

Miguel Tamen

Universidade de Lisboa

VERDADE POR CORRESPONDÊNCIAS

1.

Existe uma longa tradição que liga as funções do Monte Parnaso a actividades musicais. Como M.S. Lourenço escreve, o nome do seu livro de ensaios *Os degraus do Parnaso*¹ deriva da expressão «gradus ad Parnassum», utilizada no título de um tratado musical de J. J. Fux, publicado em Viena em 1725, e que aliás repete o título de um manual de prosódia latina de 1702 do Padre Aler, S. J.. Além destas ocorrências, a expressão deu entre outros o nome a um famoso caderno de exercícios musicais composto por Muzio Clementi em 1817.

Não admira portanto que uma das reivindicações mais características de todo o livro seja a que se relaciona com a existência de um vínculo entre poesia e música, e que ao longo daquele se elaborem argumentos a favor de tal vínculo. Esta reivindicação tem inúmeros aspectos, invariavelmente polémicos e prometedores. Destes, no entanto, limitar-me-ei a analisar três. Em primeiro lugar, tal reivindicação pressupõe um entendimento particular da história que aponta para a possibilidade e para a desirabilidade de um vínculo entre poesia e música. Em segundo lugar, pressupõe um entendimento particular da linguagem que lhe permite dissolver a oposição entre «linguagem» no sentido corrente (o sentido em que e.g. a poesia é linguagem) e música. Por fim, em terceiro lugar, pressupõe uma revalorização de certos tropos do sistema da retórica e a ideia de que tais tropos permitem mais facilmente não só a relação entre poesia e música como a constituição de descrições verdadeiras (num sentido de «verdadeiro» que será examinado).

Restará no entanto saber se *Os degraus do Parnaso* se resume à reiteração da sua reivindicação principal, por muito importante que esta seja. Mesmo a um nível trivial a resposta é evidentemente «não» e aliás, no ensaio final, o autor parece endossar tal resposta (cf. 106). De facto, o livro contém entre outras coisas discussões e leituras de textos de uma série de prosadores e poetas, bem como peças que estamos habituados a caracterizar como fazendo parte do género da prosa curta, na condição de entendermos esta designação de um modo lato. E, sem falar nos notórios benefícios espirituais e sintácticos que se podem colher da sua leitura, não quero

nem por um instante sugerir que tais tópicos não mereçam uma discussão pormenorizada.

2.

A relação entre poesia e música, quando considerada de um ponto de vista histórico, é sujeita neste livro a dois processos diferentes a que correspondem dois registos diferentes. O primeiro é um registo apocalíptico no sentido corrente do termo, em que são prognosticadas consequências catastróficas e em que são geralmente descritos aspectos daquilo a que Karl Kraus poderia ter chamado os últimos dias da humanidade. O segundo é um registo apocalíptico no sentido etimológico do termo, em que a descrição de uma situação de catástrofe funciona como propedêutica de uma revelação, i.e., funciona semioticamente. Por vezes, ambos os registos coexistem quase sem transição, como é o caso da parte final do ensaio sobre «A morte da Literatura»:

[O] relativismo [é]... o ponto de vista de estética literária segundo o qual tudo tem igualmente o mesmo valor: não há fronteiras entre o literário e o não-literário, e é indiferente se se lê uma crónica da Bolsa ou uma página de Proust. Mas evidentemente se tudo é igual a tudo, então também não vale a pena dizer nada, e é esta genuinamente a morte da Literatura.

... Entretanto, cem anos de perplexidade chegaram para mostrar que Deus não morreu, uma vez que a todo o momento os deuses ressuscitam. A segunda prognose também ainda não se realizou e, embora pendurado à beira de um abismo, o homem ainda não morreu. Ambos, Deus e o homem, são uma criação da Literatura, do Logos, que é o princípio por meio do qual as coisas passam a ser. Assim a morte da Literatura é o Apocalipse. (9)

Nesta passagem existem duas teses desenvolvidas em vocabulários reconhecíveis.

