

# Entre o uno e o diverso, uma *visão* antropocêntrica da *res* literária

por

MANUEL DOS SANTOS ALVES

O japonês Kenzaburo Oé, o último prémio Nobel de Literatura, diz que precisou de ler Rabelais, Cervantes e o barroco europeu para descobrir a tradição literária do Japão e suas raízes populares, fortemente asiáticas, ocultas e subterrâneas que os grandes escritores modernos haviam esquecido, desde o apolíneo Mishima ao torturado Tanizaki. Foi aí que encontrou aquela maneira grotesca, a única para ele possível, de descrever os horrores que se chamam Hiroshima, Nagasaki e seu filho deficiente Pooh. Ora, esta afinidade literária entre duas culturas e duas civilizações tão diferentes e tão distantes, que viveram tantos séculos de costas voltadas uma para a outra, ignorando-se mutuamente, não se podem explicar pelo clássico binarismo comparativo e seu «cortejo» de fontes, influências, fortuna e sucesso redutíveis à fórmula tipicamente francesa «X et Y», nem pela fenomenologia da intertextualidade com o seu ritual mimético da escrita, semioticamente tão diversificada desde a paródia à tradução. Qualquer tentativa de explicação que releve da *Quellenforschung* ou da intertextologia, não tem aqui o menor cabimento, como o não tem no que diz respeito às semelhanças, ou analogias que possam existir entre um soneto de Petrarca ou uma «cantiga de amigo» do primitivo lirismo galaico-português com certas composições líricas da poesia chinesa (1). É que não se pode aplicar nestes casos o princípio de causalidade – pelo menos em relação aos factores referidos –, pois é de simples coincidências que se trata. Elas deixam-nos surpreendidos e constituem um objecto de estudo deveras interessante, na medida em que nos permitem deparar com factos comuns onde eles seriam à partida impensáveis.

É o que acontece com *The Old Man and the Sea* de Hemingway (1898-1961), em relação a um *topos* que vai do poeta latino Juvenal (50-127) ao romancista português Eça de Queirós (1845-1900), passando por Berchoux (1765-1839) e Brillat-Savarin (1755-1826). Trata-se de quatro obras que aparecem interligadas entre si, como veremos, por nexos intertextuais, constitutivos de uma *traditio*. Nexos de causalidade entre estas e a narrativa de Hemingway, não dispomos de quaisquer provas que no-los garantam, nem sequer consta que Hemingway as conhecesse. Aliás, a obra do grande escritor da chamada *lost generation* norte-americana está de tal modo marcada pela sua experiência pessoal e apresenta laços tão estreitos com o universo da realidade extra-literária (em particular o conto em questão), que, do ponto de vista da intertextualidade, mal se eleva acima do grau zero da escrita. E no entanto, são tão flagrantes as analogias, as similitudes, as coincidências, que elas justificam e impõem um estudo de conjunto.

Estamos, assim, perante cinco tratamentos artísticos do mesmo motivo, para além da especificidade de cada obra. O modelo comum a estas cinco variantes é constituído pelos seguintes narremas, para usarmos um termo caro a Eugen Dorfman (cf. Aguiar e Silva, 1973: 686):

- A) Um peixe de proporções descomunais, *extraordinário*, isto é, *fora da ordem* natural.
- B) Um peixe que, por isso, perturba a *ordem* estabelecida, que causa *desordem*, que põe um problema e constitui um desafio.
- C) Um grupo de personagens atingidos pela nova situação.
- D) O herói que resolve (ou tenta resolver) o enigma.

Vejamos agora como a narrativa aparece em cada um dos escritores referidos.

1. Juvenal. Uma das composições mais célebres desse poeta satírico latino é a Sátira IV, contra o imperador Domiciano, que nela é denominado o «Nero calvo». O ataque dirigido contra a corte imperial, a corrupção dos costumes e a irresponsabilidade dos detentores do poder é feito a propósito da pesca e da oferta forçada de um peixe de envergadura fora do comum e cuja confecção põe ao imperador e a todo o senado um problema gastronómico, que redundava em problema político. Um humilde pescador pesca no Adriático um peixe descomunal («*monstrum*»). Como tal preciosidade fosse «proibitiva» para um homem da sua humilde condição, e ele receasse que lhe fosse confiscada – por toda a parte Domiciano tinha espiões e delatores –, decide oferecê-lo ao próprio imperador. O soberano convoca imediatamente o senado para uma sessão extraordinária. A grande questão nacional que se levantava no extenso império, era esta: como encontrar um recipiente onde cozinhar, inteiro, o enorme peixe? Um a um, os senadores desfilam, em vénias de subserviência, perante o déspota ameaçador. Mas... só palavras de adulação. Nenhum era capaz de resolver o problema. Que fazer então? Cortá-lo em pedaços? Eis que chega o último senador. Especialista em questões de culinária, Montano encontra a solução. Que se fabrique de encomenda, diz ele, um recipiente talhado nas proporções do peixe. Mais: que, de futuro, para evitar semelhantes situações, o soberano fosse para as suas campanhas militares, sempre acompanhado de oleiros.

Este caso anedótico, que nenhum dado histórico confirma, desempenha uma função meramente ancilar como exemplo e como pretexto de uma sátira contundente contra a tirania e corrupção da corte imperial. Já assim era interpretada a sátira no século XIX e, particularmente, sob o império de Napoleão III, em que Juvenal e Tácito, por razões obviamente políticas, e não apenas pelo intrínseco valor deles, gozaram de especial fortuna. É pelo menos o que se pode pressupor por detrás da fogosa análise de um Auguste Vidal (1869: 119-141) e mesmo do próprio Larousse [(1862): 637].

2. O modelo é retomado por Berchoux, mas, embora este espirituoso gastrónomo mantenha o tom satírico de Juvenal, altera, no entanto, os dados do problema. A questão não reside agora na envergadura descomunal do peixe, mas no molho com que deverá ser cozinhado (1805: 40):

Domitien un jour se présente au sénat:  
 «Pères conscrits, dit-il, une affaire d'Etat  
 «M'appelle auprès de vous. Je ne viens point vous dire  
 «Qu'il s'agit de veiller au salut de l'empire;  
 «Exciter votre zèle, et prendre vos avis  
 «Sur les destins de Rome et des peuples conquis;  
 «Agiter avec vous ou la paix ou la guerre,  
 «Vains projets sur lesquels vous n'avez qu'à vous tirer.  
 «Il s'agit d'un turbot: daignez délibérer

«Sur la sauce à laquelle on doit le préparer...»  
 Le sénat mit aux voix cette affaire importante,  
 Et le turbot fut mis à la sauce piquante.

Os dois últimos versos ficaram célebres e foram mesmo transformados em provérbio (cf. Larousse, 1862: 637-638). A inovação, que ele mesmo designa em nota como «fiction poétique», foi adoptada por Alexandre Dumas: «Juvénal a d'un seul coup et dans la même satire illustré l'empereur Domitien et le turbot pour lequel il convoquait le Sénat; une grande séance a eu lieu, mais la chose était si importante que les Pères conscrits se séparèrent sans décider à quelle sauce serait mis le monstrueux animal» (1965: artigo «Turbot»).

3. Brillat-Savarin (1839: 395-400). O seu texto começa precisamente pelo elemento B do modelo acima descrito: a desordem, «La Discorde», numa alusão paródica ao início da *Ilíada*. De imediato, aponta o agente dessa desordem: «un turbot à cuire». A sua apresentação era de molde a despertar o apetite: «frais dodu, brillant à satisfaction». Mas as suas proporções eram fora do vulgar: «ses dimensions excédaient tellement tous les vases dont on pouvait disposer, qu'on ne savait comment le préparer» (elemento A). O casal (elemento C) é confrontado com o problema. O marido propõe que seja partido em dois. Nisto retoma a velha questão de Domiciano: «Quidnam igitur censes? Conciditur?» (V. 130). Aliás, que o gastrónomo está consciente do modelo que imita, prova-o a alusão ao imperador romano: «Ce poisson, qu'on disait arraché à une destinée bien plus glorieuse». A mulher, por sua vez, discorda da solução: «— Oserais-tu bien déshonorer ainsi cette pauvre créature?» (2). Finalmente, chega o herói-gastrónomo (elemento D), que encontra a solução: «c'est un professeur», assim se exprime, na terceira pessoa, o narrador sob a capa do qual se esconde (muito mal) o próprio Brillat-Savarin. Em tom de oráculo, perante o cepticismo do marido e a confiança da mulher, ele dita a sentença final: «Le turbot restera entier jusqu'à sa présentation officielle». Sobre uma caldeira com água até ao meio, coloca uma grelha, talhada à medida «du poisson géant», e sobre esta o peixe devidamente condimentado. Em breve, a água ferve, e o peixe é cozido a vapor, «bien blanc et de la plus aimable apparence» (ibid., p. 397).

Algo loquaz, o «professor», não deixa de explicar a razão «fisiológica» do seu sucesso culinário: «n'ayant pas passé dans Veau bouillante, il n'avait rien perdu de ses principes, et avait au contraire pompé tout l'arome de l'assaisonnement» (ibid., p. 398). O caso é, pois, narrado como um *exemplum*: a sua função é meramente didáctica e cinge-se ao âmbito da gastronomia. É, portanto, imanente ao próprio texto, ao contrario da versão de Juvenal e, como vamos ver, da de Eça de Queirós, que o transcendem: ambas funcionam como signos de uma corrupção institucional (Juvenal) e de uma civilização saturada, num beco sem saída (Eça de Queirós).

4. O escritor português vai retomar o mesmo topos em *A Cidade e as Serras*. O curioso episódio do peixe encalhado, que se lê nessa narrativa, para além do que tem de profunda originalidade, só pode ser suficientemente compreendido, se analisado nas relações que o prendem a ao *topos* cuja matriz é a Sátira IV de Juvenal, e de que o poema *La Gastronomie* de Berchoux (1800) e *La Physiologie du Gout* de Brillat-Savarin (1826) constituem elos da mesma cadeia.

