

STUDI E SAGGI

– 158 –

La spugna è la mia anima

Omaggio a Piero Ceccucci

a cura di

Michela Graziani

Orietta Abbati

Barbara Gori

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

La spugna è la mia anima : omaggio a Piero Ceccucci / a cura di Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori. – Firenze : Firenze University Press, 2016. (Studi e saggi ; 158)

<http://digital.casalini.it/9788864533797>

ISBN 978-88-6453-378-0 (print)

ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: © Robodread | Dreamstime.com

Con il contributo di



Con il patrocinio di Università di Firenze e Cattedra Fernando Pessoa



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa

Cattedra Fernando Pessoa

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Dedica

L'iniziativa di questo volume nasce dall'affetto e dalla stima sinceri di molti colleghi italiani e stranieri che hanno accolto con entusiasmo l'idea di rendere omaggio all'amico e collega Piero Ceccucci e alla sua lunga carriera di professore universitario.

Il presente testo prende spunto da un verso di Fernando Pessoa tradotto da Ceccucci all'interno del suo volume *Il mondo che non vedo*. La scelta del titolo è dipesa sia dalla passione del nostro collega per la figura di Pessoa, sia dall'idea metaforica della spugna quale materiale assorbente, che si imbeve facilmente di tante sostanze liquide; da qui la metafora dell'anima di Ceccucci come una spugna, il quale nel corso della sua lunga carriera universitaria, per la sua sete di conoscenza, si è «imbevuto» della cultura lusofona, lei stessa simbolo di unione di tante culture europee ed extra-europee di lingua portoghese.

Piero Ceccucci ha insegnato Lingua e Letteratura Portoghese e Brasiliana presso varie Università italiane, quali Perugia, Milano, "Bocconi" di Milano, Genova e Firenze, con serietà, rigore e passione verso il mondo linguistico-letterario lusofono.

La sua capacità, quasi manageriale, di 'guardare oltre' lo ha portato ad aprire varie cattedre di Lingua e Letteratura Portoghese in Italia. Per questa sua dedizione ha avuto modo di farsi conoscere e apprezzare in ambito internazionale, quale studioso della cultura lusofona di epoca moderna e contemporanea. La sua ricca e apprezzata produzione scientifica, comunque ancora *in fieri*, che ha spaziato su tutte le aree letterarie lusofone, ne è segno tangibile.

Distinguendosi sempre per la sua attitudine 'umanistica' rivolta ai colleghi e per l'affettuosa disponibilità verso gli studenti, espressa con generosa capacità di ascolto, ha messo in luce una figura di docente e di studioso, attento e riflessivo, lasciando una traccia profonda e indelebile in chi ha avu-

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

to l'onore e il piacere di lavorare al suo fianco. Sempre disponibile, cordiale, circondato dalla stima e dall'affetto dei suoi numerosi studenti, ha saputo essere un caro amico e Maestro per tutti.

Questo volume vuole essere un giusto riconoscimento all'impegno e alla dedizione che il nostro amico Piero Ceccucci ha rivolto all'insegnamento della Lingua e della Letteratura Portoghese in Italia, ma al contempo dargli modo di ricordare, nel tempo, la gratitudine che l'Università di Firenze ha sentito nei suoi confronti e alla quale, ne siamo certi, resterà sempre legato.

I coordinatori
Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori



Universidade do Porto, giugno 2011.
Foto gentilmente concessa da António Fournier.

Sommario

Dedica	v
TESTIMONIANZE	
Ekfrasis <i>Ana Hatherly</i>	3
Carta Vespertina Para Piero <i>Lidia Jorge</i>	5
A pátria dupla <i>Armandina Maia</i>	9
Il mare in Portogallo <i>Martha L. Canfield</i>	11
Piero Ceccucci, um lusitanista exemplar <i>Paula Morão</i>	13
Missa Natural <i>Nuno Júdice</i>	15
Sermão da montanha <i>Miguel Real</i>	17
A viagem em que nos conhecemos <i>Lilian Jacoto</i>	21
Abril em Florença <i>Adalberto Alves</i>	29
Le città <i>Gaia Bertoneri</i>	31

SAGGI

Storia breve di un'avventura incompiuta <i>Giuseppe Bellini</i>	39
Ancora sulla disomogeneità tematica del Canzoniere dell'Ajuda <i>Giuseppe Tavani</i>	49
Da <i>Praça da Canção</i> a <i>Bairro Ocidental</i> : l'iter poetico di Manuel Alegre <i>Giulia Lanciani</i>	57
Legami in versi nell'universo iberico <i>Giancarlo Depretis</i>	65
Eugénio de Andrade e a poesia hispânica <i>Perfecto E. Cuadrado</i>	77
A viagem de Itália de Sá de Miranda e a introdução do soneto <i>Rita Marnoto</i>	85
Primo <i>Cantare dell'India</i> di Giuliano Dati. <i>La gran magnificentia de Prete Gianni</i> : utopia, esoterismo e meraviglioso edificante <i>Orietta Abbati</i>	99
A recepção d' <i>Os Lusíadas</i> e o mito de Camões em Itália e na Polónia <i>Anna Kalewska</i>	125
As cartas portuguesas de Matteo Ricci no contexto da sua correspondência: questões de língua e de transmissão textual <i>Mariagrazia Russo</i>	141
Última visão de Macau: uma leitura de <i>Trocar de Século</i> , Poema de Alexandre Pinheiro Torres <i>Maria João Reynaud</i>	155
Espectativas jesuíticas e intentos nipónicos: A ambivalência de olhares cruzados dos relatos viagísticos em <i>De Missione Legatorum</i> de Duarte de Sande (1590) <i>Carla Marisa Da Silva Valente</i>	165
La scrittura autobiografica di suor Clara do Santíssimo Sacramento: dalla sofferenza alla redenzione <i>Cristina Rosa</i>	183
Outra nota para a redefinição da cultura <i>Pedro Eiras</i>	195
Cânone Literário: entre consensos e controvérsias <i>Annabela Rita</i>	203
Argumentistas, guionistas, roteiristas... <i>Arnaldo Saraiva</i>	219

Fissare l'incanto: Raul Brandão e il diario di un viaggio atlantico <i>Matteo Rei</i>	223
<i>África Misteriosa</i> : o testemunho da escritora Maria Archer <i>Maria do Rosário Pimentel</i>	237
Recriação da vida e reconto do homem em <i>Contos Durienses</i> de João de Araújo Correia <i>António José Borges</i>	257
Viagens Intertextuais. Eça de Queirós e Mário de Carvalho <i>Isabel Pires de Lima</i>	263
«Adélia fumava um cigarro lânguido»: captazione del reale e suggerione impressionista nella scrittura di Eça de Queirós <i>Enrico Martines</i>	273
Percorrendo Rafael Bordalo Pinheiro nas suas expressões orientalizantes <i>Ana Paula Avelar</i>	283
Pessoa Contra Os Césares <i>Teresa Rita Lopes</i>	291
«Contra factos é que há argumentos»: algumas questões de crítica textual em Álvaro de Campos <i>Maria Bochicchio</i>	301
Violante de Cysneiros: l'ultimo canto del cigno <i>Orpheu</i> <i>Barbara Gori</i>	311
Um ortônimo bem temperado <i>Maria Helena Nery Garcez</i>	319
Essa Besta: sobre «Orpheu», Egas Moniz e Júlio de Matos <i>Jerónimo Pizarro</i>	335
<i>L'assunzione di Pessoa</i> : Ruggero Jacobbi e a recepção pessoana em Itália <i>António Fournier</i>	353
Surrealismo: subversão e encantamento em Portugal <i>Mónica Simas</i>	359
Jorge de Sena, poeta e prosatore <i>Amina di Munno</i>	371
A escrita cinematográfica em <i>Jogos de azar</i> , de José Cardoso Pires <i>Petar Petrov</i>	383
<i>História do Cerco de Lisboa</i> : a volúpia de ser literatura <i>Ernesto Rodrigues</i>	397

Caminhos da Modernidade na Poesia de Ana Hatherly <i>Fernando J.B. Martinho</i>	403
Poesia, geografia e memoria in António Manuel Pires Cabral <i>Giorgio de Marchis</i>	421
Elegância e Pensamento em <i>Os Implicados</i> , de José Manuel Mendes <i>Teresa Martins Marques</i>	429
Una trilogia in cerca di autore: Luiz Ruffato e l'alterità <i>Gian Luigi De Rosa</i>	435
Cultura Nova Angolana, Segundo Noito, em <i>Rioseco</i> , de Manuel Rui <i>Alberto de Carvalho</i>	443
I diritti visti dal rovescio. Appunti sul linguaggio della costituzione brasiliana <i>Roberto Mulinacci</i>	461
Tradurre Tabucchi <i>Anna Tylusińska-Kowalska,</i> <i>con la collaborazione di Joanna Ugniewska</i>	475
L'interferenza quale risorsa linguistica e culturale: spunti di riflessione sul portoghese <i>Salvador Pippa</i>	485
O insólito poético em Luís Miguel Nava (ou uma forma de o texto dar a ver) <i>António Carlos Cortez</i>	493
Macau menina-mulher na poesia de Fernanda Dias <i>Gustavo Infante</i>	505
Verso lo <i>shodo</i> . La scrittura ideogrammatica di Haroldo de Campos <i>Michela Graziani</i>	511

TESTIMONIANZE

Ekfrasis

Ana Hatherly

Com um grande abaco
de admirações

Az
L. Hatherly 2015



Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)
ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)
CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

Carta Vespertina Para Piero

Lidia Jorge

Escritora

Caro Piero Ceccucci, tronco de uma árvore que se estendeu por ramos, e que deu frutos. Demorei a escrever esta carta porque não fui encontrando as palavras necessárias para lhe dar corpo. O problema não é seu, é meu. Dificilmente encontro forma de dizer quanto estimo pessoas que amo, no momento em que me dizem que alguma coisa diz adeus. Eu sei que o Piero não está a acenar com a mão, nem a despedir-se de nada, mas eu é que não gosto de marcos finitos que lembram que a nossa vida não é infinita. E eu quero que ela seja. Porque a minha memória em relação àqueles que amo é tão infinita quanto a minha lembrança, e a minha lembrança não tem limites, pois nela eu aproximo passado e futuro, e todas as coisas e seres ficam presentes, e tanto o que aconteceu quanto o que eu desejo que aconteça, representa-se sobre o mesmo espaço, sobre um palco onde tudo decorre em simultâneo. Nesse palco, ninguém abandona a cena, as crianças que um dia foram convivem com os adultos em que se tornaram depois, os livros que uma vez foram abertos e folheados estão sempre a ser lidos, e os professores que existiram, e nos foram caros, continuam a entrar nos anfiteatros, todas as manhãs, pousam as pastas sobre as mesas e encararem os alunos como se fossem seus filhos frutos. É assim que eu o imagino, Piero, entrando e saindo na minha lembrança, ao longo dos anos, que não terão pausa, nem mudarão de direcção, sabendo que tudo o que de melhor veio da Itália, a partir de certo momento, directa ou indirectamente, veio por si. Como escrever, então, um texto vespertino que seja publicado, em letra miúda, ao lado de uma tábua congratatória? Não gosto da ideia, cumpro-a mas não me revejo nela.

Prefiro imaginá-lo no lugar certo, na voz dos seus alunos. A porta de casa a abrir-se, duas jovens italianas a entrarem, e uma delas a dizer em português estrangeiro, cantante, um antigo ritmo de bandolim na voz – Bom dia, *signora*. Somos alunas do Professor Piero Ceccucci. Ou três raparigas

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

a entrarem e a dizerem – Vimos de Firenze, traduzimos estas páginas, sozinhas, mas quem nos enviou foi o Professor Piero Ceccucci. Ou um jovem italiano, de gravador e máquina fotográfica a saírem da mochila, a pousar a mochila sobre o sofá e a dizer – *Scusate, non parlo portoghese. Mas conheci o Senhor Piero Ceccucci que me falou dos portugueses, e eu vim.* Uma fila de jovens repartidos ao longo dos anos, vindo todos pelas mãos de Piero Ceccucci. «Sim, sou lusitanista, sim, fui aluno do Professor Ceccucci e enamorei-me das letras portuguesas. Pessoa, o maior poeta do mundo...». E assim por diante, como se todos os ramos e seus adjacentes proviessem de uma única sala de aula, aquela onde estive, repartida por vários lugares e cidades, a pessoa de Piero Ceccucci. É assim que o vejo a si, Piero, sem intervalo, pausa ou repouso, e assim será. Não há carta congratulatória possível, a sua carreira fez-se ao longo de um arco académico, mas a sua pessoa caminha ao lado. Nunca pára de caminhar.

Pois aí por volta de finais do mês de Maio, primeiros dias de Junho, sempre me encontro consigo, Piero. Acontece a meio da tarde, na Feira do Livro de Lisboa. O sol bate de chapa, está visto, não há óculos escuros que quebrem o esplendor, uma pessoa levanta os olhos, e na nossa frente, de camisa alva, silencioso, está Piero Ceccucci. Aparece de manso, sem anúncio, sem alarde, aparece com a edição recente de um livro que estende, sem pedir nada. Lembra-se de mim? A pergunta seria ofensiva se não correspondesse a um perfil de discrição genuíno. Quem não se lembra de si, Professor Ceccucci? Mas que pergunta. Dê cá um abraço, Piero. Como vai Itália, os seus alunos, as suas aulas? As suas leituras? O que estuda agora? *Va molto bene, molto bene...* E Piero Ceccucci anuncia uma feira em Itália, um novo encontro, uma lição especial, um puxão de orelhas pelos media de Roma indiferentes à cultura portuguesa que para lá se leva. Os italianos só pensam nos americanos, sabe? Como por toda a parte, só se pensa neles. É preciso muita força, muita persistência. Porfiando, porfiando, sempre haverá bons frutos. E depois diz adeus, a meio da rampa do Parque Eduardo VII. Em breve, estarão aí umas alunas que gostam de livros escritos por mulheres portuguesas, diz Piero Ceccucci, despedindo-se, abalando de manso, silencioso, tal como chegou. E eu pergunto-me porquê.