Numa, de ressonâncias nietzscheanas, aquilo a que chamamos Deus e o homem é «uma criação da Literatura, do Logos» e, conseqüentemente, a morte da literatura equivale à morte das criações literárias específicas que são Deus e o homem. A causa daquela parece dever-se a uma forma particular de nihilismo a que M. S. Lourenço chama «cepticismo estético», que depende de uma relação de «legitimação recíproca e sem conflitos» (idem) entre os escritores e «a plebe audiovisual». Ao resultado desta espécie de nihilismo (ou cinismo institucionalizado, cf. e.g. *E*, 11.2) chama M. S. Lourenço «Apocalipse», mas é bom de ver que o termo é entendido ainda no seu sentido corrente de «peripécia que precede uma catástrofe».

No entanto, esta tese é modificada por uma análise a que à falta de melhor termo poderemos considerar histórica, que sustenta que o apocalipse no primeiro sentido ainda não ocorreu e no contexto da qual a expressão «cem anos de perplexidade» descreve não a «espera da Revelação» de que fala S. Paulo (1 Cor. 1,7) mas a evitabilidade do apocalipse no sentido anterior. Fica então claro que «cem anos de

perplexidade chegaram para mostrar» se refere a uma *segunda* espécie de revelação, e que essa revelação não é catastrófica.

Ora se a catástrofe é a morte da literatura, surge então o problema de saber como entender a ideia de uma revelação mediante formas literárias que exclua liminarmente a ideia de um desaparecimento do seu instrumento, a saber, a Literatura. Este é um problema histórico, no sentido essencial em que implica a substituição de uma concepção da história em que os apocalipses no segundo sentido correspondem a apocalipses no primeiro sentido por uma concepção que M. S. Lourenço designa com a ajuda de uma frase conhecida da tradução do livro do Eclesiastes, segundo a qual não existe «nihil sub sole novum». Mas, ao contrário do carácter sombrio das glosas schopenhauerianas desta máxima, trata-se aqui de defender que «a novidade não consiste em ter ideias novas mas antes em aprofundar aquelas que já se tem». (77). Esta é uma concepção clássica e otimista (e compreensivelmente é exposta com referência à teoria literária absolutamente clássica de Northrop Frye), segundo a qual a revelação mediante formas linguísticas corresponde a um trabalho de rememoração conseguida de um passado. Perante as perplexidades e ameaças de um presente potencialmente catastrófico, isso significa que tal apocalipse para M. S. Lourenço consiste justamente em «voltarmos ao princípio, onde está o Logos (idem)». Por isso, o tipo de história implicado por esta missão apocalíptica (no segundo sentido) pressupõe uma espécie de eterno retorno e, por maioria de razões, o evitar da catástrofe encontra uma terapia no retorno à origem da própria linguagem. M. S. Lourenço descreve tal trabalho quando observa que ele corresponde a «fazer com que a roda da vida literária comece a dar mais uma volta» (idem).

É precisamente no quadro desta missão que se torna inteligível a relação que M. S. Lourenço estabelece entre literatura e música. Ou, como escreve, «a consciência parcial ou total [de uma]... decadência cria o desejo do regresso à união com a realidade, a qual já vimos que é a união com o Som» (*E*, 10.2). O princípio deste regresso é pois um princípio económico segundo o qual o movimento do regresso é gerado por uma falta e segundo o qual a decadência é entendida como uma dissociação. Na secção 4 tentarei explorar algumas implicações desta condenação das figuras da decadência (ou da celebração das figuras da união). Mas torna-se necessário antes disso examinar mais de perto os argumentos que M. S. Lourenço usa para justificar a relação entre literatura e música.

3.

