O destino que o envia (no sentido de *ex-sistere*) pelos caminhos da Terra é o destino da espera, intransitivamente. *Waiting for Godot* de Beckett diz mais claramente as premonições oblíquas do texto delamareano, em que o silêncio do não-dito se sobrepõe à sugestão do dito. Leia-se Beckett, pela voz de Valdimir:

> Let us do something, while we have the chance! It is not everyday that we are needed. Not indeed that we personally are needed. Others would meet the case equally well, if not better. (...) But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not. (...) Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us! (...)
> We wait. We are bored. (*He throws up his hand.*)
> No, don't protest, we are bored to death, there's no denying it.
>
> (II. Acto)

É neste contexto que se propõe a leitura de um outro poema de W. de la Mare, «The Feckless Dinner-Party», da colectânea, *The Fleeting and Other Poems (1933)* 72:

> «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"»? - «Oh, he's new.» «Looks crazed, I guess.»

«"Married" - *Again*!» «Well; more or less!»

«Dinner is served!» «"Dinner is served"!»
«Is served?» «Is served.» «Ah, yes.»

«Dear Mr. Prout, will you take down
The Lilith in leaf-green by the fire?
Blanche Ogleton?...» «How coy a frown! -
Hasn't she borrowed *Eve*'s attire?»
«Morose Old Adam!» «Charmed - I vow.»
«Come then, and meet her now.»

«Now, Dr. Mallus - would you please? -
Our daring poetess, Delia Seek?»
«The lady with the bony knees?»
«And - *entre nous* - less song than beak.»
«Sharing her past with Simple Si -»
«Bare facts! He'll blush!» «Oh, fie!»

«And *you*, Sir Nathan - false but fair!-
That fountain of wit, Aurora Pert.»
«More wit than It, poor dear! But there...»
«Pitiless Pacha! *And* such a flirt!»
«"Flirt"! *Me*?» «Who else?» «you here... Who can...?»
«Incorrigible man!»

«And now, Mr. Simon - little me! -
Last and -» «By no means least!» «Oh, come!
What naughty, naughty flattery!

Honey! — I *hear* the creature hum!»
«Sweets for the sweet, *I* always say!»
«"Always"?... We're last.» «*This* way?»...

«No, sir; straight on, please.» «I'd have vowed! -
I came the other...» «It's queer, I'm sure...»

«What frightful pictures!» «Fiends!» «The *crowd*!»
«Such nudes!» «I can't endure...»

«Yes, *there* they go.» «Heavens! *Are* we right?»
«Follow up closer!» «"Prout"? — sand-blind!»
«This endless...» «Who's turned down the light?»
«Keep calm! They're close behind.»

«Oh! Dr. Mallus; what dismal stairs!»
«I hate these old Victor...» «Dry rot!»
«Darker and darker!» «Fog!» «The air's...»
«Scarce breathable!» «Hell!» «*What?*»

«The banister's gone!» «It's deep, keep close!»
«We're going down and down!» «What fun!»
«Damp! Why, my shoes...» «It's slimy... Not *moss!*»
«I'm freezing cold!» «Let's run.»

«... Behind us. I'm giddy...» «The catacombs...»
«That shout!» «Who's there?» «I'm *alone*!» «Stand back!»
«She said, Lead...» «Oh!» «Where's Toomes?» «*Toomes*!»
«TOOMES!»
«Stifling!» «My skull will crack!»

«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!» ...

And now how sad-serene the abandoned house,
Whereon at dawn the spring-tide sunbeams beat;
And time's slow pace alone is ominous,
And naught but shadows of noonday therein meet;
Domestic microscosm, only a Trump could rouse:
And, pondering darkly, in the silent rooms,
He who misled all - the butler, Toomes.

A citação da totalidade do poema deve-se a uma necessidade interior à própria composição, construida, à excepção da estrofe final, na justaposição de falas de diálogos múltiplos que se entretecem. A identidade dos sujeitos interlocutores é irrelevante, enquanto motivação semântica do texto. O sentido deste assenta, exactamente, no carácter dramático das estruturas do poema, na adaptação de ritmos prosódicos a uma rítmica cénica, relevando o papel discursivo da «fala» e, consequentemente, do diálogo para a construção da acção [73]. A personagem identifica-se na fala, literalmente, enquanto enunciadora de um discurso: não é importante a definição subjectiva da personagem, mas sim a posição contextual definida da sua fala, na composição textual do poema. Leia-se a convergência dos versos de abertura do poema «The Feckless Dinner-Party» - *«who are we waiting for?»* - com o primeiro verso da estrofe final: *And now how sad serene the abandoned house.*

A referência oblíqua, por ironia, a Agatha Christie, em particular, ao romance policial, na generalidade, através da figura do mordomo - Toomes - não vem contradizer a posição tomada, quanto à não identidade dos sujeitos interlocutores. Trata-se de uma estratégia tipicamente dramática do poema, no sentido de atribuir a alguém, já literariamente codificado no seu papel, a culpabilidade de um acto: a morte de todos os convidados para jantar: *And pondering darkly, in the silent rooms, / He who misled them all - the butler Toomes.*

A escolha paródica de uma referência do romance policial explicita o problema de um destino inevitável de morte, inerente ao homem, inerente à própria razão de ser da existência, servindo-se do mecanismo policial do móbil e do

executante do crime. Nesta base, um suspeito é inculpado pela ocorrência desta ou daquela morte que, desta forma, passa a designar-se de homicídio. Repare-se que, mais uma vez, o poema delamareano se desenvolve no sentido de um *suspense* dramático, em direcção descendente até à morte A festa de jantar, em casa, é mais um paradigma de espera, no qual se cruzam, de novo, referências de outros textos da mesma obra poética de W.de la Mare. Em «Haunted», o estar-em-casa - «*I* sit at *home*» - é a espera da morte que se lê em «Waiting». A transposição para Beckett, em *Waiting for Godot*, traduz em termos de nulidade e indiferença de tempo o carácter da espera. A expressão delamareana, em «The Feckless Dinner-Party», acerca do tempo-de-espera-da-casa abandonada, não se afasta muito da posição de Beckett: *And time's slow pace alone is ominous.*

No entanto, aquilo que do tempo de espera, em de la Mare, se exprime essencialmente no silêncio pesado de presenças fantasmáticas - *pondering darkly, in the silent rooms* - em Beckett verbaliza-se directamente nas falas das personagens do drama. Num passo ainda extraido de *Waiting for Godot,* Vladimir põe em causa a sua própria identidade personificada, enquanto consciência presente de algo. Este posicionamento do eu, na neutralidade, ou até nulidade, de um tempo e de um espaço existenciais, no salto para fora de qualquer *continuum* que defina a existência, leva à dúvida quanto à existência de todos os outros que consigo dialogaram: Estragon, Pozzo. Mantém-se a intransitividade da espera, mas o seu objecto - Godot - torna-se irrelevante. Permanece a subjectividade intransitiva do eu, tal como no fantasma delamareano, mas anula-se a transitividade do seu dizer: é nesta anulação que se inscreve o silêncio delamareano, na morte do presente da consciência, pela descida ao sonho, ao abismo da terra, ao fundo das águas originais (em «Ophelia» e «Heresy»). Leia-se Beckett:

> Vladimir: Was I sleeping while the others suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today? That with Estragon my friend, at this place, until the fall of night, I waited for Godot? That Pozzo passed, with his carrier, and he that spoke to us ? Probably. But in all that what truth will there be?

Nesta ordem de ideias, a morte do eu como consciência de um presente, do tempo e do espaço, a morte por homicídio paródico, em «The Feckless Dinner-Party», não é mais do que o destino suicidário natural do homem, enquanto «ser-para-a-morte». O tempo da sua história, inscrita na *transmissão* (silente) *de mensagens* que é a Tradição, é o tempo da sua finitude e, subsequentemente, da sua solidão existencial. A espera em que se traduz o estar-em-casa é o destino solitário de cada eu anónimo, no percurso a efectuar nos caminhos da terra. Em Beckett, o percurso e o caminho estagnam num ponto fixo, junto à imobilidade de uma árvore situada numa berma. Lê-se a antepenúltima estrofe de «Feckless Dinner-Party»:

> «... Behind us. I'm giddy. ...» «The catacombs ...»
> «That shout!» «Who's there?» «I'm *alone*!»

Falou-se de um contexto ideológico-cultural subjazendo às poéticas de Walter de la Mare e de Beckett. Eliot faz-lhe referência sob a designação de *Waste Land*, e a personagem de Ghost, de *Infinite Rehearsal*, articula na sua fala citações de de la Mare e de Eliot, ao tentar evocar espaços e tempos de «fome» e de «queda» civilizacionais. A solidão de que falam de la Mare e Beckett emerge igualmente em Eliot, num texto dramático que lembra «The Feckless Dinner Party» - *The Cocktail Party* [74]:

> Celia: No ... it isn't that I *want* to be alone,
> But that everyone's alone - or so it seems to me.
> They make noises, and think they are talking to each other;

> They make faces, and think they understand each other;
> And I'm sure that they don't. Is that a delusion?
>
> (II.Acto)

No fundo, é a consciência desta solidão do eu que motiva o desdobramento da lírica no drama. Ao solilóquio assumido do eu, na expressão da sua interioridade desnudada, substitui-se a dramaticidade de um discurso enunciado por todos «os outros», as vozes alheias, as vozes silentes dos fantasmas, os ecos de todas as vozes: *They make noises, and think they are talking to each other.*

O problema do diálogo em si, da pergunta-resposta, resulta de uma espécie de necessidade intrínseca da consciência subjectiva, solitária, se abstrair da finitude dos seus limites, pulverizando-se na criação de outras personagens. Volta-se novamente à questão inicial, acerca do relacionamento entre a imaginação do sonho e a imaginação poética *75*:

> We talked about the unconscious source of dreams and poetry.
> W.J. said: "If we know that they don't come from the conscious mind, we ought surely to be able to find out more about where they do come from. Is it certain that they come from you? Can we be sure that they don't come from another intelligence?"

Imaginação, em de la Mare, tem uma significação literal: *the creative image-making of reality 76*. A noção de dramaticidade da lírica, através de monólogos dramáticos ou diálogos, tem a ver com este contexto semântico da imaginação na medida em que é, precisamente, a criação de outros enunciados, a partir de um mesmo, que se produzem outros espaços subjectivos, não necessariamente prefigurados em imagens. A existência do dialogismo da

pergunta/resposta, a partir da produção de espaços subjectivos vários, é explicitada por Bakhtine, em *Esthétique de la Création Verbale*, do seguinte modo [77]:

> *Questions* et *réponses* ne ressortissent pas à un même rapport (catégorie) logique: *on ne saurait les loger en une seule et même conscience (unique et refermée sur elle)*; toute réponse génère une nouvelle question. Questions et réponses supposent une exotopie respective.

Mais uma vez, emerge a realidade de um destino solitário inerente ao próprio modo de ser subjectivo: exotípico. Esta é a condição para a articulação do diálogo. Repare-se que é este sentido do diálogo que se estabelece no salto, efectuado pelo sujeito, da temporalidade de cada presente da consciência histórica, para a *transmissão de mensagens*, a história residual, que constitui a Tradição. Atente-se no alcance da perspectiva de Bakhtine, na exposição deste tópico de reflexão [78]:

> Il n'y a pas de mot qui soit le premier ou le dernier (...). En chaqu'un des points du dialogue qui se déroule, on trouve une multitude innombrable, illimitée de sens oubliés, mais en un point donné, dans le déroulement du dialogue, au gré de son évolution, des sens seront remémorés de nouveau et ils renaîtreront sous une forme renouvelée (dans un contexte nouveau). Il n'est rien qui soit mort de façon absolue. (...) Le problème de la *grande temporalité*.

Crê-se que será este sentido de *grande temporalidade* o que mais se aproxima da noção de *tempo* em de la Mare. Não se trata de discutir valores metafisico-teológicos nesta dimensão de tempo. O homem define-se enquanto destino solitário, na medida da finitude de ser-para-a-morte. A finitude deste eu não é exactamente de natureza cronológica, mas relaciona-se mais com a dimensão espacial, alegórica, da «casa»: a «habitação» do eu, que é simultaneamente estrada

a percorrer, terra-mãe, descida ao abismo, profundidade das águas, morte-suicídio, morte.

> *I* sit at *home*. And what my heart forebodes
> Is not ... mere death - to catch me unawares,
> But Life, which ever in at window stares;
> Life that still drives me on.

Retoma-se «Haunted», sem necessidade de mais comentários. Cita-se de la Mare, aforisticamente, para dizer tudo aquilo que, para trás, porventura, até ficou por dizer [79]:

> "Do you prefer to look at people or solitude? I prefer solitude."
> "Some people seem to think it is your duty to obey the doctor, but I suppose you still have a right to die!"

NOTAS

1. Paul Valérie. «Lettre à Aimée Lafont» (Sept.1922). *Oeuvres.* 2vols. Paris: Gallimard, 1957. I : 1636.

2. Cf. Parte I. Caps. 1. e 2. deste trabalho.

3. Cf. Parte I. Cap. 1.

4. Cf. Parte III.

5. Walter de la Mare, ed. *Behold, This Dreamer!* London: Faber, 1984. 105.

6. *BTD.* 97.

7. *BTD.* 5.

8. *BTD.* 93.

9. *BTD.* 94.

10. Cf. p.ex. o estudo crítico-biográfico de R.L. Mégroz. *Walter de la Mare. A Biographical and Critical Study.* London: Hodder and Stoughton, 1924. Logo o primeiro cap. deste estudo, sob o título «Personal Impressions», Mégroz reproduz um excerto de uma sua entrevista a de la Mare, na discussão do tema sobre a «verdade» literária e da necessidade ou não da obra se apresentar como uma «autobiografia espiritual» do seu autor. A resposta de de la Mare é reportada nos seguintes termos de um discurso directo: «I should say that a fine work of fiction must reflect truly the first-hand knowledge and experience of its writer. It must, as we say, be sincere; an attempt to convey a kind of - not matter-of-fact - but matter-of truth. (...) Yes, it is neither a copy of life in general nor of the author's particular life. It is a compound; its materials are selected and re-shaped, and so we get a new unity which comes from the imagination». (5).

11. *CP.* 541.

12. Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique de la Création Verbale.* Paris:Gallimard, 1979. 318-319.

13. *BTD.* 70-71-72.

14. Bakhtine. *ECV.* 315.

15. *CP.* 542.

16. *BTD.* 108.

17. Num passo elucidativo deste mesmo processo poético, cf. *BTD.* : «Indeed, it is as if consciousness had for an instant strayed into some other order of experience; or contrariwise, as if it had come into possession of some random unforeseen image or notion or desire which, during the day, is so unexpected and contrary to the current of our thoughts that it appears to be the outcome of telepathy». (50)

18. *BTD.* 73.

19. Bakhtine. *ECV.* 325.

20. Em narratologia, p.ex., a instância puramente textual do autor é designada de «autor abstracto» e institui-se como puro princípio de narração, i.e., como dinâmica abstracta, no fundo de organização do texto.

21. *BTD.* 97.

22. *BTD.* 97.

23. *BTD.* 35.

24. Bakhtine. *ECV.* 321.

25. De Poe, recorde-se *The Poetic Principle*, num passo paradigmático: «(...) would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thouroughly dignified - more supremely noble than this very poem - this poem *per se* - this poem which is a poem and nothing more - this poem written solely for the poem's sake.» *Selected Writings of Edgar Allan Poe.* Ed. David Galloway. Harmondsworth: Penguin, 1982. 504.

26. *BTD.* 103.

27. É curioso notar que em Freud, p.ex., a *casa* é referenciada com um valor simbólico identificado com o organismo humano: «(...) that dream-imagination has one particular favourite way of representing the organism as a whole: namely as a house.». *The Interpretation of Dreams.* Harmondsworth: The Pelican Freud Library, 1976. IV : 156. Por seu turno, a análise de Jung sobre a casa reverte para a simbologia mítica, segundo a qual a «casa», tal como o «templo» e a «cidade», se inscreve no arquétipo do *quadrado*: «The city founded in this solemn ceremony was circular in shape. Yet the old and famous description of Rome is ***urbs quadrata***. (...) the word *quadrata* must be understood to mean "quadripartite"; that is, the circular city was divided into four parts by two main arteries running from north to south and west to east. The point of intersection coincided with the *mundus* mentioned by Plutarch. [For him] Rome was both a circle and a square.» C.Jung, ed. *Man and his Symbols.* London: Picador, 1978. 269-272.

28. *L'Oeuvre de Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle.* Paris: Didier, 1969. 123-124.

29. Bonnerot lembra a morfologia etimológica da palavra *window*, na justaposição de dois componentes: *wind* + *eye*. (434, n.21).

30. *Best Stories of Walter de la Mare.* London: Faber, 1942. 371.

31. *CP.* 365.

32. Bonnerot. *OWM.* 125.

33. *CP.* 811-812.

34. *CP.* 541.

35. *CP.* 175.

36. *Best Stories.* 378.

37. *The Riddle and Other Stories.* London: Selwyn and Blount, 1923. 142.

38. *Memoirs of a Midget.* London: Collins, 1921. 121-145.

39. Russel Brain. *Tea With Walter de la Mare.* London: Faber, 1957. 20-23.

40. Leonard Clark, and Edmund Blunden. *Walter de la Mare. A Tribute.* London: Ernitharmon Press, 1974. 6.

41. L.Clark, and E. Blunden. *WM.* 9.

42. R.Brain. *TWM.* : «His talk was highly idiosyncratic: perhaps it can best be described as a soliloquy for two; and in this form it could not survive in a larger company: (...) Though I describe W.J.'s talk as a soliloquy for two it must not be thought that he was a monopolistic talker». (17). Algo de análogo é salientado por R.Mégroz, ao fazer referência a um discurso proferido por de la Mare no *Whitefriars Club*, na qualidade de convidado de honra: «His subject was announced as "Monologue". That, to begin with, was entirely characteristic (...) "Monologue" in his mind became a survey of the whole of life; a ransacking of the riches of flowers, insects, grasses, trees; an Alladin's lamp in the deepest recesses of the human mind and the most misterious arcana of speculation, philosophic and poetic.». *Walter de la Mare: A Biographical and Critical Study.* 12.

43. L.Clark, and E.Blunden. *WM.* 8. Leonard Clark descreve esta faceta da personalidade de W. de la Mare: «Almost unawares, as if stealing out of the summer dark, would come the inevitable, "I meant to ask you". As he waited for your answer you could almost hear *his* mind at its questing. Was there ever a more

fascinating talker? I have never met one. But he would never allow *you* to remain silent.».

44. M. Heidegger. *Essais et Conférences.* Trad.franc. Paris: Gallimard, 1958. 73 ss.

45. M. Foucault. *Les Mots et les Choses.* Paris: Gallimard. 1966. 259-260.

46. Em Kant, porém, a metafisica escapa ao conhecimento formal, impossibilitando-a de se constituir como ciência. Uma vez que é impossível demonstrar a não-existência de deus, a metafisica não é uma disciplina teórica, pois afasta-se da razão pura especulativa. Inscreve-se, antes, na esfera do conhecimento «prático», no domínio da ética.

47. Cf. Heidegger. «Identité et Différence». *Questions I.* Trad.franc.de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1968 : «"L'être" parle toujours suivant sa dispensation (*spricht je u. je geschicklich*), donc d'une manière pénétrée de tradition. (...) Ce qui mérite le plus d'être pensé (...) [c'est] le dialogue avec la tradition qui nous a été dispensée. (*das Gespräch mit seiner geschickhaften Überlieferung, nicht ... unschicklich abbricht*). (286-289).

48. Cf. os seguintes poemas, entre outros exemplos possíveis: «Arabia», «The Journey» (*The Listeners 1912*);«The Exile», «The Vacant Day» (*Motley 1918*); «The Decoy», «Mirage» (*The Veil 1921*); «The Visionary», «The Fleeting» (*The Fleeting 1933*); «Outer Darkness», «The Outcasts» (*The Burning Glass 1945*).

49. Na mesma ordem temática cf. p.ex.: «Silence», «The Ghost» (*The Listeners 1912*); «The Sunken Garden»,«The Empty House», «The Two Houses» (*Motley 1918*); «The House», «The Outskirts», «Full Circle» (*The Fleeting 1933*); «The Unrent Pattern», «The Vision» (*The Burning Glass 1945*); «The Chinese Pot», «The Candle» (*O Lovely England 1953*).

50. Heidegger. *EC.* 192.

51. Heidegger. *EC.* 193.

52. G.Vatimo. *As Aventuras da Diferença.* Trad.port. Lisboa: Ed.70, 1988. 171.

53. Na célebre conferência proferida à Sociedade Francesa de Filosofia, sob o título de «La Différence», Jacques Derrida ainda recorre ao pensamento metafísico da arquiestrutura determinante para o «eterno retorno» nietzscheano. Contudo, a leitura derridiana pretende intencionalmente afastar-se da tradição metafísica. O carácter dúbio da posição pode ler-se explicitamente nos seguintes passos do texto acima referido: «La différance est l'"origine" non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences. Le nom d'"origine" ne lui convient donc plus. (...) C'est à partir du déploiement de ce même comme différance que s'annonce la mêmeté de la différence et de la répétition dans l'éternel retour.» Tel Quel. *Théorie d'Ensemble.* Paris: Ed.du Seuil, 1968. 52-59. Cf. tb. Jacques Derrida. *De la Grammatologie.* Paris: Minuit, 1967; Derrida. *La Dissémination.* Paris: Ed.du Seuil, 1972.

54. Num poema intitulado «The Truth of Things», de la Mare evoca a questão do tempo-tradição no seu relacionamento com a percepção humana da morte, não em termos generalizantes, mas na representação directa de factores fisionómicos e psicológicos que a denunciam:

> «You might have told me what's never told.» -
> «*"What's never told"*, my dear?»
> «Those queer little gleams that were darkly rolled
> From mother's eyes, ere the day drew near
> When they took her away for ever and aye. ...
> Are mine as strangely clear?»
>
> ***O Lovely England (1953)***

55. *CP.* 385

56. Julia Kristeva. *La Révolution du Langage Poétique.* Paris: Ed.du Seuil, 1974. 316.

57. A. Garcia Berrio. *Teoria de la Literatura.* Madrid: Catedra, 1989. 290.

58. *CP.* 376.

59. João A. Flor. *O Poeta, a Verdade e as Máscaras. Leitura de Robert Browning.* Lisboa: 1976. 144.

60. J. A. Flor. *PVM.* 146.

61. Dorrit Cohn. *Transparent Minds.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978. 257-258.

62. Stéphane Mallarmé. *Oeuvres Complètes.* Eds. H.Mondor, et G.Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1845. 364.

63. O texto de Beckett é considerado em si, na sua qualidade dramático-lírica, excluindo o problema da sua retextualização teatral que, de resto, faz parte intrínseca da sua natureza e função. Não está igualmente em causa a integração de *Waiting for Godot* na dramaturgia de Beckett, nem, consequentemente, o seu estudo comparativista com de la Mare. A questão que se coloca, neste momento da análise, é meramente pontual, relevando aspectos discursivos paralelos, nos dois textos propostos.

64. Samuel Beckett. *Waiting for Godot.* London: Faber, 1956.

65. Vivian Mercier. *Beckett / Beckett.* Oxford, New York, Toronto, Melbourne: OUP, 1977. 178.

66. Cf. Platão. *A República.* X : na referência ao «mito de Er» (614b-621d).

67. R.Brain. *TWM.* 124.

68. R.Brain. *TWM.* 35-36.

69. S.Beckett, ed. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress.* London: Faber, 1972. 21-22.

70. Wilson Harris. «The Fabric of the Imagination». *Third World Quarterly.* Third World Foundation for Social and Economic Studies. 12:1 (Jan. 1990) : 175-187.

71. Kristeva. *RLP.* 316.

72. *CP.* 281.

73. A métrica do poema é algo complexa, na medida em que assenta numa técnica elaborada de alternâncias entre pés variados: dáctilos e troqueus perfazem a estrutura rítmica principal, como se pode comprovar pela leitura do texto do poema. Surgem variantes de pés jâmbicos, como p.ex.: «"And *you*, Sir Nathan - false but fair! - / That fountain of wit, Aurora Pert." / "More wit than It, poor dear! But there... "»; ou ainda: «"The banister's gone!" "It's deep; keep close!"»; a estrofe final, pelo carácter mais descritivo, desenvolve-se numa maior regularidade rítmica, na predominância de jâmbicos, com variações anapésticas, eventualmente por se tratar da medida mais adaptada ao ritmo da língua inglesa.

74. T.S.Eliot. *The Cocktail Party.* London: Faber, 1978. 131.

75. R. Brain. *TWM.* 100.

76. R.Brain. *TWM.* 32.

77. Bakhtine. *ECV.* 391.

78. Bakhtine. *ECV.* 393.

79. R.Brain.*TWM.* 126.

Cap. II.2

Stuff & Nonsense And So On

Sensos e Não-sensos de uma escrita

> La folie est absolue rupture de l'oeuvre. (...) par la folie, une oeuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit; par la folie qui l'interrompt, une oeuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'intérroger . (...) dans le temps de cette oeuvre effondré dans la démence , le monde éprouve sa culpabilité. (...) le voilá requis par elle, contraint de s'ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de (...) rendre raison *de* cette déraison et *à cette* déraison.
>
> Michel Foucault. ***Histoire de la Folie*** *1*

Em 1927, Walter de la Mare publica um livro de poemas, designados de *nonsense* : *Stuff and Nonsense, And So On* *2* . Entretanto, porém, em 1913, tinha surgido uma outra colectânea de poemas, dirigida a um público infantil, sob o título de *Peacock Pie: A Book of Rhymes* *3* . Não se trata essencialmente de um livro de «nonsense verse», embora alguns textos possam ser definidos como tal. É neste sentido que se impõe, antes de mais, reflectir sobre a questão controversa e ainda em aberto em torno de uma definição concreta do fenómeno literário *nonsense*.

Num ensaio intitulado «Nonsense», Anthony Burgess define do seguinte modo o carácter do discurso do não-senso *4*:

> In fact, the British nonsense tradition , like the surrealistic one which succeeded it, is only a bizarre way of making sense. (...) I conclude that there is as much sense in nonsense as there is nonsense in sense.

A questão sobre o *nonsense* literário, tal como Burgess a apresenta, assenta sobretudo na enunciação de um problema poético-crítico, sob a perspectiva histórica. Procura integrar-se uma tipologia discursiva com características próprias, dentro de parâmetros periodológicos, na medida em que estes se constituem em linhas de tradição culturais e literárias. Deste modo, o fenómeno do texto *nonsense* é usualmente tomado, na sua tipicidade, como inerente a uma tradição da literatura britânica, inscrito num enquadramento cultural de valores que remontam ao século XIX vitoriano.

Assim, de modo geral, a crítica especializada procura encontrar um ponto de partida consensual para o estudo do problema, ao assumir como cânone da escrita *nonsense* as obras de Edward Lear e Lewis Carroll. A importância da referência autoral não é unicamente de ordem estrutural, ou seja, enquanto determinante da organização textual de escritas posteriores. Acima de tudo, a importância de Lear e Carroll para a definição de uma tipologia discursiva é fundamentalmente de ordem periodológica , uma vez que releva o problema histórico-cultural do relacionamento do autor com a sua contemporaneidade. Muito particularmente, no caso do *nonsense* literário, afigura-se como essencial o modo como o escritor perspectiva a sociedade em que vive, e nela se integra, pois em regra, trata-se de um tipo de escrita que surge como via de protesto subjectivo relativamente a um mundo, face ao qual já se tornou céptico. Por conseguinte, o processo de enunciação *nonsense* não surge como reacção psicológica primária, mas corresponde, pelo contrário, a uma evidente distanciação crítica nos juizos de valor subjectivos, marcada, não raro,

pelo tom humorístico dos discursos. Assim, é precisamente na equação do fenómeno literário *nonsense* com a tradição oitocentista, pós-romântica, de onde parece ter sido originário, que pode colocar-se a questão da presença do *nonsense* nos parâmetros de uma poética surrealista, segundo a posição de Burgess, no excerto já citado.

A discussão dos problemas que podem levantar-se, numa reflexão sobre a natureza de um discurso literário *nonsense*, está longe de poder ser simples e sumária. Todavia, necessariamente, o âmbito e o propósito deste trabalho vão delimitar eixos de discussão do tema em causa, articulados em torno de determinados conceitos de base. Em primeiro lugar, por uma questão metodológica, irá observar-se a linha de tradição literário-cultural, em que o *nonsense* se faz sentir, centrando-se a atenção, sobretudo, nos seus contextos de origem: a sociedade e as letras inglesas do periodo oitocentista vitoriano. Será dado relevo, igualmente, aos contextos de influência posterior do *nonsense*, contudo, apenas na medida em que de la Mare, na sua escrita *nonsense*, se apresenta como um momento de leitura novecentista, individualizada, das referências literárias de Lear e Carroll.

Em segundo lugar, vai tentar equacionar-se o tipo de discurso *nonsense*, no modo da sua perspectivação possível , dentro de uma teoria dos géneros. Para tal, em paralelo com a exposição de pontos de vista teórico-críticos, remeter-se-à, naturalmente, para textos de de la Mare, procurando, igualmente, citar Lear e Carroll, quando as circunstâncias o proporcionarem.

1.1. Remetendo para o primeiro ponto da discussão acima proposta, impõe-se, antes de mais, a consideração de algumas coordenadas periodológicas, no

enquadramento de uma tradição *nonsense*, quanto às suas eventuais origens, bem como a uma possível linha de influências subsequentes.

Sob o ponto de vista ideológico, o *nonsense* literário inscreve-se na esteira de uma tradição romântica da poética ocidental, no momento de desencanto idealista que subverte as relações epistemológicas entre sujeitos e objectos. Assim, a postura romântica inicial, de crença na infinita potencialidade do Eu na (re-)criação imaginativa do mundo dos objectos à sua volta, é posta em causa pela atitude céptica pós-romântica que desintegra a anterior unidade subjectiva e pulveriza os sentidos dos objectos do seu conhecimento. Nesta ordem de ideias, o idealismo romântico, que observa a língua na genuinidade das suas raizes filológicas, como a expressão mais fiel da subjectividade idiossincrática de um povo e, por inerência relativa, de um indivíduo, dá lugar a um positivismo materialista e céptico no desenvolvimento dos estudos linguísticos e filológicos, para o qual a linguagem é um potencial de recursos a explorar *5*. Deste modo, verifica-se que a referencialidade objectiva do mundo empírico vai sendo substituida pela referência linguística, acentuando-se o carácter significante da linguagem, enunciando-se uma tendência para a transformação dos discursos em metadiscursos, uma vez introvertidos da sua referencialidade exterior.

É nestes parâmetros que se articula a questão do discurso literário *nonsense*, pois a atitude céptica, que desvirtua e inverte os objectos usuais de referência, é a mesma que subjaz ao sem-sentido de um processo de comunicação linguístico. Se o *nonsense* comunica sem utilizar os modelos convencionais de uma gramática de enunciação e comunicação dos referentes exteriores, então, o *nonsense* pode reflectir uma tentativa de tornar explícita a noção de que aos sentidos do mundo se contrapoem necessariamente os não-sentidos desse mesmo mundo. Nesta

perspectiva, então, o *nonsense* em literatura surge em Inglaterra, numa época plena de sentidos estabelecidos e estáveis, como é normalmente assumida a era vitoriana. O porquê de um discurso anti-norma neste espaço periodológico tem a ver com os esquemas de esteriotipização patentes nessa realidade social e cultural. A inversão do idealismo romântico, numa forma de racionalismo, através das correntes utilitaristas, bem como a noção de progresso industrial e capitalista, reduziram a emoção subjectiva romântica às formas domesticadas do sentimentalismo melodramático. Por seu turno, a sublimidade, recuperada de Longino pelo neoplatonismo romântico, subtrai-se à estatura moral das boas-maneiras [6]. Nesta sequência, então, verifica-se que o jogo *nonsense* dos referentes, dos conceitos, dos modos de vida, enfim, de todos os padrões do universo dos valores estabelecidos, congrega também uma parcela de ironia paródica, ao utilizar, para os seus próprios fins, todos os elementos desse mundo estabelecido. A este respeito, é elucidativa a leitura de um passo de *Anatomy of Nonsense*, de Wim Tigges [7]:

> The capitalist market, in contrast to older forms of exchange, has a nonsensical quality, in its seemingly pointless exchange of commodities, in its suggestion of meaning in the form of employment and profit, a meaning which is simultaneously taken away in the form of exploitation, unemployment, bankruptcy and poverty (...). Factories and department stores have become the concrete equivalents of diccionaries, with their infinite series of simultaneously presented goods of the utmost variety.

Naturalmente, não é possível alhear a transformação económica registada no mundo oitocentista das alterações radicais sofridas pela sociedade de então. A industrialização determina a formação de uma estrutura social capitalista que, por sua vez, se organiza num esquema de oposições de elementos antitéticos. Assim, a prosperidade económica e a estabilidade política assentam em conflitos sociais

latentes que, obviamente, afectam as relações entre os indivíduos. Estes contextos de mudança identificam-se nos planos da vida pública e da vida privada dos indivíduos, na distribuição dos seus tempos de trabalho e de lazer. Repare-se que é nesta dimensão de mudança que se verificam alterações de estatutos e papéis sociais desempenhados por homens, mulheres e crianças; no plano laboral, as tensões articulam-se entre as funções sócio-estratégicas do patrão, do empregado e do desempregado. Acentua-se a ruptura entre modos de vida e códigos comportamentais do campo e da cidade, constatando-se, sobretudo, o facto de o meio urbano gerar mais oportunidades de lazer, com o apoio consumista de uma classe média laboriosa e de burguesia capitalista em ascensão [8].

É neste enquadramento social de uma cultura massificada, comercializável, que se assiste ao declínio, no esteriotipo, de formas literárias de uma tradição já aceite e respeitada como modelar. O fenómeno é visível relativamente a autores românticos consagrados, como por exemplo, Wordsworth e Keats, sobretudo, ou a autores vitorianos como Tennyson, na medida em que os padrões referenciais e poético-estilísticos utilizados se afirmam numa continuidade sequencial com os últimos românticos. Deste modo, a literatura *nonsense* instaura-se como reacção contra a mentalidade que gera o tipo de moldura socio-cultural da Inglaterra vitoriana: contra o discurso esteriotipado dos epígonos dos grandes nomes; contra a falta de sentido crítico de uma atitude massificada da literatura e das artes, em geral; contra o desajuste evidenciado por essa sub-arte, na sua consideração e representação de formas alteradas de um relacionamento humano e social.

A reflexão de Garcia Berrio, sobre a evolução de uma estética pós-romântica, é elucidativa, em termos teóricos, do modo como uma consciência epocal marcada pelo cepticismo pode denunciar processos desconstrutivos em arte.

No caso da literatura, o discurso *nonsense* é uma forma de desmontagem da lógica referencial, através do sistema linguístico, nas suas operações semântico-sintácticas de representação. Atente-se, pois, no seguinte passo da *Teoria de la Literatura* de Berrio *9*:

> La estética del Romanticismo reacciona, en effecto, contra la Poética y la Retórica clasicista, concentradas en la exploración exhaustiva de la inmanencia estrutural de los textos. Pero esta reacción adversa (...) no la condujo a la radicalización escéptica que significa, en sus equivalentes actuales, el relativismo pesimista o la destituición deconstrutiva del significado.

Então, a vertente *nonsense* de uma literatura oitocentista, pós-romântica, integra-se, por um lado, no fundamento romântico de reacção contra paradigmas de estabilidade racional clássica , ao mesmo tempo que, por outro lado, se vê desintegrar da continuidade dessa tradição romântica, ao inverter o optimismo idealista no cepticismo materialista da desvirtuação metafisica.

É precisamente com base nestas premissas que deve compreender-se a ligação implícita de correntes e movimentos artísticos posteriores, novecentistas, como por exemplo o Dadaísmo e o Surrealismo, com o conceito *nonsense* de destituição de significados, desmontagem e deslocamento de campos referenciais. Nesta acepção pode, então, entender-se a conclusão enunciada por Breton, nos *Manifestos do Surrealismo*, acerca do poder germinador da linguagem poética *10*:

> On n'a pas assez insisté sur le sens et la portée de l'opération qui tendait à restituer le langage à sa vraie vie, soit bien mieux que de remonter de la chose signifiée au signe qui lui survit, ce qui s'avererait d'ailleurs impossible, de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant. (...) du fait que l'enonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu' «il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi

> il est faux» . Le principal apport du surrealisme, dans la poésie comme dans la plastique, est d'avoir suffisamment exalté cette germination pour faire apparaître comme dérisoire tout ce qui n'est pas elle.

Assim, a versão surrealista, neo-romântica, de uma linguagem que se sobrepõe, enquanto existência *real* (lat.: *res*), à própria existência das coisas reais, no mundo das referências exteriores, coordena-se com a versão *nonsense* de uma linguagem que opera profundas alterações nos valores de significação entre signos e referentes, bem como entre significados e significantes. De resto, tal como já tem vindo a ser referido em capítulos anteriores, a concentração da Poética nos problemas da própria linguagem, desajustando-se dos conceitos de representação clássicos e românticos, orientados mais ou menos explicitamente sobre o mundo exterior da experiência humana, é analisado e descrito teoricamente por Kristeva em *La Révolution du Langage Poétique* *11*. Esta assim designada revolução nos modelos de representação da Poética ocidental evidencia-se, fundamentalmente, a partir do último quartel do século XIX, podendo reflectir-se nos seguintes termos *12*:

> Avant l'aventure textuelle de la fin du siècle, *un* sujet - un *personnage* - devait incarner en les totalisant les dispositifs rythmiques, les permutations des instances discursives, les transformations logiques. Il passait pour « tout puissant », héros magique, force ésotérique, dictateur du temps et de l'espace, envoûteur des consciences (...). Le roman romantique et sa suite (...) réprésentent par leurs personnages et leurs intrigues cette totalisation du procés signifiant (...) . La fin du XIXe siècle marque l'éclatement de cette enflure : personne - aucun personnage, aucun unité linguistique, discursive ou rhétorique, ne peut embrasser l'unité du procés. Que toutes les unités s'épuisent en conséquence, et que du même coup s'épuise le langage, le genre, le sujet qui les supporte: voilá qui met fin au récit totalisant et qui ouvre, pour toute la première partie de notre siècle, l'ère du langage poétique.

Repare-se que, no fundo, as questões enunciadas por Kristeva, sobre as alterações nos modos de ser e estar do eu perante o universo dos objectos do seu conhecimento, registadas nos finais oitocentistas, identificam a ruptura ideológica que marca a desintegração do Humanismo ocidental, com a subversão de um conhecimento metafisico do homem e da sua esfera de valores . Neste enquadramento de planos de clivagem numa cultura humanista metafisica, a linguagem poética que se estabelece na esteira de uma tradição teorizada por Mallarmé, praticada nas escritas de Lautréamont, Rimbaud, e distendida pelas vanguardas novecentistas do Dadaísmo e Surrealismo, afigura-se como um espaço quase laboratorial de experiências, no qual se joga com as possibilidades de transgressão das próprias estruturas regulamentares da língua, na deslocação dos enunciados para estratos sub ou inconscientes da percepção subjectiva. Acima de tudo, este processo de desmontagem das finitudes estruturais da cultura humanista visa atingir os respectivos planos de significação e, como tal, os mitos, as ideologias, as posições e estratégias socio-políticas, na medida em que, paradoxalmente, na pulverização e dissolução dos sentidos enunciados, na admissão do silêncio, a linguagem poética se apresenta limitada no tradicional papel de metalinguagem ou contemplação filosófica do mundo.

Nesta ordem de ideias e, remetendo novamente para a abordagem do problema do texto *nonsense*, na determinação das suas raízes numa Poética oitocentista, verifica-se que este posicionamento descentrado do enunciado *nonsense* face aos seus referentes imediatos articula os designados jogos *nonsense* de linguagem que não se limitam a reverter as imagens literais dos referentes de uma percepção empírica das coisas, mas subvertem igualmente os reflexos já figurados dessas mesmas imagens, tal como irá tentar demonstrar-se no

prosseguimento deste estudo, com o suporte prático dos textos poéticos seleccionados.

1.2. Na sequência dos aspectos periodológicos já expostos, quanto a uma possível e necessária contextualização do texto literário *nonsense*, na tradição da Poética ocidental pós-romântica, impõe-se, neste momento, a consideração do *corpus* de escrita *nonsense* delamareana. Se, por um lado, se pretende demonstrar uma via de integração do *nonsense* delamareano na tradição de textos de literatura *nonsense*, particularmente ingleses, com referência em Lear e Carroll, por outro lado, vai tentar relevar-se aspectos dessa mesma escrita do não-senso de de la Mare que se apresentem na articulação interna de todos os elementos temáticos e poético-estilísticos da obra do poeta.

Para o efeito, partir-se-à de um poema de *Peacock Pie* que, como já foi referido, se trata de uma colectânea de poemas para crianças. «The Song of The Mad Prince», o texto escolhido para a análise, é normalmente considerado como um poema *nonsense*, sem contudo poder constituir-se como exemplo inteiramente paradigmático desse tipo de discurso. Assim, «The Song of The Mad Prince» não vai apresentar-se em análise como de referência essencial, na selecção e classificação de outros poemas de de la Mare que, tipologicamente, possam designar-se , mais propriamente, de *nonsense*. Deste modo, a escolha de «The Song of The Mad Prince», como plano introdutório deste estudo sobre uma tipologia do discurso *nonsense* delamareano, um tanto descentrado do *canon* Lear-Carroll, tem a ver com uma característica intrínseca do próprio texto do poema.

Muito peculiarmente, «The Song of The Mad Prince» é simultaneamente um sentido e um não-sentido, desdobrando-se na íntima indefinição que advém da obliquidade do campo de referências que sugere. De acordo com uma natureza eminentemente metafórica, o poema delamareano é, em si mesmo, um espaço de reflexão simultânea dos aspectos mais controversos e díspares da obra do poeta. Leia-se, pois , de la Mare :

Who said, " Peacock Pie " ?
The old King to the sparrow:
Who said, " Crops are ripe " ?
Rust to the harrow :
Who said, " Where sleeps she now ?
Where rests she now her head,
Bathed in eve's loveliness " ?
That's what I said.

Who said, " Ay, mum's the word " ?
Sexton to willow :
Who said, " Green dusk for dreams,
Moss for a pillow " ?
Who said, " All Time's delight
Hath she for narrow bed:
Life's troubled bubble broken " ?
That's what I said.

Peacock Pie

«The Song of The Mad Prince» é um texto dito para crianças, mas que, todavia, se furta a um apelo tipicamente infantil, na medida em que não se torna permeável ao campo de interesses e expectativas desse mesmo público. É um texto sobre a loucura, a des-razão, o não-sentido, num tipo de discurso aparentemente desconexo de qualquer referencialidade lógica das coisas. No entanto, «The Song

of The Mad Prince» não é senão a leitura da referencialidade oblíqua, que perfaz o verdadeiro sentido das coisas do mundo, no modo como a escrita literária o representa: na experiência estética que o mitifica.

«The Song of The Mad Prince» é também um poema lírico sobre o amor, cujos diálogos entre as várias personagens em confronto se desligam dos respectivos contextos de onde emergem, na preocupação constante de identificarem, unicamente, *quem* fala, independentemente, do *que* fala. Poder-se-à aludir a uma estrutura lírico-dramática do poema, nos termos já definidos ao longo do capítulo II.1. deste trabalho, dando conta, porém, do carácter ilusório e decepcionante da própria encenação proposta pelos diálogos. Assim, o texto delamareano - canção de um príncipe louco - desdobra-se num tipo de discurso lírico, cujas marcas de dramaticidade parecem ultrapassar as fronteiras dos seus próprios limites, na descontinuidade referencial que determina a inconsistência das falas e, subsequentemente, a indefinição dos sujeitos interlocutores.

Deste modo, os pares de *dramatis personae*, que surgem na cena do poema, como terceiras pessoas em diálogo entre si (*old King / sparrow* ; *rust / harrow* ; *sexton / willow*) , não são mais do que figuras que se projectam imaginativamente no monólogo dramatizado de um único sujeito. De facto, é este o único a questionar-se :

> Who said (...) ?
>
> That's what I said.

As terceiras pessoas em diálogo desdobram, afinal, por outras vozes, aquilo que o eu tem para dizer : algo sobre uma mulher, algo sobre a morte, algo sobre o amor e os ciclos da própria natureza. « The Song of The Mad Prince » repete

obsessivamente os temas recorrentes de toda a poética delamareana, enquanto metaforização de uma experência de loucura. O príncipe louco é aquele no qual se projecta a imagem de um *Ela* impossível (*The Impossible She*, já abordado no capítulo I.2. deste estudo), na estreiteza do tempo da terra e do senso das coisas. Contudo, no sem-senso das coisas, o tempo não é o da terra mas o da eternidade, acessível à medida do louco, no desprezo de todas as barreiras e inibições do (humanamente) impossível: *All Time's delight / Hath she for narrow bed: / Life's troubled bubble broken*.

É importante, a propósito de este passo, prestar atenção a Foucault, na releitura de um dos tópicos por ele abordados, no excerto de *Histoire de la Folie*, citado em epígrafe a este capítulo :

> La folie est absolue rupture de l'oeuvre. (...) le monde (...) le voilá requis par [l'oeuvre] , contraint de s'ordonner à son langage (...).

A questão enunciada por Foucault releva aspectos fundamentais na consideração teórica sobre os padrões, pelos quais se deve distinguir uma obra *nonsense* . Em primeira instância, destaca-se o plano de ruptura que se estabelece entre o sentido da obra e o sentido do mundo. De um ponto de vista extrínseco à obra, a partir da consideração da referência objectiva do real, enquanto norma e critério de avaliação, a obra é julgada como um não-sentido. No entanto, se se propuser a rotação do ponto de vista para um plano interior à própria obra, então, nesse caso, invertem-se as posições de análise, chegando-se a resultados opostos de avaliação: a obra adquire *um* sentido, aquele que lhe é inteiramente próprio, na medida em que não é o mundo referência que está em causa, mas o mundo linguístico, que a composição textual constrói. Deste modo, à ruptura referencial enunciada pela obra numa primeira instância, sucede-se a emergência, dentro do

contexto dessa mesma obra, de uma tensão de sentidos e referências puramente intratextuais, metalinguísticos, cuja linguagem é simultaneamente signo e objecto de si própria: *That's what I said* - repete o poema de de la Mare. Repare-se que, em síntese, esta absorção do mundo no centro da linguagem poética pode assumir-se como o problema fulcral do texto literário *nonsense*.

Assim sendo, a expressão de Foucault: *le monde [est] requis par [l'oeuvre], contraint de s'ordonner à son langage* - encontra um paralelismo de sentido na afirmação de Lise Ede, num ensaio sobre a literatura *nonsense* de Lear e Carroll , intitulado «An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear e Lewis Carroll» *13* :

> (...) a world of words come to life, a world whose insistently self-defined reality is almost completely linguistic.

É nesta perspectivação do problema que Tigges procura enunciar um consenso de apreciações, análises, critérios de definição, quanto a um modo de ser comum a todo o texto avaliado como *nonsense* *14*:

> I hope to have shown that what these authors have in common is the essence of *nonsense* : the ability to wrongly reduce an argument *ad absurdum* and backwards, to «play» with language and thereby with the reality that lies behind it, not in a haphazard fashion, leaving the result to accident, but to obtain the insight that every «sense» , every «reality» has its reverse, and to keep these two sides of the coin in perfect balance.

Como já tem vindo a ser referido, é em Lear e Carroll que, usualmente, a crítica se fixa no intuito de encontrar os textos paradigmáticos de uma escrita *nonsense*, na falta de um aparato teórico-literário consistente, que defina nos

parâmetros da Poética o seu objecto formal de estudo, ou seja, o texto literário *nonsense*. De facto, esta situação de carência no âmbito dos estudos literários sobre o problema do *nonsense*, coloca a respectiva crítica numa posição de ambiguidade de conceitos e pressupostos perante disciplinas que reclamam, em áreas determinadas da sua investigação, um objecto de estudo idêntico ou afim: é o caso da filosofia e da psiquiatria, cada qual nos seus domínios específicos.

É nesta base que se julga oportuno citar Carroll, em *Alice in Wonderland*, de modo a poder ilustrar mais claramente as reflexões teóricas até este momento expostas, no intuito de alcançar um âmbito mais alargado de referências e perspectivas, ao retomar-se de la Mare em «The Song of The Mad Prince». Leia-se, pois, Carroll *15* :

> "Then you should say what you mean ." , The March Hare went on.
>
> "I do, " Alice hastily replied; "at least - at least I mean what I say - that's the same thing , you know. "
>
> " Not the same thing a bit ! " said the Hatter. " You might just as well say that «I see what I eat» is the same thing as « I eat what I see » ! ".

Tomando como ponto de partida o sentido do dizer *nonsense*, tal como este se condensa na expressão *That's what I said* de «The Song of The Mad Prince», analise-se o texto de Carroll, no aspecto de construção verbal que o caracteriza, independentemente da referencialidade externa. Verifica-se, então, uma estrutura textual assente em simetrias, que fazem lembrar a dualidade ambivalente das imagens reflectidas num espelho: o *dizer*, que deveria reflectir o *sentido*, e vice-versa (*at least I mean what I say*), revela-se num jogo de palavras articulado na inversão de termos e imagens : *I see what I eat / I eat what I see*. Constata-se,

enfim, que o texto se estrutura no encadeamento de cada fala dos interlocutores em diálogo, apoiando-se na referencialidade interna da construção verbal, assim considerada como motivação do próprio sentido textual. Note-se que as designações de construção e motivação revertem para noções definidas pelos Formalistas russos, Tynianov e Chklovski, sobretudo, tendo em vista os seguintes parâmetros. Assim, a construção de um texto literário faz depender de si, necessariamente, a noção de assunto desse mesmo texto, na medida em que só pode conceber-se o assunto como implicado no princípio construtivo do texto, enquanto processo de selecção e escolha de materiais. Por seu turno, a noção de motivação, congregando em síntese a tradicional dicotomia entre fundo e forma, depende directamente da dominante construtiva, na medida em que os diferentes materiais que a constituem (as *fabulae*, os motivos, as personagens, as ideias, as figuras estilísticas, a simbologia, etc.) são elementos da própria construção. É então, neste sentido, que se revela de suma importância para o contexto de uma literatura *nonsense*, uma noção de motivação que não articule exclusivamente os materiais poético-estilísticos da construção do texto, segundo princípios de referencialidade ideológica, exterior, mas opere sobretudo na interacção dinâmica intratextual desses mesmos materiais. Confronte-se, por exemplo, o seguinte passo de Tynianov, em « A Noção de Construção» *16*:

> A noção de «material» não transborda os limites da forma, o material é igualmente formal; e é um erro confundi-lo com elementos exteriores à construção. (...) A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integralidade dinâmica que tem o seu próprio desenvolvimento; os seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e integração.

Em suma, a consideração de uma terminologia formalista como base de apoio conceptual das noções de motivação e construção, prende-se com a adequação pontual daquela posição teórica ao contexto da abordagem crítica das estruturas textuais do *nonsense*, no citado excerto de *Alice in Wonderland* de Carroll. Neste âmbito, os termos motivação e construção, devem ser entendidos segundo noções operativas no respectivo contexto, não se deixando confundir como determinantes de um ponto de vista teórico-crítico formalista, na orientação global da presente dissertação.

Retomando a reflexão sobre uma possível determinação do carácter específico do texto *nonsense*, ainda dentro dos parâmetros conceptuais que denunciam o dizer poético em «The Song of The Mad Prince», propõe-se a leitura de um outro passo de *Alice*, num tipo de situação textual recorrente ao longo de toda a obra, no intuito de não limitar a demonstração a um exemplo isolado:

> "Very true, " said the Duchess: "flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is - « Birds of a feather flock together.» "
>
> "Only mustard isn't a bird, " Alice remarked.
>
> " Right as usual, " said the Duchess: "what a clever way you have of putting things! "
>
> "It's a mineral, *I think* , " said Alice.
>
> "Of course it is, " said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; "there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is - «The more there is of mine, the less there is of yours.» "
>
> " Oh, I know! " exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, "it's a vegetable. It doesn't look like one, but it is."
>
> " I quite agree with you, " said the Duchess; " and the moral of that is - «Be what you would seem to be» - or if you'd like it put more simply - « Never imagine yourself not to be otherwise than what might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you have been would have appeared to them to be otherwise.»" (*AWL.* 107-108).

A distorção das imagens reflectidas, neste passo não se identifica inteiramente com o jogo de reflexos constatado no excerto de *Alice* citado anteriormente. O que está em causa neste diálogo entre as personagens de Alice e da Duquesa é um equívoco radical, por parte desta, relativamente às referências objectivas. De tal modo que objectos de natureza diversa são classificados dentro de uma mesma categoria existencial apresentando, por conseguinte, características semelhantes: assim, na visão da Duquesa, os flamingos e a mostarda são aves. Por sua vez, ao considerar a fala de Alice, não pode argumentar-se uma completa destituição de sentido referencial à identificação da mostarda com um mineral, ainda que de modo oblíquo, uma vez que, de facto, o aspecto granulado da especiaria pode lembrar a aparência arenosa, a que certos minerais podem ser reduzidos. Daí resulta a falta de convicção da criança, ao tentar enquadrar a mostarda no grupo vegetal.

O problema central, apresentado pelos dois excertos de *Alice in Wonderland* de Carroll, reflecte a complexidade dos modos de representação dos referentes do real, subvertidos sistematicamente no processo de construção e motivação do texto *nonsense*. Sem procurar implicar directamente este estudo numa perspectiva crítica psicanalítica, não pode deixar de sustentar-se a importância inegável das investigações que, no domínio da medicina e das ciências humanas, particularmente com o incremento da psicanálise, marcaram os finais do século XIX, no mundo ocidental. Freud, a partir da sua formação médica, especializada na investigação de neuropatologias, e na prática da hipnose para o tratamento da histeria, marca decisivamente o rumo dos estudos psicopatológicos, bem como todo o relacionamento posterior entre o homem e o mundo, entre modos de percepção

e representação do real, na possibilidade de reversão e subversão de todos os planos da consciência subjectiva. Em termos estritamente cronológicos, porém, não pode articular-se directamente a produção de *Alice in Wonderland*, publicada em 1865 pela primeira vez, com a influência das investigações freudianas, tendo em vista o início das suas publicações em 1895, com *Studies on Hysteria*, em conjunto com Joseph Breuer *17*. No entanto, Carroll inscreve-se numa linha de tradição de fundamento romântico, que explora as relações da imaginação criativa do sujeito com as vias de conhecimento de um inconsciente irracional, sustentado como espaço mítico de emergência da capacidade de representação simbólica de um povo, de um indivíduo. Repare-se que é precisamente esta insistência na identificação da subjectividade irracional com o fundamento ontológico da existência (na definição aristotélica de *physis 18*) que caracteriza a teorias da linguagem e da imaginação poética, sobretudo, de ascendência alemã.

Este problema está longe de poder ser esclarecido sucintamente, na complexidade de temas e disciplinas que envolve, essencialmente, a filosofia, a linguística histórica e a antropologia cultural. No entanto procurar-se-à, com riscos limitativos, fazer uma análise de alguns pressupostos teóricos na base da reflexão sobre os fundamentos idealistas românticos de uma concepção evolutiva da linguagem, radicada na ancestralidade arquetípica de uma língua original, tal como esta parece transparecer no sentido de redundância repetitiva do dizer em «The Song of the Mad Prince», bem como nos reflexos dissimétricos entre ser e parecer, significação e signo de *Alice in Wonderland.* Em primeiro lugar deve considerar-se a importância capital atribuida pelo século XIX à vertente historicista, na configuração de todas as áreas do saber, contrariamente ao que se verificava no domínio do conhecimento clássico, até meados-finais do século XVIII, radicado na

descrição de *mecanismos* (o da língua, por exemplo), bem como na *sistematização* de tipologias (a das diversas línguas) *19*.

A transformação historicista e organicista, que se vê atingir as estruturas de um conhecimento ocidental do homem e do mundo com a passagem do século XVIII para o século XIX, nega o primado das leis gerais do ser sobre a própria razão de ser da vida, enquanto o princípio gerador de toda a existência, bem como do seu oposto, a não existência *20* :

> Car celle-ci [la vie], et c'est pourquoi elle a dans la pensée du XIXe siècle, une valeur radicale, est à la fois le noyau de l'être et du non-être: (...) L'expérience de la vie se donne donc comme la loi la plus générale des êtres, la mise au jour de cette force primitive à partir de quoi ils sont; elle fonctionne comme une ontologie sauvage, qui chercherait à dire l'être et le non-être indissociables de tous les êtres.

Note-se que é precisamente na equação da lei geral face à radicalidade de uma «ontologia selvagem» da existência que se articula a dimensão do não-sentido em de la Mare e Carroll, no desajuste referencial dos sentidos que se jogam nos diálogos solipcistas de «The Song of the Mad Prince» e nos diálogos metalinguísticos de *AWL*. No entanto, esta ontologia do ser fundada no valor *radical* da vida não se encontra realizada em plenitude em cada ser existente, tomado individualmente, mas sim na história em absoluto da existência. Cada indivíduo é apenas uma ocorrência transitória, episódica, na densidade histórica que o enraiza, enquanto força intransitiva e fundo de permanências, num paralelismo directo com a «Vontade de Poder» niezscheana.

É, precisamente, neste enquadramento ideológico que o século XIX já não mais assume a linguagem no seu estatuto especificamente representacional do mundo, mas antes a fundamenta na ontologia da vida histórica que enuncia dinamicamente a existência de cada sujeito. A reflexão de Humboldt sobre a linguagem como uma actividade incessante (*energeïa*) do sujeito falante, e não como um instrumento de representação, um produto (*ergon*), tem implicações profundas na concepção de uma génese linguística num espírito do povo (*Volksgeist*), encarado este como a expressão subjectiva de uma vontade «histórica» profunda que o anima *21*:

> *Language*, as regarded in its real nature, is an enduring thing, and at every moment a *transitory* one. (...) In itself it is no product (*Ergon*), but an activity (*Energeia*). Its true definition can therefore only be a genetic one. For it is the ever-repeated *mental labour* of mankind the *articulated* sound capable of expressing *Thought*. In a direct and strict sense, this is the definition of *speech* on any ocasion; in its true and essential meaning, however, we can also regard, as it were, only the totality of this speaking as the language. For in the scattered chaos of words and rules that we are, indeed, accustomed to call language, there is present only the *particular* brought forth by this speaking, (...). To describe language as a *work of the spirit* is a perfectly correct and adequate terminology, and if only because the existence of spirit as such can be thought of only in and as activity.

Assim, os dois sentidos atribuidos por Humboldt à linguagem, um sentido restrito e um lato, apontam para uma das distinções fundamentais da linguística estrutural, a saber, entre discurso e língua *22*. Num sentido restrito, linguagem, para Humboldt, identifica-se com «discurso»: *la définition de l'acte de parler*. Num sentido lato, linguagem é a «língua», encarada como a soma de todos os produtos dos actos de fala: *la totalité de ces actes de parler*. Saliente-se ainda que a consideração da linguagem como a expressão de um sujeito e não a representação

do objecto de um conhecimento comporta, em si, a crítica ao mimetismo clássico, substituindo-o por uma espécie de imitação genética, demarcando-se assim, por um lado, a relação romântica primordial entre o sujeito criador e a sua obra. Por outro lado, contudo, o pensamento historicista romântico da linguagem, desenvolvido no âmbito formal das ciências da linguagem ao longo do século XIX, e com fortes pontos de contacto com pressupostos e métodos das ciências naturais, não nega o sistema lógico do racionalismo antecessor, transformando-o, porém: «À lógica dos sistemas sucede-se o *vitalismo do logos* ». A expressão é de Kristeva, na sua reflexão sobre o problema das relações oitocentistas entre a linguagem e a história, em *Le Langage, Cet Inconnu.* [23]

É precisamente a consciência do *vitalismo do logos* que importa relevar como traço fundamental de um pensamento idealista romântico que considera o ser da existência de acordo com uma ontologia «histórica», no sentido mais acima definido por Foucault: *cette force primitive à partir de quoi ils [les êtres vivants] sont.* É nesta dimensão que a linguagem passa a ser pensada: *Tout comme l'organisme vivant manifeste par sa cohérence les fonctions qui le maintiennent en vie, le langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale qui maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n'appartenant qu'à lui.* (Foucault. *MC.* 303).

Nesta ordem de reflexões, a assimilação do ser da linguagem com o ser do homem e da existência em geral conduz ao pensamento das origens míticas dessa mesma linguagem, radicadas na «força primitiva» que identifica a história das coisas existentes no *logos* palavra primeira, *les mots de la tribu*, tal como Mallarmé irá defender nos finais do século. É na preparação deste contexto ideológico finissecular, com as tentativas de Nietzsche [24] e Mallarmé de encontrar

no ser da palavra o ser fragmentário do homem e do mundo, que Moritz e Schelling se dirigem para o âmbito das reflexões mitológicas, considerando o mito, não num sentido alegórico, mas literal *25*. Por outras palavras e, segundo Schelling em *Philosophie der Mythologie*, o mito é a representação directa e literal do real em que se constitui, pelo que a mitologia é *tautegórica* e não alegórica *26*:

> La mythologie (...) n'a pas d'autre sens que celui qu'elle exprime. (...) Vu la nécessité avec laquelle naît également sa *forme*, elle est entièrement propre, c'est-à-dire qu'il faut la comprendre telle qu'elle s'exprime, et non si elle pensait une chose et disait une autre. La mythologie n'est pas *allégorique*: elle est *tautégorique*. Pour elle les dieux sont des êtres qui existent réelement, au lieu d'*être* une chose et d'en *signifier* une autre, ils ne signifient que ce qu'ils sont.

Repare-se que é exactamente este pressuposto que leva Freud a afirmar: *Things that are symbolically connected to-day were probably united in prehistoric times by conceptual and linguistic identity. The symbolic relation seems to be a relic and a mark of former identity.* (*ID.* 468). Já anteriormente, em 1872, a publicação de *Geburt der Tragödie* de Nietzsche reflecte preocupações análogas, por parte do pensamento filosófico da época, ao assentar no mito da dicotomia Apolo / Dionísio, a luta humana entre as forças da consciência e e da inconsciência, da forma e do impulso informe, do racional e do irracional *27*.

Assim, a afirmação de um pensamento eminentemente romântico sobre as raízes da imaginação poética, sobre a correlação íntima da língua com o «espírito do povo» (*Volksgeist*) e o «espírito da época» (*Zeitgeist*), sobre a assumpção do mito como fundamento simbólico das manifestações existenciais, conduz a investigações etnográficas de âmbito folclorista, como se reflecte na fundação da *Folk-Lore Society* (1878), em Inglaterra, bem como a estudos antropológicos com

base na evolução das sociedades humanas, desde as suas estruturas socio-económicas, psicológicas e religiosas, primitivas até às contemporâneas *28*.

No campo dos estudos psicológicos, esta mesma vertente de aproximação neo-romântica do homem com o mito, que o enraiza cultural e civilizacionalmente, alcança particular relevo nas investigações de C.G.Jung, sobretudo, na sua definição do «inconsciente colectivo», de acordo com uma teoria neoplatónica de arquétipos. É Jung quem define o mito como o ponto de contacto natural e necessário entre estados cognoscentes conscientes e inconscientes do indivíduo, visto parecer articular-se com os chamados «estratos arcaicos», as «imagens primordiais», que constituem o «substracto filogenético» de um «inconsciente colectivo», ou seja, as representações do mundo e da existência, comuns a toda a experiência histórico-cultural do homem. É neste sentido que se desenvolve a teoria jungiana dos sonhos, tal como ela se reflecte, por exemplo, em *Wandlungen und Symbols der Libido* (1912), mais tarde publicada numa edição revista, pelo próprio autor, sob o título, *Symbols der Wandlungen* (1956) *29*. Repare-se que é exactamente no processo de construção dos espaços e dos tempos das imagens oníricas que Jung apresenta analogias com Freud, na medida em que ambos assentam no valor de representação do símbolo, na sua relação explícita ou implícita com o mito, enquanto perfiguração sub ou inconsciente da consciência subjectiva. Assim, a célebre *Interpretação dos Sonhos* (1900) de Freud, na qual se observa a tipificação dos processos de construção onírica, coadjuvada pela descodificação interpretativa de uma grande parte da simbologia utilizada, assenta ideologicamente numa concepção não inteiramente explícita da existência de um inconsciente colectivo, mítico, nas configurações do *Id* freudiano. No fundo, a simbologia eminentemente sexual que Freud destaca, enraizada nos primeiros contactos da criança com o mundo, emerge segundo um instinto vitalista de sobrevivência, patente na concepção da origem e

conservação das espécies em Darwin, e remete para um fundo cultural de referências míticas ligadas à fertilidade *30*. Por seu turno, o programa terapêutico de certas patologias psicológicas, normalmente de natureza histérica, assumido na função catártica da tragédia grega, levam Freud a confrontar processos de comportamento humano, sub ou inconscientes, com processos ancestrais de representação mítica, alheios igualmente à consciência subjectiva individual.