Porque existem pessoas que poderiam ser mais reconhecidas, melhor pagas, melhor recebidas, mais acarinhadas, se amassem outras culturas, outros autores e outras línguas, mas não, pelo contrário, logo escolheram a cultura portuguesa. Nós sabemos que há África, o Brasil, as longínquas paragens de Timor, que alargarão o espaço de influência e interesse das literaturas escritas em português. Mas, ainda assim, é um espanto, uma prova de amor, talvez o reconhecimento privado de uma singularidade qualquer que esta língua transporta e que inspira estranhos enamorados, pessoas maravilhosas que nos estimam por suas concretas razões, mas a nós parece-nos ser sem porquê. Piero Ceccucci costuma contar como foi a sua história. Nos primórdios, estive com Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. E conta o resto. Conta como

se apaixonou por Pessoa, Cesário e Eugénio de Andrade. As portas que abriu com Pessoa, as portas que abriu a Pessoa. E conta o resto, e com discrição o faz. Não importa. Piero Ceccucci elaborou um texto sobre Pessoa todo ele em torno da mitologia das janelas. Não as da configuração arquitectónica, inscritas nas paredes, de pedra, madeira e vidro, mas as da configuração da alma, cujos batentes são as pálpebras e os cíliosque descem entre o Mundo e a nossa alma. Assim, nesta hora, em que existe uma celebração a Piero, não posso enviar-lhe nada de muito especial. Apenas duas palavras. Uma para levantar os olhos e vê-lo na luz do dia, e outro para fazer descê-los e vê-lo na luz da alma. O resto, é um longo presente onde perpassam jovens, livros abertos, anfiteatros, e uma vida cheia de sentido que está em plena marcha. É aí que o quero encontrar, sempre a caminho, entre Portugal e Itália. E por isso, tenho actos de agradecimento pela sua dedicação à causa lusa escrita, actos guardados para Piero, mas não tenho as palavras.

Lisboa, 31 de Julho, 2016

A pátria dupla

Armandina Maia

Ex-Leitora de Português na Universidade de Milão

Que margens têm os rios
Para além das suas margens?
Que viagens são navios?
Que navios são viagens?
[Natália Correia]

Querido Mestre,

Quando cheguei a Milão, tudo me pareceu quase impossível. O frio, o silêncio, a falta de calor humano, dos amigos por perto, do brilho de Lisboa.

Foi difícil, mas durou pouco. Dias depois, estava pendurada num escadote do gabinete de Estudos Portugueses, rodeada de colegas da Cátedra de estudos Hispano-americanos e de onde sempre se destacou o grande ser humano que é Giuseppe Bellini. Nem foi preciso falar para perceber que uma outra cidade morava ali. Cabia-me a mim, por sobrevivência, descobrir onde ela se escondia.

E foi então que atravessaste a porta e eu soube que nunca mais estaria só, ou, como mais tarde saberia ao aprender pela voz do Roberto Murolo «*si 'o bene po campa co nu respiro*».

Também tu chegavas de outras paragens e esse foi, talvez, o maior aliado deste edifício que a ambos pertencemos, até hoje. Um edifício onde moram o orgulho pelas nossas diferentes pátrias, a osmose que me levou até ao coração de Itália, a pondo de ainda hoje me confundir no território cultural, político e sentimental desse país onde as óperas se cantam pelas ruas e onde, como me ensinaste, a única palavra proibida é 'impossível'.

Os dois, cada um à sua maneira, afastados do lugar de origem, eu aprendiza e tu meu mestre, a guiar-me numa Itália que viria a ser o meu país do coração e da inteligência.

Até hoje, algumas das minhas melhores memórias se centram em torno de uma mesa imaginada, um 'Pranzo di Babet', que nos reunia em torno do riso, do pranto, da grandiosa lição de vida à italiana, onde a partilha se fazia, apesar das diferenças.

A viagem que aparecia sempre, a pedra 'no meio do caminho' do Drmond. O que sou hoje não poderia resultar senão deste desvio, que me con-

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

duziu a uma alteridade consentida e desejada, para fora dos muros estreitos da casa portuguesa cercada de silêncio.

A partida, a fissura dentro de nós, o adeus que tornou o nosso olhar impiedosamente mais amplo, a partida que nos trouxe um remorso por cada amigo que ficava do outro lado da nossa escolha, a partida dos que não podiam escolher e ainda a partida dos que escolhiam não partir e morriam connosco à mesa dos cafés, a contar coisas para nos mantermos juntos, na procura da unidade primordial capaz de unir margens.

Entre o país onde *somos* e o país do berço, não há, ao contrário do que muitos dizem, adaptação possível, mesmo quando o país 'outro' é a imagem permanente do nosso deslumbramento, o vizinho ao lado do qual gostaríamos de construir a nossa casa, com toda a quentura do seu interior.

Não há segundas pátrias, por muito que a ideia nos afague o vazio da opção por tomar. Há só lugares, de eleição, onde depositamos os nossos livros, as nossas árvores, os nossos mortos. Ou tão só lugares onde viajamos incessantemente, para escrever os nossos versos, o maior testamento que deixamos ao nosso lugar de pertença.

Esta é afinal, a maior aventura: desenhar o sonho, como um espaço unificado, capaz de conter os dois lados de nós, habitantes de duas memórias e falantes de duas línguas, em vez dos seres desdobrados e incansáveis que transitam entre fronteiras, sem espaço para elas no bater do coração, entre margens.

Este voo arriscado tem um preço alto a pagar, pela amplitude a que nos força em cada momento, pelo rasgo a que obriga o olhar, sempre atento às margens do corpo em que se abriga, num movimento perene para conquistar uma estranha cidadania fiel a dois sistemas de valores, de que somos, simultaneamente, herdeiros e transmissores.

Por isso, a aprendizagem de ser intermediário de dois mundos se inscreve na pele e na voz dos que moram entre margens. A língua, antes de mais. A língua em que nascemos e sonhamos, um lugar íntimo que nos segue como a sombra de um cão. A língua em que dizemos 'meu filho' e nos sentimos *donos do instante*.

É uma *estratégia de memória bifurcada* a que construí. Numa sobreposição incessante, que em cada dia esbate e acentua a contradição de sermos dois em um, de nos representarmos perante duas audiências, assumimo-nos como atores em exercício, num malabarismo perene para reunir uma identidade palpável, com a configuração que cada país dela solicita, numa bivalência permanente dos sentimentos entre uma pátria adoptiva e o lugar em que nascemos.

Entre margens, tentei exercer-me nos dois países a que pertença e amo: a eles dou o pão, as palavras e os gestos de cada dia, ritualmente, com a consciência plena do legado que me cumpre deixar. A duas terras, a duas paixões.

Uma pátria dupla que tu me ensinaste, com o exemplo da tua paixão, humanidade, fidelidade e vigilância que te reconheço e agradeço. Infinitamente.

Il mare in Portogallo

Martha L. Canfield
Università di Firenze

A Piero Ceccucci

Nel modo in cui la materia mobile
della memoria insonne
si solleva nei ricordi
 casuali
 involontari
magari con un ordine segreto
che nessuno conosce
e innalza le sue creste bianche
con le fragili spume
di fugace bellezza
 transitoria
ma tuttavia riesce
ad abbracciare l'aria che la ospita
e un istante la regge
 prima che in un punto si sciolga
 tra volo e suolo
 di sabbia smemorata
e si diffonda
e si disperda
e si ritiri
per i pori profondi della terra
laggiù di nuovo ancora
fino agli strati ultimi
della vertigine del mare
dove il mare infine sussiegoso
non sospeso ma calmo
con prodigiosa lentezza viene
a trasformare millenni di luce
in vita trasparente
la luce nella vita luminosa

senza nulla temere né sperare
ma con la sicurezza
che tornerà a sollevarsi un giorno
quale cuspide d'acqua incoronata
nell'istante felice
di irrompere in ricordo inaspettato
sulla piana del mare orizzontale
per disgregarsi infine
nella nuova e fugace leggiadria
fatta di spuma e subito disfatta
 in aria
 in luce
 in bianca sabbia sparsa.

Piero Ceccucci, um lusitanista exemplar

Paula Morão

Faculdade de Letras e Centro de Estudos

Comparatistas Universidade de Lisboa

O contacto com lusitanistas não-portugueses tem-me, ao longo do meu percurso académico, ensinado e sobretudo consolidado o que julgo ser uma verdade insofismável: Portugal, os estudos de literatura e de cultura em português, têm para com os investigadores e professores estrangeiros uma imensa dívida de gratidão. Restringindo agora o escopo aos que em Itália se ocupam do nosso património, seria tão fácil como espúrio dar exemplos de edições críticas de textos, de ensaios, verbetes de dicionários especializados, actas de colóquios (monográficos ou panorâmicos) e outros textos de pendor analítico e crítico que vêm sendo peças fundamentais para o estudo de matérias da língua portuguesa esparsa pelo mundo. À rigorosa e profícua produção de tantos académicos italianos acresce uma outra vertente, cujos efeitos são nos anos mais recentes porventura mais visíveis: refiro-me ao ensino universitário do português como língua, cultura e literatura, em instituições universitárias dispersas por todo o território italiano. Com a colaboração de leitores ou outros professores portugueses (financiados por organismos portugueses, de que o Instituto Camões é o rosto actual), colegas italianos de várias gerações são responsáveis pelo desenvolvimento e a vitalidade dos Estudos Portugueses nas suas várias vertentes, formando estudantes de graduação e de pós-graduação que tomam o português como habilitação geral para campos de actividade diversificados, ou que, e sobretudo, vêm a especializar-se em áreas da cultura lusófona (tanto portuguesa como brasileira ou dos países da CPLP). Disto tenho o privilégio de há muitos anos ser testemunha e, de certo modo, beneficiária, pois os estudantes italianos que, com bolsas Erasmus e outras, nos procuram na Faculdade de Letras de Lisboa são em geral de gabarito muito bom ou mesmo excepcional – o que, evidentemente, assenta no trabalho denodado dos professores italianos que os formaram.

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

De entre estes académicos italianos, cabe agora destacar o trabalho de Piero Ceccucci. Basta que se tome como base a lista das suas publicações desde 1982 até à actualidade (com doze artigos aguardando publicação) para, pela constância e a diversidade, se tornar clara a sua persistência e a sua qualidade, tanto como tradutor e antologizador de autores portugueses, brasileiros e da África de língua oficial portuguesa, quer como ensaísta e crítico profícuo, quer ainda como organizador de colóquios e outras conferências especializadas, ou ainda como participante em reuniões científicas (em Portugal, no Brasil, na Holanda, nos Estados Unidos etc.) destas áreas. Podemos rastrear alguns pontos nodais no trabalho de Ceccucci: a reflexão de síntese sobre o ensino e a investigação de matéria portuguesa, brasileira e africana em Itália; ou as publicações em torno da Literatura de Viagens e a missão jesuíta em terras de Vera Cruz ou no Oriente – documentando várias publicações recentes a investigação de Ceccucci sobre os modos da presença portuguesa naquelas paragens. Temos também que mencionar as monografias sobre autores como Mia Couto, Pepetela e outros marcos das literaturas africanas escritas em português, juntando-se a tópicos de reflexão sobre a relação entre a História e a literatura. Há que relevar ainda as suas abundantes contribuições para o conhecimento aprofundado de autores como, entre tantos outros, Miguel Torga, José Cardoso Pires e José Saramago, como Sophia de Mello Breyner Andresen ou Ana Hatherly e poetas de um leque variado, tanto de entre os mais velhos como virando-se para os mais novos. Sem deixar para trás os seus ensaios sobre os modernistas, tanto sobre Almada Negreiros como sobre Mário de Sá-Carneiro, ou o seu denodado trabalho de tradução para italiano de várias obras de Fernando Pessoa e dos heterónimos, com destaque para a difícil tarefa de traduzir o *Livro do desassossego* – desafio maior pelo caso específico deste eterno *work in progress*, dos mais difíceis do ponto de vista crítico, necessariamente revertendo sobre o trabalho de quem meta ombros à tradução. Tal direcção da sua actividade, aliás, encontra suporte nas publicações em que tem questionado a própria tradução, os seus limites e os seus problemas.

A partir desta enumeração lacunar de focos de interesse patentes nas publicações de Piero Ceccucci poderão os menos avisados pensar em termos de dispersão. No entanto, observando melhor, ver-se-ão as linhas de um centramento e um direccionar claro, estruturado ao longo do tempo, sobre eixos claros que poderiam resumir-se na glosa da frase de Terêncio (*nihil humani a me alienum puto*), propugnando que nada do que na língua e nas culturas em português se fez e se faz é estranho a Piero Ceccucci. Generosa e afável, a sua eminente figura de lusitanista italiano constitui para nós, portugueses, e para mim pessoalmente, uma referência. Daqui (Lisboa, com sol e Tejo e tudo) lhe agradeço a honra de o conhecer e de com ele aprender há tantos anos.