À objecção elementar segundo a qual a música não pode ser uma linguagem visto que não existe «um conceito de denotação que possa ser atribuído à expressão musical» (50) M. S. Lourenço responde com uma distinção não menos canónica entre denotatividade e linguagem, segundo a qual a existência de um conceito de denotação não é condição necessária à existência de uma linguagem. Esta distinção implica uma outra distinção entre linguagens, a saber, as linguagens em que o sentido é função do conteúdo das expressões (e portanto de uma relação de denotação)

e as linguagens em que, pelo contrário, o sentido é função da «forma por meio da qual os diversos elementos da expressão... estão entre si ligados» (idem), i.e. as linguagens formais.

De um ponto de vista estratégico esta distinção é importante para a reivindicação principal de M. S. Lourenço, na medida em que permite não apenas considerar a música como linguagem como também emparelhar a música com certos tipos de linguagem entre os quais se inclui a linguagem literária e as linguagens usadas na Lógica e na Matemática.

Apesar de a correlação entre a construção de linguagens formais e teorias da linguagem que acentuam a univocidade semântica das frases bem formadas ter sido repetidas vezes sublinhada por comentadores, parece-me erróneo supor que considerar a música e a poesia como linguagens formais corresponda automaticamente para M. S. Lourenço ao ideal de um tipo de comunicação desprovido de incertezas semânticas. Esta questão é tratada sob o tópico daquilo a que chama «entropia» (cf. *E*, 10.1-2)². Mas a noção de entropia implica a concepção de uma estrutura estável e portanto reclama «a necessidade de pensar o poema como uma mensagem» (*E*, 10.1)³. Uma segunda consequência da função que aqui tem o conceito de entropia é que, se as possibilidades de sentido de um poema dependem da organização estrutural deste, então o número dessas possibilidades depende em última análise da construção de equivalentes de tal organização. É assim que se explica a insistência na caracterização do sentido de um poema como a entropia deste (cf. de novo *E*, 10.1-2). Tal caracterização é por princípio uma caracterização negativa, na medida em que a definição do sentido de uma determinada forma corresponde à definição do número de possibilidades de substituição prefigurada de tal forma. No entanto, e porque um grau máximo de entropia corresponderia ao maior número possível de possibilidades de *deformação* determinadas por uma dada forma, temos que, como reconhece obliquamente M. S. Lourenço (53), o ideal de toda a forma artística é a «suspensão do sentido» (idem).

Não é a priori seguro que a concepção de uma entropia absoluta seja de todo compatível com a ideia do poema como mensagem e sobretudo com a ideia de que o sentido do poema é uma função da sua forma. M. S. Lourenço é um ensaísta suficientemente rigoroso para não reivindicar tal espécie de compatibilidade e sustenta pelo contrário que a suspensão de sentido que é o horizonte de toda a entropia só pode ser temporária («embora só possa haver suspensão temporária do sentido, a poesia pura e a música absoluta são ideais atingíveis», idem). Mas esta concepção de uma suspensão do sentido passa então a ser a concepção de um momento em que a forma deixa de ter uma finalidade (deixa de funcionar como equivalente do sentido) ou seja, de um momento em que a inadequação do entendimento do poema como mensagem (no sentido especial de «mensagem» definido atrás) corresponde à impossibilidade de conceber um sentido. Deste modo, a consequência final da suposição de uma autonomia da forma parece-se mais com a impossibilidade de derivar um sentido daquela. Ou, por outras palavras, a crença na possibilidade de derivação de um

sentido de uma forma é inviabilizada pela consequência mais geral da noção de forma ou, se quisermos, pelo «ideal» das linguagens formais.

O programa de construção poética de linguagens formais de M. S. Lourenço consiste então em uma série de «princípios de composição» (idem), entendidos de um modo semelhante ao dos princípios das grandes poéticas clássicas, mediante os quais o escritor pode «forjar... uma linguagem cuja compreensão não depende essencialmente do facto de denotar um estado de coisas no mundo exterior ou interior» (50-1). A palavra «forjar» refere-se porventura ao facto de que tal tarefa parte do património herdado de uma linguagem que não obedece às características pretendidas e introduz *a contrario* a ideia de que o trabalho do compositor musical não se caracteriza por refundir os princípios da linguagem com que trabalha mas antes por explorar certas potencialidades implícitas nessa linguagem.