Neste caso, porém, as relações dialógicas não se verificam ao nível da expressão, ou seja, do texto considerado como produto linguístico, decomponível em significantes

e sintagmas, mas ao nível do conteúdo, quer dizer, do texto enquanto produto semiótico (Segre, 1982: 19).

Que Eça de Queirós conhecia o célebre poeta satírico latino, seria ousado negá-lo. É verdade que em certos casos o menciona, devido a factores de ordem meramente literária e mesmo livresca (3). Já o mesmo não acontece quando, em *A Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Mendes Ramires, publica na *Gazeta do Porto*, sob o pseudónimo de Juvenal, «duas correspondências muito acerbas, de um rancor intenso e pessoal», contra André Cavaleiro (1900: 12-13). Mais elucidativo ainda, é o artigo que escreve depois contra o Governador Civil, na mesma *Gazeta*, onde compara a decadência de Portugal à decadência do Império Romano, e chama ao Governador «'este grotesco Nero, que, como outrora o outro, o grande, tentava levar a sedução ao seio das famílias melhores, e cometia esses abusos de poder, motivados por lascívia de temperamento, que foram sempre, em todos os séculos e todas as civilizações, a execração do justo!' – É assinava *Juvenal*» (*ibid.*, 162-163). Trata-se inequivocamente de uma alusão à Sátira IV de Juvenal, aquela que, por agora, também mais nos interessa.

Quanto aos gastrónomos gauleses, os chamados «classiques de la table» segundo o título da obra de Justin Améro (1879) –, nem uma vez os cita. Mas conhecia-os sem dúvida (4), como conhecia e utilizou largamente *Histoire de la Table, de Louis Nicolardot*, como um dos principais hipotextos da «prosa contemporânea», «Cozinha Arqueológica» (1893). Ora o último capítulo dessa obra trata precisamente da «cozinha moderna» (1868: 418 segs.). Aí fala de toda uma geração de gastrónomos que vinham do século XVIII e se expandiram nos princípios do século XIX, com uma abundante literatura sobre culinária que correspondia aos gostos e vontade de auto-afirmação da burguesia triunfante (5).

É sem dúvida a eles que o escritor alude, quando, pela boca de Jacinto faz a seguinte crítica ao Grão-Duque Casimiro: «O Grão-Duque reclamou uma ceia. É um bárbaro, *besuntado com literatura do século XVIII, que ainda acredita em ceias, em Paris!*» (1901: 65; s.n.). O Grão-Duque Casimiro, e um Fradique, e um Jacinto, pelo seu viver aristocrático, pelo que comiam, pela maneira como comiam e sabiam receber, como expoentes máximos de uma civilização de abundância e decadência – faziam lembrar os Mecenas, os Lúculos, os Larêncios e todos esses anfitriões da antiga Roma, todos versados na arte requintada dos Arquêstratos e dos Apícios, que pululam nos textos gastronómicos dos «clássicos da mesa». Além disso, afirma o escritor na sua «Carta a Carlos Lobo de Avila, A Propósito de Os *Maias*»: «Todos os homens de letras, desde Virgílio a Dumas Pai, ensinavam a arte sem igual» (1966: II, 1474). De resto, que ele pretendeu retratar alguns dos mais representativos personagens da última fase através de um imaginário gastronómico e erudito, que lhes desse uma espécie de título de nobreza –, prova-o a importância que atribuiu à «Cozinha Arqueológica»: apesar da ironia do estilo, e do auto-distanciamento face ao que diz, essa «nota contemporânea» revela que ele tomava o assunto muito a peito, e fez investigações atentas, para, com as informações colhidas, descrever cenas, pintar costumes, retratar personagens. Narrativas como *A Relíquia*, *a Correspondência de Fradique Mendes*, o conto «Civilização», *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*, contêm passos que mostram bem, na intenção do escritor, o velho adágio que ele foi buscar a Brillat-Savarin, mas pertence ao *Don Quixote* de Cervantes: «Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és». E, se os seus super-homens, besuntados de civilização, não eram suficientemente deuses para uma dieta imortal de ambrosia e néctar, eram bastante requintados para debicarem nos acepipes nobilitados pela literatura, como os ovos de carpa e o épico «peixe da Dalmácia».

Desses «clássicos da mesa», o mais conhecido ao longo do século XIX, foi sem dúvida Brillat-Savarin, cujo nome ainda hoje aparece ligado a colecções editoriais, a menus e a casas de pasto de Paris. A sua obra tem conhecido muitas e variadas edições, algumas ilustradas (6). Mas um dos seus mais atraentes aspectos está no contraste entre o aparato científico de um discurso à Condillac ou à Cabanis e a futilidade do assunto, desde as trivialidades de La Palisse vasadas em fórmulas de provérbio, às coisas mais banais do mundo empírico, como as célebres «méditations de gastronomie transcendante» sobre o café, as túbaras e as funções do estômago'. Este contraste retira-lhe toda o ar de pedantismo (apenas aparente) e confere-lhe uma feição lúdica. Trata-se, na verdade, de uma atitude humorística, de um tom de paródia que diverte o leitor, com quem ele sabe comunicar, através de uma linguagem encarada como objecto socializado, num estilo leve e álcere. Enfim, este homem *unius libri* é uma espécie de Rabelais em ponto pequeno, sem as protuberâncias carnavalescas, nem a herança torrencial dos goliardos medievos, antes um epígono comedido pelo classicismo das maneiras e das letras do século XVIII francês. Nele, a gargalhada rabelaisiana espraia-se num sorriso contido.

Ora, entre as narrativas que a sua obra apresenta, destaca-se, pela sua fixação na memória colectiva, a que tem por título «Le Turbot» (395-400). Parece que é invenção original: mas não é. Como também o parece e muito mais, e também sem o ser, o episódio do peixe encalhado, descrito por Eça de Queirós em *A Cidade e as Serras*. Trata-se de um tópico, cuja matriz se encontra, como dissemos, na Sátira IV de Juvenal. Esta composição célebre fixou-se na memória colectiva e conheceu enorme difusão (8).

As inovações, aliás muito significativas e bem reveladoras do génio artístico do escritor, não impedem o reconhecimento do modelo matricial de que derivou o episódio em questão. Com efeito, tal como os anteriores, também este aparece estruturado nos mesmos núcleos narrémicos: carácter extraordinário do espécime, o problema que levanta, a desestabilização que produz nos personagens, a solução proposta para o problema e o regresso à normalidade.

Quanto ao primeiro, trata-se, na verdade, de um peixe extraordinário, «um peixe delicioso e muito raro que se pesca na Dalmácia». Mas já aqui, há motivo para reparos de ordem contrastiva. É que, se ainda é o mesmo o núcleo das outras versões, é diferente a maneira como ele é apresentado. Ao contrário do que acontece na Sátira IV de Juvenal («rhombus»), Berchoux, Brillat-Savarin e outros («turbot»), em Eça de Queirós ele não tem nome específico (9). Por isso, em *A Cidade e as Serras*, o «rhombus» latino, bem como o «turbot» gaulês, aparece simplesmente como «um peixe», embora «delicioso e muito raro» (1901: 65). Ora o artigo indefinido junto à raridade do espécime, cria expectativa, excita a curiosidade e actua como agente catalisador da fantasia mitogénica das personagens e do leitor, habitantes agora do espaço mítico e vago que o elemento «um» lhes abriu. Esta imprecisão intencional é, porém, de algum modo suprida pelo elemento toponímico, cuja função determinante é óbvia. Embora se tratasse de «um peixe», ele tinha sido pescado «na Dalmácia». Seria, pois, o peixe da Dalmácia. Simplesmente, o topónimo, embora concretizante, situa-se no plano mítico. Em Juvenal, o teleósteo é pescado no Adriático, ao largo de Ancona (10). Em Eça de Queirós, é pescado também no Adriático, embora a toponímia seja alterada: em vez do nome do mar, aparece o da região oriental por ele banhada, a Dalmácia. Ora este topónimo não é casual: tem, no imaginário das personagens e do leitor, ressonâncias antigas, remete para uma antiga província do império romano e o corrupto imperador objurgado por Juvenal. E esta conotação está longe de ser irrelevante. Ele vai ser agora, como outrora o renomado e corpulento «rhombus» de Domiciano celebrado por Juvenal, «o peixe famoso da Dalmácia, o peixe de S. Alteza, o

peixe inspirador da festa!» (p. 92). Daqui em diante, já mitificado, dispensa o artigo indefinido: já não é «um», mas «o peixe» por antonomásia. Ele mobiliza e domina os convivas (elemento C), «três ou quatro mulheres e uns dez homens bem típicos» (*ibid.*, p. 69). É a suprema razão de ser da festa, e uma espécie de redenção gastronómica para as frustrações e chateza dos gostos culinários: «– Já se não janta em Paris!» – exclama, desanimado, «Sua Alteza» (p. 81), que, por isso mesmo, não poderia faltar à «ceia». Assevera-o Zé Fernandes a Madame Verghane que lhe havia insinuado a dúvida (p. 80):

- O Grão-Duque vem, com certeza?
- Oh com certeza, minha senhora, para o peixe!
- Para o peixe?...

Mas justamente, na antecâmara, rompeu, em rufos e arcadas triunfais, a marcha Rakoczy.

Era ele! Na Biblioteca, o nosso retumbante mordomo anunciava: – Sua Alteza, o Grão-Duque Casimiro!

Nem o pormenor da receita é omitido, aliás de acordo com a tradição de Berchoux e de Brillat-Savarin. Mas não é descrito: é simplesmente a receita do Grão-Duque, e essa será a melhor garantia do «êxito» culinário: «imediatamente, batendo com carinhosa jovialidade no ombro de Jacinto: «– E o peixe?... Preparado pela receita que mandei, hein?» (p. 80).

Assim, o mítico peixe da Dalmácia, nobre descendente do que fora pescado no Adriático, oferecido ao imperador Domiciano e descrito pelo poeta Juvenal, passa a ser a personagem dominante: é ele que vai comandar os acontecimentos; até já nem se sabe quem come e quem é comido. O peixe é que não o será, nessa projectada «ceia», à velha moda da Roma imperial: *extraordinário*, fora da ordem, ele vai causar *desordem* (elemento B), fazendo encalhar o elevador: «– Não, não era fogo. Fora o elevador dos pratos que inesperadamente, ao subir o peixe de S. Alteza, se desarranjara, e não se movia, encalhado!» (p. 89). A natureza reservava sempre um monstro desconhecido, para desafiar a dinâmica do progresso e seus eufóricos idólatras.

