

## Da impossível atopia ...

" la méthode de ce travail [lire] est topologique: (...) ma tâche est de mouvoir, de tanslater des systèemes, dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à 'moi' " (Barthes, 1970a: 17)

CARLOS CUNHA

(Universidade do Minho)

1. Em 1948, com a publicação da sua obra *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Ernst Robert Curtius fundou a topologia literária, imprimindo-lhe uma orientação histórico-filológica que iria marcar os estudos posteriores dos *topoi* literários. O ponto de partida é a observação de constantes semânticas (extensionais e intensionais) e da sua presença e difusão nos textos ao longo da história da literatura. O *topos* começa a surgir com a detecção de um conjunto de elementos comuns dotados de unidade estrutural, que se organizam de acordo com determinados princípios, e que se vão fixando em certos textos, géneros e épocas literárias. Curtius baseia-se na selecção, redução e esquematização dos elementos dos *topoi*, que cataloga em inventário. Concebe-os, pois, como formas ideais, convencionais e recorrentes. Este método implica, assim, uma leitura global, simultânea e de tipo sincrónico da literatura, à semelhança da que praticou o estruturalismo. Por isso, Curtius declarou que a investigação dos *topoi* se assemelhava a uma "história da arte sem nomes" <sup>1</sup>.

Desde a obra inaugural curtiana, a topologia literária tem registado sucessivos aperfeiçoamentos, só possíveis com a redução do objecto de análise a um grupo restrito de *topoi*, inseridos numa época histórica e numa tradição literária relativamente delimitadas, como a lírica amorosa petrarquista <sup>2</sup>.

---

\* Este trabalho resulta da reformulação e desenvolvimento de uma comunicação apresentada em 1993 na "IX Biennial Conference" da "International Society for the History of Rhetoric" e foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT, através do Programa Lusitânia.

No entanto, observa-se nos estudos topológicos uma grande diversidade de terminologias, métodos e objectos de análise: uns autores insistem nas formas, outros nos conteúdos, uns concentram-se nas constantes e outros nas variações, incidindo ora na fixação semântica, ora na polissemia, na generalidade arquetípica ou na cópia de modelos prévios, no seu valor simbólico ou nas convenções linguísticas e sociais de uma época histórica. Tal diversidade vem mostrar que a tópica literária não existe *a se*, dependendo em grande parte do objecto formal e do método analítico adoptados. Uma tal complexidade exige uma clarificação e enquadramento histórico e teórico dos termos e conceitos de *topoi* e de tópica literária.

2. Na antiga Retórica, a tópica era uma técnica fundamental da *inuentio*, a operação retórica de descoberta dos argumentos a utilizar no discurso oratório. Logo no início do estudo matricial de Aristóteles, *Tópicos*, podemos ler: "A pragmática deste tratado é a invenção de um método que nos ensine a argumentar acerca de todas as questões propostas, partindo de premissas prováveis, e a evitar, quando defendemos um argumento, dizer seja o que for que lhe seja contrário." (1987: 9). Estas premissas prováveis, *topoi* ou lugares, constituem, na conhecida expressão de Quintiliano, *sedes argumentorum*<sup>3</sup>. A tópica consiste na extracção dos argumentos desses lugares a partir da *doxa* e do verosímil, codificando a arte de provar e de refutar com base num conjunto de regras finitas que permite ordenar e combinar unidades discretas em número ilimitado, funcionando como um código de produção discursiva. A tópica adequa-se assim àquela que sempre foi a "vocação da retórica" (Aguiar e Silva, 1991).

Foi já estudada por Ernst Curtius (1976) e Roland Barthes (1970b e 1987) a longa e complexa transformação desta tópica de natureza lógico-formal e argumentativa numa tópica de conteúdos, num repositório de temas, imagens e estilemas que se reiteravam em certas partes discursivas, como no exórdio, e de acordo com os géneros retóricos e poéticos, como os *topoi* do louvor no género epidíctico e na poesia panegírica. Interessa-nos sobretudo perceber como se passou de uma tópica para outra, como se desenvolveu a consciencialização da sua existência e o modo como a obsessão da sua presença conduziu à

utopia de uma literatura atópica: "A multiplicação das escritas institui uma Literatura nova na medida em que esta só inventa a sua linguagem para ser um projecto: a Literatura torna-se a utopia da linguagem." (Barthes, 1984: 73).

3. A análise desta transição permite-nos compreender a tópica literária como um processo que se realiza a partir de determinados *lugares* teóricos e axiológicos, funcionando como um código de produção discursiva e textual (*enérgeia*). Graças a este fenómeno, podemos observar a nível da recepção um conjunto de constantes semântico-pragmáticas reiteradas, e que no seu conjunto formam uma tópica preenchida semanticamente (*érgon*). Os mecanismos da memória do sistema semiótico literário parecem assim regular-se por um movimento similar ao que conduziu à transição da tópica retórica para a tópica literária: pelos lugares argumentativos, cada movimento ou corrente literária produz e instaura os seus valores em oposição a outros; depois, por força da repetição e gregaridade, sem os quais esses valores não se poderiam impor (tal como com os signos), essa tópica solidifica-se em termos semântico-pragmáticos e a memória do sistema absorve-a.