4.

Uma das coisas mais notáveis que M. S. Lourenço nos oferece na entrevista que tenho vindo intermitentemente a citar é uma teoria da alienação em que ao vocabulário romanesco da consciência a que fomos habituados se prefere uma terminologia retórica e lógica muito pouco patética. É verdade que, para ele, «o homem moderno está alienado da sua própria essência e da essência do mundo por não estar consciente de ter sido vítima de uma burla, a qual consistiu no imposto primado da percepção visual» (*E*, 2.2-10.1). É ainda verdade que a imposição deste primado visual se traduz num «desastre espiritual», (*E*, 10.1). Mas tal desastre sobriamente «consiste em confundir a metáfora com a realidade» (idem) ou seja, em esquecer que «a percepção visual é apenas uma metáfora para a representação do acto de conhecimento, [e] não é de modo algum a descrição da sua essência» (idem).

Parece portanto plausível supor que a «reorientação de consciência que se segue à descoberta da ilusão do homem visual» (idem) depende de uma oposição entre metáfora e descrição e coincide com a aquisição de uma perspectiva em que tal oposição se encontra automaticamente justificada. Assim, a afirmação da metafóricidade intrínseca das percepções visuais pressupõe que não é possível derivar⁴ destas nenhuma descrição exacta da essência das coisas. Qualquer descrição deste tipo depende pelo contrário da «percepção — mesmo semiconsciente — de que na verdade todo o mundo é Som e que a constituição última da matéria é a vibração» (*E*, 2.2).

Mais do que aventar certezas alternativas sobre a constituição última da matéria (para as quais me falta notoriamente a competência), interessa-me examinar em pormenor o modo como M. S. Lourenço as relaciona com posturas retóricas determinadas. Trata-se de facto de entender a necessidade de uma distinção fundamental, que permite opor tropos («apenas metáforas») a descrições eidéticas.

De um ponto de vista das suas implicações numa teoria literária, a confusão entre metáforas visuais e descrições verdadeiras traduz-se por uma segunda confusão «que consiste em identificar a mensagem com os factos relatados por ela» (*E*, 10.1).

As figuras de tal identificação correspondem no fundo aos tropos da mimesis. A tradição é antiga: um lugar que me ocorre é a passagem do cap. XXV da *Poética* (1460b, 8ss) em que Aristóteles compara a faculdade mimética a uma *eikonopoiesis*, a uma actividade que consiste na produção de imagens (i.e. imagens *visíveis*), fazendo portanto depender a descrição adequada da realidade da produção de *imagens* adequadas dessa mesma realidade.

Há no entanto um sentido em que, para M. S. Lourenço (embora porventura contra M. S. Lourenço) o contrário de um tropo não é uma descrição de essências: é esse o sentido em que qualquer descrição de essências é ainda um tropo. De facto, a substância linguística e estilística da descrição de essências e no fundo as regras para a produção de tais descrições conferem um papel determinante a uma *segunda* família de tropos, que acaba por se converter na grande vedeta da tropologia de M. S. Lourenço. É esta a de todas as figuras que emblematizam a união indissolúvel de forma e sentido que torna possível ao poema e à peça musical funcionarem como mensagem independentemente de quaisquer estados de coisas e que, em última análise, segundo M. S. Lourenço, permitem ao poema poder funcionar como uma peça musical.