Anunciada a «desgraça» pelo mordomo, o Grão-Duque, cuja «polidez estalava como um esmalte mal posto», levantou-se da mesa e foi imediatamente ver encalhado «um peixe que lhe dera tanto trabalho» (p. 89): «Em baixo, na treva, sobre uma larga prancha, o peixe precioso alvejava, ainda fumegando, entre rodela de limão» (p. 94). Como os senadores de Domiciano, e o casal referido pelo gastrónomo gaulês, também os convivas de Jacinto emitem a sua opinião. Que se descesse ao fundo do poço com umas escadas, era a proposta de Marizac. O «Psicólogo», por sua vez, «psicologou, atribuindo intenções sagazes ao peixe que assim se recusava. E a cada um o Grão-Duque, escarlate, mostrava com dedo trágico, no fundo da cova, o seu peixe! Todos afundavam a face, murmuravam: 'lá está!» (*ibid.*). Após um longo momento de silêncio e de impasse, apenas cortado por peripécias cómicas – um que, em desequilíbrio, ia caindo ao poço, outro que admira o cheiro delicioso do peixe fumegante, «decotes de senhoras» roçando «a farda dos lacaios», um velho que mete o pé num balde de gelo, «com um berro ferino», o «nariz bicudo e triste» do «Historiador dos Duques de Anjou» –, relampeja a ideia luminosa de Todelle (elemento D): «– É muito simples... É pescar o peixe!» A proposta é acolhida com triunfo. Porém, como não vai ter nem o sucesso de Montanus (Juvenal), nem o de Berchoux, nem o do professor (Brillat-Savarin), apenas se vai acentuar o cómico da situação já antes desencadeada (1901: 91):

O Grão-Duque bateu na coxa uma palmada triunfal. Está claro! Pescar o peixe! E no gozo daquela facécia, tão rara e tão nova, toda a sua cólera se sumira, de novo se tomara o Príncipe amável, de magnífica polidez, desejando que as senhoras se sentassem para assistir à pesca miraculosa! Ele mesmo seria o pescador! Nem se necessitava, para a divertida façanha, mais que uma bengala, uma guita, e um gancho. Imediatamente Madame d'Oriol, excitada, ofereceu um dos seus ganchos. Apinhados em volta dela, sentindo o seu perfume, o calor da sua pele, todos exaltámos a amorável dedicação. E o Psicólogo proclamou que nunca se pescara com tão divino anzol!

Como se vê, todo o episódio funciona como uma paródia da reunião do senado romano, convocada pelo «Nero calvo» para resolver o problema culinário do descomunal peixe do Adriático. O modelo ressalta das variantes, plenas de originalidade.

Do fundo do poço, iluminado pela luz da lâmpada que Jacinto segurava na mão, o peixe da Dalmácia furtava-se ao improvisado anzol, ante a desolação dos convivas feitos espectadores daquela «pesca miraculosa», em cuja descrição, como não raro acontece no discurso queirosiano, se entrecruzam e se entrechocam um contra o outro dois paradigmas interdiscursivos, dois tipos de linguagem e a respectiva *forma mentis* subtendida nessa difonia – ao profano associa-se agora o sagrado com as reminiscências bíblicas do evangelho (1901: 92):

No entanto S. Alteza pescava com fervor! Mas debalde! O gancho, pouco agudo, sem presa, bamboleando na extremidade da guita frouxa, não fisgava.

– Oh Jacinto, erga essa luz! gritava ele, inchado e suado. Mais!... Agora! Agora! É na guelra! Só na guelra é que o gancho o pode prender. Agora... Qual! Que diabo! Não vai!

O peixe encalhara: com ele, a civilização, os sonhos que ela favorece, os objectos que ela produzira, e a simbolizavam. A aventura terminou num impasse e num fracasso (*ibid.*):

Tirou a face do poço, resfolegando e afrontado. Não era possível! Só carpinteiros, com alavancas!... E todos, ansiosamente, bradamos que se abandonasse o peixe!

O Príncipe, risonho, sacudindo as mãos, concordava que por fim 'fora mais divertido pescá-lo do que comê-lo'.

Gorado o prato de peixe, os convivas foram para a mesa comer um «cordeiro das lezírias marinhas», o *Barão de Pouillac*, enquanto «todos aclamavam» «S. Alteza, encalmado pelo esforço», «corno um pescador genial» (p. 93). E, já porque, na fase de elaboração do texto, o escritor se encontrava profundamente envolvido na leitura dos *Poemas Homéricos*, já porque a menção de Homero, a propósito do banquete, também não faltava na narrativa de Brillat-Savarin (1839: 397), lá vem a alusão ao mundo gastronómico da épica helénica: «Eu comi com o apetite de um herói de Homero» (1901: 93).

Mas a satisfação do apetite, à velha maneira do herói homérico, não abafa aquela impressão de fracasso e decadência que deixa esta complicada civilização finissecular, fértil em objectos e pobre em heróis, a exigir uma profunda reflexão e revisão de vida. O termo do episódio é bem elucidativo (p. 95):

E do fundo do coupé, ao rodar, ainda bradou: O peixe, Jacinto, desencana o peixe! Excelente, ao almoço, frio, com molho verde! Trepando cansadamente os degraus, numa moleza de champanhe e sono em que os olhos se me cerravam, murmurei para o meu príncipe: Foi divertido, Jacinto! Sumptuosa mulher, a Verghane! Grande pena, o elevador... E Jacinto, num som cavo que era bocejo e rugido: – Uma maçada! E tudo falha!

A versão de Eça de Queirós, ao contrário das suas congéneres que a precederam, não tem um *happy end*. Nem podia tê-lo, atendendo à teleologia do episódio. Isso custou ao escritor uma modificação profunda. Deixou nas entrelinhas (e na penumbra), dois pormenores: a receita culinária salientada por Berchoux e a envergadura descomunal do peixe, sublinhada por todos os outros escritores referidos. Ambos, porém, estão implicitamente presentes na palinódia queirosiana: o primeiro, na «receita» recomendada com empenho pelo Grão-Duque, da qual restam, visíveis, as «rodelas de limão»; o segundo, que em nada ficava a dever ao de seus émulo de Juvenal e de Brillat-Savarin, está implícito no qualificativo «raro», no muito trabalho que dera a «Sua Alteza», no número avultado dos convivas e na avaria que o seu peso provocou no elevador.

Relegados desta maneira, para a estrutura de profundidade, esses dois narremas que a tradição tópica havia posto em realce, a atenção do escritor concentra-se, ao nível da superfície do texto, num novo problema que, por sua vez, exige uma nova solução e põe à prova o engenho dos convivas. É que o episódio insere-se na estrutura global de uma narrativa em que se pretende pôr a nu as ilusões do progresso. É mais uma falha da técnica, que Jacinto, à semelhança da personagem horaciana, vai assumir como um fracasso pessoal, para mudar de rumo, de mentalidade, trocar Paris por Tormes e, na sua metanóia, encarar a vida de outra maneira. Trata-se, pois, do ponto de vista diegético, de uma função cardinal, intimamente ligada ao desfecho da peça. Nesta óptica, o que Eça de Queirós tem a fazer, é lançar em ridículo todas as vãs tentativas para resolver o problema, numa situação cómica que funciona disforicamente perante os convivas com mais capacidade de reflexão, como Jacinto, o «Psicólogo» e o próprio Zé Fernandes – todos porta-vozes, cada um à sua maneira, do escritor e seus ideogramas –, como maldição do «Século», da «Civilização» e de «todos os orgulhos da Ciência» (*ibid.*, p. 93).

Vemos assim, que o episódio do peixe obedece, em Eça de Queirós e diferentemente de Brillat-Savarin, mas muito mais que em Berchoux, a uma intenção crítica, como na Sátira IV de Juvenal. Mas tem um alcance muito mais vasto. Em Juvenal, trata-se de urna atitude sobretudo moralista, de uma eloquente denúncia dos abusos do poder e da corrupção dos chefes, sobretudo do imperador. Em Eça de Queirós, porém, não é uma questão de pessoas, muito menos de um indivíduo tirano, nem ainda da sociedade em geral: é antes toda uma *Weltanschauung*, uma concepção filosófica, uma filosofia de vida que é julgada e posta em causa (11). E tanto mais grave, quanto ela atinge ou concerne a humanidade inteira. E assim conseguiu Eça de Queirós, a um século de distância, e reflectindo as preocupações dominantes da vanguarda europeia, transpor o limiar do pós-moderno, depois de superar numa penetrante (ante)visão, as ilusões da modernidade espalhadas pela *Aufklärung* e sua componente irracionalista (que também a tinha como todas as revoluções, culturais ou não). Nesse aspecto, é admirável a maneira como o escritor aproveitou os registos de uma tradição da memória colectiva como expressão das preocupações e dos (anti-)valores do seu tempo (e também do nosso...). A cena em que todos aqueles



convivas, a fina-flor da aristocracia e da alta burguesia parisiense, se empenham sem êxito na resolução por processos primários, artesanais, de um problema técnico posto pelo progresso – incapaz de evitar estes desastres nem dispondo de meios para os resolver –, e se aplicam com ânsia e interesse na «pesca miraculosa», com os tiques de cada personagem, os apartes, os chistes, enfim, todo o cómico de situação –, constitui uma bem conseguida paródia da sessão extraordinária do senado romano, convocada não por imperativos de Estado, mas de estômago.