Apenas a título exemplificativo, julga-se oportuno ilustrar com maior detalhe esta correlação de pressupostos teóricos entre as práticas de Freud e Jung na abordagem do inconsciente humano, com vista a possibilitar a retomada do texto *nonsense* de Carroll, de um âmbito mais alargado de perspectivas. São elucidativos os termos, pelos quais, Jung projecta a analogia *31*:

> In such cases, we have to take into consideration the fact (first observed and commented on by Freud) that the elements often occur in a dream that are not individual and that cannot be derived from the dreamer's personal experience. These elements, as I have previously mentioned, are what Freud called «archaic remnants» - mental forms whose presence cannot be explained by anything in the individual's own life and which seem to be aboriginal, inate, and inherited shapes of the human mind. (...) My views about the «archaic remnants», which I call «archetypes» or «primordial images», have been constantly criticized by people who lack a sufficient knowledge of the psychology of dreams and of mythology.

Em Freud, por conseguinte, a questão dos «vestígios arcaicos», ou «arquétipos», na definição de Jung, é explicitada em termos práticos, por exemplo, com referência a Édipo, na tragédia de Sófocles *32*:

> If *Oedipus Rex* moves a modern audience no less than it did the contemporary Greek one, the explanation can only be that its effect does not lie in

> the contrast between destiny and human will, but is to be looked for in the particular nature of the material on which that contrast is exemplified. (...) There is an unmistakable indication in the text of Sophocles' tragedy itself that the legend of Oedipus sprang from some primaeval dream-material which had as its content the distressing disturbance of a child's relation to his parents owing to the first stirrings of sexuality. (...) Like Oedipus, we live in ignorance of these wishes, repugnant to morality, which have been forced upon us by Nature, and after their revelation we may all of us well seek to close our eyes to these scenes of childhood.

Note-se que, efectivamente, tanto Freud como Jung fundamentam as manifestações simbólicas do inconsciente humano, normalmente projectadas em sonhos, na existência de reminiscências primordiais de imagens arquetípicas do mundo. Para Freud, a revelação destas reminiscências apresenta um conteúdo semântico, quase invariavelmente, de natureza sexual, surgindo, essencialmente, durante uma primeira infância, de um modo ininteligível à própria consciência subjectiva. A referência ao mito de Édipo, no excerto de *Interpretação dos Sonhos* citado mais acima, pode explicitar paradigmaticamente a atracção infantil masculina pela feminilidade da mãe, bem como a repulsa pela masculinidade do pai.

Em Jung, por sua vez, a emergência da imagem arquetípica não se reveste, essencialmente, de uma semântica sexual, em termos estritamente freudianos, fazendo antes apelo ao mito da indissolubilidade primordial entre os polos masculino e feminino no seio de cada indivíduo *33*. Assim, por exemplo, a descrição mítica de Platão, em *O Banquete*, sobre a ruptura, no interior do próprio eu , entre os elementos masculinos e femininos, bem como a posterior tentativa desse mesmo eu, de recuperação da integridade original, pode transpor-se para o enunciado jungiano que opõe a consciência masculina à sua contraparte inconsciente feminina (*anima*) e vice-versa: ao consciente feminino corresponde um inconsciente masculino (*animus*) *34*. Também em Jung, a manifestação deste eu oculto,

inconsciente dos níveis da consciência subjectiva tem lugar, fundamentalmente, no espaço e no tempo da experiência onírica individual, todavia, segundo o ocultamento característico das operações de simbolização. É precisamente neste ponto que se estabelece, de novo, a ligação com Carroll, no texto de *Alice*. Um passo de Jung, num ensaio intitulado, «Approaching the Unconscious», remete explicitamente para *Alice in Wonderland* no intuito de exemplificar alguns processos típicos da simbolização, nos sonhos infantis *35* :

> A typical infantile motif is the dream of growing infinitely small or infinitely big, or being transformed from one to the other - as you find it, for instance, in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland.*

Destacam-se, de imediato, dois aspectos essenciais e complementares, a ter em consideração na leitura de *Alice in Wonderland*, atendendo, sobretudo, ao facto de se tratar de um texto paradigmático da enunciação *nonsense*, em literatura. Por um lado, evidencia-se o espaço de evocação mítica reflectido no sonho - infantil, neste caso; por outro lado, urge distinguir os modos de construção desse mesmo espaço mítico, tendo em vista processos inerentes de simbolização do real. Enquanto a pesquisa de Jung releva com mais insistência o primeiro aspecto destacado, o da evocação mítica, o estudo de Freud apresenta-se como mais sistemático na descrição dos processos construtivos do mito, tal como eles se prefiguram no sonho individual. Nesta perspectivação do problema, compete ao enunciado *nonsense* de *Alice in Wonderland* sintetizar em si o processo de evocação mítica, através de modos de construção simbólica que, implicitamente, são desmontagens, desfigurações do real objectivo da consciência do sujeito.

Assim, remetendo para os dois excertos de *Alice in Wonderland* mais acima seleccionados, verifica-se uma falta de correspondência directa entre as palavras e

os referentes, numa adulteração das relações de significação no interior dos signos linguísticos utilizados, e na produção de imagens desarticuladas dos contextos e sequências da lógica comum da sua realidade objectiva. De facto, no primeiro diálogo citado, entre Alice e os seus interlocutores - *the March Hare* e *the Hatter* - reflectem-se em ambivalência, numa identidade de sentidos, imagens inversamente opostas entre si: « you should say what you mean» / « I mean what I say»; ou ainda: « I see what I eat» / « I eat what I see». No segundo diálogo seleccionado, entre as personagens de Alice e da Duquesa, a construção do *nonsense* arquitecta-se num processo de descentramento dos signos verbais quanto à sua referência real, em termos semelhantes aos processos de simbolização onírica. A fala final da Duquesa é um exemplo do «sem-sentido» verbal, construido unicamente na tentativa de reflectir a distorção lógico-filosófica, que advém do confronto dicotómico entre *ser* e *parecer: Be what you would seem to be*. Repare-se que, obviamente, o *nonsense* não exclui a presença de um sentido, de uma lógica própria, muitas vezes denunciando a falácia da lógica do senso-comum. Neste caso, concretamente, a condicionalidade patente a toda a estrutura sintáctica - *would* - alerta para os termos de um aparato conceptual , comum a um tipo de moralidade tradicional, nos moldes já oportunamente referidos, em relação a um tipo de sociedade como a vitoriana, na Inglaterra dos finais oitocentistas: *Be what you seem to be*.

No fundo, a equação estabelece-se quanto à falta de validade, de adequação, de decoro, dos sentidos e padrões de uma cultura e de uma sociedade, assim considerados como normais, na aceitação universal dos seus modos de ser e estar morais. O discurso *nonsense* instaura-se, por assim dizer, como discurso de traição subreptícia dos valores tradicionais, ao apresentar-se como uma forma de provar o esgotamento de sentido do senso-comum. O discurso *nonsense*, pela faceta lúdica

que o estrutura, pelo carácter humorístico que, não raro, se gera desse mesmo jogo verbal, é, muito propriamente, a reprovação irónica do lado cinzento da justeza moral e cívica das palavras e dos actos. Note-se, a este propósito, que uma outra via de investigação de Freud sobre o inconsciente humano, enquanto domínio de uma lógica do sem-sentido, analisa problemas discursivos patentes no «dito de espírito» , na medida em que os modos de funcionamento deste se identificam com os do discurso *nonsense*, no derrube sistemático dos discursos de sentido, inteligíveis, sobre o mundo. Assim, em *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient* (1905) , Freud procura sistematizar os processos de enunciação de um discurso espirituoso, de acordo com uma divisão classificativa e uma taxonomia, anteriormente utilizadas na análise e interpretação dos sonhos *36*. Com efeito, Freud vai associar implicitamente enunciados oníricos, espirituosos e, por inerência, enunciados *nonsense*, ao fazer proceder os mesmos de um fundo inconsciente análogo, o qual, por sua vez, apresenta modos idênticos de projecção simbólica, no contexto respectivo da sua manifestação. É nesta observância de princípios que Freud distingue um número relativamente restrito de operações de simbolização, patentes em enunciados do tipo acima referido - onírico, «espirituoso» e *nonsense* - caracterizando-se todas elas pelo seu afastamento, maior ou menor, do real objectivo das referências exteriores. Este afastamento do real, esta sensação de estranhamento, que o enunciado simbolizante de um *nonsense*, ou de um sonho, por exemplo, pode provocar na consciência do receptor, não advém unicamente da transformação, deformação e deslocação sofridas pelas referências objectivas, mas sobretudo da profunda alteração verificada na ordem e hierarquia usual dos valores que estruturam o próprio mundo. Assim, tanto na abordagem da construção das imagens e sequências dos sonhos, como na análise do «dito de espírito», Freud centra-se nas operações de desconstrução do real, descrevendo-as como operações de *condensação* e *deslocação*, essencialmente. Dentro desta classificação genérica,

definem-se operações de âmbito mais específico, como a representação indirecta, a distorção, a alusão, a sobredeterminação [37]. No entanto, não deve ignorar-se a importância atribuida por Freud ao problema da alteração de valores que caracteriza a transformação do real na ficcionação onírica e espirituosa, bem como no *nonsense*. É então que surge, como exemplo, o seguinte passo de *Interpretação dos Sonhos:*

> Les éléments qui nous parraissent essentiels pour le contenu ne jouaient dans les pensées du rêve qu'un rôle très effacé. Inversement, ce qui est visiblement l'essentiel des pensées du rêve n'est parfois pas du tout représenté dans celui-ci.
> (...) Dans le travail du rêve se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments de haute valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, grâce à la surdétermination, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve.
>
> (263; 265-266)

Dentro desta perspectiva, torna-se esclarecedor um confronto renovado ao texto de Carroll, por exemplo, no diálogo citado entre Alice e a Duquesa. Recorde-se apenas um fragmento discursivo desse extracto de texto, no intuito de detalhar a análise, nos termos propostos. Depois de reflectir sobre a identificação, efectuada pela Duquesa , da mostarda com um pássaro, Alice decide que a mostarda não é um pássaro mas um mineral :

> " Of course it is, " said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; "there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is - «The more there is of mine, the less there is of yours.»"

Assim, para além de uma evidente deslocação dos referentes textuais, quanto à sua referência externa, explícita, por exemplo, no equívoco das significações (a mostarda é pássaro / mineral), assiste-se igualmente a uma alteração da ordem estabelecida na hierarquia dos valores. Este facto releva, essencialmente,

da utilização do equívoco em palavras homónimas, como *mine* . Por um lado, na primeira acepção referida pelo texto, *mine* designa mina, na sequência da identificação da mostarda com um mineral. Por outro lado, na segunda acepção, *mine* é o pronome possessivo na primeira pessoa do singular. Repare-se que, em termos sintáctico-morfológicos, a alteração é significativa, pois denota a mudança de acento característica do discurso simbolizante tal como Freud o descreve, no passo citado de *Interpretação dos Sonhos.* A importância contextual do substantivo, a mina, relativamente ao seu partitivo (*de* mostarda), converte-se na importância contextual do pronome possessivo, enquanto este funciona como uma espécie de partitivo do sujeito, determinando-lhe uma supremacia relativa, face a qualquer outro sujeito oponente : *The more there is of mine, the less there is of yours.* Neste sentido, o problema da alteração de acento torna-se fundamental na mudança radical proposta pelo texto quanto aos conteúdos morais que o motivam internamente, diversos dos conteúdos de uma ordem moral, nas estruturas do mundo exterior. Segunda esta última, torna-se incoerente equacionar-se *mine* (mina de minerais) com *mine* (meu), na sequência das falas de Alice com a Duquesa. Segundo a ordem (moral) interior ao texto, a coerência aparente firma-se no jogo da homonímia, deixando ler subrepticiamente uma lógica de associações simbólicas, a partir da denotação de mina. Repare-se que a «mina» pode enunciar simbolicamente «riqueza», um bem, um valor, algo que pode ser pertença de alguém (meu: *mine*). Daí a «moral» extraida pela Duquesa, relativamente aos seus eventuais pertences.

Este mesmo desajuste de lógicas, exteriores e interiores ao discurso *nonsense*, tal como Carroll paradigmaticamente o ilustra, é comum ao enunciado de um «dito de espírito», segundo Freud, resultando, frequentemente, num efeito humorístico:

> Le déplacement joue toujours entre un discours et une réponse, dont la suite des idées prend un cours différent de celui qu'indiquait le discours initial. (*ME.* 78)

É neste sentido, então, que devem entender-se os modos de construção *nonsense*, com referência a processos de simbolização, os quais, ao assentarem na evocação mítica, arquetípica, segundo Jung, se abstraem das configurações lógico-discursivas do real objectivo. Note-se, então, que num tipo de enunciado simbolizante, semelhante aos referidos no decurso desta exposição, é fundamental a correlação deslocada entre os signos verbais e os referentes exteriores, sobretudo, tendo em conta que a interpretação desse desajuste semântico só é possível, na medida em que o receptor é já um elemento da própria enunciação. É ele que, na qualidade de terceira pessoa da enunciação, opera a transferência, dentro desse mesmo enunciado simbolizante, das expectativas dos sentidos comuns para o inesperado dos sentidos ex-cêntricos, relevando a essencialidade do *efeito* desse enunciado sobre o próprio *sentido*. Esta questão torna-se particularmente aguda na definição de um texto *nonsense*, distinguindo-o de um texto espirituoso, humorístico, ou de um relato onírico. Por outras palavras,o texto *nonsense* constrói-se a partir de enunciados, cuja intencionalidade é a de produzir um efeito de sentidos decepcionados numa terceira pessoa - já implícita - do receptor. É unicamente a partir deste efeito de recepção que se reconstrói o sentido da enunciação, subjectivamente considerado. Remetendo para o texto de Carroll, como ilustração destas premissas, verifica-se que o sentido do diálogo enunciativo da primeira pessoa do autor com as segundas pessoas das personagens ficcionais da acção de *Alice in Wonderland* só se revela como enunciado *nonsense*, a partir do efeito de sem-sentido descodificado pelo juizo moral da terceira pessoa desse autor-leitor. Segundo uma finalidade não propriamente crítico-literária, mas terapêutica,

em moldes psicanalíticos, Freud dilucidou o problema, remetendo a análise para contextos de enunciados espirituosos e ingénuos:

> Si j'arrive, par la communication de mon mot d'esprit , à provoquer le rire chez autrui, je me sers en realité de ce tiers pour éveiller mon propre rire. (*ME.*179) (...) Le mot d'esprit, en tant que jeu avec ses propes paroles, ses propes pensées, se passe tout d'abord de personne-objet, mais dès le stade préliminaire de la plaisanterie, lorsqu'il a réussi à soustraire le jeu et le non-sens aux objections de la raison, il a besoin d'un tiers, à l'acolyte du comique. (*ME* 164-165)

Tendo em mente estes pressupostos teórico-práticos, na construção de um texto *nonsense*, é significativa a posição crítica assumida por William A.Madden, relativamente a *Alice in Wonderland* de Carroll, num ensaio intitulado «Framing the *Alices*» *38* . A atenção recai sobre a noção de «efeito» proposta por Madden, ao relacionar-se implicitamente com a discussão entre efeitos e sentidos de um enunciado *nonsense*, mais acima desenvolvida:

> The language here approximates the description of the effect attributed to «mythtexts», texts designed to force us into modifying our conventional understanding of reality. (364)

O que está em causa, em suma, é o pressuposto epistemológico, patente num texto como o de *Alice in Wonderland,* de abstrair a fronteira entre o real e o não-real, entre as verdades factuais e as ficcionais *39*. O motivo mítico da busca de algo, levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares de uma tradição folclorista, pode encarar-se como uma das significações adstritas à viagem de reconhecimento de Alice no interior da terra, sob a prefiguração de um tempo e espaço oníricos *40*. Nesta ordem de ideias, a ficcionação mitificante alcança a dimensão universal inerente à possibilidade em absoluto de existir, relativamente à limitação do existente de facto. Deste modo, remete-se para um plano secundário a

factualidade do real, numa espécie de recuperação da célebre distinção aristotélica entre o possível da poesia e da filosofia, e o mero acontecer da história.

Repare-se que esta leitura do *nonsense* de *Alice in Wonderland* vai ao encontro das formulações de Freud e Jung, na discussão das imagens projectadas do inconsciente humano, nos espaços de simbolização mítica dos sonhos. Ainda que de uma forma não inteiramente explícita, é neste sentido que se situa a interpretação crítica do texto de Carroll, por parte de Wendy D.O'Flaherty, num ensaio, cujo título é de si elucidativo: «Inside and Outside the Mouth of God: The Boundary between Myth and Reality» *41*:

> (...) we gaze back suddenly upon the myth that we unknowingly entered. All at once , in retrospect, we realize that we have not been alive until now; that by comparison, all that has gone before has not been real. (111)

Este fragmento de um texto crítico de *Alice in Wonderland* pela universalidade das relações de simetria evocadas, entre sujeito e real, por um lado, entre inconsciente subjectivo e mito, por outro, pode estabelecer-se como ponto de contacto necessário com o *nonsense* delamareano, na proposta de leitura do poema «The Song of The Mad Prince». É chegado o momento de reperspectivar o texto do poema de de la Mare, deixado em suspenso, logo após uma primeira leitura, com base nas linhas de força determinadas na análise de processos simbolizantes de enunciação. Recorreu-se, inevitavelmente, ao domínio dos estudos psicológicos e psicanalíticos, para a abordagem da relação entre a enunciação simbolizante e os estados subjectivos de semi ou inconsciência, com referência especial aos pressupostos teórico-práticos defendidos, ora por Freud, ora por Jung. Deve ressalvar-se, no entanto, o facto de a sequência de análise crítico-literária de «The Song of The Mad Prince» não se estabelecer numa identidade, ou mesmo, numa

correspondência directa, de pontos de vista e terminologia com as teses de Freud e Jung, muito embora estas forneçam estruturas conceptuais indispensáveis para o enquadramento histórico-cultural do texto *nonsense* em geral. Nesta ordem de ideias, o ponto de vista adoptado, na leitura do poema delamareano, não é psicocrítico, nem mitocrítico, por extensão, pois isso levaria à secundarização dos próprios processos poéticos enunciados no texto. Assim, reflecte-se sobre «The Song of The Mad Prince» sob a óptica específica dos estudos da Poética que, partindo do interior do texto-objecto, relevam questões da sua integração e diálogo com tradições literárias anteriores, contemporâneas e posteriores, bem como questões de natureza tipológico-discursiva, porventura, de género, e ainda, finalmente, questões de ordem retórico-estilística geral, na consideração dos processos de construção-figuração dos enunciados textuais. Acresce salientar objectivos de natureza temática a definir no interior semântico-simbólico do texto em análise, contemplando características de repetição, oposição e transformação dos temas entre si, no âmbito global da obra poética delamareana. Sob um ângulo teórico-poético, a análise temática da produção de um poeta enquadra-se dentro dos parâmetros generalizantes da tópica de uma cultura literária ocidental, de acordo com estruturas periodológicas definidas. Nesta orientação metodológica, porém, consideram-se implícitos, quando não evocados explicitamente na exposição, todos os elementos de uma reflexão crítico-psicológica, desenvolvida a seu tempo, em relação ao paradigma textual de *Alice in Wonderland* de Carroll .

Recordando indícios de uma primeira leitura de «The Song of The Mad Prince» de de la Mare, retem-se a noção impressionista de se tratar de um poema *nonsense*. É um texto de emergências metafóricas que se produz na obliquidade de campos de referência descontínuos, à semelhança do que acontece com as descontinuidades encontradas no diálogo entre Alice e a Duquesa, no segundo

excerto citado de *Alice in Wonderland.* Verificou-se, então, a complexidade de um processo de enunciação simbolizante, que jogava com mutações de valor operadas sobre signos homónimos (*mine*), de referências aparentemente díspares, descontínuas, obedecendo, todavia, a uma lógica oculta de articulação simbólica intratextual.

É, pois, nesta sequência que, de todo o contexto evocado em «The Song of The Mad Prince», se revela a possibilidade de fazer emergir no seu enunciado textual uma leitura shakespeariana, na dimensão temática da loucura-amor-morte que se concentra, muito particularmente, em *Hamlet*, em torno das figuras de Hamlet e Ophelia. A leitura de Shakespeare, no poema de de la Mare, é uma leitura em espelho, todavia, não na reflexão de uma imagem integral dos contextos e das figuras, encarando-se o espelho como metonímia do processo de mimese, dentro de uma Poética tradicional. Não está em causa, por conseguinte, na noção de construção em espelho aqui evocada, qualquer formulação classicizante, do género *ut pictura poesis* horaciano ou *mirroir de la nature*, como em Boileau. O tipo de leitura em espelho pretende relevar a refracção dos campos de referência evocados no poema, de tal modo que, a imagem obtida é fragmentária e, naturalmente, distorcida.

O facto de se tratar de uma leitura *nonsense* de *Hamlet* shakespeariano não implica estar-se perante um poema paródico da temática daquele texto, ou da natureza lírico-dramática que caracteriza o discurso daquele mesmo texto, enquanto tragédia [42]. O poema delamareano é, igualmente, uma expressão dramático-lírica do tema hamletiano, num arranjo citacional do texto original de Shakespeare. Todavia, «The Song of The Mad Prince» assume, na sua própria estrutura poética, o conceito de «não-sentido» que identifica o príncipe louco, sem fazer uso do texto-

base de *Hamlet*, para uma intencionalidade paródica [43]. A referência de Shakespeare, em *Hamlet*, não é o objecto do poema delamareano. Na medida do seu lirismo intrínseco, o objecto do poema de de la Mare é, literalmente, o príncipe louco, não Hamlet. Hamlet é um motivo, enquanto *um* príncipe louco, pelo que é nessa ordem de ideias que «The Song of The Mad Prince» é um poema *nonsense* lírico, não paródico, pois revela-se na intencionalidade puramente subjectiva de se enunciar, na expressão cantada de *o* príncipe louco. Obviamente, a escolha quanto à forma da composição, na tradição da lírica das canções, é um dado fundamental para a apreciação tipológica do poema delamareano. Assim, é a expressão verbal de um modo de ser da des-razão, da lógica do sem-sentido, que se serve da figura de um outro «louco», uma figura já do cânone da história literária, como estratégia de solidariedade: a evocação de Hamlet é uma afirmação de sentido e coesão, no discurso de descontinuidades que é a memória de fragmentos dos enunciados delamareanos. O modo de ser deste príncipe louco de de la Mare é, precisamente, o seu discurso, na reminiscência entrecortada de uma leitura de *Hamlet*.

Como ponto de partida da análise de «The Song of The Mad Prince», verifica-se que a referência a *Peacock Pie* tem uma ressonância que ultrapassa o âmbito da composição, na medida em que a expressão vai constituir o título da colectânea de poemas, na qual o referido poema se integra. A leitura do texto shakespeariano, em determinados passos significativos de *Hamlet*, torna-se esclarecedora do processo pelo qual o poema delamareano reflecte, na fragmentaridade de um quadro metafórico, as questões levantadas por cada uma das vozes dos sujeitos interlocutores. Se, anteriormente, se referiu o tipo de construção em espelho, numa imagem distorcida do objecto, convém esclarecer o jogo de operações sintáctico-semânticas que subjaz à estruturação do texto do poema de de la Mare. O processo de composição orienta-se, quase sistematicamente, em torno

de unidades de significação dispersas do texto shakespeariano, deslocando-as, por conseguinte, do seu contexto original. Atente-se no alcance da análise freudiana neste tipo de enunciações, ao distinguir operações de condensação e deslocação nas articulações simbolizantes do inconsciente humano por referência aos dados da sua consciência, contribuindo, assim, para a abertura de novas perspectivas da leitura do homem e das suas projecções ficcionais, entre elas, a literatura.

Nesta sequência de ideias, então, a análise da expressão *Peacock Pie* remete claramente para a explicitação deste tipo de jogo de reflexos, transparências e obliquidades, entre «The Song of The Mad Prince» e *Hamlet*. Assim sendo, constata-se que a referência delamareana ao pavão se apoia, textualmente, no seguinte passo de *Hamlet* :

> Ham.: (...) For thou dost know, O Damon dear,
> This realm dismantled was
> Of Jove himself, and now reigns here,
> A very, very - *pajok* **44**
> (III.ii.292-295)

Sem tentar parafrasear «explicativamente» qualquer um dos textos em confronto, o de de la Mare ou o de Shakespeare, salientem-se, apenas, os seguintes aspectos: no excerto de Shakespeare acima citado, a alusão pejorativa ao pavão reflecte-se no poema delamareano no qual, unicamente, se alteram as personagens em diálogo. Em Shakespeare, é Hamlet, ele próprio, quem emite o seu juizo de valor sobre a figura do tio, o actual rei - *A very, very - pajok*; a conotação negativa é decorrente da comparação estabelecida com a memória do pai, o rei assassinado - *Jove himself.*

É importante, nesta sequência, o facto de o discurso de Hamlet só fazer sentido por ser a *repetição* da história escutada da voz do fantasma do próprio pai - *the old King*, do poema delamareano. Curiosamente, em «The Song of The Mad Prince», a expressão *Peacock Pie* é proferida directamente pela primeira pessoa, que sustenta e conduz o discurso da composição. Todavia, ela reporta-se ao diálogo indirecto entre *the old King* e *the sparrow*. A alusão ao pardal lê, directamente, ainda, um outro passo hamletiano, segundo o qual o príncipe se identifica com a ave:

> Not a whit, we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. (V.ii. 230-231)

Este sentido de destino de queda e morte que, no texto de Shakespeare, identifica alegoricamente a ave e o homem, segundo a simbologia da alma alada, constitui o eixo fundamental de leitura do texto delamareano. É através deste sentido, com efeito, que se descortina todo o jogo *nonsense* das referências em «The Song of The Mad Prince», o modo como estas se projectam no poema. Nos exemplos enunciados, *peacock* e *sparrow*, a citação do modelo shakespeariano é textual. O contexto diegético permanece, as alterações efectuadas no plano da emissão do discurso são, em última análise, aparentes.

Entretanto, verifica-se um tipo completamente diferente de referência citacional, quando a reflexão se concentra no segundo termo da expressão *Peacock Pie*. O texto shakespeariano não comporta, literalmente, essa significação [45]. Contudo, a leitura atenta de *Hamlet* pode descobrir passos que o discurso delamareano metamorfoseou para dessa forma, mais adequadamente, incorporar no seu texto. Assim, por exemplo, no decorrer da peça que se representa em *Hamlet*, lê-se a seguinte réplica, por parte de um dos actores:

When she saw Phyrrus make malicious sport
In mincing with his sword her husband's
limbs

(II.ii.535-536)

A relação com *Peacock Pie* do poema de de la Mare estabelece-se em torno da significação de *mince*: a carne picada, com a qual se faz a «empada» - *pie*. Nesta ordem de ideias, o jogo associativo de referências oblíquas, que subjazem ao sentido de *Peacock Pie*, revela simbolicamente um conceito de destino, análogo àquele que se depara em *Hamlet*: um destino providencial, que sobrevém, de forma omnipresente e absoluta, a todo o acontecer de cada existência individual, por mais insignificante que seja:« (...) *there's a special providence in the fall of a sparrow.* If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all».

Repare-se que, no fundo, a tentativa de clarificação do sentido de *Peacock Pie*, com base na descodificação possível, a partir da referência ao texto shakespeariano, torna-se um não-sentido. *Peacock* identifica o rei usurpador. É o próprio Hamlet, no texto de Shakespeare, quem assim o denomina, pejorativamente, uma vez que toma por *fidedigno* o relato do fantasma do pai, o rei legítimo, acerca do seu assassínio por envenenamento. Deste modo, em termos de coerência referencial, o poema delamareano não se afasta contextualmente da leitura de Shakespeare: o diálogo entre o velho rei e o pardal inscreve-se na mesma associação de sentidos. Por seu turno, a alusão shakespeariana à violência sanguinária de Pirro, no assassínio do velho rei, constitui o fundamento referencial para a significação de *Pie*.

No entanto, a análise da expressão *Peacock Pie*, no sentido que a morfologia e a sintaxe do inglês lhe atribuem, vai reflectir um paradoxo: dadas as premissas, quanto à referência shakespeariana que o texto delamareano aparentemente propõe, a expressão *Peacock Pie* teria sentido se, pelo contrário, fosse substituida por *Jove Pie*. Efectivamente, foi o «velho Rei», Júpiter, quem sofreu a violência do assassínio. Todavia, é precisamente neste ponto que se apreende o carácter do *nonsense* do texto de de la Mare.

Em primeiro lugar, o que está em causa em «The Song of The Mad Prince» é o jogo com a literalidade das expressões do texto-referência, num processo de reversão dos sentidos simbólico-metafóricos das significações utilizadas. Por exemplo, o sentido de *mince*, no contexto de Shakespeare, não se reduz à denotação literal de fazer picado. *Mince* distende-se semanticamente, porém, até ao campo referencial de esquartejar, esfaquear, de modo a fazer representar uma imagem mais expressiva e sensorial da forma do assassínio. Por outro lado, o facto de se tratar de uma alegorização mitológica do acto de assassínio, por envenenamento, do velho Rei, a utilização do termo *mince* obedece a um processo de metaforização, por via da hipérbole. A coerência deste processo de figuração do discurso, no contexto em que se integra, tem a ver com a intencionalidade simbólica em torno de *mince*: fundamentalmente, equaciona-se o destino inescapável da morte com a violência desse mesmo destino.

Em de la Mare, por conseguinte, regressa-se à literalidade da significação de *mince*: assim, surge *pie*. Repare-se como, peculiarmente, a obliquidade da referência faz emergir como mais pertinente, neste tipo de discurso *nonsense* todo o carácter propriamente linguístico da estrutura textual, em detrimento dos contextos de significação.

Se se regressar a Carroll, no excerto de *Alice in Wonderland*, em que a criança entra em diálogo com a personagem burlesca da Duquesa, depara-se com um tipo de mecanismo de construção análogo. Como oportunamente foi evidenciado, a sequência do *nonsense* discursivo concentra-se no equívoco, resultando da manipulação morfo-sintáctica da homonímia, presente na dupla função e, consequentemente, na dupla significação do termo *mine*: o substantivo e o pronome possessivo. Em «The Song of The Mad Prince», por sua vez, de la Mare joga com a referência shakespeariana, elegendo um termo-pivot, *mince*, para, literalmente, fazer uma empada : *pie*. No fundo, ambos os textos assentam num processo de enunciação simbolizante que se descentra das referências simbolizadas, ocultando-as com jogos de linguagem aparentemente desprovidos de sentido. Em Carroll, chegou-se à conclusão de que o equívoco provocado pela alteração contextual das duas significações de *mine* («mina» e «meu») se desfaz, ao descobrir-se no signo mina um valor simbólico de representação, de algo que pode ser possuido, um bem, uma riqueza. Obviamente, a simbologia da mina, enquanto valor material, assenta na possível referência literal da mina de diamantes, por exemplo, enquanto uma espécie de sinédoque que engloba no paradigma nocional de preciosidade, não só certos minerais, mas também metais, como o ouro, e a prata. É, então, a dimensão simbólica de *mine* (enquanto «bem» que se possui) que se articula com a significação de *mine*, enquanto indicativo dessa mesma posse. Revela-se, pois, o fundamento de sentido que subjaz ao aparente paradoxo contextual da «moral» da Duquesa: *The more there is of mine, the less there is of yours*. Subentende-se, naturalmente, a premissa que faculta o silogismo: «the mine *is* mine».

Em de la Mare, assiste-se a algo de idêntico, na relação de simbolização entre o elemento simbolizante utilizado no poema, *pie*, e o elemento simbolizado, o assassínio (do velho Rei), através da referência interposta a um outro simbolizante, *mince*, extraido de *Hamlet* de Shakespeare, mais precisamente, de um excerto da peça desenrolada a determinado passo do drama em si.

Colocando o problema sob o ponto de vista da construção de um discurso *nonsense*, como a imagem de um espelho, nos termos já evidenciados, verifica-se que, igualmente, no tipo de operação estrutural acima descrito, o reflexo obtido se conforma às simetrias espelhadas. No entanto e, confirmando as conclusões anteriores, não se reflectem imagens integrais de um modelo referencial, mas sim imagens refractadas de referências indirectas. Em de la Mare, a referência shakespeariana da refracção *nonsense* é de natureza histórico-cultural, reproduzindo-se no texto do poema em prefigurações desviadas ou oblíquas de ordem simbólica, como *peacock* e *sparrow*; de ordem tópica, como a personagem de Hamlet, para o príncipe louco; de ordem linguístico-semântica, finalmente, como se verifica na apropriação do significante *mince*, relativamente a *pie*. Por sua vez, remetendo para Carroll, as refracções observadas operam-se intratextualmente sobre referências linguísticas, verificando-se que o termo *mine* refracta, simultaneamente, referentes contextuais de campos semânticos díspares: a *mina* (de onde o mineral é extraido); o *eu*, sujeito, ao qual pode ser atribuida a posse de algo.

O sentido que tem tomado esta reflexão sobre o *nonsense* na escrita literária permite os termos de síntese, pelos quais, Lisa Ede conclui acerca do problema [46]:

> I would define nonsense as a self-reflexive verbal construction which functions through the manipulation of series of internal and external tensions. The

> basic dichotomies involve illusion and reality and order and disorder, with such further contrasting pairs as fantasy and logic, imagination and reason, the child and the adult, the individual and society, words and their linguistic relations (language as designation and language as expression), denotation and connotation, and form and content.

Chama-se à atenção, neste ponto, para o relevo da filosofia da linguagem proposta por Ludwig Wittgenstein, tal como esta se especifica, por exemplo, em *Philosophische Untersuchungen* [47]. A posição de Wittgenstein advém de uma elaboração reflexiva sobre o problema kantiano, exposto em *Kritik der Reinen Vernunft*, da necessidade filosófica de uma revisão das relações entre os conceitos e a linguagem, de modo a evitar especulações metafísicas sem qualquer fundamento epistemológico [48].

Assim, com base nestas premissas, Wittgenstein assume a identidade dos limites do mundo cognoscível com os limites da linguagem. Em última análise, a questão coloca-se, invariavelmente, na ruptura epistemológica sofrida no mundo ocidental com a descrença metafísica pós-nietzscheana, pela qual a noção de *essentia* surge completamente destituida de fundamento, enquanto *ideal* de referência da *existentia*. Os termos, pelos quais Wittgenstein desdobra o seu pensamento acerca do modo de ser da linguagem, no seu relacionamento com os conceitos e o mundo, são elucidativos de uma postura epistemológica respectiva:

> Das Denken ist mit einem Nimbus umgeben. - Sein Wesen, die Logik, stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d.i. die Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muss. Diese Ordnung aber, scheint es, muss *höchst einfach* sein. Sie ist *vor* aller Erfahrung; muss sich durch die ganze Erfahrung hindurchziehen; (...) Wir sind in der Täuschung, das Besondere, Tiefe, das uns Wesentliche unserer Untersuchung liege darin, dass sie das unvergleichliche Wesen der Sprache zu begreifen trachtet. D.i., die Ordnung,

> die zwischen den Begriffen des Satzes, Wortes, Schliessens, der Wahrheit, der Erfahrung, u.s.w. besteht. Diese Ordnung ist eine *Über*-Ordnung zwischen - sozusagen - *Über*-Begriffen. Während doch die Worte «Sprache», «Erfahrung». «Welt», wenn sie eine Verwendung haben, eine so niedrige haben müssen, wie die Worte «Tisch», «Lampe», «Tür». (*PU.* § 97)

A óptica wittgensteiniana da linguagem possibilita observar o problema do *nonsense* literário sob uma perspectiva mais alargada. Ao abdicar do tipo de representação directa dos referentes, segundo um conceito tradicional mimético das significações verbais quanto aos sentidos essenciais das coisas do mundo, o discurso *nonsense* toma a linguagem como um jogo de utilizações possíveis de todos os seus elementos, os signos. Wittgenstein pode citar-se ainda de forma mais esclarecedora:

> (...) Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.
>
> (*PU.*§43)
>
> *Wir* führen die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück. (*PU.* § 116)

A noção de *uso* corresponde, naturalmente, à de jogo, no mesmo sentido verificado na concepção de um discurso *nonsense.* O cerne do problema é de natureza epistemológica e coincide com a crise de valores metafísicos, na destituição do sentido transcendental do *ideal*:

> Das Ideal, in unsern Gedanken, sitzt unverrückbar fest. Du kannst nicht aus ihm heraustreten. Du musst immer wieder zurück. (*PU.* §103)
>
> Aber ich will sagen: wir missverstehen die Rolle, die das Ideal in unsrer Ausdrucksweise spielt. D.h.: auch wir würden es ein Spiel nennen, nur sind wir vom Ideal geblendet und sehen daher nicht deutlich die wirkliche Anwendung des Wortes «Spiel». (*PU.* § 100)

Considerando estes parâmetro de reflexão e, retomando fio de análise que orientou a leitura de «The Song of The Mad Prince», gostaria de concentrar a atenção no seguinte tópico: se o discurso *nonsense* é uma construção *auto-reflexiva*, na expressão de Lisa Ede, se implica uma perversão do *ideal* metafísico, transferindo para o interior do seu próprio corpo linguístico, então, o discurso *nonsense* joga, sobretudo, com a literalidade das significações. Partindo dos exemplos já enunciados, na análise dos contextos de significação dos termos *pie* e *mine*, respectivamente, em de la Mare e Carroll, propõe-se a leitura paralela de dois outros textos *nonsense*: «Bones», de de la Mare e, «There was an Old Man of the Nile», de Edward Lear [49]:

Said Mr. Smith, «I really cannot
Tell you , Dr.Jones -
The most peculiar pain I'm in -
I think it's in my *bones.* »

Said Dr. Jones, «Oh, Mr. Smith,
That's nothing. Without doubt
We have a simple cure for that;
It is to take them out. »

He laid forthwith poor Mr.Smith
Close-clamped upon the table,
And, cold as stone, took out his bones
As fast as he was able.

And Smith said, «Thank you, thank you, *thank* you,»
And wished him a Good-day;
And with his parcel 'neath his arm
He slowly moved away.

O texto de Lear é simplesmente uma quadra e lê da seguinte maneira :

There was an Old Man of the Nile,
Who sharpened his nails with a file;
Till he cut off his thumbs, and said calmly, « This comes -
Of sharpening one's nails with a file!»

No poema de de la Mare, «Bones», a literalidade das significações apoia-se num lugar-comum das expressões linguísticas que visam a eliminação da dor, através da erradicação das suas causas. Assim, a lógica interior à própria construção do texto não é adulterada: se a dor é causada pelos ossos, então, a solução reside na extracção desses mesmos ossos. De facto, a cura é evidente e o mal é embrulhado, subentende-se, para deitar fora.

Deste modo, não é o sentido real, empírico, da referência que é observado. O relacionamento mimético das referências internas do poema com as referências externas de uma experiência do senso-comum das coisas não permitiria a literalidade da eliminação da dor, pela remoção das partes do corpo doridas. Se dói a cabeça, não implica que se arranque a cabeça. Todavia, aquilo que o discurso *nonsense* procura salientar é a possibilidade de revivescência das metáforas lexicalizadas, as chamadas catacreses da retórica tradicional. Assim, a lógica *nonsense* não é a lógica que se subentende na figuração metafórica da expressão, «tirar a dor». A lógica *nonsense* é aquela que lê e interpreta literalmente a metáfora esgotada, como que ressuscitando-a, no seu apelo original: *What* we *do is to bring words back from their metaphysical to their everyday use*. Ao ler *everyday use* em Wittgenstein deve assimilar-se a noção de «quotidiano», enquanto oposição directa a «metafísico», na literalidade assimbólica, atranscendente, que essa mesma noção pode comportar.

O confronto com o texto de Lear releva o mesmo jogo verbal com a literalidade das significações, no contexto em que se integram. O *nonsense* situacional centra-se em torno da significação de *file*. *File* pode ser uma lima das unhas, como o contexto da composição literalmente apresenta, mas pode ter, igualmente, a significação de lima de serralharia, servindo para serrar metais. Curiosamente, a ilustração do próprio Lear a este poema representa a «lima», exactamente, como um serrote para madeira [50].

Repare-se que, na concentração desta quadra de Lear, o jogo da construção torna-se ainda mais evidente. A lógica *nonsense* do reflexo do espelho impõe-se inquestionavelmente, em si e por si, na radicalidade dos termos que propõe. *File* é o objecto-referência a projectar na imagem de reflexo. Assim, o corpo textual da composição funciona como a superfície espelhada, na qual se projecta a imagem do objecto-referência. Todavia, ao tratar-se de um texto composto de duas linguagens de representação distintas, a verbal e a pictórica, conclui-se que entre ambas se estabeleça uma interacção de significações, no reflexo mútuo dos respectivos signos, na dimensão simbólica das próprias imagens configuradas. É, então, no jogo de reflexos entre a superfície do texto verbal e a superfície do texto pictórico que a significação de *file* se desdobra: o instrumento para as unhas é, simultaneamente, o instrumento de serra. Deste modo, ignorando, deliberadamente, a lógica empírica de uma experiência comum das coisas, o serrote (a lima representada pictoricamente), não se aplica unicamente à serração de metais e madeira, mas serra, com certeza, os dedos: *This comes - / Of sharpening one's nails with a file !*

É ainda neste arranjo composicional, em espelho, que faz sentido algo que, de contrário, não tem qualquer outra razão de ser. O primeiro verso, «There was an Old Man of the Nile», é composto de uma estrutura mais ou menos canónica para

servir de introdução a um *limerick*, sobretudo, do tipo característico na escrita de Lear. As figuras escolhidas são, preferencialmente, *Old People*, seguindo-se as referências a *Young Persons, Young Ladies*. Todavia, a atenção recai, neste texto, não na personagem, mas naquilo que a identifica: *of the Nile*. Como é óbvio, a referência não é objectiva, geográfica, mas intratextual, obedecendo à regra rimática que emparelha *Nile* com *file*, evidenciando-se, mais uma vez, o tipo de construção em espelho que tem vindo a ser discutido.

Assim, embora o problema da literalidade das significações, tanto no poema delamareano, «Bones», como no de Lear, «There was an Old Man of the Nile», não se coloque inteiramente em termos idênticos, o facto é que ambos recorrem a esse mesmo tipo de operação lógico-linguística. Verifica-se, efectivamente, um processo análogo de obliteração das referências objectivas concretas, comuns na experiência empírica das coisas. A revivescência da metáfora morta, exausta de sentido pelo uso de um discurso dessensibilizado, inscreve-se numa linha de coerência, pela qual o discurso *nonsense* pretende afirmar-se como revolta contra o estabelecido dos padrões aceites. Este recurso retórico-estilístico do discurso *nonsense* encontra-se descrito do seguinte modo por Wim Tigges, em *Anatomy of Nonsense* [51]:

> A favourite quarry for nonsense in this respect are dead metaphors. (...) One has to choose, in fact, between a metaphorical and a non-metaphorical reading, which can be taken even one step further by positing that nonsense is frequently presented as a metaphor that «does not work», as literal meaning and figurative meaning are not allowed to meet by means of overlapping connotations. One could also say that the *pun* is the metaphor of nonsense.

De facto, o jogo de construção verbal, em torno de palavras homónimas, no regresso das diversas significações figuradas à literalidade da sua origem, não é

senão o recurso à técnica do *pun*, característico do texto humorístico inglês. De resto, o discurso *nonsense*, embora não se deva identificar com o discurso de humor, pode constituir-se num dos modos de ser deste. Verifica-se, por exemplo, uma carga de humor, mais ou menos descomprometido, em «Bones» de de la Mare; o mesmo não pode dizer-se do poema de Lear, em que a consideração do humor surge comprometida pela aceitação resignada de um destino fatal, inevitável: *This comes - / Of sharpening one's nails with a file!*

Retoma-se, neste ponto, a leitura de de la Mare, em «The Song of the Mad Prince». Equaciona-se Shakespeare, em *Hamlet*, como a referência mais ou menos implícita do poema de de la Mare. Regressa-se à literalidade de significações canonizadas no texto shakespeariano, como que despertando-as do adormecimento natural de celebridades institucionalizadas. É no jogo de reflexos e transparências entre Shakespeare e de la Mare que emerge o motivo de Ophelia em «The Song of The Mad Prince».

É um poema *nonsense*, na prefiguração de uma loucura - a de um príncipe. O modo de apropriação do signo-referência, *Hamlet*, não obedece ao mimetismo da representação, mas baseia-se, antes, na deformação ou metamorfose daquele. O sentido deste modo de ser *nonsense* é o mesmo a que Foucault alude, quando evoca o poder da linguagem da loucura, no seu papel relativamente ao mundo não-louco da razão: *à la tache de rendre raison* de *cette déraison et* à cette *déraison.* Atente-se, pois, no seguinte procedimento, na estruturação do discurso do poema delamareano. O primeiro verso da segunda e última estrofe do poema compõe-se de um excerto praticamente literal de *Hamlet*:

> «S.M.P.» - Who said, «Ay, mum's the word»?
> *Ham.* - Ay, lady, 'twas my word. (III.iii.30)

Se se atender ao contexto shakespeariano, propriamente, verifica-se que este se prende ainda ao problema do assassínio do anterior soberano e não ao suicídio de Ophelia. Por seu turno, o poema delamareano desloca a citação de Shakespeare do seu contexto original para a fazer integrar no enquadramento do motivo Hamlet-Ophelia.

O verso seguinte, porém, elucida acerca de uma ordem de coerência de leitura, que orienta a construção delamareana a partir do texto shakespeariano. Desta vez, são termos isolados que se destacam do corpo textual de *Hamlet*, não na sua significação pontual, dentro do contexto geral em que se integram, mas no seu valor de descontinuidades metonímicas. Lê-se, então, em de la Mare: *Sexton to willow*. Em *Hamlet*, vem a saber-se do suicídio de Ophelia através de uma das falas da rainha em que se faz referência à árvore do salgueiro:

> There is a *willow* grows aslant a brook
> That shows his hoar leaves in the glassy stream.
> (IV.vii. 167-168)

Deste modo, em «The Song of The Mad Prince», *willow* não é a representação directa do salgueiro, no texto de *Hamlet*. A referência shakespeariana, com efeito, sofre uma metamorfose de ordem metonímica, na medida em que, *willow*, em de la Mare, é prefiguração da personagem que o evoca (a Rainha) bem como, da personagem evocada (Ophelia). Analisada a questão nesta perspectiva, conclui-se que não é o processo de figuração metonímica a razão de ser deste tipo de construção de um discurso *nonsense*. Fundamental é, antes de mais, a posição morfo-sintáctica de sujeito alcançada pela literalidade de *willow*. A

carga simbólica do salgueiro, sugerida pelo contexto situacional de *Hamlet*, surge desmontada, em de la Mare: *willow* não é mais um valor simbólico, ele é, rigorosamente, o objecto simbolizado, a própria subjectivação.

Por sua vez, uma breve análise do emprego do termo *sexton*, no poema de de la Mare, igualmente, por referência a *Hamlet*, indicia o mesmo processo de citação já enunciado relativamente a *willow*. Em *Hamlet*, os «coveiros» operam no último acto, nas figuras de dois palhaços, surgindo na preparação do enterro de Ophelia. No diálogo que se entretece entre estas duas personagens e Hamlet, o príncipe não se lhes identifica enquanto tal. Contudo, esta referência textual shakespeariana é relativamente irrelevante para o contexto em que o «coveiro» emerge, no poema de de la Mare. Aqui, *sexton* é quem cita, quase literalmente, Hamlet: *Ay, mum's the word.* Assim sendo, o «coveiro» - *sexton* - ao entrar em diálogo com o «salgueiro» - *willow* - desintegra-se da significação pontual que adquire em Shakespeare, para assimilar o sentido literal do «coveiro», na sua relação com a terra.

No entanto, o regresso à literalidade das significações e dos sentidos, como proposta de estruturação de um texto *nonsense*, não deve conduzir ao equívoco da ausência de planos semântico-simbólicos nesse tipo de composição. Tal como mais acima se referiu, a designação de *nonsense* tem a ver com o grau de não-conformidade da lógica de um discurso *nonsense* com a lógica do mundo referencial do senso-comum.

No estudo dedicado ao problema do *nonsense* literário, nas suas relações intertextuais com o folclore, Susan Stewart descreve o fenómeno, no modo como ele se inscreve num processo social de comunicação, todavia, na singularidade que

o define, por oposição ao designado senso-comum [52]. Na adopção de um ponto de vista semiótico, Susan Stewart centra a questão em torno de um conjunto específico de operações linguísticas cujo objectivo é, fundamentalmente, deslocar a referência textual da referência do seu contexto empírico: *language lifted out of context* (*NAI*.3)

Reflectindo, de novo, sobre o poema delamareano, «The Song of The Mad Prince», verifica-se que, abstraindo da referência objectiva de Shakespeare, a expressão *Sexton to willow* (v.10) é como que autotélica, constituindo-se no seu próprio simbolismo. Nesta ordem de ideias, o coveiro que se dirige, em diálogo, à árvore do salgueiro, emerge no seu relacionamento mais profundamente simbólico com a terra. A árvore nasce, somente, depois de ter sido enterrada - a semente é um nascimento potencial. É neste enquadramento enunciativo que faz sentido o jazer, na morte, de uma mulher jovem. A tradição de lugares-comuns literários faz ecoar o motivo de Ophelia ao longo da enunciação do poema, no apelo de sentidos que a ressonância shakespeariana desperta, na memória de um príncipe louco. Contudo, como tem vindo a ser analisado, o poema delamareano escapa deliberadamente à referência que finge citar. É que, em vez da citação, de la Mare produz um eco distorcido de uma voz transformada que quer dizer Shakespeare.

É chegado o momento de esclarecer, em termos teóricos mais consistentes, a questão anteriormente levantada, acerca do carácter citacional não paródico do texto delamareano, relativamente ao texto modelar de Shakespeare. Repare-se que, de modo geral, sob o ponto de vista da citação paródica, a intertextualidade que liga dois textos de uma tradição literária, ou eventualmente, de tradições literárias diferentes, funciona como meio de desqualificar, de caricaturizar, e desautorizar, a instância modelar ou canónica. Por outras palavras, a paródia, servindo-se de

recursos de figuração ironizante do discurso, assume-se numa conotação pejorativa, ao desprestigiar, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária. Verifica-se, deste procedimento, uma profunda e intencional ruptura no código literário subjacente ao texto modelar, bem como em todos os códigos semióticos naquele intersectados. Naturalmente, a consequência fundamental desta desmontagem de códigos culturais em geral revela-se na alteração da dinâmica de todo o sistema literário abalado.

Esta orientação ideológica, quanto à função pejorativa da paródia, é sustentada, por exemplo, por Paul Zumthor, num estudo sobre a importância da retórica no século XV francês , «From hi(story) to poem, or the paths of pun: The grand rhétoriqueurs of fifteenth-century France» *53*. A posição de Bakhtine, definida sobretudo no contexto da sua análise da obra de Rabelais, compreende a tese de Zumthor, procurando conciliar uma visão da paródia como um género de discurso literário, profundamente enraizado na tradição do cómico e do riso populares, desde a Antiguidade cristã, prolongando-se por toda a Idade Média e Renascimento: «Ce genre littéraire quasiment infini était consacré par la tradition et toléré dans une certaine mesure par l'Église.» *54*. É , então, neste sentido que se entende a vertente paródica de uma literatura cómica, não só no domínio dos elementos do culto e dogma religiosos, mas também nos domínios mais estritamente literários da cultura medievalo-renascentista, não apenas de expressão latina, erudita, mas igualmente de expressão nas línguas vulgares. Assim, como exemplo de texto paródico de expressão latina, Bakhtine cita o *Elogio da Loucura* de Erasmo : «une des plus éminentes créations du rire carnavalesque dans toute la littérature mondiale» (*OFR.* 23). Por seu turno, como exemplos de uma literatura paródica em língua vulgar, Bakhtine refere-se aos textos laicos que se produzem na erosão do regime feudal e da sua epopeia heróica, como *La mule sans bride* e

Aucassin et Nicolette. Ainda dentro deste último subgrupo de textos paródicos, o destaque de Bakhtine vai para uma literatura dramática que se lança na carnavalização dos mistérios, milagres e moralidades da dramarturgia medieval.

Assim, assumindo a posição de Bakhtine, no relacionamento do texto paródico com formas de produção do cómico, através de processos de desfiguração ou «carnavalização» do mundo real dos sentidos estabelecidos, verifica-se que o poema de de la Mare, «The Song of The Mad Prince», não se ajusta à definição proposta. Repare-se que, no fundo, a questão que se levanta é quanto à natureza intencional do próprio enunciado em causa, relativamente ao texto-modelo. Conclui-se, por conseguinte que a intencionalidade do texto de de la Mare face à referência de Shakespeare não é uma intencionalidade paródica, ou seja, não se produz segundo um efeito de cómico, na ironização do modelo. Neste sentido, de la Mare não parodiza Shakespeare, apenas faz crer num reflexo hamletiano, espelhado na fragmentaridade do cantar do seu príncipe louco. O poema delamareano, no lirismo do seu *nonsense*, apela, sobretudo, ao jogo significante que se entretem no diálogo de descontinuidades entre a obliquidade das referências e a tessitura dos enunciados. Neste ponto, efectivamente, constata-se a não necessária componente do cómico, na estrutura de um discurso *nonsense*, o que não implica que esse elemento da produção do riso não entre na composição de uma grande parte de enunciados *nonsense*.

No desenvolvimento de todos os aspectos até este momento abordados, quanto aos modos de estruturação de um discurso *nonsense*, impõe-se a consideração de um outro factor. Se, por um lado, se evidenciou uma tendência do *nonsense* para recuperar a literalidade dos sentidos figurados, assiste-se, por outro lado, ao recurso à radicalidade da metáfora e da metonímia. Trata-se, igualmente,

de um procedimento retórico-estilístico que tem como resultado a pulverização dos sentidos e a impossibilidade dos contextos representados. Ainda de Susan Stewart, leia-se o seguinte passo da sua obra, já oportunamente referida:

> Any radical shift towards the metaphorical or metonymic pole will result in nonsense. (...) In nonsense, metaphor «runs rampant» until there is wall-to-wall metaphor and thus wall-to-wall literalness (...). Once the impossible context is reached, the interpretative possibilities open up and nonsense, like metaphor, is characterized by a multiplicity of meanings (...) the most multiply-meaningful of fictions. (*NAI*.33-36)

Se, em termos ficcionais, a metáfora *nonsense* é a mais rica, semanticamente, em termos do realismo pragmático do senso-comum, a metáfora *nonsense* não é a mais pobre de sentido mas, simplesmente, a metáfora que não faz sentido. É nesta conjugação de vectores que deve acordar-se o sem-sentido, aparente, do terceiro verso de «The Song of The Mad Prince»: *Crops are ripe?*

Assim, a referência às colheitas adquire sentido na mesma razão proporcional que confere sentido à radicalidade metonímica do diálogo entre o coveiro e o salgueiro. Não é importante, no contexto de uma composição *nonsense*, o facto de se inverter a ordem sequencial das proposições. Não importa, por conseguinte, que a alusão à maturidade do fruto da terra surja, no poema delamareano, anterior à referência da morte, em si, e do submeter dessa mesma morte à terra. O conceito de maturidade pressupõe a convergência, no ponto central de uma esfera, de todos os segmentos que, dentro dessa mesma ciclicidade esférica, se vão formando e transformando, entre o nascer e o morrer.

2. Na análise efectuada de alguns aspectos característicos da estrutura de um texto *nonsense*, tendo em conta factores relevantes da sua inserção periodológica e relacionamento intertextual, evidenciaram-se as seguintes coordenadas. Em termos generalizantes, a construção de um *nonsense* obedece a um esquema de reflexão / refracção em espelho de um dado apoio referencial. Constatou-se para além disso que o discurso *nonsense* se desloca e descentra, invariavelmente, da sua referência, razão pela qual é lido como um não-sentido, de acordo com os padrões de inteligibilidade estabelecidos na lógica do senso-comum. Finalmente, a apreciação retórico-estilística de alguns recursos linguísticos de um discurso *nonsense* leva à consideração de duas operações de figuração verbal: a) o discurso *nonsense* constitui-se num jogo linguístico, cujo objectivo é revivescer a metáfora esgotada pelo regresso à literalidade das significações figuradas; b) o discurso *nonsense* constitui-se num jogo linguístico, cujo objectivo é assumir a radicalidade da figuração metafórica ou metonímica, apostando na multiplicidade de sentidos que o não-sentido pode evocar. No fundo, ambos os processos se fundem, uma vez que o jogo de linguagem em questão é sempre o mesmo: o *nonsense* é o jogo de um mundo de verbalizações sempre possíveis - sobretudo, sempre que esse possível se defina pela impossibilidade semântica por referência ao mundo dos objectos e das significações representáveis.

Assim estabelecidos alguns eixos estruturais, característicos de um discurso *nonsense*, propõem-se à consideração vários poemas de de de la Mare, a maioria dos quais coligida em *Stuff and Nonsense, and So On*, de 1927. A escolha dos textos procura evidenciar uma amostragem de discursos *nonsense* que, muito

embora apresentem as especificidades comuns de uma natureza lógico-semântica análoga, divergem no fundamento de género literário que os singulariza entre si.

2.1. Antes de mais, porém, julga-se essencial esclarecer uma premissa teórica no que diz respeito ao emprego do conceito de género literário *55*. O conceito de género de uma Poética pós-clássica, sobretudo, perante a reflexão e formulação de Lessing, não pode mais considerar-se de forma prescritiva. Na mesma sequência de mutações, sofridas na cultura ocidental, na transformação de um sistema epistemológico clássico, para o epistema da modernidade, inscreve-se a rotação do conceito de estética, tal como ele é enunciado por Kant em *Kritik der Urteilskraft* *56*. Assim, subrepticiamente, ao determinismo exterior da regra do género vem substituir-se o determinismo interior da forma. Isto é: a obra não mais tem de conformar-se ao género, na medida em que este é considerado no seu papel modelar, de referência exterior, alheia ao funcionamento interno dessa mesma obra. A conformação da obra ao género deixa de ser estática para se tornar dinâmica, de tal modo que a regra do género passa a relativizar-se. Acima de tudo, fundamental neste conceito moderno de género é o relacionamento que se entretece entre o texto e o modelo discursivo, a partir do qual esse texto pretende fazer-se representar como obra literária. Importante é, neste sentido, a lógica interna de relações mútuas entre os elementos constitutivos da obra. O género não prescreve a lógica destas relações: mais essencialmente, o género *produz* o tipo de lógica interna, a partir da qual o texto se conforma. Nesta ordem de ideias, o género não é uma regra de escrita e composição; é, sim, uma referência de potencialidades de escrita e composição de um texto literário. Ainda dentro do âmbito desta discussão

preliminar de coordenadas teóricas a esclarecer, passa a citar-se a seguinte afirmação crítica de Wim Tigges, na abordagem deste mesmo problema:

> Since it is only as to its formal characteristics that nonsense may belong to different kinds of literature, I prefer to retain the term «genre» for the corpus of texts discussed in this study. (...) I shall therefore understand by a genre simply a group of texts showing a family resemblance, and leave it at that. (...) If in this study I will seem to treat the notion of genre as a rather fixed and static phenomenon, this is merely done for the sake of convenience.(*AN.* 50)

Em primeiro lugar, ressalta uma concepção de género um tanto desfocada e, como tal, vaga, se se atender à necessidade de um ponto de vista teórico mais definido, no tratamento de um fundamento da Poética, tendo em conta, por exemplo, a dicotomia entre o conceito de género *natural* (*teórico*) e género *histórico*. Um segundo aspecto a relevar prende-se com a falta de coerência lógico-formal, no interior do próprio texto, entre duas premissas antagónicas que parecem constituir uma única noção de género. Se género literário corresponde a um conceito empírico, relativo a uma prática de escrita de um grupo de textos determinado, então, o conceito de género não pode ser considerado como um valor estático e rígido. Assim, uma vez que o autor crítico não articula a sua designação de género com pressupostos normalmente assumidos na discussão teórica sobre o tema, parece mais pertinente atribuir a *genre*, no contexto de Tigges, a significação não propriamente de género, no sentido teórico-literário, mas a significação de «género», no sentido corrente do termo.

A reflexão de Tigges sobre o discurso literário *nonsense* é, contudo, plena de interesse, não só pela perspicácia do seu sentido de leitura do que é, efectivamente, um texto *nonsense*, mas pela quantidade de posições críticas diversas, que procura pôr em confronto. Deste modo, o seu estudo, *Anatomy of*

Nonsense, caracteriza-se igualmente pela abrangência de pontos de vista através dos quais a questão do *nonsense* literário é observada e analisada de forma múltipla. Não obstante, julga-se necessário discutir uma posição crítica de Tigges, na sequência lógica da exposição sobre o género, mais acima enunciada. Note-se o seguinte passo de *Anatomy of Nonsense*:

> Nonsense, then, is never lyrical in the true sense of the word - it does not express the personnal feelings of the author, nor a communal feeling through his mouth. The nonsense writer or poet rarely writes in the first person at all. If he does, this is a deceptive device, as is the use of a «lyrical» form. (51)
>
> Not being lyrical, nonsense must of needs prefer the narrative mode. (54)

A discussão desta atitude crítica que, formalmente, exclui o carácter lírico de uma composição *nonsense*, requer o apoio de textos de uma prática de escrita *nonsense*, eminentemente líricos, para provar o contrário. É um facto que, inegavelmente, a maioria dos textos *nonsense* é de carácter narrativo, pelo elemento diegético que lhes subjaz. Contudo, não deve tomar-se a generalidade das ocorrências pela sua totalidade. Há textos *nonsense* que são líricos, assim como há textos *nonsense* dramáticos. Repare-se, unicamente a título de evocação, que o fundamento do texto dramático absurdo é um fundamento *nonsense*. O capítulo anterior fez referência a Beckett, no absurdo semântico-lógico de um discurso dramático-lírico. Mais adiante este capítulo regressará a Beckett, na perspectivação do *nonsense* dramático de alguns poemas de de la Mare. De resto, a leitura de «The Song of The Mad Prince» procurou conjugar em simbiose a dramaticidade lírica dos seus versos, em ecos de vozes shakespearianas, com o absurdo da metamorfose dessas mesmas vozes.

As considerações desenvolvidas nos parágrafos anteriores tiveram como finalidade o esclarecimento de um ponto de vista assumido, na orientação teórico-crítica deste estudo sobre a poética delamareana, concretamente, no que respeita à sua produção *nonsense*. A apresentação de uma perspectiva crítica divergente não pretende refutá-la, em si, mas unicamente confrontá-la como oposição formal.

Deste modo, foram definidos os seguintes parâmetros, em conclusão: a questão do *nonsense* não vai ser tratada como um género literário específico, pelas razões formais já enunciadas. Por se constituir maioritariamente num tipo de discurso narrativo, um texto *nonsense* não deixa de poder apresentar-se numa tipologia lírica ou dramática, ou lírico-dramática. De facto, a questão colocada desta forma, leva a concluir que, por um lado, o texto *nonsense* pode integrar-se nas diversas tipologias de discurso, de acordo com uma acepção dinâmica, não prescritiva, de género literário. Por outro lado, o texto *nonsense* apresenta traços comuns que o identificam com um texto não-*nonsense*: traços estruturais, de construção, traços temáticos, na preferência de determinados temas e motivos.