Missa Natural

Nuno Júdice

Universidade Nova de Lisboa

Ao Piero

Persegui o teu fantasma no convento
franciscano de florença, entre frescos de giotto
e turistas. Mas o que eu queria era estar longe
de florença, longe do convento e das celas onde
dormiram os monges, num claustro
de árvores e flores. Ali, santuário aberto às orações secretas
do coração, sentar-me-ia contigo: e só os pássaros
nos ouviriam, como se o amor fosse desenhando
as letras iluminadas de uma natureza feita
à nossa medida. Ó giotto: pintando
as douradas auréolas dos teus anjos, em que
outros anjos pensavas? Ouve-me: nenhum rosto
pintado nos pode dar a cor do original; nem mesmo a cor
do teu rosto sem cor, no inverno, quando a chuva
te pinta com a sua transparência. Assim, identifico-me
com a austeridade franciscana. O amor não precisa de
artifícios barrocos, de labirintos, de uma casa
de mistérios. É no claustro de um monte,
perante outros montes, que celebro a sua missa, contigo,
que me dás a revelação de um paraíso
sem macieiras nem serpentes.

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

Sermão da montanha

Miguel Real

Escritor e ensaísta

J. C. assomou ao morro de Alfragide, antiga zona industrial da Amadora, perto de Lisboa, vasto campo de fábricas e pavilhões abandonados, que o vento, a chuva e os ratos mais arruinavam. A turba que o esperava emergiu, entoando-lhe hinos religiosos de inspiração cristã. Desconheciam outros.

Os discípulos rodearam-no, tentando escapar à multidão atropelada pelo fervor dos cânticos e o desejo de presenciar novos milagres, mas foi impossível. A seguir a Alfragide, abria-se uma encosta plana em direcção ao Tejo, rodeada de prédios e moradias, não havia por onde esconder o Mestre a não ser que se penetrasse na mata escura de Monsanto.

J. C. sorria, avassalado por tão inumerável massa de gente. Sentiu que aquele era o seu povo, pobre, mísero, animado de ideais ilusórios, crente num deus falso, povo humilde e servil, escavando courelas à beira das estradas para garantir um caldo quente ao fim do dia, pescando em barcotes um resto de peixe, tainhas poluídas e chicharros enlouquecidos do Tejo, procriando filhos sem futuro, povo que não chegaria a envelhecer por tudo lhe faltar para a sobrevivência, maculando a saúde: operários sem trabalho, pastores sem rebanho, camponeses sem terra, velhos sem robustez, mulheres desprotegidas, homens desamparados, crianças perdidas buscando consolo e segurança, cada um alimentado por vizinhos, todos ajudando-se mutuamente.

A um povo assim, alvoroçado, desejoso de consolação e justiça, deveria pregar, concluiu J. C.

Dirigiu-se para o cume do morro, forçando o caminho. Sentou-se, obrigando todos a sentarem-se. Muitos, combalidos, doentes, espojaram-se sobre a terra nua. Dispôs os companheiros na encosta do morro, aberto em anfiteatro natural. As suas vozes, eco de eco de eco, propagariam as palavras do Mestre:

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

«Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles será o reino do futuro»;
«Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados»;
«Bem-aventurados os mansos, porque herdarão a terra»;
«Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão fartos»;
«Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão a redenção da sua existência»;
«Bem-aventurados os limpos de coração, porque viverão a felicidade»;
«Bem-aventurados os pacificadores, porque eles serão chamados filhos do espírito da terra e do céu»;
«Bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles será o reino do futuro»;
Bem-aventurados sois vós, quando vos injuriarem e perseguirem e, mentindo, vomitarem todo o mal sobre o vosso corpo, porque vos desejais justos e piedosos;
Exultai e alegrai-vos porque será grande o passado do vosso futuro, assim têm perseguido todos os homens de boa vontade antes de vós;
Bem-aventurados os desempregados, que um dia florescerão, realizando-se;
Bem-aventurados os idosos, os acamados e combalidos, que um dia glorificarão o seu corpo;
Bem-aventurados os aposentados pobres, que um dia se saciarão de saúde e abastança;
Bem-aventurados os presos, que um dia corrigirão o seu erro e viverão correctamente;
Bem-aventuradas as crianças abandonadas e desprotegidas, que um dia serão as primeiras a proteger novas crianças desvalidas até que o reino do futuro a todas salve e dignifique, tratando-as como crianças que são;
Bem-aventurados os homossexuais perseguidos e incriminados, que um dia vencerão o preconceito sexista e se sentirão cidadãos plenos;
Bem-aventurados os sem-abrigo, que um dia serão acolhidos em casas próprias como reis e senhores;
Bem-aventurados os excluídos de todo o género, que um dia viverão segundo a harmonia de cidadãos normais;
Bem-aventurados os amantes desunidos, que um dia encontrarão jardins para o seu amor;
Bem-aventurados os humanistas amantes das letras clássicas, que um dia serão privilegiados;
Bem-aventurados os ecologistas e ambientalistas, que um dia endireitarão e congregarão a Terra;
Bem-aventurados os crentes de todas as religiões, que um dia amansarão a humanidade, fazendo-a crer em deuses ilusórios;
Bem-aventurados os eleitores crédulos, traídos por políticos medíocres e pérfidos, que um dia alcançarão o poder;
Bem-aventurados os homens e mulheres passivos e constrangidos, que um dia se tornarão activos e participantes, prestando o seu testemunho;
Bem-aventurados os homens e mulheres tristes da periferia e do interior, que um dia verão as suas comunidades como centrais;
Bem-aventurados os pobres, os humildes, os passivos, os tímidos e mansos, os recatados, os tristes de espírito, os amargurados de coração (mas não

ressentidos), os desesperados, traídos de toda a esperança, os eternos perdedores, os atormentados por carências, supliciados por dores físicas, os de índole servil e submissa, os pacientes que tudo suportam, adiando sonhos, os humilhados – que um dia governarão a terra;

«São eles o sal da terra, a luz do mundo»;

Qualquer um, pois, que violar um destes mais pequenos mandamentos e assim o declarar será chamado o menor no reino do futuro; aquele, porém, que os cumprir e ensinar, será chamado grande no reino do futuro.

Porque vos digo que se a vossa justiça não exceder a de hoje, de modo nenhum participareis no reino do futuro.

«Resisti ao mal com mansura e se qualquer um vos bater na face direita, oferecei-lhe também a esquerda»;

«E ao que quiser pleitear contigo e tirar-te a roupa, larga-lhe também a capa»;

«E se qualquer um te obrigar a caminhar uma distância longa, vai com ele duas»;

«Dá a quem te pedir e não te desvies daquele que quiser que lhe emprestes valores ou obras»;

No Antigo testamento, «foi dito que amarás o teu próximo e aborrecerás o teu inimigo. Eu, porém, vos digo, amai os vossos inimigos, bendizeis os que vos maldizem, fazei bem aos que vos odeiam e orai pelo que vos maltratam e perseguem – a todos perdoei, sobretudo ao deus-dominador que Vos governou 2 000 anos»;

Quando ajudardes os outros, que a tua mão esquerda não saiba o que faz a direita.

Quando orardes, fazei-o em recato e solidão, sem a ostentação do presumido arrependido.

«Assim resplandeça a vossa luz diante dos homens para que vejam as vossas boas obras e glorifiquem o espírito da terra e do céu».

Inesperadamente, um epilético, tremendo, de corpo forçado e violento, alçou-se ao cume do morro. Os companheiros de J. C. correram, formando um cordão de segurança, mas o doente mental, de corpo pavoroso e convulso, forçou-o, atravessou-o, empurrando Pedro, e espojou-se aos pés de J. C., rilhando os dentes.

J. C. apiedou-se de tamanha fé e curou-o enlaçando-lhe o crânio estremeado com as duas mãos abertas, ordenando às sinapses cerebrais que não violentassem o corpo de que era unidade e consciência. O epilético parou de tremer e desmaiou – o ânimo que recebera de J. C. fora excessivo e chorara frontalmente com as anteriores ordens químicas cerebrais, arrasando-lhe o corpo. J. C. mandou que o levassem para debaixo de um pinheiro manso e o deixassem repousar.

A horda de gente desqualificada e excluída, intimidada com o milagre, ajoitou a voz e clamou em unísono, «Novo Cristo!», «Novo Cristo!».

Miguel Real, Sintra, 31 de Dezembro de 2015.

A viagem em que nos conhecemos

Lilian Jacoto

Universidade de São Paulo – USP

Tenho uma hipótese: cada um de nós está apto a entender um determinado tipo de charme.
[Gilles Deleuze]

Escrevo à mão estas ideias para falar de um tema fora de moda. A amizade como estética da existência seria ainda uma causa possível?

Conheci o Professor Piero Ceccucci numa de suas vindas ao Brasil para uma conferência de cujo título já nem me recordo. Mas não esqueço do impacto que sua figura teve sobre mim. Eu, sem o conhecer, tinha de apresentá-lo (as incumbências do ofício), mas logo desisti de dar conta do seu currículo. Para além das tantas páginas que descreviam uma vida dedicada ao estudo da literatura e da tradução, o fato era que a erudição, no seu caso, tinha corpo, altura, gestos, voz – e falava em português: um *gentleman*.

A simpatia imediata cresceu com as poucas conversas que tivemos sobre paixões em comum – afinal, os eventos acadêmicos existem para isso mesmo, para que cada um não se sinta tão só em seu país de papeis. E a amizade surge no seu melhor ambiente: levamos uma ideia de beleza para viajar, e isso é tudo.

Herberto Helder (paixão antiga), naquele seu livro de errâncias, a certa altura confessava: «Viajar é idiota. Bom para a crassa primeira juventude. Também para os homens de negócios e os intelectuais que vão escrever livros de viagens ou fazer conferências ou estabelecer, no equivoco plano das literaturas, as fraternidades internacionais» (Helder 1994). Que doce equívoco, Piero, a nossa fraternidade: a Literatura Portuguesa, estrangeira para ambos, transformou-se num território de grandes encontros, saborosa errância!

Ademais, o próprio Helder vai explicar melhor, noutra narrativa sua, o verdadeiro espírito do erro. Quero compartilhar aqui uma leitura que possa talvez redimir-nos da amargura e do cansaço que às vezes acomete essa *jornada em volta* que é a nossa vida acadêmica, e que encontra seu oxigênio nas fraternidades internacionais. Volto ao poeta que marcou a Literatura Portuguesa do século vinte como um meteoro lento, de brilho incomum.

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

Dos contos que integram o denso volume de *Os Passos em Volta, Descobrimiento* é uma narrativa quase desprezível. Colocado ali, entre outros tão fabulosos, este conto – esbatido como a paisagem que ele descreve – arrisca-se, na leitura desatenta, a passar em branco. Mas o fato é que, nesse livro, os pontos obscuros e lacônicos constituem, justamente, lugares de ênfase no percurso de experiência e leitura que a obra oferece. *Passos em volta de quê?* –, pergunta-se, afinal, o leitor. Esse título se justifica sim, ao volume de contos que, a despeito de sua diversidade, aludem a uma viagem de um poeta ao estrangeiro, viagem que podemos entender como circular, uma vez que o último conto se intitula *Trezentos e sessenta graus*, e que narra justamente o retorno do filho pródigo à casa paterna. A esse percurso elíptico, isto é, a um só tempo circular e lacônico – *passos em volta de quê?* –, chamarei, pois, de *viagem em volta*.

A bagagem surrealista, o hermetismo da linguagem, ao lado da especial atenção que requerem as lacunas na obra, relegam o conto *Descobrimiento*, certamente, a um dos lugares menos visitados pela crítica. Essa virtual insignificância se explica, em princípio, pela própria paráfrase do conto: um viajante sem rumo chega a Antuérpia num dia nevoento e frio (treze graus negativos). Após a primeira parada numa cervejaria, vaga pela cidade com um «doloroso propósito de descoberta». Ali deambula, entra numa tabacaria onde compra um maço de cigarros. Depois de urinar num beco escuro da via pública, retoma sua rota indefinida até chegar a uma rua circular. Passa então a percorrer essa rua por muitas, sete vezes talvez, e a cada volta ele pára numa cervejaria qualquer para mais um copo. Enquanto caminha, o viajante observa os letreiros luminosos na total ignorância da língua flamenga. Anda e cogita, nessa solidão estrangeira, sobre a inocência e a corrupção da alma diante do que ele chama de «inextricável cidade do norte».

Trata-se de um conto, portanto, aparentemente sem proveito nem exemplo. A ação, quase inexistente, não constitui uma célula dramática visível, uma vez que a personagem, em sua gesta, sequer enfrenta qualquer tipo de resistência, na absoluta exclusão a que é relegado, como forasteiro e francamente desprevenido. O descobrimiento, portanto, que dá nome ao conto, não se refere ao resultado de uma procura, mas à atitude do olhar despaiado, esse olhar inaugural para o mundo, de quem está constantemente em retirada, em trânsito, e a quem a paisagem é sempre nova e estranha, ainda que o périplo da jornada seja circular e infinitas vezes repetido:

Ele começava por aquela praça onde havia o anúncio luminoso dos automóveis 'Packard' e acabava na mesma praça, com o rosto ansioso voltado para as mesmas letras acendendo no meio da névoa: P-A-C-K-A-R-D. Pode-se recomençar cem vezes uma frase musical. Comprova-se cem vezes o resultado de uma experiência física ou química. E ainda se verifica ser no abismo que principia a ascensão (Helder 1994: 89).

Note-se, neste trecho, a ironia gerada pela situação do andarilho, que lê incansavelmente o letreiro no idioma desconhecido, anunciando a marca

de um automóvel. A palavra Packard aqui representa a intangibilidade dessa cultura tecnológica que o exclui, a ele, o vagabundo que veio do sul, a pé, sem dinheiro, alheio aos códigos do lugar. Note-se também a idéia da repetição exaustiva aludida também na figura do *abismo*, onde o sujeito despaiado se aventura (coloca-se *en abyme*), vendo, na situação aporética de quem abandona origem e destino – e por isso anda em círculos – o fundo onde principia uma possível ascese.