5. Quando li pela primeira vez *The Old Man and The Sea de Hemingway* (1975), senti-me empolgado pela narrativa, onde, com muita concisão e sobriedade, em estilo seco e ritmo acelerado, sem quebras, sem digressões, tudo converge para o essencial, numa grande concentração e simplicidade de processos (12). Admirei a tenacidade de espírito com que o velho pescador Santiago esperou a sua hora, durante oitenta e quatro dias sem apanhar um peixe; apreciei a força, a manha e também a dignidade com que durante horas a fio, sozinho, sem auxílio de ninguém, com suas mãos calosas e gretadas, sustentou o duelo prolongado – feito de acções e de palavras – com o enorme cetáceo; alegrei-me com o seu triunfo e apreciei a destreza com que amarrou a presa ao seu barco, «à popa, à proa e a meia-nau» (p. 103) (13), pois não cabia dentro dele: «Era tão grande que era como ter ao lado um barco ainda maior» (pp. 103-104) (14). Gostaria que a «estória» terminasse aí. Mas Santiago estava no alto mar, havia milhas a percorrer, no seu regresso à praia donde havia partido. Nova luta o esperava nessa tépida Corrente do Golfo infestada de tubarões vorazes. Atraídos pelo sangue, eles aparecem, primeiro um a um, depois aos pares, por fim «em massa» (p. 123) (15). A todos deu luta, até ao limite das suas forças e das suas armas. Por fim, do peixe, apenas restava a carcaça, uma «branca linha desnuda da espinha dorsal e a massa sombria da cabeça com a lança projectando-se e o total descamado do corpo» (127) (16), com «mais de seis metros do nariz a cauda» (p. 129) (17), «que arfava e balouçava» na ressaca e, na opinião dos turistas, já não passava de «lixo à espera que o levasse a maré» (p. 133) (18). Assim regressou o herói ao porto, com o sinal concreto da sua energia de alma, mas sem o resultado que a luta teria merecido. Contudo, a comunidade dos jovens e velhos pescadores que o esperavam, que haviam seguido com solidário interesse a sua aventura e estavam presentes no seu pensamento, admiraram-no por jamais se ter dado por vencido e sentiram-se enriquecidos com o seu exemplo. O herói chega exausto, é assistido por Manolin, um jovem pescador seu amigo que saíra com ele para a pesca várias vezes e cujas relações afectivas são tratadas com grande dignidade. A narrativa acaba com o velho a dormir de bruços e a sonhar com leões, talvez já moribundo.

Mais que pela sua exemplaridade moral, e apesar de um simbolismo demasiado transparente e do nulo resultado prático do esforço do herói – de que resta apenas o lixo da carcaça da presa destinada ao mar donde veio, – a narrativa de Hemingway impõe-se sobretudo pelo seu valor como um clássico da literatura universal, tomando clássico em qualquer uma das catorze acepções que Ítalo Calvino reserva para o termo (1994: 7-14). No fundo, trata-se de um conto em que nada acontece, isto é, por um lado, o herói de Hemingway identifica-se com um trabalho de excepção a que se entrega, procurando e conseguindo fazer tudo bem feito, e realizar-se no que faz, dotado como está de uma competência técnica, cuja componente intelectual – «as manhas», a «inteligência» de que ele fala – e que dentro de uma linha darwiniana da sobrevivência das espécies por via da selecção natural, está «condenado» a triunfar sobre o ser bruto, apesar de mais forte. Pensa o velho Santiago de si para consigo: «Não mataste o peixe só para viver e vendê-lo para ser comida. Mataste-o por amor-próprio e porque és um pescador» (p. 111) (19). Na sua luta com os tubarões, transparece a sua fidelidade ao código

ético-desportivo, a padrões de comportamento ditados pelo princípio *behaviourista* do neopositivismo norte-americano. Trata-se de activismo, de uma filosofia da acção. Pergunta a si mesmo Santiago a respeito dos tubarões: «Que farás, se eles voltam de noite? Que podes tu fazer? Lutar – respondeu. – Lutar até morrer» (p. 121) (20). Dessa maneira, e à semelhança dos heróis de Hemingway, Santiago mostra como o homem se integra no mundo e vive em paz com a natureza, embora lutando com ela. Ele obedece ao velho adágio latino *age quod agis*, isto é, o que tens a fazer, fá-lo bem feito. Mas, como observa Ítalo Calvino (ibid., p. 222), à sua volta há sempre alguma coisa de que quer fugir, um sentimento de que tudo é vão, um estado de espírito dominado pelo desespero, pela obsessão da derrota e da morte. É certo que o velho diz: «Um homem pode ser destruído mas não derrotado» (p. 109) (21). Esta frase ficou célebre e sintetiza muito bem o tema da narrativa. Contudo, a diferença semântica entre «ser destruído» e «ser derrotado», releva de um certo conceptismo, é demasiado subtil para um entendimento corrente e, sobretudo, para uma visão pragmatista da realidade, tão própria da mentalidade norte-americana. O mínimo que de tal frase se pode dizer é que ela está longe de exprimir a vitória. Que poderá haver de vitorioso, no que resta da destruição? Para quê tanto esforço em fazer tudo bem feito, se o seu peixe é totalmente devorado pelos tubarões e em nada o vai auxiliar a viver, nem a si, nem à comunidade em que está inserido? O velho pescador alcançou uma vitória moral, como tantos heróis que lutaram nas duas grandes guerras, na guerra civil espanhola e na obra de Hemingway. A chamada «vitória na derrota» é o tema central de muitas das suas obras, incluindo *The Old Man and the Sea*. Mas essa vitória é demasiado platónica para eliminar qualquer ponta de cepticismo. Ela harmoniza-se dificilmente com uma mentalidade derrotista tão peculiar de Hemingway. Na configuração do seu herói converge, por um lado, a filosofia tecnicista norte-americana derivada do iluminismo, e, por outro, o nihilismo existencialista de ascendência romântica (cf. Calvino, 1994: 225).

5.2. Sem incorrer na falácia biografista, esta caracterização do herói tem muito a ver com o pessimismo do escritor, cuja experiência pessoal mantém, de resto, fortes nexos com toda a sua produção literária. Não é este portanto um campo especialmente privilegiado para estudos de intertextualidade ou de outras manifestações de uma tradição cultural. Não dispomos de quaisquer argumentos que nos autorizem a afirmar que Hemingway conhecia o *topos* acima indicado, ou seja, o modelo em que se enquadram os textos já analisados de Juvenal, Berchoux, Brillat-Savarin e Eça de Queirós (22). E no entanto a sua narrativa contém as componentes (as invariantes) desse modelo comum. Trata-se com efeito de um peixe de proporções descomunais, *extraordinário*, isto é, fora das expectativas normais (elemento A), de um peixe que por isso, perturba a ordem estabelecida, que causa desordem, e constitui, portanto um desafio (elemento B), de um grupo de personagens atingidos pela nova situação (elemento C) e de um herói que resolve ou tenta resolver o enigma. Vejamos agora cada um de per si.

A) A envergadura descomunal do peixe ressalta de toda a narrativa e é mesmo dela um elemento essencial. Dela tomamos nota, quer pelas observações do herói, quer pelas informações do narrador. No seu diálogo tu-cá tu-lá com o cetáceo, em que Jorge de Seria vê «a consciência de um respeito e de uma dignidade mútuas à face nua das águas», «uma pungência» e «uma majestade que só têm contrapartida nos diálogos com o rapaz, em que a dignidade humana é respeitada até à última miséria» (p. 10) – diz o velho pescador: «– Nunca vi uma coisa maior, ou mais bela, ou mais serena ou mais nobre do que tu, meu irmão» (p. 98) (23). Por sua vez, o narrador refere «o seu grande comprimento, a sua envergadura, o seu poder inteiro. a sua beleza» (99-100) (24) e diz

que o velho «não queria crer no tamanho dele» (101-102) (25): «Mas que peixe! – Disse o proprietário. – Nunca se viu um peixe assim» (p. 129) (26).

B) O problema culinário é pertinente nos quatro textos anteriores, pois trata-se de altas classes sociais, que vivem em ambientes requintados de civilização, desde a corte imperial de Roma (Juvenal) até às altas camadas da aristocracia parisiense (Eça de Queirós), passando pela burguesia representada em Berchoux e Brillat-Savarin. Não teria, porém, o menor cabimento na narrativa de Hemingway, relacionada com as classes humildes e desfavorecidas a que pertence o velho, o rapaz, os pescadores e habitantes da praia. Mas há, mesmo assim um elemento comum essencial: em todos os textos, o peixe destina-se a ser comido, não se pesca por mero desporto, para depois deitar fora. Este aspecto ressalta com evidência do texto de Hemingway. Diz o velho: «Tem mais de setecentos quilos, assim como é. Talvez muito mais. Se dá dois terços limpos, a sessenta cêntimos o quilo?...» (103) (27). Se havia outras finalidades, uma era certa: matou-o «para viver e dar de comer a muita gente» (p. 111) (28); «Era um peixe para manter um homem durante o Inverno todo, pensou» (117) (29). De resto, o carácter comestível do peixe ressalta do passo seguinte: «Debruçou-se da borda e arrancou um bocado da carne do peixe, de onde o tubarão a encetara. Mastigou e notou a qualidade e o sabor. Era rija e succulenta como verdadeira carne, mas não era vermelha. Não era fibrosa. Na lota valeria um preço dos mais altos» (p. 112) (30). Como se vê, até pela sua qualidade e sabor, o peixe da Corrente do Golfo (Hemingway) faz pensar no peixe da Dalmácia (Eça de Queirós).

C) Como nos quatro casos anteriores, também agora a nova situação desencadeada pelo peixe descomunal atinge não só o velho Santiago, mas o rapaz e todos os outros pescadores e mesmo turistas de passagem, como observadores que estão por fora do acontecimento, alheios ao problema humano de alguém que tanto lutou e até venceu, mas sem resultados práticos. Esta ligação do velho à comunidade dos pescadores ressalta dos passos seguintes: «...muitos dos pescadores fizeram troça do velho e ele não se zangou. Outros, dos pescadores mais velhos, olhavam-no e ficavam tristes» (p. 15) (31). À cumplicidade dos pescadores junta-se a do rapaz, de quem ele se lembra ao longo da narrativa: «Espero que ninguém se tenha afligido. Claro que o rapaz se aflige. Mas estou certo de que terá confiado. Muitos pescadores mais velhos se afligirão. E muitos outros também. Vivo numa boa terra» (p. 120) (32). Por sua vez, o rapaz que sempre esperou ansioso pelo regresso do velho pescador, velou por ele quando chegou exausto à sua choupana: «Dormia quando de manhã o rapaz espreitou à porta» (p. 128) (33).