Os estilos de época, como o petrarquismo e o barroco, os vários movimentos e géneros literários, como a égloga e o romance pastoril, a par com certas formas fixas, como o soneto amoroso da lírica petrarquista <sup>4</sup>, contribuem para a criação e permanência de determinados tópicos, em função dos policódigos e das poéticas que regem a produção dos textos, visto conduzirem à repetição e permanência de certos temas, motivos e figuras estilísticas <sup>5</sup>.

Os reportórios temáticos de Wolfgang Iser, os *frames* e os "quadros intertextuais" de Umberto Eco <sup>6</sup> mostram-nos, no plano da recepção, a capacidade dos textos literários produzirem *topoi* e variarem intertextual ou interdiscursivamente os que já existem, produzindo no leitor/receptor um determinado "horizonte de expectativas" que condiciona e possibilita posteriores leituras. Por outro lado, o conceito de "sistema descritivo" de Michael Riffaterre, uma matriz ou hipograma cuja dimensão apenas encontra paralelo no que designa como "complexo temático", permite dar conta da legibilidade que os *topoi* possibilitam no domínio de uma concepção topológica da leitura <sup>7</sup>, não obstante Riffaterre encerrar

formalisticamente num *text-ghost* a significação que Roland Barthes abriu ao texto plural e infinito, num processo de leitura que definiu como topologia dinâmica e translação de sistemas (1970a: 16-8).

3.1. As várias partes em que se dividia a produção do discurso na Retórica antiga são necessárias para dar conta do que é um *topos* literário e da constituição histórica de várias tópicas. O *topos* caracteriza-se por ser um macro-signo sémico-literário do código semântico-pragmático, podendo englobar outros macro-signos, como os temas, os motivos e certos esquemas formais <sup>8</sup>, o que torna difícil isolá-lo como uma unidade rígida e independente. Nesta perspectiva, aceitamos que os *topoi* possam incluir temas estereotipados, motivos narrativos e *clichés* estilísticos. O *topos* possui habitualmente uma unidade temática, um conjunto de elementos ou signos, isotópicos ou não, que se actualizam historicamente através dum jogo combinatório de constantes codificadas e de variantes textuais. Pela sua constância relativa e reiteração, os *topoi* hipercodificam-se, associando-se a imagens e estilemas relativamente constantes, o que permite a sua identificação histórica e textual, normalmente feita através do tema, por uma expressão típica, muitas vezes extraída do *incipit*, ou por ambos.

Decorrente destas potencialidades combinatórias e de acordo com os contextos culturais em que é utilizado, o *topos* revela-se polissémico e muitas vezes simbólico, de acordo com o co-texto em que está inserido, podendo ocupar um papel central ou periférico, estruturar-se de modos diversos, e articular-se com outros *topoi* <sup>9</sup>. A sua dimensão histórica e convencional, verificável em textos retóricos e poéticos, parece ser, contudo, a sua principal característica <sup>10</sup>. O seu re- -uso e permanência na memória do sistema semiótico literário resulta, assim, do facto de representarem ideais e convenções estético-morais sancionadas pela tradição. Desta forma, os *topoi* funcionam como um "contexto vertical", servem de modelo de referência na tradição literária, tanto para os emissores como para os receptores, sendo usados de modo polivalente nos diversos textos e contextos, numa linha de continuidade ou de forma transgressiva, o que transforma estes macro-signos em referentes

homossistémicos, que só possuem verdadeiro significado relativamente aos *topoi* já consagrados na memória do sistema semiótico literário <sup>11</sup>.

Em termos de síntese, o *topos* caracteriza-se pela sua repetição e pela sua relativa fixação convencional como forma do conteúdo estilizada e organizada sintacticamente, num arquiteito, possibilitando a sua transposição e mobilidade intertextual, o que não impede a evolução histórica e a diversificação da sua configuração ao longo da história da literatura.

4. Uma análise diacrónica permite-nos distinguir a formação de três tipos principais de tópicos: uma tópica de natureza tropológica, uma tópica temática e uma outra de natureza imagística <sup>12</sup>.