Assim a simplicidade dramática do conto *Descobrimento* reproduz, em miniatura, a ação fundamental do livro ou *viagem em volta*: e não só pelo andar em círculos do sujeito que percorre infinitamente a rua de Antuérpia, mas também porque reúne e sintetiza em si os elementos fundamentais dessa jornada, que é tanto da personagem e/ou narrador dos contos, quanto do leitor, às voltas com a decifração desse centro obscuro, refletido no espelho do texto. Sobre o uso do *mise en abyme* no texto literário, vale a pena citar as explicações de Dällenbach e Derrida, ambos chamados ao verbete do dicionário de teatro de Pavis:

A *mise en abyme* compreende «todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida e ou especiosa» e «todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém» (Dällenbach, in: *Le Récit Spéculaire*). A auto-representação (que também se chama auto-referenciação quando o texto remete a si mesmo, e não ao mundo) é um caso particular de *mise en abyme*; ela é um «daqueles efeitos de espelhos pelos quais o texto cita, se cita, põe-se em movimento» (Derrida *apud* Pavis 1999: 245).

Nesse abismo, ou jogo de espelhos, ou ainda, nessa movência, o caminho circular é curiosamente uma trajetória de ascese, o que confere a essa viagem, aparentemente banal, o sentido de *peregrinatio*, busca interior. E, como o próprio título do livro propõe, os passos em volta descrevem um processo de busca, obnubilando o centro na elipse do complemento (o leitor sempre pergunta: *em volta de quê?*), como se se pudesse traduzir a frase incompleta meramente por: *descobrimento*, atitude inaugural do olhar, não importando assim a quê, propriamente, esse olhar se dirija. Aí está o sujeito, em torno de, à volta de, nunca centrado enquanto viajante for.

Aliás, a idéia de repousar sobre o centro, fixar-se, é avessa à própria vida na sua constante instabilidade. Tal idéia é matéria de outro conto, esse sim deveras impactante, cujo título é *O Quarto*. Num bar – esse espaço dionísio onde as personagens de Helder praticam sua filosofia moral – o narrador conversa com um homem mais velho, uma espécie de sábio cuja ciência se resume em preparar-se para a morte. Estabelece-se aí um diálogo à maneira socrática, em que o narrador se limita a fazer as perguntas necessárias para que a filosofia do outro se teça. O *homem sábio* assim se declara porque liberto de todos os mitos do que ele chama de «baixa religiosidade»: «Claro, não acredito em nada disso... nessas coisas... imortalidade da alma... Deus,

o barroco Deus teológico... o bem comezinho, o mal comezinho... Detestável tudo isso, as crenças e virtudes da baixa religiosidade» (Helder 1994: 141).

Tão próximo ao Zaratustra de Nietzsche a advogar a existência do além do humano como aquela que prescinde das próteses morais e religiosas para viver, o sábio conta ao narrador que está a construir uma casa para nela morrer. Essa casa situa-se no centro de uma ilha desabitada, por onde só andam cabras em meio a uma natureza indômita. Muito lentamente o homem levanta sua casa térrea, tumular. Seu plano é habitar essa ilha em etapas concêntricas, das bordas para o centro, na medida em que a morte a cada dia, se aproxime. Habitará então os cômodos da casa, a partir dos periféricos. Quando sua hora chegar, ele planeja fechar-se num quarto central, o único sem soalho:

O barulho do mar e do vento. A montanha, a idéia da montanha impraticável. E depois a terra arenosa por ali fora. E a solidão. E sentir sobretudo que já não pode haver medo. Fecho as portas da casa, a porta de saída e as portas dos quartos entre si. E fico no quarto sem soalho e deito-me no chão. Ouço o mar e o vento à frente e atrás da montanha solitária e poderosa. Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar o seu húmido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer (Helder 1994: 143).

Essa idéia do movimento centrípeto como caminhar para a morte é recorrente na ação das personagens de *Os Passos em Volta*, assim como o sentido contrário, centrífugo, corresponde à busca da vida, do mundo e do outro. Os contos *Cães*, *marinheiros* e *Aquele que dá a vida* fornecem exemplos claros dessa correlação. Sem desenvolvê-los aqui, voltemos à *viagem em volta*, retomando o seu sentido de ascese. O fato é que, na medida em que o sujeito caminha em círculos, na trajetória da rua de Antuérpia, ele se mantém equidistante desse centro, num processo em que morte e vida estão em constante tensão, dialeticamente. Retornar muitas vezes sobre a paisagem já vista e continuar nela estrangeiro é a sua ética. Rer infinitamente a palavra do luminoso, sem contudo dominar o seu significado é, mais que isso, uma etho-poética. A ascese do poeta viajante, alter-ego de Herberto Helder, nesses contos, constitui-se como exercício de mão dupla, em que o viajar é conhecer-se pelo contato com a alteridade e, ao mesmo tempo, efetivar um trabalho de constante desprendimento de si.

Trata-se de um paradoxo muito comum aos livros de viagem, sobretudo àqueles em que o devaneio e o excuro filosófico predominam sobre a ação. No caso de *Os Passos em Volta*, a célebre imagem contida no último conto, do «homem a percorrer países como se trouxesse dentro de si, acesa, uma lâmpada – e para ela todo se inclinasse enquanto as cidades, os povos, as línguas, são atravessados, abandonados, eximidos às atenções e tentações da ternura» ((Helder 1994: 191) é a tradução verbal dessa dupla espiral realizada na jornada em volta. No caso, trata-se de um poeta-viajante, o que intensifica a atenção que cada paisagem inspira ao seu mundo interior. Filosoficamente,

esse processo de revelação do eu, ao mesmo tempo em que se renuncia ao eu revelado, encontra ecos nas práticas de ascese cristã, tal qual Michel Foucault descreveu em artigos que deveriam integrar o quarto volume da *História da Sexualidade*. Ali, ao analisar a ascética cristã em técnicas como o exame de consciência e a confissão, Michel Foucault fala de um duplo processo de subjetivação que descreve como «espiral de formulação de verdade e da renúncia à verdade», e que resume no seguinte postulado: «quanto mais descobrimos a verdade sobre nós mesmos, tanto mais devemos renunciar a nós mesmos; e quanto mais queremos renunciar a nós mesmos, tanto mais devemos trazer à luz a verdade sobre nós mesmos» (Michel Foucault *apud* Ortega 1999: 93).

Se considerarmos a cogitação da personagem viajante sobre a pureza e a corrupção da alma frente à paisagem e à cultura estrangeiras, concluiremos que seus passos giram ao redor de um eu purificado, destituído de todo traço de identidade dado pela cultura – seja a sua própria, pois caminha anônimo nas cidades do Norte – seja a do outro, na medida em que procura preservar a virgindade do olhar sobre a paisagem, independentemente de tê-la, já, muitas vezes visto.

O olhar do viajante é, assim, aquele que se coloca *em abismo* ou *em movimento*, para expressar, junto à desculturalização a que se sujeita, a idéia de que a verdade não se encontra em lugar nenhum, que jaz perdida no abismo. Nesse lugar vazio, de risco e desaparecimento, principia sua ascensão.

Também a assepsia do signo é tema recorrente do livro. Já no primeiro conto, o narrador revela que uma de suas técnicas estilísticas é a repetição exaustiva de uma palavra até que ela nada signifique. Em *Descobrimento*, conto que a esta altura já podemos considerar prototípico (uma espécie de miniatura ou um provável projeto-piloto de *Os Passos em Volta*), as cidades são matéria textual que se oferecem à leitura, ainda que num idioma desconhecido: «Os anúncios luminosos pulsavam. Era o corpo da cidade; e essas figuras vivamente entalhadas na noite, essa escrita brusca, renascida, eram indecifráveis para um intruso. Entendemos tão pouco as belezas bárbaras da civilização» (Helder 1994: 86).

Aqui aparece outro *leitmotiv* de *Os Passos em Volta*: o olhar bárbaro para o mundo do outro, assim como a auto-imagem de barbárie construída, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. As cidades do Norte (da Holanda, Bélgica, França, Dinamarca), notadamente reconhecidas como civilizadas na visão eurocêntrica do mundo, agora são visitadas pelo bárbaro também europeu, mas do sul, católico, despossuído, clandestino. Esse sentimento de orgulhosa inferioridade diante dos nórdicos faz de *Descobrimento* uma paródia da ação portuguesa acontecida no passado heróico, a era dos descobrimentos. A personagem que deambula no conto de Herberto Helder não só não pode impor ao outro sua cultura, como também não alcança compreender a cultura do outro. Viaja, aliás, para (des)conhecer.

A barbárie opera, inclusive, uma inversão paródica na auto-imagem histórica dos portugueses no brilhante *Teorema*, conto em que D. Pedro, o Cru,

um rei pré-navegações, é tacitamente colocado como legítimo representante da cultura lusíada:

Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos (Helder 1994: 119).

O *Descobrimento*, de Herberto Helder, não inclui, portanto, as Índias, tampouco o Brasil; no vazio de sua mala de descobridor de cidades, o personagem faz supor a negação de uma identidade coletiva pautada no auto-engano da consciência colonialista. Como bárbaro que é, ele olha a beleza bárbara da civilização, sem o desejo da posse, sequer o ressentimento da exclusão a que está sujeito. Aliás, a idéia de pertencimento é, segundo Maffesoli (2001), uma necessidade surgida das sociedades sedentárias, o que inclui também a noção de cidadania, de responsabilidade etc., tudo o que falta à bagagem do nosso poeta viajante.

Segundo o mesmo filósofo, a circulação recomeça, renasce a cultura. E a atitude de peregrinar é uma forma, encontrada de tempos em tempos, de preservar-se da morte da sociedade moderna, com seus excessos de controle e poder. É a atitude revolucionária por excelência. Ela instaura um olhar contemplativo para o mundo, inaugurando uma nova ética:

A errância seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição sobre a impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos (Maffesoli 2001: 28-29).

O poeta nômade, no conto *Holanda*, mediante a relação de total incompreensão que estabelece com o lugar, lança uma série de questões ao mundo:

Por quem me tomam? – pode ele perguntar. – O que eu quero é o amor.
[...] – Para onde pensam que eu vou ou de onde venho? – Eu aspiro ao Amor.
[...] Eu preciso de Amor. Preciso aprender. Mas parece que na comunidade já tudo se aprendera, estava tudo ensinado e aprendido desde sempre. E os homens pensavam unicamente em preservar-se do sofrimento; desejavam que a linguagem ficasse intacta, sem mácula (Helder 1994: 15-18).

O olhar em movência – a grande aprendizagem da viagem em volta – enfim nada mais é do que metáfora da ação da poesia que, ao revigorar a linguagem, revigora o mundo. E *Os Passos em Volta* (já não importa de quê) realizam essa viagem simbólica de assepsia e ascese através desse olhar. Quando, no conto *Trezentos e sessenta graus*, esse poeta retorna à casinhota dos pais, tudo está no seu lugar, mas nada ali é já o mesmo. Inspirado pela viagem que efetivamente fizera o poeta Herberto Helder em 1958, em plena ditadura salazarista, este livro veicula uma mensagem, literal, simbólica e também política, de revolução.

Mas já o teu poeta, Piero, o Pessoa nosso e de ninguém, muito antes já anunciava essa atitude de errância que é a nossa vida, para além do Orpheu, para além da História, e o fez como vaticínio na voz de um certo Diabo, personagem do pré-heterônimo Alexander Search: «São eras sobre eras, e tempos atrás de tempos, e não há mais que andar na circunferência de um círculo que tem a verdade num ponto que está no centro. O princípio da ciência é saber que ignoramos» (Pessoa 2004: 51).

E para que nossa conversa vá mais longe (ou que fique ainda mais perto de nós, neste século XXI), encerro com um excerto de outro autor insigne, Gonçalo M. Tavares, também afeito a essas viagens circulares que os grandes ousam e empreendem, ainda que só na imaginação. Em seu *Atlas do corpo e da imaginação*, espécie de compêndio do conhecimento como errância, indiretamente cita Heidegger, ao explicar que «a errância, a peregrinação em direção ao que é digno de ser questionado, não é aventura, e sim voltar-a-casa» (Steiner 1990: 54). Nas palavras de Gonçalo: «Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta. Clarifica Steiner: “O homem, na sua dignidade, regressa a casa para o sem-resposta”» (Tavares 2013: 27-28).

Abril em Florença

Adalberto Alves

Escritor e ensaísta

Abril em Florença

Dispenso em Florença o que está a mais:
As multidões tão ávidas de santos
E de pinturas, estátuas, catedrais,
Que devassam seus ítimos recantos.

Dela quero só a doce luz que é sua
Quando desce o dia e enfim descansa
Numa claridade rósea e mansa
Qu' anuncia a noite trazida pela lua.

È quando avisto um imóvel vulto
Que me olha triste e meio oculto
O coração me gelando, nesse instante.

Diz-me: *sou a pobr'alma desterrada*
Que chora de saudade pela amada.
Procuro beatriz, chamo-me Dante.
(Abril 2016, Adalberto Alves)

Aprile a Firenze

Mi risparmio a Firenze quel ch'è di più:
Le folle così avidi di santi
E di pitture, statue, cattedrali,
che invadono i suoi intimi recessi.

Di lei sol voglio la sua dolce luce
Quando muore il dì e infin si posa
In un chiarore mite e rosato
Che accenna a notte da luna recata.

È quando scorgo un immoto volto
Che mi guarda triste e semioculto
Il cuor gelandomi, in quell'istante.

Mi dice: *son la pover'anima*
Che, esule, rimpiange l'amata.
Cerco Beatrice, mi chiamo Dante.
(trad. it. Orietta Abbati)

Le città¹

Gaia Bertoneri
Università di Torino

L'aria tiepida della sera, la finestra chiusa, i piedi scalzi sul tappeto, le scarpe gettate lontano, i vestiti buttati a caso per terra, l'urgenza dell'altro corpo – la consapevolezza che quel momento era iniziato molto prima, che per esso avevano volato su fiumi, montagne e paesi – scomparendo l'uno nell'altro, perdendo la nozione del tempo.