São precisamente estes dois eixos de articulação do conceito de *nonsense* literário, os que vão servir de orientação para a análise da escrita *nonsense* de de la Mare.

Um dos temas favoritos do *nonsense* recai sobre questões relacionadas com a lógica das causas e dos efeitos, ns inversões e reversões que o jogo verbal pode produzir. Lê-se, de de la Mare, um poema intitulado «Ergo»:

> There was an old man said, «I am:
> And therefore, O rapture ! I think! »

They retorted, «H'm, h'm?» and «H'm, h'm!»
And each at the rest winked a wink.
And yet it may be, you know,
That he *fancied* it so -
That he'd taken to heart
The word of Descartes,
Who, hoping and hoping for *some*thing to come,
At last exclaimed, «*Cogito, ergo sum.*»
Yes, it may be he had not intended a cram,
Or to give an occasion to wink,
When he piped up in ecstasy, «Neighbours, I am:
And therefore I think! »

Trata-se, naturalmente, de um poema de representação narrativa. A fórmula introdutória - *There was an old man* - é quase canónica de um discurso *nonsense*, sobretudo, do tipo Lear. Para além disso, o modo de iniciar do poema indicia o decurso de uma história a contar.

Repare-se que toda a estrutura semântico-sintáctica do poema assenta na inversão lógica, operada na relação de causa e efeito cartesiana, pela qual o sujeito se determina pelo pensamento: *Cogito, ergo sum*. Deste modo, não é o tipo de jogo lógico que se destrói, pois o carácter dedutivo da sentença cartesiana se mantém, uma vez que o texto delamareano se articula em torno da conjunção conclusiva: *ergo*. Todavia, à analogia sintáctica das proposições vai corresponder uma inversão, em quiasmo, dos valores sintácticos das significações predicativas: «ser» e «pensar» - *I am: / And therefore I think!*

Com efeito, esta inversão de valores semânticos, produzida pela inversão de posições sígnicas na sintaxe textual, implica, naturalmente, uma rotação na própria identidade do sujeito. Fundamentalmente, o problema que parece levantar-se,

através de uma lógica discursiva *nonsense*, é o problema da inadequação dos padrões de pensamento e modos de agir da norma estabelecida, relativamente às exigências de uma ordem do tempo em mutação. Descartes não é apenas a referência metonímica de um pensamento filosófico ultrapassado. Descartes identifica, nominalmente, o tipo de representação clássica, de natureza racional, mimética, que determina o relacionamento epistemológico dos sujeitos perante os objectos. Isto é: a identidade subjectiva é entendida, no pensamento cartesiano, como integrada, necessariamente, numa ordem racional de todo o ser: pela sua racionalidade o eu existe, tal como a existência propriamente, só o é, pela Razão.

Kant e as correntes idealistas, românticas, vêm subverter esta ordem racional do ser ao tomarem o sujeito como determinante no processo existencial do ser. A Razão não é pré-existente à subjectividade, mas identifica-se com um modo de ser do sujeito, no processo - dialéctico - da sua manifestação. A ironia que se faz sentir no verso de de la Mare - *Who hoping and hoping for* some*thing to come* - reflecte o modo como Descartes e o método cartesiano da dúvida são relativizados, no absoluto indubitável das suas premissas. O paralelismo dos dois sujeitos enunciados no poema de de la Mare - o homem de idade e Descartes - é, afinal, um paralelismo de situação e contexto. Assim, o poema atribui um contexto situacional meramente ocasional ao episódio em que, supostamente, Descartes teria formulado a célebre expressão : *Cogito, ergo sum.* Da mesma maneira, o velho que inverte a formulação cartesiana integra-se no lugar-comum do seu meio ambiente quotidiano, entre vizinhos, na descontracção que lhe permite dizer, sem mais rodeios, uma evidência natural: *When he piped up in ecstasy, «Neighbours, I am: / And therefore I think!*

A distorção de uma lógica comum de causas e efeitos pode considerar-se como a base de operações, pela qual o discurso *nonsense* se descentra de uma coerência referencial empírica. O efeito produzido reflecte um desconcerto de expectativas, na medida em que estas são, invariavelmente, frustradas. Atente-se nos exemplos seguintes, citando poemas de de la Mare, igualmente, de *Stuff and Nonsense* :

Green

There was an old grocer of Goring
Had a butter assistant named Green,
Who sank through a hole in the flooring
And never was afterwards seen.
Did he look in his cellar?
Did he miss the poor fellow?
Not at all. Quite phlegmatic,
He retired to an attic,
And there watched the moon in her glory o'er Goring -
A sight not infrequently seen.

Tal como o poema citado anteriormente, «Ergo», «Green» apresenta-se segundo um tipo de representação diegética. Repare-se que é precisamente no campo das representações narrativas, de natureza mais facilmente mimética dos referentes, que as relações de causalidade e suas consequências têm maior relevância. De resto, em termos generalizantes, as sequências diegéticas fundam-se nesse princípio funcional de causa e efeito (na extensão linear de um discurso), dentro do qual se articula igualmente a noção hermenêutica de horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*) tal como as teorias da recepção alemãs, na esteira de Jauss e Iser o legitimam. Deste modo, a operação semântica de um discurso *nonsense*, assente numa base de enunciação narrativa, tem por função desmontar as

lógicas sequenciais e, como tal, frustrar as expectativas possíveis, em termos de um senso-comum.

O processo evidenciado em «The Song of The Mad Prince», pelo qual se assistiu a um deslocamento sistemático do texto delamareano, em relação aos referentes de *Hamlet*, é um processo usual no *nonsense*. Normalmente, porém, constata-se o deslocamento dos signos textuais de pontos de referência interna ao próprio texto. O deslocamento intratextual, por sua vez, decorre de um prévio descentramento conceptual, efectuado sobre os objectos de uma referência exterior empírica.

Note-se que, em «Ergo», o descentramento prévio do texto relativamente à sua referência exterior torna-se evidente, de imediato, no próprio título. O campo de referências suscitadas situa, desde logo, o âmbito da perspectiva da leitura. Assim, o deslocamento intratextual, desenvolvido na frustração das sequências lógicas, verifica-se na inversão sistemática operada nos termos de uma premissa, dita, inquestionável. Por sua vez, em «Green», a referencialidade externa é estabelecida quanto a expectativas morais, no quadro de possíveis comportamentais. Ainda neste caso, a questão do discurso *nonsense* sobrevém pela subversão de cânones lógicos de causa e efeito.

Assim, o que seria de esperar, moralmente, da atitude do merceeiro de Goring, perante o desaparecimento do empregado Green, era uma iniciativa de busca, no intuito de recuperar o desaparecido. O que se verifica, de facto, na atitude enunciada pelo poema, é um esquema conceptual completamente alógico, inerente a um mundo de referências diferente, bizarro: *And there watched the moon in her glory o'er Goring - / A sight not infrequently seen.*

Atendendo agora à referencialidade interna do poema, constata-se que o esquema de inversões de causas e efeitos se apoia numa alteração da lógica dos espaços, dentro dos quais as personagens ocupam posições, aparentemente, arbitrárias de nexo. Assim, a presença do merceeiro em Goring resulta, meramente, de um posicionamento sintáctico arbitrário de um sujeito. Do mesmo modo, é arbitrária a presença do empregado - «butter assistant» - cujo nome, Green, pode identificar um espaço. Isto é: não é relevante a identificação subjectiva, mas o relacionamento dos sujeitos com o espaço em que se inscrevem. Nestes parâmetros, o jogo de inversões lógicas processa-se em torno de unidades de significação espaciais.

Chama-se à atenção, para a relevância do tipo de construção em espelho, pela qual as oposições de espaços implicam oposições na lógica dos comportamentos esperados. Assim, o buraco no chão, através do qual desapareceu o empregado do merceeiro, coordena-se directamente com a alusão à cave. O esperado, mas que não acontece, seria a busca nesta parte da casa, por parte do merceeiro. Contudo, por reflexo de oposição, surge a referência do sótão. O sótão opõe-se directamente à cave e ao buraco no chão; opõe-se à imediaticidade de uma expectativa lógica de solucionar um enigma. Todavia, o sótão entra em concordância directa com a atitude efectiva do homem da mercearia de Goring.

Em oposição à hipérbole sensacionalista do desaparecimento do empregado, através de um buraco, o discurso *nonsense* do poema recupera a fleuma do lugar-comum das trivialidades: os dois últimos versos são literais, no intuito marcado de frustrarem qualquer indício de resposta coerente aos estímulos propostos.

Todavia, julga-se oportuno lembrar, sem especulações desnecessárias, a descida através do buraco em *Alice in Wonderland* de Carroll. A imagem tem sido invariavelmente analisada pela crítica psicológia e psicanalítica da obra de Carroll, inscrevendo-se já numa espécie de paradigma tópico do discurso *nonsense* [57]. Nestes termos, a cena da descida ao fundo do buraco assume uma função motivadora desse mesmo discurso *nonsense*, na medida em que representa a descida aos planos subterrâneos de uma consciência de vigília. No mundo subterrâneo do sonho realizam-se todos os impossíveis da superfície do mundo que não sonha. A condição desse jogo de impossibilidades reais é a existência de uma regra de coerências e implicações interiores ao sistema. Repare-se que a própria estrutura de um texto *nonsense*, no tipo de construção em reflexos de imagens no espelho, a inerente refracção dos referentes do real, a validação de toda a possibilidade de inversão, reversão e perversão de dados e valores estabelecidos, só pode explicar-se pela prevalência da regra sobre o acaso. A uma imaginação geométrica, que visualiza toda a possibilidade de coerência de incongruências, corresponde uma lógica matemática, que prevê a organização em sistema de todas as peças de um xadrez de probabilidade inumeráveis: *(...) if nonsense is an art, it must have its own laws of construction.* A afirmação é de Elisabeth Sewell, em *The Field of Nonsense* [58].

Regressando ao poema «Green», porém, a regra de construção em espelho, reflectindo a imagem carrolliana da descida pelo buraco, não incide referencialmente sobre o lugar-comum das expectativas da crítica. De la Mare decepciona a leitura habitual da imagem do buraco onírico, subconsciente, para dar relevo à superfície do mundo banal, das ocorrências sem história.

Neste sentido, o poema *nonsense* de de la Mare, «Green», opera em espelho, na refracção de um outro *nonsense* - o da tradição de Carroll. Nesta perspectivação do problema, sugere-se a leitura de um outro poema delamareano, ainda de base narrativa, no qual se explicitam, de forma ainda mais demarcada, o *nonsense* de uma geometria de reflexos no espelho:

Freckles

There was a young lady of Beccles,
Who had a twin sister in Crete,
She was dappled all over with freckles,
From her top-knot right down to her feet;
For round about Gnossos the sun is so hot
One sits in a torpor, complexion forgot,
And basks in the bountiful heat.
Now the Beccles young damosel, being a twin,
Soon reflected the state her poor sister was in,
Though never a word came from Crete;
But she being taller,
The freckles were smaller,
And stopped inches short of her feet.

A questão relevante neste poema prende-se com o tipo de imagens reflectidas em espelho, literalmente, na dualidade gemelar das figuras enunciadas. O *nonsense* literário, na desmultiplicação de inversões que produz no campo da lógica das causas e efeitos, reflecte caracteristicamente uma preocupação pelo problema da identidade subjectiva.

Assim, observa-se no texto *nonsense* uma recorrência do tema da alteridade de um mesmo sujeito. Esta característica pode representar-se, ora pela imagem literal do espelho, como acontece, peculiarmente, em *Through the Looking-Glass*

de Carroll; ora através da imagem espelhada do gémeo, como o poema «Freckles» enuncia; finalmente ainda, a questão da alteridade pode assumir-se pela refracção da imagem do eu na figuração de um outro: uma pessoa, um animal, uma planta, um objecto [59].

A análise do poema delamareano, «Freckles», releva os mesmos aspectos já enunciados, como característicos de um discurso *nonsense*. Evidencia-se, então, uma factual desconexão de causas e efeitos, relacionada com uma referência equívoca das dimensões de espaço e tempo. Deste modo, o fenómeno das sardas da gémea de Creta é uma decorrência directa do local, tendo como causa imediata e verosímil o calor. Todavia o calor é igualmente responsável pela circunstância de a gémea de Creta ser mais baixa do que a de Beccles. Nesta referência e, em termos de senso-comum, assume-se inverosímil a causa do calor como determinante da altura física das irmãs gémeas. No entanto, a incongruência não se estabelece como um não-sentido, em termos de jogo *nonsense* de conceitos, uma vez que o calor é tomado no seu valor de agente físico, na sua acção desidratante sobre os corpos, de tal maneira que estes mingam ou nem chegam a crescer devidamente.

É neste tipo de causalidade *nonsense* que os espaços são determinantes da identidade subjectiva das personagens. Neste poema, o sujeito identifica-se, primordialmente, na sua qualidade de gémeo. Isto é: cada uma das irmãs só é (gémea), na medida em que reflecte a outra. Então, neste processo de reflexão espelhada tem importância o jogo de tempo efectuado. Este relaciona-se directamente com a causalidade espacial (geográfica) que determina a identificação da gémea de Creta, através do surgimento das sardas, provocadas por circunstâncias climáticas. A distância geográfica entre Beccles e Creta implica necessariamente um espaço de tempo a percorrer, no caso de uma deslocação de

um local para o outro. Assim, estabelece-se um termo de diferença entre a ocorrência das sardas em Creta e a sua reflexão, inevitável, na gémea de Beccles: *Now the Beccles young damosel, being a twin, / Soon reflected the state her poor sister was in.*

A parte final do poema inverte, em espelho, as relações de causalidade inicialmente estabelecidas. É o espaço de Creta que identifica e caracteriza a gémea das sardas. É o espaço de Beccles que identifica a gémea mais alta. Logo, se as sardas de Creta se reflectem em Beccles, num espaço mais amplo, a conclusão a tirar é silogística - e *nonsense*: *But she being taller, / The freckles were smaller, / And stopped inches short of her feet.*

Como anteriormente foi dito, o discurso *nonsense* não implica um abdicar de regras, ainda que, sistematicamente, as regras de uma gramática lógica de representações sejam pervertidas. Numa chamada de atenção ao carácter inventivo - neologístico - de um discurso *nonsense*, Wim Tigges apresenta a seguinte conclusão:

> Inventing things is to change them, and to change the world. The invention therefore is another motive which is current in nonsense. (...) A particularly popular invention is that of the game, and this phenomenon features frequently as well, as do other things that have to do with rules or laws, such as rituals, law-systems and law-courts, and logic. Language and mathematics, which have already been alluded to, come under this heading as well, as do the laws of nature, which are often flaunted. (*AN.* 79)

São múltiplos os exemplos deste tipo de inversão, ou mesmo perversão, no desrespeito das leis naturais, em favor de uma lei verbal, em contextos ficcionais de

referência inverosímil. Confrontem-se os seguintes versos extraidos de poemas *nonsense* delamareanos :

There was an old widow of Wapping;
(...)
She heard that her friends had gone hopping,
And thought she'd go too. So she went.
(...)
Thought a hop, it is clear,
is a one-lègged jump;
And thus she progressed - *hop - hop - hop - hop* -
through Wapping,
On - on - into sweet pretty Kent.

«Hopping»

Não passa despercebido que este modelo de reversão de uma lei natural, a do andar humano normal, implica uma alteração no modo de identificação da figura humana. A personagem representa uma senhora de idade - *an old widow* - cuja viuvez, em regra, se faz acompanhar de um estado de espírito menos hilariante, do que o reflectido na personagem de «Hopping». Nesta perspectiva, o «andar ao pé-coxinho», aos saltos, por parte de uma senhora de idade, viúva, indicia reversões às convenções de normalidade, de acordo com as seguintes coordenadas :

- Embora não seja um modo de locomoção própria e natural do ser humano, andar ao pé-coxinho não lhe é impossível. Todavia, essa possibilidade não é muito viável a uma pessoa de idade, nem, por outro lado, se conforma com padrões de comportamento social, relativos aos vários escalões etários e estado civil. Andar aos saltos num pé só justifica-se no grupo etário da infância, como forma de jogo e entretenimento.

- *Hopping* designa, igualmente, o pular de certos animais, como o coelho, a lebre, eventualmente, o cabrito. Neste sentido, uma forma de locomoção que identifica, paralelamente, um ser humano e um animal, procede de um recurso *nonsense* frequente. Como mais acima foi referido, o efeito do reflexo do espelho apresenta, por vezes,a projecção da imagem do eu, metamorfoseada num animal. Quando se tratou do poema «The Song of The Mad Prince», verificou-se que a figura do príncipe louco surgia sob a designação do pardal e podem citar-se vários outros exemplos deste mesmo processo de caracterização do humano *60*:

A parson I knew in the village of Eard -
Himself like a solemn bespectacled bird -

«**Witchcraft**» (1-2)

Ainda de *Stuff and Nonsense* :

Now her nephews and nieces
Look like sheep in their fleeces;
Their feet sound like trotters,
When out with their mothers;
When they're drinking and eating,
Their talk is all bleating;
And many a glutton has thought of boiled mutton
When watching their capers in school.

«**Wool**» (5-12)

Este processo de metamorfose do humano em animal, por exemplo, é muito peculiar em Lear. Contudo, a escrita de Lear depende, na maior parte dos casos, da componente pictórica, pois o reflexo em espelho da construção *nonsense* não se verifica, unicamente, dentro das fronteiras verbais da composição. A construção em espelho do texto *nonsense* de Lear revela a imagem dupla, complementar, da

representação verbal e da representação pictórica. No entanto, o efeito de metamorfose produzido baseia-se no mesmo conceito de reversão de padrões, característico de um discurso *nonsense* [61].

No fundo, este jogo de reflexos, em que a figura humana se deixa transformar para lá dos limites da sua razoabilidade normal, prende-se, não só com o universo lúdico da desrazão do louco, tal como Foucault o refere na abertura deste capítulo, e «The Song of The Mad Prince» procura cantar em verso. Também a metamorfose de imagens de um mundo adulto revela o jogo de possibilidades ilimitadas de um universo infantil: o sonho, a descoberta, o carnaval dos disfarses fantásticos, são possibilidades reais de concretização.

Atente-se, pois, na diferença deste tipo de enunciação do *nonsense* literário relativamente à sua expressão, por exemplo, em «The Song of The Mad Prince». Enquanto se verifica, em termos de construção textual, uma analogia de processos de desmontagem do real, em ambos os tipos de enunciado *nonsense*, o mesmo não se pode dizer quanto à respectiva intencionalidade subjacente. A propósito de «The Song of The Mad Prince», não se considerou uma intencionalidade paródica nos modos de citação oblíqua de *Hamlet* de Shakespeare. Todavia, a análise que tem vindo a desenvolver-se sobre os poemas delamareanos de *Stuff and Nonsense* faz emergir um fundo de intenções parodizantes, nas próprias estruturas de representação figurativa e semântica desses enunciados. É precisamente neste enquadramento ideológico que se entende o disfarce humano no animal, como uma espécie de tentativa de projecção do eu em formas de existência que o pervertem e, de certa maneira, o libertam, pelo carácter de abertura arracional, arresponsável, que (simbolicamente) evocam. Este sentido lúdico da desmultiplicação do eu em outras vidas possíveis é discutido, de forma abrangente e clara, por Bakhtine, na sua

análise cultural do fenómeno do Carnaval, remetendo para as suas origens no mundo ocidental medievo. Numa perspectiva generalizante, o carnaval prefigura-se como uma festividade que visa, essencialmente, funcionar como o contraponto paródico das festividades do culto religioso. Como Bakhtine igualmente sublinha, o carnaval não se insere no quadro de uma tradição teatral, propriamente dita, pois instaura-se no seio de uma cultura, de uma sociedade, por um curto periodo de tempo, como uma forma outra de viver, fora do palco :

> Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple.* (...) Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*. Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier: sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. (...) le carnaval n'était pas une forme artistique du spectacle théatral , mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval) . (...) En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilá la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. (*OFR.* 15-16)

É a possibilidade de viver efectivamente outros modos de ser que confere ao carnaval um poder de contradição e mesmo abolição das «verdades» dominantes, dos regimes estabelecidos, política e socialmente, de todas as hierarquias (feudalizantes), na ordem respectiva da distribuição de privilégios e deveres, regras e tabús, dessa mesma sociedade:

> Cette fête [officielle] avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux , et où reignait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille. (*OFR.* 18)

Assim, o carnaval, tomado no seu apelo simbólico, constitui-se na evocação dos domínios mais libertados da imaginação humana, pelo que, por transposição metonímica, se associa à esfera das vivências infantis de mundos possíveis. Nesta ordem de ideias e, retomando o poema de de la Mare, «Hopping», não é de estranhar o facto de a senhora de idade andar aos pulinhos, num pé só, tal como todos os seus amigos. A óptica *nonsense* é, muitas vezes, uma óptica de visualização infantil. A idade das figuras é a caracterização de uma máscara, dir-se-ia carnavalesca; como tal não se conforma com grupos etários definidos no tempo da sua existência, nem tem a ver com estatutos e deveres cívicos. Desta forma, *hopping* é perfeitamente compatível com a personagem em questão - *an old widow* - bem como com a restante população do local.

Por outro lado, é igualmente aceitável, para além de divertido, dentro da lógica infantil, fazer de conta que se é este ou aquele animal, nem que seja provisoriamente, como durante o carnaval. Daí, andar aos pulinhos, como os animais que assim se movimentam, mais do que mera imitação, é uma via de descoberta de novas sensações; a experiência de Alice, tanto em *Alice in Wonderland*, como em *Through the Looking-Glass*, representa, de facto, esta passagem por tudo aquilo que não nos é dado como imediato. O fundo da terra, através da descida pelo buraco, inscreve-se no mesmo contexto de experiências de descoberta e revelação do interdito, que a casa por detrás do espelho. Muito significativamente, lê-se o seguinte passo em *Through the Looking-Glass* de Carroll *62*:

> «Are there any more people in the garden besides me?», Alice said, not choosing to notice the Rose's last remark.

> «There's one other flower in the garden that can move about like you, » said the Rose. «I wonder how you do it - » (« You're always wondering.» said the Tiger-lily), «but she's more bushy than you are.»
>
> «Is she like me? Alice asked eagerly, for the thought crossed her mind, «There's another little girl in the garden somewhere !»
>
> «Well, she has the same awkward shape as you, » the Rose said, «but she's redder - and her petals are shorter, I think»

Verifica-se, pois, que neste excerto de Carroll, a imagem de Alice se deixa reflectir, metamorfoseada, na imagem da flor. A identidade das duas imagens, a real e a fictícia, do espelho, efectua-se pela analogia paradoxal dos modos de locomoção de ambas, bem como por uma comum forma bizarra de aparência: *«There's one other flower in the garden that can move about like you» (...) Well, she has the same awkward shape as you».* Uma primeira leitura da simbologia ligada a este reflexo do eu na imagem de uma flor, uma rosa vermelha, pode indiciar referências a todo o processo de iniciação de criança na esfera da experiência adulta. Na recuperação de uma acepção simbólica tradicional, Freud associa, em geral, a recorrência de sonhos sobre flores a processos inconscientes de auto-representação feminina: a flor apresenta-se, simultaneamente, como símbolo de inocência e de pecado sexual, reforçado, normalmente, pela simbologia das cores dessas flores - o branco é usualmente assimilado a um estado de inocência virginal, enquanto o vermelho, por oposição, representa a natureza iniciática da descoberta do elemento sexual em cada individuo *63*:

> In the dream reported on (...) which describes the course of the patient's life «in the language of flowers», the dream-ego held a blossoming branch which, as we have seen, stood both for innocence and for sexual sinfulness. (*ID.* 437)

No entanto, não pode isolar-se qualquer processo de simbolização de um contexto de referências ideológicamente mais vasto. Assim, reportando novamente

à investigação freudiana como base de apoio metodológico, refira-se a importância atribuida aos contextos de regressão do sujeito, a partir dos quais ganham sentido as imagens simbólicas das cenas sub ou inconscientemente ficcionadas: em sonhos, em fantasias de vigília, em representações de arte não-realistas:

> We have put forward the view that in all probability this regression, wherever it may occur, is an effect of resistance opposing the progress of a thought into consciousness along the normal path, and of a simultaneous attraction exercised upon the thought by the presence of memories possessing great sensory force. (...) dreaming is on the whole an example of regression to the dreamer's earliest condition, a revival of his childhood, of the instinctual impulses which dominated it and of the methods of expression which were then available to him. (*ID.* 698-699)

Retomando a leitura de *Through the Looking-Glass* de Carroll, no excerto citado mais acima, verifica-se que, a simbologia do reflexo da criança na flor, alcança uma dimensão mais lata, a partir da referência aos contextos de regressão subjacentes à identidade da figura de Alice, ou seja, nos espaços oníricos que representam as narrativas de *Alice in Wonderland* e *Through the Looking-Glass.* Assim, nesta perspectiva, as simbologias inerentes à descida de Alice ao fundo da terra, em *Alice in Wonderland*, e à sua visita à casa e ao jardim atrás do espelho, em *Through the Looking-Glass*, associam-se ao contexto de regressão rememorativa que, segundo alguma crítica, pode ser identificado como uma representação subjectiva, infantil, do mito do paraíso edénico *64*. Por sua vez, esta regressão à memória de uma infância arquetípica assume-se como uma espécie de salvaguarda ontológia do próprio eu, relativamente à sua memória pragmática, imersa na realidade de uma vivência quotidiana. A observação crítica de William A. Madden apresenta-se nesta orientação, distinguindo dois tipos de memória, paradigmatizados no contexto dos sonhos de Alice: uma memória autobiográfica e uma memória útil *65*:

> Recovery of the «autobiographical» memory returns us to our deeper self and has the effect of a dream experience wiping out all that seems real to the «useful» memory. In Alice's dreams her «useful» memory, stuffed with maxims and lore imposed on her by her adult environement, is disrupted, the disruption garbling her recollection of facts, words, and songs she has been taught and thereby calling her sense of social identity into question; the stirrings of her autobiographical memory restore her to her authentic self as manifested in her attraction to the beautiful garden, the scented rushes, and the gentle fawn, to each of which she feels ardently attracted.

Note-se que, substancialmente, a figura da criança assume já uma dimensão propriamente simbólica, na medida em que metonimiza os fundos ontológicos da natureza humana em geral, nos momentos em que esta consegue projectar-se, sub ou inconscientemente, na memória mítica de uma infância perdida *66*. O estatuto da criança deixa de ser considerado como secundário, relativamente ao do adulto, ou seja, a criança não é simplesmente um adulto em miniatura *67*.

É precisamente neste enquadramento conceptual que deve retomar-se de la Mare, não apenas na sua produção literária para crianças, como será objecto de estudo no capítulo seguinte deste trabalho, mas também na sua produção *nonsense*. Relembra-se, para o efeito, as considerações de Bakhtine sobre os modos de ser das festividades carnavalescas, interpretando fundos de imaginação popular, medievos, que podem associar-se, por transferência, a universos lúdicos infantis. Assim, no poema delamareano «Hopping» observou-se que o modo de locomoção, aos saltos, por parte de uma personagem adulta, já de uma certa idade, deveria inscrever-se num quadro de perspectivações infantis. Dentro desse quadro, é possível alterar as dimensões e a ordem do tempo, fazendo-o recuar, na medida em que se desmontam

todos os paradigmas significativos do valor da idade, como forma de controlo de comportamentos. É nesse mesmo quadro das visões de infância que adquirem realidade as fantasias que transformam pessoas em animais, imitando-as de diversas maneiras: a forma de andar, pode ser uma delas, bem como o seu modo de expressão, por ruidos característicos. É, então, neste âmbito que ganham relevo todas as representações onomatopaicas das vozes dos animais ***68***.

Em Carroll, explicitamente, o quadro de valores e referências infantis é um dado *a priori.* Alice, na representação de Carroll é uma figura mais verosímil, no sentido da sua aceitação pelo senso-comum, do que a figura da viúva, no poema de de la Mare. Para tal, refira-se o enquadramento onírico, de que Carroll se serve para pretextualizar as configurações simbólicas da narrativa do país das maravilhas, na vivência subterrânea de Alice, bem como na sua incursão nos domínios escondidos de uma casa e jardim atrás do espelho. As imagens do espelho, no reflexo de Alice, são paradoxais, em si, porque simbólicas, ao remeterem para modos não conscientes de percepção e conhecimento subjectivos. Por seu turno, as imagens delamareanas são descentramentos hiperbólicos de uma experiência do possível. Sem dúvida, enquanto é viável a uma pessoa deslocar-se aos saltos num pé só, o mesmo não se pode dizer de uma flor que se assemelha alguém pela sua forma de andar, ou pela sua aparência.

No entanto, a personagem de Alice mantém-se sempre no equilíbrio de uma razoabilidade possível, dentro do universo onírico em que tudo se passa. O *nonsense* de Carroll, uma vez perspectivado pelo olhar de uma criança, no contexto subconsciente do sonho em que esta mergulha, é um *nonsense* credível: corresponde, inteiramente, à apreciação crítica que avalia, de modo geral, o grau de sem-sentido do discurso *nonsense*. *Nonsense* é, em suma, um conflito insolúvel de

tensões, não propriamente, entre uma multiplicidade de sentidos, ou sem-sentidos, mas, precisamente, entre o sentido de algo e a sua falta de sentido. Alice aceita o jogo do *nonsense* e segue-lhe as regras. Alice, porém, nunca está completamente rendida ao sem-sentido absoluto de todas as ocorrências que vai presenceando, de todas as experiências de descoberta que vai acumulando. O diálogo com a Duquesa, em *Alice in Wonderland* é indicativo deste senso realista, na caracterização da personagem infantil, por Carroll. O mesmo se torna evidente no excerto de *Through the Looking-Glass* acima referido.

Em de la Mare, mais similar a Lear, estes parâmetros de avaliação, a percepção realista do que é o senso, não se revela de forma tão marcada. A atitude filosoficamente céptica de Lear repercute-se na atitude delamareana, sobretudo, no modo de tratamento do tema da identidade subjectiva. Mais do que a referencialidade objectiva, de natureza sensorial, empírica, o cepticismo do sujeito perante o mundo procura a referencialidade interna dos signos que inventa:

> In nonsense, a fictional reality is created through language, which simultaneously represents this reality. The tension between reality and language, which is at the same time a tension between meaning and non-meaning, is what distinguishes nonsense literature from purely linguistic wordplay on the one hand, and from realistic or mimetic literature on the other. (Tigges. *AN.* 86-87)

A reflexão sobre as repercussões de uma atitude de cepticismo filosófico, no plano literário do discurso *nonsense*, requer uma discussão mais atenta dos dados observados. Considere-se, por exemplo, a este respeito, a análise filosófica de Foucault, especialmente em *Histoire de la Folie* e *L'Ordre du Discours*, orientada segundo a dicotomia que opõe o discurso da razão ao discurso da desrazão do

louco [69]. É importante reter um passo de *L'Ordre du Discours*, na medida em que, através dele, Foucault dá conta de um problema epocal e circunstancial, na emergência do *nonsense* literário. É que, efectivamente, o discurso literário *nonsense* é um fenómeno relativamente recente, dificilmente recuando para além do século XIX. Lê-se, pois, em Foucault:

> De toute façon, exclue ou secrétement investie par la raison, au sens strict , [la parole du fou] , elle n'existait pas. C'était à travers ses paroles qu'on reconnaissait la folie du fou; elles étaient bien le lieu où s'exerçait le partage; mais elles n'étaient jamais recueillies ni écoutées. Jamais, avant la fin du XVIIIe siècle, un médecin n'avait eu l'idée de savoir ce qui était dit (comment c'était dit, pourquoi c'était dit) dans cette parole qui pourtant faisait la différence. Tout cet immense discours du fou retournait au bruit; et on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s'avançait, désarmé et réconcilié, puisqu'il y jouait le rôle de la vérité au masque. (*OD.* 14)

É fundamental, sob o ponto de vista de uma evolução e mutação epistemológica, nos planos da cultura ocidental dos séculos XVIII e XIX, o modo como a dicotomia senso/não-senso sofreu alterações de juizo crítico. Não está em causa um critério filosófico de verdade. Embora desajustado de um conceito racional de verdade, pela inconformidade das suas representações com os referentes objectivos representados, o discurso do louco apresenta-se segundo um outro critério de verdade: aquela que se esconde por detrás da máscara dos sentidos comuns: *(...) la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité.* (*OD.*13)

Repare-se que, após a ruptura romântica com a tradição do racionalismo clássico, o plano simbólico do louco, como aquele que rompe os limites dos eventuais possíveis, é tomado na sua literal historicidade. O palco do teatro, no qual

o louco representava as verdades sob máscara, é remetido para o palco das ocorrências reais, desmascaradas. A figura do louco, enquanto dimensão de historicidade, no mundo fora do palco, remete para o plano da vivência carnavalesca, anteriormente abordada. O carnaval assume a loucura como uma forma possível e, historicamente integrada, de ser.

Esta perspectiva de abordagem dos discursos da razão e da desrazão é particularmente significativa na análise da natureza de um discurso literário *nonsense*. Na esteira tradicional das funções culturais e sociais do teatro, por via do discurso dramático, a literatura *nonsense* é uma forma de afirmação do sem-sentido do mundo, através do sentido controverso e destruidor da palavra do louco e da criança. Naturalmente, a razão do não sentido é uma razão céptica. O cepticismo do louco é o riso de Zarathustra, que é também um riso infantil - não exactamente de uma criança. O texto de Nietzsche, para o efeito, torna-se uma referência indispensável neste contexto [70]:

> Lernt über euch selbst zu lachen, wie man lachen muss! (...) Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone, ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächeter. (...) Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, einer, der Sprünge Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir die Krone auf!

Repare-se que o riso de Zarathustra é investido de um sentido de genuinidade ontológica que o transporta para o seio de uma dimensão absoluta do conceito de verdade. A questão metafísica, que ainda se subentende em Zarathustra, alcança, no riso libertado de quem diz a verdade (*der Wahrsager*), a sua possibilidade de superação, em sentidos ainda não estabelecidos, todavia, não caóticos: atente-se que, muito embora Zarathustra não se conforme à postura grave

da razão dos sensos-comuns, também não deixa confundir o seu riso com impertinência e desmotivação. Zarathustra ri, mas de uma forma semelhante à dos deuses (*heilig*), para os quais não se colocam os limites temporais e espaciais da experiência humana. É nesta acepção que se assume a natureza superiormente humana de Zarathustra, enquanto ele é o genuinamente paciente (*kein Ungeduldiger*) e o genuinamente condicionado (*kein Unbedingter*). Todavia, a verdade do riso de Zarathustra, o paciente, o condicionado, só pode entender-se fora dos limites de uma necessidade física e moral, impostos à própria condição do ser humano na terra. Assim, as noções de paciência e condicionamento associadas à figura de Zarathustra devem sempre enquadrar-se num plano de necessidade supra-humano que, ainda em Nietzsche, tende a subsumir-se no domínio de uma ordem metafísica do ser. No entanto, a característica crepuscular do pensamento metafísico em Nietzsche adverte para a simbologia do salto de Zarathustra, um «salto para o (outro) lado» (*Seitensprung*), como o correlativo cinético do seu riso, no momento premonitório da possibilidade de alternativa à longa tradição do humanismo ocidental. É nesta ordem de ideias que o riso de Zarathustra pressupõe uma atitude céptica antecedente, equacionada com os processos de ruptura epistemológica que marcaram a decadência de um pensamento metafísico, historicamente experimentado nos finais do século XIX, em todas as manifestações da vida cultural e socio-política do mundo ocidental.

É, então, no âmbito desta reflexão teorizante, que se retoma a questão da identidade subjectiva, tal como o discurso *nonsense* a faz representar. O cepticismo de uma atitude epistemológica, nos termos já enunciados, é determinante do absurdo dos reflexos metamorfoseados da imagem humana, bem como se torna responsável pelas imagens de malformações e deformidades que denunciam subrepticiamente circuitos de desrazão. Por sua vez, a atitude céptica pode encarar

cenas de violência com a displicência plácida de quem se dá conta de uma ocorrência banal do quotidiano. Um exemplo desta forma de identificação subjectiva, pela violência de actos ou situações, foi já dado em de la Mare, aquando da leitura de «Bones». Mais adiante, far-se-à referência a outros títulos. De seguida, propõe-se à apreciação exemplos de textos, nos quais se torna evidente o motivo da deformidade física, como reflexo de identificação do sujeito em causa. De *Peacock Pie* lê-se o poema «Jim Jay» :

Do diddle di do,
Poor Jim Jay
Got stuck fast
In Yesterday.
Squinting he was,
On cross-legs bent,
Never heeding
The wind was spent
(...)
Jim was a speck
Slip - slipping by.

(1-8; 27-28)

Entretanto, é necessário atender ao seguinte aspecto, quanto à enunciação das imagens de diferença física, no âmbito de um discurso *nonsense*. Assiste-se a uma predilecção pelo carácter de exagero fantástico, na incongruência sobre-real dessas mesmas imagens. Não está em causa, proprimente, uma aparência física realista, em si, pois, mais uma vez, a controvérsia que opõe o discurso *nonsense* ao discurso dos sentido reais, é a controvérsia dos reflexos metamorfoseados desse mesmo real. Importa, sim, fazer sobressair a diferença, através do jogo hiperbólico de todos os signos de in-conformidade. Leia-se de la Mare, em «Miss Clegg», de *Stuff and Nonsense* :

Miss Clegg was accustomed to do as she wished,
Upon Fate she was never a waiter;
And whenever she came upon water she fished,
And always attired in a gaiter.

The word has a singular look, I agree,
Yet is apt in the case of Miss Clegg;
Since from birth she a monopode happened to be,
And you can't wear a pair on one leg.

Her foot was her basis then, while with her float
She dangled a worm 'neath a willow;
Or, far out to sea, stood erect in a boat;
And awaited a bite from the billow.

Repare-se que não há relação alguma de causa e efeito que motiva a referência de um mal físico na personagem, no contexto particular de uma das suas actividades - a pesca. Do mesmo modo, a estrutura física de Miss Clegg, apenas equilibrada numa perna, num pé só, não é uma circunstância realisticamente perspectivada: Miss Clegg supera todos os condicionalismos de imposição, relativos ao destino de existir: *Upon Fate she was never a waiter.*

Assim, a falta de uma perna a Miss Clegg apenas faz sentido, na medida em que esta só pode usar uma polaina, e não duas, como seria de esperar. Mais uma vez, o *nonsense* textual estabelece-se internamente à composição, num quadro verbal de referências. Não é pertinente a relação de causalidade que leva ao uso de uma polaina, por parte de Miss Clegg: *Since from birth she a monopode happened to be.* Pertinente é, no jogo conceptual *nonsense*, a ruptura semântica operada na expressão usual de «um par» de polainas, pelo que o problema está em fazer-se uso de uma, quando deveria utilizar-se o par.

Nesta ordem de ideias, a identidade de Miss Clegg com uma só perna é análoga à da viúva que resolveu andar ao pé-coxinho, no poema «Hopping». Independentemente da sua caracterização e identidade, de acordo com os respectivos factores determinantes, o mal físico e a idade, as personagens de Miss Clegg e da viúva agem, unicamente, orientadas pela sua vontade. Naturalmente, o conceito de vontade, neste sentido, é um conceito nietzscheano, neo-romântico, no seu desconhecimento de limites para o próprio fundamento do querer. O modo como a questão da vontade é colocada por Nietzsche reveste-se da máxima importância, na tentativa constante de definir parâmetros de emergência de um discurso *nonsense*, atendendo a um contexto de valores filosófico-culturais. O problema da vontade, na acepção nietzscheana, que reflecte e contesta Schopenhauer, destaca-se de uma noção psicologista usual *71* :

> Mein Satz ist: dass *Wille* der bisherigen Psychologie eine ungerechtfertigte Verallgemeinerung ist, dass es diesen Willen *gar nicht gibt*, dass, statt der Ausgestaltung *eines bestimmten* Willens in viele Formen zu fassen, man den Charakter des Willens *weggestichen* hat, indem man den Inhalt, das Wohin? hearaussubtrahiert hat - (...) Es handelt sich noch weniger um einen «Willen *zum Leben*» : denn das Leben ist bloss ein *Einzelfall* des Willens zur Macht; - es ist ganz willkürlich, zu behaupten, dass alles danach strebe, in *diese* Form des Willens zur Macht überzutretten.

Da análise dos poemas de de la Mare, «Hopping» e «Miss Clegg», tornou-se evidente que o tipo de vontade reflectida no sem-sentido dos seus discursos, não é a vontade psicológica - aquela que pode definir-se, eventualmente, como a vontade de vida. Se fosse esse o caso, não se verificava o desajuste entre condicionalismos de uma situação de vida com as atitudes tomadas. A vontade

psicológica é, afinal, uma vontade subjectiva de ajuste às condições existenciais que determinam o sujeito na sua circunstância.

Afinal, como mais acima se referiu, o fenómeno do discurso literário *nonsense* não resulta fundamentalmente de uma atitude psicológica, em si. O *nonsense* é o recurso de prefiguração de uma atitude filosófica essencialmente céptica, nos termos oportunamente definidos, pelo que é neste sentido que releva a importância de referência periodológica na caracterização tipológica de um discurso *nonsense*.

Nesta perspectiva assume-se como imprescindível a referência a um outro passo de Nietzsche, no qual a «Vontade de Poder » - *der Wille zur Macht* - emerge na relação céptica do sujeito com o mundo objectivo da sua referencialidade estabelecida. As formas usuais de relacionamento do eu com a tradição, os seus modos de auto-reconhecimento e reconhecimento das coisas, através de um continuum de referências, tudo isso passou a não ter algum sentido :

> Erkenntnis an sich im Werden unmöglich; wie ist also Erkenntnis möglich? Als Irrtum über sich selbst, als Wille zur Macht, als Wille zur Täuschung. (...) Der ganze Idealismus der bisherigen Menschheit ist im Begriff, in *Nihilismus* umzuschlagen - in den Glauben an die absolute *Wertlosigkeit*, d.h. *Sinn*losigkeit. (*NA*. 895-896)

Em última análise, por conseguinte, o conceito de *nonsense* articula-se na negação sistemática de padrões de referência: o eu, enquanto identidade de sentido integral, transforma-se num modo de identidade fragmentária, de tal modo que a única possibilidade de auto-reconhecimento é, na expressão de Nietzsche: *Als Irrtum über sich selbst*. Por sua vez, sendo a vontade de poder, paradoxalmente, a de decepção radical de todos os paradigmas estáveis, constata-se a existência de

uma vontade niilista e céptica no rompimento do optimismo idealista. A razão de ser desta vontade, enquanto pura deliberação, é a afirmação de uma crença : *der Glaube an die absolute* Wertlosigkeit, *d.h.* Sinn*losigkeit.* No fundo, é esta crença na razão de ser do sem-sentido que se exprime na vontade que identifica as personagens de «Hopping» e «Miss Clegg».

A questão da identidade subjectiva, tal como ela se revela fundamental numa caracterização de um discurso *nonsense* tem sido abordada sob uma perspectiva tipológica essencialmente diegética. Isto é: os discursos em verso dos poemas aqui tratados denotam uma atitude de enunciação do tipo narrativo, na medida em que procedem de uma referência diegética. Ainda sob a coordenada narrativa, propõe-se a consideração do motivo da violência, como forma de reflexo da temática da alteridade do eu. Atente-se nos seguintes exemplos, em poemas de de la Mare, da colectânea *Stuff and Nonsense* :

The Shubble

There was an old man said, «I fear
That life, my dear friends, is a bubble,
Still, with all due respect to a Philistine ear,
A limerick's best when it's double. »
When they said, « But the waste
Of time, temper, taste ! »
He gulped down his ink with cantankerous haste,
And chopped off his head with a shubble.

Tal como no caso das malformações físicas, a violência, enquanto motivo de identificação subjectiva, no enquadramento de um texto *nonsense*, não deve ser tomada na radicalidade verista da sua proposta. A violência *nonsense* é mais um

motivo de jogo verbal, um artifício de reflexos, pelo qual a imagem humana se desdobra em fragmentos incongruentes. Note-se que a metáfora da alterização do eu, na fragmentaridade que o aliena, é tomada literalmente. O resultado deste processo *nonsense* é, necessariamente, a violência de um quadro do imaginário das torturas: *He gulped down his ink with cantankerous haste, / And chopped off his head with a shubble.*

A mesma leitura de radicais de violência efectuou-se aquando da análise da expressão *Peacock Pie,* em «The Song of The Mad Prince », bem como na leitura do poema «Bones», no qual se reflecte um acto de violência, tomado na placidez de um lugar-comum do quotidiano das situações. Neste paradigma inscreve-se igualmente o citado poema de Lear, «There was an Old Man of the Nile ». Lê-se ainda em de la Mare :

The Eel

There was an old person of Dover
Who called on his sister in Deal,
With a sack hanging over his shoulder
In which was a whoping great eel.
It leapt down the area, scuttled upstairs.
It galloped up bolsters and wash-jugs and chairs,
Her boots, shoes, and slippers, in singles and pairs;
And alas ! when this Ogre
Had finished its meal,
There was no one of Dover
With a sister in Deal.

Mais do que um eventual comentário aos conteúdos de um texto *nonsense*, torna-se essencial o confronto intertextual que integra esses mesmos conteúdos.

Uma vez descortinados processos de construção e jogos verbais, na idealização surrealista de imagens descentradas da sua referência objectiva, revela-se supérfluo o desdobrar constante de planos diegéticos, pois, de facto, os textos *nonsense* não pretendem expor-se como enunciados de sentido, mas antes de mais apresentar-se como espaços intransitivos de leitura. Assim, evoquem-se alguns exemplos mais de momentos de leitura *nonsense*, desta vez, na escrita de Lear sobre a violência *72*:

> There was an Old Person of Buda
> Whose conduct grew ruder and ruder;
> Till at last with a hammer, they silenced his clamour,
> By smashing that Person of Buda.

Saliente-se unicamente que o sentido de justiça e vingança obedece a uma causalidade moral hiperbólica, dentro dos padrões habituais de comportamento humano numa vida em sociedade. Neste contexto, o bem merece ser recompensado e o mal punido. Todavia, a atitude de violência adoptada releva da transposição da imagem metafórica para a literalidade dos campos semânticos evocados, ou seja: a noção de morte, associada ao castigo infligido socialmente à agressividade crescente do velho de Buda, é interpretada na sua prefiguração mais primitiva, pela acção de pancadas esmagadoras de um martelo. Num artigo intitulado «The Liaison of Visual and Written Nonsense» Hendrik van Leeuwen aproxima o tipo de violência dos *nonsense* de Lear com as histórias esquizofrénicas de banda desenhada de Edward Gorey *73*:

> Gorey's concoctions are steeped in a light-grey to ink-black irony, sometimes even in a horror which can assume sadistic form. (...) Gorey remains an outsider due to the total absense of moral comment, or because in a bizarre and Swiftian manner he turns morals upside down. (...) In his tales children, in particular orphans, must suffer the most gruesome deaths, in an atmosphere of utter inanity. With absurd airiness death and corruption happen to pass by too

> accidentally. All of Gorey characters are aimless and they react to disaster in a helpless manner («V was its victim who cried out 'But why?' »).. The reader can hardly identify with gigantic affliction , which literally falls down from the sky. Senselessness has passed the point of senselessness. Gorey applies the point of no return - it is too late.
>
> (78-79).

Muito embora a violência em Lear não se apresente nas expressões extremas de Gorey, o facto é que ela é desencadeada pelos mesmos mecanismos de reversão moral e humana, tal como se verificou na leitura de «There was an Old Person of Buda» [74]. O *nonsense* de Lear representa, no entanto, uma preocupação obsessiva pela questão da identidade humana, na busca constante de reunir os fragmentos dispersos dessa identidade. Repare-se que, neste sentido, a evocação da violência é uma forma de presentificação literal desta identidade destruida do próprio eu, o qual se revela inerte para agir em auto-defesa.

2.2. Poder-se-à admitir, então, a relevância de um tipo de enunciação lírica, no caso do *nonsense* de Edward Lear, em termos análogos àquele que se descobre em de la Mare, precisamente pelo subjectivismo profundo que faz representar em imagens de violência a completa desintegração do eu, face a face com os fragmentos de si e do resto das coisas do mundo. Propõe-se, então, neste momento, desenvolver a possibilidade de uma tipologia lírica do discurso, no âmbito da enunciação literária *nonsense*, remetendo para o contexto da escrita delamareana, na análise de poemas seleccionados. Como tem vindo a efectuar-se em pontos anteriores, a discussão deste tópico será permeada de referências intertextuais a

escritas poéticas *nonsense* de outros autores, como por exemplo, Lear, na medida do seu ajuste pontual com o lirismo da poesia *nonsense* delamareana.

Abordou-se o problema do cepticismo filosófico e de uma atitude de desconcerto perante os sentidos coordenados de um mundo comum de referências. Do mesmo modo, evocou-se uma postura infantil e fez-se referência ao riso de Zarathustra, na viabilização de impossíveis, na concretização de fantásticos, nas metamorfoses, na gratuidade da violência.

Repare-se que, no fundo, os elementos diegéticos que alicerçam o carácter narrativo dos poemas *nonsense*, citados até este momento, são reflexos de posturas subjectivas de enunciação, na medida em que estas não pretendem denunciar-se como tal. Leia-se de Lear, ainda, o seguinte exemplo:

> There was an old man of New York ,
> Who murdered himself with a fork;
> But nobody cried, though he very soon died,
> For that silly old man of New York.

O cepticismo quanto à possibilidade de reverter a ordem de fragmentaridade do eu, no respeito pela pessoa humana que nesse eu se representa, assume-se em de la Mare num tipo de discurso lírico de enunciação do *nonsense*. No poema «Horses» , a citar de seguida, a voz enunciadora é já uma primeira pessoa, muito embora esta circunstância em si não seja determinante de um discurso lírico:

> I never see a coach go by
> Without remembering that I
> Shall someday take a ride in one

With horses not allowed to run.
(...)

It's odd how little horses feel.
Half their delight on earth one knows is
To have us humans pat their noses.
And when at last we go our way,
They don't so much as breathe a Nay;
But if permitted, on will pass,
To graze upon our funeral grass.

O poema de Lear, «There was an old man of New York», pode servir de contraponto de reflexo ao poema delamareano. Neste último, a imagem do cavalo prefigura, no reflexo de um espelho de metamorfoses, a imagem de todos aqueles que não choraram a morte do homem de Nova York. A indiferença, na falta do sentido de respeito, quanto à circunstância fatal da morte, é radicalizada, em de la Mare, na literalidade da imagem proposta: *But, if permitted, on will pass, / To graze upon our funeral grass.*

Em termos de *nonsense*, o poema delamareano assenta sobretudo no descentramento de expectativas quanto ao modo de sentir do cavalo. Parte-se da premissa de uma identidade entre o homem e o animal, para, subsequentemente, se formar a expectativa de reacções e formas de comportamento análogas. O *nonsense* da situação releva, pois, da frustração de um relacionamento desconexo de causas e efeitos. No entanto, à parte factores tipológicos de um discurso *nonsense*, o poema delamareano representa uma enunciação lírica, ao revelar a expressão subjectiva de um sentimento. Tal como «The Song of The Mad Prince» , o texto de «Horses» é a recitação poética de um eu em busca do seu auto-reconhecimento.

A questão levantada por Nietzsche quanto à possibilidade de um auto-reconhecimento - *Als Irrtum über sich selbst* - vem de certa forma implicar o lirismo, na vertente filosófico-literária do conceito, com o discurso *nonsense*. Se o auto-reconhecimento só é possível, na medida em que se reconhece o erro, a decepção, constitutiva da própria subjectividade, então, o lirismo da expressão desse auto-reconhecimento do eu é, necessariamente, uma expressão do não-sentido existencial.

Foucault inscreve-se nesta linha de pensamento procedente de Nietzsche, ao evocar a verdade inerente à linguagem e à expressão do louco: o louco é o ser privado de sentido e de razão, nos termos de uma conformidade aos valores lógico-racionais estabelecidos. De resto, relembrando o reflexo metamorfoseado do humano, na prefiguração desumana do cavalo, no poema «Horses», não é difícil reconhecer silogisticamente o porquê desta associação. Um passo de Foucault, em *Histoire de la Folie*, pode ser um ponto de partida para a reflexão sobre este tópico:

> (...) comme si, à sa pointe extrême, la folie, libérée de cette déraison morale où ses formes les plus atténuées sont encloses, venait à rejoindre, par un coup de force, la violence immédiate de l'animalité. (*HF.* 90-91)

A figura do louco é a imagem do sem-sentido: a designação francesa é precisa, enquanto significação literal: *l'insensé*. Na irrupção de forças anímicas incondicionáveis, no imponderável das suas reacções imediatas, o louco, o sem-sentido, é uma imagem de bestialização do humano. Não é inconsequente, neste âmbito da reflexão, a criação de Gorey da personagem de *Beastly Baby* , nas cenas de humor macabro das suas histórias de banda desenhada *75*. O poema «Horses» não é um texto que fale expressamente deste tipo de bestialização do humano, ora

no sentido evocado por Foucault, ora no de Gorey. No entanto, a condição humana bestializada subentende-se na leitura do poema delamareano, ao reflectir a violência disfarçada de uma atitude de agressão de valores: o amor é uma falácia, a morte é um fim. Este sentido lê-se no poema de Lear, «There was an old man of New York», citado em contraponto com «Horses».

Nesta ordem de ideias, não é inconcebível a conexão limite do lirismo com o *nonsense,* tomando-se a atitude subjectiva de um cepticismo filosófico como a sua base de germinação, uma vez que esta atinge índices de genuina expressividade na intimidade, perdida de senso, do dizer lírico. A escrita *nonsense* de Lear apresenta momentos paradigmáticos deste tipo de enunciados, como é exemplo o poema «The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò»:

(...)

VIII

Down the slippery slopes of Myrtle,
Where the early pumpkins blow
To the calm and silent sea
Fled the Yonghy-Bonghy-Bò.
There, beyond the Bay of Gurtle,
Lay a large and lively Turtle; -
« You're the Cove», he said, «for me;
« On your back beyond the sea,
«Turtle , you shall carry me !»
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.

IX

Through thc silent- roaring occan
Did thc Turtlc swiftly go;
Holding fast upon his shell

Rode the Yonghy-Bonghy-Bò.
With a sad primaeval motion
Towards the sunset isles of Boshen
Still the Turtle bore him well.
Holding fast upon his shell,
«Lady Jingly Jones, farewell!»
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò,
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò.

X

From the Coast of Coromandel,
Did that Lady never go;
On that hip of stones she mourns
For the Yonghy-Bonghy-Bò.
On that Coast of Coromandel,
In his jug without a handle
Still she weeps, and daily moans;
On that little hip of stones
To her Dorking Hens she moans,
For the Yonghy-Bonghy-Bò,
For the Yonghy-Bonghy-Bò.

A leitura do poema remete, de imediato, para o sentido profundamente musical da composição. As eufonias aliterativas, como o demonstram os próprios nomes das personagens - *Yonghy-Bonghy-Bò* e *Lady Jingly Jones* ; ou, como se reflectem na adjectivação descritiva de aspectos da natureza - *Down the slippery slopes of Myrtle* ; *Lay a large and lively Turtle*; as eufonias onomatopaicas, como. por exemplo, *Through the silent roaring ocean* ou , *Still she weeps and daily moans*; em suma, o recurso a técnicas de construção verbal, no jogo com propriedades da linguagem, no intuito de se produzirem efeitos sonoros, imitando um discurso entoado, lembra a natureza originalmente musical da lírica.

Assim, *lírica* é o tipo de poesia destinada a ser cantada ao som da *lira* : do grego - *lyros*. Como toda a composição musical, muito especialmente, o verso lírico depende da estruturação rítmica inerente à métrica estabelecida na concatenação dos pés ou das sílabas. Tradicionalmente, o verso lírico, em língua inglesa, assenta numa medida de pé jâmbico, ou, como no caso de «Yonghy-Bonghy-Bò», na distensão desse jâmbico, na criação de um ritmo anapéstico. A regularidade da estrutura rítmica é favorecida pela regularidade sonora, produzida pela repetição vária de unidades de som: fonemas isolados, como no caso das aliterações, conjuntos a formar sílabas, como na rima. A onomatopeia tem um valor de significação que ultrapassa a mera composição fónica do poema, na medida em que representa a relação do signo verbal com a literalidade do referente objectivo.

Finalmente, a regularidade estrutural do poema afirma-se, claramente, na mancha tipográfica em que o texto se faz representar, visualmente, como um vai-vem alternado de passos de dança, devidamente coreografados, de acordo com a intencionalidade poética. É nestes parâmetros que se inscreve o emparelhamento dos dois versos finais de cada estrofe do poema, constituindo-se num modo de composição estrófica que lembra o da balada. Atendendo a este tópico de reflexão, a analogia do poema com uma balada tem a sua fundamentação. A balada depende de um plano diegético como pretexto para a sua enunciação discursiva. No entanto, a enunciação baladesca, estruturada em ritmos e sonoridades musicais, próprias para a dança (cf. it.: *ballare*) não se deixa representar como enunciação narrativa. A balada emite um sentimento subjectivo, na natureza selectiva daquilo que vai contar, da história que já conhece. O discurso da balada, na similaridade de um discurso lírico, só diz o que o eu escolhe dizer; eventualmente, o eu da balada pode ser colectivo; eventualmente, também, o eu da balada pode não se fazer representar na

primeira pessoa; de resto, este procedimento de transposição de uma primeira pessoa da enunciação para uma terceira, não invalida a natureza lírica de um discurso. Do mesmo modo, a dramaticidade de um plano de enunciação, como se viu no capítulo anterior, também não exclui o lirismo desse discurso.

Saliente-se, por último, o carácter *nonsense* do poema de Lear enquanto texto lírico, não estando em causa a genuinidade dos sentimentos exprimidos. No entanto, o cepticismo, que envolve toda a postura subjectiva e determina o niilismo *nonsense*, manifesta-se de novo no desajuste entre os referentes verbais e a sua referencialidade objectiva. A incongruência da viagem de Yonghy-Bonghy-Bò, às costas de uma tartaruga, integra-se nos contextos do não sentido, que perfazem os universos possíveis das aventuras infantis. O tema da viagem, o motivo do mar e dos animais marinhos, as ilhas que ninguém conhece, as meninas, as princesas, as sereias dessas paragens longínquas, são afinal referências incontestáveis de um maravilhoso simbólico que a imaginação infantil, a euforia do louco, os carnavais das paródias humanas, o jogo do *nonsense*, procuram tornar real e palpável.

De la Mare desdobra-se na tradição de Edward Lear de uma escrita *nonsense*. No entanto, em termos generalizantes, a identidade lírica do discurso delamareano é subterrânea, praticamente, a todo o percurso da sua obra poética, entendendo-se, pois, neste contexto, o lirismo de uma escrita do não-sentido como uma expressão de sentimentos genuinos, desajustados, porém da sua referência directa e explícita. «The Sea-Nymph» de de la Mare increve-se neste tipo de discurso *nonsense*, na reiteração do lírico de uma escrita poética:

> There was an old mariner
> Heard 'mid his dunes
> A swallow-tailed sea-nymph

Decanting of tunes.
Trill, grace-note, cadenza,
And high in the treble,
She warbled as sweet
As a sea-nymph is able.

He hearkened, he pondered,
He said, «I'm aware
Of the strains of a sea-nymph
Seducing the air;
No doubt she sits combing
And sleeking her hair

She sings like a linnet
I assume she is fair,
And she *may* be supposing
That *I* 'm lurking near !
But if music I've little
Of voice I have none;
I can merely applaude
When the aria is done.»

(...)
When he woke, 'twas cold night
With huge stars overhead,
But all silent the sands
Of his barbarous bed.

He sighed - oh, sighed softly:
My applause will come late,
For I see that the sea-nymph
Was unable to wait;
Still, good manners must not by
Inaction be sapped»;
So he clap - clap - clap- clap - clap -
Clap - clap - clap - clap - clap - clapped.

Ressalta uma característica fundamental de um discurso lírico *nonsense*, na evocação do tema do amor. Precisamente ao emergir de um sentimento misto de ingenuidade e decepção, o amor *nonsense* não é erótico. É contemplativo e aceita a desilusão, como fazendo parte da regra do jogo da contemplação, sem exigências de retribuição. Repare-se que é isso mesmo que se passa com a frustração amorosa de Yonghy-Bonghy-Bò, a qual se pode ver analogamente reflectida na personagem do velho marinheiro em «The Sea-Nymph»: *I'm aware / Of the strains of the sea-nymph / Seducing the air;(...) My applause will come late (...) Still good manners (...).*

Em «The Song of The Mad Prince», a frustração transformou-se já no canto sublimado do louco, para quem o amor é a eternidade do tempo, para além da morte. Num outro poema de de la Mare, «Ah, Momotombo!», a frustração amorosa surge implícita na natureza da viagem empreendida pela personagem, numa alegorização do tema de Yonghy-Bonghy-Bò:

(...)
Alas! Sweet Momotombo -and
Solentiname's Isle!
But though my grief is past relief,
And innocent of guile,
Whene'er with open Gazetteer,
My own enchanting voice I hear
Lisping in accents shrill and clear -
«Agguapadalpo, Yali, Za -
Catacoluca, Paundma,
Chalatenango ... » - well, la la!
I *can't* refrain a smile.

(est. IV)

Em «The Spectre», uma das prefigurações predilectas de de la Mare, no romper de fronteiras entre o natural e o sobrenatural, a desilusão amorosa verifica-se antes mesmo de se iniciar o processo contemplativo: a aparição do fantasma interrompe o curso dos acontecimentos, as expectativas invertem o rumo:

> I called on my loved one asleep 'neath the myrtle whose
> buds turn to berries in Willowlea, Herts.;
> I mused on sweet innocent scenes where in summer the
> deer browse, the doves croon, the butterfly darts;
> But , alas! these devices proved vain, horror loured, my
> terror was such a no metre imparts.
>
> (...)
> And lo! from an attic, there peered out a visage, with
> eyes like brass bed-knobs and beak like a hawk's;
> (...)
> with claws like a trollop's, on legs like a stork's;
> And I screamed and fled inland, from mansion and moon-
> shine, till I saw the sun rising on Pep-y-gent, Yorks.
> (III,V)

Em todos os exemplos aqui citados, ilustrando uma forma lírica de um texto ser *nonsense*, projecta-se em reflexo espelhado, metamorfoseado de sentido, uma aspiração arqueológica da poesia: a de exceder a construção racional da imagem do mundo, no discurso lógico dos seus esquemas de comunicação, sob a égide das categorias do pensamento metafisico. A «Vontade de Poder» de Nietzsche é, afinal, uma vontade profundamente poética. O auto-reconhecimento do eu como erro corresponde a essa mesma visão da poesia, quando se lança para além dos possíveis existenciais, na crença, sem-sentido, dos possíveis fantásticos, num plano imaginativo da criação subjectiva.

Assim se deve ler o aplauso do marinheiro, em «The Sea-Nymph», na imagem sonora da onomatopeia : *Clap - clap - clap- (...).* O neologismo reporta-se ao mesmo enquadramento, bem como a acumulação em série de signos sem significação explícita, funcionando apenas num plano significante: *Momotombo* é um nome inventado para um lugar eventualmente inventado; *Agguapadalpo, Yali, Za*, parecem palavras de um idioma remoto, como o do poema «Jabberwocky» de Carroll.