D) Da comunidade de pescadores em que se insere, destaca-se o velho herói que conseguiu resolver os dois problemas maiores que o peixe lhe pôs: primeiro o de o pescar e depois o de o transportar. Quanto ao primeiro, resolveu-o, mobilizando todas as suas energia físicas e intelectuais, até ao limite do esgotamento, após renhida e prolongada luta. Ele fala constantemente da inteligência, das «manhas». «o homem não foi feito para a derrota – disse» (p. 109) (34). Quanto ao segundo, sendo um peixe de proporções descomuns, como o de Juvenal, de Berchoux, o de Brillat-Savarin e o de Eça de Queirós, que não cabiam em recipientes normais, pelo que foi preciso mandar fazer outros de encomenda, também ele não cabia no barco. Por isso, «Devo tratar agora dos laços e do cabo para o amarrar ao barco, pensou. Mesmo que fôssemos dois e o inundássemos para embarcar o peixe, este esquife não o aguentaria» (100-102) (35).

5.3. São, como vimos, tão flagrantes as analogias, as similitudes, as coincidências que interligam o conto de Hemingway, apesar da sua originalidade, aos outros quatro textos anteriores, que seria legítimo pôr a hipótese de o escritor norteamericano os ter conhecido. Contudo, na ausência de provas, exige-nos a prudência que não

enveredemos por esse caminho. De resto, o mar em que, a acção se desenvolve e o peixe que é pescado para servir de alimento são símbolos tão universais, estão de tal modo ligados ao inconsciente colectivo e aos grandes arquétipos junguianos, aos tipos de imaginação estudados por Gaston Bachelard com base na teoria dos quatro elementos, à estrutura antropológica do imaginário segundo Gilbert Durand, que não custa a admitir que conduzam a analogias ou a produções literárias afins, embora inconfundíveis. Trata-se de fenómenos geneticamente independentes (Guillén, 1985: 92-93), mas comuns, que transcendem as diferenças de fisionomia, de cor, de raça, de meio, de língua, de cultura e de civilização. Não conhecem fronteiras, são extraterritoriais: estão para além da Geografia e da História, do lugar e do tempo – são transtópicos, transcrónicos, translinguísticos e transétnicos. Estamos perante aquilo a que Zhirmunski chamou «Typologic analogies or convergences of the same kind between literatures of distant peoples, not in direct contact with each other», as quais «are far more common than it is generally supposed» (apud Guillén, 1985: 117). Ele próprio, que, além das principais línguas europeias, conhecia as literaturas do Irão, dos Árabes, da Turquia, Ásia Central e Mongólia, pôde observar, no que diz respeito, por exemplo às epopeias primitivas e ao romance cortês dos séculos XII e XIII, similitudes e coincidências entre a literatura ocidental e a dos povos dessas regiões geográficas, consideradas «remotas, «exóticas» para uma mentalidade demasiado «regionalista» e pouco atreita a uma visão larga, supranacional, diria mesmo planetária, da Literatura Comparada, na perspectiva de uma *Weltliteratur* que ultrapasse a concepção goetheana ainda elitista por eurocêntrica e sobretudo germanocêntrica. Desta nova visão de que se fez arauto R. Étiemble com a sua teoria das «invariantes» (1977: 99-100), tenazmente defendida por Adrian Marino (1988: 91-134) e de que têm surgido resultados palpáveis desde a *Comparative Poetics* de Earl Miner (1990), até trabalhos de dissertação em curso em certas universidades portuguesas, em que se fazem aproximações, por exemplo, entre a primitiva poesia amorosa galaico-portuguesa e a tradição poética da China, com as suas flagrantes coincidências, no que diz respeito, por exemplo, ao refrão e à estrutura paralelística e binária, em que a unidade rítmica é o par de estrofes e não a estrofe, o que muito as aproxima das baladas chinesas do antigo *Shib Ching* ou *Livro das Odes* (cf. Guillén, 1985: 101).

O estudo topológico que fizemos documenta, segundo cremos, estes dois distintos domínios que a Literatura Comparada engloba no plano supranacional em que deve ser entendida: o dos fenómenos geneticamente dependentes e o dos fenómenos que, não o sendo, têm a ver como aquilo a que Zhirmunski chamou, como dissemos, «analogias tipológicas» ou pura e simplesmente pertencem ao foro da teoria da literatura (cf. Guillén, 1985: 93-94). Quer dizer: por um lado, o itinerário do *topos* que vai de Juvenal a Eça de Queirós releva de uma perspectiva binária, em que se destaca o princípio de causalidade, nas relações genéticas – entenda-se intertextuais que interligam as quatro variantes dentro de um código comum. Por outro lado, as coincidências semânticas e estruturais que interligam o obra de Hemingway a esse *topos* e a essa *traditio*, apontam para uma perspectiva universalizante, em que, na falta de um princípio de causalidade, avultam as similaridades e as analogias, numa palavras as «invariantes». Se a primeira perspectiva se mantém válida, e foi por ela que a Literatura Comparada começou a afirmar-se com resultados por vezes tão seguros e positivos como positivistas, a segunda apresenta-se rica de promessas, embora menos segura, e mais arriscada, constituindo um desafio à imaginação criadora que não é faculdade exclusiva da criação artística, mas é também indispensável à investigação científica.

5.4. As coincidências acima referidas podem surpreender a quem se mantenha preso a uma visão regionalista da Literatura Comparada. Mas, para uma mentalidade verdadeiramente humanista de que Étiemble tem sido estrénuo militante, elas não serão difíceis de entender. Para além dos factores sócio-históricos e sócio-económicos comuns que Zhirmunski e Cl. Guillén têm na devida conta (1985: 94 e 119), mas que muitas vezes se revelam insuficientes se não mesmo aleatórios –, está o homem como a primeiro responsável por estas coincidências, e certos casos flagrantes de afinidades electivas que aproximam um Baudelaire de um Edgard Poe e um Stephan George de um Baudelaire. Ele comunica à sua obra, simultaneamente aquilo que o singulariza como indivíduo e aquilo que é comum a todos os outros indivíduos da mesma espécie, isto é, a sua universalidade ôntica, a explicação última, das «analogias tipológicas» ou «invariantes». Quer na sua singularidade, quer no que tem de comum com as outras, a obra literária não tem sentido, sem o homem que a cria e a quem se destina. Ele é o protagonista da Literatura Comparada e da Literatura *tout court*, que será impensável sem ele. E ele que, como criador, transmite à obra literária, como, aliás, a qualquer outra manifestação artística, simultaneamente, os elementos individuantes e os universalizantes. Pode falar-se de universais humanos ou antropológicos, como se pode falar de universais semânticos, de universais estéticos, de universais artísticos ou de universais literários. Por mais distante que se encontre do outro homem, quer na Geografia, quer na fisionomia, na cor da pele, no corpo ou no espírito, o homem é sempre o homem, isto é, um conjunto de elementos comuns a todo o homem, os universais humanos. E esta universalidade, estas semelhanças essenciais que fazem com que este homem seja homem não pode deixar de reflectir-se na literatura.

E contudo, a figura do autor tem sido eliminado em nome de todos os formalismos e estruturalismos, para dar lugar à «forma», à «estrutura» ao «texto», à «escrita», ao «narrador», ao «actante», à «função», dentro da filosofia do objecto própria de um positivismo revivalista em que já não há lugar para uma filosofia do sujeito (cf. Cecilia, 1990: 169-182; Kolakowski, apud Marejko, 1985: 57). Dentro de certas concepções intertextológicas, o autor chega mesmo a ser encarado como uma espécie de cenema ou forma vazia, um palco deserto, impessoal e anónimo, em que desfilam, impessoais e anónimos, os textos e suas encruzilhadas. De agente da escrita e mesmo dela protagonista, não foi apenas relegado para a margem do texto: passou a ser o próprio papel em branco em que o texto é escrito<sup>(36)</sup>. Para Barthes, por exemplo, o autor passou a ser apenas a «cauda imaginária» ou «categoria institucional da civilização do signo» (Martins, 1993: 133). E esta posição tem sido tomada em nome de uma pretensa morte do autor por quem não hesita em reivindicar nos seus textos, com a sua assinatura pessoal, os seus pessoais direitos de autor (cf. Perrone-Moisés: 1976: 372-384).

Tudo principiou na década de 40 no seio do New Criticism norte americano, com a célebre «falácia da intenção» devida a Winisatt e Beardsley a que se seguiu retumbante polémica (cf. Rigolot, 1980: 186-207). Por sua vez, o formalismo russo, no seu esforço para escarmentar velhas tentações biografistas, embora reincidindo em métodos positivistas ultrapassados, eliminou a figura do autor <sup>(37)</sup> cuja morte Barthes viria a declarar como que por decreto e em nome do texto <sup>(38)</sup>. Por sua vez Foucauld, dissolve-o na sua «arqueologia do saber» e no seu conceito de *epistême*, apenas lhe reserva a «função do discurso» (1989). Quanto a Derrida com a sua teoria da «desconstrução», da «disseminação», da «différance» e da «gramatologie», percorrendo o espaço do texto à procura de sentido, como Diógenes à procura do homem, nem encontra o sentido, nem o homem de onde ele provém (cf. Hirsch, 1994: 550). É certo que a estas diferentes tomadas de posição, que não deixam, aliás, de ter o seu

fundamento, mas que tendem todas para o «assassinato regular» do autor, não são alheias as questões de método. Mas, como Boris Eikhenbaum já avisou há mais de meio século (apud Brunel-Picois-Rousseau, 1983: 13), «a metodologia devora a própria ciência». O que se põe de parte ou entre parêntesis por questões de método, acaba por ser eliminado. É certo também que no princípio, era a metáfora, mas depois a metáfora lexicalizou-se (39).