I giochi dell'amore, le parole dell'amore. Addormentarsi, finalmente, esausti, mentre fuori echeggiavano campane e uccelli. Pensare: quella era una città di campane e uccelli. Senza sapere se fossero quelli dell'alba o quelli del crepuscolo.

Aprire gli occhi, più tardi, vedere il quadrante rotondo dell'orologio, le lancette che brillano al buio. Ascoltare, per qualche istante, il baccano nella via – il moto delle macchine messe di nuovo in marcia dopo che qualcuno ha sbattuto gli sportelli con fragore, le risate e gli schiamazzi, il rumore di vetri che si infrangono e poi un suono simile a degli oggetti di latta o di plastica che qualcuno, apparentemente, si divertiva a calciare giù per la via.

Di mattina ritrovare la sala colazioni, che forse fungeva anche da sala pranzo, in un dehors in vetro. Si affacciava su un piccolo giardino, con una piscina improvvisata a un angolo. Al centro c'era un'enorme magnolia e intorno delle case decrepite con finestre da dove, se qualcuno si fosse sporto,

¹ In omaggio a Piero Ceccucci, che ha svolto per lunghi anni la sua attività di docente a Firenze insegnando Lingua e Letteratura portoghese e iniziando alla passione per il Portogallo intere generazioni di studenti, abbiamo deciso di tradurre il racconto *Cidades* della scrittrice Teolinda Gersão. Il racconto, ambientato proprio nella *città dei fiori*, come l'ha chiamata Augusto Abelaira in un celebre romanzo, fa parte della raccolta *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, Sextante Editora, Lisboa 2007. La scrittrice ci ha gentilmente concesso di tradurlo per questa speciale occasione.

avrebbe visto gli ospiti dell'hotel che leggevano il giornale, seduti sulle sedie di tela del giardino.

Uscendo dall'hotel verificare che il rumore di vetri infranti, sentito durante la notte precedente, era dovuto all'esistenza di un cassonetto, sul marciapiede davanti. Camminare fino a Ponte Vecchio, entrare nelle piccole oreficerie, le cui pareti di fondo fungevano da finestra. In basso l'Arno era verde, color argilla, e sembrava immobile. Nonostante più avanti, vicino a un altro ponte, ci fosse un dislivello e una piccola caduta di acqua indicata da un'insegna: «teatro dell'acqua». Gente seduta sul muretto, a guardare.

Passare davanti ai negozi costosi, in vie medievali di un metro e mezzo di larghezza e con dei candelabri di ferro appesi ai muri (la delusione, in una di quelle vie, della casa di Dante, dove niente era genuino. Comprare, in una via inverosimile per quanto era angusta, un lenzuolo di seta con animali fantastici).

In Piazza del Duomo c'era odore di sterco di cavallo e le carrozze partivano con i turisti seduti sui sedili, i quali erano stati ricoperti da coltri di vistosi colori. A volte c'erano, tra i turisti, visi meravigliati di bambini – a Siviglia, certo, a Siviglia anche loro avevano attraversato le vie su una di quelle carrozze rumorose – Siviglia con il suo profumo di sud.

Ma i turisti i quali, è vero, davano sempre molto fastidio (ed erano, ovviamente, sempre gli altri), ce n'erano a fiumi, dentro il Duomo, schiacciandosi contro loro due che si dimenavano navigando ora nello stesso senso ora in senso contrario, senza tuttavia riuscire a spostarsi dallo stesso posto. Davanti all'altare il prete recitava senza trasporto l'omelia, aprendo e chiudendo le braccia, ma non si riusciva a capire una sola parola, l'eco si ripercuoteva per le volte della cattedrale, come il rumore assordante di una conchiglia. Dopotutto quella era l'omelia possibile: vedere il prete che muoveva le labbra e che apriva e chiudeva le braccia, su un'onda sonora costante.

Nella stanza delle carte geografiche a Palazzo Vecchio c'erano delle mappe inesatte – l'Africa era anche «le Indie» e una delle braccia del Nilo arrivava fino all'Atlantico.

(Anche il corpo, si dissero in seguito, era una mappa inesatta che si conosceva solo dopo essere partiti in viaggio, solo dopo tante navigazioni dell'amore). A cena, nel ristorante che scelsero, c'era una coppia americana al tavolo accanto, erano ancora giovani e parlavano con un'aria intima, era soprattutto la donna che parlava, l'uomo rispondeva in un tono apparentemente solerte, senza però guardarla. Si alzarono per uscire un attimo prima di loro, e mentre salivano le scale notarono che la donna era cieca, teneva in mano un bastone con un pomello bianco e lo usava come una lancetta per esplorare gli scalini, uno a uno, prima di fare un passo. L'uomo non la aiutava, parlava incessantemente e la lasciava orientarsi da sola. Alla fine scomparvero – come loro stessi – in un taxi.

La nudità del corpo sulle lenzuola disfatte, la nudità del volto sotto le lampade del soffitto. Sciogliere gli ormeggi e partire, viaggiare alla ricerca dell'altro e di sé stesso. L'identità faceva parte dell'amore.

Molto tempo dopo, entrando la luce del giorno batteva sullo specchio ovale della cassettera, sui cassetti in legno della parete. Si direbbe la stanza di uno studente: il guardaroba sembrava un armadietto da bambino e il comodino era un ripiano con un palmo di larghezza, appeso a un chiodo storto alla parete. Forse per questo il ripiano si inclinava e tutto quello che vi posava sopra scivolava vertiginosamente verso terra.

Una testa sulla sua spalla, addormentata. Un corpo vivo che respirava, il battito del sangue.

Altrove, al piano di sopra, si sentiva un rumore di passi e il lampadario del tetto iniziò a oscillare. Adesso la stanza era un'altra (erano fuggiti dal baccano della via), rimaneva in un piano più alto e aveva una piccola veranda che si affacciava sul giardino interno, la piscina e le case decrepite intorno.

A volte lui scriveva, scalzo, a busto nudo, seduto davanti a un piccolo tavolo che zoppicava – allora fece un calco con un foglio di giornale ben piegato e lo mise sotto la parte dove si notava il difetto, piegò ancora un'altra volta il foglio fino a quando il tavolo non rimase fermo. Lei lo sentiva battere sulla tastiera del computer portatile, mentre redigeva gli articoli che inviava per email al destinatario.

Anche a Vienna aveva scritto a un tavolo che oscillava, in un piccolo albergo vicino alla Domgasse. Mozart aveva vissuto da quelle parti, in quel luogo divorato dal quotidiano, pieno di voci, profumi, rumori. La vita era lì, in quella via stretta, passava sotto le finestre, gli entrava in casa, dai tanti piani del palazzo pieno di vicini e di urla di bambini, per le scale dove le persone si incrociavano, parlavano ad alta voce, discutevano, e Mozart, senza isolarsi, scriveva *Le nozze di Figaro*.

Ma nella Bertranka, dove a volte si rifugiava, chiedeva che lo chiudessero a chiave e non gli aprissero la porta fino a quando non avesse smesso di comporre – (erano fatti che avevano letto da qualche parte, o la loro memoria li falsificava?)

Camminarono per vie sconosciute, dove i palazzi avevano finestre trifore e cornicioni sulle facciate. Nel Giardino di Boboli di Palazzo Pitti c'era un padiglione con statue color ocra sul tetto, e dall'ultimo muro si avvistava un paesaggio campestre, con cipressi sparsi qua e là (è vero, avrebbe potuto essere un paesaggio della Grecia). Dall'altro punto del giardino, guardando in senso contrario, Firenze si perdeva nella foschia.

Inaspettatamente, venne giù un acquazzone. Piccioni in volo rapido rasentavano le colonne degli Uffizi come se andassero a schiantarsi contro. Raffiche di vento alzavano da terra stampe con riproduzioni di quadri, le spingevano in varie direzioni, i venditori ambulanti correvano a riprenderle, a volte non in tempo per evitare che alcune finissero sulle pozzanghere e si rovinassero.

Gli Uffizi, i musei e i palazzi, i quadri con vergini, angeli, cortigiani, usurai, il mondo vasto e vario, le inevitabili figure mitiche sul soffitto e gli affreschi sulle pareti, Leonardo e i superbi Botticelli – ma c'era anche quella

ostinazione, o quel vizio, che avevano entrambi, di guardare i musei al contrario, rivolti non verso le opere d'arte ma verso le persone che le guardavano, perché tutte le persone erano affascinanti, solo che non lo ignoravano, o forse erano affascinanti perché loro le guardavano. Perché tutto dipendeva dallo sguardo.

(Gente curiosa, ai tavoli della colazione. *Hippie* sessantenni brasiliani, una donna con un'aria nordica che di nascosto, sotto il tavolo, condivideva i biscotti con il cane, una famiglia tedesca con un ragazzo obeso che ogni mattina usciva dall'hotel con delle bottiglie vuote in un sacchetto di carta e andava a gettarle nei cassonetti della via.)

Nelle piccole botteghe degli orefici pensare al Vicolo d'Oro a Praga, subito dopo il Castello, ricordare la Piazza dove le persone si radunavano per vedere la Morte rintoccare le ore – davanti sfilavano Cristo e gli apostoli (o erano gli evangelisti?) – La voce castrante della Chiesa, si erano detti, e sorrisero perché non avevano la minima intenzione di credere alla morte, preferivano credere alle storie fantastiche di Praga, al suo teatro magico dove ogni notte si perdevano.

La vertigine del tempo. Un luogo rifletteva altri luoghi, i volti altri volti. Camminavano a caso, lasciandosi trasportare per quello che capitava, perché era l'imbattersi casualmente con la banalità a rivelarsi all'improvviso portatore di senso, come illuminazioni momentanee.

Le città dove fissavano incontri furtivi, le mappe che andavano tracciando, punto per punto, sul corpo e nella memoria, e includevano stazioni, hotel, aeroporti, sedie del Giardino di Lussemburgo, l'inizio del Tiergarten, l'orologio del Bahnhof Zoo, orari, tavolini da caffè, altoparlanti, negozi, moduli da riempire, arrivi e partenze, code dove i taxi avanzavano penosamente sotto la pioggia.

Includevano tutte le città possibili, tranne le loro, che erano diventate opache, perché le avevano messe provvisoriamente in una parentesi della loro vita. Le ignoravano, nel tempo intermedio, e si sentivano solo vivi quando viaggiavano verso altre città. La loro vita era diventata intensa e molto breve, negli intervalli di un lungo tempo color cenere.

Si sporsero da Ponte Vecchio un'altra volta: in basso il fiume aveva il color dell'argilla, forse perché tra il muraglione e l'argine c'era un'ampia striscia di terra, dove cresceva l'erba. Di notte, sul fiume, oltre i ponti, si accesero delle luci, che danzarono sullo stesso posto (il fiume non scorre, si dissero. Questo è un tempo immobile. Sospeso).

Ma quando di mattina attraversarono un altro ponte in taxi, il fiume scorreva, in basso. Il teatro dell'acqua continuava in scena. Senza chiudere il sipario.

Aeroporto, avevano detto, e l'autista aveva risposto: *Benissimo*. Senza poter immaginare che adesso partivano per destinazioni diverse (il percorso inverso: prendere un taxi all'aeroporto, entrare in albergo, compilare gli stessi moduli, prendere l'ascensore, giungere alla camera dove lui la stava

già aspettando – le braccia di lui intorno al suo corpo, la sua mano che le sbottonava la camicetta, e sapere che quel momento era iniziato molto prima – quel momento per il quale avevano iniziato ad auspicare, nel momento esatto in cui partivano).

Se l'amore finisse, pensarono uscendo dal taxi con le valigie e condividendo ancora lo stesso ombrello prima di partire per destinazioni diverse, se l'amore finisse, tutte le città diventerebbero illeggibili.

Traduzione di Gaia Bertoneri

SAGGI

Storia breve di un'avventura incompiuta

Giuseppe Bellini

Università di Milano

Gli anni numerosi portano ai ricordi, a ricostruire imprese che si perdono nel tempo, passioni insoddisfatte per i più diversi motivi. Non alludo qui, naturalmente, alle avventure del cuore, ma a una attrazione antica, per me, del mondo lusitano e brasiliano, protrattasi fino ad oggi e mai del tutto soddisfatta, anche se, trasferendomi da Venezia all'Università di Milano, una delle condizioni poste era che si accendesse l'insegnamento della lingua e della letteratura portoghese. Il che avvenne e docente fu proprio Piero Ceccucci, il quale svolse per vari anni, profittevolmente per gli studenti, la sua attività docente, fino a che, in cerca di maggior respiro, si trasferì a Firenze, dove pure ha lasciato orma duratura. Perciò a lui vanno dedicate queste pagine in cui ricostruisco la storia della indicata mia passione.

Si può dire che, come per l'ispano-americanismo, il mio lusingamento ha le sue prime radici nelle letture dell'infanzia, di quel Salgari di cui con entusiasmo seguivo le avventure anche sulla carta geografica e che quindi mi permise di conoscere bene sia l'Asia, sia l'America. Particolare infantile, si potrebbe pensare, ma non tale, se anche grandi personaggi come Neruda, Onetti, lo stesso García Márquez, rivendicano tali letture¹.

Certo Salgari non trattava dei portoghesi, ma uno dei suoi compagni, un avventuriero, Yáñez, personaggio fittizio, era portoghese e appariva intimo di Sandokan, lo affiancava nelle sue imprese: era un altro personaggio che esaltava la fantasia propria dell'infanzia.