O tópico principal sob o qual são encaradas tais figuras é o tópico baudelaireano das «correspondências». Por um lado, é sublinhado que «a arte de Baudelaire exprime a confiança pitagórica na correspondência entre o valor cognitivo de uma sucessão de sons e o valor musical de uma sucessão de palavras» (18). Por outro, a caracterização de tais correspondências como determinantes do processo mediante o qual a «experiência do momento» (idem) se torna «o símbolo luminoso de uma intuição de dimensões universais» (19) aponta precisamente para o termo que designa a operação da união, a saber, «símbolo». Toda a descrição adequada é assim simbólica e toda a verdade artística é assim uma verdade por correspondências.

M. S. Lourenço afirma que «o conceito baudelaireano de símbolo coincide com o conceito retórico clássico de alegoria» (idem). Como se sabe, esta coincidência é um dos mais conhecidos sinais do desconforto com que pelo menos desde Goethe e Coleridge muitas pessoas reagiram à segunda destas figuras e ao frequentemente embaraçoso estranhamento (*to xenikon*) daquilo a que H. Lausberg chama «*Sprungtropen*»⁵. Assim, a condição fundamental para a interpretação da alegoria (neste sentido de «símbolo») é precisamente a capacidade «de saber ajustar o objecto apresentado ao significado espiritual que se lhe quer fazer corresponder» (idem), quer dizer, a capacidade de reduzir o efeito de estranheza que a manifesta inadequação (o *Sprung*) entre a alegoria e o seu significado parecem sempre condenados a provocar. De certo modo o que está em causa nesta noção de «alegoria» (a que, para evitar confusões, daqui para a frente chamarei símbolo) é a ideia de que o significado de um objecto não reside em si mesmo mas no seu destino natural, ou seja, que a alegorese é o processo através do qual «o objecto concreto [se torna]... num símbolo da realidade que a ele corresponde» (idem). No símbolo reside pois a substância retórica da própria noção de correspondência ou de descrição adequada, e

não me parece disparatado considerar que, tal como aquilo a que acima chamei mimesis pode designar para M. S. Lourenço o conjunto dos tropos alienados, assim «símbolo» designa, mais do que um tropo concreto, um modo de percepção desalienado que justifica descrições verdadeiras.

Para M. S. Lourenço, a figura dominante deste modo simbólico de percepção é previsivelmente (dadas as referências baudelaireanas) a sinestesia⁶. A sinestesia é definida como

um processo de tradução da experiência de um órgão dos sentidos no vocabulário de um outro órgão...[que] leva à percepção de uma realidade superior à das partes componentes da sinestesia...
(idem)

A sinestesia é assim a figura por excelência do vínculo que existe entre poesia e música e portanto o exemplo privilegiado do processo que permite explicar o trânsito entre linguagem corrente e o Logos que corresponde à constituição íntima do universo. A revalorização da sinestesia explica uma série de preferências de M. S. Lourenço por poetas e compositores do seu canone privativo. A melhor descrição do resultado de um projecto sinestésico é oferecida como caracterização do «projecto de um drama místico de proporções cósmicas» (86) nunca composto por Skrjabin, «em que a poesia, a dança, as cores e os perfumes se deveriam unir numa única e total sinestesia» (idem). Analogamente, o que interessa M. S. Lourenço na noção wagneriana de *Gesamtkunstwerk* é a possibilidade de através dela «a Música... reclamar para si o direito de ser expressão directa do Mistério» (55) em que se «consegue atingir a unidade entre a expressão e a experiência do êxtase» (idem). Repare-se como a recorrência de expressões de união nas duas caracterizações indica até que ponto não só a sinestesia como a própria simbolização são concebidas como processos de agregação harmónica de contrários e estabelecimento de continuidades, e até que ponto o êxtase designa não tanto a desregulação de todos os sentidos como a integração de todos os sentidos numa instância unificada de que o sujeito da mimesis será quem sabe uma mera réplica alienada.