Finalmente, é a crença no universo das possibilidades infinitas, no qual se integram as configurações do fantástico e do maravilhoso, como imagens alternativas às imagens do real contingente, que enforma a visão infantil do mundo, enquanto oposta à visão do senso adulto: alteram-se as referências, na deslocação dos próprios objectos de interesse subjectivo, como se observa particularmente em «The Spectre»:

> - the myrtles whose / buds turn to berries
> - eyes like brass bed-knobs and beak like a hawk's
> - with claws like a trollop's, on legs like a stork's

Os objectos que referenciam as sucessivas comparações inscrevem-se no quadro das imagens que fazem sentido, no âmbito dos interesses e expectativas de uma criança; o paradigma da inocência é abordado em auto-análise, todavia, segundo critérios de um juizo crítico ainda incipiente - inocente: à alusão *kitsch* de referências bucólicas - *deer, dove, butterfly* - associa-se a expressividade subjectiva quanto ao modo cómico de caracterizar as actividades usuais desses seres bucólicos: *deer browse, the doves croon, the butterfly darts.*

Garcia Berrio conclui, de forma teórica, sob uma perspectivação global da Poética, os pontos de reflexão considerados até este momento, sobre a natureza do lirismo *nonsense* [76] :

> (...) la literatura extrema y perfecciona las tensiones en la estrutura del discurso significante, para rescatar intuiciones del significado impraticables incluso por los esquemas comunicativo-verbales más profundos. (...) la poesia se ofrece como forma de rescate significativo-estético en permanente transgresión de toda norma estable en la comunicación pensamiento-lenguaje. Los rasgos rítmicos, el valor deíctico intratextual de las figuras disimétricas, las continuas licencias con la extensionalidad semántica convencional. (...) todo ello supone por si mismo una subversión del sentido lógico, un permanente cerco excepcional a qualquier princípio de proporcionalidades o de simetrías impuestas y aceptadas.

2.3. Após a consideração de aspectos característicos da escrita *nonsense* delamareana, sob o ponto de vista da sua conformação a um modelo tipológico ora narrativo, ora lírico, urge explicitar os termos de uma possível dramaticidade desse mesmo discurso poético.

Não se encontra na escrita *nonsense* de de la Mare uma proposta dramática, mas antes poemas de base diegética ou lírica, comportando elementos de uma sintaxe dramática, na inclusão de partes cénicas. Nesta perspectiva, observem-se os seguintes exemplos:

Hyssop

Said the Judge Jessop
«The hyssop
You *think's* in your wall

Correctly
And strictly
Isn't hyssop at all.»
«Isn't hyssop ?» says I;
«Isn't hyssop,» says he;
«By no means - not hyssop at all.»

«If my hyssop,
Judge Jessop,
Isn't hyssop at all,
Tell me truly
And duly
Why it grows on my wall!»
«Why it grows on?» says he.
«Yes, it grows on, » says I;
«Why it grows and it grows on my wall.»

«On the Bisop»
Said the Judge Jessop,
«(With the h out), we'll call,
And straightly
Sedately,
We'll resort to your wall.»
«With a ladder?» says I,
«With a ladder,» says he;
«And we'll ask him - 'What's *that* in the wall?' »

So the Bisop,
Judge Jessop
And me - three in all -
Hell and leather
Together
Climbed up on my wall.
«What's that there?» says he;
«What's what where?» says he;
«Why, house-leek,» said the Bisop. That's all.

«Hyssop» é um poema de base narrativa, uma vez que se produz no relato de um episódio. No entanto, a sua estrutura enunciativa assenta, em grande percentagem textual, no discurso directo das personagens em cena. Ao dispor de meios cénicos, o poema «Hyssop» recria o espaço de um palco, no qual se consegue visualizar uma acção, através das falas das personagens. Todavia, é precisamente neste ponto de coordenação entre as falas e as acções que a cena dramatizada se faz representar como *nonsense* de situação. Este processo de desajuste é peculiar no Teatro do Absurdo e enquadra-se, obviamente, nos esquemas de jogo *nonsense,* na sistemática dissolução da lógica usual das causas e efeitos. A leitura de Beckett dá conta de inúmeros passos desta natureza. Confrontem-se alguns exemplos pontuais, extraidos de *Waiting for Godot* 77 :

Vlad. : It's a radish.
Est. : I only like the pink ones, you know that!
Vla. : Then you don't want it?
Est. : I only like the pink ones!
Vla. : Then give it back to me :
Estragon gives it back.
Est. : I'll go and get a carrot.
He does not move.
Vla. : This is becoming really insignificant.
Est. : Not enough.
Silence
Vla. : What about trying them?
Est. . I've tried everything.
Vla. : No, I mean the boots.

(II)

Regressando ao poema de de la Mare, após o confronto com Beckett nos excertos citados, analisam-se duas vias paralelas de decepção de premissas estipuladas. Em primeiro lugar, o objecto referencial do poema, subjacente à intencionalidade que o motiva - *the hyssop* - afinal, é uma ilusão de óptica, um erro óbvio: *'Why, house-leek,' said the Bisop. That's all.'*. No excerto de Beckett, a situação reflecte-se de modo semelhante. Os objectos pretextuais dos diálogos - o rabanete, a cenoura, as botas - não têm o mesmo valor contextual para cada uma das personagens. A segunda via de decepção encontra-se na discrepância entre as significações verbais dos diálogos com as acções que, efectivamente, se realizam em cena. Em de la Mare, as personagens falam de calma e compostura de atitude para se resolver o enigma do hissopo que, afinal, não o é; a cena, pelo contrário, revela uma correria desenfreada das três personagens no intuito de resolver a questão. Em Beckett, este tipo de desajuste demarca-se, explicitamente, entre as falas das personagens e as indicações de cena. O jogo entretece-se pois no relacionamento do texto dramático com o texto teatral. No fundo, este é o mesmo jogo observado no poema delamareano: entre as partes cénicas, na emissão dos diálogos, e as partes de enunciação narrativa, que contam o que efectivamente se passa no palco. No seu estudo sobre o Teatro do Absurdo, Martin Esslin aborda o problema do *nonsense*, não propriamente sob uma perspectiva unicamente dramática, mas sobretudo considerando a teatralidade essencial que o jogo do não-sentido requer [78]:

> By putting the language of a scene in contrast to the action, by reducing it to meaningless patter, or by abandoning discursive logic for the poetic logic of association or assonance the Theatre of the Absurd has opened up a new dimension of the stage.

A importância da lógica associativa e da lógica das consonâncias já tem sido evocada, ao longo deste estudo sobre o discurso *nonsense*, particularmente no carácter lírico das enunciações. Sob o ponto de vista de um discurso *nonsense*

dramatizante, releva o sentido das associações intratextuais e das sequências fónicas, na medida em que é o valor cénico dos discursos que está em causa: o texto é visualizável nas imagens cinéticas que evoca; o texto imita vozes de personagens nos seus argumentos e discussões, nas suas perguntas e respostas; o texto é, pois, audível na sua fisicidade significante, da qual deriva a importância das repetições fónicas na estruturação de ritmos sonoros.

Para além de uma evidente aliteração em torno da sonoridade da palavra *hyssop* (*Judge Jessop*, *Bisop*, sem *h*), assiste-se a uma regularidade na organização estrófica, desde paralelismos sintácticos , a paralelismos rítmicos e rimáticos:

- Correctly / And strictly
- Tell me truly / And duly
- And straightly / Sedately

- «Isn't hyssop at all.»
«Isn't hyssop?» said I;
«Isn't hyssop,» says he.

- «Why it grows on my wall!»
«Why it grows on?» sais he
«Yes, it grows on», says I.

Inclusivamente, a alternância das personagens em diálogo - eu /ele; ele / eu - no decorrer das quatro estrofes, reforça o sentido teatral do poema de de la Mare.

Propõe-se a leitura de alguns excertos de outro poema delamareano, «Meddling», apresentado com uma enunciação em monólogo dramático, pela qual a personagem monologante se faz representar como que em diálogo com uma segunda pessoa. Porém, esta outra personagem, a de um segundo primo, nunca

chega a pronunciar-se, mas é apenas um reflexo de imagem, nas entrelinhas do discurso de quem enuncia, propriamente, o poema:

(...)
And I warn you, James, when you gets a bite,
It's turrible things you'll catch;

«Fishes with goggle eyes, fishes with wings,
Fishes with beards and electric stings,
Shapeless, elastic and jellified things,
No Christian could despatch.

(...)
«But never no good come of meddling, James.
There's things as is *hid*, I say.
Take it or leave it, then, just as you please,
There's nothing what's round us here - he's or she's -
But lives in a soo-per-fish-i-es,
And there I intend to stay.»

(II.III.V)

Para além de um discurso enumerativo de objectos, como se verifica na terceira estrofe do poema («Fishes ... »), numa técnica de construção eminentemente *nonsense*, constata-se a presença de irregularidades ortográficas, bem como de palavras *portmanteau* [79]; no plano sintáctico efectuam-se discordâncias de número, na flexão verbal: *When* you gets *a bite* ; *There*'s things *as* is hid.

As alterações gráficas são propostas pela intencionalidade onomatopaica do discurso directo do poema, na imitação próxima da pronúncia de quem fala. O excerto citado apresenta *turrible*, mas o poema introduz outros exemplos de uma ortografia do inglês alterada, numa tentativa de transcrição fonética das palavras:

philosophee - willain - werry. O *portmanteau* é outra forma de evidenciar o poder significante de um texto *nonsense*, pela sua capacidade metafórica de fusão de signos e referências díspares: atente-se na composição de *soo-per-fish-i-es.* A enunciação fonética desta estrutura verbal aponta para a leitura de *superficies*, um termo pouco usual relativamente ao comum utilizado na mesma referência de significação: *surface.*

A relação com *fishes* não se efectua unicamente por analogia fónica, na repetição do mesmo significante. A inclusão de *fish* em *soo-per-fish-i-es* aponta para uma intencionalidade semântica na estruturação do *portmanteau.* O discurso da personagem monologante introduz uma conotação negativa - *turrible* - à acção do «peixe» sobre o homem: *When you gets a bite / It's turrible things you'll catch.* Igualmente, é transmitida uma noção negativa quanto à natureza das coisas encobertas: *But never no good come of* meddling , *James. / There's things as is* hid. Nesta ordem de ideias, *meddling,* enquanto tentativa de intromissão, obviamente, naquilo que está encoberto, é reprovado. Os peixes representam a imagem literal do estar-encoberto, uma vez que o seu habitat é fora da superfície, no interior denso das águas. Assim, *soo-per-fish-i-es* representa, literalmente, estar sobre os peixes, numa oposição lógica, intratextual, com a noção de erro, falsidade, que o poema identifica nos reflexos visualizáveis da ocultação.

3. Finalmente, numa retrospectiva de todas as linhas de forças traçadas ao longo deste estudo, retoma-se o sentido do *nonsense* literário como reacção à convencionalidade de todo e qualquer esquema estabelecido do real. Reportando à

época vitoriana, o facto de se tratar de um tipo de sociedade de padrões culturais e hábitos de vida altamente codificados e rígidos, não impede que nela pululem figuras excêntricas, de gostos exóticos, associadas a um sentido estético do diferente. Num ensaio sobre Lewis Carroll, dirigido à *Royal Society of Literature*, Walter de la Mare refere-se, exactamente, ao exotismo peculiar implícito no reverso do código de valores vitorianos. O discurso *nonsense* articular-se-ia, também, na referencialidade deste enquadramento descentrado, ex-cêntrico [80]:

> The Victorian age was rich of these exotics. It amuses us moderns, having dried and discoloured them, to make little herbariums of them.(...) Unlike other «sports» of its time, this laughing heartsease, this undefinable «cross» between humour, fantasy and sweet unreasonableness, has proved to be of a hardy habit and is still living and fragrant.

A definição de *nonsense* como *heartsease*, como *fantasy*, como *sweet unreasonableness*, evoca dois universos interligados da tópica delamareana: o mundo da infância e o mundo dos sonhos.

Muitas vezes o texto *nonsense* corresponde a uma expectativa típica de uma obra dirigida a crianças. Como anteriormente se procurou evidenciar, a estrutura de um jogo de construção do discurso *nonsense* é a estrutura que subjaz a um tipo de mente infantil. O livro *nonsense* não é um livro didáctico, moralizante, para a edificação das crianças. O livro *nonsense*, quando dirigido ao leitor infantil, procura estabelecer-se no paralelismo do seu pensamento imaginativo, na rota dos mesmos interesses, no prazer que se pode encontrar na fantasia; no prazer de dizer um disparate, na lógica do jogo das coisas ilógicas. De la Mare contrapõe esta perspectiva do *nonsense* infantil com a perspectiva moralizante, vitoriana, da literatura própria para crianças:

> Yet writers who had the nursery in view, and even long after William Blake had sung of innocence, remained for the most part convinced that what is good for the young must be unpleasant. Their rhymes like their prose were «nearly always in a moral, minor and miserable key». They prescribed not simples, syrups and cordials, but brimstone. («LC»,219)

A partir desta concepção não vitoriana, em termos canónicos, de um universo infantil, com as sua próprias referências socio-psicológicas e morais, distintas das do adulto, surge uma qualidade, dir-se-ia, subversiva no corpo de uma literatura dirigida às crianças. Assiste-se, por conseguinte, a uma atitude de escrita infantil que rejeita o racional, o didáctico, o útil, o sensato, em favor da fantasia ilógica e irracional, de um tipo de violência do sem-sentido, simultaneamente destruidora e inofensiva. É neste sentido que devem interpretar-se as apreciações críticas de Julia Briggs sobre o *nonsense* de Lear e Carroll, normalmente implícito a um tipo de público infantil [81]:

> In the verses of Edward Lear, violent, destructive, and wholy illogical fantasies are invented and played out, while in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* the whole system of educating children through their reading is mocked in a series of parodic verses, quasi-improving dialogues, and self-examining monologues that simply send up the favourite techniques of a great deal of earlier children's literature; in *Through the Looking-Glass* Carroll went on to burlesque some popular writing for adults as well.

A partir destas considerações, é possível retomar o fio condutor de uma escrita delamareana, não apenas na sua característica *nonsense*, mas na correlação desse *nonsense* com a problemática geral da sua produção poética. Como tem vindo a ser desenvolvido ao longo deste estudo sobre a poesia de de la Mare, verifica-se uma íntima disposição de todo o processo imaginativo da sua escrita no sentido da revelação de universos menos conscientes da percepção e do conhecimento

humanos, tal como estes se podem prefigurar no sonho. Assim como o discurso *nonsense* pode ser considerado como um possível reflexo invertido (em certos casos, refracção em vez de reflexo será o termo mais adequado) do discurso das coerências lógicas do mundo dos sensos-comuns, também o universo onírico é o reflexo invertido de todas as superfícies de vigília. É o ecran em que se representa tudo aquilo que não se representa durante o tempo da consciência. Torna-se pertinente, neste sentido, a imagem de Anthony Burgess, quanto aos modos de representação surrealista, atendendo-se ao facto de as correntes Dadaístas e Surrealistas poderem, de certo modo, estar associadas a expressões posteriores de um mecanismo de ruptura de valores, característico de uma tipologia *nonsense* do discurso literário *82*:

> They were putting logic to sleep and allowing the liberated brain to make structures out of free association.

Esta questão sobre um eventual relacionamento entre o discurso *nonsense*, tipologicamente definido, e o discurso surrealista, na acepção periodológica da designação, merece, contudo, um esclarecimento mais desenvolvido. Reflectindo de forma mais analítica sobre o problema do Dadaísmo e do Surrealismo, conclui-se que ambos os movimentos se caracterizam essencialmente como estéticas anti-arte, na medida em que se dão conta de uma ausência de identidade e estabilidade nos sentidos de arte propostos por uma tradição literária em convulsão. Assim, o experimentalismo de processos e técnicas de enunciação e construção poéticos representa o modo positivo das vanguardas Dada e Surrealistas se afirmarem como vias de alternativa ao esgotamento formal e conceptual pressentido nas correntes pós-simbolistas europeias *83*:

> If the Dadaists begin to realize Chando's desire for a new language, it is because they are prepared to accept the new situation of the modern age and do not

> label it hopeless *a priori*. If the great European Post-Symbolists felt themselves to stand at the end of a line, the Dadaists felt that the inescapability of their situation was forcing them to begin all over again. (...) Both the Dadaists and, more systematically, the Surrealists say that the poet must leave his isolation, learn to accept "*le néant*" ("nothingness") and put his talents at the disposal of a counter-cultural movement whose aims are social and existential and not purely aesthetic.

A analogia de um conceito de anti-arte e contra-cultura da própria arte e da cultura tradicionais, característico dos dadaistas e surrealistas, com os pressupostos ideológicos que fundamentam o texto *nonsense* tem a ver com uma idêntica consciência de crise nos valores sociais e humanos do mundo das representações comuns, reflectida sintomaticamente na crise de uma linguagem esgotada de sentidos e tendente a perder-se como esteio de comunicação. A radical denúncia destes factos, o corte com os sensos de uma lógica de padrões estabelecidos de uma tradição estética e de uma história cultural, através do recurso ao experimentalismo linguístico e poético-retórico, traduz-se nos modos de intervenção e combate, mais ou menos explícitos ou camuflados, levados a efeito pelos discursos deceptivos do *nonsense* literário, do Dadaísmo e do Surrealismo ***84***:

> The counter-culture seems to be trying to say that the crisis of language can be overcome when man surrenders his claim to be the lord of the universe who creates meaning by means of his language (...). Where older writers (...) had assumed that their universe of discourse *was* the universe and were dismayed when they experienced the break-up of these fictions, the counter-culture, following the Dadaists and Surrealists, dispenses joyfully with these fictions, experiences their loss and liberation, and permits cosmic powers to do what they will with language(...).

É este adormecer da lógica de um racionalismo inerente ao senso-comum consciente, este deixar actuar na lógica gramatical da linguagem poderes cósmicos, para a fazer acordar no subterrâneo do sonho, nas imagens que se constroem atrás

do espelho, que é peculiar ao texto literário *nonsense*. Carroll é paradigmático porque são paradigmáticas as imagens de Alice: *In Wonderland* e *Through The Looking-Glass.* As palavras são ainda de de la Mare, em «Lewis Carroll»:

> Carroll's Wonderland indeed is a region resembling Einstein's in that it is a finite infinity endlessly explorable though never to be explored. (250)

Em Lear, em de la Mare, na sequência de Lear, o *nonsense* não se apresenta no universo das aventuras de Alice, mas surge, no entanto, no mundo de referências líricas de «Yonghy-Bonghy-Bò» e «The Song of The Mad Prince», bem como no mundo lúdico da infância, em «Hopping» e «The Eel». O *nonsense* céptico de Lear é o de «There was an Old Man with a gong» e «There was an old man of New York»; em de la Mare, lê-se cepticismo no poema «Horses», em «Green», «The Sea-Nymph». São formas de cepticismo diferentes, as de Lear e de la Mare, que revelam posturas existenciais de natureza diversa. Em Lear, o cepticismo é uma forma de o eu permanecer encoberto, na aceitação dos sentidos sem-sentido do mundo que evoca:

> On a little heap of Barley
> Died my agèd uncle Arly
> And they buried him one night; -
> Close beside the leafy thicket; -
> There, - his hat and Railway-Ticket;-
> There, - his ever-faithful Cricket;-
> (But his shoes were far too tight.)
> **«Incidents in The Life of my Uncle Arly»** (VII)

Em de la Mare, o cepticismo procura ficar encoberto, na medida em que o eu tenta superá-lo, redimindo-o na identidade de uma parte desse eu, que tem capacidade de sonhar:

> To everyman his own dreams, to everyman his own day-dreams. And as with sense, nonsense and un-sense; as with me, you and a sort of us-ishness; as with past, future and all-and-almost-nothing in between; so with Greenwich time, time and *dream* time; good motives, bad motives and dream motives; self, better self and dream self. Dreaming is another state of being, with laws as stringent *and* elastic as those of the world of Nonsense. («LC».253)

NOTAS

1. Michel Foucault. *Histoire de la Folie à L'Age Classique*. Paris: Plon, 1961. 303.

2. A edição de 1927 de *Stuff and Nonsense* é uma edição com ilustrações de Bold, e constitui um corpo de colectânea de sessenta *limericks* e *nonsense rhymes.* Subdivide-se em seis secções, sob os seguintes títulos: «Twiners», «Meat, Fish, Etc.», «Animated Nature», «More Twiners», «Thinkers and Spectres», «Far and Near and Finis». Em 1946 surge uma nova edição, revista, da obra, à qual foram acrescentadas treze composições: «The Mouse», «A Pair», «Dusk», «The Lady McTaggart», «The Bun», «The Monster», «Archery», «Old B.», «The Warmint», «The Fly», «Vendetta», «Odd Man Out», «Goat». Esta edição de 1946, todavia, não é ilustrada. Em 1969, a publicação de *Complete Poems of Walter de la Mare* , pela Faber, reproduz a edição de 1946 de *Stuff and Nonsense*. A exemplo do procedimento verificado nos anteriores capítulos, o texto utilizado como «corpus» de análise do *nonsense* delamareano continua a ser o de *Complete Poems*, da Faber,1969.

3. *Peacock Pie: A Book of Rhymes.* London: Faber, 1913. Contudo, a versão incluida em *CP* (1969)baseia-se na edição alargada do livro de poemas, publicado em 1924: conta com dez composições, acrescentadas às oitenta e duas originais, editadas em 1913 e 1926. Cf. *CP.* «Bibilographical Appendix»: 891.

4. Wim Tigges, ed. *Explorations in The Field of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1987. 21.

5. Cf. p.ex., J.G. Herder. *Von der Urpoesie der Völker*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1972; Heinrich Weinstock, ed. *Wilhelm von Humboldt.* Frankfurt: Fischer, 1957; Hegel. *Esthétique.* Trad.franc. 8 vols. Paris: Aubier, 1970.

6. Pound analisa humoristicamente a situação através de comentários irónicos sobre detalhes de natureza biográfica de algumas personalidades das letras vitorianas, como p.ex. Tennyson, Thackeray e Swinburne: «Tennyson, personnaly the North-country ox, might very well take refuge from his deplorable manners in verbal

patisserie; Thackeray might snivvel over not being allowed to write with desirable openness: (...).». Apresentando o exemplo de E.Gosse, enquanto biógrafo de Swinburne, Pound refere o facto de a própria crítica biografista ser altamente responsável pela capa de moralidade e bons costumes com que revestia as facetas menos «aceitáveis» do escritor em causa: « We do not however wish a Swinburne coated with veneer of British officialdom and decked out for a psalm-singing audience. Gosse in the safety of his annual pension of £666,16 shillings, 8 pence, (...) if he preferred to present Swinburne as an epileptic rather than as an intemperate drinker, we can only attribute this to his taste, a taste for kowtowing. (...) The anaemic Gosse prefers the epileptic version. Any poet might be justified in taking to drink on finding himself born into a world full of Gosses, Comstocks, and Sumners.» in «Swinburne versus his biographers». *Literary Essays of Ezra Pound.* Ed. T. S. Eliot. London: Faber, 1954. 290-292.

7. Wim Tigges. *Anatomy of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1988. 233. Este estudo sobre o *nonsense* literário irá ser referido frequentemente ao longo desta reflexão sobre a poesia *nonsense* delamareana, uma vez que se apresenta como uma perspectiva crítica abrangente do tema tratado, dispondo de um considerável aparato bibliográfico específico. A natureza introdutória desta obra relativamente à sua proposta de estudo não invalida o rigor científico da mesma, muito embora alguns dos pontos de vista teórico-críticos adoptados não se conformem inteiramente à perspectiva que enforma o presente trabalho.

8. Cf. sobretudo H.R.Frick, ed. *Marxism, Communism and Western Society.* 7 vols. New York: Herder and Herder, 1972-1973. Cf.tb., Jean-Marie Auzias, ed. *Structuralisme et Marxisme.* Paris: UGE, 1970. F.Chatelet, et al. *Les Marxistes et la Politique.* Paris: PUF, 1975. Antonio Gramsci. *Il Materialismo Storico.* Torino: Einaudi, 1964. Philippe Hamon. *Texte et Ideologie.* Paris: PUF, 1984. Frederic Jameson. *The Political Unconscious.* Ithaca: Cornell UP, 1981. Georges Lukacks, *La Théorie du Roman.* Paris: Gonthier, 1975 (1ª 1920). Herbert Marcuse. *Culture et Societé.* Paris: Ed. Minuit, 1970. Marcuse. *Actuels.* Paris: Galilée, 1976. André Piettre. *Marx et Marxisme.* Paris: PUF, 1957. R.Williams. *Culture and Society, 1780-1950.* Harmondsworth: Penguin, 1963.

9. Antonio Garcia Berrio. *Teoria de la Literatura.* Madrid: Catedra, 1989. 269.

10. André Breton. «Du Surréalisme en ses Oeuvres Vives». *Manifestes du Surréalisme.* Paris: Gallimard, 1985. 166.

11. Cf. Introdução: pp.14-20; 37-38; 48ss. Cap. I.1 : pp.113-117; 124-127; 130 ss.

12. Cf. Julia Kristeva. *La Révolution du Langage Poétique.* Paris: Ed. du Seuil, 1974. 615.

13. Tigges, ed. *EFN.* 51.

14. «Anatomy of Nonsense». Tigges , ed. *EFN.* 46.

15. *Alice's Adventures in Wonderland.* Harmondsworth: Penguin, 1984. 82.

16. Tzvetan Todorov, ed. *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos.* Trad. port. de Isabel Pascoal. 2 vols. Lisboa: Ed.70, 1978. I : 144-147.

17. Publicação antecedida pela publicação conjunta de Freud e Breuer de um estudo preliminar à teoria sobre o trauma histérico e o seu possível tratamento por via catártica: «Preliminary Communication» (1893).

18. A respeito da definição de *Physis*, cf. Aristóteles. *Physique.* II : 193b18: «le naturé en tant qu'il est en train d'être naturé (...) c'est vers ce à quoi il tend, (...) la forme, donc c'est la forme qui est nature.». *Physique*. 2vols. Paris: «Les Belles Lettres», 1961. Cf.tb. explicitação de Heidegger: «Die φυσις ist Gang und Aufgang zum Aufgehen und so allerdings ein Insich-zurück-Gehen, zu *sich*, das ein Aufgehen bleibt.»: «Die Physis bei Aristoteles», *Gesamtausgabe.* 61vols. Frankfurt-am-Main: Klostermann, 1976. 9 : 262.

19. Julia Kristeva. *História da Linguagem.* Trad. port. de M. Margarida Barahona. Lisboa: Ed.70, 1983. 224-250. Explicitanto a questão proposta num desenvolvimento sucinto, verifica-se que, no séc. XIX, o fundamento dinâmico de uma historicidade que determina a existência opõe-se ao fundamento estático iluminista da *mathesis universal*, a qual se constituia numa ontologia de signos estáveis («caracteres» leibnizianos), articulados harmoniosamente em todas as categorias e formas do ser (imanente ou transcendente) pela instância

metafisicamente necessária de Deus. De acordo com estas premissas, o pensamento racional até ao século XVIII determinava que todos os seres materiais, condicionados à existência terrena, eram regidos por leis gerais, inerentes a princípios de necessidade física e moral: *(...) c'était en ce sens que toutes les sciences de la nature et singulièrement du vivant avaient une profonde vocation mécaniste*.(M. Foucault. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966. 286).

20. Foucault. *MC*. 291

21. Wilhelm von Humboldt. *On Language. The Diversity of Human Language - Structure of its Influence on the Mental Development of Mankind.* (trad.ing.) Cambridge, New York: Cambridge UP, 1988. 49.

22. No entanto, a posição filosófica de Humboldt é ainda kantiana, e não definitivamente romântica, ao considerar a consciência como uma entidade, independentemente da matéria objectivamente existente e obedecendo a leis próprias. Não obstante, a consideração da linguagem como actividade, *energeia*, vai exercer mais tarde um forte apelo nos gramáticos transformacionais como Chomsky, bem como a semântica estrutural e a semiótica em geral devem a Humboldt a descoberta do conceito de forma interior linguística, anterior à articulação (*Innere Sprachform*), arreigado na ontologia idealista que concebe a «Vontade de Poder».

23. Paris: Gallimard, 1969.

24. Cf. *Zur Genealogie der Moral*. I.§5, obra na qual Nietzsche se revela como verdadeiramente «filólogo», no pensamento do ser radicado no ser da linguagem: «Das dafür ausgeprägte Wort εσθλος bedeutet den Wurzel nach einem, der *ist*, der Realität hat, der wirklich ist, der wahr ist; dann mit einer subjectiven Wendung, den Wahren als den Wahrhaftigen;». *Werke*. II. : 776.

25. Todorov. *Théories du Symbole*. Paris: Ed. du Seuil 1977. «La crise romantique» : 179-270.

26. Schelling. *Introduction à la Philosophie de la Mythologie*. Paris: PUF, 1946. I : 237-238.

27. Ainda que de uma forma redutora, necessariamente, dado à vastidão do tema em causa, o traçado destas linhas de força de um pensamento romântico historicista da linguagem pretendeu fundamentar teórica e contextualmente correntes de pensamento análogas e subsequentes, surgidas em Inglaterra a partir de meados oitocentistas. Estas correntes surgem objectivadas, por exemplo, nos domínios de um estudo linguístico-filológico, estabelecendo-se igualmente numa ligação estreita com a história da antropologia, através dos estudo mitológicos sobre as formas originais da representação do homem e do mundo. É sob esta ideologia contextual, acentuada fortemente pela publicação de Darwin de *Origin of Species* (1859), bem como de toda uma linha de investigação anterior a ela conducente que tem relevância em Inglaterra um linguista filólogo de Oxford, especializado em mitologia comparada, Max Müller, o qual, em 1856, publica o seu primeiro ensaio sobre as fontes linguísticas da mitologia. Na mesma ordem de ideias, sob a égide de *Origins of Species* (1859) de Darwin, desenvolvem-se os esforços de Andrew Lang, dentro dos estudos mitológicos, no sentido da sua fundamentação segundo a perspectiva darwiniana acerca da génese e da evolução das formas de vida na terra, em geral, da vida humana, em particular. Cf. Max Müller. *Expérience et Histoire.* Trad.franc. Louvain: PU Louvain, 1959. Cf. estudos de carácter mais genérico sobre esta área: George Mead. *Movements of Thought in the Nineteenth Century.* Chicago, London: U Chicago P, 1972. Laurence Lerner, ed. *The Victorians.* London: Methuen, 1978. 153-173. Bell, ed. *The Context of English Literature. 1900-1930.* London: Methuen, 1980. 126-159.

28. Este traçado da antropologia neo-romântica é estabelecido por J.G.Frazer que em *The Golden Bough* (publicado na sua totalidade durante o periodo distendido pelas datas de 1890, 1900, 1907-15), bem como na sua sequência em *Aftermath* (1936), consegue produzir uma quase enciclopédia de motivos míticos e usos e costumes primitivos e folclóricos, orientada segundo uma concepção evolutiva da história civilizacional humana, de acordo com dois grandes vectores de organização: em primeiro lugar,o socio-económico, compreendendo três estádios de evolução, o da caça, o do pastoreio e o da agricultura; em segundo lugar, destaca-se o vector psicológico, o qual abrange os estádios da experiência mágica, da experiência religiosa e da científica. Cf. tb. Frazer. *O Totemismo.* Trad.port. de. Lisboa: Typog. Francisco Luiz Gonçalves, 1913. Lucien Lévy-Bruhl. *La Mentalité*

Primitive. PUF, 1960. C.Lévi-Strauss. *La Pensée Sauvage.* Paris: Plon, 1962. Paul Ricoeur, ed. *Les Cultures et le Temps.* Paris: Payot, 1975.

29. Cf. C. Jung. *Archetypes and The Collective Unconscious.* London: Hull, 1959.

30. Cf. as referências de Freud a símbolos animais como o lagarto, os vermes, os peixes, os gatos, na sua significação sexual e gestacional ligada às representações mitológicas: «Many of the beasts which are used as genital symbols in mythology and folklore play the same part in dreams: e.g. fishes, snails, cats (...) snakes.(...) Being plagued with vermin [in dreams] is often a sign of pregnancy.» (*ID.* 474).

31. C.Jung, ed. *Man and His Symbols.* London: Picador,1978. Cf. esp. «Part III»: M.-L.von Franz. «The Process of Individuation» (157-254).

32. Sigmund Freud. *The Interpretation of Dreams.* Penguin Freud Library 4. London: Penguin,1991. 365.

33. Jung, ed. *MHS.* 57. O mito de um hermafroditismo original, na constituição do próprio ser humano, é identificado em Platão, p.ex. em *O Banquete*, por referência ao conceito ideal de Amor. Cf. Cap. I.2. desta dissertação (pp. 183-184). Cf.tb. Jean Chevalier, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles.* Paris: Robert Lafont / Jupiter,1969. V. esp. entradas, «Double», «Gémeaux».

34. No paralelismo oposto, ver a noção jungiana de «sombra», a contraparte negativa e igualmente oculta do eu individual. Jung, ed. *Man and His Symbols*: «if we could see our shadow (the dark side of our nature), we should be immune to any moral and mental infection and insinuation». (73); «When an individual makes an attempt to see his shadow, he becomes aware (and often ashamed of) those qualities and impulses he denies in himself but can plainly see in other peolple - such things as egotism, mental laziness, and sloppiness; unreal fantasies, schemes, and plots (...) The shadow does not consist only of omissions. It shows up just as often in an impulsive or inadvertent act». (171ss).

35. Jung, ed. *MHS.* 38.

36. S. Freud. *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient.* Paris: Gallimard, 1971. Cf. T.Todorov. *Théories du Symbole.* Paris: Gallimard, 1977. Esp. «La rhétorique de Freud» (285-321): análise da relação entre a taxonomia freudiana e a retórica tradicional, na sua inventariação e descrição das figuras do discurso.

37. Freud. *ID.* «Cap.IV: Distortion in Dreams».

38. *PMLA.* 101:3 (May 1986) : 362-373.

39. Na esteira de uma poética racionalista, todavia, segundo a teoria dos mundos possíveis de Leibniz, Breitinger assume um papel decisivo no desmantelamento da antiga concepção mimética da representação artística, reduzida à *Naturnachahmung* neoclássica. Com efeito, Breitinger alarga o conceito de natureza, tornando-o idêntico ao universo leibniziano que comporta não só o plano das «verdades eternas», num sentido metafísico, mas também o plano das «verdades factuais», ou «contingentes», regido por uma necessidade propriamente física e moral. Deste modo, altera-se substancialmente o conceito de mimese da natureza, na medida em que o objecto da imitação poética não é apenas o mundo real, empírico, mas um número infinito de mundos possíveis, de estruturas e elementos constitutivos, eventualmente diferentes da realidade factual. Nesta perspectiva, o estatuto secundário da arte relativamente à natureza é substituido pela noção de um carácter equipotente da arte e da natureza. O poeta é um «criador», pois a sua imaginação permite-lhe converter *possíveis* em *existentes* ficcionais. Cf. G.W. Leibniz. *Principes de la Nature et de la Grace Fondés en Raison. Principes de la Philosophie ou Monadologie.* Trad. franc. Paris: PUF, 1954; G.W. Leibniz. *Mathematische Schriften.* Ed. C.I.Gerhardt. Hildesheim: Georg Olms, 1962. Sobre a escola suiça de uma poética dos mundos possíveis, a partir da filosofia leibniziana, cf. estudo de Lobomir Dolezel. *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação.* Trad.port. de V.Campos Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 1990. II : 56-87.

40. São significativas, a este respeito, as afirmações de Paul Ricoeur sobre os modelos utilizados nos contos de natureza popular, folclorista, na representação da figura do herói, lançado na rota dos seus objectivos. Ricoeur refere a dimensão onírica que assumem muitas narrativas desta natureza, no sentido de remeterem os heróis para espaços arquetípicos de uma reminiscência primordial: « (...) to bring the hero or heroine *back* into a primordial space and time that is more akin to the

realm of dreams than to the sphere of action. Thanks to this preliminary disorientation, the linear chain of time is broken and the tale assumes an oneiric dimension that is more or less preserved alongside the heroic dimension of the quest.». *On Narrative.* Trad.ing. Chicago: U Chicago P, 1981. 181.

41. *Daedalus.* 109.3:(1980): 93-125.

42. Cf. noção de *paródia* segundo Bakhtine. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris: Gallimard, 1970. Cf. esp. «Introduction: *Posons le problème*» e « I. *Rabelais et l'histoire du rire*». Ao longo do desenvolvimento deste aspecto no âmbito do presente estudo sobre o *nonsense* em de la Mare, proceder-se-à a uma análise mais detalhada do conceito de «paródia», partindo de premissas bakhtinianas, tendo em conta o seu ajustamento teórico aos contextos de escrita em causa.

43. De um modo geral e, independentemente de pontos de vista teóricos mais específicos, considera-se um texto assumido numa intencionalidade paródica aquele que «imita» o texto-modelo, temática, estrutural ou estilisticamente, de modo a produzir um efeito dissonante e, em regra, caricaturizante desse mesmo texto de referência. Nesta ordem de ideias, a intencionalidade paródica de um texto articula-se numa ordem de organização retórica do discurso, ao procurar incutir no receptor, pelo efeito do cómico, o ponto de vista crítico e denunciante do «autor» da paródia, quanto à situação representada no objecto da sua referência. Nesta perspectiva, M.H.Abrams considera que a paródia, desde o século XIX até ao presente, tem sido a forma predilecta do burlesco, «"an incongruous imitation"; that is, it imitates the matter and manner of a serious literary work, or literary genre, but makes the imitation amusing by a ridiculous disparity between its form and style and its subject matter». Abrams. *A Glossary of Literary Terms.* New York, Chicago, Toronto, London: Holt, Rinehart and Wilson, 1981. 17-18.

44. C.T.Onions. *A Shakespeare Glossary.* London: OUP, 1953. : *Pajok* - «Of unknown meaning, app. intended as an obscure substitute for "ass" (...)Commonly taken to be a form of "peacock"; perhaps identical with "patchocke", Spencer's name for the degenerate English in Ireland.» (156).

45. Onions. *SG.* 161.

46. «An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll». Wim Tigges, ed. *EFN.* 57.

47. Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen.* Ed.biling.:al.-ing. Oxford: Basil Blackwell, 1963.

48. Cf. I.Kant. *Critique de la Raison Pure.* Trad.fran. Paris: PUF, 1963. Esp. definições da sensibilidade: «Esthétique transcendental», §1. §8, III: definições de *aparência* e *fenómeno*; «Analytique des concepts», §§10-15. Cf.tb. *La Dissertation de 1770.* Ed.bil. trad.fran. Paris: Vrin, 1967 : preliminares teóricos do periodo da crítica kantiana.

49. As referências bibliográficas da obra de Edward Lear devem remeter-se para a seguinte edição: Brian Alderson, ed. *Lyrics and Prose of Edward Lear.* Harmondsworth: Penguin, 1975.

50. Uma vez que de la Mare não é o autor da contraparte pictórica dos seus textos, dar-se-à atenção ao texto poético *nonsense* de de la Mare, prescindindo da complementaridade visual da ilustração.

51. Tigges. *AN.* 64.

52. Susan Stewart. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature.* Baltimore: John Hopkins, 1978.

53. *New Literary History.* X:2 (1979) : 254.

54. M.Bakhtine. *LFR.* 23.

55. Remete-se o conceito de género, numa acepção lata, para os princípios de organização estrutural do texto assimilados na noção de género *natural* ou *teórico.* Dado à extensão e complexidade da discussão teórica envolvendo o conceito de «género», não se julga oportuno o seu desenvolvimento no âmbito dos propósitos

deste trabalho. Cf. Garcia Berrio. «La limitación natural de los géneros literários históricos». *Teoria de la Literatura.* 453ss.

56. Cf. Kant. *Critique de la Faculté de Juger.* (Trad.fran. de A. Philonenko) : «L'*art* est distingué de la *nature* , comme le "faire" (*facere*) l'est de l'"agir" ou "causer" en général (*agere*) et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'*oeuvre* (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*).» Paris: Vrin, 1965. 134.

57. Dentro de uma perspectiva generalizante da crítica psicologista sobre os textos de *Alice* de Carroll, atribui-se um sentido de memória reminiscente de um passado edénico à simbologia da imagem da descida ao fundo da terra, através do «buraco»: «Modern psychological explanations regarding the origin of the myth of an Edenic childhood shed light on Carroll's insight into the complex workings of memory as these relate to the oneiric dimension in the *Alices*»- William A. Madden,« Framing the *Alices*». *PMLA.* 101: 3 (May 1986) : 372. Cf.tb. Nina Auerbach. «Alice and Wonderland: A Curious Child». *Victorian Studies.* 27 (1973): 31-47. Bruno Bettelheim. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Vintage, 1977. Peter Coveney. *The Image of Childhood. The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature.* Rev.ed. Introd. F.R.Leavis. Baltimore: Penguin, 1967. Martin Gardner. *The Annotated Alice.* Cleveland: World, 1963. Harry Levin. «Wonderland Revisited.» *Kenyon Review* 27 (1965): 591-616. Lionel Merton. «Memory in the Alice Book.» *Nineteenth-Century Fiction* 33 (1978): 285-305. Ernest G.Schachtel. *Metamorphoses: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory.* New York: Basic, 1959.

58. E. Sewell. *The Field of Nonsense.* London: Methuen, 1952. 6.

59. É elucidativa a descrição do espelho em *Through the Looking-Glass* de Carroll: « For instance, the picture on the wall next the fire seemed to be all alive, and the very clock on the chimney-piece (you know you can only see the back of it in the looking-glass) had got the face of a little old man, and grinned at her»- «Looking-Glass House», 22. De resto, é peculiar a este texto de Carroll a noção de duplicidade gemelar de todas as imagens; cf. p.ex. «Tweedledum» e «Tweedledee». A sequência dos capítulos finais ilustra, igualmente, este processo, recorrendo ao

reflexo espelhado entre o real da vigília e o real do sonho: Cap.IX : «Queen Alice»: «I'll shake you into a kitten, that I will!» (final do cap.); Cap.X : «Shaking»: «She took her off the table as she spoke, and shook her backwards and forwards with all her might. The Red Queen made no resistance whatever; (...) as Alice went on shaking her, she kept on growing shorter - and fatter - and softer - and rounder - and - »; Cap.XI : «Waking»: « - and it *was* a kitten, after all.» (164,166,167); assiste-se paralelemente ao jogo *nonsense* de regresso às imagens literais de referências habitualmente figuradas.

60. Em «The Song of The Mad Prince», as figuras humanas evocadas em *Hamlet* de Shakespeare, a Rainha e Ophelia, surgem como que metamorfoseadas na imagem da árvore: *willow*. Atente-se no seguinte *nonsense* de Lear, na simbiose metamórfica do humano com o animal: «The Scroobious Snake / who always wore a Hat on his Head for / fear he should bite anybody.»; «The Comfortable Confidential Cow, / who sate in her Red Morocco Arm Chair and / toasted her own bread at the parlour Fire.» Cf.tb. de de la Mare os seguintes exs., extraidos de *Peacock Pie*: «The little Bird»- «All was still as still can be, / In from the dark ivy hopped a / Wee small bird. And that was Me.» (10-12); «Alas, Alack!» - «Ann, Ann! / Come quick as you can! / There's a fish that *talks* / In the frying-pan / (...) Oh, most mournful, / "Alas, alack!"» (1-4, 9-10).

61. A exemplo do critério seguido para a apreciação crítica dos poemas ilustrados de de la Mare, optou-se pela não inclusão das ilustrações de Lear referentes a poemas tratados no âmbito deste trabalho. Não obstante, refiram-se alguns trabalhos críticos directamente versados sobre a temática proposta: Edward Guiliano. *Lewis Carroll Observed: A Collection of Unpublished Photographs, Drawings, Poetry and New Essays.* New York: Potter, 1976. Susan Stewart. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature.* Baltimore: John Hopkins UP, 1979. Wim Tigges, ed. *Explorations in the Field of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1987 (Cf: Hendrik van Leeuwen. «The Liaison of Visual and Written Nonsense». Tigges. «Edward Lear's Limericks and their Illustrations». Elisabeth Sewell. «Nonsense Verse and the Child». Paul Galestin. «The Marx Brothers: Verbal and Visual Nonsense in their Films»). Tigges. *Anatomy of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1988. Shavit Zohar. «The Ambivalent Status of Texts.» *Poetics Today*. 1: 3 (1980): 75-86.

62. *Through the Looking-Glass.* Harmondsworth: Penguin, 1984. 35-36.

63. Cf. Freud. *ID.*: «In connection with this image she thought of the angel holding a spray of lilies in pictures of Annunciation - her own name was Maria (...). Thus the blooming branch in the dream without any doubt alluded to sexual innocence. However, the branch was covered with *red* flowers, each of which was like a camellia. (...) Then there followed some unmistakable allusions to menstruation. (...) The same blossoming branch (cf."des Mädchens Blüten")["the maiden's blossoms"] in Goethe's poem ["Der Müllerin Verrat"] represented both sexual innocence and its contrary.» (430). Cf.tb. 463ss.

64. Cf. Ernst G.Schachtel : «The myth of the happy childhood takes the place of the lost memory of actual riches, spontaneity, freshness of chilhood experience, an experience which has been forgotten because there is no place for it in the adult memory schemata». *Metamorphoses :(...).* 320.Cf. tb. C.Jung, and C.Kerenyi. *Science of Mythology: Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis.* London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

65. W.A.Madden. «Framing Alices». *PMLA.* 101: 3 (May 1986) : 372.

66. Mais uma vez, não pode ignorar-se o contributo de Freud, nesta profunda mutação de valores sofrida já nos finais do século XIX, quanto ao posicionamento relativo da criança na organização socio-económica, política, e moral do mundo em que se inscreve: «Behind this childhood of the individual we are promised a picture of a phylogenetic childhood - a picture of development of the human race, of which the individual's development is in fact an abbreviated recapitulation influenced by the chance circumstances of life. We can guess how much to the point is Nietzsche's assertion that in dreams "some primaeval relic of humanity is at work which we can now scarcely reach any longer by a direct path"; and we may expect that the analysis of dreams will lead us to a knowledge of man's archaic heritage, of what is psychically innate in him. Dreams and neuroses seem to have preserved more mental antiquities than we coul have imagined possible; (...) » (*ID.* 699-700).

67. Cf. p.ex., a análise da evolução histórico-cultural de um conceito de «infância» e, correlativamente, de «criança», no artigo de Keith Thomas, «Children in Early Modern England». De acordo com esta perspectiva crítica, a atitude

socio-psicológica do adulto perante a criança altera-se significativamente com o séc. XVIII iluminista, através da noção crescente de que a infância constitui um periodo específico do desenvolvimento humano, com características emocionais, intelectuais e morais distintas. No séc. XIX, a descoberta da infância como um fundo residual, na base da experiência psicológica do adulto, sobretudo na tradição de uma psicanálise freudiana, reafirma o estatuto autónomo e diferenciado da criança face ao adulto, desarticulando-a da imagem de «adulto em miniatura», até então comum: «Only in what he called the "new world" of the eighteenth century did people start to take pleasure in children, to buy them toys, books and games, and to dress them distinctively. Only then were children perceived as inocent and good and made into a focal point of attention. (...) The world of children of early modern England is therefore not totally inaccessible; and their history can, up to a point, be written, no less than the history of adult attitudes *to* children»: Gillian Avery, and Julia Briggs, eds. *Children and their Books.* Oxford: Clarendon P, 1989. 45,69. A mesma problemática pode ser retomada na antologia de estudos críticos sobre literatura infantil, *Literature for Children.* Ed. Peter Hunt. London: Rouledge, 1992.

68. Um exemplo típico deste processo da onomatopeia *nonsense* encontra-se em «The Bee's Song», de *Peacock Pie*: «Thousandz of thornz there be / On the Rozez where gozes / The Zebra of Zee: / Sleek, striped, and hairy, / The steed of the Fairy / Princess of Zee. (...) And he nozez the poziez / Of the Rozez that growzez (...)».

69. Michel Foucault. *Histoire de la Folie à l'Age Classique.* Paris. Plon, 1961. Foucault. *L'Ordre du Discours.* Paris: Gallimard, 1971.

70. Friedrich Nietzsche. *Werke in Drei Bänden.* München: Carl Hanser Vlg, 1973. II : 528, 530.

71. Nietzsche. «Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre». *WDB.* III : 751.

72. Atente-se à referência de Paul Galestin quanto à utilização dos motivos de violência nos filmes de Groucho Marx: «Physical violence pervades the Marx Brothers films, but the bark is usually worse than the bite. Groucho reacts violently against all cant and sentimental language.(...) Unemotional cruelty, typical of the Carroll-Lear tradition of Nonsense, appears in the repeated abuse of Margaret

Dumont, usually by Harpo and Chico.» Paul Galestin prossegue numa pontual comparação deste tipo de violência com aquela que se evidencia em filmes de animação infantil - *cartoons* - como *Tom and Jerry*. Cf. «The Marx Brothers: Verbal and Visual Nonsense in their Films». Tigges, ed. *EFN*. 157.

73. Cf. Tigges, ed. *EFN*. 61-95.

74. A título representativo deste mesmo tema, cf. o seguinte poema de Lear: «There was an Old Man with a gong; / Who bumped at it all day long; / But they called out, "O law! you're a horrid old bore!" / So they smashed that Old Man with a gong».

75. Cf. de Hendrik van Leeuwen a seguinte apreciação crítica sobre a personagem de *Beastly Baby* de Gorey: «To everybody's relief, the "beastly baby" is carried off by an eagle. "There was a wet sort of explosion, audible for several miles. And *that*, thank heavens!, was the end of the Beastly Baby"» : Tigges, ed. *EFN*. 78. Cf. tb. Jack Zipes. «The Origins of the Fairy Tale for Children or, How Script was Used to Tame the Beast in Us». Gillian Avery, and Julia Briggs, eds. *Children and Their Books*. Oxford: Clarendon P, 1989. 119-134. J.Zipes. *Fairy Tales and the art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London: Macmillan, 1983.

76. Garcia Berrio. *Teoria de la Literatura*. 267.

77. A título meramente ilustrativo, de referência, justifica-se a escolha de um outro exemplo deste processo. Ainda de *Waiting for Godot*, pode ler-se o seguinte encadeamento do diálogo:

Est. : Well? Shall we go?
Vla. : Pull on your trousers.
Est. : What?
Vla. : Pull on your trousers.
Est. : You want me to pull off my trousers?
Vla. : Pull ON your trousers.
Est. : (*realizing his trousers are down*). True.
He pulls up his trousers.
Vla. : well? Shall we go?
Est. : Yes, let's go.
They do not move.

(II)

Como já foi referido no capítulo anterior, a alusão a Beckett, no âmbito deste trabalho, é pontual e, de forma alguma, implica o confronto exaustivo com a totalidade da sua produção dramática. A escolha, de novo, do texto de *Waiting for Godot*, em excertos exemplificativos, deve entender-se como uma tentativa de evitar dispersões desnecessárias, prejudiciais ao desenvolvimento de um fio coerente de reflexão crítica. As referências ao texto de Beckett reportam-se à edição da Faber: London: 1956.

78. Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd.* Harmondsworth: Penguin, 1968. 396.

79. No jargão da terminologia linguístico-literária a «palavra portemanteau» (segundo ortografia utilizada em português) identifica-se igualmente sob a designação de *mot-valise.* Sobre a técnica de construção verbal do *portmanteau*, cf. Tigges. *AN.* 65ss. Tb. na mesma obra, ver relações do *portmanteau* com o fenómeno do neologismo (67ss.). M.H.Abrams explicita a significação de *portmanteau* enquanto «um tipo especial de sentido múltiplo», relembrando a origem da palavra na fala de Humpty Dumpty de *AWL* de Carroll: «"Slithy," Humpty Dumpty explained, "means 'lithe and slimy' ..... You see it's like a portmanteau - there are two meanings packed into one word". A portmanteau word thus consists of a fusion of two or more pre-existing words. James Joyce exploited this device to the full in order to sustain the multiple levels of meaning in his dream narrative of *Finnegans Wake.* ». *A Glossary of Literary Terms.* New York, Chicago, London: Holt, Rinehart and Winston, 1981. 9.

80. Walter de la Mare. «Lewis Carroll». *The Eighteen-Eighties: Essays by Fellows of the Royal Society of Literature.* Cambridge: Cambridge UP, 1930. 218-255.

81. Julia Briggs. «Women Writers: Sarah Fielding to E.Nesbitt». Gillian Avery, and Julia Briggs, eds. *CTB.* 239. Ainda dentro deste estudo, atente-se na reflexão crítica da autora sobre a focalização do universo infantil pelo escritor vitoriano: «Children's fiction expanded rapidly during the early nineteenth century and stories for boys and girls now began to be sharply differentiated (...). The evangelical writers were tender and attentive observers of Victorian life, not only in the ostentatious drawing-room but also in the draughty attic slum; yet fundamentally they accepted the existing structures of society, and when they criticized, their

targets were individual acts of cruelty and depravity. Though intensely alive to the evils of poverty and social injustice, they were mainly concerned with relieving particular examples of it and ensuring that charity began at home. An exception might be made for Hesba Stretton, whose accounts of slum children, like those of her master Charles Dickens, effected changes in public opinion and eventually in legislation.» (238-239).

82. Tigges, ed. *EFN.* 21. Cf. tb. Tigges. «An Anatomy of Nonsense»: «Fantasy does not offer the reader a brave or not so brave new world only to take it away with the other hand, and in this respect it cannot easily be confused with nonsense. We get on firmer ground when comparing nonsense to the concepts of the grotesque, surrealism and Dada, which, primarily associated with the visual arts, are also frequently applied to certain types of literature and often associated with nonsense.». *EFN.* 33. S. Stewart refere elementos de analogia entre o surrealismo literário e o *nonsense*: «The Surrealists made the simultaneous convergence of disparity into a conscious poetic principle (...) "Surrealism" itself can be as splitting into a pun, or being the answer to a riddle.» *Nonsense: Aspects of Intertextuality.* 159-161. E. Sewell pelo contrário, foca aspectos divergentes entre o *nonsense* e o surrealismo literários: a atitude surrealista é vista como uma tentativa de suprimir qualquer forma de controlo consciente do fluxo mental das imagens. *The Field of Nonsense.* 5ss.

83. Richard Sheppard. «The Crisis of Language». Bradbury,and McFarlane, eds. *Modernism.* 332-333.

84. Sheppard. «CL». Brabury, and McFarlane, eds. *M.* 334.

PARTE III

A Literatura Infantil de W. de la Mare

Uma Infância Revisitada

> Les circonstances trop minutieusement notées feraient tort à l'être profond du souvenir. Elles sont les paraphrases qui troublent le grand souvenir silencieux.
>
> G. Bachelard. ***La Poétique de la Rêverie*** *1*

1. A associação de Walter de la Mare com uma produção literária para crianças é, talvez, a mais notável e unânime, sob o ponto de vista da sua avaliação e reconhecimento críticos *2*, mas a conotação do poeta como autor de textos de literatura infantil nem sempre decorre de juizos de valor inteiramente positivos. Um exemplo pode citar-se em Richard Church, num artigo de 1940 sobre de la Mare, publicado em *The Fortnightly Review* *3*:

> He might have become 'a poet of childhood'; a dreadful fate. It was a narrow escape, even so let us see how he escaped.

A afirmação, porém, carece de uma base conceptual mais aprofundada, não apenas sobre a natureza específica do fenómeno de uma literatura infantil, mas também, sobre a própria escrita delamareana no contexto dessa mesma literatura infantil.

Sem atender ainda a um juizo qualitativo sobre a produção literária infantil de de la Mare, uma rápida consulta ao catálogo das edições das obras do poeta, aquando da exposição de 1956 da *National Book League*, apresenta os seguintes números: das cento e quarenta e oito primeiras edições e edições revistas das publicações de de la Mare, para cima de trinta e cinco entradas correspondem a títulos de livros de poemas para crianças. De resto, a primeira publicação do poeta, ainda sob o pseudónimo de Walter Ramal, anagrama de Walter de la Mare, é a colectânea de poemas *Songs of Childhood*, de 1902, um livro de poemas «para crianças», constituido de quarenta e sete composições. Até 1942, data da última edição separada desta colectânea, pela Faber, os textos sofreram inúmeras alterações e, ao número inicial de poemas foram acrescidas cinco composições [4]. Afigura-se oportuno, nesta sequência, enumerar de forma mais detalhada outros títulos de textos delamareanos de natureza infantil. Em 1904 é publicado o romance *Henry Broken*, cujo subtítulo indicia a sua orientação relativamente a um tipo de recepção não propriamente infantil, mas juvenil: *His travels and adventures in the rich, strange, scarce-imaginable regions of romance.* Nesta publicação de la Mare desvenda o pseudónimo literário, passando a apresentar-se pelo seu nome próprio. *The Three Mulla-Mulgars*, publicado em 1910, é uma narrativa em forma de conto, dedicado pelo poeta aos seus filhos. O texto inclui nove poemas, e altera o título original em 1935, passando a ser conhecido por *The Three Royal Monkeys* [5]. Em 1912, surge a publicação de *A Child's Day: A Book of Rhymes,* compondo-se de um conjunto de vinte e três poemas de de la Mare na ilustração de vinte e quatro fotografias destinadas a fazer representar aspectos vários de um dia na vida de uma criança. No ano seguinte, 1913, aparece outra obra dedicada à infância, *Peacock Pie: A Book of Rhymes,* com uma história bibliográfica complexa, sobretudo em termos de alterações no seu plano estrutural de origem [6]. *Flora: A Book of Drawings,* de 1919, é um livro de desenhos de uma criança de doze anos, Pamela

Bianco, para os quais de la Mare escreve vinte e sete poemas [7]. Em 1921, é publicada a única peça teatral da obra delamareana: *Crossings: A Fairy Play.* Tal como o próprio título indicia, é uma peça dirigida a um público de crianças, pelo que foi levada a palco na representação dos rapazes de *Wick School at Hove* em 21 de Junho de 1921 [8]. *Come Hither: A Collection of Rhymes and Poems for the Young of all Ages , 1923,* é uma antologia de poemas infantis de autorias diversas, apontando para o valor editorial de de la Mare [9]. Em 1937, *This Year: Next Year* constitui-se num conjunto de trinta e quatro poemas para crianças, de novo articulados com desenhos, desta vez de Harold Jones. A colectânea *Bells and Grass, 1941,* reúne noventa e um poemas, quase todos originais e, com a particularidade de terem sido escritos, na sua grande maioria, antes de 1906 [10]. Em 1944, tal como o próprio nome indica, *Collected Rhymes and Verses,* é uma obra de compilação de poemas infantis, seleccionados de outros livros de poesia delamareana para crianças. O Prefácio desta obra, contudo, é importante, uma vez que de la Mare procura justificar a natureza da sua noção de literatura «infantil»: em que medida o público receptor da criança *é* e *não* é relevante, na determinação deste tipo de literatura; em que medida é que um texto infantil se distingue ou não de um texto adulto [11]:

> Most of the volumes referred to were intended for children - and there is little need to say how ambitious and hazardous any such intention is. (...) To what degree and in what precise respect the contents of this volume differ from the contents of *Collected Poems* are little problems which I will not attempt to explore. Somewhere the two streams divide - and may intermingle. Both, whatever the quality of the water, and of what it holds in solution, sprang from the same source. And here, concerning that - nor will I venture on an Alas - silence is best.

Deste modo, uma primeira abordagem do poeta Walter de la Mare, como autor de textos literários ditos para crianças, implica, necessariamente, uma

definição do objecto formal a considerar. O que se entende, em de la Mare, como um texto de literatura infantil? Qual o significado de «poeta da infância», como atributo qualificativo de de la Mare?

2. Ao longo deste capítulo, o último deste estudo sobre a poesia delamareana, vai tentar esclarecer-se a razão de ser das questões levantadas. Em de la Mare, a leitura de um texto, ou melhor, de um poema de crianças tem a ver com o sentido de toda a sua obra poética, pois, cada um destes textos de literatura infantil é, simultaneamente, um ponto de partida e um ponto de convergência de todas as coordenadas que perfazem a estrutura global de um corpo de escrita. É, mais uma vez, na abrangência metafórica que o poema infantil pode representar, que se articula a densidade lírica de uma poética eminentemente subjectiva, na tradição do idealismo romântico ocidental. É, igualmente, no poema dito para crianças que se reaviva o sentido incondicional do ouvir sobrenatural, de todas as presenças imateriais, expectantes, no eco silente de todas as vozes que se levantam e questionam. É no poema infantil que se evocam rotas, caminhos, se contam histórias acerca de um tempo. O mesmo tipo de poema pode também ser a encenação dramática de um eu que dialoga com o passado de si e, no reverso de todos os sentidos estabelecidos, no jogo das probalidades impossíveis, o texto de poesia dirigido às crianças pode revelar-se como o enunciado dos não-sentidos, numa perfiguração do *nonsense* literário. Finalmente, o poema infantil é, em si, uma natureza própria; citando de la Mare: *It is in the nature of a mosaic.* [12]

De uma maneira geral, ao falar-se de literatura infantil considera-se um tipo de produção literária orientada segundo o polo da recepção: neste caso, um público leitor composto por crianças. Ainda em termos gerais, trata-se de um conjunto de escritos com uma carga ideológica definida, destinado a promulgar valores e a influenciar modos de ser e de agir, junto do seu público. Naturalmente, este comprometimento ideológico do texto literário para crianças não é unicamente a expressão individual, subjectiva, do autor desse texto, seja de forma mais ou menos consciente, ou mais ou menos directa. Antes de mais, esse comprometimento do texto para crianças representa a expressão ideológica de estruturas contextuais complexas, dentro das quais se inscrevem valores socio-políticos, se organizam códigos comportamentais, se hierarquizam juizos morais *13*.

É, então, de acordo com a respectiva estrutura ideológica de onde emerge o texto para crianças, que se determina o tipo de intencionalidade subjacente, bem como o grau, mais ou menos explícito, da persuasão. Tradicionalmente, a literatura dirigida às crianças tem uma função didáctico-pedagógica definida, pelo que, o seu objectivo primordial é a formação, educação, do público infantil ao qual faz apelo. Num artigo intitulado «Magic Abjured», Sarah Gilead aborda o problema da capacidade persuasiva de um texto para crianças, sob o ponto de vista da sua formação psico-moral, reflectindo sobre a análise das variações de sentido, em narrativas diversas, de uma similar estrutura temática. Os contextos diegéticos abordados remetem para o fantástico das referências oníricas e o tema em análise é, precisamente, o regresso do protagonista do mundo sobrerreal para o mundo convencional da sua experiência comum *14*. Assim, por exemplo, um texto como *The Wizard of Oz,* de L.Frank Baum, pode inscrever-se na tradição dos *Bildungsroman* da literatura romântica, na medida em que o regresso do protagonista do mundo de Oz se efectua após uma reconciliação do eu com os

condicioanlismos da sua própria existência, na ultrapassagem de barreiras e medos anteriores a essa viagem pelo fantástico. Pelo contrário, textos como os de Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*, negativizam a acção formativa do regresso ao real:

> In both *Alices*, the closing frames satisfy adult didactic and escapist impulses but also can cast an ironic shadow. The endings suggest the successful maturation of the child protagonist - they put Alice into an adult «frame». (...) Such romanticizing itself reflects adult escapist, perhaps antisocial, proclivities. But sentimentality also conceals this adult appropriation of childhood. («MA».92)

Finalmente, a análise de S.Gilead aponta para a ambiguidade trágica de um regresso ao real, do modo como um texto como *Peter Pan* de J.M.Barrie o faz representar. A personagem de Peter Pan é, simultaneamente, a idealização de uma infância perene e a tomada de consciência desse mesmo absurdo. A eterna criança em Peter Pan é o símbolo escapista de uma visão adulta que não se aceita, enquanto tal: na obsessão do tempo de um declínio e da morte, na inevitabilidade de todos os seus compromissos e responsabilidades.

No entanto, como mais acima se referiu, o comprometimento ideológico de um texto destinado a um público infantil é determinado pelas estruturas contextuais, normalmente socio-políticas, de onde esse texto procede. Assim, o carácter formativo geral que configura essa obra de literatura infantil pode apresentar uma formulação edificante, num tipo de sociedade como a vitoriana, por exemplo, ou qualquer outra sociedade de moldes conservadores, sob o ponto de vista ideológico e político.São elucidativos os termos, pelos quais de la Mare se dá conta da transformação verificada já no século XIX, no conceito de educação infantil e, paralelamente, na concepção de uma literatura dirigida às crianças *15*:

> Not that all the books intended for children in the early nineteenth century were concerned solely with the cautionary and the edifying, which as Charles Lamb said only «starved their little hearts and stuffed their little heads...». And while moralisms like, «'My dear child', answered her father, 'an ox is not in the world for nothing' »; like, « Oh, dear Mamma, if I had done as you bade me I should do I should not have had all this pain!»; (...) - while moralisms and menaces of this order, with an occasional reminder that God's anger has no respect for persons, and far, far less for little persons, and such wolflets in lamb's clothing as *Useful Lessons for Little Misses and Masters,* and *Paul Pennylove's Poetical Paraphrase of Pence Table*, were prevalent, we must not forget the merry heart-free exceptions like Dame Wiggins of Lee which was the joy of John Ruskin, or the benefactions of Dame Parlet (...) «The interesting and the amusing moreover were then supplanting the improving.»