Presto, tuttavia, la curiosità storica e l'ansia di avventura portò a conoscere un leggendario re portoghese, Enrico il Navigatore, che dalla sua scuola marinara, all'estremo sud del Portogallo, promuoveva la navigazione, alla

¹ Cfr. sul tema delle letture salgariane e della loro influenza Bellini 2011.

scoperta di terre incognite, non solo della vicina Africa, presto fonte di ricchezze, di schiavi, ma anche di naufragi, bensì di tutto un mondo inesplorato, la circumnavigazione dell'Africa, l'attenzione alle terre asiatiche, alla ricerca del favoloso Prete Gianni e del suo mitico regno, continuamente sospeso tra l'Asia e l'Africa, in realtà le spezie preziose.

Molte altre cose interessanti si apprendevano man mano, nel progredire della gioventù, come di quel famoso re Sebastiano, morto in Africa in battaglia, del quale più non si ritrovò il corpo e che finì per divenire personaggio mitico, del quale sempre si attendeva la ricomparsa. Ma anche, nel settore americano delle scoperte, mondo al quale erano stati d'avvio sempre il Salgari del *Corsaro Nero* e le avventure delle sue figlie nei Caraibi, o meglio nell'area della laguna di Maracaibo, si apprendeva, con la passione per la storia, che il Brasile – dove al tempo dell'invasione napoleonica della penisola iberica il re portoghese don Pedro avrebbe trasferito il governo e la famiglia, fondandovi un impero –, alle origini della spedizione di circumnavigazione africana di Cabral il caso, o l'astuzia?, aveva fatto sì che alcune navi portoghesi raggiungessero le coste brasiliane, come attestava Pero Vaz de Caminha nella *Carta do achamento do Brasil*².

Più tardi la frequentazione di biblioteche portò alla scoperta di Pietro Mártire D'Anghiera, così legato all'impresa colombiana e alle vicende dello scopritore italiano, ma attento anche alle imprese lusitane e tanto che, avuta notizia che i portoghesi erano giunti a Calicut, li indicava in una lettera a Pomponio Leto come «saggi scopritori di grandissimi lidi a mezzogiorno»³.

Sono queste le origini del mio interesse per il mondo portoghese e brasiliano, ma fin dai lontani tempi del mio orientamento verso lo studio della letteratura ispano-americana doveti fare l'incontro, in uno dei primi autori che studiavo, Sor Juana Inés de la Cruz, con un singolare personaggio portoghese, il Padre Vieira e il suo *Sermão do mandato*, che la suora messicana poneva sotto giudizio nella *Carta Athenagórica*, critica rimproveratale da tale Sor Filotea in una sua lettera, che provocò la straordinaria *Respuesta* della monaca messicana. E qui tralascio i noti sospetti che Filotea non fosse altri che il vescovo di Puebla, amico di Sor Juana, che l'accusava, proprio per darle modo di difendersi⁴.

Ma che cosa aveva detto nella predica del 1645, nella cappella reale di Lisbona⁵, il potente confessore regio, molto amico e apprezzato dal severissimo, se non maniaco, confessore della povera Sor Juana, al quale pure si ribellò, ma per tornare presto all'obbedienza? In sostanza, il Vieira sosteneva

² Cfr. l'edizione di Unali 1984.

³ Lettera a Pomponio Leto, in data 1 settembre 1497.

⁴ Intorno all'argomento molti sono gli studi, ai quali anch'io ho contribuito in saggi e libri di varia epoca, tra i quali *Sor Juana e i suoi misteri* (Bellini 1987).

⁵ Cf. il *Sermão do mandato*, in Padre António Vieira 1954: 76-113.

la negatività del libero arbitrio, mentre la suora messicana ne faceva un dono di Dio alle sue creature, «la mayor fineza del Divino Amor, en mi sentir, son los beneficios que nos deja de hacer» (Sor Juana Inés De La Cruz 1982: 825). Un conflitto ideologico-religioso greve di conseguenze.

Più tardi, passato all'interesse per le cronache della conquista americana, penetrai la meraviglia e la tragicità dell'incontro con il mondo brasiliano attraverso le spedizioni ispaniche nei territori del Río delle Amazzoni: quella tragica di Gonzalo Pizarro, ma con la scoperta di Orellana dello sfociare del grande fiume nell'Oceano Atlantico, e la successiva di Ursúa, presto dominata dal crudele protagonismo del ribelle Lope de Aguirre. Spedizioni oggetto anche, in tempi a noi vicini, di opere narrative appassionanti: quelle di Madariaga, di Sender, di Uslar Pietri, di Abel Posse, di William Ospina, quindi mondo ritornato per me affascinante (*apud* Bellini 2015). Posse evocava, inoltre, in *Daimón*, i fasti dell'opera italiana nell'allora ricca città di Manaus e la fortuna di certi emigrati italiani in Brasile, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo, nomi ancora oggi di prestigio.

Ma prima ancora, in anni remoti, erano state le lettere di Amerigo Vespucci a scoprirmi un mondo fantastico, che in seguito le cronache relative all'avventura spagnola avrebbero ridimensionato. Fondava il Vespucci il mito delle Amazzoni, donne alte e meravigliose, da lui incontrate nell'isola, sembra, di Curaçao (*apud* Vespucci 1941: 22) – non proprio in ambito brasiliano, quindi –, visione che il Gerbi interpretava con umorismo quale effetto probabile di febbre malarica (*apud* Gerbi 1975: 76-113).

La novità del mondo americano rendeva, comunque, legittime tutte le fantasie. Anche gli spagnoli, alle origini della conquista dell'America, erano andati in cerca di regni fantastici, quello delle Amazzoni, lungo il fiume dello stesso nome, ma il più delle volte con crudeli delusioni, tra terremoti andini o in pianure desolate, lungo l'immenso fiume.

Garcilaso de la Vega, *el Inca*, vi avrebbe visto manifestazioni di eccezionale coraggio, ma anche origine assurdo di ecatombi spaventose, determinate dall'ingordigia umana, sotto la guida di personaggi pressoché demoniaci, indifferenti, come il Pizarro, ai patimenti dei loro uomini, avventuratisi tra «montes y ríos, lagos y arroyos y un perpetuo llover», come se il capo spedizione avesse deciso di ucciderli tutti e uccidere se stesso «en aquella hambre desventurada» (de La Vega 1960: 143-144).

Neppure l'impresa di Lope de Aguirre presentava le terre percorse dell'Amazzonia con tinte diverse, anzi le accentuava nel lugubre la ferocia del condottiero, ribelle dichiarato al re Filippo II (*apud* De Almesto 1986). Solo il padre Cristóbal de Acuña, nel suo *Descubrimiento del Amazonas* (1640), migliorava la visione del territorio, sconfinando nel paradisiaco: «El clima de este río, y de todas las provincias a él circumvecinas, es templado: de suerte que no hay calor que enfade, ni frío que fatigue, ni variedad que sea molesta» (De Acuña 1942: 45). Egli elogiava la fertilità della terra, la quantità

di frutta, di pesci e di cacciagione, l'abbondanza dell'oro⁶. Pure trattava degli insuccessi dell'armata portoghese sul Río Negro, dei civili costumi degli indigeni e dispensava immagini indimenticabili di paesaggi, fiumi e laghi, come quello che creava il Río Tapí sfociando nell'Amazzonia, dove formava «un gran lago de agua verde» (De Acuña 1942: 80), che poi diveniva d'oro. Vicende e paesaggi perennemente presenti all'entusiasta lettore.

Certamente, con gli anni, la curiosità personale verso la letteratura portoghese e brasiliana, benché frammentaria e occasionale, andò ampliandomi gli orizzonti circa i due mondi. Sarà, quindi il caso di procedere con qualche ordine. Anzitutto il Portogallo, poi il Brasile.

Per quanto attiene al primo ambito, le conoscenze personali non furono numerose, ma certo per me rilevanti, partendo dalla letteratura spagnola, dal teatro di Gil Vicente, dalla presenza della storia del Portogallo nel teatro ispanico del Siglo de Oro – alludo a Lope, Tirso de Molina e Calderón (*apud* Bellini 2001) –, ma anche dal poema epico *Os Lusíadas*, di Camões, la cui lettura, interessato a *La Araucana* di Ercilla, diveniva più che una curiosità. Ai fatti d'arme, alle cruente battaglie, alle immense stragi della penetrazione armata ispanica nelle terre del sud dell'America, il poeta portoghese contrapponeva una trionfale avventura marina, nella quale intervenivano divinità dell'Olimpo. Non una guerra di conquista, ma un'esplorazione per gli incogniti mari e l'approdo agli inediti panorami dell'Africa e dell'Asia. Era il trionfo della nazione portoghese, aperta a tutti i punti cardinali, in contrapposizione alla Spagna conquistatrice di terre, con ecatombe di popoli.

L'arrivo in Mozambico, poi colonia portoghese, e in India alla meravigliosa Calcutta, risuscitava pure, in me, senza far confusione, il ricordo magico delle letture salgariane dell'infanzia. Perciò l'Asia raggiunta dai portoghesi diveniva un mondo straordinario, ben al di là del valore artistico del poema di Camões. E poi vi erano descritte attraenti bellezze, per quelli che il poeta definiva «segundos Argonautas», i quali avevano la fortuna di vedere, nella 'frescura' in cui sbarcavano, «as belas Deusas», alcune delle quali «doces cítaras tocavam», altre «harpas e sonoras flautas», mentre altre ancora «cos arcos de ouro, se fingiam / Seguir is animais que não seguiam» (Camões 1986: 64).

Un mondo femminile attraente, direi rinascimentale, ben diverso dalle presenze guerriere, attive o passive, di donne disperate per la perdita dello sposo o dell'amante in combattimento, di cui è ricca *La Araucana*.

Ma poi un altro motivo d'attrazione verso il mondo portoghese fu per me l'opera del Mendes Pinto, *Peregrinação* (Mendes Pinto [s.a.]), insieme alla vicenda dei naufragi, così efficacemente consegnata nella *História Trágico-marítima* del De Brito (De Brito [s.a.]), argomento approfonditamente studiato dall'amica Giulia Lanciani (1979, 1991). Il fascino dell'avventura continuava costante, anche se i testi da me attinti non erano poi una meravi-

⁶ Cfr. Padre António Vieira, 1954: rispettivamente i capp. XXII, XXV, XXVIII, LIX.

glia dal punto di vista editoriale: piuttosto edizioni «de bolsillo», comunque leggibili. E il contrasto con la conquista ispanica dell'America era sempre interessante, senza per nulla ripudiare la straordinarietà di detta impresa, che le cronache delle *Indias* raccontavano, nel bene e nel male, nel ripudio e nell'attrazione, nel reale e nel fantastico.

Nel mio lusitanismo interviene un periodo vario, precedente, ma anche successivo, all'interesse per i naufragi: letture di romanzi, avvicinamento, scarso, a poeti. Ricordo di aver letto, in epoca imprecisabile, ma anteriore al mio avvio agli studi universitari, il romanzo *O crime do padre Amaro* di Eça de Queiroz, che molto mi aveva impressionato, romanzi vari pubblicati da una casa editrice popolare, la Bietti. Si trattava per me di una curiosità, all'epoca, senza finalità concrete, ma alla quale seguì la scoperta del Machado de Assis delle *Memórias póstumas de Braz Cubas*, di *Quincas Borba* e di *Dom Casmurro*, molto tempo dopo di Pessoa e successivamente di Saramago.

Quanto alla letteratura brasiliana, il mio percorso di conoscenza fu parimenti senza ordine e finalità concrete: un testo di Mário de Andrade, *Macunaíma*, un altro di Graciliano Ramos, *Vidas secas*, fino alla scoperta di Jorge Amado. Nell'ambito della poesia l'opera di Verissimo, di Jorge de Lima, di Murilo Mendes, di Drummond de Andrade...

La mia inclinazione, asistemica, verso la letteratura di lingua portoghese, da una parte all'altra dell'Atlantico, ebbe nuovo impulso dalla frequentazione, a Ca' Foscari, di cari amici specialisti nel settore, Beppe Tavani, Giulia Lanciani, Manuel Simões, colleghi ai miei tempi nell'Università veneziana. Fu un momento intenso, dal quale scaturirono pure varie iniziative culturali, tra le quali la fondazione, con il Maestro Franco Meregalli, della «Rassegna Iberistica», aperta non solo all'ambito spagnolo e catalano, ma a quello portoghese e iberoamericano.

La collaborazione alla pagina letteraria di giornali come il «Corriere della Sera», quello del Ticino, «Il Sole 24 ore», mi hanno dato più occasioni, poi, per trattare degli ambiti letterari ai quali qui mi sono riferito, permettendomi anche di ampliare conoscenze. Tuttavia devo confessare che due grandi autori hanno dominato e ancora dominano, per me, i due ambiti letterari: Pessoa per il Portogallo, Jorge Amado per il Brasile. Due personaggi profondamente diversi, naturalmente: l'uno che mi si presentava introverso, riflessivo, in sé ricco di mistero umano; l'altro tutto entusiasmo, calore e colore, esaltazione e denuncia nell'interpretazione del suo paese.

Naturalmente ogni discussione scientifica esula da queste pagine, che sono solo il riflesso di impressioni, di sentimenti originati da letture asistematiche. Pessoa e Amado si accomunano, così, nella mia esperienza di lettore, su due versanti opposti, quello della riflessione e quello della scoperta di un mondo diverso da quello per me corrente, né vi sono epoche differenti nella fruizione e nell'impatto. In fondo è sempre l'avventura il fattore dominante.

Del Pessoa, vivo attraverso la sua poesia, mi attraeva la complicazione intima, quella necessità, fin dall'infanzia, «di aumentare il mondo con perso-

nalità fittizie»⁷, figure che alimentavano il sogno, non dimenticate nel corso del tempo, anche se non più fatte proprie, ma che costruirono, o accompagnarono, del poeta, la complessità, che lo andò isolando in un mondo fattosi anche per lui incomprensibile.