4.1. A tópica literária de natureza tropológica resultou da contínua ascensão da *elocutio* em detrimento da *inuentio* e da *dispositio*, que conduziu à progressiva fusão da retórica com a poética, desde o século II até ao período barroco. Esta sobrevalorização da *elocutio* não impediu a continuidade da tópica, mas implicou a sua evolução conjunta, como "um armazém de cenários que duplicam, em segundo plano, o dos tropos" (Barthes e Bouttes, 1987: 270). A amplificação, por exemplo, é o processo de estilo obtido pelo funcionamento unilateral de um lugar comum, como no *topos* do mundo às avessas, um produtor de metáforas, de desordens paradigmáticas que o discurso organiza (*ibid.*)

4.2. A par desta tópica literária de natureza tropológica, constituiu-se também uma tópica temática, ligada à *inuentio* e à *dispositio*. Foi o sistema de ensino e aprendizagem da retórica que contribuiu decisivamente para a transformação da tópica argumentativa de Aristóteles na tópica de conteúdos tipicamente medieval. A necessidade de exemplificação didáctica da tópica argumentativa fez com que se elaborassem *ars inveniendi* e *thesauri* que descreviam as matérias de acordo com fórmulas classificadas e recorrentes, de acordo com as partes e os géneros dos discursos, com os seus temas, motivos e ideias. Deste modo, elaboraram-se catálogos de *topoi* sobre temas habituais, que se memorizavam e recordavam a partir da leitura de obras clássicas e de *exercitationes*. Os lugares para o louvor de pessoas,

por exemplo, rapidamente passaram a ser listas de aspectos a louvar <sup>13</sup>. Os exercícios de construção discursiva incidiam na variação de um tema curto consagrado e na sua amplificação, o que contribuía para a sua constante reiteração, processo este que a poesia consagrou na arte de glosar um mote ou tema.

4.3. A tónica de natureza imagística resulta em grande parte da articulação da *inuentio* com a *memoria*. As *ars memorativa* inspiradas em Simónides de Céos, considerado o pai desta arte, privilegiaram a fixação de imagens, com frequência provenientes da poesia, do teatro e da mitologia, e que condensavam por si sós uma ideia, uma *coisa* ou mesmo um curto discurso. A *Rhetorica ad Herennium* oferece um primeiro testemunho desta técnica da memória artificial que assenta na colocação nos lugares da memória de *imagines agentes*, que Francis Yates define como imagens-tipo que "représentent des personnages humains d'un caractère frappant et inhabituel engagés dans une situation dramatique frappante" (Yates, 1966: 25). Este dinamismo imagético articula-se com a *enárgeia* discursiva, isto é, o poder de fazer imaginar visualmente o objecto do discurso. Através da fusão destas imagens mnemónicas com as imagens religiosas medievais, formou-se um sistema de imagens, cuja função didáctica no sistema escolástico de ensino foi importante <sup>14</sup>. Este tipo de memória iconográfica foi favorecida pela antiga prática da poesia efrástica, tendo a tónica imagística encontrando a sua forma paradigmática nos *emblemata* (Cf. Aguiar e Silva, 1990: 163-6). Nas artes plásticas, esta tónica teve naturalmente uma função primacial, estudada na iconologia de Erwin Panofsky (1986), que demonstrou nas artes plásticas o que Curtius provou na literatura: a continuidade da cultura clássica e humanística ao longo da Idade Média até ao Renascimento, particularmente no domínio da mitologia clássica.

5. Na constituição e evolução destas tónicas encontramos alguns factores comuns: o sistema de ensino/aprendizagem, as artes da memória, a extensão dos mecanismos retórico-estilísticos do género epidíctico à prática poética e o princípio da *imitatio*, particularmente na poética Clássica e Neoclássica. A poesia elaborou progressivamente a sua reserva reserva

memorial, conservada pela tradição literária e que constitui um património simbólico para cada "comunidade interpretativa".

Esta conhecida noção de Stanley Fish designa um conjunto de leitores que partilha pressupostos comuns e usa as mesmas estratégias interpretativas, lendo de modo similar, mas implica também os emissores, como demonstrou Aguiar e Silva <sup>15</sup>. A tópica só pode funcionar neste espaço comum. Partilhados na memória do sistema literário, os *topoi* possibilitam a comunicação literária, por serem comuns e por se enquadrarem em normas e convenções de determinadas poéticas, circulando num espaço genológico e intertextual. Se contribuem para regular a memória do sistema literário e perpetuar uma tradição, é a partir deles que se pode aferir a inovação, que parece realizar-se através da tensão existente entre um processo de continuidade e de ruptura, oscilando entre a saturação e um constante impulso de desautomatização, entre a necessidade de comunicar e o desejo de singularização estética. Referimo-nos, obviamente, à tese chklóvskiana da "art comme procédé" (Chklóvski, 1973: 9-28), apesar da sua consabida vinculação à estética cubo-futurista e, de um modo global, à doxa da modernidade estética.

5.1. A presença da tópica parece fundamental para a explicação dos processos de codificação dos textos literários, quer como norma, na poética Clássica, quer como desvio, sobretudo desde o Romantismo, exercendo uma função reguladora na memória do sistema literário e na dinâmica da tradição/inovação.