Numa das passagens mais elucidativas e por isso mais problemáticas do seu livro, em que o tópico é justamente o da origem das continuidades, M. S. Lourenço constrói uma versão deste problema que é interessante examinar. Trata-se da parte final do seu ensaio «À sombra das acácias em flor», em que é detidamente descrito o efeito que certos ingredientes (vz. a acção de tricotar) introduzem na descrição de certos objectos (vz. algumas prostitutas da área do Cacém) e portanto da aliança entre dois géneros («o ultra-Biedermeier e o licencioso», 36) «num paroxismo de justaposição de incongruências» (idem). Este efeito, aliás, é igualmente reflectido pela relação que existe entre o título daquele ensaio e a sua matéria, onde respectivamente se relê Proust e se parafraseia (ou antifraseia) o termo ausente do título («jeunes filles»):

Não há na percepção destas incongruências o menor grau de deliberação ou de premeditação, muito menos da parte da prostituta do Cacém que liga o *locus suspectus* junto das acácias a uma cena de quietude doméstica. A relação entre as duas realidades não é conceptualizada, a justaposição é fortuita e é essa a origem do seu poder magnético, da chama de luz gerada pela metáfora. O seu valor depende da beleza desta chama e, portanto, da diferença de potencial entre os dois condutores, de tal modo que quando a diferença é mínima, como no símile, nem sequer se vê a chama. Não está ao nosso alcance prever a justaposição de realidades tão distantes, porque a nossa vida mental é regulada pelo princípio de uma relativa continuidade das imagens produzidas na consciência. Assim os dois momentos... não podem ser deduzidos um do outro: a corrente entre os dois termos é um produto da espontaneidade da consciência, da qual só percebemos a luminosidade. (idem)

De um certo modo, esta passagem afirma o primado da espontaneidade na constituição das metáforas. O cenário é o de uma «espontaneidade da consciência» que estabelece relações entre termos. Mas este tipo de relações, de um modo comparável ao do funcionamento da sinestesia, é entendido como o estabelecimento de continuidades, determinado «pelo princípio de uma relativa continuidade das imagens produzidas na consciência». Existe então uma homologia entre a continuidade dos termos na relação descrita e o modo de funcionamento da consciência.

Acontece porém que M. S. Lourenço sublinha que o «valor» de tais continuidades é função do grau de diferença entre os dois termos postos em relação pela consciência. O símile é analisado como um caso em que tal diferença é mínima e portanto não é notória e pode assim compreensivelmente ser definido como uma metáfora em que não existe uma relação de incongruência entre o termo ausente e o termo presente. Pelo contrário, aquilo a que se chama «metáfora», enquanto tropo que reproduz o funcionamento da consciência, depende da impossibilidade de dedução dos dois termos um do outro, e equivale no fundo à percepção espontânea de um hiato entre os polos da relação. Deste modo, por exemplo, a fusão do ultra-Biedermeier e do licencioso é resultado não da percepção de semelhanças entre ambos os géneros, numa espécie de relativismo que tiraria qualquer legitimidade à sua hierarquização e em relação ao qual já se disse atrás o que M. S. Lourenço tinha a dizer, mas, pelo contrário, consiste num caso de «justaposição» incongruente por acumulação de diferenças.

Vista desta forma, a frase que inicia o parágrafo («Não há na percepção destas incongruências o menor grau de deliberação ou de premeditação») designa afinal não apenas a espontaneidade da consciência como sobretudo a maneira como em todos os produtos da consciência, especialmente aqueles que melhor epitomizam a concepção de consciência em questão, se encontra inscrita a incompatibilidade dos seus ingredientes. Num vocabulário mais técnico, isso equivale a dizer que a «metá-

fora» a que M. S. Lourenço se refere aqui não pertence à família dos símbolos mas sim à dos «Sprungtropen».