Entretanto, a condição ideológica de um texto de literatura «infantil» não se resume aos parâmetros de natureza estético-moral, evocados por Sarah Gilead, nem à classificação dicotómica proposta por de la Mare. Assim, numa espécie de distenção implícita da fórmula horaciana do *utile* e do *dulce*, de la Mare considera a finalidade de uma obra para crianças, ora de carácter edificante e, como tal, ultrapassado, ora recreativo, segundo a corrente tomada como mais actualizada dessa mesma tradição literária infantil.

Em última análise, o problema da ideologia de um texto para crianças, seja qual for o espaço socio-cultural, o grupo humano, social ou etário, da sua incidência, é sempre um problema inseparável das questões fundamentais da linguagem, na sua estreita ligação com códigos e circuitos de comunicação. O facto é que divergências linguísticas dentro de uma cultura nacional, desde idiomas distintos, formas dialectais, a regionalismos geográficos e a qualquer tipo de linguagem especial, apontam para rupturas e oposições no plano hipoteticamente comum de uma ideologia de base. O âmbito e o propósito da presente reflexão não comportam o desenvolvimento deste tópico de discussão, ainda que,

reconhecidamente, ele se revele de uma importância capital numa perspectiva socio-educacional da literatura dirigida a um público infantil. Todavia, compete apenas referir que o problema linguístico que se levanta na comunicação ideológica torna-se mais delicado ao instaurar-se no domínio infantil.

A discussão destas premissas é efectuada, por exemplo, por Peter Hollindale, num ensaio crítico intitulado, «Ideology and the Children's Books» ***16***. No texto de literatura para crianças a comunicação ideológica implica necessariamente um conteúdo ético da mensagem linguística, pelo que lhe é subjacente um processo de construção textual de estrutura retórica, de modo a apresentar-se pragmaticamente sobre o receptor, no sentido de o persuadir:

> If the fictional world is fully imagined and realized, it may carry its ideological burden more convertly, showing things as they are but trusting to literary organization rather than explicitly didactic guidelines to achieve a moral effect.
>
> («ICB»,29)

Um outro aspecto a considerar, no âmbito da reflexão sobre a importância do factor linguagem / retórica com a comunicação ideológica, num texto de literatura infantil, é a relação de equilibrio entre os seus elementos constituintes: ora inovadores, ora familiares. Um texto para crianças é um texto orientado para um horizonte de expectativas, mais ou menos estabelecido, com parâmetros de psicologia aplicada bem definidos, submetido a um programa educacional, de certo modo, padronizado. Nessa ordem de ideias, o texto para crianças fará uso do elemento inovador, apenas na medida em que este reforça, retoricamente, o impacto do elemento familiar, esforçando-se por não colidir radicalmente com as expectativas do seu público. No artigo já citado de Sarah Gilead, «Magic Abjured», o contexto fantástico de *Peter Pan*, no qual se inscreve o desejo trágico de

perpetuação de uma infância idealizada, permite formular esta questão de modo explícito:

> That desire, while exposed and partly satisfied in fantasy writing, requires the assuring frame structure of children's literature, with the genre's nominal but official child audience and purposes. («MA»,96)

Peter Hollindale, por seu turno, refere o paralelo oposto: como o contexto familiar das cenas e das atitudes convencionais pode, na ficção infantil, veicular mensagens ideologicamente revolucionárias, na provocação das formas usuais do pensamento e das atitudes:

> It is at this level of intended surface ideology that fiction carries new ideas, non-conformist or revolutionary attitudes, and efforts to change imaginative awareness in line with contemporary criticism. («ICB»,28)

Finalmente, a relação da retórica de um texto literário para crianças com a comunicação da ideologia que lhe subjaz, é, pois, o relacionamento entre a captação e aprendizagem do que é novo, e o reconhecimento do que é já familiar. No fundo, trata-se de um tipo de organização retórica, peculiar ao texto para crianças, pela qual aquilo que se conhece é reconhecido através do jogo com as suas possíveis variações e transformações.

É este, precisamente, o ponto de contacto com a poética da literatura infantil de de la Mare. A perspectiva crítica de Lissa Paul, num escrito sugestivo sob o título de «Intimations of Imitations», aborda o problema nos seguintes termos *17*:

> Instead of focusing on the logical cause-and-effect sequence of learning as the organizing principle that enables us to recognize the world, we can turn instead to fractal and mimetic recognition, to the capacity to see repeated patterns, and the

> capacity to recall them at will, and experience pleasure in that recognition of pattern - exactly as children who recognize the pleasure of hearing a story again and again. («II». 77)

Relevam-se duas noções fundamentais e complementares consideradas na reflexão crítica de L.Paul - repetição e reconhecimento - na medida em que estas parecem estruturar a poética delamareana, quanto à sua produção destinada à infância. A mesma leitura crítica faz assentar as noções de repetição e reconhecimento no conceito geométrico de forma fractal, ou seja, a forma geometricamente irregular que se repete regularmente na extensão do espaço geográfico *18*. É de acordo com estas premissas que se pode assimilar a perspectiva de de la Mare, enquanto poeta, à de Bachelard, na sua reflexão teorizante sobre o problema de uma imaginação poética ligada às formas de representação simbólica do sonho, nos moldes evidenciados em epígrafe e este capítulo. Em de la Mare, o mundo da infância evocado por uma literatura, dita infantil, é o mundo da memória silente e profunda, a que Bachelard alude: *le grand souvenir silencieux*. Ele é repetição e reconhecimento, na reprodução «fractal» dessa memória, no seu prolongamento regularmente irregular pelo tempo *19*:

> (...) the same thoughts do commonly meet us in the same place, as if we had left them there till our return .

Repare-se que neste tipo de reconhecimento da memória, que enforma a natureza da literatura infantil delamareana, não há uma relação necessária com a lógica causal das referências evocadas, pelo que, neste ponto, a literatura infantil de de la Mare apresenta uma similaridade com a sua obra *nonsense*. Assim se justifica, aliás, a coincidência de uma grande parte de textos *nonsense* com a produção literária para crianças. De la Mare refere-se concretamente a esta identificação entre o *nonsense* e o texto infantil, apontando para o destinatário comum: a criança *20* -

> And the pattern of versicle of the Dickory-dock order - called a Limerick because it is said to have emanated from Ireland - was already familiar to young ears even in the eighteen-twenties:
>
> There lived an Old Woman at Lynn (...)
>
> That - both in form and content - is at least towards Nonsense bound.

Do mesmo modo, constatou-se no capítulo anterior, numa reflexão sobre o fenómeno do *nonsense* na poética delamarena, que a colectânea de poemas para crianças, *Peacock Pie,* continha poemas *nonsense* e que, *Stuff and Nonsense, And So On,* uma colectânea *nonsense*, podia constitui-se numa obra de literatura infantil.

3. Entretanto, a produção literária infantil em de la Mare não deve equacionar-se, simplistamente, com uma literatura feita para crianças, no sentido mais estrito do termo. Embora o poeta tenha produzido textos para crianças, especificamente, de um modo geral, o seu texto para crianças é antes de mais um texto sobre crianças. O sentido de memória aponta, implicitamente, para esta circunstância. Leia-se a Introdução a *Early One Morning*, claramente evidenciando o propósito da obra, numa justificação paralela dos interesses e objectivos da poesia infantil do autor :

> (...) the main intention of the pages that follow is to present childhood by way of recollection - early memories gleaned from many witnesses (...). (xvii)

Assim, a obra literária infantil de de la Mare rege-se por padrões próprios, determinados por uma poética específica. Trata-se de uma produção fundamentalmente subjectiva, na recontextualização de uma escrita lírica peculiar,

pelo que o texto de literatura infantil delamareano representa, essencialmente, um ponto de vista de enunciação :

> The chief and prevalent association with our memories is the association with self. This happened to *me*. (*EOM.*121)

A subjectividade da memória enunciada é, por seu turno, um jogo constante com as coordenadas do tempo que passa a equacionar-se na sua dimensão linear de *continuum*, abstraindo-se a transitividade do seu sentido empírico :

> The 'rolling stream' is not the only apt metaphor. When Galton was writing his reminiscences, some of them, he says, became so sharp and vivid that occasionally he lost his sense of time. This is a peculiarly vivid experience. It suggested to him that the replacement of what our sense of time usually makes of its phenomena by that of a 'permanent panorama, painted throughout with equal vividness, in which the point to which our attention is temporarily directed becomes for that time the present'. (*EOM.* 137)

Em suma, a essencialidade da memória de um tempo de infância, na abstracção do tempo que já decorreu desde então, identifica-se com a qualidade imaginativa do processo em causa.

A este respeito, recordem-se as páginas sobre a natureza da imaginação poética, inseridas no ensaio de de la Mare acerca de Rupert Brook - «Rupert Brook and the Intellectual Imagination» -, no qual surge a distinção crítica entre dois tipos predominantes de imaginação: *childlike* e *boylike* *21.* O primeiro tipo - *childlike* - define a qualidade de uma imaginação, própria de uma subjectividade infantil, de uma atitude existencial característica das crianças:

> They are not so closely confined and bound by their groping senses. Facts to them are the liveliest of chameleons. Between their dreams and their actuality looms no

> impassable abyss. (...) They are contemplatives, solitaries, fakirs, who sink again and again out of the noise and fever of existence into a waking vision.
>
> (*PS.* 176-177)

Este tipo de imaginação, *childlike*, semelhante à das crianças, é uma imaginação intuitiva e indutiva, na assimilação do conceito blakeano de visionarismo poético: *a waking vision* [22]. Na mesma linha de tradição romântica, na qual o conceito delamareano de imaginação pode integrar-se, refira-se, igualmente, a distinção de Coleridge entre *fancy* e *imagination*, considerando-se esta última como a força inspiracional de configurar existências, ou seja, a própria capacidade espiritual de o sujeito criar algo -*the shaping spirit* [23]. O tipo de imaginação, designado por de la Mare como *boylike*, é descrito, no mesmo ensaio sobre Rupert Brook, do seguinte modo:

> (...) consciouness from being chiefly subjective becomes largely objective. (...) the boyish type of mind and imagination, the intellectual, analytical type. (*PS.* 178)

Num paralelismo deliberado com Keats, de la Mare conclui acerca da diferença entre os dois tipos considerados de imaginação, por outras palavras e, em termos de síntese, a imaginação visionária e a imaginação intelectual: *The one knows that beauty is truth, the other reveals that truth is beauty.* (*PS.* 179)

Acima de tudo, a questão que se levanta quanto à natureza de uma literatura infantil, em de la Mare, aparece formulada pelo próprio poeta, numa expressão que reflecte, em simultâneo, uma condição geral de toda a sua obra poética: *the childlike, that is, which is in part the invention of the mature* [24]. Assim, *childlike*, enquanto tipo de imaginação, é sobretudo um ponto de vista de enunciação. Na intuição visionária que o caracteriza, este ponto de vista enunciativo é essencialmente lírico, emergindo do sentido mais íntimo da subjectividade

individual daquele que diz de si. O dizer de si, à maneira das crianças, não é senão a memória tornada presente de um passado: o tempo inventado a que de la Mare, literalmente, se refere.

Todavia, a noção delamareana de uma imaginação infantil, *childlike*, enquanto invenção de um olhar mais maduro, retrospectivo, não deve tomar-se como o produto de um acto auto-gratificante de especulação fantasista. Em *Early One Morning in the Spring*, uma obra extensa, de carácter ensaístico, totalmente dedicada à reflexão sobre a infância, de la Mare deixa claro o sentido da retrospecção que fundamenta a sua produção literária infantil *25*:

> The main incentive of this book then has been merely a lively interest on children; not any foolish notion to *explain* them; still less to condescend to them (...) or, heaven forfend, to vindicate them. (...) Lastly, there has been no intention (...) to dogmatize about children. Even to generalize about them is well on the way to being lost. (xviii-xix)

Em síntese, verifica-se que a produção literária de de la Mare, no âmbito da literatura «infantil», não se identifica necessáriamente com um conjunto de textos dirigidos expressamente para um público de crianças. Não se apresenta, por conseguinte, de acordo com padrões ideológico-psicológicos típicos de um corpo de escritos de carácter didáctico, i.e., persuasivos, em si e por si. A obra poética de de la Mare, dita para crianças, é, sem dúvida, uma obra que tanto pode ser lida por um público infantil, adolescente, juvenil, como por um público adulto. Assim, e repetindo o que mais acima foi dito, a obra literária delamareana, para crianças é, antes de mais, um outro reflexo da imaginação poética de raiz romântica. É a enunciação de uma memória subjectiva, na tentativa de olhar de novo as coisas, como se fosse uma primeira vez - à maneira das crianças. É significativo, neste

contexto, o modo como a identidade subjectiva de um eu pode permanecer intacta, na evocação de uma memória de si que é, também, uma consciência presente:

M E

As long as I live
I shall always be
My Self - and no other,
Just me.

Like a tree -
Willow, elder,
Aspen, thorn,
Or cypress forlorn.

Like a flower,
For its hour-
Primrose, or pink,
Or a violet -
Sunned by the sun,
And with dewdrops wet.

Always just me.
Till the day come on
When I leave this body,
It's all then done,
And the spirit within it
Is gone.

O poema faz parte da colectânea *Bells and Grass: A Book of Rhymes (1941)* , tradicionalmente considerada como um livro de poemas para crianças **26.** No entanto, o que lhe subjaz é uma reflexão adulta sobre o sentido de um tempo,

que é a própria vida humana. Um passo de *Early One Morning* justifica claramente esta atitude rememorativa da enunciação poética infantil :

> The glass of time, then, through which even the most eager memoirist looks back upon his childhood may be transparent; but in much is impermeable. (...) However far back the self may be that we attempt to invoke, it is the self within us *now* that answers the summons, and a self little affected by physical conditions. The Me that Richter speaks of may wear on occasions a strange and estranging and forbidding mask (in extreme illness, for example). But from first to last it has always been with us, and will never abandon us, as we confidently believe, this side of the grave. (306)

A transparência do olhar da memória na retrospectiva do passado alcança a visibilidade de uma imaginação como que de criança, *childlike*. É na dimensão transparente desse olhar que o poema «Me» se projecta para fora de si, na identidade de elementos de uma natureza cíclica: as árvores, as flores, os dias e as noites *27*. Sendo assim, a qualidade infantil do poema não se equaciona no modo reflexivo que estrutura a sequência enunciativa, mas no poder de sugestão das similes apresentadas: *childlike* é, no poema, essencialmente o cuidado atento de um olhar penetrante sobre tudo aquilo que o rodeia, sem nada tomar como garantido na descoberta de uma infinita variedade em todas as coisas que já se conhecem. Leia-se "The Buckle", de *Songs of Childhood (1902)*:

> I had a silver buckle,
> I sewed it on my shoe,
> And 'neath a sprig of mistletoe
> I danced the evening through!
>
> I had a bunch of cowslips,
> I hid them in a grot,
> In case the elves should come by night
> And me remember not.

I had a yellow riband,
I tied it in my hair,
That, walking in the garden,
The birds might see it there.

I had a secret laughter,
I laughed it near the wall:
Only the ivy and the wind
May tell of it at all.

Um outro aspecto a relevar, sobre a natureza do olhar retrospectivo da memória de uma infância, é o seu carácter episódico, fragmentário. Recordam-se momentos de uma consciência passada das coisas, não se recordam periodos de sequência integrais. É, precisamente, este o tipo de memória de infância que o poema acima transcrito evidencia. Fala-se de objectos - a fivela, o ramalhete de primaveras, uma fita amarela do cabelo - e associam-se esses objectos e evocações de brincadeiras e jogos de infância. O modo como esses objectos são pensados obedece à lógica infantil que determina os usos e as finalidades das coisas: não no sentido da lógica adulta das causas e dos efeitos, mas no sentido de um encadeamento de associações, característico da mente de uma criança. À semelhança do procedimento *nonsense*, a forma do pensamento infantil descentra-se, no âmago dos seus interesses, no jogo das suas brincadeiras, das referências do senso-comum adulto. Tal como se lê em «The Buckle», as referências dos objectos enunciados escapam ao pragmatismo usual da sua finalidade, para se enquadrarem no contexto de um pragmatismo infantil, servindo os interesses e propósitos nele traçados. Trata-se de um contexto análogo ao contexto de um universo onírico de coordenadas, no qual o óbvio não é o comum, o inquestionável, mas o fantástico, o maravilhoso, aquilo que se questiona.

Assim, a *fivela* aperta-se para dançar ao longo da noite (est.I); as *primaveras* são escondidas numa gruta para não serem encontradas pelos duendes (est.II); a *fita amarela* é colocada no cabelo para aí se tornar visível aos pássaros (est.III). O riso de que se fala na quarta estrofe (*a secret laughter*) surge como uma espécie de assimilação em si próprio do eu subjectivo que se enuncia - na memória de uma vivência passada - e dos objectos enunciados; estes estabelecem-se como os centros de apoio para o emergir da memória. Deste modo, o momento em que o eu ri é simultaneamente tempo presente e é um passado que se revisita. O riso presente é, pois, como que uma imitação desse rir passado, no segredo de uma intimidade que ficou preservada:

> I laughed it near the wall:
> Only the ivy and the wind
> May tell of it at all.

O acompanhamento da leitura dos poemas infantis de de la Mare com certos passos de *Early One Morning* revela paralelismos muito esclarecedores, quantos aos pontos de vista e objectivos dos textos do poeta, ditos para crianças. Atente-se na centralidade do passo abaixo transcrito, na elucidação quanto ao tipo de memória enunciada em «The Buckle», tendo em conta, sobretudo, a sua incidência repetida, em muitos outros poemas da mesma natureza:

> (...) to memorise one must hear *and* listen; see focus eye, *and* pay heed. (...) And if, phantom-wise, we recall sitting down in yesterday's chair, do we, in thus remembering, reoccupy our ghostly bodies or do we observe them? (114)

Para de la Mare, então, a memória é uma faculdade decorrente da agudeza sensorial, pelo que a questão da sensorialidade não se deve colocar apenas em termos naturais, mas também, sobrenaturais [28]. Deste modo, a memória implica

um ponto de vista fantasmático, que prescinde da presença efectiva do real, para se projectar na situação revivida, fazendo-se representar como um olhar que observa o invisível. A natureza deste olhar, que tenta recuperar a visibilidade das imagens, já invisíveis de um passado, reflecte-se na natureza silente do ouvir incondicional, das presenças imateriais de «The Listeners»:

> But only a host of phantom listeners
> That dwelt in the lone house then
> Stood listening in the quiet of the moonlight
> To that voice from the world of men:
> (...)
> And he felt in his heart their strangeness,
> Their stillness answering his cry

De facto, o diálogo em que se constitui um acto rememorativo estabelece-se, metonimicamente, na cena enunciada em «The Listeners», entre o viajante e os ouvintes. O viajante é aquele que se desloca no tempo e no espaço, em direcção aos lugares e aos momentos do passado. Em «The Listeners», este passado subjectivo emerge na simbologia tradicional da *casa* - assombrada - pelo que todas as imagens dessa casa são já meras ficções da memória desse viajante. Ao tentar dirigir-se-lhes pela palavra, ao tentar recuperá-las do letargo da morte, o viajante apenas se consciencializa do eco da sua própria voz, no pressentimento de que, de algum modo, ela foi ouvida. Atente-se no paralelismo de situação num poema infantil, da colectânea *Peacock Pie: A Book of Rymes (1913)*: «The Little Green Orchard»:

> Someone is always sitting there,
> In the little green orchard;
> (...)
> When the last blackbird says,
> «What - what!» and goes her way -ssh!

I have heard voices calling softly
In the little green orchard.

Not that I am afraid of being there,
In the little green orchard;
Why, when the moon's been bright,
Shedding her lonesome light,
And moths like ghosties come,
And the horned snail leaves home:
I've sat there, whispering and listening there,
In the little green orchard;

Only it's strange to be feeling there,
In the little green orchard;
When you paint or draw,
Dig, hammer, chop, or saw;
When you are most alone,
All but the silence gone ...
Some one is waiting and watching there,
In the little green orchard.

Neste poema, o sentido da memória do passado, tal como em «The Listeners», é o encontro do eu com um lugar, depois de tudo já ter desaparecido - *all but silence gone*; o encontro nesse lugar, nesse tempo, é mais um reencontro do eu consigo próprio, na medida em que o esvaziamento desse lugar de todas as suas presenças, submergidas no tempo que já passou, inverte o processo cognoscente desse mesmo eu. O confronto com o espaço vazio é o confronto com o espaço do espelho, uma vez que no espaço preenchido de objectos, que é o mundo real da percepção sensorial , a forma de conhecimento empírico do sujeito traduz-se numa assimilação, mais ou menos elaborada, dos dados exteriores. No espaço esvaziado desses dados objectivos, a forma de conhecimento do sujeito tende a interiorizar-se,

a auto-reflectir-se e as imagens, com que esse eu procura repovoar o espaço vazio, são imagens de si próprio. As vozes que se ouvem, são ecos de si mesmas:

- I have heard voices calling softly

- I've sat there, whispering and listening there

- Only it's strange to be feeling there,
(...)
Some one is waiting and watching there

Lê-se, num outro poema, «The Voice» de *Bells and Grass*:

As I sat in the gloaming
I hear a voice say,
Weep no more, sigh no more;
Come, come away!

It was dusk at the window;
(...)
I sat very still,
Too frightened to play;
And again the voice called me,
Little boy, come away!

Dark ,darker it grew;
(...)

I listened and listened;
But no more woud it say -
The voice that had called me,
Come, come away!

O espaço neste poema não admite a consistência de uma tridimensinonalidade material, uma vez que se faz representar num ponto de luz que

vai, gradualmente, desparecendo, até se extinguir. É no vazio de luz que emerge o medo do confronto infantil com a solidão e, assim, a voz que se ouve chamar é a voz de um desejo - como o estar à espera de que aconteça, na ilusão de isso acontecer realmente: *Weep no more, sigh no more;/ Come, come away!*

Nesta perspectiva, tal como o tempo da memória é um tempo delimitado - numa cena, num episódio, numa visão, numa voz ou num som, num pensamento - também o espaço que se recorda é um espaço circunscrito. Em «The Listeners» é a casa, numa cena que permanece no limiar da porta; em «The Little Green Orchard» o espaço é a área reduzida do pomar; em «The Voice», nem sequer é uma sala - é a luz que vai diminuindo, presumivelmente, do compartimento de uma casa.

Note-se que a redução progressiva e deliberada das dimensões de um tempo e de um espaço revividos na memória coincide, inversamente, com a importância simbólica crescente, desse mesmo tempo e espaços revisitados. Cada vez mais ganha sentido a qualidade subjectiva daquilo que se reevoca, em auto-reflexo e a imaterialidade objectiva das imagens e dos sons, das vozes, nos vazios invisíveis de todos os lugares submersos no tempo, faz recuperar a percepção imaginativa do eu. Subjectivamente, este eu reinventa e preenche todos os vazios imateriais, numa espécie de duplicidade de si. É o que diz de la Mare em «The Phantom», de *Songs of Chidhood (1902)*

(...)
Now in the dark clear glass there moves
A taper, mocking hers, -
A phantom face of light blue eyes
Reflecting phantom fears.
(...)
'Tis but a phantom child which comes

Soft through the corridor,
Singing an old forgotten song,
This ancient burden bore: -
(...)
But in her grannie's house this spirit -
A child as lone as she -
Pining for love not found on earth,
Ann dreams again to see.

Seated upon her tapestry-stool,
Her fairy-book laid by,
She gazes into the fire, knowing
She hath sweet company.

(ests. 6,15,23,24)

Children need not talk, even when they can - é este o comentário de de la Mare, quanto a estados de solidão infantil [29]. Tomada numa acepção geral, a solidão associa-se ao medo que se gera de uma sensação de abandono existencial, como a que se verifica em «The Voice»: *I sat very still, / Too frightened to play.* Em «The Phantom», este medo da solidão é o medo ao vazio, de que mais acima se falou, o medo da invisibilidade do passado que impregna a casa velha dos avós. O fantasma que habita essa casa e aparece no escuro à criança não é senão a imagem duplicada desta - uma outra criança, solitária, abandonada no seio das suas angústias mais prementes:

A phantom face (...) / Reflecting phantom fears.
'Tis but a phantom child(...)
A child as lone as she / Pining for love(...) / And dreams(...)

No entanto, é somente no confronto com a solidão, o espaço esvaziado de todas as referências, que o eu infantil consegue superar o medo, a angústia da perda de todos os dados conhecidos. Em «The Listeners», a superação decorre da tomada

de consciência do viajante quanto à existência, mesmo imaterial, dos ouvintes: estas presenças invisíveis são projecções subjectivas, preenchendo o vazio da casa abandonada. Em «The Voice», o vazio da solidão é superado pela capacidade ouvinte da criança entregue a si mesma, na invisibilidade crescente do escuro. Em «The Phantom», a relação da criança com o medo da solidão reveste-se de uma forma mais complexa. Por um lado, o medo surge da própria densidade de tempos e vivências, que a velha casa representa. A aparição do fantasma de uma criança, no enquadramento escuro e envelhecido, é a visibilidade imaterial da memória desses tempos e vivências. Por outro lado, o medo da criança sozinha, nessa mesma escuridão, é reforçada pela sugestão de leitura do livro de fadas, pousado junto de si. O fantasma surge, neste sentido, como a concretização de um espaço ficcional.

Nesta ordem de ideias, o fantasma representa uma espécie de duplicação compensatória de um estado psicológico-existencial da criança que o visualiza. Assim, no plano das vivências reais, no contexto exterior dos objectos, a visibilidade do fantasma reflecte a identidade da criança, ao reflectir, simultaneamente, a memória histórica de uma casa, de uma família:

> But in her grannie's house this spirit -
> A child as lone as she -

4. No plano das vivências irreais - ficcionais - a visibilidade do fantasma reflecte a identidade dessa mesma criança, na medida em que se apresenta no reflexo da memória, igualmente histórica, de uma tradição literária - a tradição de textos referenciados no fantástico e no maravilhoso de uma cultura e, intencionados para um público infantil. Torna-se pertinente, neste contexto, desdobrar este tópico

de reflexão, no sentido de encarar o fenómeno de uma literatura «para crianças» a partir de uma óptica diacrónica. Segundo um estudo de Jack Zipes, sob o título de «Origins of the Fairy Tale for Children», a análise histórico-cronológica do conto de fadas evidencia uma alteração no seu estatuto literário com a entrada do século XVIII *30*. Assim, até 1700 o conto de fadas faz parte de uma tradição oral da narrativa para crianças, sem fazer parte específica do cânone literário estabelecido. Deste modo, a transmissão destes textos efectua-se oralmente através das gerações - dos mais velhos para os mais novos, ou seja, dos pais para filhos, dos avós para netos, das governantes para as crianças ao seu cuidado, dos irmãos mais velhos para os mais novos. Só no século XVIII se assiste à integração do conto de fadas no cânone literário, enquanto narrativa de salão, destinada a adultos e, curiosamente, produzida pela aristocracia feminina, como meio de emancipação social:

> The institutionalization of the literary fairy tale begun in the salons during the eighteenth century, was for adults and arose out of a need by aristocratic women to elaborate and conceive other alternatives in society than those prescribed by men. The fairy tale was used in refined discourse as a means through which women imagined their lives might be improved. (...) gradually the tales were changed to introduce morals to children that emphasized the enforcement of a patriarchal code of *civilité* to the detriment of women, even though they were originally the major writers of the tales. («OFTC»,124)

A perspectiva histórico-social de Zipes pode ser colocada num paralelismo de complementaridade com a posição de Lissa Paul, no ensaio já citado - «Intimations of Imitations» -, no qual se reflectem pontos de vista metodológicos do âmbito de uma poética-semiótica dos discursos. A posição de Lissa Paul assimila as origens de uma literatura infantil ao princípio mimético (*feminino*) da

repetição, devendo-se porém este facto a exigências de códigos culturais, de base essencialmente oral *31* :

> Mimesis is female and has its source in the oral poetry of the pre-literary Greeks (...). It is the language of Mnemosyne (memory) and her nine daughter muses. All cultural codes were stored in oral formulaic poetry - hence the need for readily repeatable and memorable forms. But with the rise of the phonetic alphabet, mimetic forms became obsolete. Cultural codes were no longer stored in poems, they were stored in texts. And in a straight line from Plato to Derrida, mimetic forms were devalued. But even though we live in what Terence Cave calls a «post-mimetic age», children's literature traditionally functions as the preserve of mimetic narrative, oral narrative (...) both in traditional oral forms like nursery rhymes, fairy tales and playground rhymes, and in books written for children, especially for young children just learning to read.

Verifica-se, então, que tanto a óptica histórico-literária de Zipes como a visão semiótica de Paul, na abordagem do maravilhoso da ficção infantil, permitem encontrar uma dimensão mais profunda do sentido do sobrenatural, na poesia delamareana para crianças. Assim, o elemento do sobrenatural emerge no texto de de la Mare do contexto cultural do maravilhoso infantil, a partir de um legado complexo de tradições ancestrais: desde uma ordem de transmissão oral, assente na imitação repetitiva de uma memória cultural colectiva, até uma linha de escrita institucionalizada segundo modelos de educação social, originalmente destinados a um público adulto. É neste sentido que se compreende a natureza rememorativa das cenas e das figuras de um sobrenatural na visão das crianças dos poemas de de la Mare. Acima de tudo, tal como o texto poético delamareano o reflecte, a imagem do maravilhoso infantil é uma reconstituição da memória adulta, a partir de projecções palimpsésticas do imaginário colectivo de uma cultura, bem como de uma experiência concreta da infância passada: *Dark, historied eyes* - é este o olhar infantil que se lê na abertura do poema «To Corinna, Frowning», de *Inward*

Companion (1950) 32; é o mesmo olhar que se leu em «The Phantom»: *Her fairy-book laid by, / She gazes into the fire, knowing / She hath sweet company.* Repare-se que o olhar adulto da memória de uma infância revisitada comporta a densidade de todas as estruturas da intuição, da percepção e da representação subjectivas ao assimilar em si a história de todos os olhares infantis que perfizeram os mundos possíveis do maravilhoso de uma cultura. O olhar adulto não rememorativo da infância não apresenta, porém, a mesma capacidade de aceitação natural de uma duplicidade sobrenatural da existência das coisas do mundo. Em «Haunted», por exemplo, o confronto com a solidão subjectiva, simbolizada no assombramento da casa, não leva à superação da angústia, como acontece na maior parte dos poemas infantis: « 'The roads are dangerous' (...) *I* sit *alone*.»

No paralelismo inverso de «The Phantom» lê-se um poema «adulto», inserido em *Motley and Other Poems (1918)* - «The Ghost» :

«Who knocks?» I, who was beautiful,
Beyond all dreams to restore,
I, from the roots of the dark thorn am hither.
And knock on the door.
(...)

«Dark is the hour!» «Ay, and cold.»
«Lone is my house.» «Ah, but mine?»
«Sight, touch, lips, eyes yearned in vain.»
«Long dead these to thine...»

(...)
A face peered. All the grey night
In chaos of vacancy shone;
Nought but vast sorrow was there -
The sweet cheat gone.

(ests. 1, 3, 5)

Ao contrário da perspectiva de um olhar infantil, como de criança, a visão adulta não tem poder imaginativo para repovoar os espaços esvaziados pela passagem do tempo. O medo existencial da solidão não consegue ser superado: «*I* sit *alone*» de «Haunted» corresponde ao vazio da casa e da noite, em «The Ghost»: *'Lone is my house' (...) In chaos of vacancy(...).* Esta visão dicotómica da infância e da maturidade lembra a noção blakeana dos dois estados opostos da alma humana, a *inocência* e a *experiência.* Nesta ordem de ideias, poderia tentar desenvolver-se uma linha de abordagem comparativa entre de la Mare e Blake, numa possível análise dos aspectos análogos e divergentes dos dois poetas, na respectiva consideração dos pontos de vista imaginativos da criança e do adulto. Todavia, o plano de comparação revelaria princípios irreconciliáveis entre as posições adoptadas por Blake e por de la Mare, sobretudo, se se atender ao facto de este último evocar Blake mais de um ponto de vista humano, proveniente de um conhecimento biográfico do poeta, do que de um ponto de vista literário, relativamente às concepções da poética blakeana. A leitura de um poema de de la Mare dedicado à memória de Blake - «A Lifetime: Epitaph for William Blake» - torna este aspecto bem aparente *33* :

I lived; I toiled - day in, day out,
Endless labour, shafts of bliss,
For three score years and ten,
And then:
I watched, with speechless joy and grief,
My last and loveliest spring
Take wing.
Think you, I grudged the travailing?
I, who am come to this?

De resto, basta atender ao conceito de imaginação formulado por de la Mare no ensaio sobre Brooke, oportunamente citado, na oposição das significações de *childlike* e *boylike*, para se concluir do seu desajuste ideológico com Blake. No entanto, considerada isoladamente, a visão imaginativa *childlike* - à maneira das crianças - pode assimilar-se, com reservas, à visão blakeana da *inocência*, tal como o deixa transparecer a posição crítica de J.Bailey *34* :

> Childhood for the la Mare, is a state of acceptance - acceptance of power and evil, joy and woe, the real and the feigned, the natural and supernatural - inhabiting in the same dimension .

É nesta acepção que deve entender-se o comentário de de la Mare à figura de Hans C. Andersen : *He was himself a child at heart 35* :

> Life then seemed to him a play of phantasms, as it often does to a child of a solitary, moody, or consciencious disposition, confronted with the amazingly real. (*PS.*15)

Neste contexto, o mundo da infância, que de la Mare pretende recuperar, não se revela numa imagem sentimentalizada de um estado de inocência impoluta, nem num estado de inocência demiúrgica, de acordo com o neoplatonismo da visão blakeana. A inocência infantil em de la Mare não reflecte uma ausência de experiência, para utilizar a terminologia das oposições dicotómicas de Blake:

> [Children] do not gape at their own innocence (...) or sit cherubically smiling at themselves amid their trailing clouds of glory. (*PS.*18)

Tal como o próprio poeta de la Mare se justifica, no propósito subjacente a *Early One Morning*, toda a sua produção literária infantil deve ser tomada como a textualização do seu interesse sobre o conhecimento das crianças e do seu mundo de referências e valores. Por seu turno, a crítica é explícita quanto a esta

coordenada da escrita delamareana sobre as crianças, nos termos como ainda J.Bailey conclui, no ensaio já referido:

> .If James perceived the difference of children, de la Mare's art sees the difference between all persons who still exhibit, in whatever context, the behaviour and assumptions of the childish condition, and those who do not. (...) there is nothing serene or innocent in the child's world of vision, that anything angelic in it may belong to dark angels as well as bright ones.(....) there is also the deep satisfaction of something unswervingly true, rigorously unsentimental. («CWM».341)

Luce Bonnerot, de igual modo, faz o mesmo tipo de considerações : «De la Mare ne cède jamais à la sentimentalité; il n'idéalise pas l'enfance» (*0WM*.190). Doris McCrosson, por seu turno, evidencia a mesma atitude crítica sobre a questão da infância em de la Mare, abordando, paralelamente, aspectos relevantes para o prosseguimento desta reflexão *36*:

> Yet never to my knowledge does de la Mare patronize or, for that matter, idealize children. They are from his point of view neither miniature, and therefore rather dull, adults - nor sage philosophers and seers blessed. And his interest in childhood was not the result of an escape mechanism; (...) His poems reflect his fascination and delight in children and, even more apparently, his knowledge of them.

5. Em suma, a poética delamareana de uma escrita infantil - *childlike* - congrega a subjectividade lírica de uma visão peculiar, patente nos textos como modo de enunciação, com o distanciamento de um olhar mais objectivo sobre essas mesmas subjectividades que faz enunciar. Em jogo não está somente o «tema» - a infância- que um autor apresenta como objecto da sua reflexão, como sujeito transposto, ficcional, dos seus próprios discursos. Em jogo está sobretudo a relação

entre as subjectividades do autor, o poeta de la Mare, e de todas as figuras de crianças, enunciadas ao longo da sua obra poética.

A relação que se estabelece entre estes dois planos subjectivos designa-se de memória, no mesmo sentido que, no capítulo II.1. se abordou o problema da Tradição *37*. Assimilou-se o conceito heideggeriano de *Überliegerung* para encarar a Tradição como a história da transmissão de mensagens que subjaz à transitoriedade fragmentária dos momentos presentes. A pulverização do presente, a sua dissolução permanente, reduz o passado ao vazio de uma ausência: os espaços, as figuras, invisibilizam-se à passagem do tempo cronológico; cada momento que já passou é irreversível.

No entanto, o papel da memória é precisamente estabelecer a conexão entre o passado e os presentes sucessivos. O sentido de Tradição, o sentido de História, só se compreende na dimensão deste diálogo da memória. A transmissão de mensagens, *Überlieferung,* de que fala Heidegger, advém da capacidade da memória em preencher imaginativamente os vazios dos tempos e dos espaços que se vão tornando passado, ininterruptamente. Por outras palavras, toda a forma de conhecimento, e a própria noção de linguagem, assentam sobre este conceito de memória, enquanto *Überlieferung.*

Tal como no mesmo cap.II.1 deste estudo foi já analisado, não se trata propriamente de equacionar o sentido de Tempo e Memória, em termos metafísicos. A relação Tempo/Memória, Tempo/Tradição, faz parte já da problemática pós-metafísica que opõe as noções de *Mesmo* e de *Igual.* O contexto metafísico do pensamento ocidental recorre ao sentido de *Igual* para identificar nele os conceitos implicados no arquétipo da Causa Primeira, enquanto estrutura

originária do próprio ser ; como tal, a noção do devir existencial assume-se como repetição incessante dessa arquiestrutura universal, numa maior ou menor coincidência com o paradigma. É neste contexto que se articula a noção clássica de *mimesis*, tanto na versão platónica, como na aristotélica. A representação mimética, muito embora conotada negativamente por Platão, por se afastar da verdade do universal arquetípico, a Ideia, estrutura fundamentalmente a concepção filosófica e religiosa da metafísica ocidental, pela qual se acede à inferioridade hierárquica da *existentia* face à *essentia.*

Por seu turno, a *mimesis* aristotélica não é negativizada, precisamente por se assumir como inerente à natureza intrínseca não só do homem, mas de toda a existência. Assim, a arte *é*, necessáriamente, mimética. A *Poética*, efectivamente, assenta sobre as seguintes premissas (cf.1448b): a imitação é natural ao homem, é inata, constituindo-se na forma de aprendizagem essencial às crianças e, para além disso, revela-se como uma fonte de prazer *38* .

A noção pós-metafísica de *Mesmo*, por oposição a *Igual*, instaura-se no plano de diferença entre a multiplicidade transitória de todos os momentos cronológicos e a intransitividade dos espaços e dos tempos esvaziados de toda a cronologia. O plano da diferença, em que o *Mesmo* se inscreve, só é realizado no diálogo entretecido pelo discurso da memória, entre as sequências ininterruptas de imagens de cada momento e os vazios de imagens que se vão acumulando, na passagem de cada instante *39*.

É nesta dimensão da memória que tem sentido a figura do fantasma, na poesia delamareana, seja nos textos «adultos», seja nos «infantis». O fantasma é a dramatização literal das imagens recuperadas pela memória: como que

ressuscitadas - re-animadas. O fantasma, em de la Mare, pode não ser inteiramente visualizado, pode ser apenas pressentido, mas ele é sempre uma presença. A referência basilar desta tipicidade da poética imaginativa de de la Mare é o poema «The Listeners», constituindo-se eventualmente no texto paradigmático de toda a obra poética delamareana, ao compreender em síntese a visão adulta e a visão infantil.

O ouvir intransitivo das presenças fantasmáticas de «The Listeners» identifica-se com o modo de resposta - silente - ao apelo da memória. São, de facto, estas presenças ouvintes, aquelas que *Winged Chariot* faz enunciar, no percurso das imagens de tempo que vai apresentando:

> Inward, still inward let the round ear lean! ...
> Time's not of moments made. It's hidden in
> *Some nameless stuff* that oozes *in between...*
>
> (est.143)

Lêem-se de novo passos de *The Traveller*, na constatação do sentido das presenças silentes de fantasmas, duplicidades dramáticas da memória subjectiva:

> A self there is that listens in the heart
> To what is past the range of human speech,
> Which yet has urgent tidings to impart -
> The all-but-uttered, and yet out of reach.
>
> (est.129)

Em de la Mare, contudo, esta capacidade intuitiva de percepção do sobrenatural, como modo de ser do natural, está implícita nas condições de uma subjectividade infantil, na qual os estados de consciência e subconsciência se fundem, muitas vezes, nos espaços recriados de uma memória imaginativa -

childlike, na expressão delamareana. O estado de sonho, na criança, pode remeter frequentemente para o sonhar da vigília, no qual a visualização dos vazios da memória se torna mais concreta, como se verifica, por exemplo, em «The Little Green Orchard » e em «The Phantom» *40*. Os silêncios são percebidos como respostas a apelos, em analogia com «The Listeners», em «The Voice» e «The Buckle»:

> I had a secret laughter,
> I laughed it near the wall:
> Only the ivy and the wind
> *May tell of it at all.*

Do mesmo modo se lê em *Winged Chariot*:

> *And there, a Child, caught up 'twixt wake and dream:*
> *Learning with words, two wonders to condense -*
> *A marvellous music and a matchless sense.*
>
> (est.280)

É, então, na simultaneidade do sonho do sono e do sonho da vigília - *a marvellous music and a matchless sense* - que surge a imagem infantil do fantasma, no poema «The Song of Shadows», de *Peacock Pie*:

> Ghosts linger in the darkening air,
> Hearken at the open door;
> Music hath called them, dreaming,
> Home once more. (vv.finais)

A mesma resposta imaginativa da criança, no confronto de estados indefinidos de consciência subjectiva, entre o sono e a vigília, surge em «In the Dying of Daylight», de *Bells and Grass:*

In the dying of daylight -
With my book, and alone -
Of a sudden my heart
Paused, still as a stone.

I watched and listened;
There was nothing to hear;
I knew, in the silence,
Some living thing near.

(...)
She was not of this earth -
Lost, solitary,
In the stealth of the house
She was sharing with me:

Yet never have I,
Awake,or at night,
Seen in any strange face
So intense a delight;
(...)

(ests.1, 2, 6, 7)

Desta noção intuitiva do sobrenatural como mais um aspecto do natural, de la Mare pretende encontrar no mundo da infância uma visão sintetizadora das coisas mais profundamente humanas do próprio homem, algo que se desdobra em análise no artigo já citado de John Bayley:

> In the world of that imagination no distinction can or need be made between the light and the dark. It is a pre-moral word, rather than a morally ambiguous one (...). The light and the dark exist in their vividness, and their own matter-of-factness. («CWM».341)

Reportando-se novamente à figura de Hans C.Andersen, para a sua definição do adulto com um olhar de criança, o próprio de la Mare apresenta um quadro de referências quanto a valores fundamentais determinantes do ser da infância:

> [In childhood] There is little distinction of things or of persons. (...) They are in a lively intimacy with one another, are equal by virtue of their being completely and divinely themselves. Kings live in dressing-gowns and embroidered slippers as naturally as geraniums in pots and cats on the hearthrug. Tears and laughter are old playfellows. Pathos and humour share a sentence. And how perfectly homely and confidential it all is! (*PS.*19)

6. O mundo da infância que de la Mare pretende recuperar, através da memória, é a imagem deste sentido mais íntimo do conhecimento das coisas. Encontra-se o mesmo tipo de saber na visão de Alice, de Carroll, no interior onírico do País das Maravilhas, bem como na casa escondida para lá do espelho da sala. Este tópico foi já desenvolvido no Cap.II.2 a propósito do poema *nonsense* delamareano, no seu relacionamento ideológico e tipológico com os modos de escrita *nonsense* das narrativas de *Alice*. No mesmo contexto, confrontaram-se as possibilidades de convergência entre uma literatura *nonsense* e uma literatura *infantil*. Parece, entretanto, oportuno evocar uma versão inicial manuscrita de *Alice's Adventures in Wonderland*, ainda sob o título de *Alice's Adventures Under Ground*, na cópia oferecida particularmente a Alice Lidell, como presente de Natal. O manuscrito não contém qualquer poema introdutório, como a versão defintiva apresenta, mas um episódio narrativo final de suma pertinência para a estrutura de enquadramento das histórias de *Alice*, na disposição dicotómica de um real

empírico, consciente, e de um real onírico, sub ou inconsciente. A visão da personagem de Alice associa-se ao plano de uma imaginação infantil que assume os processos de simbolização do sonho como meios de um conhecimento profundo e real das coisas. No campo oposto situa-se a perspectiva menos infantil da irmã mais velha de Alice, a quem o sonho é contado e encarado como fantasia irreal. Contudo, na versão manuscrita de *Alice's Adventures Under Ground*, a figura da irmã reflecte sobre a qualidade da experiência onírica da criança, no seu efeito determinante na formação de anos subsequentes de maturidade, manifestando-se num poder espontâneo e intimamente sabedor de se aproximar do mundo das pessoas e das coisas ***41***:

> Then she thought, (in a dream within a dream , as it were) how this same little Alice would in the after-time, be herself a grown woman: and how she would keep through her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather around her other little children, and make *their* eyes bright and eager with many a wonderful tale, perhaps even with these very adventures of the little Alice of long-ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own childlife, and the happy summer days.

Retomando o poema infantil delamareano, verifica-se um paralelismo com a problemática da oposição entre o real objectivo da consciência adulta do mundo e o real subjectivo da imaginação da infância num texto de *Flora: A Book of Drawings (1919)*, sob o título de «Suppose»:

> «Suppose ... and suppose that a wild Horse of Magic
> Came cantering out of the sky,
> With bridle of silver, and into the saddle I mounted,
> To fly - and to fly;
>
> (...)

And there was a beautiful Queen
Who smiled at me strangely; and spoke to my wild little Horse,
too-
A lovely and a beautiful Queen;
(...)
And magical cakes and goblets were spread on the table;
And at a window the birds came in;
Hopping along with bright eyes, pecking crumbs from the
platters,
And sipped of the wine;

(...)
«And I never, never came back to the earth, oh, never and
never...
How mother would cry and cry!
(...)

(ests.1, 4, 6,9)

O mundo do poema é, tal como o próprio título sugere, «Suppose», um mundo mágico, o do «faz-de-conta», recuperado pela imaginação peculiar do sonho da vigília. Se em *Alice*, o mundo subconsciente do sonho infantil surge na sua representação subterrânea, não é menos invulgar, sob o ponto de vista psicológico das representações simbólicas, o cenário aéreo, como no poema de de la Mare. A simbologia do carro alado, de resto, converte-se numa das coordenadas mais significativas da poética delamareana: *Winged Chariot* é uma extensa alegorização do conceito de tempo, reflectindo de de la Mare, não só a sua preocupação com a natureza múltifacetada desse mesmo conceito, mas também a percepção concreta do poeta quanto às imagens que consubstanciam a formalidade do conceito - sem as quais o conceito seria pura abstracção.

«Suppose» é uma visualização concreta de cenas de uma experiência infantil, na abstracção do conceito de tempo, enquanto cronologia, pelo que a

imaginação onírica surge como pretexto verosímil para a representação do contexto mágico das referências textuais. É precisamente neste contexto mágico da construção imaginativa do sonho que, tal como no discurso *nonsense*, se tornam coerentes e reais as transformações radicais das possibilidades e certezas do mundo da experiência comum.

Assim, no contexto mágico deste poema infantil delamareano, as noções de tempo e espaço são míticas, tal como o tempo e o espaço de *Alice*. Entende-se por tempo e espaço míticos referências de natureza simbólico-estruturais, que se fazem representar como aspectos de concentração simultânea das noções abstractas e empíricas de tempo e espaço. Deste modo, o tempo e o espaço míticos revelam-se na concentração de cargas simbólicas, profundamente enraizadas na tradição de uma cultura, defininindo-se exactamente como prefigurações dos reais da experiência humana dessa mesma cultura [42]: eventualmente, esses modos de ser do real fazem parte das projecções do fundo de um imaginário comum, tornado-se objecto de estudos de antropologia mítica [43].

No plano de um texto de literatura infantil, o tempo e o espaço míticos concentram símbolos culturais de referência especial para as crianças. Assim, perspectivado em análise, o poema de de la Mare, «Suppose», reflecte o tempo mítico alegorizado em *Winged Chariot*, de acordo com as perfigurações do quadro de um imaginário infantil. O espaço mítico de um cenário aéreo comporta o símbolo de uma tradição platónica, tal como esta se explicita, por exemplo, em *Fedro* [44] : a alma humana é prefigurada na simbologia de um carro puxado por dois cavalos alados de forças antagónicas, em constante conflito entre si. No poema de de la Mare, a referência ao cavalo mágico - *a wild little Horse of Magic* - não se articula directamente como o símbolo do cavalo, em Platão, a não ser pelo espaço

de onde emerge: «Came cantering out of the sky, / With a bridle of silver, and into the saddle I mounted, / To fly - and to fly ». Ainda na mitologia grega, surge uma outra prefiguração do cavalo alado, em Pégaso. Paradoxalmente, contudo, Pégaso estabelece-se miticamente na sua relação como a água: filho de Poséidon e de Gorgona, Pégaso teria nascido nas próprias fontes oceânicas. Uma consulta ao *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier e de Alain Gheebrant, faz a seguinte referência ao sentido simbólico de Pégaso [45]:

> [Pègase] est lié aux orages, *portant le tonnere et la foudre pour le compte du prudent Zeus* (...) Une source ailée. La signification symbolique de Pègase doit tenir compte de ce rapport: fécondité-élévation, qui pourrait servir d'axe à l'interpretation du mythe. Nuage porteur d'eau féconde.

Mais adiante, a simbologia do cavalo alado é tomada nos seus parâmetros globais, de modo a explicitar, pela abrangência de perspectiva, algo do sentido do cavalo mágico, no contexto do maravilhoso infantil:

> Le cheval ailé, au contraire, figure *l'imagination créatrice et son élévation réele... les qualités spirituelles et sublimes (capables d'élever l'homme* au-dessus *du danger du pervertissement.* (...) Pésage apparait ainsi comme le *symbole de l'imagination sublimée ... l'imagination objectivée, qui éléve l'homme dans les régions sublimes.* (...) Il est devenu le symbole de l'inspiration poétique.

Para além de poder remeter para leituras paralelas de textos como o de *Peter Pan*, na encenação cinematográfica de Disney, por exemplo, o cavalo alado do poema delamareano apoia-se referencialmente, sobretudo, na leitura do cavalo mítico, símbolo da imaginação poética. Para de la Mare, o próprio contexto da infância é uma prefiguração da memória imaginativa, como acima foi esclarecido. O mundo da infância é um pretexto de escrita, um interesse poético, estabelecendo-se nas relações intertextuais com estruturas semântico-simbólicas não exclusivas de

uma literatura infantil, mas subjacentes ao contexto de uma história geral das representações da literatura ocidental. O vôo do cavalo alado, transportando a criança para fora do comum das suas vivências, da sua casa, da mãe, de todo o espaço conhecido que a identifica, assemelha-se ao vôo do tapete voador dos contos das *Mil e Uma Noites.* Por seu turno, as fadas aparecem e dasaparecem no ar, também os anjos, e os fantasmas. As bruxas têm vassouras voadoras, na substituição dos cavalos alados.

Todavia, em de la Mare, a remissão intertextual não se condiciona aos lugares do fantástico do texto infantil, pois não é esse o seu objectivo último. O paralelismo inevitável com o contexto geral de uma literatura infantil funciona, em de la Mare, como estratégia de análise da natureza mais profunda do «poético». Como oportunamente foi evidenciado, o texto «infantil» tipicamente delamareano não é necessariamente um texto «para crianças» e, por esse mesmo motivo, tem-se adoptado a designação de *literatura infantil*, ao citar a produção poética de de la Mare, imbuida de um ponto de vista imaginativo à maneira das crianças: *childlike.*

O conhecimento íntimo das coisas, inerente ao mundo da infância, tal como de la Mare o faz representar nos seus poemas infantis, prende-se com o ponto de vista imaginativo *childlike*, pelo que o conhecimento infantil é o conhecimento lírico que a poesia sabe enunciar, sobretudo, na evocação dos planos duplos de si, na sua auto-reflexão : «Suppose ... and suppose that (...)».

Não se trata, pois, de um conhecimento moral, remetendo para a afirmação de Bayley, no excerto crítico mais acima citado. De facto, os juizos de valor de uma consciência infantil não se articulam na mesma ordem de referências de uma consciência adulta. O sentido de *pré-moral*, atribuido pelo mesmo crítico ao mundo

dos valores da infância, equaciona-se com esta diferença de referências entre uma consciência subjectiva de criança e uma consciência subjectiva de adulto. É neste âmbito que o poema de de la Mare, «Suppose», faz representar, no mesmo plano hierárquico de interesses, a figura da Rainha e a cena dos pássaros a entrarem pela janela da casa para irem comer os alimentos (mágicos) dispostos em cima de uma mesa. Como se torna evidente, a leitura de um poema desta natureza comporta necessariamente a sua dimensão simbólica, a partir da qual prefigurações como as da Rainha e do pássaro representam interpretações quase imediatizadas da figura da mãe, no seu relacionamento com o filho, no sentido geracional do termo: o filho assume em si o destino de ser, o qual é gerado originalmente pela mãe. Freud explicita estas questões, em termos psicanalíticos orientados na interpretação dos processos de simbolização onírica *46*:

> In connection with the three women I thought of the Three Fates who spin the destiny of man,and I knew that one of the three women - the inn-hostess in the dream - was the mother who gives life, and furthermore (as in my own case) gives the living creature its first nourishment. Love and hunger, I reflected, meet at a woman's breast. (...) When I was six years old and was given my first lessons by my mother, I was expected to believe that we were all made of earth and must therefore return to earth.

Esta consciência íntima do fundo de uma natureza geracional das coisas na terra emerge no poema de de la Mare através do sentido de morte que perpassa os versos finais: o destino do filho que ascende às alturas, separando-se em definitivo da mãe, remete para a morte de toda a ligação umbilical do eu com a terra, a morte de todo carácter de certeza, segurança e dependência que se opõe ao domínio elementar do ar, a infinitude dos possíveis. O cavalo mágico, bem como o pássaro, são símbolos da abertura do ser à existência espiritual da imaginação, no momento em que a infância deixa de ser uma idade transitiva na história de cada eu, para se

assumir qualitativamente como uma postura existencial. Carroll é ciente deste mesmo valor intransitivo da infância, tal como se leu nas páginas finais da versão manuscrita de *Alice's Adventures Under Ground: (...) and how she would keep, through her riper years, the simple and loving heart of her childhood.*

No entanto, esta leitura simbólica de «Suppose» de de la Mare não deve ser tomada isoladamente, pois o poema congrega em si ambiguidades latentes. Retomando a noção de Bailey quanto a uma consciência «pré-moral» das coisas, patente no mundo da infância, verifica-se que esta corresponde à ausência de distinção entre objectos e pessoas, de que fala de la Mare, no excerto de *Early One Morning,* já citado. Todavia, a intimidade subjectiva infantil com o mundo das suas referências, não implica necessariamente uma ausência de ambiguidade no tipo de relação entretecida. A perspectiva de um olhar infantil pode não evidenciar o mesmo género de ambiguidades inerentes a um ponto de vista adulto, mas, com certeza, a perspectivação infantil quanto à realidade da sua experiência comporta uma formulação própria do ambíguo. A última estrofe de «Suppose» é esclarecedora deste sentido intimamente ambíguo das coisas, através do olhar e do juizo infantis, o qual, como já referido, subentende em si o conhecimento liberado de uma imaginação espiritual:

> «And I never, never came back to the earth, oh, never and never ...
> How mother would cry and cry!
> There'd be snow on the fields then, and all these sweet flowers in the winter would wither, and die ...
>
> «Suppose ... and suppose...»

Em última análise, o problema que se coloca neste poema é o da própria morte: o desejo da morte, de nunca mais regressar à Terra, à Mãe, no sentido que o capítulo I.2 procurou desenvolver e mais acima se evidenciou [47]. Na sua reflexão sobre a temática do *regresso*, nos parâmetros de uma literatura infantil, Sarah Gilead pode ajudar a esclarecer aspectos desta questão delamareana, nos seus poemas infantis. No ensaio já citado, «Magic Abjured», Gilead descreve a versão narrativa de *Peter Pan*, por J.M.Barrie, nos seguintes moldes.

> Forever young, he embodies the adult obssession with time and death. Peter is at once the idealized child and the regressive, impotent adult who is compelled to kidnap the very concept of chidhood to alleviate the intolerable burden of adult experience. (...) That desire, while exposed and partly satisfied in fantasy writing, requires the assuring frame structure of children's literature, with the genre's nominal but official child audience and purposes. (...) Thus, Peter is death itself as well as the desire for eternal childhood. Death is the strategy of refusal in the self's war against biological, generational processes. (95-96)

O poema de de la Mare enquadra-se neste mesmo tipo de ambiguidade quanto ao conhecimento de uma natureza íntima da própria existência. O cenário mágico de um «fingir» -*suppose ... and suppose* - é, tal como em *Peter Pan*, um pretexto poético. Em de la Mare, o pretexto da enunciação poética obedece recorrentemente a um desejo lírico de auto-reconhecimento, pelo que em «Suppose», a consciência *pré-moral* do sujeito-criança congrega em si, paradoxalmente, a ambiguidade de um auto-reconhecimento que se manifesta, em simultâneo, num sentido de vida e numa intuição-desejo de morte. Note-se o paralelismo estabelecido entre a penúltima estrofe do poema delamareano, e a descrição da figura de Peter Pan, por Gilead:

> «And we walked in a magical garden with rivers and bowers,
> And my bed was of ivory and gold;

> And the Queen breathed soft in my ear a song of enchantment-
> And I never grew old ...

O sentido do cavalo mágico, na sua relação mítica com Pégaso, torna-se dúbio, à medida que o poema se desenvolve em direcção aos momentos finais. O símbolo de uma imaginação poética, na mesma acepção do sentido de memória já referido, enquanto preenchimento dos espaços esvaziados de tempos em passagem ininterrupta, remete para a sua antítese. *And I never grew old* - o desejo de uma eterna infância, na morte do tempo, na morte de toda a possibilidade de mutação e transformação, não é o desejo de uma memória imaginativa, mas da fixidez de uma imagem irrevogável, num tempo seleccionado, no espaço delimitado de uma experiência repetitiva: a infância transforma-se na circularidade mórbida de eternas repetições: *Thus, Peter is death itself as well as the desire for eternal childhood.*

O poder mágico do cavalo alado, então, só aparentemente é um poder transformador da experiência comum dos objectos percebidos, de acordo com uma experiência infantil. O cavalo alado, mágico, transporta a criança para os limites da sua fantasia, na visualização do maravilhoso, pelo que a crença na concretização deste fingimento conduz, por fim, à descrença em tudo aquilo que possa anulá-lo. O poder mágico revela-se, consequentemente, como um poder de anulação efectiva dos poderes possíveis que determinam a realidade concreta ao alcance de toda a experiência na terra. O cavalo mágico que desce do céu, para arrebatar a criança do mundo seu conhecido, não é apenas o cavalo alado da imaginação poética, a imaginação de *suppose*, mas é também o cavalo alado da morte, na simbologia que o integra como participante dos segredos obscuros de uma natureza inacessível à experiência humana comum. É nesta dimensão, igualmente, que o olhar infantil se torna vidente de fantasmas; que a percepção infantil se torna ouvinte de presenças silentes, na imaterialidade do espaço vazio, e que a experiência infantil não

estabelece fronteiras entre modos de ser naturais e modos de ser sobrenaturais . E tudo isto é, sem dúvida, o cerne da lírica delamareana. A enunciação do eu inscreve-se na memória que reconstrói, sucessivamente, experiências de uma infância imaginativa - *childlike* - de um tempo que, em de la Mare, não é uma idade cronológica, propriamente, mas um estado do ser; um modo lírico da escrita poética, ao instaurar-se como o pre-texto mais motivante da necessidade e do desejo do eu de auto-reconhecimento, de auto-reflexão.

Contudo, mesmo no poema «Suppose», de la Mare não cede à tentação sentimentalizante de abstrair o contexto do fingimento de um momento de sonho de vigília infantil, para fazer recair a personagem num estado efectivo de morte. A questão da vida e da morte é colocada de acordo com o equilíbrio de forças e de valores próprio do enquadramento onírico, pois não se ultrapassa o plano hipotético da sugestão. A vida de uma experiência comum, habitual da consciência de uma estado de vigília não é um dado explícito do poema, do mesmo modo que a morte, na anulação de todos os factores da experiência comum da vida, também não é um dado concreto do poema.

Todavia, é exactamente na mediação destes dois extremos que se inscreve o discurso poético, na sua natureza mais profunda, enquanto o tipo de conhecimento mais íntimo das coisas, acima identificado como o conhecimento paradigmático da infância. A concretização, no espaço e no tempo do poema, «Suppose», de tudo o que se coloca como hipotético, entre os reais da vida e da morte, estabelece o próprio corpo do poema como uma nova dimensão do real. Do ponto de vista da enunciação lírica de «Suppose», os reais da vida e da morte tornam-se fictícios, constituindo-se o texto do poema como o plano de actualização das hipóteses, tal como se verifica no texto *nonsense*, ainda que, em modos de expressão e

finalidades diversas. É neste mesmo plano de um «supõe que...», o plano de actualização verbal de hipóteses, que se desdobra «The Song of The Mad Prince», no sentido dos não-sentidos enunciados:

Who said, «Peacock Pie»?
The old King to the sparrow:
(...)

Who said, «All Time's delight
Hath she for narrow bed;
Life's troubled bubble broken»? -
That's what I said.

7. Muito peculiarmente, contudo, no poema infantil de de la Mare, à semelhança do que acontece no *nonsense*, a certeza das coisas, própria do seu conhecimento íntimo, por parte da criança, não é incompatível com a ambiguidade encontrada na natureza delas. Remete-se para o confronto com dois poemas delamareanos, na tentativa de explicitar este ponto de vista: «Under the Rose», de *Bells and Grass*, e «The Funeral», de *Songs of Childhood* :

Nobody, nobody told me
What nobody, nobody knows:
But now I know where the Rainbow ends,
I know where there grows
A Tree that's called the Tree of Life,
(...)
Nobody, nobody told me
What nobody, nobody knows;
Hide thy face in a veil of light,
Put on thy silver shoes,

Thou art the Stranger I know best,
Thou art the sweet heart, who
Came from the Land between Wake and Dream,
Cold with the morning dew.

(1-5; 13-final)

O poema é claro acerca da relação de intimidade entre o eu e a natureza das coisas que o rodeiam, ou seja, uma intimidade que advém da cumplicidade tácita que identifica este *eu* com o duplo de si *Thou art the Stranger I know best.* Tal como em «Suppose», o eu faz-se enunciar no mesmo plano de actualização de hipóteses, na intersecção do sono com a vigília, de tal modo que a figura do estranho (de si) é a mesma figura do fantasma, sempre real e presente, na poética delamareana, como uma memória obsessiva, num jogo subjectivo de reflexos e auto-reflexos.