Una sorta di mito, che per Pessoa «é o nada que é tudo», come scrive in *Ulisses*, e un remoto sogno di avventure marine in terre incognite, sognate nei versi dedicati a *D. Dinis*, il re che favorì la cultura e l'espansione del Portogallo, definito dal poeta «plantador de naus a haver»,

E ouve um silêncio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo
De Imperio, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a faltas dos pinhais, marulho obscuro,
E o som presente desse mar futuro,
E a voz da terra ansiando pelo mar (Pessoa 1972: 50).

Da qui, e dalla propria esperienza, l'insistita presenza del mare nella sensibilità del poeta portoghese. È il mondo affascinante dell'avventura marina che lo attira, e attira il lettore, quel panorama che elabora la fantasia collaborando con il desiderio di evasione. Ed è ciò che più attrae del poeta, il mistero di un affascinante, ma sempre temuto elemento, che ancora salgarianamente circolava in me dal mondo dell'infanzia: mistero d'acque, di spaventose tormenti, di «isole fortunate», che non hanno luogo concreto, e sono in realtà solo mare (Pessoa 1972: 50).

Ma poi il grande interprete della propria complessità, un instancabile indagare in se stesso, insidiato dalla tormentosa coscienza del nulla, una instancabile ricerca interiore e un'incolmabile estraneità nei riguardi del mondo, l'inquietudine di affetti che mai riescono a concretarsi. Lo attesta anche la corrispondenza con la fidanzata Ophelia Queiroz, nella quale il poeta si rivela pudicamente, dando modo di approfondire la sua intima natura, di comprendere le varie personificazioni cui ricorre, dietro le quali si nascondono timidezza e passione, confessione autobiografica, sogni e scoraggiamenti, la rivendicazione di un protagonismo velleitario che non conclude in concretezze, ma solo in una serie di fantasie nelle quali domina, con l'entusiasmo, il timore. Una relazione, del resto, con la donna, sfociata, alla fine, in un formalismo privo di vita.

Un Pessoa, quindi, specchio di sé, nel quale non è possibile non riflettersi e del quale si subisce il contagio, più che mai oggi, con il trascorrere del tempo, rileggendo *A morte chega cedo*, dove il poeta consegna, in sostanza, la vanità dell'esistere, poiché, appunto, «A morte chega cedo, /

⁷ Cito dallo studio introduttivo di L. Panarese a Pessoa 1972: 11.

Pois breve é toda vida», e la rassegnazione al destino dell'eteronimo Ricardo Reis,

Aguardo, equânime, o que não conheço:
 Meu futuro e o de tudo.
 No fim tudo será silêncio, salvo
 Onde o mar banhar nada.

Accenti che maggiormente risuonano in chi, dalla propria esperienza, superata la manriquegna coscienza tranquillizzatrice che «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir» (Manrique 1984), ha colto la precarietà dell'esistere nella realtà della vicenda umana, oltre che nei numerosi avvertimenti quevedeschi⁸ e da quell'unico, e minaccioso, proiettile che Vallejo afferma nessuno sa quando verrà sparato dalla «manzana de revolver que voltea / bajo el gatillo sin hallar el plomo» (Vallejo 1949).

Il contrasto con l'euforia vitale che il brasiliano Jorge Amado diffonde in tutta la sua narrativa non potrebbe essere più evidente, quindi attraente per colori e personaggi, in particolare femminili. Tra i due autori non è lecito stabilire paragoni: ognuno è grande a suo modo, ognuno diffonde un messaggio non omologabile, ma, certo, mentre Pessoa introduce attraverso la sua complessità nell'anima di un Portogallo problematico e meditativo, Amado diffonde del Brasile l'immagine della vita e della passione dei sensi, in uno con la critica della stagione cui appartiene. Rimangono indimenticabili i suoi romanzi, tra essi i migliori palestra di personaggi soprattutto femminili, che sembrano annunciare l'odierna autonomia dalla donna di fronte all'uomo, insostanziale individuo. Ne è esempio efficace quella Gabriela del romanzo omonimo: lo scrittore ricorre al magico per rendere l'unicità del mondo brasiliano e denunciare, per contrasto, le manchevolezze e gli squilibri della società.

Il mondo di Gabriela è come sospeso tra spensieratezza e squilibrio, afferma solo una felicità epidermica e la protagonista appare come un fiore della terra brasiliana, rappresenta la gioia di esistere, punto d'attrazione che redime dalla miseria del vivere quotidiano, forza della natura, bellezza erotica ricca di vita, un personaggio che non può lasciare indifferente il lettore.

Come non lasciano indifferenti i personaggi de *Tenda dos milagres*, un testo dove è presente una sorta di *realismo magico*, che si realizza nella bellezza e nella forza vitale, in una successione di accadimenti quali fuochi d'artificio, ma che interpretano nel profondo la dimensione della disperazione e della vitalità.

Per non parlare di quell'impareggiabile *pochade* che è il romanzo *Dona Flor e seus dois maridos*, dove tutto è gioco, divertimento della fantasia. Una galleria di donne, quella di Amado, tra esse la protagonista del roman-

⁸ Mi riferisco, di Francisco de Quevedo, non solo ai *Sueños*, ma ai numerosi orologi di cui ai *Poemas morales*, in de Quevedo 1963.

zo *Tieta do Agreste*, da umile contadina divenuta, di ritorno alla sua terra dopo un breve e mirabolante matrimonio a San Paulo che l'ha resa ricca, soggiogatrice di uomini e pienamente padrona di sé. Attira del villaggio di Agreste il paesaggio paradisiaco, luogo acconcio per lo sflogorio delle bellezze femminili, che vanno incatenando cuori e sensi, con la nobiltà dalla grazia femminile. Ma l'impegno di Amado è fondamentalmente la critica verso uno sfruttamento industriale che distrugge il paradiso, la condanna della corruzione legata al danaro.

Come non rimanere incantati e coinvolti da questa narrativa che fissa nel tempo e nella storia letteraria un mondo certamente amato dallo scrittore, idealizzato certo, ma reso anche nella sua pesante realtà? Ritengo sufficienti questi accenni per sottolineare il fascino diffuso nel mondo, da Jorge Amado, nei riguardi del suo Brasile e l'attrazione esercitata su chi scrive.

Al Brasile mi riporterà pure la narrativa ancora recente di Mario Vargas Llosa, in romanzi quali *La guerra del fin del mundo* e *El sueño del celta*, ma non con lo stesso fascino che esercitarono su di me i romanzi di Jorge Amado.

Il discorso sulla mia avventura in ambito portoghese e brasiliano dovrebbe, naturalmente, essere ampliato, almeno a scrittori come Coelho, per il Brasile, e Saramago per il Portogallo, che ho letto con attenzione, ma per il tema qui trattato non è essenziale. Quanto detto mi sembra sufficiente e dedico queste riflessioni-confessioni all'amico Piero, come testimonianza di stima e d'amicizia.

Bibliografia

- Bellini G. 1987, *Sor Juana e i suoi misteri*, CNR-Cisalpine/Goliardica, Milano.
- 2001, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, CNR-Bulzoni, Roma.
 - 2011, *Salgari, l'America e l'ispano-americanismo italiano*, in *Rassegna Iberistica*, 94.
 - 2015, *Mondi perduti e nuovamente interpretati. Dalla cronaca delle Indie alla narrativa dei secoli XX-XXI*, Roma, CNR-Bulzoni.
- Brito Gomes B. de [s.a.], *História trágico-marítima*, Publicações Europa-America, Lisboa, voll. 1 e 2.
- Camões Vaz de L. 1986, *Os Lusíadas*, Porto Editora, Lisboa, canto IX, oct. 64.
- De Acuña, Padre Cristóbal 1942, *Descubrimiento del Amazonas*, Emece Editores, Buenos Aires.
- De Alместo Francisco Vázquez-Pedrarías 1986, *Jornada de Omagua y Dorado*, Miraguano Ediciones, Madrid.
- De La Cruz Sor Juana Inés 1982, *Carta Athenagórica*, in *Obras Completas*, Prólogo de Francisco Monterde, México, Editorial Porrúa, 8ª ed., 825.
- De La Vega I.G. 1960, *Historia general del Perú*, BAE, Madrid.
- De Quevedo F. 1963, *Obras completas, I. Poesía original* (ed. J.M. Blécula), Editorial Planeta, Barcelona.
- Gerbi A. 1975, *Della natura delle Indie Nove*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Lanciani G. 1979, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII*, Biblioteca Breve, Amadora.
- 1991, *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*, Bulzoni, Roma.

- Manrique J. 1984, *Coplas por la muerte de su padre, Poesía* (ed. de G. Caravaggi), Taurus, Madrid.
- Mendes Pinto F. [s.a], *Peregrinação*, Publicações Europa-America, Lisboa, voll. 1 e 2.
- Pessoa F. 1972, *Imminenza dell'ignoto* (introduzione e traduzione di L. Panarese), Edizioni Accademia, Milano.
- Unali A. 1984, *La "Carta do achamento" di Pero Vaz de Caminha*, CNR-Bulzoni, Roma.
- Vallejo C. 1949, *Los heraldos negros, Unidad*, in *Poesías completas* (II ed.), Losada, Buenos Aires.
- Vespucci A. 1914, *Cartas de las islas nuevamente descubiertas en cuatro de sus viajes*, Imprenta Universitaria, México.
- Vieira Padre António 1954, *Obras escolhidas*, vol. XII, Sermões, III, Livraria Sa' Da Costa Editora, Lisboa.

Ancora sulla disomogeneità tematica del Canzoniere dell'Ajuda

Giuseppe Tavani

Università Roma "La Sapienza"

Qualche tempo fa, per un congresso organizzato a Lisbona da Teresa Amado e da Maria Ana Ramos, mi fu proposto di trattare del problema dell'unicità di genere dei testi trascritti nel Cancioneiro da Ajuda¹ (tutte e solo *cantigas de amor?*, Tavani 2016), e già nella relazione con cui ho partecipato a quell'evento ho avanzato qualche dubbio sulla liceità di avvalersi, come ha invece fatto Carolina Michaëlis nella sua monumentale edizione del 1904, del confronto con il Canzoniere della Biblioteca Nacional (ex Colocci-Brancuti²) per colmare le lacune di A: non occorre certo ricordare che A non solo è mutilo di non sappiamo quante carte all'inizio e alla fine, ma è anche costellato, al suo interno, di non pochi punti di discontinuità provocati dall'asportazione o dalla caduta di uno o più fogli e forse, e in un caso almeno sembra probabile, di un intero quaderno. L'operazione di reintegro dei testi perduti eseguita dalla Michaëlis in base a B, mi ha sempre lasciato perplesso, anche quando ho ritenuto opportuno non addentrarmi nello studio del problema per mancanza di indagini specifiche. Ma oggi, con una conoscenza meno approssimativa di B, credo più prudente abbandonare del tutto l'ipotesi integrativa, in considerazione dell'evidente disordine che è venuto a crearsi nella formazione del maggiore dei due codici colocciani dedicati alla lirica medievale della penisola iberica. Nello specifico, va ricordato che ad una congetturale (ma avallata da solidi indizi) distinzione originaria fra i tre generi principali – *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo*, *cantigas d'escarnho e maldizer* – adottata verosimilmente dall'organizzatore del protocanzoniere (D. Pedro, conte di Barcelos), si sono sovrapposti, non è dato

¹ D'ora in poi indicato dalla sigla A.

² In seguito designato dalla sigla B.

sapere esattamente a quale altezza cronologica, inserti di varie dimensioni, che ne hanno sconvolto il progetto tripartito al quale si era verosimilmente ispirato l'avvio e la prima realizzazione, e di cui sono testimonianza le indicazioni di genere che aprono – o meglio, avrebbero dovuto aprire – ciascuna sezione, ma che molto spesso si trovano interpolate in un gruppo di *cantigas* di genere diverso da quello dichiarato nella rubrica, oppure all'interno, anziché all'inizio, del settore specifico. Di questa stratificazione disordinata di testi, che si è andata realizzando in tempi diversi e comunque successivi alla primitiva ripartizione del materiale e alla messa in opera del 'canzoniere del conte' – che possiamo dunque (e a ragione) ritenere strutturato su tre sezioni, ciascuna riservata ad uno dei tre generi³ – sono testimoni anzitutto gli inserti più recenti – i testi indiscutibilmente tardotrecenteschi o addirittura quattrocenteschi (Tavani 1969: 183-233) – e in secondo luogo le rubriche che, come si è detto, dovrebbero segnalare l'inizio di una nuova sezione ma che nella realtà codicologica sono precedute e/o seguite da testi di genere diverso da quello indicato o anche dello stesso genere, ma anteposti alla rubrica: nella terza sezione, ad esempio, a c. 285 si legge «Aqui se començan as cantigas d'escarnh'e de maldizer», ma le canzoni satiriche cominciano in effetti a c. 274, con una nutrita serie di *cantigas d'escarnho* di Estevan da Guarda, evidentemente aggiunte in un secondo tempo; ma già prima, a c. 185, una precedente rubrica annunciava «Aqui se començan as cantigas d'escarnh'e de maldizer» (con la *razo* di B 1330 bis di Johan Soarez de Pávia), preceduta anch'essa da 31 testi satirici e seguita da altri 62 (tra i quali, però, una *cantiga d'amor*); per la seconda sezione, il disordine è persino più grave, ma attende ancora di essere sistematicamente descritto; quanto alla prima sezione sarà sufficiente la rubrica, non meno incongrua, a c. 225 verso di B, di mano colocciana, ma ricavata dall'exemplar: «En esta folha adeante ja comensan as cantigas d'amor, primeiro trovador Bernat de Bonavalle», che peraltro è preceduta da nove *cantigas*, tutte *d'amor*. Il tutto ubicato in piena sezione d'amigo: la quale, a sua volta è aperta a c. 127v da una rubrica che si riferisce evidentemente ad una raccolta parziale, forse confluita tardivamente nel canzoniere del conte («Esta folha adiante se començan As cantigas d'amigo que fezeron os cavaleiros, e o primeiro he Fernan Rodriguez de Calheiros»), e include, mescolate le une alle altre, numerose *cantigas d'amor* e parecchie satiriche.