Esta tensão entre a tradição e a inovação, em consonância com policódigos normativos ou transgressivos, parece contribuir de modo decisivo para a determinação da *literariedade*, do *valor* literário e mesmo do cânone, tanto da parte dos movimentos literários como dos paradigmas teóricos: o classicismo e o estruturalismo sobrevalorizaram a tópica; as correntes de vanguarda e o formalismo russo hiperbolizaram a desautomatização. O sistema semiótico literário e as comunidades literárias e interpretativas que o enformam e permitem a sua dinâmica e a constante renovação energética, impedindo a sua asfixia entrópica, parecem assim submetidas a uma espécie de "lei da saturação e desvio", de acordo com a percepção de R. Mortier (1982: 203).

Património simbólico e comunitário, necessário à comunicação, a tópica colide com o princípio romântico de criação como expressão do único e da diferença individual, que assim se vê forçado a recorrer aos *lugares* formais da qualidade, pelos quais se tenta conferir valor à originalidade. O novo, o único e o excepcional são valorizados por oposição ao antigo, ao repetido e habitual, como ocorrera já na "Querelle des Anciens e des Modernes", o que acarretou a depreciação da tópica. Na realidade, trata-se da produção de uma nova tópica, pois o conceito de criatividade original apenas significava tudo o que se fazia diferentemente do habitual. Por força da repetição, estas posições produzem um conjunto de *topoi* temáticos, os da recusa da tópica, que assentam numa retórica da subjectividade como epifania do diferente e do excepcional, em última análise, do génio romântico, marcado por um destino singular e trágico, resultante de uma missão profética que o distinguia dos outros homens.

A crescente massificação da cultura, em paralelo com uma consciência aguda da individualidade na literatura, agravou esta consciência da tópica como alienação ao comum, ao outro, ao anterior, deslustrando a "aura" conferida pela tradição e transferindo-a para uma permanente "différance". Desde então, o valor literário passa a ser medido pelo afastamento e rejeição da tópica, signo da preservação do individual, prevalecendo o anti-lugar-comum, o constante estranhamento e desautomatização da linguagem, que os formalistas russos identificaram com a própria literariedade e que Jakobson consagrou na função poética da linguagem. A memória do sistema literário absorveu esta tradição de anti-tradição, com os seus policódigos de ruptura com a tradição, com os seus *tópicos* de anti-tradição e de inovação. Esta atopia, levada ao extremo, apenas poderia aspirar ao silêncio, à afasia. Nas palavras de Ruth Amossy, "En effet, seul un mouvement perpétuel de transgression et de déconstruction peut empêcher que se reforment ailleurs de nouvelles images collectives." (1991: 15).

Aliás, sem lugares-comuns, sem *topoi*, literários ou culturais, era impossível a comunicação e a configuração do mundo que nos rodeia <sup>16</sup>. A própria desconstrução derridiana, quando se ocupa da destopicalização/desconstrução da tópica retórica e aristotélica <sup>17</sup>, das díades/dicotomias hierarquizadas que instauram e hipostasiam os valores



do logocentrismo da metafísica ocidental, apenas é comunicável e compreensível na medida em que as suas orientações se vão topicalizando, nos textos e metatextos que lhe conferem existência. De certo modo, poder-se-á dizer que a anti-tópica se tornou numa tópica, cujos *topoi* já permitiram a codificação de uma "Derridabase", a que a desconstrutiva "Circonfession" de Derrida (cf. Bennington e Derrida, 1991) confere verosimilhança, ilustrando pelo seu discurso (persuadindo) a "différance" intrínseca ao perpétuo devir da escrita e a recusa da inevitável tópica de todos os discursos (que estabiliza provisoriamente a semiose ilimitada) <sup>18</sup>, como parece admitir numa entrevista, a propósito da recepção da sua obra nos Estados Unidos da América: "é claro que, em certa medida, ela me ajuda, mas ao mesmo tempo torna as coisas mais difíceis. Tem que se ter em conta esta imagem, esta recepção, como se estivéssemos presos àquilo que já dissemos. Por vezes é muito difícil tentar libertar-me disso. Fica-se capturado numa rede de discursos. (...) É gratificante, por assim dizer, e ao mesmo tempo é ameaçador porque nos tornamos prisioneiros desta recepção.

É por isso que eu por vezes luto contra esta recepção-'não sou eu, não é aquilo que eu pretendi dizer' " (*apud* Martins, 1993: 247-8).

A exaustão das formas de conteúdo parece, assim, exigir o recurso à renovação das formas de expressão (como no Maneirismo e no Barroco). As teorias formalistas da literatura, particularmente o formalismo russo (o *estranhamento*) e o estruturalismo (o sujeito como um *lugar* atravessado pelos códigos da *langue*), parecem assim dar conta da bipolaridade da fenomenologia da tópica: a renovação do comum dá-se pela diferente repetição do mesmo.