Contra esta erradicação do autor, E. D. Hirsch tem desenvolvido, com notável pertinácia e coerência, uma teoria da intencionalidade inspirada na fenomenologia de Husserl e expressa na *Validity in Interpretation* (1967), segundo a qual a validade empírica da interpretação tem na intenção do autor o seu necessário princípio normativo, pois é da consciência humana que deriva o sentido da obra literária (40). Também Jean J. Starobinski, sem negar a importância da «*structure de l'oeuvre*», afirma que ela reenvia para «un sujet *structuré*», pois «Quand bien je sais ne pouvoir jamais atteindre l'auteur *antérieur* à son oeuvre, j'ai le droit et le devoir d'interroger l'auteur *dans* son oeuvre en demandant: *qui parle?*» (1970: 23). Por sua vez, Serge Doubrovski considera a obra literária como «o suporte objectivo de um intenção subjectiva» (1972: 71). O mesmo pensam todos os defensores de uma postura hermenêutica que, sem cair na «heresia da intencionalidade» (cf. Rigolot, 1980), desde a visão proustiana e o vitalismo de Bergson, até aos investigadores da crítica temática, como um Albert Béguin, um Gaston Bachelard, um George Poulet ou um Jean-Pierre Richard, têm procurado conciliar a *intentio operis* com a *intentio auctoris*, ou, por outras palavras, uma filosofia do objecto com uma filosofia do sujeito (Cecília, 1990), segundo os projectos de Husserl, de Heidegger, de Sartre, de Merleau Ponty, de Gadamer e de Paul Ricœur. (cf. Cecilia, 1990: 174). A postura de todos estes filósofos «peut être comprise comme une protestation contre l'aliénation du sujet induite par la quête d'une pure expérience. Le rejet de la possibilité d'une telle expérience originare n'est qu'une façon détournée de réintroduire le sujet dans le monde. Que cette réintroduction se produise dans le temps même où l'ont proclamé la mort du sujet en dit long sur les ambiguïtés et les confusions de la philosophie contemporaine» (Marejko, 1985: 57).

No campo da hermenêutica literária, esta recuperação do homem, isto é, do sujeito (isto é, do autor), está a fazer-se sentir cada vez com mais insistência, sobretudo a partir de 1990, desde Dieter Munch a Martha Pollack, passando por Gary Isaminger, Philip Cohen e Jerry Morgen, para além do já citado E. D. Hirsch (1994: 556). Na sua obra publicada em 1992, *The Death and Return of the Author*, Sean Burke mostra que «the post structuralist attempt to remove the author was misguided and philosophically untenable» (apud Sutrop, 1994: 40). Por sua vez, Gérard Genette, que define a obra de arte como «objecto estético intencional» (1994: 10), inconcebível sem um duplo estatuto – intencional quanto à instância da produção e a tencional quanto à instância da recepção –, disse recentemente (1995: 100):

ce que je refuse c'est cette espèce de caricature de pensée structuraliste que nous avons connue jadis, et qui consistait à nier tout simplement le fait de l'intention de l'auteur. [...]. Quand nous nous séparons de l'intention de l'auteur, ce que nous faisons prend un sens particulier, qui ne serait pas le même si nous n'en savions rien.

As consequências negativas da eliminação do autor derivadas de Nietzsche, Marx e Freud, manifestam-se nos mais variados domínios da literatura, da teoria da literatura, história da literatura, da história literária e da literatura comparada, concretamente em conceitos tão importantes como os de período, movimentos, gerações, provocando enorme confusão e pitorescos anacronismos. Abstraindo do homem e, portanto, da

historicidade, cai-se no extremo de concepções substancialistas em que são hipostasiados os nomes, para, a partir deles, analisar um determinado aspecto da fenomenologia literária: um período, uma escola, um artista, um princípio estético. Numa irresistível tendência para a canonização em literatura, raciocina-se à base de rótulos, chamando romântico a Catulo, clássico a Lamartine e realista a Charles Sorel (1599-1674).

Mas a expressão frisante e já clássica desta falta de perspectivação da fenomenologia literária em função do homem e da sua historicidade, resultante de especulações essencialistas, está na teoria hipostasiante do barroco concebido por Eugénio D'Ors como um éon, ou constante meta-histórica, em luta com outro éon, o classicismo, os dois pólos do «dilema fáustico» e da crucial disjuntiva dionisíaco-apolínea, em que se digladiava o espírito humano: «ou a opção da ascese, do rigor, e da disciplina do espírito, ou a opção da exuberância vital e do gozo apaixonado do mundo, vendendo a alma a Mefistófeles – isto é, em termos não míticos, a escolha do classicismo ou a escolha do barroco» (Aguiar e Silva, 1973: 378). Pensamos que estas noções-utensílios devem ser manipuladas com extrema cautela, sob pena de se transformarem em mera logomaquia ou jogos de palavras. Se continuam a ser indispensáveis, pela sua operacionalidade, como cobertura conceptual de acontecimentos histórico-literários cronologicamente demarcados e datados, deve, contudo, evitar-se o mitificante excesso da valorização delas, que tem conduzido a abordagens hermeneuticamente incorrectas: tão redutoras, que empobrecem a visão do escritor ou tão abrangentes que se esvaziam de conteúdo e valor pragmático. É por isso que se tem incorrido numa espécie de fetichismo nominalista, responsável por perspectivas e títulos assaz originais, muito chamativos e, portanto, publicitariamente rentáveis, pelo fácil efeito de fricção – paira não dizer confusão –, que exercem nos hábitos mentais da memória colectiva, ao serem transferidos do contexto histórico-fenomenológico próprio, para outro a que se não podem aplicar, por mais que a flagrância das analogias encontradas pareça legitimar a extrapolação cronológica. Assim se tem falado do «realismo» de Eurípides, do «romantismo, dos clássicos» e do «classicismo dos românticos» (cf. Moreau, 1952: 1-11). Enfim, esta ordem de raciocínios logomáquicos, devidos à dificuldade de dominar aquilo que um notável investigador francês designou com ironia certa por «notre belle ardeur classificatrice» (Peyre, 1941: 3), pode conduzir a extremos como o da seguinte definição: *Clássico*: É um romântico realista» (*apud* Chaves, 1932: 78). Se pensássemos que no centro da criação artística, para além dos sistemas semióticos e modelos do mundo que a informam, está o homem, o indivíduo criador, até por que este, se não é em tempo algum idêntico, também não é inteiramente diferente de outros indivíduos, quanto à sua essência, ou antes (para usar um termo menos «suspeito» e mais «científico»), ao seu código genético; que na sua morfologia psicossomática pode predominar a fantasia ou o sentido do real, a introspecção ou a extrospecção, o sentimento ou a inteligência, a imaginação ou a razão, uma certa faculdade «maitresse» que, ao mesmo tempo, o singulariza e torna afim de outras famílias de espíritos das mais diferentes épocas e latitudes, mas com a mesma *faculté maitresse*; que as faculdades do homem não funcionam isoladas umas das outras, mas são interdependentes, (e este é um dos aspectos mais interessantes da chamada teoria «gestaltista»); que, enfim, as rupturas e as mudanças de paradigma, por mais profundas que sejam, nunca destroem por completo a «biblioteca», mas antes nela recuperam e reactivam tesouros latentes; que, antes de etiquetar as várias categorias e fenómenos do devir histórico-literário (movimentos, períodos, escolas, gerações, escritores), é preciso, como tarefa principal e prioritária, identificá-los, descrevê-los, analisá-los, isto é, inseri-los no concreto momento histórico

a que pertencem; que os termos adoptados são muito relativos, embora não arbitrários, mas «*historicamente motivados e finalisticamente necessários*» como, aliás, todos os sinais linguísticos (Aguiar e Silva, 1991: 664); que têm geralmente uma génese pouco pacífica, mesmo polémica e até pejorativa («Realismo» e «Parnasianismo»), acabando por se impor tardiamente, às vezes até com carácter póstumo, em relação às revoluções culturais por eles designadas («Renascimento»); se atentássemos no facto de que a tão proclamada «morte do autor» é uma metáfora, que o homem no texto não se mata nem por decreto –, não teríamos necessidade de recorrer a teorias trans-históricas como os *éons* de Eugénio d'Ors, ou mesmo à abordagem idealista de um Croce, nem a extrapolações confusionistas e canonizantes, desviando a terminologia do contexto espaço-temporal a que pertence, e chamando «o primeiro romântico» a Catulo (Herescu), só pelos milhares de *basia* que trocou – poeticamente, entenda-se antes de mais – com a sua amada Lésbia.

6. Reconduzindo todas estas considerações ao fio central do trabalho a que se prendem, por tudo aquilo que foi analisado, quer no plano empírico das coincidências e da topologia que interligam Juvenal a Eça de Queirós e a Hemingway, quer no plano teórico das questões e desafios que essa análise levanta sem poderem ser escamoteados –, pode-se afirmar a título de síntese conclusiva que o destino da literatura comparada se joga na tensão dialéctica entre a tradição e a metamorfose, a sincronia e a diacronia, o indivíduo e a humanidade, o singular e o universal, o uno e o múltiplo, ou, como diria Cláudio Guillén (1985), «entre lo uno e lo diverso».

#### NOTAS:

(1) Um comparatista militante como R. Étiemble, fez curiosas aproximações entre contos e romances chineses do séc. V ao séc. XVIII e a literatura europeia que vai do picaresco espanhol a Moll *Flanders*, passando pelas novelas libertinas do Decárnenon, pelas *Novelas ejemplares*, pelo *Gil Blas* e pelo *Tom Jones* «et vingt romans dont l'esprit, la technique, le ton, ressemblent scandaleusement à ce qui s'élaborait en Chine à l'abri de toute influence occidentale» (1977: 98-99).

(2) Nisto imita, mesmo ao nível intertextual, a posição de Montano: «Absit ab illo/Dedecus hoc» (VV. 130-131).

(3) É o que acontece na referência a «Juvenal, o vingador» (1903: 140-141), devida, sem dúvida alguma, ao entusiasmo juvenil que sentiu ao ler o *William Shakespeare* (1864) de Vítor Hugo, que fala entusiasticamente do poeta latino e o inclui no catálogo dos génios (e *pour cause*: a Águia de Guernesey estava no exílio, e aquela obra pertencia à guerra de linguagem – pessoal, política, ideológica, etc. –, contra o imperador, a que chamava «Napoléon le Petit»).