Este saber íntimo, próprio da subjectividade infantil, não é um saber ouvido, apreendido, de algum lado: *Nobody, nobody told me/ What nobody, nobody knows.* Associa-se o tipo de conhecimento do viajante, em «The Listeners», ao escutar o silêncio das presenças expectantes, invisíveis, na casa abandonada. Eis o que se diz em «Under the Rose», subintitulado, «The Song of the Wanderer»: *Hide thy face in a veil of light.*

A distância desta face escondida na luz para as faces invisíveis, das presenças fantasmáticas, em «The Listeners», é o espaço que medeia entre duas imagens do mesmo: uma distância de ordem figural do discurso, estruturada em campos diversos de referência metafórica. Recorde-se «The Listeners»:

But only a host of phantom listeners
(...)
Stood thronging the faint moonbeams on the dark stair,

(...)
Hearkening in an air stirred and shaken
By the lonely Traveller's call.

Lê-se, então, nesta sequência, "The Funeral" :

They dressed us up in black,
Susan and Tom and me;
And, walking through the fields
All beautiful to see,
With branches high in the air
And daisy and buttercup,
We heard the lark in the clouds, -
In black dressed up.

They took us to the graves,
Susan and Tom and me,
Where the long grasses grow
And the funeral tree:
We stood and watched: and the wind
Came softly out of the sky
And blew in Sunsan's hair,
As I stood close by.

Back through the fields we came,
Tom and Susan and me,
And we sat in the nursery together,
And had our tea.
And, looking out of the window,
I heard the thrushes sing;
But Tom fell asleep in his chair.
He was so tired poor thing.

A evidência da morte neste poema infantil insere-se naquilo que de la Mare descreve como: *Pathos and humour share a sentence* - em *Early One Morning*. A

naturalidade que se exprime na *matter-of-factness* do olhar e do juizo infantis sobre as realidades mais deprimentes, segundo a perspectiva de uma experiência adulta, não exclui a ambiguidade desses mesmos episódios do real. Luz e sombra, na consciência infantil, coisas alegres e coisas tristes, fantasia e não fantasia, presente e memória, o eu e todos os outros, são efeitos de percepção de um real que só se dá a conhecer pela visão imaginativa, e são também coexistências palimpsésticas, à semelhança das imagens duplicadas do eu nos fantasmas inúmeros de si, da sua memória ao preencher os vazios de espaços e de tempos, à passagem de cada instante de morte. Uma noção idêntica transparece na análise de Freud sobre a percepção infantil da morte, associada ao problema da corrupção da matéria, da incógnita de um estado *post-mortem*: «Children know nothing of the horrors of corruption, of freezing in the ice-cold grave, of the terrors of eternal nothingness - ideas which grown-up people find it so hard to tolerate, as is proved by all the myths of a future life. The fear of death has no meaning to a child; (...) being 'dead' means approximately the same as being 'gone' - not troubling the survivors any longer». (*ID.*, 354-355). «The Funeral» de de la Mare é um poema acerca de tudo isto.É um poema não sentimental sobre a morte e, também, não sentimental sobre a vida. É um poema acerca do sobreviver, na capacidade intrinsecamente infantil de o fazer:

> And we sat in the nursery together,
> And had our tea.
> (...)
> But Tom fell asleep in his chair.
> He was so tired poor thing.

A reflexão de Fernando Savater sobre esta questão levantada no poema delamareano, vem clarificar o modo de percepção infantil quanto à experiência de um relacionamento da vida com a morte [48]:

> Meaning is something that belongs to life, is life itself, and hence it is life that can confer meaning on death, never vice-versa. Death is a silence, a blank space, which needs all the rest of the sphere of meaning to acquire intelligibility and excellence.

A atitude sobrevivente das crianças no poema de de la Mare, quando confrontadas com a cena do funeral, identifica-se com a determinação de um sentido de inteligibilidade e equilíbrio em todas as ocorrências *naturais* da própria existência: *it is life that can confer meaning on death*. Ocorre à lembrança um poema de Wordsworth - «We are Seven» - no qual a experiência da morte não se faz representar na consciência da criança como a ausência de vida. Sobrevive-se, literalmente, mesmo na morte [49]:

> «But they are dead; those two are dead!
> Their spirits are in heaven!»
> 'Twas throwing words away; for still
> The little Maid would have her will,
> And said, «Nay, we are seven!»
>
> (est.final)

Sobreviver, na experiência infantil, é levar ao extremo o sentido da naturalidade intrínseca de todas as coisas - sem dramatismos, sem sentimentalizações desnecessárias. O olhar infantil sobrevivente é, de certa forma, um olhar cru e indiferente sobre as coisas que parecem trágicas, sob o olhar adulto: *«But they are dead; those two are dead!* ». Assim, em «The Funeral», perante a realidade da morte, a criança surge como um instinto vital: corre para os campos, senta-se a comer, em convívio com as outras, sente sono e vai dormir.

Confronte-se, mais uma vez, um passo elucidativo de *Early One Morning*, no percurso traçado por de la Mare, quanto à sua concepção de um estado de «infância» da existência humana:

> The paradox is that children so often appear to be more elderly than their elders. They may play at being pirates, Red Indians, dustmen, horses, mothers-and-fathers-and-infants, schoolmaster-and-scholar, even bankers and medicine-men; but they very seldom play at being children. (305)

O sentido de sobreviver patente nas personagens das crianças, no poema «The Funeral», é o sentido que se apreende no facto de as crianças *saberem* ser mais adultas, mais maduras, que os próprios adultos, no seu relacionamento com as realidades fundamentais da experiência humana. O gosto pela aventura, pela incursão no desconhecido, a fantasia de lugares distantes e de tesouros perdidos, a atracção do sobrenatural, identifica-se com o sentido do viajante, o peregrino, o homem na demanda do seu objectivo último, enquanto ser mortal, sobre a terra. E esta é uma das linhas de força mais marcantes em toda a poética delamareana. Assistiu-se e este trajecto subjectivo na lírica de «The Listeners» e *The Traveller. Winged Chariot*, por seu turno, é a justaposição de imagens que identificam recortes de um percurso no tempo, por parte de um eu em auto-reflexão. O monólogo dramático, bem como as demais modalidades dramáticas da lírica delamareana, são formas de projecção subjectiva, para o exterior de todas as suas imagens objectivas. Recorde-se, por exemplo, o poema «The Others» , de *Inward Companion*, já abordado neste estudo, Cap.II.1:

> It is the ghost in you I hold most dear.
> When, then, you urge me - mockery or dismay -
> For evidence, for proof, I can but say,
> The deeper my small solitude may be
> The surer I am of unseen company ...

Ainda no mesmo capítulo, lê-se em «Which?», de *Memory and Other Poems:*

Speech, footfall, presence - how cold the night may be!
Phantom or fantasy, it's all one to me.

Por último, tal como o Cap II.2 procurou analisar, o discurso *nonsense* delamareano, sobretudo, na esteira de um lirismo peculiar a Lear, apresenta-se como a radicalização de todos os sentidos que se convertem nas significações mais comuns de aventura, desconhecido, fantasia, sobrenatural. Estes são, igualmente, paradigmas inquestionavéis de uma tradição literária infantil, podendo dizer-se que porventura, em de la Mare, o limite de uma imaginação *childlike*, bem como o seu fundamento, intersectam o domínio de uma imaginação *nonsense*. A este propósito, confronte-se o paralelismo estabelecido entre o texto de «The Sea-Nymph», de *Stuff and Nonsense*, já citado em II.2, e o texto «infantil» de «The Old Sailor», da colectânea *Bells and Grass*:

There was an old mariner
(...)
Still, good manners must not by
Inaction be sapped»;
So he clap-clap-clap-clap-clap-
Clap-clap-clap- clap- clapped.

Relembrando o contexto de referências deste poema *nonsense*, destaca-se a desconexão entre o aplauso do marinheiro ao canto da sereia e a própria ausência desta última. O modo como a lógica *nonsense* refaz as conexões de sentido tem a ver com as reversões de interpretação produzidas pelo ponto de vista subjectivo que enuncia o poema: neste caso prefigurado no velho marinheiro. Assim, o aplauso ao cantar inexistente de uma ninfa ausente deve-se a uma questão de cortesia, por compensação de momentos anteriores em que a sereia teria cantado sem ter recebido qualquer espécie de reconhecimento (est.1). De acordo com esta

perspectiva, a ausência da ninfa do mar perante o espectador-admirador do seu canto é atribuida à impossibilidade desta esperar mais tempo. Em vez de se apresentar a expectativa dependente do marinheiro, relativamente aos encantos da sereia, revertem-se os papéis de ambos, passando a ninfa a desempenhar a parte expectante: «For I see that the sea-nymph /Was unable to wait». A leitura de «The Old Sailor» apresenta uma outra dimensão de sentidos:

> There came an old sailor
> Who sat to sup
> Under the trees
> Of the *Golden Cup*.
> (...)
> He thought of his victuals,
> Of ships, the sea,
> Of his home in the West,
> And his children three.
> (...)
> Till his pipe grew cold,
> And down on the board
> He laid his head,
> And snored, snored, snored.
>
> (ests.1, 3, 4, 6)

O que está em causa, no confronto destes dois poemas, não são as intencionalidades subjacentes à enunciação da cada qual. A intencionalidade de «The Sea-Nymph» revela o não-sentido do gesto final do marinheiro: o aplauso a um espectáculo não presenceado parte de um princípio de educação e boas-maneiras, de acordo com os processos de reversão lógica subjectiva mais acima mencionados.

Considerando «The Old Sailor», verifica-se um outro tipo de intencionalidade enunciativa. Tal como se assistiu em «The Funeral», em «The Old Sailor» revela-se a capacidade intrínseca do ser criança (prefigurada na «infância» recuperada do velho) em sobreviver - a despeito de qualquer circunstância, a despeito da própria idade: *And he laid his head/ And snored, snored, snored.* No fundo trata-se do mesmo tipo de leitura da sobrevivência infantil presente em «We are Seven» de Wordsworth: *«Nay, we are seven!»*

Contudo, tanto o poema *nonsense* como o poema infantil apresentam, pelo menos, um ponto afim: ambos assimilam o conceito de existir, segundo o modo *infantil* de olhar as coisas, por mais complexas que elas sejam, por mais impossíveis ou inverosímeis que possam afigurar-se. A caracterização de uma perspectiva infantil, em de la Mare, determinada pela noção de *matter-of-factness* mais acima referida, pode ser igualmente apropriar-se ao âmbito de um ponto de vista enunciador do discurso *nonsense*, o qual permite a metamorfose das proibições e limites do senso-comum nas desinibições de um sentido *infantil* do ilimitado. É isto, precisamente, que se leu em «Hopping», de *Stuff and Nonsense*:

There was an old widow of Wapping;
(...)
She heard that her friends had gone hopping,
And thought she'd go to. So she went.
(...)
And thus she progressed - *hop-hop-hop - hop* -
through Wapping,
On - on - into sweet pretty Kent.

Assim, o bater das palmas, em «The Sea-Nymph», o ressonar, em «The Old Sailor», o pular num pé só, em «Hopping» são aspectos relevantes de um mesmo fundo de experiência humana. A abolição de fronteiras entre as possibilidades e as

impossibilidades do *real*, na consciência empírica das coisas, concretiza a fantasia, naturaliza o sobrenatural. Assim, a experiência infantil do humano é uma aproximação da vida, mesmo nas coisas mais terríveis, como o sofrimento, o declínio, a morte, pela via da familiaridade, do seu conhecimento mais íntimo e, por isso mesmo talvez, mais desprendido, mais cru.

Repare-se que esta morte tem algo a ver com a morte pressagiada a partir dos finais oitocentistas de uma ontologia de valores da cultura ocidental radicada na transcendência metafísica da existência. Ganha sentido, nesta dimensão, o modo como Zarathustra de Nietzsche prefigura as sínteses que superam as antinomias dos deuses e dos homens, das crianças e dos adultos, dos loucos e dos homens de razão, das alturas e dos abismos, do conhecimento total que é o conhecimento do terrível ***50***:

> Ach, du liebreicher Narr Zarathustra, du Vertrauens- Überseliger! Aber so warst du immer: immer kammst du vertraulich zu allem Furchtbaren.

7.1. Retoma-se a noção de uma consciência infantil pré-moral, implícita no seu modo próprio e íntimo de conhecimento das coisas. Contudo, a questão de uma consciência pré-moral, em Nietzsche, assume-se numa designação directamente inversa. Em vez de pré-moral o tipo de consciência e conhecimento do mundo de Zarathustra é, com efeito, trans-moral, pelo que é precisamente na dimensão desta trans-moralidade nietzscheana que, em Zarathustra, se condensam as coordenadas mais radicalmente humanas do amor e da loucura. É nesta radicalidade do humano, que Zarathustra sintetiza, em si, a transcendência do próprio homem e a

profundidade da inocência infantil: du *Vertrauens-Überseliger !*. A síntese prefigurada em Zarathustra, do homem que ama, tão completamente que só pode ser louco, do modo como unicamente as crianças o podem ser, é a assimilação do infinitamente íntimo com o infinitamente terrível: *immer kammst du vertraulich zu allem Furchtbaren.*

É assim que, em de la Mare, «The Song of The Mad Prince» conjuga o não-sentido de um discurso *nonsense* com a intimidade de um sentido *infantil,* ao dizer as coisas mais complexas e mais simplesmente terríveis de toda a existência humana:

> Who said, «All Time's delight
> Hath she for narrow bed;
> Life's troubled bubble broken »? -
> That's what I said.

De la Mare explicita esta questão, de um modo muito claro e preciso, sem recurso a sentimentalismos, num passo de *Early One Morning,* num capítulo intitulado, «Night-Fears»:

> A child in play and in talk refers to «killing» with relish and without concern.(...) So, too, that a friend or neighbour is dead may cause accute curiosity, some meditation, but no tears.(...) It is one of the many arresting things that *happen*. Nevertheless, within is a self that may confront the spectre of Death in his horror as unexpectedly as a strange dog may be met at a turn of the street.(...) Death then,(...) may affect a child of four with something like a rudimentary sense of tragedy: but grief depends upon long and deep association. (290-293)

Do excerto acima transcrito, releva sem dúvida um grau de conhecimento prático da psicologia infantil, por parte de de la Mare. A infância, enquanto estado etário, no limiar do amadurecimento humano, não é um todo informe, sem

delimitações específicas. De la Mare é consciente da existência de fases de evolução no decurso da infância individual, correspondendo aquelas, normalmente, a periodos de idades, psicologica e fisiologicamente delimitados. É nessa medida que, por exemplo, de la Mare pode generalizar e dizer, como acima se pode ler: « a child of four ...» *51*.

Contudo, no âmago da sua poesia, a faceta psicologista não é relevante. Tal como o *nonsense* advém de uma postura filosófica subjectiva, marcadamente céptica, também a poesia infantil procede da noção filosófica, pós-metafísica, de *memória,* no sentido já oportunamente explicitado.

Regressando ao excerto de *Early One Morning*, mais acima citado, a leitura da morte, pela consciência infantil, assimila-se, ainda que por outras palavras, à leitura da intimidade do conhecimento, em *Zarathustra*. Destacam-se três momentos de sentido, no texto delamareano: o primeiro centra-se em torno da expressão *no tears*; o segundo associa o horror da morte ao inesperado da sua condição; o terceiro, finalmente, apoia-se na noção de *trágico*, relativamente à tomada de consciência infantil do fenómeno da morte.

Nenhum destes momentos se contradiz no interior de um modo infantil de conhecer as coisas. Como se leu no poema «Under the Rose», o sentido do *trágico* da revelação da morte ao conhecimento infantil, ultrapassa o plano sentimentalizante da dor psicológica para se transformar no misto de horror, fascinação e familiaridade, tal como este se exibe na percepção concreta do fantasma: *Thou art the Stranger I know best.* Assumir a qualidade fantasmática da existência, a sobrenaturalidade do natural, é assumir a evidência da própria morte, como a duplicidade inevitável do eu. E isto é fundamental em de la Mare, não só

na sua poesia infantil, mas no todo integral da sua visão poética. A escrita lírica delamareana só se compreende inteiramente na tomada de consciência da duplicidade essencial do sujeito que se enuncia, pelo que o eu da poética de de la Mare é um eu dramatizado, emergindo nas imagens dos seus reflexos. O sujeito que se enuncia comporta sempre o seu reverso silente, o que escuta, intransitivamente presente. Este é o eu fantasmático, o espaço vazio de todos os tempos passados, o qual compete à memória enunciante preencher. A lírica delamareana é este preencher de vazios. Os fantasmas que se recuperam são reencenações de uma história individual, no intuito de lhe dar sentido, desdobrando-se cada poema, então, como a voz do silêncio fantasmático que impregna o interior mais íntimo da escrita lírica de Walter de la Mare, pelo que, assim sendo, todas as outras vozes em que cada eu se desdobra e multiplica, ao longo das composições, são puramente ecos, vibrações do silêncio que invade os largos espaços solitários [52].

Tal como o Cap.II.1 procurou evidenciar, o sonho é o espaço por excelência, em de la Mare, para o jogo aberto das projecções dramáticas do eu, espaço de revelação subjectiva, palco de encenações múltiplas. A visão imaginativa infantil - *childlike* - encara a cena onírica como um jogo das escondidas, em que se tenta revelar, sem explicar, a linguagem surda das coisas: *Hide and seek, says the moon, / To the hazel buds (...) Hide and seek, say I, / To myself, and step/ Out of the dream of Wake / Into the dream of Sleep.* («Hide and Seek», *Peacock Pie*). Outros momentos há, em que o sonho é a tomada de consciência da presença - fantasmática - da sombra: a angústia do outro, que tudo repete, tudo vê, e nos segue para todo o lado: «The Shadow» (*Bells and Grass*) -

Still and stark,
Or stirring - *so*,
All I'm doing
He'll do too.

(...)
«*Sst!*» I whisper,
«Shadow, come!»
No answer:
He is blind and dumb -
Blind and dumb.
And when I go,
The wall will stand empty,
White as snow.

(ests.3-6)

8. No entanto, na poesia infantil de de la Mare, para além de temas e motivos que dizem respeito à totalidade de uma escrita poética, não devem ignorar-se aspectos que lhe são peculiares, inerentes a um olhar de criança sobre as coisas. Entenda-se um «olhar *de* criança» como já foi explicitado anteriormente: «à maneira das crianças», *childlike*.

Deste modo, ainda e sempre no contexto das duplicidades subjectivas, que constituem o ser lírico da poesia delamareana, observa-se uma atenção especial do poeta, na sua obra literária infantil, quanto ao relacionamento das figuras de crianças, ora com os animais, ora com personagens do imaginário dos livros para crianças. Curiosamente, encontram-se apenas escassas referências ao mundo dos brinquedos, como é o exemplo do cavalo mágico, alado, do poema «Suppose» *53*. Num outro texto, «The Magnifying Glass», de *Bells and Grass,* a lente de aumentar é considerada como um objecto mágico para fazer «falar» o segredo invisível das coisas pequeninas:

With this round glass
I can make *Magic* talk-
A myriad shells show
In a scrap of chalk;

(est.1)

8.1. Passando à análise dos tópicos propostos, considere-se, então, qual a perspectiva infantil sobre os animais. O animal não é sentimentalizado e, em certos contextos, chega a ser hostilizado violentamente. A maior parte das vezes, no entanto, a referência ao animal confere-lhe uma identidade anímica que, em certas alturas em que se assume em termos humanizados, no mesmo esquema de duplicidades subjectivas do eu que se enuncia. Leia-se, muito explicitamente, «The Little Bird», de *Peacock Pie*:

My dear Daddie bought a mansion
For to bring my Mammie to,
In a hat with a long feather,
And a trailing gown of blue;
(...)
And when all the guests were gone — and
All was still as still can be,
In from the dark ivy hopped a
Wee small bird. And that was Me.

A identificação do homem com o animal, como se verificou em «Suppose», no qual uma criança viaja pelo mundo fantástico da imaginação, na companhia de um cavalo alado, não é exclusiva, porém, da poesia infantil delamareana *54*. A leitura de *The Traveller*, por exemplo, deu conta da cumplicidade entre o homem e

o seu cavalo, na trajectória de uma rota comum, no cumprimento de um destino único. «The Listeners» apresenta o mesmo tipo de compromisso entre o homem e o animal, o cavalo.

No entanto, deve atender-se a pressupostos semântico-simbólicos comuns, na textualização do poema adulto e do infantil. Se, por um lado, a identificação do homem com o cavalo assume, em termos simbólicos, uma dimensão ontológica, na referência a um destino existencial comum, por outro lado, a identificação do homem com outros animais pode remeter para conceitos e atitudes filosóficos mais complexos. No domínio do antropocentrismo da metafísica ocidental, assiste-se à dissolução trágica do humano, à sua metamorfose no não-humano: o animal é, meramente, uma das prefigurações deste conceito de não-humano. O tema da metamorfose remete, sobretudo, para a dimensão mitológica e mágica das causas éticas e psicológicas que subjazem aos processos de transformação (temporária) sofridos pelo indivíduo, tanto num sentido ascendente, ie., quando o indivíduo se transforma num ser superior, como num sentido descendente, quando se opera a transformação num ser inferior. Normalmente, o sentido da metamorfose, ascendente ou descendente, é condicionado por uma estratégia definida para alcançar objectivos determinados (p. ex., quando um deus toma a forma humana, ou de um animal, ou de uma força da natureza, para o cumprimento dos seus próprios desígnios), ou por critérios morais que distinguem, respectivamente, as acções meritórias de recompensa ou de punição. No plano de uma simbologia literária, como esta se prefigura nas *Metamorfoses* de Ovídeo, no início da era cristã, a transformação mitológica dos seres humanos em toda a espécie de outros seres (desde animais a astros) procura traçar o percurso de uma evolução histórica e cultural da humanidade (centrada em Roma), desde o Caos da origem até à apoteose imperial de Júlio Cesar. A metamorfose literária pode igualmente traduzir

processos de auto-identificação do indivíduo, em fases distintas do seu crescimento e formação, como se tornou paradigmático na figura de Lucius, transformado em burro, em *The Golden Ass*,(ou *As Metamorfoses*) de Apuleio. A metamorfose de origem psicótica que se vê representada em *Lenz*, de Georg Büchner, comporta um processo gradual de alterização da personalidade do protagonista, identificado sucessivamente em figuras duplicadas de si, em animais, em objectos. A personagem do homem-insecto, na qual se transforma subitamente Georg Samsa, na *Metamorfose* de Kafka, é uma leitura metafórica da face desumanizada do mundo das burocracias, tecnocracias, em que a sociedade humana, uniformizada, se converteu. Do ponto de vista de análise global da questão, poder-se-à reflectir sobre a metamorfose como a prefiguração simbólica de um desejo alquímico de o eu se transportar para um outro, segundo motivações quase sempre sub ou inconscientes, no intuito de se atingir, por um efeito compensatório, a total integração do sujeito consigo próprio e com o mundo elementar e cósmico que ontologicamente o fundamenta *55*. A questão da metamorfose em de la Mare não é alheia a um dos problemas centrais da sua poética, ou seja, o da fragmentaridade subjectiva, tal como esta se faz sentir nas vozes dispersas que dizem os poemas, nas projecções de sombras e reflexos, nas aparições de fantasmas ou na presenças de seres invisíveis que recorrem ao longo da sua obra. No Cap. I.2, leu-se o poema «The Owl», na tomada de consciência deste processo metamórfico da identidade humana, a qual se vai perdendo, progressivamente, à medida que as figuras são comparadas com diversos animais, como o gato, a serpente; por fim, a personagem feminina mais jovem adquire a identidade de uma coruja, evadindo-se de casa em direcção à floresta. Muito peculiarmente, em de la Mare, o assumir da metamorfose, na enunciação do poema, efectua-se no som da própria voz da coruja, nesse eu transformado que teima em fazer-se ouvir — no reflexo de si.

Esta atitude filosófica dominada pelo cepticismo quanto à natureza do humano, em termos de integridade metafísica, é a atitude que enforma, fundamentalmente, o discurso *nonsense* [56].

8.2. Regressa-se, no entanto, ao poema infantil, apresentado no início da discussão sobre a temática do animal, na poesia de W. de la Mare. Como se torna evidente, «The Little Bird» enuncia um eu, na figura de um pássaro ainda bébé: «a / Wee small bird». A metonimização de um espaço familiar, composto pelo jovem casal de pássaros e o pequenino que nasceu, é reforçada na alusão à atmosfera idílica da casa nova. O simbolismo do pássaro, na estrutura da sua relação metonímica com o homem, particularmente, a criança, não é fortuito em de la Mare, como já se tornou aparente em «Suppose», no relacionamento contextual das aves que comiam à mesa com a figura da Rainha, nas cenas de um sonho infantil. O pássaro constitui, de facto, uma das presenças mais assíduas na obra poética delamareana, sobretudo, nos poemas infantis, justificando-se, em parte, esta motivação no modo peculiar ao próprio poeta dê percepcionar e associar os objectos e as cenas do real em torno de si [57]. Lê-se num passo de *Early One Morning*, uma expressão literal deste modo idiossincrático de formar imagens simbólicas, a partir dos dados assimbólicos das objectividades empíricas: *By no means according always to the cage will be the song of the bird.* (304)

Assistiu-se ao paralelismo dos destinos do homem e do cavalo: o *ser-para-a-morte* que investe a temática delamareana do viajante sobre a terra, enquanto peregrino, recorre à simbologia tradicional da imagem do cavaleiro e representa, normalmente, o idealismo guerreiro, na conformação da identidade tradicional do

herói *58*. O paralelismo, ou mesmo identidade, em certos exemplos, entre o homem e o pássaro responde igualmente à natureza da questão do *ser-para-a-morte*, fundamental em de la Mare, todavia, de um modo diverso. Simbolicamente, o pássaro prefigura a alma, o espírito, que habita o homem, prefiguração essa, à qual não é alheia a imagem cristã do Espírito Santo na figura de uma pomba *59*. Por seu turno, curiosamente, o (Al-)Corão atribui à simbologia do pássaro a ideia de destino humano *60* bem como, a de imortalidade da alma *61*. Finalmente, uma consulta ao *Dictionnaire des Symboles* de Chevalier e Gheerbrant segundo a entrada de «pássaro», permite uma leitura do símbolo nos seguintes termos:

> Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre. En grec, le mot même a pu être synonyme de préssage et de message du ciel. (...) L'oiseau s'oppose au serpent comme le symbole du monde céleste à celui du monde terrestre.
> (...) Les documents les plus anciens, parmi les textes védiques, montrent que l'oiseau (en général, sans spécifications particulières) était tenu pour un symbole de *l'amitié des dieux envers les hommes.* (695-696)

Um outro aspecto de relevância especial, quanto à simbologia do «pássaro» na poesia delamareana, tem a ver com os modos de prefiguração onírica da personalidade do sujeito. Ainda um passo do *Dictionnaire des Symboles* pode ser elucidativo a este respeito: «Dans les rêves, l'oiseau est un des symboles de la *personnalité du rêveur*». (699)

Assim, em de la Mare, o modo particular de percepcionar e associar simbolicamente os objectos do real empírico, é o reflexo inquestionado - natural - de uma densa tradição de correspondências simbólicas, de raiz metafísico-religiosa. Em certos casos, como por exemplo no símbolo do pássaro, bem como de resto no símbolo do cavalo, a tradição que lhe atribui um valor de identificação com a

natureza espiritual do homem, transcende as barreiras de um contexto cultural delimitado, para se assumir de modo universal, em contextos culturais diversos.

É precisamente neste domínio da universalidade do símbolo, na imediaticidade da referência simbolizada, que a imaginação delamareana se revela. Não tem a força e o impacto das imagens novas, dos planos de ruptura, mas revela acima de tudo a naturalidade própria de todas as continuidades. Assume-se o legado que vem de trás, na mesma ordem de necessidade em que o presente se apresenta e o futuro se pressente, reiterando-se em de la Mare uma consciência nítida de que não são de ruptura os planos do natural e do sobrenatural, nem os da vigília e do sonho, nem tão pouco o mundo da infância se perde com a chegada ao mundo adulto: a memória revisita-o, preenche-lhe os espaços esvaziados pelos tempo que passou.

A previsibilidade simbólica, assente na tradição das continuidades associativas da imaginação humana, não implica superficialidade de análise, quanto ao sentido fundamental do homem, enquanto um destino de *ser-para-a-morte.* A continuidade, em de la Mare, não deriva de uma relação lógica de causas e efeitos, como o passo de *Early One Morning*, anteriormente citado, o pode explicitar, mas apresenta-se no mesmo sentido complexo de destino. De igual modo, não se estabelece uma correspondência simplista entre os binómios *gaiola/pássaro* e *casa/homem*. Tal como se viu no Cap. II. 1., em de la Mare, a dimensão da casa relativamente ao sujeito tem a profundidade ontológica da habitação natural ao eu, enquanto aquele que *é*-para-a-morte. A casa *é* o próprio *eu*. A propósito de *The Traveller*, verificou-se que o sentido da casa atingia a dimensão da terra, enquanto em *Winged Chariot,* ela assume o valor intransitivo de uma imagem de tempo petrificada, algo que torna pertinente o sentido da inclusão dentro do corpo

principal do poema de um outro poema, sob o título emblemático, «The Palace of Time». Por sua vez, a leitura de «Haunted», um poema de *Inward Companion*, centrou a questão numa espécie de verso paradigmático: «*I* sit at *home*».

No entanto, na contra-argumentação destas premissas, torna-se clara a réplica de que, a gaiola *não* é a habitação do pássaro. Tal como a do próprio homem, a habitação do pássaro é a terra, assumida na sua relação com uma medida intransitiva de tempo, como em *The Traveller* e em *Winged Chariot*. Assim, a lógica simbólica delamareana não é a lógica psicologista regida pela aparência de similaridades relacionais: a gaiola do pássaro simboliza a casa do homem. A lógica simbólica de de la Mare fundamenta-se no interior epistemológico que confere sentido a cada coisa, ou seja, o homem pode identificar-se com o pássaro, numa via tradicional de associação do espírito com algo de etéreo, que se destina a viver no ar, no céu. Assim, o dado concreto do vôo da ave prefigura o dado abstracto do vôo do espírito, pelo que, em última análise, o que simbolicamente se representa é o vôo da alma do corpo para o céu, com a passagem da morte. Este vôo libertador do pássaro, no sentido de uma transcendência espiritual dos limites corpóreos do eu, pode igualmente ver-se representado em símbolos como o avião, as naves espaciais, na medida em que estes desafiam, mesmo que temporariamente, as leis terrestres da gravidade *62*.

Embora com algumas reservas, quanto a valores de ordem sócio-política, ou a associações psicanalíticas, o simbolismo da gaiola , tal como ele emerge no passo citado, não remete para o simbolismo da casa, no âmago conceptual da poesia delamareana *63*. E este facto é importante em de la Mare, na medida em que não se está em face de um poeta comprometido, em termos pragmáticos, com a realidade circundante. No entanto, não se trata de alguém que se alheia dessa

mesma realidade. De la Mare é um leitor voraz, um homem curioso de informação, completamente a par do que se passa no mundo dos acontecimentos [64]. Só que, de la Mare combina a sua presença no tempo e no espaço da sua vivência histórica, com o sentido aristotélico de *mythos*, como a essencialidade do dizer poético. Mais do que a aparência circunstancial das ocorrências históricas, verdadeiramente importante é o substracto residual que universaliza a experiência do particular. A poesia delamareana não é o dizer que se compromete com a história; nem sequer com o pensamento filosófico, em si, mas é, antes de mais, um modo de enunciar procedente da visão subjectiva que procura encontrar um sentido poético, total, a partir da fragmentaridade e aparente descontinuidade das referências do tempo histórico. A continuidade delamareana é, igualmente, uma outra designação de *poético*: o princípio de continuidade, como tal, o princípio poético, em de la Mare, objectiva-se numa tipologia lírica de discursos, na qual cada poema enuncia o equilíbrio subjectivo entre a diversidade do histórico e a universalidade do filosófico, numa reescrita do *mythos* aristotélico. É deste balanço que, finalmente, se pode falar da ressonância ontológica do símbolo delamareano, no fundo, da sua naturalidade catacrética. A poesia de de la Mare integra em si, não a novidade das metáforas originais, mas a tradição de todas as metáforas que as culturas dos povos já lexicalizaram na linguagem dos símbolos, no interior dos inconscientes colectivos, segundo Jung, no interior das reminiscências subjectivas de infâncias míticas, que os sonhos projectam.

Relê-se, então, o poema «The Little Bird» na densidade simbólica de uma esteira de tradições míticas, na qual é assumida, como natural, a identificação do eu-pássaro com o hipotético eu de uma criança: *In from the dark ivy hopped a/ Wee small bird. And that was Me.* Num outro poema, «The Bird», de *Bells and Grass*, as imagens paralelas do pássaro e do homem, estão impregnadas da mesma

natureza ontológica do símbolo, em de la Mare. Desta vez, o sentido de destino assimilado à simbologia do pássaro comporta explicitamente a noção de morte:

As poor old Biddie
Sat by the hearth,
Chilled to the bone
By the cold in the earth.
(...)
Tap - tapping - and tapping
(...)
With hoar-frost - still tapping
That restless beak.
But Biddie, as deaf
As a post, drowsed on;
And at last in the starlight
The tapping was gone.
Three mortal days
Lagged wintrily through,
But at midnight on Thursday
Gone was old Biddie too.

Esta questão de uma figuração simbólica catacrética não pode deixar de ser analisada no seu papel fundamental dentro dos moldes de uma literatura infantil. Deve lembrar-se que tanto «The Little Bird» como «The Bird» são poemas infantis, incluidos em livros de poemas para crianças, pelo que a redundância simbólica se torna importante. Considerando o texto de «The Bird» note-se que, neste sentido, a ocorrência da morte aparece denunciada em todos os motivos representados ao longo da composição. Por exemplo, a significação de morte como um fim é reforçada pela idade avançada da personagem do poema - *old Biddie* - numa prefiguração da velhice que se desdobra metonimicamente no enquadramento sazonal do Inverno, ou seja, a morte de um ciclo da natureza. Por sua vez, a solidão do velho, surdo, a quem ninguém ouve, é a solidão do pássaro que bate à janela,

sem nunca chegar a ser escutado. Assim, é apenas nesta ocorrência óbvia de símbolos que a visão infantil (*childlike*) toma consciência verdadeiramente do fenómeno inevitável da morte, contrariamente ao que se passa em «The Funeral». Aqui a consciência da morte, no sentido finalista de «The Bird», surge descentrada quanto ao ponto de vista da enunciação, o qual faz prevalecer a noção sobrevivente da visão infantil. O funeral é uma circunstância da vida, entre todas as outras, e a sua aceitação como tal reforça a temática das continuidades presentes na escrita de de la Mare, na ausência de barreiras entre a vida e a morte, entre o natural e o sobrenatural. Assim, a simbologia do negro, com que vestiram as crianças para assistirem ao funeral, perde força evocativa, uma vez confrontada com a necessidade de brincar, comer e dormir, natural à vitalidade da reacção infantil.

Como já oportunamente foi esclarecido, de la Mare não escreve poemas propriamente para crianças, mas sobre um *modo* infantil de ver e de sentir as experiências humanas. Entretanto, esse modo de ver as coisas «à maneira» das crianças implica, em primeiro lugar, um conhecimento intrínseco do universo infantil, de modo a possibilitar a reconstituição de uma consciência de infância, através da memória imaginativa. Assim, a razão de um emprego simbólico auto-evidente nos poemas infantis prende-se ao que o psicólogo americano David Elkind refere essencial na literatura para crianças *65*: «Children's literature abounds in evidence of the cognitive concept of children».

Esta noção de *evidência* é reforçada, por exemplo, por Nicholas Tucker, no seu estudo psicológico e crítico sobre a produção literária para crianças: *The Child and the Book* *66*:

> Perhaps the most typical sort of reading for this age-group [ages 7-11], however, is the heady world of domestic adventure, usually set in an ostensibly

> recognizable world of reality (...). Certainly, everything is always made easy (...). The vocabulary tends to be as repetitive as the plots, and even simple notions may be buttressed to convey their meaning twice over.

8.3. É então deste contexto infantil que se coloca numa perspectiva mais ampla a questão do simbolismo do animal, na sua relação com o humano: neste caso, a criança, mais propriamente. O símbolo ontológico delamareano, enraizado na densidade da sua ressonância mítica, adquire uma dimensão mágica no universo da consciência infantil. Tal como o fantasma é a presença visualizável de uma natureza invisível, sobrenatural, também o animal é a presença transformada magicamente do próprio homem: pode ser inclusivamente a outra voz desse homem, perceptível linguisticamente. Aliás, se em termos psicológicos a criança começa por desenvolver uma tendência para animizar os objectos da sua referência empírica, então também a noção de universo mágico infantil é inerente a uma crença primária na possibilidade de omnipotência humana. A experiência subjectiva do homem adquire um valor-padrão no conhecimento do seu objecto, pelo que se atribuem pensamentos e sentimentos humanos, bem como a própria faculdade da fala a seres não humanos: desde utensílios variados como quebra-nozes, espelhos, baralhos de cartas, a animais, passando pelos seres elementares, como os duendes das florestas, os génios, as fadas, as sereias *67*.

É deste antropocentrismo quase endémico nos modos de representação subjectiva do mundo objectivo que surge a dimensão do fantástico das lendas e das sagas. Através delas, humanizam-se, i.e., revertem-se às medidas do humano os outros aspectos de toda a existência *68*. Procura explicar-se, desocultar, tudo

aquilo que, afinal, permanece estranho e desconhecido na natureza das próprias coisas: humanas e não humanas. Leia-se, a este propósito, um outro passo do estudo de N.Tucker, sobre questões relativas a um contexto literário infantil:

> This whole idea of a pre-lapsarian paradise, where man and beast converse and live together in peace, is one that can be found in many myths and religions as well as in the Bible, and is obviously a vision that has strong appeal. (*CB.*75)

É precisamente tendo em vista o contexto de uma simbologia mítica, de fundo cultural e religioso, que a visão infantil se deixa perceber como memória. E como memória, a visão infantil recupera as imagens, reproduz-se como eco de uma experiência humana acumulada, ao longo de séculos de gerações, emergindo como a memória da ancestralidade do eu. Relembrem-se os versos iniciais de um poema citado quase na abertura deste capítulo: «Me» - *As long as I live/ I shall always be/ My self - and no other,/ Just me.* A integridade deste *eu* tem a complexidade de todos os outros *eus* que lhe subjazem na memória de todos os passados, como marcas de uma hereditariedade, tão presente como ignorada:

Very old are we men;
Our dream are tales
Told in dim Eden
(...)
But the day gone by,
Silence and sleep like fields
Of amaranth lie.

«All That's Past» (est.final)
The Listeners

Num outro poema infantil, «Then as Now» (*Bells and Grass*), de la Mare integra a questão da identidade múltipla do sujeito no conceito de temporalidade cíclica, que determina a passagem das gerações pela terra:

> Then as Now; and Now as Then,
> Spins on this World of Men.
> White - Black - Yellow - Red:
> They wake, work, eat, play, go to bed.
> (...)
> Count your hardest, who could tell o'
> The myriads that have come and gone,
> Stayed their stay this earth upon,
> And vanished then, their labour done?
>
> (1-4;10-13)

Assim, para além de um conhecimento empírico, de base psicológica, do que é a infância, enquanto idade humana, de la Mare revela sobretudo uma atitude antropológica no modo de conceber a infância como a memória densa e ancestral do *eu*, enraizada na simbologia de um maravilhoso mítico. Nesse fundo original, o mundo é concebido à maneira de um conto de fadas, no qual a força mágica da *omnipotência* humana consegue fazer coexistir, no mesmo plano linguístico de entendimento, homens, animais, plantas, pedras, objectos.

Deste modo, é com base nesta noção do universo dos valores da criança que de la Mare não exclui a ideia de mal da visão infantil das coisas, por oposição à ideia de bem.

É, igualmente, dentro do domínio da aceitação do mal pela visão infantil, que o universo mágico do entendimento entre o homem, o animal, e toda a restante criação, se perverte. Em vez da fada surge feiticeira, pela qual todo aquele que se

lhe opõe sofre punição. Normalmente, a maldição da feiticeira opera a transformação da sua vítima num ser que lhe seja inferior, na hierarquia antropocêntrica dos valores da existência terrena. Assim, por exemplo, os homens são transformados em animais, monstros, objectos inanimados *69*. Muito curiosamente, em de la Mare, no poema «The Owl», a transformação mágica da jovem na coruja, ou seja, a metamorfose do homem no animal não se deve ao acto voluntário de um agente exterior, como na generalidade dos contos de fadas, mas sim a um processo interior de auto-degradação da personagem.

9. A aceitação infantil da presença do mal na natureza intrínseca das coisas não se verifica unicamente no domínio da simbologia de um universo mágico, uma vez que a visão do mundo à maneira das crianças não cinge as suas noções de bem e de mal, de justiça e de injustiça, à acção das fadas e das feiticeiras. A aceitação do mal, de acordo com o olhar infantil, assim como a aceitação do bem, tem a naturalidade da aceitação da vida e da morte, na sua inevitabilidade recíproca. Fazer bem ou fazer mal, na criança, procede de sentimentos instintivos de prazer, pendularmente opostos, e manifestam-se em todos os domínios da sua percepção e experiência do mundo em redor. O texto infantil delamareano, contudo, articula esta contraposição dicotómica do bem e do mal nos planos de relacionamento da criança com o adulto, e da criança com o animal.

9.1. Já que se estabeleceram relações de simbolização fundamentais entre as figuras de animais e as humanas, as crianças, no domínio de uma literatura infantil, convém dilucidar, neste momento, os modos como a visão moral infantil se revela na expressão do bem e do mal face ao animal. Assim, no plano dos enunciados sobre aspectos de crueldade infantil, tomada como fonte de prazer sádico, podem confrontar-se os seguintes exemplos *70*:

JENNY WREN

That farthing bird, J. Wren,
The cruel boys pursue;
Hunt her with sticks and stones
Hedge and green coppice through.

(est. 1)

Poems for Children (1930)

A crueldade infantil assume um carácter explicitamente lúdico que, todavia, se manifesta numa espécie de ritual primário de perseguição e tortura de uma vítima indefesa: o pássaro. O mesmo tipo de violência sobre o animal, à mercê do instinto predador humano, surge num outro poema - «Hi!» - da colectânea acima referida, verificando-se um emprego análogo de termos bélicos:

HI!

Hi! handsome hunting man
Fire your little gun.
Bang! Now the animal
Is dead and dum and done.
Nevermore to peep again, creep again, leap again,
Eat or sleep or drink again, Oh, what fun!

9.2. Como contraponto à manifestação infantil do mal nos animais, emerge a expressão da afectividade da criança relativamente ao animal, percebido normalmente de forma humanizada: o animal é o companheiro de todos os momentos do quotidiano da criança, podendo estabelecer-se como seu interlocutor, ao compreender certos enunciados do código linguístico humano: *She gave him bread-crumbs dipped in milk,/ She stoked his feathers soft as silk./ Then leaning sidelong her fair head, / «Sing sweet! I'm listening,» she said.* («The Robin»: 5-8; *Poems for Children, 1930*) *71*. Deste modo, o animal torna-se objecto de afecto e protecção, por parte da criança, num tipo de relacionamento que deixa implícitos juizos morais quanto a um conceito de bem desejável no âmbito das relações humanas propriamente ditas. Assim, esta humanização do animal, patente na expressão infantil do fazer bem e, de certa forma, ignorada nas manifestações do mal, pode conduzir a reflexões morais que condicionam a visão da criança confrontada com uma situação de choque, como se lê, por exemplo, em «The Feather», de *Bells and Grass*:

A feather, a feather! -
I wonder whether
Of Wren? Or Sparrow?
Or poor Cock Robin,
Shot with an arrow?
(...)
So I can't help asking,
Wren? Or Sparrow?
Or - it would fill
My heart with sorrow —
Poor Cock Robin's,
Slain with an arrow?

(ests. 1-4)

9.3. Curiosamente, no plano das relações humanas, a poesia infantil delamareana é particularmente perceptível da faceta do mal, no âmago das vivências de infância. A criança é simultaneamente agente e vítima de actos e sentimentos de crueldade, algo que é também patente nas tradições de uma literatura infantil, desde a «nursery rhyme» aos contos de fadas *72*:

> Nursery rhymes and fairy stories, however, depict for a child a world that is sometimes savage and cruel. There are fairy stories, for example, where parents who are themselves starving to death abandon their children to wild animals as in *Hansel and Gretel*, or where within families, the struggle for power or for the father's inheritance may be brutal or murderous, as in Grimms story *The Singing Bone*.

Considerar a criança como agente de crueldade, por exemplo, em manifestações de desprezo pela fraqueza, através do riso e atitudes de zombaria, não implica atribuir-se uma intenção determinadamente malévola a esses mesmos actos, que parecem integrar-se, pelo contrário, no quadro das demais actividades lúdicas infantis. Assim, no poema «Jim Jay», de *Peacock Pie*, a infelicidade de um garoto estrábico, aterrorizado no cimo de uma torre de relógio, serve de motivo de troça e desprezo, por parte dos companheiros:

Do diddle di do,
        Poor Jim Jay
Got stuck fast
        In Yesterday.
Squinting he was,
(...)
And stuck was Jim
        Like a rusty pin. ...
(...)
Jim was a speck

Slip — slipping by.
Come to-morrow,
The neighbours say,
He'll be past crying for:
Poor Jim Jay.
(1-5; 11-12; 27-32)

O declínio da velhice é outro alvo de zombaria infantil, como se torna claro em «Silly Sallie», de *Bells and Grass*:

Silly Sallie! Silly Sallie!
Called the boys down Blind Man's Alley;
But she, still smiling, never made
A sign she had heard, or answer gave;
Her blue eyes in her skimpy hair
Seemed not to notice they were there; (1-6)

9.4. No reverso desta situação, a criança surge como vítima de crueldade ao tomar consciência do lado vingativo da incompreensão, da falta de escrúpulos ou da violência da atitude do adulto. Pelo facto de a literatura infantil revelar ao conhecimento das crianças algo que pode não constar da sua experiência das coisas, não deve ignorar-se a influência psicológica desse tipo de referências, na configuração do real e do imaginário da mente infantil em formação: *Children will probably not yet know this to be true from their own experience, but this knowledge may still strike a chord within them, possibly from their own more violent fantasies and nightmares* 73.

Podem citar-se exemplos deste tipo de condicionalismo psicológico da criança face à malevolência do adulto, em poemas como, «Tit for Tat», de *Peacock*

Pie, e «The Grey Wolf», de *Songs of Childhood*, nos quais, significativamente se prefigura a morte na centralidade dos motivos representados. No primeiro, a criança interpreta a vítima e receia a morte sugestionada pelas ameaças aterrorizadoras da sua ama:

> Have you been catching of fish, Tom Noddy?
> Have you snared a weeping hare?
> Have you whistled, «No Nunny», and gunned a poor bunny,
> Or a blinded bird of the air?
> (...)
> Wonder I very much do, Tom Noddy,
> If ever, when off you roam,
> An Ogre from space will stoop a lean face
> And lug you home:
> (...)
> With your bent knees strung round his old iron gun
> And your head dan-dangling by:
>
> And hang you up stiff on a hook, Tom Noddy,
> From a stone-cold pantry shelf,
> Whence your eyes will glare in an empty stare,
> Till you are cooked yourself!
>
> (ests. 1-3-4-5-6)

A representação da vingança adulta, perante o mal do prazer lúdico infantil, surge nos termos de uma simbologia de imagens oníricas, por meio da qual se opera a deslocação das sucessivas intenções de vingança da ama para os actos de retaliação macabra do Ogre espacial. No seguimento do que mais acima se referiu, acerca da influência de temas e imagens de uma literatura infantil, na formação dos processos de simbolização imaginária da mente da criança, verifica-se que a violência manifestada pelo Ogre, na prefiguração oblíqua da ama, remete para cenas de ficção no domínio das representações fantásticas. Assim, ao tentar visualizar a

cena do castigo infligido pelo Ogre espacial à sua vítima encontram-se inúmeros paralelismos com as cenas de violência aproveitadas para preencherem os argumentos de acção dos filmes de animação para crianças, incluindo os de ficção científica: *An Ogre from space will (...) lug you home: (...) With your bent knees strung round his old iron gun/ And your head dan-dangling by:/ And hang you up stiff on a hook (...) Till you are cooked yourself!*. Por sua vez, este tipo de cenas faz parte de uma idealização de brincadeiras infantis, sobretudo masculinas, imitando rituais bélicos de civilizações medievais, nos duelos e torneios entre facções rivais bem como civilizações primitivas e exóticas, por exemplo, índias ou canibais, sem esquecer o âmbito de uma civilização imperial arreigada no domínio marítimo, no confronto imediato com a pirataria. Naturalmente, a experiência infantil toma contacto com o imaginário destes contextos através da tradição literária infantil e juvenil dos romances de cavalaria e *thrillers* medievais, dos relatos de viagens e de aventuras, bem como através de toda a produção cinematográfica destes temas, com especial destaque para o *western* [74].

Em «The Grey Wolf», a figura do adulto representa-se na própria mãe que, simultaneamente, transpõe para si as funções simbólicas do Ogre de «Tit for Tat». Curiosamente, a figura do lobo, que nunca aparece, serve apenas de plano reflector, na identificação da figura da mãe, enquanto responsável implícita pela morte do filho:

> «A fagot, a fagot, go fetch for the fire, son!»
> «O, Mother, the wolf looks in at the door!»
> «Cry Shoo! now, cry Shoo! thou fierce grey wolf, fly, now;
> «Haste thee away, he will fright thee no more."
> (...)
> O, Mother, I cry in the air at thy door,

Cry Shoo! now, cry Shoo! but his fangs were so cruel,
Thy son (save his hatchet) thou'lt never see more.»

(ests. 1-2)

O poema delamareano pode ser lido, tal como «Tit for Tat», como a enunciação de um processo onírico de simbolização de vivências que afectam a experiência infantil do mundo. «The Grey Wolf» parece interpretar imagens de ansiedade da criança, em face de um perigo iminente de repercussões fatais. O medo de sair de casa é, por exemplo, associado na psicanálise freudiana ao estado de ansiedade dominante nos pacientes de fobia histérica, ou agorafobia *75*. O índice de fatalidade que caracteriza o estado de ansiedade infantil em «The Grey Wolf» é reforçado pela figura da mãe, numa função simbólica revertida: de progenitora e protectora do filho, a mãe assume-se na destruição e morte daquele, ao fazê-lo sair ao encontro do animal feroz - o lobo. Contrariamente ao que se passa em «Suppose», no qual a criança se evade para as alturas de um espaço aéreo e liberta da mãe (-terra), montada no cavalo mágico, a criança de «The Grey Wolf» teme a libertação, a experiência iniciática do mundo exterior do adulto, prefigurada no lobo, numa semelhança tipológica com o conto do «Capuchinho Vermelho» *76*.

No entanto, a leitura de «The Grey Wolf» pode remeter para um outro fio de ligações temáticas no interior da obra delamareana. Nesta persepctiva, o verso final deste poema revela-se paradigmático na poética de de la Mare ao surgir como referência metonímica da visão global do poeta sobre o mundo das representações humanas: *Thy son (save his hatchet) thou'lt never see more.* O olhar infantil, encarado como algo que já passou e apenas adquire realidade na memória adulta que o reconstitui, liga-se implicitamente ao problema da morte. Então, tal como lê «A Song of Enchantment» (*Peacock Pie*), o olhar infantil é uma visão que se perdeu, no destino de *ser-para-a-morte* que a criança assimilou em si:

A Song of Enchantment I sang me there,
In a green — green wood, by waters fair,
(...)
Twilight came; silence came;
(...)
But the music is lost and the words are gone
Of the song I sang as I sat alone,
Ages and ages have fallen on me -
On the wood and the pool and the elder tree.
(1-2; 9; 13-16)

10. Entre o último verso de «The Grey Wolf» - *Thy son (...) thou'lt never see more* - e a última estrofe de «A Song of Enchantment» estabelece-se, então, uma identidade essencial, na articulação do sentido da visão infantil como memória, ou seja, a visão da perda de algo. Não se trata propriamente da perda de um estado impoluto de inocência abstracta, na medida em que, como se tornou evidente ao longo deste capítulo, a visão infantil comporta dicotomicamente as noções de bem e de mal. Todavia, no modo infantil de olhar as coisas os padrões éticos que estabelecem os limites dos termos opostos, não equivalem aos padrões da visão adulta. É, então, neste ponto preciso de ruptura entre o *infantil* e o *adulto* que de la Mare integra o seu conceito de memória de infância, como a *consciência* real de *perda* de uma inocência ignorada. Por ser ignorada é que a infância, em si, não pode representar-se: para de la Mare a infância *é*, em cada criança, de uma forma não auto-consciente. É o próprio de la Mare a afirmá-lo, por outras palavras, em *Early One Morning*, num passo que volta a citar-se: *[Children] very seldom play at being children.* Paradoxalmente, no entanto, a perda da inocência ignorada

equivale à tomada de consciência subjectiva da densidade ancestral do eu, como se leu em «The Song of Enchantment»: *Ages and ages have fallen on me.* Só nesta densidade histórica do eu se pode conceber a noção de memória, na sua ligação directa com a visão *infantil* delamareana. A convicção de de la Mare quanto à latitude deste conceito de infância dimensiona-se nos paralelismos traçados com as perspectivas de outros poetas, quando eles próprios escreveram sobre a memória do que é ser criança:

> The interwoven theme of the «Ode on the Intimations of Immortality» is Wordsworth's grief that he cannot regain the glory and the freshness of a dream that haunted him in infancy, the splendour in the grass, the glory in the flower. (...) Indeed Blake himself idealizes children, and alike to their innocence, happiness and grief gives the beauty and youth of immortlity. Stevenson plays at being a child, and Carroll, again, carries off his sedate little Victorian Alice into a dreamlike, antic and deathless world of the fantastic and there (...), she meets nothing even faintly resembling a child. (*EOM.*306)

Neste sentido, para de la Mare a consciência de uma inocência perdida não se identifica inteiramente com o neoplatonismo da melancolia de Wordsworth, na «Ode on the Intimations of Immortality»; também, não pode dizer-se que se assiste, em de la Mare, a uma dicotomização blakeana entre os estados de inocência e de experiência. Tentar assimilar o sentido delamareano de perda ao sentido de culpa, tal como a tradição judaico-cristã a faz reflectir no mito adâmico da explusão do Paraíso, é negar no poeta uma atitude deliberada de descomprometimento face à ortodoxia religiosa. As imagens de uma simbologia bíblica emergem, sem dúvida, ao longo dos seus escritos; todavia, à semelhança de todas as outras imagens simbólicas, as prefigurações bíblicas são pretextos de escrita, em função de motivações poéticas.

A dimensão do conceito de perda da infância enraiza-se no sentido profundamente simbólico que configura a escrita lírica de Walter de la Mare, ao fundir em si as percepções e representações mais íntimas de um homem relativamente a si próprio, ao seu passado e ao mundo em que todos os tempos se projectam. Numa retrospectiva sobre os grandes planos de representação temática e simbólica da poesia delamareana, descortina-se um sentido insistente de perda na dor da intimidade do conhecimento, pela qual Ophelia escolhe o suicídio nas águas e o príncipe louco submerge no dizer desconexo da memória de um amor eternizado. Os sonhos são perdas da consciência de vigília, os fantasmas recordam a identidade objectiva e natural já perdida, assim como todos os espaços e figuras esvaziadas do passado mais não são do que dimensões possíveis da memória reminiscente.

Talvez possa definir-se nesta dimensão de perda o sentido mais densamente subjectivo e humanamente real da criança em de la Mare, pois esta assume-se inteiramente como síntese arquetípica dos valores que determinam a posição relativa do homem no fluxo de tempos que perfazem a sua identidade, lhe remexem os passados e traçam destinos. A reflexão sobre o significado histórico-cultural de um sentimento de perda, particularmente inscrito no contexto do mundo ocidental das primeiras décadas novecentistas, segundo planos de emergência de movimentos de arte modernistas, reitera a identificação de de la Mare como fundamentalmente um indivíduo do século XX. A sua poesia é o traçado deste real, em imagens que se vão recuperando de sucessivas perdas, ou ilusões de realidade. Deve ler-se Eliot, ao falar-se de sentidos do presente que só se explicam pela consciência de muitos sentidos perdidos:

> Footfalls echo in the memory
> Down the passage which we did not take

Towards the door we never opened
Into the rose-garden. (...)

Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.
(...)
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always -
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.

The Four Quartets: «Burnt Norton» (I-V)

A dimensão da perda em Eliot, em de la Mare, no contexto ideológico e cultural que os associa, comporta em dicotomia o sentido da espera, tal como Beckett também o assume. Perder e esperar designam, afinal, a mesma qualidade do tempo que se vive, em equilíbrios tensionais de progressões e regressões, pelos quais toda a mudança é só aparente:

I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
For the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought:
So the darkness shall be light, and the stillness the dancing.

T.S.Eliot. ***The Four Quartets: « East Coker»*** (III)

Finalmente, retomando a poesia delamareana para crianças, resta considerar esta questão da memória da infância perdida, na recuperação de algumas figuras canónicas da ficção infantil. O estatuto ficcional destas personagens tem sempre

algo de análogo ao estatuto sobrenatural do fantasma na visão infantil, ao fazerem intrinsecamente parte do real das experiências. As personagens que povoam o imaginário ficcional das crianças são continuidades vivenciais do eu infantil, percebidas como expressões de um possível.

De la Mare é explícito na evocação da memória infantil, entregue à tarefa de recuperar imaginativamente, em si, a vivência de todos os tempos, de todas as figuras do seu universo ficcional. O título de outro poema infantil tenta sintetizar o aspecto da transposição em continuidade dos mundos possíveis da ficção para o mundo da experiência empírica da criança :«Books» -

> And Jack would smile ... No wonder! He
> In books found marvellous company,
> Wonder, romance, and mystery.
> He pined to follow, on and on,
> Sailors on strange adventures gone;
> With travellers to rove, and scan
> Regions untrodden by mortal man.
> Eyes shining, breathless, cramped, stock-still,
> Lost in these dreams he'd crouch until
> The fancied all but seemed the real.
>
> (21-30)
>
> *This Year: Next Year (1937)*

Trata-se de um longo poema, ao qual não se dedicou uma análise de natureza mais descritiva, na medida em que, neste caso, incorrer-se-ia no risco da paráfrase desnecessária. Saliente-se, no entanto, a evocação, ao longo do texto do poema, de personagens célebres da ficção juvenil, como por exemplo: Gulliver, Sindbad, Crusoe; o maravilhoso dos contos de fadas é representado em Andersen e Grimm, na recordação de Hansel e Gretel, da Branca-de-Neve e dos Sete Anões. Tal como oportunamente foi referido, é este mundo ficcional de personagens e

cenários que configura as possibilidades de auto-realização da criança, no plano das representações que prefaz o domínio dos jogos e das brincadeiras infantis. Contudo, a realidade destas representações lúdicas da criança não se confunde com a realidade objectiva que a cerca. Os jogos, as brincadeiras, os livros que se lêem (os *cartoons* dos filmes de animação), são palcos de um teatro paralelo ao da própria vida: *The fancied all but seemed the real.* São espaços de vivência acordada de sonhos que, desse modo, se tornam reais: *Lost in these dreams he'd crouch (...)*

> Words were to him not merely *words* -
> Their sounds rang sweet as bells, or birds;
> (...)
> And all they pictured clearer was
> Than things seen in a looking-glass.
> (229-230;234-235)

Reassume-se, de novo, a consciência da infância como de um tempo em memória que é necessário resgatar e reconstrói-se esse tempo, reflectindo-se sobre ele. Mais uma vez, em de la Mare, recorre uma outra das suas visões poéticas fundamentais: o reflexo do eu no espelho, a alteridade subjectiva, são aspectos de escrita peculiares perfazendo a sua natureza profundamente lírica. O lirismo delamareano é a encenação dramática do eu, nas figuras que adensam a sua história, preenchem os espaços e os tempos esvaziados de toda as vivências que se esgotam, na transitividade das mortes que se vão sofrendo.

«The Pantomime» é um poema que fala de tudo isto, à maneira das crianças. Dispensa o comentário da análise, porque é melhor deixá-lo só, como uma voz que se lê, no eco de todas as outras que ficaram para trás:

Were those fine horses once white Mice,
Their Coachman an old Rat,
And the coach itself of the shape of a melon,
There'd be good reason that
My pen should now attempt to tell a
Tale entitled «Cinderella».
(...)

It may be then the Stage is set
For quite a different Play; that this
Vast Castle, with its moated walls,
That wild Aladdin's is -
Which, in the Scene that follows, may
Be magicked off to Africa.
Or Puss in Boots? Or Bluebeard's fell?
Or valiant Mollie Whuppie's? Well?
We guess, but cannot tell.

Or are these pennons, this wild array
To welcome one who rode away,
Pillion upon a dapple-grey,
In the flush of the morning, in month of May?
We ask, but cannot say.

This Year: Next Year

NOTAS

1. Gaston Bachelard. *La Poétique de la Rêverie.* Paris: PUF, 1960. 104.

2. Luce Bonnerot. *Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle.* Paris: Didier, 1969. 183.

3. «Walter de la Mare». *The Fortnightly Review.* NS, 147: 879 (March 1940): 304-311. Cf. tb. Doris Ross McCrosson. *Walter de la Mare.* New York: Twayne Pub., 1966 : «So often, however, have the words 'childlike' and 'faerie' been applied to de la Mare's poetry that all but the most careful readers are likely to think of the poet as having a rather fey and delightful, but a little too precious, imagination; that his poetry is not about the real world at all. Nothing, of course, can be further from the truth.». (47)

4. Na edição de *CP*, a versão escolhida é a de 1942. Esta, por sua vez, apoia-se na selecção de textos efectuada na segunda edição, em 1916, e recupera, em certos casos, o original da publicação de 1902.

5. Alguns destes poemas vieram a fazer parte de outras colectâneas, como por exemplo, *Peacock Pie* ou *Poems (1919-1934).*

6. Bibliograficamente, a história desta colectânea é complexa: envolve inclusões várias e sucessivas de novos textos, bem como a exclusão de outros. Algumas composições são reformuladas textualmente, mas sobretudo, a alteração principal efectua-se no plano estrutural da obra, em si: originalmente, *Peacock Pie* aparece subdividido em oito secções: «Up and Down», «Boys and Girls», «Three Queer Tales», «Places and People», «Beasts», «Witches and Fairies», «Earth and Air», e «Songs». Após 1946, data da última reedição do livro de 1913, (embora com inúmeras alterações textuais e adição de poemas), a versão de 1969, tal como em *CP*, já não se apresenta na estrutura original.

7. *Story and Rhyme (1921)* - Não se trata de uma publicação de originais, mas de uma selecção, feita por de la Mare, dos seus escritos «para crianças», dirigida às

escolas e centros universitários. Cf. o mesmo tipo de edição em *Down-Adown-Derry: A Book of Fairy Poems (1922)* - Esta colectânea só inclui 5 poemas originais. Dos restantes, a maioria (61) são seleccionados de *Songs of Childhood (1902)*; outros provêm de *Poems (1906)*, *The Listeners (1912)*, *Peacock Pie (1913)*, *Motley (1918)*, *The Veil (1921)*: ou seja, à excepção de *Peacock Pie*, escolhem-se poemas infantis publicados em antologias não especialmente dirigidas à infância. O mesmo se verifica em *Poems for Children (1930)*: recolhem-se inúmeros poemas de publicações anteriores, aos quais se adicionam 21 originais.

8. Esta peça teve a colaboração musical de C. Armstrong Gibbs e inclui 8 poemas originais.

9. Somente a edição revista de 1928 inclui textos do próprio de la Mare.

10. Na Introdução, de la Mare faz questão em afirmar que um número considerável desses textos tinha sido escrito antes do final de 1906; para além disso, os restantes datavam de um ou dois anos antes da sua publicação.

11.Para uma descrição detalhada dos problemas crítico-textuais envolvendo o *corpus* da poesia delamareana, cf. *CP.* «Bibliographical Appendix»: 889-899. Tb., Bonnerot. *OWM.* (Bibliographie), para uma listagem cronológica de todas as publicações efectuadas da obra de W. de la Mare. Em apêndice, a autora refere as conferências do poeta à Royal Society of Literature, a discografia existente com a leitura de poemas vários, bem como as traduções já efectuadas, em línguas diversas, a alguns dos seus textos. Finalmente, são mencionadas as entrevistas de de la Mare à B.B.C., publicadas em *The Listener*. (473-500).