Se a luta contra a "prisão" do lugar-comum dominou o espaço literário desde o romantismo, com a crescente vertigem do "novo", instalando "La Terreur dans les Lettres" (Paulhan, 1990), é preciso reconhecer com Paolo Valesio, que o lugar-comum é o lugar do nosso quotidiano, do mediano, que esconde e apazigua as tensões e as antinomias humanas, sendo o modo habitual de se produzir o discurso, considerando-o mesmo a grande conquista cultural da humanidade (1986: 69).

5.2. Os *topoi* literários são filtros interpretativos ou produtores de um determinado modelo de mundo, na medida em que resultam numa restrição e organização de signos perante as inúmeras facetas do real, implicando escolhas culturais marcadas pela *doxa* e a pela verosimilhança que dela resulta. Tanto a psicologia social como a sociologia do conhecimento têm destacado o valor sócio-

-cognitivo dos estereótipos e dos tópicos produzidos numa dada cultura v9. Socorrendo-se da teorização acerca da construção dos mundos sociais efectuada pela sociologia do conhecimento e em articulação com o conceito de "sistema descritivo" de M. Riffaterre, Hans Robert Jauss documentou na poesia lírica francesa de meados do século XIX (mais particularmente, com base num *corpus* de cerca de 700 poemas publicados entre 1856 e 1857) a representação e a comunicação dos valores familiares da sociedade burguesa do Segundo Império, legitimando ideologicamente os papéis sócio-familiares masculino e feminino num mundo em que "La douceur du foyer" (Jauss, 1978: 263-297) tanto parece traduzir a consciência dos valores burgueses (propriedade, segurança e refúgio) como idealiza uma harmonia que, segundo Jauss, "repose sur une origine religieuse qui se perd dans la nuit des temps." (*id.*: 297). Aliás, não podemos esquecer que os estereótipos e os tópicos produzido por uma dada cultura eram o objecto privilegiado no projecto semiológico barthesiano de 1954, declarado na *Lição*, que visava denunciar a dissimulação do poder e da *doxa* nos sistemas discursivos que aqueles produziam: "tratava-se, em suma, de compreender (ou de descrever) o modo como uma sociedade produz estereótipos, quer dizer, cúmulo de artifícios que em seguida consome como sentidos inatos, ou seja, cúmulo de natureza." (Barthes, 1988: 31).

A adesão a uma tópica e à hierarquia de valores que lhe subjaz está assim dependente da aceitação ou não dos princípios que presidem à sua produção. Por consequência, sempre que se altera uma determinada visão do mundo e a *doxa* que a sustenta, os seus lugares-comuns (imagens, opiniões e crenças) e *topoi* são irremediavelmente desvalorizados. A tópica social e literária são lugares onde se manifesta o combate pela diferença, pela afirmação de uma *doxa*, de um espaço próprio, como se verifica na distinção da cultura e literatura de massas face à cultura de elites e à literatura canónica. É a maior ou menor

lucidez perante o lugar-comum que serve para instaurar esta oposição, que diferencia o repetido e banal do *comum* de tudo o que é *original*. O confronto parte sobretudo da denúncia dos lugares-comuns do discurso do outro. Os escritores, artistas e intelectuais distinguem-se em grande parte por se colocarem à margem do lugar-comum. Deste modo, como afirma Paolo Valesio, a estrutura retórica é a autêntica política do texto e nela está presente uma dimensão de luta e poder (1986: 75).

6. A importância que a tópica literária pode ter na apreensão do funcionamento da memória do sistema semiótico literário conduz-nos a postular que através da tópica produzida se pode aceder aos seus mecanismos de produção, aos lugares doxásticos donde foi extraída. Deste modo, poderemos tentar alargar o âmbito de estudo da tópica a toda a literatura (e a todos os discursos)- um lugar que possibilita a atopia, segundo Barthes (1988:32) - em especial àquela que se instala como literatura anti-tópica e atópica: ou deveríamos dizer utópica ?

## Notas

(1)- *Apud* K. Spang (1991: 88). A expressão é de Wölfflin e é tributária da comtiana "histoire sans noms". Como afirma Guilherme Merquior, "é típica do historicismo oitocentista a pretensão de diluir todo fenómeno individual numa força colectiva superior (nação, Estado, religião estabelecida), e, ao mesmo tempo, de afirmar a individualidade irredutível de cada fase histórica." (Merquior, 1974: 196).