(4) Nas *Farpas*, Ramalho Ortigão menciona frequentemente Brillat-Savarin, a que aliás, já se tinha referido com apreço no seu livro *Em Paris* (1868) sobre a sua viagem à capital francesa (1943: 127), não sem dedicar quase uma página inteira à gastronomia greco-latina, desde os heróis homéricos, até Horácio e seu Falerno, até Lúculo e os esplendores da sua mesa, até Marco António e as pérolas diluídas que dava a Cleópatra (*ibid.*, 134). Ora, seria muito estranho, que Eça de Queirós ignorasse todos esses «clássicos da mesa», sobretudo Brillat-Savarin, dado o estreito intercâmbio que existia



entre os dois. De resto, ao tempo em que Eça de Queirós se encontrava em Leiria, foi visitado pelo amigo duas vezes, Numa delas, em 1870, almoçaram os dois na Batalha e à refeição «falou-se muito do célebre Brillat-Savarin», diz Júlio de Sousa Costa, a quem o próprio Ramalho contou a visita que fizera ao mosteiro (1953: 163).

(5) Aí se refere a Berchoux, Grimod de Reinière, Carême e, ainda antes de Balzac, a Brillat-Savarin, nestes termos: «C'est aux petites bourses, plus conimunes que les grandes, c'est aux gens qui s'attablent surtout pour s'égayer que fui consacré Ia *Physiologie du Gout*; ce livre est devenu *Les Symposiaques* de Plutarque de Ia bourgeoisie» (*ibid.*, p. 423). Em «Cozinha Arqueológica», Eça de Queirós chega mesmo a traduzir à letra um provérbio que o espirituoso gastrónomo adaptou a partir do Dom *Quixote* de Cervantes: «Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és» < «Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es» (1909: 326).

(6) Como a de Bruxelas (1838) e a de Paris com uma introdução de Eugène Baresté (1848), outras mesmo de luxo, como as dos editores Gonêt (1848) e Furne (1864), com desenhos de Bertall e uma «notice» de Alphonse Karr, bem conhecido de Eça de Queirós. Havia também edições correntes, para o grande público, como a de Charpentier (1841) e a dos irmãos Gamier (1867), com brochuras amarelas e ao preço de três francos e meio, pormenores apontados pelo próprio Eça de Queirós, a propósito das quatro poéticas (E1/302, fól. 4). Roland Barthes (1975: 7-32) e Jean-François Revel (1981: 5-15) consagraram-lhe dois interessantes estudos.

(7) O próprio lexema «physiologic», o elemento principal do título, é bem sugestivo da mentalidade da época e chegou mesmo a fazer moda. Ele entra nos 24 títulos registados no *Dictionnaire des Ouvrages Anonymes* de Barbier (1875). Deles, apenas 2 são anteriores à obra de Brillat-Savarin (1826): todos os outros apareceram entre 1826 e 1864, e um é decalque evidente do título em questão, feito por autor não menor: trata-se da *Physiologie du Mariage* de Balzac (1830). Alexandre Dumas, no seu *Grand Dicitonnaire de La Cuisine*, tem-no em grande conta e cita-o várias vezes. Foi tal a repercussão da obra no mundo literário, que o próprio Baudelaire a criticou asperamente por este simples motivo: não dava ao vinho o devido realce. Mas se, nos seus *Paradis Artificiels* (1851), o considera uma «espèce de brioche insipide dont le moindre défaut est de servir de prétexte à une *dégoisade* de maximes niaisement pédantesques», não deixa de lhe chamar «très illustre et très respecté», «l'oracle du gout, le célèbre et infaillible Brillat-Savarin» (1975: I, 377-378), o que, embora ironicamente, aponta para a implantação sociológica da obra e uma recepção literária altamente favorável, confirmadas, aliás, pelo grande destaque que lhe confere o *Grand Dictionnaire Larousse du XIXe Siècle*, no artigo «Gastronomie» (1872).

(8) Aparece traduzida em textos antológicos da literatura gastronómica, por exemplo, em *L'Art culinaire* do Marquês de Cussy, um dos «classiques de Ia Table» (*apud* Améro, 1855: 63-66). Ao mesmo tópico se refere também Berchoux no seu poema *La Gastronomie* (1805: 40), já acima referido, e Alexandre Dumas (*Le Grand Dictionnaire de Cuisine*. Larousse dedicou-lhe um artigo («Le Turbot de Dornitien») nas suas *Fleurs Historiques* [(1862)] e no seu *Grand Dictionnaire* (1866-1874), mas apenas baseado no poema de Berchoux. A ele não deixa também de se referir o já mencionado Nicolardot (1868: 63): Suivant Horace, ce serait un prêteur qui aurait appris aux Romains à manger du turbot. Juvénal a consacré une satire au turbot, il rappelle ou suppose qu'un turbot d'une grosseur prodigieuse ayant été offert à Domitien,

cet empéreur fit convoquer les sénateurs et les grands afin de délibérer, cri conseil extraordinaire, vu l'urgence, sur les façons d'apprêter dignement ce superbe et friand morceau.

(9) Aliás, nenhum dos que existem em português, se adaptaria muito bem à sensibilidade artística do escritor: nem o lexema «rodovalho», que já aparece num manuscrito do século XVI, num dicionário latino de nomes de peixes, como equivalente de «rhombus» (cf. Silveira, 1941: 39); nem muito menos nenhuma das muitas designações pitorescas, algumas dos quais já no tempo de Eça de Queirós se usavam, e cuja proliferação atesta a popularidade do peixe, famoso pelo seu sabor (cf. Frade, 1974: artigo «rodovalho»).

(10) *Incidit Adriatici spatium admirabile rhombi/Ante domum Ueneris, quam Dorica sustinet Ancon* (VV. 39-40).

(11) Não nos parece demasiado convincente a relação estabelecida por Marie-Hélène Piwnik entre o peixe da Dalmácia e o peixe vindo da Rússia, em *Paris* de Zola: «Est-ce un hasard si le poisson coincé dans les monte-plats du Jasmineiro devient un poisson pêché en Dalmatie au 202, alors même qu'entre temps Zola fait servir aux riches clients du Café Anglais un poisson venu de Russie?» (1988: 116). Devemos, no entanto, salientar que o «peixe vindo da Rússia», ao contrário do «peixe da Dalmácia», não tem qualquer relevância diegética, funcionando apenas incidentalmente como um dos vários elementos de uma enumeração caótica, a que empresta uma nota de exotismo: «Sur la nappe de neige, les fleurs embaumaient, l'argenterie et le cristal resplendissaient, tandis que circulaient une abondance de plats imprévus et délicieux, *un poisson venu de Russie*, des gibiers défendus, les dernières truffes grosses comme des oeufs, des primeurs savoureuses, telles qu'en pleine saison» (1898: 270-271; s.n.). O mítico peixe queirosiano, pelo contrário, está intimamente ligado ao desfecho da narrativa: motivo de mais um fiasco, o do célebre elevador encalhado, contribui decisivamente para que o desiludido Jacinto mude de ares e troque os requintes da civilização parisiense pelas lusas serras de Tormes. Sobrecarregado de memória, inscreve-se, além disso, como dissemos, num imaginário gastronómico de matriz greco-latina, que nada tem a ver com o romance de Zola (cf. Courtine, 1978).

(12) Neste aspecto, é de realçar o facto de os dois heróis principais aparecerem quase sempre referidos por substantivos comuns e não pelos nomes próprios. Santiago é «the old man» e Manolín «The boy». Também o cetáceo, de enormes proporções, que funciona como um personagem quase ao mesmo nível que o pescador, é sempre designado como «the fish». só no fim é que se diz explicitamente tratar-se de um tubarão. Esta fuga ao concreto, para além de criar «suspense», faz concentrar a atenção do leitor no essencial e no seu valor simbólico.

As transcrições que passamos a fazer em português são tiradas da tradução insuperável de Jorge de Seria (1956).

(13) «to bow, and stern and to de middle thwart» (p. 83).

(14) «He was so big it was like lashing a much bigger skiff alongside» (*ibid.*).

(15) «in a pack» (p. 102).

(16) «the white naked line of his backbone and the dark mass of the head with the projecting bill and all the nakedness between» (p. 104). «He was eighteen trem nose to tail» (p. 106).

(18) «that lifted and swung... that was now just garbage waiting to go out with the tide» (p. 109).

(19) «You did not kill the fish only to keep alive and to sell for food, he thought. You killed him for pride and because you are a fisherman» (pp. 90-91).

(20) «What will you do now if they come in the night? What can you do? 'Fight them', he said. 'I'll fight them until I die'» (100).

(21) «A man can be destroyed but not defeated» (p. 89).

(22) Quanto a este último, por exemplo, o seu romance, embora muito conhecido no mundo hispânico, só foi traduzido para inglês em 1955 (*The City and the Mountains*). Por outro lado, se na narrativa de Hemingway há vestígios de uma *tradio*, eles referem-se ao velho marinheiro do célebre poema de Coleridge (*Rime of the Ancient Mariner*) e sobretudo, à luta grandiosa e simbólica entre o capitão Ahab e a baleia branca no *Moby Dick* de Hermail Melville (1851), fortemente escorado no intertexto de Os *Lusíadas* de Camões. Mas trata-se de um aspecto que ultrapassa os objectivos deste trabalho.

(23) «Never have I seen a greater or more beautiful, or a calmer or more noble thing than you, brother» (p. 79).

(24) «his great length and with and all his power and his beauty» (p. 80).

(25) «He could not believe his size» (p. 82).

(26) «'What a fish it was', the proprietor said. 'There has never been such a fish» (p. 106).

(27) «He's over fifteen hundred pounds the way he is, he thought. Maybe much more. If he dresses out two-thirds of that at thirty cents a pound?» (p. 83).

(28) «to keep me alive and feed many people» (p. 90).

(29) «He was a fish to keep a man all winter, he thought» (p. 96).