Este problema levanta uma questão delicada para a doutrina da consciência tão claramente afirmada na mesma passagem. Tal problema pode ser definido como o do conflito entre a «continuidade das imagens produzidas na consciência» e a noção de que tais imagens são necessariamente imagens de uma continuidade, i.e. sinédoques do funcionamento da consciência que, tal como as sinestésias, pertencem à família dos símbolos. Como o vejo, e justamente nos termos da análise de M. S. Lourenço, existe uma incompatibilidade entre as duas noções que não apenas desarticula a noção de símbolo como também perturba a noção de consciência. Não é a altura de terminar com uma certidão de óbito da consciência, nem é disso que se trata. Mas talvez seja altura de retirar da própria análise em questão uma *segunda* descrição da consciência. De facto, a consciência parece-se mais aqui com a invenção de continuidades o que, numa caracterização puramente retórica de tais vínculos, equivale a dizer que M. S. Lourenço chama consciência à transformação de metonímias em sinédoques, de contiguidades incongruentes em totalidades harmoniosas. É provável que o que se disse a propósito da relação entre o ultra-Biedermeier e o licencioso seja então um emblema do que se disse a propósito da relação entre poesia e música. Só que nessa altura, parafraseando os termos das observações do próprio M. S. Lourenço a propósito do estilo de Wittgenstein (69), o *motus animi continuus* que nos leva ao Parnaso fica atravessado pela descontinuidade da sua própria retórica, demonstrando talvez que meros degraus não servirão nunca para fazer escadas ou, por outras palavras, que as escadas não têm degraus.

Notas

- ¹ M. S. Lourenço, (1991) *Os degraus do Parnaso*, Lisboa: O Independente. O livro inclui vinte e cinco crónicas publicadas no jornal *O Independente* em 1989. As citações são referidas no texto pelo número de página. Usarei ocasionalmente para esclarecer melhor alguns pontos a entrevista de M. S. Lourenço a J. Sousa Monteiro publicada em *A phala* (22), Janeiro-Março de 1991. As referências a este segundo texto indicam o número da página seguido do número da coluna e precedido da menção *E*.
- ² Encontramos uma ilustração vívida daquilo que M. S. Lourenço entende por «entropia» no seu insubstituível «Metaliteratura», in *O tempo e o modo* (38-39), Lisboa, 1966, 552-62.
- ³ Entretanto, M. S. Lourenço distingue a sua noção de «mensagem» de um outro conceito do termo, «proveniente da estética neo-realista» (idem).
- ⁴ O sentido de «derivar» relaciona-se aqui com um aspecto muito importante nestes ensaios de M. S. Lourenço e que, por merecer tratamento à parte, tenho de omitir completamente desta discussão. É este o seu tratamento (e «relativização») da dicotomia entre intuição e raciocínio e a relação entre o segundo destes termos e termos como «inferência». Cf. sobretudo 76 e 107-10.

- ⁵ cf. H. Lausberg (1963) *Elemente der literarischen Rhetorik*, trad. port. R. M. Rosado Fernandes, *Elementos de retórica literária*, Lisboa: Gulbenkian, 1966, §175,2.
- ⁶ Curiosamente, comemoram-se agora os cem anos do uso da palavra «sinestesia» com a acepção que lhe é dada pela retórica moderna (Jules Millet, na sua tese de 1892 sobre a *Audition colorée*). De facto, este tropo encontra-se ausente de todos os tratados de retórica antiga (o que não quer dizer que não possamos reconhecer sinestésias em textos antigos, e.g. *Ilíada*, 3.152, 3.222, *Odisseia*, 12.187, *Hb.*, 6.4-5). Para uma história sucinta do termo cf. o artigo de A.G. Engstrom na *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1974²), 839-40.

Abstract

TRUTH BY CORRESPONDENCES

In *Os Degraus do Parnaso*, M.S. Lourenço argues for a link between poetry and music. Three presuppositions of his arguments are described and analysed here: (i) an understanding of history as «apocalypse», (ii) an understanding of language that does not rely on the opposition between ordinary language and «special languages» and (iii) the reevaluation of certain tropes, namely symbol and synaesthesia.