Mas, o projecto em que se insere Curtius persegue uma entidade que transcende tanto qualquer *kunstwollen* riegliana como o *epistema* de Foucault. Aby Warburg, fundador do projecto *Mnemósine*, fundou uma "tópica plástica" cuja autonomia se constitui com a iconologia de E. Panofsky (1986) (cf. Holly, 1984), exerceu uma influência profunda sobre Curtius desde 1929, data de uma conferência de Warburg em Roma a que Curtius assistiu, no ano da morte de Warburg. Intentava-se, assim, documentar a pervivência da cultura greco-latina na cultura ocidental face à iconoclastia das vanguardas e do nazismo.

(2)- Os dois *topoi* mais estudados são os da descrição da natureza e os da beleza feminina. A aplicação da linguística do texto à topologia da lírica amorosa por parte de García Berrio permitiu a elaboração de tipologias dedutivas, de natureza semântica e sintáctica, cuja economia e rigor metodológicos são apreciáveis (1978 e 1989). Por seu lado, Giovanni Pozzi, inspirado na sintaxe estrutural, perspectiva a evolução diacrónica dos *topoi* literários com base num modelo organicista, concebendo o *topos* como uma entidade biológica que cresce e se degrada, mantendo uma estrutura constante, mas alterando os seus órgãos.

(3)- *Apud* H. Lausberg (1991, t. I : 313 ; cf. §§ 373-4). Os termos e conceitos de *topic (comment)* e isotopia, na variedade das definições, usos e disciplinas onde circulam, transladam para o domínio da semântica textual a dimensão espacial dos *topoi*, visto considerarem o tema como um *lugar* formal, uma sede discursiva que pode receber diversas actualizações (variações) e reiteraões. Do ponto de vista hermenêutico e pragmático, constituem lugares vazios que permitem organizar as operações de (re-) construção dos materiais semânticos do texto. Para a relação entre tema e *topos* cf. G. Leroux, 1985.

(4)- García Berrio demonstra a importância do soneto na consolidação da tópica literária (1978 e 1989).

(5)- Seguimos de perto a caracterização da memória do sistema semiótico secundário elaborada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1988: 258-265; cf. p. 262).

(6)- Os *frames* são uma espécie de *loci communes* da competência enciclopédica do leitor (Eco, 1987:119), ao passo que os quadros intertextuais "son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen" (*ibid.*: 120), e que incluem os *topoi retóricos* propriamente ditos (v. g. o *locus amoenus*) (*ibid.*: 118). Segundo Umberto Eco, sem estes quadros, que constituem universos de referência e universos discursivos da enciclopédia de uma cultura, em articulação com vários códigos, não seriam possíveis a coesão e a coerência semânticas do texto.

(7)- Tal sistema descritivo consiste para Riffaterre no sistema/conjunto de lugares-comuns que cada palavra suscita, de acordo com certos estereótipos e em conformidade com o *consensus omnium* e a verosimilhança (1979: 19, 43, 90-1, 104-5 e 196-8), em parte coincidente com a definição no dicionário da palavra nodal do sistema e de acordo com o semema desse significante nuclear (1983: 59-65, 90-4, 216-n. 26 e 217-n.30).

A confirmar as semelhanças do "sistema descritivo" com o *topos* literário está o facto de Riffaterre distinguir aquele da noção de campo semântico por o sistema descritivo estar habitualmente lexicalizado e ser dotado de relações sintácticas bem definidas (1983: 59-65). Além disso, Riffaterre dá como exemplos a tópica feminina (1979: 90) e a casa (o *topos* do doce lar), que considera uma variante arquitectural do *locus amoenus* (1983: 90-4).

[8]- Cf. Aguiar e Silva (1988: 261-2 e 652-4). Em Curtius, o termo e conceito de *topos* literário engloba fórmulas estereotipadas de expressão e de pensamento de emprego universal na literatura (1976: 122-159). Giovanni Pozzi caracteriza o *topos* como equivalente ao estereótipo: uma matéria a descrever ou narrar e seleccionada de modo a constituir um *cliché* (1984: 395). Apesar da diversidade da terminologia, o termo e conceito de *topos* tem o sentido de

fragmento textual de carácter "pré-fabricado" e hipercodificado. Distinguindo-os do tema e do motivo, Cesare Segre considera os *topoi* motivos codificados pela tradição cultural e distingue-os por atingirem um grau elevado de estereotipação (1989: 99-100).

(9)- O *topos* do *locus amoenus*, por exemplo, podia organizar-se de acordo com as estações do ano, os quatro elementos da terra ou os cinco sentidos e servir de enquadramento narrativo de um cenário amoroso primaveril. Além disso, como sublinhou Giovanni Pozzi, este *topos* organiza-se segundo uma lógica interna de contiguidade que lhe confere coesão textual e uma sintaxe própria: cada elemento exige o outro e mesmo que um esteja ausente o outro pressupõe-no (1984: 405-411). Pode ainda fundir-se com o *topos* da beleza feminina, de forma estática (para as cores e partes do rosto) ou dinâmica, como no *topos* de "La dama como obra maestra de Dios", que Lida de Malkiel estudou (1977: 187-290).