12. Walter de la Mare. *Early One Morning in the Spring.* London: Faber, 1935. XVIII.

13. Peter Hunt, ed. *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992. 80-109.

14. Nem sempre as significações de *fantástico* e *maravilhoso* se encontram definidas conceptualmente de modo claro. No entanto, a distinção entre ambos os conceitos é essencial sob o ponto de vista da ficção não realista do mundo das

representações humanas. Por *fantástico* entenda-se um universo de representações de natureza sobre-real que, deste modo, não pretende evocar verosimilmente o mundo de uma realidade factual empírica nem, por seu turno, apresentar-se estruturalmente como um sistema coeso racional de necessidades internas definidas. O *maravilhoso* comporta o registo ficcional do sobrenatural que, embora não se determine numa relação de fidelidade verista com o real empírico, todavia, entretece com este uma harmonização metonímica de planos, ao apresentar-se numa estrutura de valores simbólicos que visa dimensionar a imanência terrena na possibilidade da sua transcendência metafísica. Obviamente, a questão de uma distinção conceptual entre as significações de *fantástico* e *maravilhoso* não se reduz a esta formulação generalizante quanto a um princípio de organização subjacente aos dois modos de representar a natureza dos mundos possíveis para além dos mundos de uma existência factual. Um desenvolvimento deste tema teria de focar necessariamente aspectos respeitantes à génese histórico-cultural destes modos de ficcionação do real não verosímeis e, consequentemente, distinguir modalidades tipológicas diversas de cada um dos fenómenos observados, bem como traçar linhas diacrónicas de evolução dos mesmos. Por exemplo, o estudo da génese do fantástico teria de remeter para o estudo de uma antropologia cultural e de uma filosofia natural, de acordo com as ligações implícitas da evocação fantástica com a exploração ocultista da natureza. O mesmo tipo de procedimento relativamente ao maravilhoso teria de reflectir sobre a tipologia diversa das suas representações - o maravilhoso *pagão* e o maravilhoso *cristão*, bem como as formas de um maravilhoso *surrealista*, entre outras - e correlacionar os dados dessa investigação com um estudo articulado entre teorias da religiosidade humana e a sua projecção nas estruturas dos universos míticos. Cf. Bouty. *Dictionnaire des Oeuvres et des Thèmes de la Littérature Française.* Paris: Hachette, 1985. Bénac-Réauté. *Nouveau Vocabulaire de la Dissertation et des Études Littéraires.* Paris: Hachette, 1986. Charles Grivel. *Fantastique-Fiction.* Paris: PUF, 1992.

15. «Lewis Carroll». *The Eighteen-Eighties.* Essays by Fellows of the Royal Society of Literature. Cambridge: CUP, 1930. 219.

16. Peter Hunt, ed. *LC.* 19-40.

17. Hunt, ed. *LC.* 66-77.

18. Num ensaio incluido na antologia de textos críticos sobre literatura infantil, editada por Peter Hunt (*Literature for Children*), Lissa Paul descreve o fenómeno designado de *fractal geometry*: «Fractal - a kind of portmanteau word suggesting both fractured and fractional - was coined by a mathematician, Benoit Mandelbrot, in 1975 to describe his new geometry of irregular shapes. (...) So he invented a mathematical set of instructions to explain the regular irregularity of forests - and trees - through something he calls 'self-similarity' . When I first read about self-similarity, it occurred to me that mimesis encoded exactly the same kind of self-similar descriptions.». «Intimations of Imitations» (74).

19. *EOM.* 122.

20. «Lewis Carroll». 220.

21. *Pleasures and Speculations.* London: Faber, 1940. 172-199.

22. *EOM.* 88.

23. CF. S.T. Coleridge. *Biographia Literaria.* Eds. J. Engell, and J. Bate. *S.T. Coleridge: Collected Works.* 12 Vols. New Jersey: Routledge and Kegan Paul, Princeton UP, 1983. I: 7.

24. «Hans Christian Andersen». *PS.* 19.

25. Em *EOM*, a infância não é tratada sob o ponto de vista de um estudo psicológico científico. O problema da infância surge de acordo com uma visão e uma experiência concretas do que é ser criança, enquanto modo de estar, atitude perante a vida e o mundo à sua volta. O livro é a síntese de uma experiência pessoal, humana, em termos biográficos; e é, também, o produto de uma experiência de leitura de testemunhos de outras memórias. É de la Mare quem se recorda quando criança, e que recorda o seu tempo de pai e de avô. Simultaneamente, dá voz às memórias de outros que foram também crianças. Assim, surgem citações completas de páginas de diários e cartas infantis e adolescentes, de nomes como Coleridge, Shelley, Byron, Macaulay, E. Gosse, D. G. Rossetti ou ainda da Rainha Victoria de Inglaterra.

26. Cf. n.10, na referência bibliográfica a *Bells and Grass.*

27. A referência à ciclicidade da natureza surge, no poema, através da alusão implícita à passagem dos dias e das noites. Assim, o dia é representado na metonímia do sol - *sunned by the sun* - e a noite é metonimizada na imagem do orvalho - *dewdrops.* (vv.13-14).

28. John Bayley. «The Child in Walter de la Mare». Eds. Gillian Avery, and Julia Briggs. *The Children and Their Books.* Oxford: OUP, 1990 : «Ghosts and children seem to understand each other, and to live on the same level of being, observing and frequenting the same covert runways. Walter de la Mare must have unconsciously absorbed this point. Children and the unseen live in the same wold with him too.» (337).

29. *EOM.* 15.

30. Cf. Jack Zipes. «Origins of the Fairy Tale for Children». Eds. G. Avery, and J. Briggs. 119-134. O ensaio de Zipes condensa, no essencial, o conteúdo de dois estudos críticos anteriores: *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales.* London: 1978. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization.* London: 1983.

31. Lissa Paul. «Intimations of Imitations». Ed. Hunt. *LC.* 71-72. Tb., Joyce Thomas. «Woods and Castles, Towers and Huts: Aspects of Setting in the Fairy Tale». *Children's Literature in Education.* 17:2 (Summer 1986):126-134.

32. Esta colectânea não é, em princípio, englobada no conjunto das obras de poesia «infantil» de W. de la Mare. Contém, no entanto, poemas sobre crianças, como é uma constante na produção literária do poeta.

33. Poema esp. escrito, em 1956, para a edição de Vivian de Sola Pintor sobre Blake: *The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake* London: V.Gollancz, 1957. Cf. *CP.* «Uncollected Poems»: 685.

34. «The Child in Walter de la Mare». Eds. Avery, and Briggs. *Children and their Books.* 340.

35. *PS.* 18.

36. Doris McCrosson. *Walter de la Mare.* 64.

37. Cf. Cap. II.1 (pp.290ss), desta dissertação.

38. Cf. Lissa Paul. «Intimations of Imitations». Ed. Hunt. *LC.* 66-77.

39. Cf. Cap. II.1. (pp.293ss) desta dissertação.

40. Lê-se num poema de de la Mare, da colectânea *Down-Adown-Derry*, de 1922: «The Double» -

> Lo, betwixt green and blue
> Was the ghost of me - a fairy child -
> A-dancing - dancing, too.
> (...)
> Fading in the mountain sun,
> That image soon did pine.
> (...)
> Vanished! Vanished! O, sad it is
> To spin and spin — in vain;
> And never to see the ghost of me
> A-dancing there again.
>
> (6-8; 17-18; 21-24)

41. Lewis Carroll. *Alice's Adventures Under Ground by Lewis Carroll.* Ed. Martin Gardner. New York: Dover, 1965. 91.

42. Num trabalho conjunto de estudo sobre a questão antropológico-cultural do *mito* e da *mitologia*, levado a efeito por Jung e Kerenyi, tornam-se claros os termos pelos quais os respectivos conceitos são discutidos e definidos. Assim, no capítulo introdutório - «Prolegomena» - a *Science of Mythology*, Kerenyi cita Malinowski, na significação atribuida por este ao termo «mito», ou seja, uma realidade vivida de facto pelas sociedades primitivas e não apenas uma história de ficção. O modo como se desenvolve o comentário a este passo de Malinowski, em *Myth in Primitive Psychology*, é esclarecedor da perspectiva adoptada por uma linha de investigação jungiana de estudos psicológicos e antropológicos: «the myth expresses in a primary and direct fashion precisely what it relates - something that happened in primordial times. That this occurence in its turn expresses something

more universal, something of the world's content that finds its voice in mythological form, this possibility Malinowsky does not even consider. (...) Myths never, in any sense explain; they always set up some precedent as an ideal and as guarantee of the continuance of that ideal». C.K.Jung, and C.Kerenyi. *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis.* London, Melbourne, Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985. 5-6.

43. No contexto anglo-americano dos estudos teórico-literários, N. Frye tem-se destacado no seu estudo do arquétipos literários. (Cf. *Anatomy of Cristicism.* New Jersey: Princeton UP, 1968. *The Critical Path.* Bloomington and London: Indiana UP, 1971). Cf. tb., clássicos como E. Cassirer: *Philosophy of Symbolic Forms.* New Haven: Yale UP, 1953. *Language and Myth.* New York: Harper, 1946 (trad. port. Rui Reininho. *Linguagem, Mito e Religião.* Porto: Rés, 1976). Wilbur Urban, *Language and Reality.* New York: Harper, 1939. Susanne Langer. *Philosophy in a New Key.* Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1942. *Feeling and Form.* New York: Columbia UP, 1953. M. Eliade. *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard, 1963. G. Durant. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire: Introduction à L'Archétypologie Générale.* Paris: PUF, 1964. Durant. *Figures Mythiques et Visages de L'Oeuvre.* Paris: Berg, 1979.

44. Cf. Cap. I.2. desta dissertação.

45. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Bouquins, Robert Laffont / Jupiter, 1982. 737.

46. Freud. *Interpretation of Dreams.* Harmondsworth: The Pelican Freud Library, 1976. 4: 295.

47. Cf. Cap. I.2 (pp.211ss) desta dissertação.

48.*Childhood Regained: The Art of the Storyteller.* New York: Columbia UP, 1982. 17.

49. Stephen Gill, and Duncan Wu, eds. *William Wordsworth.* Oxford, New York: OUP, 1994. 54.

50. *Also Sprach Zarathustra. Werke.* II : 405.

51. Cf. Nicholas Tucker. *The Child and the Book: A Psychological and Literary Exploration.* Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1991. A problemática do livro para crianças é abordada em secções definidas pelos vários grupos etários considerados na evolução infantil.

52. O Cap. II.1 desta dissertação procura evidenciar o sonho como o espaço, por excelência em de la Mare, para o jogo das projecções dramáticas do eu. Neste sentido leia-se o poema infantil «Known of Old»:

> «I dream, and I dream. ...»
> «Speak! what do you dream?»
>
> «That I see Phantoms walking,
> Translucent as flame,
> In a place, known of old,
> Though now lost is its name -
> (...)
>
> Aloof, and yet near me,
> They move in my sleep;
> And their voices repeat
> Words ancient and sweet -
> A rune once I knew,
> But, alas, now forget,
> A rune known of old
> Which, alas, I forget.-
> I dream , and I dream ...
>
> «And that is my dream.»
>
> *Bells and Grass*

53. Cf. Cap. «Dolls, Toys and Play» de *EOM* : «Dolls and their houses, their clothes, furniture — beds, tables, chairs, pots, pans and all the rest of their domestic utensils, are to a motherly child pretty much what a walnut or a ball of wool is to a kitten — a compound of real and earnest, of a make-believe that is also a pantomime of coming events. Their owner is as earnest in this make-believe as a fine novelist is serious over his characters; and *they* may be nearer if not dearer to him than his own flesh and blood.» (218).

54. Ainda no mesmo sentido, lêem-se os seguintes versos de outro poema infantil, «The Song of Finis», de *Peacock Pie*:

At the edge of All Ages
A Knight sate on his steed,
(...)
«Lone for an end!» cried Knight to steed,
Loosed an eager rein —
Charged with his challenge into Space:
And quiet did quiet remain.
(vv. 1-2; 13-16)

55.Cf. Ovidius. *Les Métamorphoses.* (ed.bil. lat.-fran.). Paris: «Les Belles Lettres», 1988. Apuleius. *Les Métamorphoses.* (ed.bil. lat.-fran.). Paris: «Les Belles Lettres», 1976. Cf.tb. M.Praz. «The Metamorphoses of Satan». *The Romantic Agony.* Oxford, New York: OUP, 1983. 53-94; Paul de Man. «Antropomorphism and Trope in the Lyric». *The Rhetoric of Romanticism.* New York: Columbia UP, 1984. Como se torna evidente, as referências apresentadas sobre o tema da *metamorfose* do humano no contexto da ficcionalidade literária devem tomar-se apenas como tópicos sumários de um desenvolvimento possível das questões levantadas. No decurso deste estudo sobre a poesia delamareana, nos seus modos de enunciação peculiares, não se ficou indiferente ao âmbito intertextual de vozes de outros poetas que dialogam com de la Mare, de forma explícita ou implícita, uma vez que a própria escrita do poeta *é* este entrecruzar de vozes, de ecos, de silêncios, de tempos passados que dizem tempos presentes. No entanto, a razão de ser do apontamento intertextual prende-se inevitavelmente a motivações internas ao fluir da própria exposição, em momentos em que se afiguram como de interesse fundamental para o esclarecimento da questão delamareana.

56. Cf. Cap. II.1., sobre o carácter do texto poético *nonsense* em de la Mare, o poema «Wool» (p.405), na evocação humorística da metamorfose humana: *And many a glutton has thought of boiled mutton/ When watching their capers in school.*

57. Cf., p. ex., *Songs of Childhood (1902)*: «The Mother Bird»; de *Flora, (1919),* «The Bird Set Free». *Poems (1919-34)*: «Quack». *Poems for Children* (1930): «Jenny Wren», «The Robin», «Crumbs». *The Fleeting, (1933)*: «Jenny Wren», «A Robin». *This Year: Next Year (1937)*: «The Thrush», «Ducks»; de *Bells and Grass (1941)*: «A Goldfinch», «The Feather», «Quack», «Blackbirds», «Poor Bird», «The Bird», «Missel Thrush», «The Border Bird». *O Lovely England (1953)*: «The Thrush». Existem muitos mais poemas sobre pássaros e sobre

animais, em geral. Procurou fazer-se uma amostragem dos poemas mais significativos sobre pássaros, e relevar os volumes com maior incidência destes títulos: *Poems for Children (1930)* e *Bells an Grass (1941).* A repetição de títulos, em volumes diversos, não significa a repetição do mesmo poema numa outra colectânea. Em de la Mare a repetição de títulos, para composições diferentes, é uma ocorrência frequente.

58. O conceito de herói é, em si, dificil de definir, apoiando-se no termo grego ηρως, na designação de «senhor», «príncipe», ou seja, aquele que se eleva acima da medida humana comum, sobretudo pela energia, coragem e sabedoria demonstradas no combate contra forças adversas de inimigos elementares ou humanos. Assim, o herói representa modelarmente o homem, como objecto de uma necessidade subjectiva, de ordem psicológica e moral, de admirar, prestar culto e imitar algo ou alguém superior. Nesta ordem de ideias, o herói é fruto de um acto, ou actos desenvolvidos em função de causas superiormente cotadas, como se pode ver representado na épica clássica de Homero, nos romances de cavalaria feudal, em grandes guerreiros lendários como Siegfried, Roland, El Cid, Galaaz, Parsifal, bem como mais tarde nas prefigurações românticas de revivescência passada, no romance histórico, as quais vão assimilando sobretudo a faceta interiorizada e psicológica do herói, na sua luta perene por um desejo irreprimível de infinito. No fundo, o herói representa o confronto humano com a transcendência divina, na posição trágica daquele que não pode inteiramente harmonizar os conflitos endémicos que separam o homem do deus, o transitório do eterno.

59. Nietzsche refere o *Espírito Santo da Vida*, num escrito «apêndice» a *O Anticristo*. Este texto não surge publicado na edição das obras completas de Nietzsche de Karl Schlechta, *Werke*. (München, 1966; 1973), usada ao longo deste trabalho, visto *Der Antichrist* da edição de Schlechta terminar no Cap. 62. Todavia, a tradução portuguesa de Pedro Pinto dos Santos (Guimarães Eds. 1981) publica o referido texto intitulado, «Lei contra o Cristianismo», reportando-se ao estudo de E. Podach *Nietzsches Werke des Zusammenbruchs.* Podach apresenta dois textos, perdidos até então entre os manuscritos de *Ecce Homo*, e tenta provar que estes se destinariam à parte final de *O Anticristo.* (Cf. trad. port. de *O Anticristo.* Lisboa: Guimarães Eds., 1981. 135-138).

60. P. ex., o Al-Corão refere a sabedoria de David e Salomão, na medida em que estes eram conhecedores da linguagem dos pássaros, i.e., uma linguagem reveladora dos segredos divinos. Cf. Sürah XXVII, 16: «And Solomon was David's heir. And he said: O mankind! Lo! we have been taught the language of birds (...) This surely is evident favour.» Em XVII, 13, explicitam-se os termos da ligação do destino humano à do pássaro, na correlação simbólica já referida: «And every man's *augury* have We fastened to his own neck and shall bring forth open.» (A trad. inglesa, em *augury*, orienta-se pelo sentido do versículo e não pela literalidade da expressão em árabe, no emprego de um termo designativo de «ave», enquanto ser do «ar»). Cf. The Glorious Koran. Trad. ingl. de Marmaduke Pickthall. London: Everyman's Lib., D. Campbell Publ., 1992.

61. Cf. *The Glorious Koran.*: «And when Abraham said (unto his Lord): My Lord! Show me how Thou givest life to the dead, He said: Dost thou not believe? Abraham said: Yea, but (I ask) in order that my heart may be at ease. His Lord said: Take four of the birds and cause them to incline unto thee, then place a part of them on each hill, and call them, they will come to thee in haste. And Know that Allah is Mighty, Wise.» (II : 260).

62. Cf. Joseph L. Henderson. «Ancient Myths and Modern Man». Ed. Jung. *Man and His Symbols.* London: Picador, 1978. 95-156.

63. Remeta-se para a simbologia do enclausuramento (v. «enclos») nos termos referidos pelo *Dictionnaire des Symboles* de Chevalier-Gheerbrant: «Dans les théories analytiques modernes l'enclos symbolise l'être intérieur. (...) C'est sur cette citadelle de silence que l'homme *spirituel* se replie, pour se défendre contre toutes les attaquesde l'extérieur, des sens et de l'anxiété, c'est en elle que réside son pouvoir et qu'il puise sa force. L'enclos symbolise l'intimité dont chaqu'un est le maître absolut et qu'il n'ouvre qu'aux êtres de son choix.».

64. A única biografia propriamente dita de Walter de la Mare é uma publicação de 1993: Theresa Whistler. *Imagination of the Heart: The Life of Walter de la Mare.* London: Duckworth, 1993. Podem contar-se estudos de natureza crítico-biográfica como, p.ex., R. L. Mégroz. *Walter de la Mare: A Biographical and Critical Study.* London: Hodder and Stoughton, 1924. A obra de Bonnerot, não sendo biografista, apresenta um conhecimento evidente e próximo da vida do poeta.

Russel Brain, amigo pessoal de de la Mare, foi o seu biógrafo, acompanhando-o durante cerca dos últimos cinco anos, até à morte. Até ao aparecimento de uma verdadeira biografia, o livro de Brain, *Tea with Walter de la Mare* (1957) constituiu-se no único estudo sobre aspectos episódicos da vida do poeta.

65. David Elkind. *Children and Adolescents*. Oxford, New York: OUP, 1970. Cf.tb. Paul Fraisse, et J.Piaget, eds. *Traité de Psychologie Expérimentale*. 9 vols. Paris: PUF, 1963.

66. Tucker. *CB*. 106.

67. Leonard Clark, no ensaio já anteriormente referido, intitulado «Walter de la Mare», refere a raiz shakespeariana do elemento da fada, bem como do seu contexto fantástico, nas representações delamareanas do maravilhoso. Cf. Hugh Bartholomew Shelley, ed. *TBHM*. 115-182. Uma consulta ao *Dictionnaire des Symboles*, (edição citada) esclarece o estatuto sobrenatural da «fada», num modo pertinente, com relação a de la Mare: «La filiation de fées telle que nous venons d'indiquer montre qu'elles sont originellement des expressions de la Terre-Mère. (...) La fée participe au surnaturel, parce que sa vie est continue, et non discontinue comme la nôtre, et comme celle de toute chose vivante en ce monde. Il est donc normal qu'en la saison de la mort on ne puisse la voir, donc qu'elle n'apparaisse.» (430-431).

68. J. Piaget. *Language and Thought of the Child*. London: Routledge, 1926. 174ss. Piaget descreve o fenómeno do «artificialismo» como um processo mental, reflectido em muitas histórias para crianças, pelo qual evidências da natureza são explicadas através do recurso à intervenção humana, em tempos imemoriais. P.ex., a lenda grega do rapto de Proserpina, por Plutão, senhor dos Infernos, das Profundezas da Terra, procura explicar a ciclicidade das estações do ano. De acordo com a lenda, Júpiter resolveu o litígio entre Plutão e Ceres, sobre o local onde Proserpina deveria habitar, ou junto do marido, ou junto da mãe, de uma forma original. Assim, Proserpina passaria dois terços do ano junto da mãe, à superfície da terra; o último terço seria passado no interior da terra, com Plutão. À parte do ano passada com Ceres corresponderiam as estações da Primavera, do Verão, até à colheita do Outono. Após esse periodo, durante o letargo invernal, Proserpina recolheria da presença de Ceres, para germinar subterraneamente. Note-

se que a simbologia do casamento de Proserpina e Plutão é uma justificação mitológica, «artificialista», do nascimento de toda a geração renovada da natureza na Primavera seguinte e simboliza a origem de toda a fecundação e gestação dos novos seres.

69. Em de la Mare o mundo da magia negra, da feiticeira, surge como perversão do mundo mágico da fada. Entretanto, nos poemas «infantis», a feiticeira não atinge a densidade emocional de outros poemas «adultos». No entanto leia-se, p.ex. um poema infantil, «Bewitched», em que a feiticeira possui, de facto, a essência perturbante e dúbia do mal:

> I have heard a lady this night,
> Lissome and jimp and slim,
> Calling me — calling me over the heather,
> 'Neath the beech boughs dusk and dim.
>
> I have followed a lady this night,
> Followed her far and lone,
> (...)
> Who has led me a dance by dell and dingle
> My human soul to win,
> Made me a changeling to my own, own mother,
> A stranger to my kin. (*Peacock Pie*, ests. 1, 2, 6)

Cf., p. ex., com poemas «adultos» como «Sorcery», de *Poems. (1906)*:

> "What voice is that I hear
> Crying across the pool?"
> "It is the voice of Pan you hear,
> Crying his sorceries shrill and clear,
> In the twilight dim and cool."
> (...)
> Only his wood's deep gloom I see
> Till, at the end of all, shall rise,
> Afar and tranquilly,
> Death's stretching sea.
>
> (ests. 1, 6, 7)

Cf. ainda outro exemplo, desta vez de *The Listeners (1912)*, no poema «The Journey», no qual o Viandante é confrontado com a feiticeira, no decurso do seu caminho:

> Heart-sick of his journey was the Wanderer;
> Footsore and parched was he;
> And a Whitch who long had lurked by the wayside,
> Looked out of sorcery.
>
> (est. 1)

Cf. outros poemas «infantis», centrados na figura da feiticeira ou os seus efeitos: *Songs of Childhood (1902)*: «The Sleeping Beauty», «I Saw Three Witches», «Dame Hicory», «The Ogre». *The Listeners (1912)*: «The Witch» (tb. incluido na colectânea de poemas «infantis» de 1944, *Collected Rhymes and Verses*). *Peacock Pie (1913)*: «The-Ride-By-Nights». *Down-Adown-Derry. (1922)*: «The Little Creature».
Para uma abordagem do problema do fantástico, enquanto visão singular de uma percepção instintiva, universal, do oculto da existência, v. Ch. Grivel. *Fantastique-Fiction*. Paris: PUF, 1992. Obliquamente reporta-se a de la Mare, na enunciação poético-crítica que deixa transparecer o mesmo modo lírico de perspectivar o sobre-real.

70. A perspectiva psicanalítica de influência freudiana vai encarar a crueldade infantil dirigida sobre os animais como formas de manifestação simbólica de desejos sexuais violentos: «The book she had been reading during the evening had told how some boys had thrown a cat into boiling water, and had described the animal's convulsions.(...) She then pursued the subject of *cruelty to animals* further.(...) The children were furious with the beetles and crushed them unmercifully. (...) The sadistic element in the sexual excitement, based on the romping in childhood, was indicated by the pursuit and overpowering of the child.» (*ID.* 396-490). É significativo, neste contexto, o Prefácio de Frank Kermode a *Romantic Agony* de Praz, na reflexão sobre a influência da obra de Sade nas formas de violência comportamental, incluindo infantil, nas sociedades suas comtemporâneas e posteriores: «Allowing for some rhetorical exaggeration, this may seem a serious claim at a time when *Justine* is on sale in the newsagent's, and when child-murderers have been readers of Sade» (Foreword. *RA.* viii). Por sua vez, a própria análise de Praz, na obra citada, sobre a natureza de um decadentismo romântico, parte dos modos pelos quais a cultura ocidental oitocentista assimilou o pensamento de Sade, nas manifestações mais controversas das sínteses psicológicas e morais do prazer e da dor: « Was Sade a 'surromantic'? No, but he was certainly a sinister force in the Romantic Movement, a familiar spirit whispering in the ear of the 'mauvais maîtres' and the 'poètes maudits'; actually he did nothing more than give a name to an impulse which exists in every man, an impulse misterious as the very forces of life and death with which it is inextricably connected. (...) The misterious bond between pleasure and suffering has certainly always existed; it is

one of the *vulnera naturae* which is as old as man himself. But it became the common inheritance of Romantic and Decadent sensibility through a particular chain of literary influences.» (xviii-xxi).

71.Cf, p.ex. o poema «Crumbs»:

> You little birds, I bring my crumbs,
> For now the cold of winter comes.
>
> (1-2)
> *Poems for Children (1930)*

72. Tucker. *CB.* 95.

73. Tucker. 95.

74. Num longo texto de carácter ensaístico, em jeitos de comentário centrífugo a *Robinson Crusoe*, de Defoe: *Desert Islands.* (London: Faber, 1930), de la Mare centra-se na temática das histórias de aventuras, apresentando uma diversidade de referências históricas e lendárias, nos modos como a ficção épica e narrativa as transformou em *topoi* fundamentais de uma cultura ocidental: «Memories not only personal but, we may well suspect, racial; and not only racial but primaeval.(...) [The Tale of Adventure] ascends by steady gradations from the anecdote to the epic. It includes not only the penny plain and the twopence coloured, broadside and chapbook, but such masterpieces as the *Odissey*, the *Golden Ass*, *Dom Quixote*, *Simplicissimus* and the Scottish Ballads. Sweeny Todd and Sindbad the Sailor are as welcome in its vast hostelry as the knights of the Round Table, Baron Munchausen and the hunter of the Snark; and some of the best of the «flickers» or «movies» - though their medium of expression is solely the play of light on a game of Let's Pretend, with what could not be too meagre a commentary in words - are still after the same pattern.» (1-2). Em *Childhood Regained* (New York: Columbia, 1982), F. Savater relaciona o plano das referências de uma literatura juvenil de aventuras com os mundos dos jogos e brincadeiras das crianças e adolescentes.

75. Freud. *ID.* 738. Paradigmaticamente, a base da interpretação psicanalítica de Freud das manifestações do inconsciente, por via dos sonhos, prende-se com um estudo da natureza fundamentalmente sexual das formas de comportamento humano: «I should have no hesitation in giving the same explanation of the attacks

of night terrors accompanied by hallucinations (*pavor nocturnus*) which are so frequent in children. In this case too it can only be a question of sexual impulses which have not been understood and which have been repudiated.» (742).

76. Uma das associações simbólicas do «lobo» parece remeter, não só para campos de significação do selvagem, da animalidade feroz, mas também para um sentido mitológico ligado aos deuses dos infernos e da morte. Assim, na mitologia grega, Hades reveste-se de uma capa de pele de lobo, enquanto o deus da morte etrusco tem orelhas de lobo; por sua vez, Anúbis, o deus dos infernos da mitologia egípcia, faz-se representar numa forma transformada do lobo, ou seja, no chacal. No entanto, a simbologia do lobo, tal como o maravilhoso infantil a recria, aponta para uma síntese destes dois sentidos de significação do animal, ao prefigurar no seu carácter devorador a natureza iniciática e arquetípica das experiências de crescimento e maturação da criança: «Ce symbolisme de **dévorateur** est celui de la *gueule*, image iniciatique et archétypale, liée au phénomène de l'alternance jour-nuit, mort-vie.» (*Dictionnaire des Symboles.* 538).

E P Í L O G O

Je me donne toutes les termes: ils vont, ils viennent, remontés, renfoncés.
Entre temps, je m'étonne.

Charles Grivel. ***Fantastique-Fiction 1***

1. É o momento de proceder a uma reflexão final sobre Walter de la Mare, na sua escrita poética. Tal como este estudo procurou evidenciar, não se justificou o traçado de uma linha de evolução definida no decurso da extensa carreira de escritor de de la Mare, num periodo que ultrapassa o meio século, desde finais oitcentistas até 1953. Verificou-se, então, que não pode falar-se propriamente de fases ou periodos característicos de mutações internas, cronologicamente demarcadas e subsequentes, num tipo de escrita que se afirma essencialmente pela homogeneidade e constância de um conceito peculiar de poética. Assim, em de la Mare, a escrita de cada poema projecta uma voz que enuncia e repete todos os outros, na reiteração, transformada ou apenas duplicada, dos mesmos temas e motivos, de todas as cenas e figuras que povoam as imagens do real ou do possível, do senso e do não-senso, de uma única visão subjectiva do mundo das pessoas, das coisas, dos fantasmas, da morte.

Tomada globalmente, a escrita do poema em de la Mare é o fluir de um discurso subjectivamente motivado, lírico, projectando-se, transformando-se, em todos os objectos que lhe servem de pretexto de representação e, deste modo, se imediatizam como imagens prefiguradas de um forte desejo solipsista do espelho. Foi este percurso de repetições e metamorfoses, de imagens obsidiantes de um eu em busca de si, uma rede de identidades, similaridades, continuidades, que este trabalho procurou evidenciar.

Assim, na ausência explícita de uma ordem cronológica na produção poética delamareana, que permitisse determinar uma sequência temporal na organização das matérias em estudo, houve necessidade de construir uma estrutura de trabalho orientada segundo temáticas específicas, não só de natureza ideológico-representacional, mas também poético-literária. Nesta perspectiva, encontraram-se dois eixos fundamentais na articulação da escrita poética delamareana: por um lado, um eixo de carácter representacional, de base ideológica, segundo o qual se alinham os temas e motivos recorrentes da sua poesia. Por outro lado, considerou-se um eixo poético-estilístico, na determinação das potencialidades de variação tipológica de um discurso lírico.

O eixo ideológico-representacional comporta aspectos de integração periodológica do poeta Walter de la Mare, no contexto de tradições culturais que tecem o seu modo de estar no mundo e os modos de ser das suas representações do real, ou dos referentes em geral. Neste mesmo quadro situam-se, então, os temas principais da sua obra poética que, por seu turno, se identificam com preocupações relativas à consciência de um homem no tempo da sua circunstância. Assim, à noção perceptiva de um mundo novecentista, moderno, esvaziado de sentidos próprios, na tentativa de os reformular, surge a consciência alterizada do sujeito,

transportado para os outros que, simultaneamente, o alienam e identificam, no misto de vozes e ecos indeterminados, anónimos, que quebram os silêncios assombrados de memórias passadas. É dentro desta consciência subjectiva do *estar-no-mundo* que se inscrevem temas como o do destino peregrinante do homem sobre a terra, no sentido da morte de toda a condicionalidade e transitoriedade finitas, no sentido do auto-reencontro ontológico do eu. Do mesmo modo se apresentam as configurações fantasmáticas do sobrenatural, como reflexos obsessivos do eu, perpassando explícita ou implicitamente os radicais de escrita delamareana. Ainda sob esta coordenada axial, ideológico-representacional, se faz representar o mundo da infância, como espaço aberto de revisitação de uma memória adulta em busca de preenchimentos de sentido.

O eixo poético-estilístico articula-se num jogo de interdependências com o primeiro, ideológico-representacional, ao dar conta dos processos de enunciação poética que desdobram o discurso da subjectividade lírica em múltiplas falas de outros, muitas vezes, vozes inidentificadas e vozes que negam todos os sentidos estabelecidos. Por vezes, também, as vozes dão lugar aos silêncios de presenças que se limitam a olhar, a ouvir, a esperar, intransitivamente.

Nesta ordem de ideias, o estudo da obra poética delamareana, tal como este trabalho o desenvolveu, organizou-se numa espécie de estrutura dialógica, segundo a articulação constante dos dois eixos de análise acima propostos. Assim, a «Parte I» - *Tessituras Temáticas* - integrou um conteúdo de natureza especificamente representacional, ao propor a abordagem de temas recorrentes da poesia de W.de la Mare, centrados nos poemas assumidos como seus paradigmas ideológicos: «The Listeners», *The Traveller* e *Winged Chariot.* A «Parte II» - *Das Tipologias de uma Escrita Lírica* - toma como base de apoio conceptual as

estruturas temático-representacionais apresentadas na «Parte I» e concentrou-se na análise de processos de construção enunciativa de textos lírico-dramáticos e textos *nonsense*. A «Parte III» - *A Literatura Infantil de Walter de la Mare*: «*Infância Revisitada*» - construiu-se no diálogo assimilado dos dois eixos, representacional e poético, definidos nas partes I e II deste estudo, propondo-se, assim, como uma perspectiva reflexa das questões levantadas e das possibilidades de resposta anteriormente registadas. No plano diametralmente oposto situou-se a Introdução, oferecendo-se como predisposição conceptual na leitura antecipada das vias de observação e análise críticas do poeta Walter de la Mare e da sua obra.

2. No entanto, a organização esquemática das estruturas fundamentais deste trabalho é passível de uma subestruturação em unidades de análise mais específicas. Assim, num cômputo geral das temáticas consideradas, destacaram-se seis pontos de reflexo, no fundamento da escrita poética delamareana. O primeiro encontra-se em torno de «The Listeners», na tomada de consciência subjectiva da presença imaterial de um «ouvir» intransitivo; este «ouvir» é a resposta silente a todo o apelo do eu, em busca da sua referencialidade. É em «The Listeners» que igualmente se aponta para a linha de continuidades e afinidades entre o natural e o sobrenatural, na difusão das barreiras entre a vida e a morte.

O segundo ponto de reflexo é *The Traveller*. O homem que viaja pelo mundo, acompanhado pelo seu cavalo, prefigura simbolicamente o destino humano sobre a terra, em direcção ao reencontro de si na morte. *The Traveller* estabelece-se, então, na continuidade do percurso empreendido pelo viajante de «The

Listeners», aquele que soube escutar o apelo do silêncio, na imaterialidade das presenças que preenchiam a casa abandonada.

Winged Chariot concentra um terceiro ponto, nas cenas de tempos e espaços que procuram definir-se como intransitividades, integrando o rumo do viajante de «The Listeners» e *The Traveller*, enquanto forma de conhecimento do mundo e de si, nas imagens aparentes e invisíveis, na constatação objectiva das coisas, intuição visionária dos seus fantasmas.

A simbologia da casa, como a habitação do homem na terra - aquele que *está-em-casa* - perfaz um quarto ponto de reflexo da poesia delamareana, na postura existencial do eu em «Haunted». O *estar-em-casa* do eu tem a ver com a sua capacidade de auto-diálogo, saindo dramaticamente para fora de si, ao encontro de todos os outros em que se vê reflectido. As vozes que se produzem e ouvem ao longo dos poemas lírico-dramáticos são a voz do eu, em repetição, em transformação, em alterização.

Destacou-se, depois, o texto poético *nonsense* e atendeu-se a uma atitude fundamentalmente céptica nas inversões, nos descentramentos, nos não-sentidos dos poemas analisados. Acima de tudo, perspectivou-se o poema *nonsense* delamareano, na linha de uma tradição oitocentista inglesa enraizada nos *nonsense* de Carroll e Lear e marcada pela via de um protesto irónico e desmistificador dos sensos estabelecidos nos padrões socio-morais de uma sociedade vitoriana. A reflexão não pode deixar de contemplar a influência determinante da psicanálise de Freud e dos estudos de antropologia cultural para uma nova visão do homem e do seu posicionamento no mundo, no plano das relativizações epistemológicas entre sujeitos e objectos que o Modernismo novecentista iria assimilar.

Finalmente, o sexto ponto de reflexo tomou a grande referência delamareana, no corpo de toda a sua obra poética: a poesia infantil. A infância é um mundo trazido de volta pela memória, uma revisitação, e compõe-se de todos os temas, motivos, figuras, da poesia adulta, só que, todavia, sob a perspectiva do olhar infantil: *childlike*. Assim, o mundo empírico da experiência natural dos fenómenos e dos objectos projecta-se na continuidade do mundo do maravilhoso e do fantástico da experiência sobrenatural do fantasma, da fada e da feiticeira. Identificam-se, no mesmo código de comunicação, as linguagens humanas, animais e até objectuais. Releva a influência factual do sonho e da ficção na descoberta do eu na criança. Subjacente a esta análise está um conceito novo do estatuto psicológico e moral da criança, bem como do seu papel específico no meio socio-histórico em que se insere, face à presença do adulto. Em de la Mare, a revisitação da infância pressupõe esta diferença essencial de posições entre o adulto e a criança, encarando-se a diferença, contudo, como o espaço que medeia duas condições, por vezes simultâneas, de o mesmo eu estar no mundo.

3. Da leitura da poesia de de la Mare relevou um traço conceptual peculiar que pode atribuir-se a uma das crenças mais arreigadas no pensamento do poeta quanto ao mundo de categorias e valores da sua experiência. De la Mare acredita num fio condutor de intransitividade que subsiste a qualquer passagem do tempo, a qualquer forma transitória nas suas múltiplas faces sobre a terra. Intransitividade, para de la Mare, é o sentido das coisas existentes, no diálogo que estas possam travar com a Tradição - a *transmissão de mensagens* - que se instaura no seio

histórico e ontológico dos seres. Cada ser, cada eu, é uma identidade em si, contudo, na medida em que se constata na densidade de todos os outros que também fazem parte de si: *Very old are we men* [2]; *It's many - Oh, ages and ages, Mother, / We've shared we two* [3]. A intransitividade delamareana assenta na repetição de um Mesmo que se desmultiplica e diferencia em cada ser transitivo, tal como se pode ler na prefiguração da criança angélica - *The youngest of Cherubs* - em *Winged Chariot* :

> So still he sate, being both young and wise -
> Poised on the verge 'twixt two eternities -
> Beauty itself he seemed, in earthly guise;
> And daybreak-blue the colour of his eyes. ...

É neste sentido unicamente que pode concluir-se acerca da escrita delamareana como um plano de continuidades entre tradições anteriores e tradições suas contemporâneas, estimando-se a sua presença original no quadro das letras inglesas novecentistas, não pela ruptura com poéticas vitorianas e simbolistas, mas pela reconciliação dialogada entre o antigo e o moderno.

De certa maneira, a posição de estranhamento quanto às poéticas vanguardistas do Modernismo, que pode transparecer da leitura mais superficial da poesia delamareana, leva a considerar-se o poeta como um marco reminiscente das poéticas pós-românticas finisseculares, ainda que estas possam assumir formas de renovação estética em movimentos como o Georgianismo. Saliente-se, por exemplo, a atitude crítica displicente de círculos literários ligados ao Imagismo, quanto a uma praxis de escrita peculiar aos poetas georgianos. Assim, em 1913, Rebecca West, no seu elogio dos Imagistas faz o seguinte comentário depreciativo dos Georgianos [4]: *[Poetry] has become the idle hussy hung with ornaments kept*

by Lord Tennyson, handed on to Stephen Phillips and now supported at Devonshire by the Georgian School. Por sua vez, Pound apelida os poetas georgianos de *bloody dead and dull* [5] e, em 1915, refere-se explicitamente a de la Mare como [6]: *(...) a man who has written a few charming poems , who has been worried to death, who is practically at the end of his tether and who is unlikely to write anything more of any value.* Em 1916, Pound estabelece um confronto entre de la Mare e Joyce, valorizando este relativamente ao primeiro [7]:

> Your work [Joyce's] is a damn sight more valuable than De La Mare's, ma che!! he has been very dutiful and assiduous and has never given the slightest offense to the tenderest and most innocuous persons.

Ao conotar a poesia georgiana como «pleasant», numa atitude de escrita epigonal relativamente à tradição romântica e vitoriana de poetas como Wordsworth, Keats, Tennyson, - *insidiously didactic, wordsworthian, minor-Keatsian, decorative* - Eliot, em 1919, continua a demarcar uma hostilidade crítica quanto à geração de poetas que integraram os cinco volumes da antologia *Georgian Poetry,* editada por Marsh [8]. Deve notar-se, porém, que Eliot se refere especialmente a um tipo de poesia neo-georgiana, proveniente de uma segunda geração de poetas do pós-guerra, como J.C.Squire, John Freeman, W.J.Turner, Ed. Shanks - *the Squirearchy,* da chamada *moonlight school,* na expressão irónica de Middleton Murry. Assim, em 1919, muito significativamente, Murry alude à falsa simplicidade e moralidade dos poetas neo-georgianos, todavia, realçando a sua diferença qualitativa quanto a uma primeira geração georgiana, à qual associa de la Mare [9]:

> (...) an undefinable odour of complacent sanctity, of unctuous redolence of *union sacrée.*(...) You feel somehow that they might have been very wicked, and yet they are very good (...).They have shining foreheads with big bumps of benevolence

> (...) and one inclines to believe that their eyes must be frequently filmed with an honest tear, if only because their vision is blurred. (...) [If they have an idea] it leaves you with the queer feeling that it is not an idea at all, that it has been defaced, worn smooth by the rippling of innumerable minds. (...) [For his poem «Rivers»] Squire has taken his central idea from de la Mare's «Arabia», and even his rhythms and metrical patterns are also derivative.

A mesma perspectiva encontra-se reiterada em Robert Graves, o qual distingue o Georgianismo inicial do periodo até à I.Grande Guerra, inclusive, do Neo-Georgianismo do pós-guerra, designando metaforicamente as duas fases, segundo as imagens respectivas do «touro» e do «boi». Em 1919, num comentário dirigido a Marsh, relativamente à edição próxima do quinto e último volume da *Georgian Poetry* (1922), Graves centra-se explicitamente na linha divisória estabelecida pela Guerra, na demarcação de duas poéticas divergentes no seio de uma mesma raiz de ideais e pressupostos de escrita *10* : *It will make the book more sensible and will account for the breaking of the excellent Abercrombie-Hodgson-de la Mare-Davies-Brooke tradition of early Georgianism. (...) It will be kinder both to old and young to put 'em in separate cages if the murmurings I hear are to be trusted.* No entanto, no que diz respeito a de la Mare, verifica-se de facto a sua participação com poemas originais na *Georgian Poetry*, ainda que nos últimos volumes tenha sido mais por amizade a Marsh do que por convicção *11*. Justifica-se, deste modo, o balanço retrospectivo que Auden tenta efectuar quanto à produção literária de W.de la Mare, num ponto de intersecção suspenso entre tradições poéticas distintas *12*:

> As the work of some of the Georgian poets bears witness, the danger of the English landscape as a poetic ingredient is that its gentleness can tempt those who love it into writing genteelly. De la Mare was protected from this, firstly by his conviction that what our senses perceive of the world about us is not all there is to know, and, secondly, by his sense of the powers of evil.

4. Sem dúvida, a conotação de de la Mare com o grupo georgiano de poetas teve efeitos negativos na recepção crítica da sua poesia, exceptuando-se os textos infantis. Com efeito, uma vez desvanecida, porque um tanto esquecida, a designação de de la Mare como georgiano *13*, prevaleceu o epíteto algo redutor e nem sempre elogioso de poeta para crianças, o qual mesmo a crítica literária rejeita *14*. Mais recentemente, assiste-se a uma tentativa de redescoberta de Walter de la Mare, sobretudo nos Estados Unidos e Canadá, não só na sua obra de poesia, propriamente dita, mas também na produção narrativa, como o demonstram artigos variados dos anos 80 em periódicos americanos como *The Explicator* (Washington) e *The Sewanee Review* (Tennessee). Acresce lembrar a publicação de 1993 em Inglaterra, de uma obra biográfica sobre de la Mare, da autoria de Theresa Whistler: *Imagination of the Heart: The Life of Walter de la Mare.* (London: Duckworth). Do mesmo modo, segundo informações directamente fornecidas pelo autor, o Prof. John P. Levay da universidade de York, em Toronto, especialista em de la Mare, estaria para sair a publicação do seu estudo sobre aspectos do maravilhoso sobrenatural na obra delamareana. Por seu turno, é de lamentar que não haja qualquer publicação da correspondência do poeta, a qual se estima de grande vulto e se encontra dispersa por particulares. Quando contactados sobre este mesmo assunto, os *Literary Trustees* de Walter de la Mare, representados por um dos seus netos, Senhor Giles de la Mare, editor da Faber, limitaram-se a exprimir a intenção de futuramente procederem à recolha e edição das cartas do poeta, considerando, porém, tratar-se de uma tarefa morosa e nem sempre acessível.

De tudo o que tem vindo a considerar-se em conclusão, resta apenas estabelecerem-se alguns pontos de síntese. Assim, não podem negar-se afinidades específicas entre a poesia delamareana e a dos poetas georgianos, considerados na sua globalidade. Todavia, tal como se procurou demonstrar ao longo deste estudo, de la Mare *não* é um poeta identificado inteiramente com o Georgianismo inglês, ou os movimentos da vanguarda modernista, assim como também não é um poeta de um vitorianismo anacrónico ou um epígono simbolista. De la Mare é fundamentalmente um homem já do século XX, e a sua visão do mundo é essencialmente ajustada aos valores histórico-sociais, filosóficos e culturais seus contemporâneos. O passado da sua infância ainda vitoriana, o passado de um legado de gerações anteriores, memórias de família e dos livros que vão perfazendo as cenas de um imaginário, é um valor recuperado e assimilado aos valores do presente, e reflecte-se na sua escrita poética como pretexto de enunciação, como arsenal de temas e motivos a prefigurar as preocupações de um homem, no seu modo de ser e estar no mundo. Isobel Armstrong refere-se à auto-consciência dos modernistas quanto ao vazio existencial do mundo seu contemporâneo, pelo que chama à atenção para a necessidade intrínseca de estes homens das primeiras décadas do século XX remeterem para a plenitude de sentidos encontrada no passado vitoriano: *The modernists are haunted by the Victorians because they are haunted by the plenitude of content which eludes them.* (*VP.*,7). De certa maneira, Sena evoca algo desta consciência novecentista em poesia, nos modos do seu registo e expressão da experiência humana através da linguagem, encerrando um misto de erradicação dos deuses do passado e da sua recuperação renovada *15*:

> Mas é possível que o século que passou ou está a passar tenha sido ou seja a fundação de uma tremenda epifania: o regresso dos deuses, não com os seus mesquinhos rituais e proibições, mas com a liberdade responsável jamais conseguida na história humana.

O passado é uma espécie de duplicidade fantasmática, em de la Mare, um correlativo objectivo da memória, na tentativa de o mesmo eu se auto-reencontrar na densidade histórica que substantivamente o gera, identificando-o. É, então, que ao falar de Rupert Brooke, de la Mare conclui acerca de todo o sentido *lírico* deste modo de ser e estar que enforma a sua escrita poética *16*:

> But behind all that we say or do, behind even what we think, is the solitude in which dwells what we are. No forest is darker, no water more still, no island more isolated, no time so immutable with the past, so prescient of the future. And for company it has the sublimation of self and the arbiter of eternity.
>
> *Rupert Brooke and The Intellectual Imagination.*

NOTAS

1. Charles Grivel. *Fantastique-Fiction.* Paris: PUF. 224.

2. *The Listeners and Other Poems (1912). CP.* 116.

3. *The Fleeting and Other Poems (1933). CP.* 308.

4. *New Freewoman.* I : 15 Aug. 1913.

5. Forrest Read, ed. *Pound / Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce.* London: Faber, 1967. 61.

6. «Letter to James Joyce». 3 Aug. 1915. F.Read, ed. *Pound / Joyce.* 39-40.

7. «Letter to James Joyce». 31 Jan. 1916. F.Read, ed. *Pound / Joyce.* 67.

8. T.S.Eliot. «Verse Pleasant and Unpleasant». *The Egoist.* (March 1919).

9. Middleton-Murry. *Athenaeum.* 4: 675 (5 Dec. 1919) I: 283-285.

10. Robert Graves. «Letter to E.Marsh». 30 Nov. 1919. *Marsh Letter Collection.* New York Library. A referência é dada por Ross, no seu estudo sobre a época georgiana - *The Georgian Revolt* (242). Saliente-se que esta colectânea de correspondência a Edward Marsh é um valioso espólio documental da época, pelo número de individualidades que consegue reunir, não só literárias mas também da cena política e social da Inglaterra dos anos 10-20 deste século. Contudo, uma vez que estes manuscritos não se encontram publicados, eles são apenas consultados restritivamente na Biblioteca de Nova York.

11. Cf. p.ex., a seguinte expressão de relativa reserva de de la Mare ao ser convidado por Marsh a comparticipar de novo em *Georgian Poetry*: «I feel (...) that I am a rather stale old bird to be chirping in the new nest» - «Letter to Edward Marsh 18 Aug. 1919»; ou ainda, numa carta dirigida a Marsh em Janeiro de 1922:

«You *must* shed as you go, if you decide to continue (...) So, pray, seriously reconsider this. I am quite certain the critics would welcome some removals». *Marsh Letter Collection.* (qtd. in Ross 226).

12. W.A.Auden, ed. *A Choice of de la Mare's Verse.* London: Faber, 1963. 21.

13. F.R.Lewis. *New Bearings in English Poetry.* London: Chatto and Windus, 1950.

14. Cf. Richard Church. «Walter de la Mare». *The Fortnightly Review.* New Series. 879:147 (March 1940): 304-311. Dorris McCrosson. *Walter de la Mare.* New York: Twayne, 1966. 47. Bonnerot. *L'Oeuvre de Walter de la Mare.* Paris: Didier, 1969. 183-215.

15. Jorge de Sena. *Dialécticas Teóricas da Literatura.* Lisboa: Ed.70, 1977. 271.

16. *Pleasures and Speculations.* London: Faber, 1940. 196.

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

Elaborar uma bibliografia descritiva dos escritos de Walter de la Mare, tanto de natureza literária propriamente, como crítica e editorial, prevê uma tarefa algo complexa, se se quiser recensear o processo cronológico das sucessivas publicações de um mesmo texto: ora em periódicos, ora em volumes separados, coligido em colectânea com outros demais, redistribuido e integrado num conjunto diverso, sofrendo alterações de ordem vária, inclusive do próprio título. Acresce que não existe, de momento, um trabalho bibliográfico exaustivo, na descrição detalhada deste tipo de ocorrências na história do texto delamareano, nem será esta a ambição e propósito da listagem de obras do escritor apresentada nesta dissertação. Naturalmente, procurará cobrir-se o âmbito de todas as obras conhecidas de Walter de la Mare, optando-se pela ordenação cronológica das mesmas, de acordo com a sua primeira edição e referindo-se, sempre que se justifique, as datas e locais de edições posteriores. Deste modo, não se fará referência a algumas publicações de poemas e narrativas em revistas e jornais, uma vez que qualquer um destes escritos surge em edições não periódicas, ora em livros de poemas ou contos, ora isoladamente, como é o caso dos poemas longos e dos romances. Por seu turno, considerar-se-à o início das publicações delamareanas na data de 1902, com o aparecimento das *Songs of Childhood*, sob o pseudónimo de Walter Ramal, excluindo-se assim, por uma espécie de consenso crítico tacitamente estabelecido, todas as publicações anteriores, sobretudo narrativas em forma de conto ou novela, dispersas em periódicos vários.

Visto existirem traduções de algumas obras de de la Mare julgou-se oportuno a sua referência neste trabalho de compilação da obra do poeta, na medida em que a tradução pode atestar, de certa forma, um índice de relativo interesse e popularidade do autor e do texto original, para lá das suas fronteiras linguísticas e geográficas.

No que respeita à bibliografia crítica sobre Walter de la Mare, procurou oferecer-se uma listagem o mais completa possível, por ordem alfabética, de obras críticas, artigos em periódicos ou colectâneas de ensaios, com recurso às bases de dados da biblioteca da Universidade de Londres (*Senate House*) e institutos de apoio, com relevância para o *Institute of Education* e o *Courtauld Institute of Art.* Excluem-se deliberadamente desta enumeração os artigos em periódicos, nos quais a referência a de la Mare é uma ocorrência pontual, sem qualquer desenvolvimento pertinente e digno de menção especial. Porventura, alguns desses textos integram-se mais adequadamente no âmbito de uma bibliografia geral de apoio a este trabalho, encontrando-se aí devidamente referenciados. Igualmente dar-se-à conta de teses de Ph.D. não publicadas sobre de la Mare, disponibilizadas pela *Dialog Search* (*Dissertation Abstracts Online*).

Por último, compete referir a secção de uma bibliografia de carácter geral, de apoio histórico-contextual, bem como teórico e crítico, a este trabalho sobre a poesia de W.de la Mare. Incluiram-se igualmente as obras de autores literários abordadas no decurso da exposição. A maior parte dos textos apresentados é citada, com maior ou menor incidência, ao longo dos vários capítulos do trabalho,

exceptuando-se aqueles que, embora presentes, não são referidos explicitamente. Procedeu-se à sua ordenação alfabética, tendo em conta, porém, a impossibilidade de uma enumeração exaustiva de publicações em áreas de investigação específicas, como a filosofia, a psicanálise, ou correntes teórico-críticas determinadas e consideradas em si e por si, desde críticas ligadas à descrição do texto (como uma crítica poético-retórica, semiótica e pragmática) até às críticas da inserção do texto no contexto histórico social e psicológico, não só nos planos da emissão mas também da sua recepção: é o caso da crítica histórica e comparativista, da sociocrítica e da psicocrítica, da hermenêutica, do desconstrucionismo, da estética da recepção.

A. OBRAS DE WALTER DE LA MARE

(Por ordem cronológica da primeira publicação)

a) *Textos Originais em Inglês:*

1902.

Ramal,Walter. *Songs of Childhood.* London: Longmans, 1902.

De la Mare, Walter. *Songs of Childhood.* (With decorations by Marion Rivers-Moore). London: Faber, 1916; 1923; 1935; 1942.

1904.

De la Mare, Walter. *Henry Brocken: His travels and adventures in the rich, strange, scarce-imaginable regions of romance.* London: Murray, 1904. London: Faber, 1924; 1942.

1906.

Poems. London: Murray, 1906.

1907.

« "M.E.Coleridge". An appreciation by Walter J. de la Mare». *The Guardian.* (1907).

1910.

The Return. London: Arnold, 1910. "Polignac Prize"-1911. (Rev. ed). Harmondsworth: Penguin, 1922; 1935. (Rev.ed.). London: Faber, 1945.

The Three Mulla-Mulgars. London: Duckworth, 1910.

The Three Royal Monkeys or The Three Mulla-Mulgars. London: Duckworth, 1921; 1924; 1935. (With drawings by Mildred E.Eldridge). London: Faber, 1946.

1912.

The Listeners: And Other Poems. London: Constable, 1912. London: Faber, 1927; 1942.

A Child's Day. A book of rhymes by Walter de la Mare to pictures by Carne and Will Cadby. London: Constable, 1912. (With illustrations by Winifred Bromhall). New York: Holt, 1920, 1923.

1913.

Peacock Pie: A book of rhymes. London: Constable, 1913. (Illustrations by Edward Ardizzone). London. Faber, 1916; 1924; 1936; 1941; 1946; 1958; 1962; 1969; 1970; 1975; 1980; 1988.

«An Elizabethan Poet and Modern Poetry». *The Edingburgh Review.* (April 1913) 377-386.

1915.

Introduction. *Drum-Taps.* By Walt Whitman. London: Chatto and Windus, 1915. Reimpressão permitida pelo *TLS.* 1 April 1915.

1917.

The Sunken Garden: And Other Poems. London: C.W.Beaumont, 1917. (Illustrated with woodcuts by Marjorie Taylor). Birmingham: Birmingham School of Printing, 1931.

1918.

Motley, And Other Poems. London: Constable, 1918. London: Faber, 1927; 1944.

1919.

Rupert Brooke and the Intellectual Imagination: a lecture. London: Sidwic and Jackson, 1919. New York: Harcourt Brace, 1919.

«Rupert Brooke». *Pleasures and Speculations.* London: Faber, 1940.

Flora: A Book of Drawings by Pamela Bianco, with illustrative poems by Walter de la Mare. London: Heinemann, 1919.

1920.

Poems 1901 to 1918. 2 vols. London: Constable, 1920.

«Six and Thirty Years Gone». *A menu of the Omar Khayyam Club, with a poem by W.de la Mare.* London : 25 March 1920.

Foreword. *Collected Poems of Edward Thomas.* London: Selwyn and Blount, 1920.

1921.

The Veil and Other Poems. London: Constable, 1921.

Memoirs of a Midget. London: Collins, 1921. "James Tait Black Prize". Harmondsworth: Penguin, 1933; 1935.

Story and Rhyme: A Selection of the Writings of Walter de la Mare. Chosen by the author. London, Toronto: J.M.Dent. New York: Dutton, 1921.

Crossings: A Fairy Play. (With music by C.Armstrong Gibbs and decorations by Randolph Schwabe). London: Beaumont Press, 1921. New York: Knopf, 1932. (With addicional music). London: Faber 1924; (With drawings by Gwendolen Raverat) 1942.

1922.

Down-Adown-Derry: A Book of Fairy Poems. (Illustrations by Dorothy P.Lathrop). London: Constable, 1922.

Introduction. Shorter, Clement (ed.). *The Life of Samuel Johnson.* By James Boswell. Ed. Clement Shorter. New York: Gabriel Wells,1922.

1923.

Thus Her Tale: A Poem. (Designs by William Ogilvie). Edingburgh: Purpoise Press, 1923.

Lispet, Lispet and Vaine. (Decorated by W.P.Robins). London: The Bookman's Journal, 1923.

The Riddle and Other Stories. London: Selwyn and Blount, 1923.

De la Mare, Walter, ed. *Come Hither: A Collection of Rhymes and Poems for the young of all ages.* (Embellished by Alec Buckles). London: Constable, 1923. (revised and enlarged). New York: Knopf, 1957. (Wood-engravings by Diana Bloomfield). London: Constable, 1960; Toronto: Longmans, 1960.

Some Thoughts on Reading. Bembridge: Yellowsands Press, 1923.

1924.

Ding Dong Bell. London: Selwyn and Blount, 1924. New York: Knopf, 1924. (Revised and enlarged). London: Faber, 1936.

A Ballad of Christmas. (Decorated by Alec Buckels). London: Selwyn and Blount, 1924.

Before Dawn. (Decorated by Alec Buckels). London: Slelwyn and Blount, 1924.

1925.

Two Tales (I. «The Green Room»; II. «The Connoisseur»*).* London: The Bookman's Journal, 1925.

Miss Jemima. (Illustrated by Alec Buckels). Oxford: Blackwells, 1925. (Illustrated by N.H.Farman). New York: Grosset and Dunlap, 1940.

Broomsticks and Other Tales. (Designs by Bold). London: Constable, 1925. New York: Knopf, 1925.

Preface. *The Unchartered Coast.* Poems by L.K. Collard. Leeds: The Swan Press, 1925.

1926.

Saint Andrews. (Two poems contributed specially by Rudyard Kipling, Rector of the University, 1922-25, and Walter de la Mare, L.L.D. St. Andrews, 1923, with sixteen reproductions from pencil drawings and sketchings of St. Andrews by Malcolm Patterson). London: Black, 1926; cf. W. de la Mare. «A Memory» («St. Andrews» in *O Lovely England and Other Poems, 1953*).

Selected Poems. London: Benn, 1926.

The Connoisseur and Other Stories. London: Collins, 1926. New York: Knopf, 1926.

«Christina Rossetti». *Essays by Divers Hands.* Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. Ed. G.K. Chesterton. London: OUP, 1926. VI : 78-116.

1927.

Selected Poems. New York: Holt, 1927.

Alone. (Wood-engravings by Blair Hughes-Stanton). London: Faber and Gwyer, 1927. New York: Edwin Rudge, 1927.

Stuff and Nonsense and So On. (Woodcuts by Bold). London: Constable, 1927. (Revised text, with illustrations by Margaret Wolpe). London: Faber, 1946.

Lucy. (Pictures by Hilda T.Miller). Oxford: Blackwells, 1927.

Old Joe. (Pictures by C.T.Nightingale). Oxford: Blackwell, 1927.

Seaton's Aunt. (Wood engraving by Blair Hughes Stanton). London: Faber and Gwyer, 1927.

Told Again. Traditional Tales told by W.de la Mare. (With illustration by A.H.Watson). Oxford: Blackwell, 1927. London: Faber,1959; 1962.

Royde-Smith, Naomy, and Nicholas Quantocknatock [W.de la Mare]. *John Fannings Legacy.* London: Constable, 1927.

1928.

The Captive and Other Poems. New York: Bowling Green Press, 1928.

Self to Self. (Wood engravings by Blair Hughes-Stanton). London: Faber and Gwyer, 1928.

At First Sight: A Novel. New York: Crosby Gaige, 1928.

Readings. Traditional Tales told by W. de la Mare. (Illustrations by A.H.Watson). 6 vols. Oxford: Blackwells, 1926-1928. (Books 1-2: reedições de *Told Again*; Books 3-6: contos seleccionados por W.de la Mare e Thomas Quayle; Books 3-5 com illustrações de C.T.Nightingale).

Introduction. *Poems and the Spring of Joy.* By Mary Webb. London: J.Cape, 1928; 1937.

1929.

A Snowdrop. (Drawings by Claudia Guercio). London: Faber, 1929.

Stories from the Bible. (Decorations by Claudia Guercio). London: Faber, 1929. New York: Cosmopolitan, 1929. (Illustrated by Edwrad Ardizzone). London: Faber, 1933; 1947; 1961.

«The Feminine Seventies». *Saturday Review of Literature.* 30 March 1929: 828-9.

«Some Women Novelists of the Seventies». *The Eighteen-Seventies.* Essays by Fellows of the Royal Society of Literature. Ed. Harley Granville-Barker. Cambridge: Cambridge UP, 1929. *Pleasures and Speculations.* 233-269.

Introduction. *The Shakespeare Songs: Being a Complete Collection of the Songs Written or Attributed to William Shakespeare.* Ed. Tucker Brooke. London: Dent, 1929.

1930.

Poems for Children. London: Constable, 1930.

News. (Drawings by Barnett Freedman). London: Faber, 1930.

The Hostage. London: Selwyn and Blount, 1930.

Silver. London: Constable, 1930.

On the Edge: Short-Stories. (Wood engravings by Elizabeth Rivers). London: Faber, 1930. Leipzig: Tauchnitz, 1931.

Desert Islands, and Robinson Crusoe. (Decorations by Rex Whistler). London: Faber, 1930; 1947; 1988. New York: The Fountain Press, 1930; (revised edition) 1932 .

«Lewis Carroll». *Fortnightly Review*. 14 Sept. 1930: 319-331.

«Carrollian Nonsense». *Saturday Review of Literature*. 11 Oct. 1930 : 202-203.

«Lewis Carroll». Essays by the Royal Society of Literature. Ed., Int. Walter de la Mare. Cambridge: Cambridge UP, 1930. 218-255.

Introduction. *Christina Rossetti. Poems*. Ed. Walter de la Mare. Newtown: Greygynog Press, 1930.

Introduction. *The Small Years*. By Frank Kendon. Cambridge: Cambridge UP, 1930.

Introduction. *Sunflower and Elm*. By Gertrude Woodthrope. London: Sidwick and Jackson, 1930.