(30) «He leaned over the side and pulled loose a piece of the meat of the fish where the shark had cut him. He clewed it and noted its quality and its good taste, It was firm and juicy, like meat, but it was not red. There was no stringiness in it and he knew that it would bring the highest price in the market» (p. 91).

(31) «many of the fisherman made fun of the old man and he was not angry. Others, of the older fishermen, looked at him and were sad» (p. 6).

(32) «I hope no one has been too worried. There is only the boy to worry, of course. But I am sure he would have confidence. Many of the older fishermen will worry. Many others too, he thought. I live in a good town» (p. 99).

(33) «He was asleep when the boy looked in the door in the morning» (p. 105).

(34) «'But man is not made for defeat', he said» (p. 89).

(35) «Now I must prepare the nooses and the rope to lash him alongside, he thought. Even if we were two and swamped her to load him and bailed her out, this skiff would never hold him» (p. 81).

(36) Esta eliminação do autor faz ter saudades da clássica teoria do poeta inspirado, possesso, que, num estado de transe, de entusiasmos, se limitava a transpor para o papel o que as entidades sobrenaturais (deuses, musas, ninfas etc.) lhe ditavam. Mas também ele não teve melhor sorte: Platão expulsou-o da República.

(37) O Prof. Aguiar e Silva termina o seu interessante estudo sobre «aspectos petrarquistas na lírica camonianiana», com esta síntese lapidar (1994: 190):

«não posso deixar de sublinhar a relevância do princípio teórico, tão pertinentemente fundamentado e analisado pela semiótica da escola de Tartu, pela linguística textual e pela estética da recepção, segundo a qual a concepção do texto literário tão-só como *co-texto*, para utilizar a terminologia de Petofi, como entidade monádica que apenas em si conteria a sua *ratio*, como um dado substantivo e originário sem conexões semióticas com a instância da sua produção e a instância da sua recepção, constitui uma tese falsa do formalismo (formalismo que, curiosamente, se mescla muitas vezes com um estreito positivismo). Um formalismo tão estéril, no plano hermenêutico, como a nova «ortodoxia» fundada na indeterminação do texto literário e que dissolve o *co-texto* numa vertiginosa e inconsolável proliferação de leituras».

(38) Tomado numa tão vaga imprecisão de sentido e em tão diferentes perspectivas que «All is text. Text is all», como afirma Margit Sutrop, da Universidade de Tartu, para quem Barthes «suggested that de author had always been absent because of the fact that 'writing is the destruction of every voice, every origin'. Writing is that neuter, that composit, that obliquity into which the subject flees, the black-and-white where ali identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes» (id.: 40-41).

(39) Margit Sutrop põe bem o dedo na ferida, quanto à metáfora barthesiana da morte do autor (1994: 38):

«Bartes was writing metaphorically and it is not possible to upset a metaphor with help of philosophical arguments. It is similar to the situation where a champion in wrestling finds himself helpless in a street struggle because he has relied on the holds of classical wrestling. And even if there are strong arguments against the claim that the author is dead, the critics remain deaf to them. They simply do not want to lose their position, importance, and rights. Of course, nobody wants to lose power.»

(40) Uma discussão da teoria de Hirsch expressa nesta obra encontra-se em Frias Martins (1993: 131-145). Ela tem sido aprofundada e actualizada em vários ensaios, desde «Meaning and Significance Reinterpreted» (1984) e «Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory» (1994).

## BIBLIOGRAFIA

Amero, Justin, 1879, *Les Classiques de la Table*, Paris, Librairie de Firmin-Didot.

Barthes, Roland, 1975, «Lecture de Brillat-Savarin», *apud* Brillat-Savarin, *Physiologie du Goût*, Paris, Herman, pp. 7-32.

Baudelaire, Charles, 1975, *Oeuvres*, Tome I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Berchoux, J., 1805, *La Gastronomie*, poème suivi de *Poésies Fugitives de l'Auteur*, Paris, Chez Giguet et Michaud, Imp.-Libraires.

Brillat-Savarin, 1839, *Physiologie du Gout ou Méditations de Gastronomie Transcendante*, Bruxelles, Société Typographique Belge.

Brunel, P, Pichois, Cl., Rousseau, A.-M., 1983, *Qu'Est-ce que la Littérature Comparée?*, Paris, Armand Coliri-colection.

Cecilia, Juan Herrero, 1990, «Puede Existir una Ciencia da la Literatura? Problemas Epistemológicos de la Crítica Literaria», in *Carthaginensia*, Vol. VI, Enero/Junio, n°9, pp. 169-182.

Chaves, Castelo Branco, 1932, «Eça de Queirós», in *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, pp. 55-124.

Costa, Júlio de Sousa e, 1953, *Eça de Queirós (Memórias da sua Estada em Leiria), 1870-1871*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

Courtine, Robert J., 1978, *Zola à Table*, Paris, Robert Laffont.

Delille, M. N. Gouveia, 1984, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, «Temas Portugueses».

Doubrovski, Serge, 1972, *Les Chemins Actuels de la Critique*, Paris, UGE.

Dumas, Alexandre, 1965, *Le Grand Dictionnaire de Cuisine*, Tchou Éditeur.

Étiemble, René, 1977, *Comparaison N'Est Pas Raison, La Crise de la Littérature Comparée*, Paris, Gallimard (1ª ed. 1963).

Frade, F., 1874, «Rodvalho», in *Enciclopédia Verbo*, Lisboa, Editorial Verbo.

Guillén, Claudio, 1985, *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

Hirsch, E. D., 1984 «Meaning and Significance Reinterpreted», in *Critical Inquiry*, December 1984, pp. 202-225.

Hirsch, E. D., 1994, «Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory», in *New Literary History*, 25: 549-567.

Hugo, Vitor, 1864, *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et C.e, Éditeurs.

Lacroix, Jules, 1882, *Les Satires de Juvénal*, Ouvrage Couronné par l'Académie Française, Nouvelle Édition Revue et Corrigée, Paris, Librairie Hachette et C.ie (ed. bilingue, 1<sup>a</sup> ed.. 1847).

Larousse, Pierre, 1862, *Fleurs Historiques, Clef des Allusions aux faits et aux Mots Célèbres que l'On Rencontre Fréquemment dans les Ouvrages des Écrivains Français*, Paris, Librairie Larousse. Pays, Paris, E. Dentu Éditeur.

Larousse, Pierre, 1866-74, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.

Marejko, Jan, 1985, «L'Espace et le Désir», in *Diogène*, n° 132, pp. 37-60.

Marino, Adrian, 1988, *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, PUF, Écriture.

Martins, Manuel Frias, 1993, *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Edições Cosmos.

Miner, Earl, 1990, *Comparative Poetics an Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press.

Nicolardot, Louis, 1868, *Histoire de la Table, Curiosités Gastronomiques de Tous les Temps et de Tous les Pays*, Paris, E. Dentu Éditeur.

Ortigão, Ramalho, 1943, *Em Paris*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

Perrone-Moisés, Leila 1976, «L'Intertextualité Critique», in *Poétique*, 27, pp. 372-384.

Peyre, Henri 1941, *L'Influence des Littératures Antiques sur la Littérature Française Moderne, État des Travaux*, New Haven, Yale University Press.

Piwnik, Marie-Hélène, 1988, «Du 'Jasmineiro' au '202', Paris, d'Émile Zola?», in *Eça de Queirós et la Culture de son Temps*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 109-122.

Queirós, Eça de

- 1900 *A Ilustre Casa de Ramires*, Porto, Livraria Chardron.  
 1901 *A Cidade e as Serras*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão Editores.  
 1903 *Prosas Bárbaras*, com uma introdução por Jaime Batalha Reis, Porto, Livraria Chardron, Lello & Irmão Editores.  
 1966 *Obras de Eça de Queirós*, vols. I-III, Lello & Irmão Editores.  
 1909 *Notas Contemporâneas*, Porto, Livraria Chardron.

B.N. Esp. I/302, S/d/ [Cartas Inéditas de Fradique Mendes: a Manuel]

Revel, Jean-François 1981, «Brillat-Savarin ou le Style Aimable», in *Brillat-Savarin, Physiologie du Goût*, Paris, Flammarion, Champs.

Rigolot, François, 1980, «Intentionalité du Texte et Théorie de la *Persona*: Le Cas des *Épîtres de l'Amant Vert*», in *Poétiques*, Michigan Romance Studies, pp. 186-207.

Segre, Cesare 1982, «Intertestuale/Interdiscursivo. Appunti per Una Fenomenologia delle Fonti», in AA.VV. *La Parola Ritrovata. Fonti e Analisi Letteraria*, Palermo, Sellerio Editore.

Silva, V. M. de Aguiar e, <sup>3</sup>1973, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

Silva, V. M. de Aguiar e, <sup>8</sup>1990 *Teoria da Literatura, vol. I*, Coimbra, Livraria Almedina.

Silva, V. M. de Aguiar e, 1994 *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia

Silveira, Luís da, 1941, *Manuscritos de Filologia Latina da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Évora.

Starobinski, Jean 1970, *L'Oeil Vivant II, La Relation Critique*, Paris, Gallimard.

Sutrop, Margit, 1994, «The Death of the Literary Work», in *Philosophy and Literature*, vol. 18, Abril, nº 1, pp. 38-49.

Widal, Auguste 1869, «Le Turbot», in *Juvénal et Ses Satyres*, Paris, Didier, pp. 119-141.

Zola, Émile, 1898, *Paris*, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur.

## ABSTRACT

The reading of Hemingway's short story *The Old Man and the Sea* shows plenty of analogies with a topical tradition about the catch of an extraordinary fish. It's a common motif treated by Juvenal, Berchoux, Brillat-Savarin and Eça de Queirós. But while the texts of these four writers are closely connected by intertextual relations, there is no proof that Hemingway made contact with them. Also, as Zhirmunski said, there are «typologic analogies or convergences of the same kind between literatures of distant peoples, not in direct contact with each other». It comes as no surprise to us once we consider the man, both in his individuality and universality, as the center and the protagonist of the literary activity. Without a philosophy of the subject, making possible

the return of the author, we cannot understand the differences and the similarities in world literature.

**Texto publicado na revista *Dédalus*, nº 5, 1995, pp. 107-132.**