(10)- Um *topos* que merece uma especial atenção pela sua constância histórica é o do *ubi sunt?*, que dois estudos de Fernando Martinho documentam (1992/1993 e 1993), inspirando Umberto Eco n' *O Nome da Rosa* (s/d: 9) e Paulo Teixeira n' *O Rapto de Europa*.

(11)- Usamos a noção de "contexto vertical" em sintonia com Aguiar e Silva (1988: 264 e 595-6) e de acordo com García Berrio (1978: 309-366; 1989: 300 e 306-318) e Tomás Albaladejo Mayordomo (1989: 98). Quanto à referência homossistémica cf. Aguiar e Silva (1988: 264).

(12)- O termo e o conceito de tópica tropológica provêm de Roland Barthes e Jean Louis-Bouttes (1987). A tópica temática é a que mais se aproxima da tópica medieval estudada por Ernst Curtius (1976) e Paul Zumthor (1972).

(13)- Cf. Luísa López Grigera (1989).

(14)- O teatro da memória que Giulio Camillo elaborou no século XVI constitui um exemplo exponencial desta tópica (cf. Frances Yates, 1966). Numa eventual alusão a este modelo, Alexandre O' Neill satiriza: "O modelo exterior seria uma plateia/ com centenas de lugares-comuns/ ainda mal arejados dos traseiros/ que neles depusessem os gomos o tempo da sessão." ("Quatro lugares-comuns sobre várias artes poéticas"; *A Saca de Orelhas*).

O papel didáctico desta arte entimemática é-nos ilustrado, v.g., pelo título de uma obra de Source Riche (1662)- *L' Art de bien dire, ou les Topiques françoises qui nous fournissent des pensées pour bien parler de toutes choses sans aucune preparation*.

(15)- O resultado da célebre experiência escolar de Stanley Fish (1980), a transformação de uma lista de nomes de linguistas num poema religioso do século XVII, é falacioso, porque Fish admite a existência de "convenções e normas que regulam também a produção dos textos literários", como observa Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991: 51).

(16)- Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) destacam justamente que a gregaridade e repetição dos signos fundam a *langue*, salientando o poder *logógeno* dos *topoi* (lugares-comuns), sem os quais muitos falantes seriam atacados de uma afasia congénita. Neste artigo, Roland Barthes, sensível à tópica em toda a sua obra, solicita uma maior paciência para com o lugar-comum, uma espécie de novo classicismo. Em vez de contestar interminavelmente o lugar-comum, criando outros, o escritor deveria variar o que foi dito e repetido, reconhecendo-o e dialectizando-o.

(17)- Referimo-nos particularmente ao quinto volume do *Organon*, *Tópicos*. Derrida refere-se-lhe, v. g., precisamente a propósito da distinção fundacional entre sentido próprio e sentido figurado (1972: 296-301).

(18)- Trata-se de uma encenação enunciativa similar à de Roland Barthes na sua autobiografia, só que este assume os dois papéis mediante um desdobramento/distanciamento interior que o próprio Barthes caracteriza como uma tensão agonística interminável entre *doxa* e *paradoxa*, de matriz existencialista.

Por outro lado, Habermas regista a contradição derridiana ao desacreditar a razão comunicacional ao mesmo tempo que visa ser entendido e compreendido (e compreender) nos diálogos em que se envolve e nos textos que publica (Grondin, 1993: 216 e 220).