1931.

To Lucy. (Drawing by Albert Rutherston). London: Faber, 1931.

Two Poems. «Come»; «The Strange Spirit». London: Privaltely printed for R.N.Green-Armytage, 1931.

The Dutch Cheese and the Lovely Myfanwy. (Illustrations by Dorothy P.Lathrop). New York: Knopf, 1931.

De la Mare, Walter, ed. *Tom Tiddler's Ground: A Book of Poetry for the Junior and Middle Schools*. London. Collins, 1931. (With a foreword by Leonard Clark and drawing by Margery Gill). London: The Bodley Head 1932; 1961. New York: Knopf, 1962.

The Printing of Poetry. London: Cambridge UP, 1931.

Introduction. *They Walk Again. An anthology of Ghost Stories*. Ed. Colin de la Mare. London: Faber, 1031.

Introduction. *Emil and the Detectives*. By Erich Kästner. London: J.Cape, 1931.

1932.

Old Rhymes and New. Chosen by Walter de la Mare for use in schools, 1st.and 2nd. Series. London: Constable, 1932.

Lewis Carroll. London: Faber, 1932.

«The Early Novels of Wilkie Collins». *The Eighteen-Sixties.* Essays by Fellows of the Royal Society of Literature. Ed. John Drinkwater. Cambridge: Cambridge UP, 1932. 51-101.

«Memoir: "Gilbert Sheldon"». *The Translation from Roman Britain to Chirstian England, A.D.* By Gilbert Sheldon. London: Macmillan, 1932.

1933.

The Fleeting and Other Poems. London: Constable, 1933.

The Lord Fish and Other Tales. London: Faber, 1933.

The Walter de la Mare Omnibus: Henry Broken, The Return, Memoirs of a Midget. London: Collins, 1933.

Introduction. *The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home.* By Charles Dickens. (Illustrated by Hugh Thomson). New York: Limited Editions Club, 1933.

Introduction. *Selected Letters of George Edward Woodberry.* Boston: Hoghton Mifflin, 1933.

1934.

A Froward Child. London: Faber, 1934.

1935.

Poems 1919-1934. London: Constable, 1935.

Poetry in Prose. (Warton lecture on English Poetry: read July 17, 1935). Proceedings of the British Academy, XXI, 1935. 239-321. London. OUP, 1935. *Pleasures and Speculations.* 80-171.

Early One Morning in the Spring. Chapters on children and on childhood as it is revealed in particular in early memories and in early writings. London: Faber, 1935. New York: Macmillan, 1935.

Introduction. *A Midsummer Night's Dream.* By William Shakespeare. London: Macmillan, 1935.

Introduction. *Jemshid in Exile and Other Poems.* By A. Hugh Fisher. Chicago: Black Cat Press, 1935.

Introduction. *Songs of Enchantment: An anthology.* Comp. by the pupils of Blaydon School. Blaydon: Blaydon School Press, 1935.

1936.

The Nap and Other Stories. (Reprinted from *The Connoisseur* and Other Works). London: Nelson, 1936.

The Wind Blows Over. London: Faber, 1936.

Introduction. *John Freeman's Letters.* Eds. Gertrud Freeman, and Sir John Squire. London: Herbert Joseph, 1936.

Introduction. *A Kite's Dinner. Poems in Divers Humours.* By Erich N. Batterham. London. Herbert Joseph, 1936.

Introduction. *The Insect Man.* By Eleanor Doorly. (Woocuts by Robert Gibbings). Cambridge: Heffer, 1936.

1937.

This Year, Next Year. (Illustrations by Harold Jones). London: Faber, 1937.

Poems. London. Corvinus Press, 1937.

Introduction. *Here's Flowers.* Ed. Joan Rutter. (Wood engravings by John O'Connor). London: Golden Cockerel Press, 1937.

Introduction. *Poems* . By Eileen Duggan. London: Allen and Unwin, 1937.

Preface. *They lived in Country Down.* By Kathleen Fitzpatrick. London: Chatto and Windus, 1937.

1938.

Memory and Other Poems. London. Linden Press, 1939.

De la Mare, Walter, ed. *Behold This Dreamer! of reverie, night, sleep, dreams lovedreams, nightmare, death, the unconscious, the imagination, divination, the artist and kindred subjects.* London: Faber, 1939; 1942; 1984. New York: Knopf, 1940.

- - - . *Animal Stories.* Chosen, arranged and in some part rewritten by W.de la Mare. London: Faber, 1939. New York: Scribner's Sons, 1940.

«Dream and Reality». *Saturday Review of Literature.* XX : 5 Aug. 1939: 3-4, 14-15.

«Memoirs». *A Perpetual Memory and Other Poems.* By Sir Henry Newbolt. London: Murray, 1939.

«And so to Bed»; «Joy». Poems by W. de la Mare. *The Queen's Book of the Red Cross, with a message of Her Majesty and Contributions by fifty British authors and artists in aid of the Lord Mayor of London's Fund for the Red Cross and the Order of St. John of Jerusalem.* London: Hodder and Stoughton, 1939.

1940.

Pleasures and Speculations: Essays. London: Faber, 1940.

1941.

Collected Poems. New York: Holt, 1941. (Decorations by Berthold Wolpe). London: Faber, 1942.

Bells and Grass: A Book of Rhymes. (Illustrations by F.Rowland Emmett). London: Faber, 1941. (Illustrated by Dorothy Lathrop). New York: The Viking Press, 1942.

The Picnic and Other Stories. (Reprinted from *The Riddle* and other works). London: Faber, 1941.

1942.

Time Passes and Other Poems. A Selection by Anne Riddler from *Songs of Childhood* and other works. London: Faber, 1942.

Best Stories of Walter de la Mare. London: Faber, 1942.

The Old Lion and Other Stories. (Illustrations by Irene Hawkins). London: Faber, 1942.

Mr Bumps and His Monkey. (Illustrated By Dorothy Lathrop). Philadelphia: John C.Winston and C°., 1942.

1943.

The Almond Tree. London: Todd Publ. C°., 1943.

The Orgy. London: Todd Publ. C°., 1943.

De la Mare, W., ed. *Love: An Anthology.* (Decorations by Barnett Freedman). London: Faber, 1943; 1946.

«A Quiet Life». Bottomley, Gordon (ed.). *Essays by Divers Hands.* Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. NS. Ed. Gordon Bottomley. London: OUP, 1943. 63-83.

Introduction. *The Unfailing Spring.* By Samson Clive. London: The Favel Press, 1943.

1944.

Collected Rhymes and Verses. (Decorations by Berthold Wolpe). London: Faber, 1944; 1970; 1978.

Rhymes and Verses: Collected Poems for Children. (Drawings by Elmore Baisdell). New York: Holt, 1947.

The Magic Jacket and Other Stories. (Illustrations by Irene Hawkins). London: Faber, 1944.

«About Love». *Yale Review.* (Summer 1944) : 609-622.

Foreword. *Art and Scientific Thought.* By Martin Johnson. London: Faber, 1944.

1945.

The Burning Glass and Other Poems including The Traveller. New York: The Viking Press, 1945.

The Burning Glass and Other Poems. London: Faber, 1945.

The Scarecrow and Other Stories. (Illustrated by Irene Hawkins). London: Faber, 1945.

Introduction. *Essays by Divers Hands.* Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom. NS. Ed. Walter de la Mare. London: OUP, 1945. v-xviii.

Introduction. *These Also: An Anthology.* Ed. M. M. Johnson. (Wood engraving by Agnes Miller Parker). Cambridge: Cambridge UP, 1945.

1946.

The Traveller. (Revised text with drawings by John Piper). London: Faber, 1946.

Two Poems: «Pride», «The Truth of Things». London: Dupmore Press, 1946.

The Dutch Cheese and Other Stories. (Illustrated by Irene Hawkins). London: Faber, 1946.

Introduction. *Collected Lyrical Poems of Vivan Locke Ellis.* London: Faber, 1946.

Introduction. *Collected Nursery Rhymes for Certain Times.* Ed. Roger Ingpen. (Drawings by Elinor Darwin). London: Faber, 1946.

Introduction. *Crusaders.* By Hugh Chesterman. Oxford: Blackwells, 1946.

1947.

Collected Stories for Children. (Illustrated by Irene Hawkins). London: Faber, 1947; (new edition illustrated by Robin Jaques), 1957.

1948.

De la Mare, W., ed. *Chardin 1699-1799.* London: Faber, 1948.

Introduction. *The Mirror.* By Leonard Clark. London: Wingate, 1948.

Introduction. Beresford, J.D.. *The Hampdenshire Wonder.* By J. D. Beresford. London: Eyre and Spottiswoode, 1948.

1949.

The Collected Tales of Walter de la Mare. Ed. Edward Wagenknecht. New York: Knopf, 1949.

«Poetry». *Sunday Times National Book Exhibition.* Organized in cooperation with the Publishers Association: catalogue and magazine). London: *Sunday Times* (1949).

Introduction. *The Hergerows. Poems.* By M M. Jonhson. London: Constable, 1949.

De la Mare, W., ed. *Poetic Technic: Stream and Structure in English Poetry.* Altrincham: J.Sherratt, for the Poetry Lovers' Fellowship, 1949.

1950.

Inward Companion. London: Faber, 1950.

De la Mare, W., and Louis Cazamian, eds. *Cassell's Anthology of French Poetry.* Trad. by Alan Conder. London: Cassell, 1950.

Introduction. *Four to Fourteen: A Library of Books for Children.* Ed. Kathleen M. Lines. (Decorations by Harold Jones). Cambridge: Cambridge UP for the National Book League, 1950.

Introduction. *This Ever Diverse Pair.* By G.A.L. Burgeon. London: V.Golancz, 1950.

De la Mare, W., ed. *Sweet as Rose: A Little Treasury of Sonnets.* (Illustrations by Laurence Scarfe). The Saturday Book: 10. Gen ed. Leonard Russell. London: Hutchinson, 1950.

Horn Book Calender for 1951. Quotations from W.de la Mare, chosen by Bertha M.Miller. (Designed and decorated by Pamela Bianco). Boston: The Horn Book Inc., 1950.

The Winnowing Dream. TLS. 1 Sept. 1950. London: Faber, 1954.

1951.

Winged Chariot. (Engravings by Joan Hassall). London: Faber, 1951.

Jack and the Beanstalk. (Illustrated by William and Brenda Stobbs). London: Hulton Press, 1951. (Illustrated by Joseph Low). New York: Knopf, 1959.

Dick Whittington. (Illustrated by Ionicus). London: Hulton Press, 1951.

Introduction. *The Apollo Society: Poetry and Music.* Festival of Britain 1951. London: Apollo Society, 1951.

Introduction. *Words without Songs.* By Thomas B. Pitfield. Altricham: Sherratt, 1951.

Introduction. *The Plumes of Dream.* By Margaret Ridgely Partridge. New York: Coward McCann Inc., 1951.

1952.

Selected Stories and Verses. Harmondsworth, London: Penguin Books, in association with Faber and Faber, 1952.

Snow White. (Illustrated by David Walsh). London: Hulton Press, 1952.

An Anniversary. The Saturday Book: 12. Ed. John Hadfield. London: Hutchinson, 1952. 107-133.

Preface. *Joy and Verity, other Poems and a Poetic Drama.* By Marie C. Stopes. London: Hogarth Press, 1952.

1953.

O Lovely England and Other Poems. London: Faber, 1953.

Private View. Introd. Lord David Cecil and Author's own Preface. London: Faber, 1953.

Introduction. *Forrest Reid. A Portrait and a Study.* By Russel Burlingham. London: Faber, 1953.

Foreword. *The Crock of Gold.* By James Stephens. London: Pan Books. 1953.

1954.

Green-Armytage, R.N., ed. *Selected Poems of Walter de la Mare.* London: Faber, 1954.

1955.

Two Poems: «The Morrow», «The Sun». Bath: Printed privately for R.N. Armytage, 1955.

A Beginning and Other Stories. London: Faber, 1955.

«Essays on Prose». *National and English Review.* (Jan. CXLIV): 11-17; (Feb.1955) : 95-100; (March 1955) : 155-160.

1956.

Ghost Stories. (With lithographs by Barnett Freedman). London: The Folio Society, 1956.

Walter de la Mare. A Selection from his Writings. Ed. Keneth Hopkins. London: Faber, 1956.

«On Metrical Technique». *The National and English Review.* 146: 876 (Feb.1956) : 89-97; 877 (March 1956) : 156-167.

1957.

Introductory poem by W.de la Mare: «A Lifetime: Epitaph for William Blake». *Studies in the Poetry and Art of William Blake.* By Vivian de Sola Pinto. London: V.Golancz, 1957.

1958.

The Story of Joseph. (Illustrated by Edward Ardizzone). London: Faber, 1958.

1959.

The Story of Moses. (Illustrated by Edward Ardizzone). London: Faber, 1959.

Tales Told Again. (Illustrated by Paul Kennedy). New York: Knopf, 1960.

The Story of Samuel and Saul. (Illustrated by Edward Ardizzone). London: Faber, 1960.

1962.

Walter de la Mare: Poems. Ed. Eleanor Graham. (Illustrated by Marjory Gill). Harmondsworth: Penguin, 1962.

Some Stories. London: Faber, 1962.

Walter de la Mare. Ed. John Hadfield. London: Vista Books, 1962.

1963.

A Choice of de la Mare's Verse. Ed. W.H.Auden. London: Faber, 1963.

1969.

The Complete Poems of Walter de la Mare. Clark, Leonard, Giles de la Mare, and D. Marschall, eds. [The Literary Trustees of W.de la Mare]. London: Faber, 1969. New York: Knopf, 1970.

Britten, Benjamin. ed. *Tit for Tat: Five settings from boyhood of poems by Walter de la Mare.* London: Faber Music, 1969.

1979.

Walter de la Mare. Collected Poems. Eds. Literary Trustees. London: Faber, 1979; 1986.

b) *Textos de W. de la Mare Traduzidos em outras Línguas:*
(Por ordem cronológica)

1934.

«The Stranger» : «L'Étranger» (poéme). Trad.franc. de L.Bonnerot e A. Rivoallan. *Poesie.* 9 (Sept. 1934) :171-172.

1935.

Seaton's Aunt: La Tante de Seaton. Trad.franc. de G.-J. Aubry. *Revue de Paris.* 1 Nov. 1935.

1936.

The Count's Courtship: La Nouvelle du Comte. Trad.franc. de G.-J.Aubry. *Revue Hebdomadaire.* 1 Fev. 1936.

1943.

«Napoleon»: «Napoléon». Trad.franc. de G.Germain. *Revue des Lettres Françaises au Maroc.* (1943) : 3-4.

1946.

«The Listeners»: «Les Auditeurs». Trad.franc. de M.Boufourie. *Aspects de la Littérature Anglaise, 1918-1945.* Paris: Ed. dela Revue Fontaine, 1946. 350.

1948.

Memoirs of a Midget: Memorie di Una Donna Miniatura. Trad.ital. de Margherita Santi Farina. Milano: Longanesi, 1948.

1952.

The Three Royal Monkeys: Saru ôti no Bôken. Trad.jap. de Tadasu Iiaza. Tokyo: Iwanami, 1952.

Animal Stories: Storie di Animale. Trad.ital. de Anna Malvezzi. Milano: Longanesi, 1952.

1958.

The Three Royal Monkeys: Tre Kungliga Apor. Trad.sue. de Göran Heden. Stockholm: Bergh Seeling, 1958.

The Three Royal Monkeys: Tri Kralgeve Opice: «Kakose Kraikoka Sijo Veliki Princi». Trad. jugosl. n.p.: Slovene Janez, 1958.

1962.

Collected Stories for Children: Seltsamme Geschichten. Trad.al. de Renalta Hahne. Stuttgart: Loewes Vlg, 1962.

1965.

The Orgy: Die Orgie. Eine Idylle und Andere Erzählungen. Trad.al. de Elizabeth Gilbert. Zürich: Diogenes Vlg, 1965.

B. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE W. DE LA MARE

(Por ordem alfabética de autores)

Adcock, St.John A. «Walter de la Mare». *Gods of Modern Grub Street. Impressions of Contemporary Authors.* London: Sampson Low, Marston, 1923. 73-80.

Atkins, John. *Walter de la Mare: An Exploration.* London: C.and J.Temple, 1947.

Avery, Gillian. «Number One Joy Street, 1923». *Word and Image.* 2 (April-Jun. 1986) :173-180.

Auden, W.H. «Walter de la Mare». *The Observer.* 24 June 1956.

Bayley, John. «The Child in Walter de la Mare». Eds. Gillian Avery and Julia Briggs. *Children and Their Books.* Oxford. Clarendon P., 1990, 337-350.

Blunden, Edmund, and Leonard Clark. *Walter de la Mare: A Tribute.* London: Enitharmon Press, 1974.

Bonnerot, Luce. «Walter de la Mare, 1873-1956». *Études Anglaises.* 3 (1956): 284.

- - - . «Walter de la Mare. Poet and Writer of Huguenot Extraction». *Proceedings of the Huguenot Society of London.* XX: 4 (1963) : 440-449.

- - - . *L'Oeuvre de Walter de la Mare: Une Aventure Spirituelle.* Paris: Didier, 1969.

- - - . «*Collected Poems of Walter de la Mare*». *Études Anglais.* B. 31 (Paris 1981) 482.

Brain, Russell. *Tea With Walter dela Mare.* London: Faber, 1957.

Bremser, Martha. «The Poetry of Walter de la Mare». Ph.D. Diss. U Oxford, 1986

Briggs, Julia. «Reading Children's Books». *Essays in Criticism.* XXXVIX: 1 (Jan.1989) :1-17.

Bright, Michael. «Remembering Sir Henry Newbolt». *English Literature in Transition.* 33: 2 (1990) : 155-178.

Brown, E.K. «The Epilogue to Mr de la Mare's Poetry». *Poetry.* LXVIII (May 1946) : 90-96.

Bullough, G. «Walter de la Mare». *The Trend of Modern Poetry.* London and Edingburgh: Oliver and Boyd, 1934. 39-45.

Cecil, Lord David, ed. *Walter de la Mare.* English Association (Presidential Adresses). London: 1973.

Chesterton, G.K. «Walter de la Mare». *Fortnightly Review.* NS. CXXXVII (July 1932) 47-53.

Clark, Leonard et al. «Walter de la Mare». *The Journal of the National Book League.* Articles by authors on the occasion of the National Book League of W.de la Mare Exhibition. 301 : (April-May 1956).

Clark, Leonard. «Walter de la Mare». *Inspector's Bulletin.* Ministry of Education. (Oct. 1956).

- - - . «Portrait of Walter de la Mare». *The Listener.* 1 Aug. 1957 : 161-162.

- - - . «Walter de la Mare». Ed. Hugh Bartholomew Shelley. *Three Bodley Head Monographs.* London: The Bodley Head, 1968.

- - - . «Poetry and Children». *Children's Literature in Education.* 9:1 (Spring 1978): 159-165.

Coombs, H. «Hardy, de la Mare, and Edward Thomas». Ed. Boris Ford. *The Pelican Guide to English Literature.* «The Modern Age»: 7. Harmondsworth: Penguin, 1978.

«Creatures of Dream». *TLS.* 14 Oct. 1955 : 410.

Danielson, Henry. «Walter de la Mare». *Bibliographies of Modern Authors* (1st Series). *Bookmans Journal.* (1921) : 27-34.

Davidson, E. «Walter de la Mare». *English Journal.* XV (Feb.1926) : 89-98.

Dickinson, E. «Wordsworth and W.de la Mare: An Imperial Affliction». *Parabola.* 11: 3 (1986) : 68-73.

Dickinson, P. «The Late and Lonely Master. A Study of Walter de la Mare». B.B.C.: 3rd. Programme. 24 May 1967.

Duffin, Henry. *Walter de la Mare: A Study of his Poetry.* London: Sidwick and Jackson, 1949.

- - - . «I Knew Walter de la Mare». *Poetry Review.* (Jan-March 1957) : 17-19.

Dyson, A.E. »Walter de la Mare's "The Listeners"». *Critical Quarterly.* 11 (Summer 1969) 150-154.

Endicott, N.J. «Walter de la Mare 1873-1956.» *University of Toronto Quarterly.* XXVI: 2 (Jan. 1957) : 109-121.

Ferguson, D. «De La Mare's "The Listeners" and Housman's "On Wenlock Edge"». *The Explicator* IV (Nov. 1945) : 15.

Ford, B. «The Rest was Silence. Walter de la Mare's Last Interview». *Encounter.* VII: 3 (Sept. 1956) : 38-46.

Freeman, John. «Walter de la Mare». *The Quarterly Review.* 472 (July 1922) : 32-47.

Freeman, J. «Walter de la Mare». *English Portraits and Essays.* London: Hodder and Stoughton, 1924. 87-114.

Greene, Graham. «Walter de la Mare». *The Lost Childhood and other Essays.* London: Eyre and Spottiswoode, 1951. 79-83.

Greet, T.Y, Charles E. Edges, Ch.E., and J.M. Munro. «Walter de la Mare». *The Worlds of Fiction. Stories in Context.* Boston: Houghton Mifflin, 1964. 147-212.

Gwynn, F.L. and R.W. Condee. «De la Mare's "The Listeners"». *The Explicator.* XII (Jan. 1954) : 26.

Harris, Wilson. «The Fabric of the Imagination». *Third World Quarterly.* 12: 1 (Jan. 1990) : 175-187.

Hix, Harvey L. «De la Mare's *Shadow*». *Explicator.* 43: 3 (Spring 1988) : 21-23.

Hopkins, Hector. *Walter de la Mare.* London: Longmans, 1953.

Howarth, R.G. «Walter de la Mare and Edith Sitwell». *South African P.E.N. Year Book.* (1956-57) : 83-88.

Jacobsen, Josephine. «The State of Letters: The Masks of Walter de la Mare». *Sewanee Review.* 86 (1978) : 549-556.

Jones, L. «Walter de la Mare: Poet of Tishnar». *Bookman.* LXV (July 1923): 528-532.

Johnson, M. «Walter de la Mare». *Art and Scientific Thought.* London: Faber, 1944. 67-77.

Kernahan, J. «Walter de la Mare». *Five More Famous Living Poets.* London: Thornton Butterworth, 1928. 51-128.

Knieger, Bernard. «De la Mare's *The Riddle*». *Explicator.* 40: 3 (Spring 1982): 43-44.

King, H. «Mr de la Mare». *The Adelphi.* II (Jan. 1925): 704-708.

L'Anson Fausset, H. «Walter de la Mare». *Poets and Pundits. Essays and Addresses.* London: J.Cape, 1947. 114-120.

Lawrence, R. «The Inquisitor. In Memory of Walter de la Mare. April 25 1873 - June 22 1956». *English.* XI (Autumn 1956) : 91.

Leavis, F.R. *New Bearings in English Literature.* London: Chatto and Windus, 1932.

Leval, R. de. «Walter de la Mare». *Essais sur la Poésie Anglaise Contemporaine.* Paris: Ed.Gauloises, 1924. 37-43.

Le Vay, John P. « De la Mare's "The Song of the Mad Prince"». *Explicator.* 41:1 (Fall 1982) : 41-42.

- - - . «De la Mare's "A Song of Enchantment"». *Explicator.* 41: 9 (Summer 1983) : 32-33.

- - - - . «De la Mare's "Please to Remember"». *Explicator.* 42: 3 (Spring 1984) 38-39.

- - - . «De la Mare's *The Riddle*». *Explicator.* 43: 3 (Spring 1985) 23-24.

- - - . «De la Mare's *Come Hither*». 43:4 (Summer 1985) 23-24.

Loges, Mary Kaiser. «The Poetry of Walter de la Mare: A Re-Evaluation (Poetics)». Ph.D. Diss. U. Denver, 1985.

Lynd, R. «Walter de la Mare». *The Art of Letters.* London: T.Fisher Unwin, 1920. 190-196.

MacLeish, A. «Four Poets». *Yale Review.* XIV (April 1925) : 587-592.

Marsh, Sir Edward, et al. *Tribute to Walter de la Mare on his Seventy-Fifth Birthday.* London: Faber, 1948.

Maynard, T. «Walter de la Mare». *Our Best Poets, English and American.* London: Brentano's, 1924. 43-54.

McCrosson, Doris Ross. «The Novels of Walter de la Mare». Doctoral Diss. U. of Pennsylvania, 1959.

- - - . *Walter de la Mare.* New York: Twayne, 1966.

Mégroz, Rudolphe. «The School-Days of a Poet». *Bookman.* LXV (Dec. 1923) : 138-140.

- - - . *Walter de la Mare. A Biographical and Critical Study.* London: Hodder and Soughton, 1924.

- - - . «Walter de la Mare». *Five Novelist Poets of Today.* London: Joiner and Steele, 1933. 19-58.

- - - . «Walter de la Mare». *Modern English Poetry 1882-1932.* London: Ivor Nicholson, 1933.

Middleton Murry, J. «Walter de la Mare». *Aspects of Literature.* London: Collins, 1920. 139-149.

- - - . «Walter de la Mare». *Countries of the Mind. Essays in Literary Criticism.* London: OUP, 1937. 89-93.

Milsom, J. «*Love.* 1943». *Early Music History.* 17 (1989) : 147.

Monro, Harold. «Walter de la Mare». *Some Contemporary Poets.* London: Leonard Parsons, 1920. 60-65.

Newbolt, Sir Henry. «Walter de la Mare». *My World as in my Time. Memoirs 1862-1932.* London: Faber, 1932. 280-281.

Noyes, A. «The Poetry of Walter de la Mare». *Contemporary Review.* 1088 (Aug. 1956) : 70-73.

Parsons, Kenneth Oswald. *A Bibliography of the Separately Published Works of Walter de la Mare.* London: Dent, 1949.

Pearce, P. «Miss Jemima». *Children's Literature in Education.* 16: 3 (Fall 1985): 159- 166.

Peschmann, H. «The Poetry od Walter de la Mare». *English.* XI: 64 (Spring 1957): 129.

Phelps, W. «Walter de la Mare». *The Advance of English Poetry in the 20th Century.* London: G.Allen and Unwin, 1920. 140-145.

Pierson, R.M. «The Meter of "The Listeners"». *English Studies.* XLV: 5 (Oct. 1964) : 373-381.

«A Poet of Two Worlds. The Imagery of Mr de la Mare». *TLS.* 1 Aug. 1936: 21-622.

«A Poet on Prose». *TLS.* 11 March 1955 : 149.

Priestley, J.B. «Mr de la Mare's Imagination». *Figures in Modern Literature.* London: John Lane, 1924. 31-54.

Pritchett, V.S. «Walter de la Mare». *The New Statesman and Nation.* (30 Jun. 1956): 767-768.

Purcell, J.M. «De la Mare's "The Listeners"». *The Explicator.* III (March 1945) : 42.

Read, H. «Walter de la Mare». *A Coat of Many Colours. Occasional Essays.* London: Routledge, 1945. 239-244.

«Reality Unbound». *TLS.* 10 April 1943: 175.

Reeves, J. «Walter de la Mare. 1873-1956». *The Listener.* 5 July 1956 : 24.

Reid, Forrester. *Walter de la Mare: A Critical Study.* London: Faber, 1929.

Reid-Walsh, Jacqueline J.A. «The Burning-Glass: A Developmental Study of Walter de la Mare's Poetry». Ph.D. Diss. McGill U. Canada, 1989.

Roberts, W.W. «Walter de la Mare, The Listener». *Music and Letters.* XVI (April 1935) : 128-136.

Sampson, A. «The Art of Mr de la Mare». *Bookman.* XXXI (Oct. 1931) : 41-42.

Schneider, E. «De la Mare's Maerchen». *The Explicator.* IV (Feb. 1946) : 29.

Seymour, W.K. «Walter de la Mare». *A Jackdaw in Georgia: A Book of Polite Parodies Chiefly in Verse.* London: J.G.Wilson, 1923. 35-39.

Seymour, W.K. «Walter de la Mare». *Parrot Pie: Parodies and Imitations of Contemporaries.* London: Harrap, 1927. 35-40.

Shamks, Edward. «The Poetry of Walter de la Mare». *The London Mercury.* III: 17 (March 1921) : 521-530.

Shanks, E. «Mr de la Mare's Prose». *Saturday Review.* CXII (July 1926) : 14.

Sherman, S.P. «Walter de la Mare». *The Main Stream.* NewYork: C. Scribner's Sons, 1927. 196-203.

Smith, W.J. «Master of Silences: Walter de la Mare 1873- 1956». *Poetry.* (Nov. 1957) : 112-116.

Speaight, R. «Mort d'un Poète». *Nouvelles Littéraires.* 9 Août 1956 : 5.

Spender, S. «Walter de la Mare». *The Struggle of the Modern.* London: Methuen, 1965. 159-167.

Squire, Sir John. «Walter de la Mare». *Books Reviewed.* London: Hodder and Stoughton, 1922. 136-143.

Stanford, D. «Walter de la Mare. A Tribute». *Books of the Month.* (Sept. 1956) : 16.

- - - . «Walter de la Mare. A Leave-Taking» *The Month.* NS. 16: 3 (Sept. 1956) : 152-155.

Sterck, Kenneth. «Landscape and Figures in the Poetry of Walter de la Mare». *Children's Literature in Education.* 19: 1 (Spring 1988) : 17-31.

Stratchey, St. Loe. «Walter de la Mare». *The Adventure of Living.* London: Hodder and Soughton, 1922. 211-217.

Sturgeon, M. «Walter de la Mare». *Studies of Contemporary Poets.* London: G.G.Harrap, 1916; (revised and enlarged) 1920. 72-96.

Sullivan, W.L. «The Use of Supernatural in the Prose Fiction of Walter de la Mare». Ph.D. Boston: 1952.

Thomas, D. «Walter de la Mare». *Living Writers.* Being critical studies broadcast in the B.B.C. (3rd. Programme). London: Sylvan Press, 1947. 116-127.

Thomas, D. «Walter de la Mare». *Quite Early One Morning.* London: Dent, 1954. 106-111.

«Three Stages in Modern Poetry: The Escape from Private Meanings». *TLS.* 7 May 1938 : 314.

«Triumph over Time. Walter de la Mare's *Winged Chariot*». *TLS.* 24 Aug. 1951: 436.

Van Doorn, W. «Walter de la Mare. An Appreciation». *English Studies.* V (Feb. 1923) : 1-22.

Wagenknecht, Edward. «News of Tishnar: Walter de la Mare». *Cavalcade of the English Novel.* New York: Holt, 1943. Chap. XXX.

- - - . «Walter de la Mare, Books Reviewer». *Boston University Studies in English.* I: 4 (Winter 1955-56).

Walsh, W. «Walter de la Mare, O.M., C.H.» *The Journal of Education.* 88: 1045 (Aug. 1956) : 344-348.

Walsh, W. «The Use of Imagination». *Educational Thought and the Literary Mind.* London: Chatto and Windus, 1959 : 174-182.

«Walter de la Mare. Memorial Page». *The Poetry Review.* 4 (Oct-Dec. 1956).

«Walter de la Mare. The Poetry of Experience». *TLS.* 1 Dec. 1950 : 776.

Warner, S.Townsend. «This Traveller». *Britain To-Day.* 214 (Feb. 1954) : 15-18.

Wells, H. *New Poets from Old. A Study in Literary Genetics.* New York: Columbia UP, 1940.

West, V. Sackville. «The Personality of Walter de la Mare». *The Listener.* (30 April 1953) : 711-712.

Whistler, Theresa. *Imagination of the Heart: The Life of Walter de la Mare.* London: Duckworth, 1993.

Wilkinson, M. «Walter de la Mare». *New Voices. An Introduction to Contemporary Poetry.* New York: Macmillan, 1919. 90-108.

Williams, C. «Walter de la Mare». *Poetry at Present.* Oxford: Clarendon, 1930. 82-95.

Williams, H. «Ten Desert Island Poems». *Poetry Review.* D: 75 (1975) : 21-32.

Wills, J.H. «Architecture of Reality: The Short Stories of Walter de la Mare». *North Dakota Quarterly.* XXXII (1964) : 85-92.

Wood, Ch.Aubry. «A Critical Examination of the Poetry of Walter de la Mare, with Special Reference to Poetry 1902-1913». M.A.Diss.U.London, 1967.

Wood, F.T. «On the Poetry of Walter de la Mare». *Poetry Review.* XXIV (March 1933) : 91-114.

C. BIBLIOGRAFIA GERAL

(Obras consultadas não incluidas nas alíneas anteriores)

Abel, Lionel. *Important Nonsense.* New York: Prometheus, 1987.

Abercrombie, Lascelles. *The New Statesman.* II (1914).

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms.* New York, Chicago, London: Holt, Rinehart and Winston, 1981.

Agrippa, Heinrich Cornelius. *La Philosophie Occulte.* (trad.fran.) Paris: Villain et Belhomme, 1973.

Aguiar e Silva, Vitor M. *Teoria da Literatura.* Coimbra: Almedina, 1982.

Aldington, Richard. *New Freewoman.* I: 12 (Dec. 1913) : 226.

Alleau, René. *La Science des Symboles.* Paris: Payot, 1976.

Apuleius. *Les Métamorphoses.* (ed.bil. lat.-fran.). Paris: «Les Belles-Lettres», 1976.

Aristote. *Physique.* (ed.bil.greco-fran.). 2 vols.Paris: «Les Belles-Lettres»,1961

Aristote. *La Métaphysique.* (trad.fran.). Paris: Vrin, 1968.

Aristote. *La Poétique.* (ed.bil. greco-franc.). Paris: «Les Belles Lettres», 1979.

Aristote. *La Rhétorique.* (ed.bil.greco-fran.). Paris: «Les Belles-Lettres», 1979.

Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics.* London: Routledge, 1993.

Auerbach, Erich. *Mimesis.* Trans. Willard R. Trask. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1953.

Auerbach, Nina. «Alice and Wonderland: A Curious Child». *Victorian Studies.* 27 (1973) : 31-47.

Austin, J.Lloyd. *Quand Dire C'est Faire.* Paris: Ed. du Seuil, 1970.

Auzias, Jean-Marie, ed. *Structuralism and Marxism.* Paris: UGE, 1970

Avery, Gillian and Julia Briggs, eds. *The Children and their Books.* Oxford: OUP, 1990.

Ayer, A.J. *Russel.* London: Routledge and Kegan Paul, 1974.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les Rêveries du Repos.* Paris: Corti, 1948.

- - - . *La Poétique de L'Espace.* Paris: PUF, 1957.

- - - . *La Poétique de la Rêverie.* Paris: PUF, 1960.

Baker, G.P. *Language Sense and Nonsense.* Oxford: Blackwells, 1984.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris: Gallimard, 1970.

- - - . *Esthétique de la Création Verbale.* Paris: Gallimard, 1979.

Barthes, Roland. *To Honour Roman Jakobson.* The Hague: Mouton, 1967.

- - - . *L'Analyse Structurale du Récit.* Paris: Ed.du Seuil, 1981.

- - - . *Leçon.* Paris: Ed. du Seuil, 1978.

Bätschmann, Oskar. «Text and Image: Some general problems». *Word and Image.* 4:1 (Jan.-Mar. 1988) : 11-22.

Baudelaire, Charles. *Les Paradis Artificiels.* Ed. Dantec. *Oeuvres Complétes.* Paris: Gallimard, 1951.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot.* London: Faber, 1956.

Beckett, S., ed. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress.* London: Faber, 1972.

Béguin, Albert. *L'Âme Romantique et le Rêve.* Paris: Jose Corti, 1982.

Bell, Michael, ed. *The Context of English Literature 1900-1930.* London: Methuen, 1980.

Benac, Henri. *Guide des Idées Litéraires.* Paris. Hachette, 1988.

Bernhart, Walter. «The Iconic Quality of Poetic Rhythm». *Word and Image.* 2:3 (July-Sep. 1986) : 209-217.

Berrio, A.Garcia. *Teoria de la Literatura.* Madrid: Cátedra, 1989.

Bertelsen, Lance. *The Nonsense Club.* Oxford: Clarendon P, 1986.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Vintage, 1977.

Bíblia Sagrada. Versão Portuguesa preparada a partir dos textos originais pelos Rev.os Padres Capuchinhos. Revisão, actualização de Introduções, Livros Principais, notas e índices pelo Instituto Bíblico de Roma. Lisboa: Verbo, 1982.

Bixler, Phyllis. «Narrative Theory and Children's Literature». *Children's Literature in Education.* 18:1 (Spring 1987) : 54-62.

Blake, William. *Complete Writings.* Ed. Geoffrey Keynes. Oxford, London, New York, Toronto: OUP, 1984.

Boehme, Jacob. *De Signatura Rerum.* (trad.ing.). Cambridge, London: James Clarke, 1969.

Bouty, J. *Dictionnaire des Oeuvres et des Thèmes de la Littérature Française.* Paris: Hachette, 1985.

Bowra, C.M. *The Creative Experiment.* London: Macmillan, 1948.

- - - . *The Heritage of Symbolism.* London, Toronto, New York: Macmillan, 1967.

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, eds. *Modernism: A Guide to European Literature.* Harmondsworth: Penguin, 1991.

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme.* Paris: Gallimard, 1985.

Brook, Donald. «Perceptual Metaphor». *Word and Image.* 2: 4 (Oct.-Dec. 1986): 333-341.

Byrom, T. *Nonsense and Wonder: The Poems and Cartoons of Edward Lear.* New York: 1977.

Byron, Lord. *The Poetical Works.* Edingburgh: Nimmo, Hay & Mitchell, 1897.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures under Ground.* Martin Gardner (ed.). New York: Dover, 1965.

- - - . *Alice's Adventures in Wonderland.* Harmondsworth: Penguin, 1984.

- - - . *Through the Looking-Glass.* Harmondsworth: Penguin, 1984.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth.* New York: Harper, 1946.

- - - . *The Philosophy of Symbolic Form.* New Haven: Yale UP, 1953.

Chambers, E.C., ed. *The Oxford Book of Sixteenth-Century Verse.* Oxford: Clarendon P, 1970.

Chatelet, F. et al. *Les Marxistes et la Politique.* Paris: PUF, 1975.

Chesterton, C.K. «A Defence of Nonsense». *The Defendant.* London: Chatto and Windus, 1901.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles.* Paris. Bouquins, 1982.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton, New Jersey. Princeton UP, 1978.

Compagnon, Antoine. *Les Cinq Paradoxes de la Modernité.* Paris: Ed. du Seuil, 1990.

Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature.* Harmondsworth: Penguin, 1967.

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms.* Harmondsworth. Penguin, 1979.

Delcroix, Maurice et Fernand Hallyn. *Introduction aux Études Littéraires: Méthodes du Texte.* Paris: Duculot, 1987.

De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.* New Haven, London: Yale UP, 1979.

- - - . *The Rhetoric of Romanticism.* New York: Columbia UP, 1984.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie.* Paris: Ed.Minuit, 1967.

- - - . *Dissémination.* Paris: Ed. du Seuil, 1972.

Dolezel, Lobomir. *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação.* Trad.port.de V.Figueiredo Campos. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

Donald, Thomas, ed. *The Post-Romantics.* London, New York: Routledge, 1990.

Durant, G. *Les Structures Antropologiques de L'Imaginaire. Introduction à l'Archétypologie Générale.* Paris: PUF, 1964.

- - - . *Figures Mythiques et Visages de L'Oeuvre.* Paris: Berg, 1979.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula ou La Coopération Interprétative dans les Textes Narratifs.* Paris: Grasset, 1985.

Ede, Lise. «The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll». Ph.D. Diss. Ohio State Univ., 1975.

Eliade, Mircea. *Le Mythe de L'Eternel Retour: Archétypes et Répétitions.* Paris. Galliamard, 1949.

- - - . *Images et Symboles: Essais sur le Symbolisme Magico-Réligieux.* Paris: Gallimard, 1952.

- - - . *Aspets du Mythe.* Paris: Gallimard, 1963.

Eliot, T.S. «Verse Pleasant and Unpleasant». *The Egoist.* (March 1919).

- - - . *Selected Essays.* London: Faber, 1953.

- - - . *To Criticize the Critic.* London: Faber, 1965.

- - - . *The Cocktail Party.* London: Faber, 1978.

- - - . *Collected Poems 1909-1962.* London: Faber, 1983.

Elkind, David. *Children and Adolescents.* Oxford, New York: OUP, 1970.

Engell, J. and J.Bate, eds. *S.T. Coleridge: Collected Works.* 12 vols. New Jersey: Princeton UP, 1983.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd.* Harmondsworth: Penguin, 1968.

Faulkner, Peter. *Modernism.* London: Methuen, 1977.

Flor, J.Almeida. *O Poeta, A Verdade e As Máscaras: Leitura de Robert Browning.* Lisboa, 1976.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du Discours.* Paris: Gallimard-Flammarion, 1968.

Foucault, Michel. *Histoire de la Folie à L'Age Classique.* Paris: Plon, 1961.

- - - . *Les Mots et Les Choses.* Paris: Galliamard, 1966.

- - - . *L'Ordre du Discours.* Paris: Gallimard, 1971.

Fraisse, Paul et Jean Piaget, eds. *Traité de Psychologie Expérimentale.* 9 vols. Paris: PUF, 1963.

Frazer, J.G. *O Totemismo.* (trad.port.). Lisboa: Typ. Francisco Luiz Gonçalves, 1913.

- - - . *Mythes sur l'Origine du Feu.* (trad.fran.). Paris: Payot, 1931.

- - - . *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.* (1922). London: Macmillan, 1995.

Freud, Sigmund. *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient.* Paris: Gallimard 1971.

- - - . *The Interpretation of Dreams.* Harmondsworth: The Pelican Freud Library 4, 1976.

Frick, H.R., ed. *Marxism / Communism and Western Society.* 7 vols. New York: Herder and Herder, 1972-73.

Frye, Northrop. «My Critical Credo». *The Kenyon Review.* XII (Winter 1951) 92-110.

Frye, N. *Anatomy of Criticism.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1973.

- - - . *The Critical Path.* Bloomington and London: Indiana UP,1973.

- - - . *Fearful Symmetry.* Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1974.

Gadamer, Hans G. *Truth and Method.* (trad.ing.). New York: Continuum, 1975.

Genette, Gérard. *Figures I.* Paris: Ed.du Seuil, 1969.

- - - . *Mimologiques.* Paris: Ed. du Seuil, 1976.

- - - . *Palimpsestes.* Paris: Ed.du Seuil, 1977.

- - - . *Introduction à L'Architexte.* Paris: Ed. du Seuil, 1979.

Gill, Stephen and Duncan Wu, eds. *William Wordsworth.* Oxford, New York: OUP, 1994.

Goldsmith, Oliver. *Poems and Plays.* Ed. E. Rhys. London, New York: Dent, Dutton, 1944.

Gramsci, Antonio. *Il Materialismo Storico.* Torino: Enaudi, 1964.

Grivel, Charles. *Fantastique-Fiction.* Paris: PUF, 1992.

Guilliano, Edward, ed. *Lewis Carroll Observed: A Collection of Unpublished Photographs, Drawings, Poetry and New Essays.* New York: Potter, 1976.

- - - . *Lewis Carroll: A Celebration.* New York: Potter, 1982.

Hamon, Philippe. *Texte et Idéologie.* Paris: PUF, 1984.

Harms, Jeanne, and Lucille Lettow. «The Beginning: Children's Literature and the Origin of the World». *Children's Literature in Education.* 14: 2 (Summer 1983): 113-123.

Harrell, S.G., ed. *Aesthetics in 20th Century Poland.* Lewisburg: Bucknell UP, 1973.

Hassall, Christopher. *Edward Marsh.* London: Longmans, 1959.

Hegel, G.W.F. *Werke in Zwanzig Bänden.* Frankfurt-a-M.: Suhrkamp, 1980

Herder, J.G. *Von der Urpoesie der Völker.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1972.

Heidegger, Martin. *Questions I* . Trad.franc. de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1968.

- - - . *Acheminement vers la Parole.* Trad.franc. de Jean de Beaufret.Paris: Gallimard, 1976.

- - - . *Gesamtausgabe.* 61 vols. Frankfurt-a-M.: Klostermann, 1976.

- - - . *Schelling: Le Traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine.* Trad.franc.de Jean Jacques Courtine. Paris: Gallimard, 1977.

- - - . *Questions II.* Trad. franc.de Jean de Beaufret. Paris: Gallimard, 1983

- - - . *Essais et Conférences.* Trad.franc.de André Préau, préf. de J. de Beaufret. Paris: Gallimard, 1984.

Hopper, Stanley, ed. *Spiritual Problems in Contemporary Literature.* New York, London: Macmillan, 1952.

Hough, Graham. *The Last Romantics.* London. Duckworth, 1983.

Humboldt, Wilhelm v. *On Language. The Diversity of Human Language- Structure of its Influence on the Mental Development of Mankind.* (trad.ing.). Cambridge, New York: Cambridge UP. 1988.

Hunt, Peter, ed. *Children's Literature: The Development of Criticism.* London: Routledge, 1990.

- - - . *Literature for Children: Contemporary Criticism.* London: Routledge, 1992.

Jackson, John E. *La Question du Moi: Un Aspect de la ModernitéPoétique Européene.* Neuchatel: A La Baconnière, 1978.

Jameson, Frederic. *The Political Unconscious.* Ithaca: Cornell UP, 1981.

Jung, Carl G. *Two Essays on Analytical Psychology.* New York: Pantheon Books, 1958.

- - - . *Archetypes and the Collective Unconscious.* London: Hull, 1959.

- - - , ed. *Man and His Symbols.* London. Picador, 1978.

Jung, C., and C. Kerenyi. *Science of Mythology: Essays on The Myth of the Divine Child and the Myteries of Eleusis.* London, Melbourne, Henley: Routledge and Kegan Paul. 1985.

Kant, Immanuel. *Critique de la Raison Pure.* Trad.fran. Paris: PUF, 1963.

- - - . *Critique de la Faculté de Juger.* Trad.franc. de A. Philonenko. Paris: Vrin, 1965.

- - - . *La Dissertation de 1770.* (ed.bil.al-fran.). Paris: Vrin, 1967.

Keats, John. *John Keats' Poems.* Ed. Gerald Bullet. London, New York: Dent, Dutton, 1964.

Kertzer, Adrienne. «Inventing the Child Reader: How we Read Children's Books». *Children's Literature in Education.* 15: 1 (Spring 1984) : 12-21.

Kirk, G.S., ed. *Heraclitus, of Ephesus: The Cosmic Fragments.*(trad.ing.). Cambridge, London: Cambridge UP, 1954.

Kristeva, Julia. *Le Langage, Cet Inconnu.* Paris: Ed.du Seuil, 1969.

- - - . *La Révolution du Langage Poétique.* Paris: Ed. du Seuil, 1985.

Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key.* Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1942.

- - - . *Feeling and Form.* New York: Scribner's Sons, 1953.

Lawrence, D.H. *Women in Love.* Harmondsworth: Penguin, 1978.

Lear, Edward. *The Complete Nonsense of Edward Lear.* Eds. Jackson, and Holbrook. London: Faber, 1965.

Lecercle, Jean-Jacques. *The Philosophy of Nonsense.* London: Routledge, 1993.

Leibniz, G.W. *Principes de la Nature et de la Grace fondés em Raison. Principes de la Philosophie ou Monadologie.* (trad.fran.). Paris: PUF, 1954.

Leibniz, G.W. *Mathematische Schriften.* Hildesheim: Georg Olms, 1962.

Lerner, Laurence, ed. *The Victorians.* London: Methuen, 1978.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke.* 7 vols. München: Carl Hanser, 1970-1976.

Lévi-Bruhl, Lucien. *La Mentalité Primitive.* Paris: PUF, 1960.

Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage.* Paris: Plon, 1962.

Lewis, C.Day. *They Asked For a Paper.* London: Jonathan Cape, 1962.

Lindauer, Shelley L.K. «Wordless Books: An Approach to Visual Literacy». *Children's Literature in Education.* 19:3 (Fall 1988) :136-141.

Lodge, David, ed. *Modern Criticism and History.* London, New York: Longmans, 1988.

Lukacks, Georges. *La Théorie du Roman.* Paris: Gonthier, 1975. (1ª1920).

Lynn, Joanne. «Runes to Ward Off Sorrow: Rhetoric of the English Nursery Rhyme». *Children's Literature in Education.* 16:1 (Spring 1985) : 3-13.

Madden, W.A. «Framing The *Alices*». *PMLA.* 101:3 (May 1986) : 362-373.

Magalhães, Joaquim M. *Dylan Thomas. Consequências da Literatura e do Real na sua Poesia.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

Mallarmé, S. *Oeuvres Complètes.* Texte établi et annoté par H.Mondor et G.Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

- - - . *Correspondence.* 3 vols. (I: 1862-1871, texte établi par H.Mondor avec coll. de J.P.Richard; II: 1871-1885, III: 1885-89 H. Mondor avec L.J.Austin). Paris: Galliamard, 1959, 1965, 1969.

Marcuse, Herbert. *Culture et Societé.* Paris: Ed. Minuit, 1970.

- - - . *Actuels.* Paris. Galilée, 1976.

Marin, Louis. «Mimesis et Description». *Word and Image.* 4: 1 (Jan.-Mar. 1988): 25-34.

Marsh, Edward. *A Number of People.* London: Heinemann, 1939.

Marvell, Andrew. *The Poems and Letters.* Ed. H..M. Margouliouth. 2 vols. Oxford: Clarendon P, 1971.

Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psichocritique.* Paris: Corti, 1962.

McCormick, Peter. *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics.* London, Ithaca: Cornell UP, 1988.

McGillis, Roderick. «Calling a Voice out of Silence: Hearing what we read». *Children's Literature in Education.* 15:1 (Spring 1984) : 22-29.

- - - . «"What *Is* the Fun?" Said Alice». *Children's Literature in Education.* 17: 1 (Spring 1986) : 25-36.

Mead, George. *Movements of Thought in the Nineteenth Century.* Chicago and London: U Chicago P, 1936.

Menand, Louis. *Discovering Modernism: T.S.Eliot and his Context.* New York: OUP, 1988.

Mercier, Vivian. *Beckett / Beckett.* Oxford, New York, Toronto: OUP, 1977.

Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et Nonsens.* Paris: Gallimard, 1968.

Middleton-Murry. *Athenaeum.* 4: 675 (Dec.5, 1919) : 283-285.

Miller, J.Hillis. *Poets of Reality.* Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1966.

Müller, Max. *Expérience et Histoire.* (trad.fran.). Louvain: PU Louvain, 1959.

Nietzsche, Friedrich. *Werke in Drei Bänden.* München: Carl Hanser, 1973.

- - - . *O Anti-Cristo.* Trad.port. de Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa. Guimarães Eds., 1981.

Onions, C.T. *Shakespeare Glossary.* London, Glasgow, NewYork: OUP, 1953.

Osborne, R. *Marxisme et Psychanalyse.* Paris: Payot, 1965.

Ovidius. *Les Métamorphoses.* (ed.bil.lat-fran.). Paris. «Les Belles-Lettres», 1988.

Peacock, William, ed. *English Verse.* 5 vols. London, New York: OUP, 1952.

Perkins, David. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode.* Cambridge, Massachussetts: The Belknave P of Harvard UP, 1976.

Piettre, André. *Marx et Marxism.* Paris: PUF, 1957.

Platão. *A República.* Trad.port. de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1983.

Platon. *Le Banquet. Oeuvres Complètes.* (ed.bil.greco-fran.). Paris: «Les Belles-Lettres», 1958.

- - - . *Phédre. Oeuvres Complétes.* (ed.bil. greco-fran.). Paris: «Les Belles-Lettres», 1985.

Piaget, Jean. *Language and Thought of the Child.* London: Routledge, 1926.

Pickthall, Marmaduke ,ed. The Glorious Koran. London: Everyman's Lib., 1992.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination.* (trad.ing.). Chicago, London: U Chicago P, 1981.

Poe, E.Allan. *Selected Writings.* Ed. David Galloway. Harmondsworth: Penguin, 1982.

Poulet, Georges. *Les Métamorphoses du Cercle.* Paris: Plon, 1961.

Pound, Ezra. *The Letters of Ezra Pound.* Ed. D.D. Paige. London: Faber, 1951.

- - - . *Literary Essays of Ezra Pound.* Ed. T.S.Eliot . London: Faber, 1954.

- - - . *Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's Essays on Joyce.* Ed. Forrest Read. London: Faber 1965.

Praz, Mario. *The Romantic Agony.* Trans. Angus Davidson, forew. Frank Kermode. Oxford, New York: OUP, 1970.

Read, Herbert. *The Meaning of Art.* Harmondsworth: Penguin, 1956.

Reeves, James, ed. *Georgian Poetry.* Harmondsworth. Penguin, 1962.

Ricoeur, Paul. *Démythologisation et Idéologie.* Paris: Aubier, 1973.

- - - , (ed.). *Les Cultures et le Temps.* Paris: Payot, 1975.

Ricoeur, P. *La Métaphore Vive.* Paris: Ed. du Seuil, 1975.

- - - . *Temps et Récit.* Paris: Ed.du Seuil, 1983.

- - - . *Du Texte à L'Action.* Paris: Ed.du Seuil, 1986.

Rilke, Rainer M. *Duineser Elegien. Die Sonnette an Orpheus.* Ebner, Ulm: Insel, 1977.

Rimbaud, Arthur. *Oeuvres Poétiques.* Ed. Michel Dècaudin. Paris: Flammarion, 1964.

Rogers, Timothy, ed. *Georgian Poetry 1911-1922.* The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.

Ross, Robert H. *The Georgian Revolt: Rise and Fall of a Poetical Ideal.* London: Faber, 1965.

Rossetti, Dante G. *The Poetical Works.* Ed. W.M. Rossetti . London: Ellis, 1907.

Russell, Charles. *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism.* Oxford, New York: OUP, 1985.

Saussure, F. *Cours de Linguistique Générale.* Ed. Thulio de Mauro. Paris: Payot, 1978.

Savater, Fernando. *Childhood Regained: The Art of the Storyteller.* Trad. ing. M.López-Morillas. New York: Columbia UP, 1982.

Schachtel, Ernest. *Metamorphoses: On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory.* New York: Basic, 1959.

Schelling, F.W. *Introduction à la Philosophie de la Mythologie.* Paris: PUF, 1946.

Schelling, F.W. *Recherches sur la Liberté Humaine.* Paris: Payot, 1977.

Schlegel, A.W., Fr. *Das Athenaeum.* Ed. Fritz Baader. Berlin SW: Pan Vlg., 1961.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften.* München: Carl Hanser, 1971.

Sena, Jorge de. *Dialécticas Teóricas da Literatura.* Lisboa: Ed.70, 1977.

Sewell, Elisabeth. *The Field of Nonsense.* London: Methuen, 1952.

Shakespeare, William. *The Works of William Shakespeare.* Eds. William George Clark, and William Aldis Wright. London: Macmillan, 1953.

Smith, David Nichol, ed. *The Oxford Book of Eighteenth-Century Verse.* Oxford: Clarendon P, 1966.

Stangos, Nikos, ed. *Concepts of Modern Art.* London: Thames and Hudson, 1985.

Stead, C.K. *The New Poetic - Yeats to Eliot.* New York: Harper and Row, 1966.

- - - . *Pound; Yeats, Eliot and the Modernist Movement.* London: Macmillan, 1989.

Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folclore and Literature.* Baltimore: John Hopkins, 1978.

Strindberg, August. *Menina Júlia.* Trad.port. de J.A. Osório Mateus. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

Swedenborg, Emmanuel. *The Doctrine of the New Jerusalem Concerning the Sacred Scripture.* London: The Swedenborg Soc. , 1954.

Swinnerton, Frank. *The Georgian Literary Scene.* London. Toronto: Heinemann, 1969.

Tel Quel. *Théorie d'Ensemble.* Paris: Ed.du Seuil, 1968.

Tigges, Wim. *Explorations in the Field of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1987.

Tigges, W. *Anatomy of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 1988.

Thomas, Joyce. «Woods and Castles, Towers and Huts: Aspects of Setting in the Fairy Tale». *Children's Literature in Education.* 17: 2 (Summer 1986) : 126-134.

Todorov, Tzvetan., ed. *Qu'Est Ce Que Le Structuralisme?.* Paris: Ed.du Seuil, 1968.

Todorov, T. *Théories du Symbole.* Paris: Ed.du Seuil, 1977.

- - - , ed. *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos.* Trad.port. de Isabel Pascoal. 2 vols. Lisboa: Ed.70, 1978

Todorov, T. *Introduction à la Littérature Fantastique.* Paris: Ed. du Seuil, 1976.

- - - . *Symbolisme et Interprétation.* Paris: Ed. du Seuil, 1978.

- - - . *Les Genres du Discours.* Paris: Ed.du Seuil, 1978.

Trakl, Georg. *Dichtungen und Briefe.* Eds. Walter Killy und Hans Szklener. Salzburg: Otto Müller, 1969.

Tucker, Nicholas. *The Child and the Book: A Psychological and Literary Exploration.* Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1991.

Tucker, Nicholas. «Looking at Pictures». *Children's Literature in Education.* 14 (1974) : 37-51.

Turner, Bryan C., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity.* London: Sage Pub., 1991.

Urban, Wilbur. *Language and Reality.* New York: Harper, 1939.

Valéry, Paul. *Oeuvres Complètes.* 2 vols. Paris: Gallimard, 1957.

Vatimo, Gianni. *As Aventuras da Diferença. O que Significa Pensar depois de Heidegger e Nietzsche.* Trad.port. de José Eduardo Rodil . Lisboa: Ed.70, 1988.

Voilquin, Jean, ed. *Les Penseurs Grecs Avant Socrate: de Thalés de Milet à Prodicos.* Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

Warner, Eric, and Graham Hough, eds. *Strangeness and Beauty.* 2 vols. London, Cambridge, New York: Cambridge UP, 1983.

Weinstock, Heinrich, ed. *Wilhelm von Humboldt.* Frankfurt: Fischer, 1957.

West, Rebecca. *New Freewoman.* I: 5 (15 Aug. 1913) : 86.

Wittgenstein, Ludwig. *Tratactus Logico-Philosophicus.* Trans. D.F.Pears, and B.F. McGuiness. London: OUP, 1961.

- - - . *Philosophische Untersuchungen.* (ed.bil. al-ing.). Oxford: Blackwells, 1986.

Wordsworth, William. *The Prelude.* Ed. Ernest Selincourt. Oxford, London, New York: OUP, 1970.

Yeats, William Buttler. *W.B.Yeats: Essays and Introductions.* Ed. London: Macmillan, 1961.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales.* London: Macmillan,1978.

Zipes, J. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization.* London: Routledge, 1983.

Zumthor, Paul. «From hi(story) to poem, or the paths of pun: the grand rhétoriquers of fifteenth century France». *New Literary History.* X: 2 (1979): 252-260.

ÍNDICE GERAL

Preliminar ii

Walter de la Mare: Tábua Biobibliográfica iv

INTRODUÇÃO 1

Paradigmas de homogeneidade e constância de uma escrita poética. W.de la Mare: recortes de uma personalidade; reflexões sobre o sentido de «autor»-«escritor». Vitorianismo/ Simbolismo/ Modernismo: traçados de poéticas finisseculares e novecentistas na poesia delamareana - pontos de equilíbrio e continuidade. Fragmentaridade do mundo e alteridade subjectiva: questões relativas ao desdobramento do processo enunciativo de um discurso lírico. Considerações sobre o plano geral da dissertação e pressupostos vários da sua elaboração.

PARTE I. ***Tessituras Temáticas*** 99

Cap. I.1. «The Listeners»: *Vozes. Ecos. Silêncios.* 100

Centralidade de «The Listeners» na obra delamareana: vozes no silêncio «ouvinte» e imaterial; vozes duplicadas em ecos; as vozes de outros. Desejos de comunicar / rupturas de comunicação: contextos de uma poética de intersecção de Simbolismos e modos de ser Modernistas, incluindo o Georgianismo. Sentidos de vida e de morte nas vozes dos poemas: «Ophelia» e a dor da intimidade das coisas.

Cap. I.2. *The Traveller. Winged Chariot.*

Caminhos. Imagens de Tempo. 154

Eixos temáticos de articulação de uma escrita. Espaços e tempos recuperados de «The Listeners»: simbologias recorrentes. «Array» (*The Traveller*) e a força evocativa de uma retórica de imagens literais. De la Mare e Trakl: sentidos quase unívocos para significações polivalentes - figuras do «Peregrino». *Winged Chariot* e a intransitividade do tempo nas imagens fugazes da história. O símbolo do «carro alado» do poema de Marvell e o pensamento platónico do ideal de Amor: suas relações com o conceito metafísico de Verdade (ou o Erro nietzcheano). Prefigurações arquetípicas da Mulher - *The Impossible She* - na Natureza geracional, divina e demoníaca da existência: a Virgem, a Mãe, o Filho, a Feiticeira. Paradigmas de religiosidade delamareana.

PARTE I I. ***Das Tipologias de uma Escrita Lírica*** 247

Cap. II.1. Dramaticidades Líricas. 248

Duplicidades dos sujeitos e dos enunciados líricos. Contextos oníricos da poesia. *Behold, This Dreamer!* - excertos de uma autobiografia interior de de la Mare. «Haunted», uma rede de linhas temático-simbólicas da poética delamareana: sentidos da «casa» são sentidos do «eu» e da «terra». As «estradas», os «abismos», a «escuridão ouvinte»: outros homens itinerantes recuperados de «The Listeners», *The Traveller* e *Winged Chariot.* Desdobramentos da voz do poema em vozes de prefigurações fantasmáticas. O monólogo dramático em de la Mare: o texto dramático-lírico (Beckett).

Cap. II.2. *Stuff and Nonsense & So On.*

Sensos e Não-Sensos de uma Escrita. 332

O texto *nonsense* delamareano: tentativa de definição de uma tipologia discursiva. Parâmetros histórico-culturais de uma tradição literária. Carroll e Lear: paradigmas de uma escrita. «The Song of The Mad Prince» (*Peacock Pie*) - sensos e não-sensos de uma escrita: fronteiras de uma leitura citacional de *Hamlet* de Shakespear. Reflexão sobre o contexto eventualmente paródico de um texto *nonsense*. De la Mare e Carroll - *Alice in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*: articulações psicocríticas de fundamento freudiano e jungiano; contextos ideológicos do historicismo e da filosofia da linguagem, bem como da antropologia cultural de raizes românticas. De la Mare e Lear : referencialidades internas de um mesmo sentido do lírico. O *nonsense* enquanto tipologia específica do discurso literário. Problemas de construção e temáticas recorrentes. Relações do *nonsense* com processos de simbolização onírica e de desmontagem / desfiguração do real do Dadaismo e Surrealismo.

PARTE III. ***A Literatura Infantil de W. de la Mare***

Uma Infância Revisitada. 464

W.de la Mare, um poeta para a «Infância»? «Infância»: visão sobre o mundo na memória de um tempo. Considerações gerais sobre o conceito actual de «literatura infantil»: fundamentos ideológicos e objectivos. Duplicidades da criança: infância e sobrenatural - alteridades fantasmáticas como presenças reais de outros sujeitos. «Suppose», «The Funeral» e «The Grey Wolf»: sentidos de perda, a dor da intimidade das coisas- dilemas e angústias de transições iniciáticas, visões

sobreviventes sobre o mundo e a vida, projecções metamorfoseadas do eu da criança, dos seus afectos e medos em animais. Consciências morais de bem e de mal: experiências duplas de prazer lúdico e crueldade. Evidências de um imaginário do maravilhoso, nas prefigurações tradicionais de uma literatura infantil («Books»).

EPÍLOGO 569

A poesia de Walter de la Mare: balanço final de um trabalho de investigação e de uma leitura crítica sobre aspectos de alteridade subjectiva e enunciativa de um padrão de escrita lírica, articulada num diálogo de vozes de tradições passadas, de ascendência romântica, e vozes suas contemporâneas, as dos poetas georgianos e modernistas.

BIBLIOGRAFIA 584

A. Obras de Walter de la Mare

a) Textos originais em inglês 588

b) Textos traduzidos em outras línguas 602

B. Bibliografia Crítica sobre W.de la Mare 604

C. Bibliografia Geral (Obras consultadas) 615

Índice Geral 634