(19)- Para o papel dos tópicos e estereótipos nestas disciplinas e noutros domínios cfr. respectivamente Amossy (1991: 11, 26-48) e Jauss (1978: 268-271 e 292-4).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988)-*Teoria da Literatura*, 8ª ed . Coimbra: Almedina.
- \_\_\_\_\_(1990)- *Teoria e Metodologia Literárias* . Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_\_(1991)- "A Vocação da Retórica", *Dedalus*, 1: 7-16.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989)- *Retórica* . Madrid: Síntesis.
- AMOSSY, Ruth e ROSEN, Elisheva (1982)- *Les discours du cliché*. Paris: CDU/SEDES.
- AMOSSY, Ruth (1991)- *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan.
- ARISTÓTELES (1953)- *Retórica* (ed., prólogo e notas de António Tovar), 3 vl.s. Madrid: Instituto de Estudos Políticos.
- \_\_\_\_\_(1987)- *Organon* , V - *Tópicos* . Lisboa: Guimarães Editores.
- BARTHES, Roland (1970a)- *S/Z* . Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_(1970b)- "L' ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications*, 16: 172-223.
- \_\_\_\_\_(1976)- *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Ed. 70 [1975].
- \_\_\_\_\_(1984)- *O Grau Zero da Escrita* . Lisboa: Ed. 70 [1953].
- \_\_\_\_\_(1988)- *Lição* . Lisboa: Edições 70 [1977].
- BARTHES, Roland ; BOUTTES, Jean-Louis (1987)- "Lugar-comum", *in Enciclopédia Einaudi* , vl. 11. *Oral/Escrito, Argumentação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques (1991)- *Jacques Derrida* . Paris: Seuil.
- CHKLOVSKI, Victor (1973)- *Sur la théorie de la prose* . Lausanne: Ed. L' Age d' Homme (1929).
- CICÉRON (1990)- *Divisions de L' Art Oratoire . Topiques* . Paris: Les Belles Lettres.
- CONTE, Gian Biagio (1974)- *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario* . Torino: Einaudi.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976)- *Literatura Europea y Edad Media Latina* , 2 vls . México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [1948].
- DERRIDA, Jacques (1972)- *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit.
- ECO, Umberto (1987)- *Lector in Fabula . La cooperación interpretativa en el texto narrativo* , 2ª ed., Barcelona: Lumen [1979].
- \_\_\_\_\_(s/d)- *Porquê "O Nome da Rosa ?"* . Lisboa: Difel [1984].
- FISH, Stanley (1980)- "How to recognize a poem when you see one", *in KONISBERG, Ira (ed.) (1981)- American criticism in the poststructuralist age*. University of Michigan Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989)- *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; PETTÖFI, Janos S. (1978)- *Lingüística Textual y Crítica Literaria*. Madrid: Comunicación.
- GARGANO, Antonio (1988)- *Fonti, Miti, Topoi. Cinque Saggi Su Garcilaso* . Napoli: Liguori Editore.
- GENETTE, Gérard (1972)- "La rhétorique restreinte", *Figures III* . Paris: Seuil.

- GRONDIN, Jean (1993)- *L' universalité de l' herméneutique*. Paris: P.U.F.
- HOLLY, Michael Ann (1984)- *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/London: Cornell U. P.
- JAUSS, Hans Robert (1978)- *Pour une esthétique de la réception* . Paris: Gallimard.
- KIBÉDI VARGA, Aron (1970)- *Rhétorique et Littérature . Études de Structures Classiques*. Paris: Didier.
- LAUSBERG, Heinrich (1991)- *Manual de Retórica Literaria* , t. I, II e III. Madrid: Gredos.
- LEROUX, Georges (1985)- "Du topos au thème. Sept variations" , *Poétique*, 64 : 445-454.
- LIDA de MALKIEL, María Rosa (1975)- *La tradición clásica en España* . Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1977)- *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV* . Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1989)- "La retórica como código de producción y de análisis literario", *in* REYES, Graciela (ed.)- *Teorías literarias en la actualidad* . Madrid: El Arquero.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990)- *Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1992/1993)- "Nótula sobre dois *topoi* em *Gramática do Mundo*, de Maria de Lourdes Belchior", *Românica* , nº 1/2, pp. 75-9.
- \_\_\_\_\_ (1993)- "Metamorfoses de um 'topos' em 'Lusitânia no Bairro Latino' ", *Colóquio/Letras* , 127-8, pp. 139-148.
- MARTINS, Manuel Frias (1993)- *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*. Lisboa: Cosmos.
- MERQUIOR, José Guilherme (1974)- *Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária.
- MORTIER, Roland (1982)- *L' Originalité* . Genève: Droz.
- PANOFSKY, Erwin (1986)- *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa (1939).
- PAULHAN, Jean (1990)- *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*. Paris: Gallimard (1941).
- PLETT, Heinrich (1981)- "Retórica e estilística", *in* KIBÉDI VARGA, A. (ed.)- *Teoria da Literatura* . Lisboa : Presença.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988)- *Teoría del Lenguaje Literario* . Madrid: Cátedra.
- POZZI, Giovanni (1984)- "Temi, *tópoi*, stereotipi " , *in* ROSA, Alberto Asor (ed.)- *Letteratura Italiana* , vl. III. Torino: Giuglio Einaudi.
- RIFFATERRE, Michael (1979)- *La Production du texte*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1983)- *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil [1978].
- SEGRE, Cesare (1989)- "Tema/Motivo", *in* *Enciclopédia Einaudi* , vl. 17. *Literatura-Texto*. Lisboa: IN-CM.
- SPANG, Kurt (1991)- *Fundamentos de Retórica Literaria y Publicitaria*, 3ª ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- VALESIO, Paolo (1986)- *Ascoltare il silenzio . La retorica come teoria* . Bologna: Il Mulino
- YATES, Frances A. (1966)- *L' art de la mémoire* . Paris: Gallimard.
- ZUMTHOR, Paul (1972)- *Essai de Poétique Médiévale* . Paris: Seuil.