In una situazione tanto ingarbugliata come quella di B, il tentativo di avvalersi di questo testimone per integrare le lacune di A⁴, appare se non del tutto

³ Considero in effetti più che probabile l'ipotesi di una struttura rigorosamente (o quasi) tripartita della raccolta primitiva, in quanto curata da un 'addetto ai lavori' (Tavani 2013).

⁴ Sul canzoniere dell'Ajuda, il più recente contributo critico – di grande rilievo – è senza alcun dubbio la monumentale tesi di *doutoramento* di M.A. Ramos (2008).

improponibile quanto meno rischioso⁵, soprattutto, ma non solo, per la perdita iniziale di un numero imprecisabile di carte: una lacuna le cui dimensioni risulta impossibile calcolare; si aggiunga che i tentativi compiuti finora per valutare l'entità del danno non coincidono perfettamente: mentre per Stuart (1823) e per la Michaëlis il canzoniere, che non offre chiari appigli al riguardo, comincerebbe con la c. 41 – e l'ipotesi comporterebbe dunque l'asportazione di 40 carte (80 pagine) –, per Carter la prima pagina superstite sarebbe la 79 e la perdita si ridurrebbe a 78 pagine o 39 carte, con lo scarto di 2 pagine o di una carta rispetto alla prima congettura (lo conferma autorevolmente Ramos 2008: vol. I, 242-244). La situazione è dunque problematica, e calcolare il numero di quaderni o di singole carte mancanti sia all'inizio che all'interno del codice appare ancora molto complicato, anche perché incerta e ancora oggetto di congetture risulta la collocazione del quaderno ritrovato a Évora. Ho ritenuto dunque prudente astenermi da qualsiasi tentativo di reintegro dei testi mancanti e basarmi esclusivamente sul codice quale appare nelle sue condizioni attuali.

Ma anche prescindendo dalle lacune, già tra i primi testi sopravvissuti in A ne troviamo uno, contraddistinto nell'edizione della Michaëlis dal n. 38, e assente in B – ma attribuibile sicuramente a Martin Soarez –, che appare del tutto estraneo alla tipologia della *cantiga d'amor*, inserendosi in pieno in quella della *cantiga d'escarnho*: non solo perché il poeta rivela in pratica l'identità della donna – «filla de don Pai Moniz», la famosa Ribeirinha – ma anche perché l'ha sorpresa in una situazione di intimità femminile, cioè «en saia» ('in sottoveste') mentre si stava truccando davanti a uno specchio, e le propone di ritrarla utilizzando gli stessi colori – il bianco della cipria e il rosso per le labbra – di cui lei si serve per il suo viso:

No mundo non sei parella
 mentre for como me vay,
 ca ja moiro por vos, ay!,
 mia sennor branca e uermella:
 queredes que vus retraya
 quando vus eu vi en saya?
 Mao dia me levantey
 que vus enton non vi fea!

E, mia sennor, des aquel di', ay!
 me foi a mi muyn [gran] mal,
 e vos, filla de don Paay

⁵ Sugli inserimenti operati dalla Michaëlis (157 testi a colmare sia la lacuna iniziale che quelle interne), un giudizio pienamente condivisibile è quello espresso da José V. de Pina Martins nella sua presentazione del facsimile di A (cfr. Martins 1994: 21-25 [21]): se l'ipotetica integrazione si può comprendere come criterio di volgarizzazione testuale «dificilmente se afigura aceitável como método científico»; e inoltre l'ipotesi ricostruttiva della filologa tedesca «não pôde nem julgo poder ser susceptível de demonstração».

Moniz; e ben vus semella
 d'aver eu por uos guaruaya,
 pois eu , mia sennor, d'alfaya
 nunca [eu] ouve nen ey
 de vos valia d'una correa⁶.

L'interpretazione in chiave satirica sembra avallata da una *cantiga de maldizer* (assente in A; B 1602, V 1154) in cui Pero d'Armea schernisce una *donzela* che si imbelletta anche lei il viso con «branqu'e vermelho» (sottoposto a un trattamento analogo, il deretano del poeta non avrebbe nulla da invidiarle quanto al «parescer»), e dalla risposta di Pero Garcia d'Ambroa, *Pero d'Armea, quando composestes / o vosso cu ecc.*, che segue immediatamente l'altra⁷: l'accostamento tra queste due *cantigas* e quella di Martin Soarez ci offre, a mio parere, una corretta chiave di lettura per quest'ultima, una interpretazione che oserei definire 'autentica': in altri termini, *No mundo non sei parella* non è solo una *cantiga de amor* anomala, ma una vera *cantiga d'escarnho*. E non solo: perché nello stesso gruppo, immediatamente prima del testo di Martin Soarez, troviamo un'altra anomalia tipologica, cioè *Eu sōo tan muito amador* (A 37), in cui lo stesso Martin Soarez proclama, soprattutto nelle due prime strofe, che il suo amore non è per una «sennor», ma per il proprio lignaggio e per una sua parente: se l'attribuzione e l'interpretazione di Valeria Bertolucci Pizzorusso (1965: 58-59) sono esatte – e credo che lo siamo – la parente di cui si tratta non lo sarebbe del poeta, ma di Pai Soarez de Taveirós (forse la stessa Ribeirinha?), e il testo sarebbe indirizzato a questo magnate, alla sua spocchia di aristocratico, al suo attaccamento al lignaggio, alla sua preferenza per amori, diciamo così, 'endogamici', interni al clan. Questo testo, ma forse anche l'altro, sarebbero dunque *cantigas* non in nome proprio, ma in nome di altri, un procedimento che, di per sé, ha evidentemente l'intento di schernire, se non proprio di irridere: testi evidentemente ambigui, ma di una ambiguità tipica dell'«escarnho», che si realizza (come è noto) «per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderem... ligeiramente» (Tavani 1999: 42).

Il raccolto appare già ora più fruttuoso, ma c'è dell'altro: nonostante le lacune di A non possano darci ricette indiscutibili, una lacuna di B e la supplezza in questo caso di A, permetterebbero ormai di sciogliere il dilemma iniziale: non solo *cantigas d'amor* ma anche *cantigas d'escarnho*. Si potrebbe obiettare che una rondine non fa primavera, e forse neanche due. Dunque, è giocoforza proseguire nella ricerca, e spulciando ancora i due canzonieri, ci si imbatte in un altro testo, questo comune ad entrambi (*Pois non ei de*

⁶ Quella che propongo è un'edizione possibile di un testo difficilmente sanabile, sia metricamente che rimicamente.

⁷ Cfr. al proposito *Satira e improprio nella lirica galego-portoghese*, in Tavani 2002: 63-107 [65-68].

don'Elvira, A62, B173) e che sicuramente non è una *cantiga de amor*. L'autore è ancora Martin Soarez, e si tratta senza alcun dubbio di una *cantiga d'escarnho* in cui Martin non solo cita il nome della dama, ma manifesta di nuovo la propria preferenza per l'abbigliamento intimo femminile:

Pois non ei de dona 'lvira
 seu amor e ei sa ira
 este farei, sen mentira:
 pois me vou de Sancta Vaia,
 morarei cabo da Maia,
 en Doir', entr'o Port'e Gaia!

Se crevess'eu Martin Sira
 nunca m'eu dali partira
 d'u m'el disse que a vira
 en Santoane... en saia!
 morarei cabo da Maia,
 en Doir', entr'o Port' e Gaia!

Il raccolto tuttavia non si è ancora concluso, e poco oltre Pero Garcia Burgalês non vuole rivelare il nome della «sennor», secondo una prassi consolidata, e per mantenere il segreto, anziché tacere secondo il canone, non trova altra via che fare tre nomi – Joana, Sancha, Maria – senza dire quale dei tre si riferisca alla *domina*, e lasciando ambiguamente nel vago se abbia in tal modo inteso infrangere la norma dell'anonimato, modulando tre *cantigas* anomale di carattere scherzoso (A 105-106-107 = B 212-213-214) o se abbia effettivamente utilizzato tre nomi per coprire la vera destinataria della *cantiga*, anche se il secondo dei tre testi riveli che la destinataria «en-coberta» ha compreso l'allusione e si è irritata, mentre sembra che le altre due si siano offese per non essere riuscite a sciogliere il mistero. Credo che l'ambiguità delle allusioni e l'uso dell'*aequivocatio* facciano sì che risulti possibile considerarli una serie di motteggi derisori, in definitiva di canzoni di scherno che non hanno assolutamente nulla a che fare con la *cantiga d'amor*.

A questo punto potremmo sospendere la nostra ricerca: sarebbero ancora da segnalare i due testi A 142 (= B 246) e A 143 (= B 264), rispettivamente *Preguntou Johan Garcia* e *Pois [que] eu ora morto for*, entrambi di Roi Queimado, ed entrambi autentiche canzoni di scherno, o altre canzoni che presentano anomalie di minor conto come, per citarne alcune, il ben noto A 198 (= B 349) in cui Rui Paez da Ribela non solo interpella la «sennor» con il suo nome («dona Leonor») ma la paragona, fuori da qualsiasi convenzione della tipologia *d'amor*, a un rubino, prezioso tra i preziosi⁸, o specificamente atipiche come il panegirico di Alfonso X firmato da Pai Gomez Charinho (*De quantas cousas eno mundo son*, A 256) o infine richiamare

⁸ Una bellissima *cantiga* alla quale ho avuto modo di avvicinarmi in altra occasione (Tavani 2004-2005).

l'attenzione su canzoni di donna che secondo la Michaëlis sarebbero state incluse in una lacuna di A: ma abbiamo previamente stabilito di trascurare le ipotesi ricostruttive della filologa luso-tedesca, di cui tratto più diffusamente nel mio contributo in corso di pubblicazione negli Atti del congresso (citati nella nota 2).

Certo, le condizioni in cui si trova attualmente il canzoniere dell'Ajuda non permettono di stilare una lista completa e fededegna di tutti i testi che potrebbero essere considerati abusivamente presenti tra le *cantigas d'amor*, ma il materiale qui pur sommariamente illustrato e il poco altro di cui ho dato conto al congresso più volte richiamato, sembra più che sufficiente a rispondere alla domanda iniziale: e cioè che A, pur ospitando prevalentemente canzoni d'amore, non mostra di rispettare una struttura rigorosamente omogenea, e anzi ospita parecchi testi di generi diversi, disseminati al suo interno senza alcun criterio apparente se non, a volte, quello dell'accorpamento autoriale: un dato che avvalorava l'ipotesi, formulata da Maria Ana Ramos, di una sua probabile apografia; in altri termini, A potrebbe essere il risultato della confluenza di materiali di vario tipo (Ramos 2008: I, 513-518; II, 637 sgg.; Monteagudo 2015), e – con minori probabilità – potrebbe essere copia relativamente tarda di un precedente canzoniere, questo forse già organizzato secondo la tripartizione canonica, nella cui confezione si sarebbero inseriti componimenti spuri, stratificatisi in fasi successive né più né meno (ma forse è più esatto dire meno) di quanto è accaduto per la più completa e varia raccolta ritrascritta più volte e infine confluita nei due esemplari emigrati in Italia, e divenuti matrici dei canzonieri colocciani.

Ma questa seconda ipotesi, in effetti, è ancora *sub iudice*.

Bibliografia

- Bertolucci Pizzorusso V. 1965, *Le poesie di Martin Soares*, Palmaverde, Bologna.
- D'Ambroa P.G. 2002, *Satira e improprio nella lirica galego-portoghese*, in G. Tavani, *Tra Galizia e Provenza*, Carocci, Roma, 63-107.
- Monteagudo H. 2015, *Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B_achegas à proto-tradición manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses*, «Diacrítica», XXIX (1), 471-488 [486-388].
- Martins J.V.de Pina 1994, *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação. Estudos e Índices*, Lisboa, 21-25.
- Ramos M.A. 2008, *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*, 2 voll., Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Dep. de Linguística Geral e Românica, Lisboa.
- Stuart C. 1823, *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris.
- Tavani G. 1969, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Problemi della lirica galego-portoghese, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- 1999, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Introdução, edição crítica e fac-símile, Edições Colibri, Lisboa.
- 2002, *Satira e improprio nella lirica galego-portoghese*, in *Tra Galizia e Provenza*, Carocci, Roma, 63-107 [65-68].

- 2004-2005, *Un rubino trobadorico particolarmente raro*, «Rivista di Studi Testuali», VI-VII, 271-280.
- 2013, Alla ricerca del canzoniere del Conte. Prima tappa: le *cantigas de amor*, in *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela.
- 2016, *Cancioneiro da Ajuda. Só cantigas de amor?*, in *Atti del Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa (in corso di stampa).

Da *Praça da Canção* a *Bairro Ocidental*: l'iter poetico di Manuel Alegre

Giulia Lanciani

Università Roma Tre

Nell'ormai lontano 1972 tradussi alcune poesie delle prime due raccolte di Manuel Alegre¹, *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967). La sfida – perché di sfida si trattava, essendo io all'epoca una giovane lusitanista esordiente –, che mi fu lanciata dal direttore e dal redattore capo di «Il Bimestre», una rivista quadrimestrale impegnata socialmente e politicamente, e che si reggeva sugli abbonamenti e sulle collaborazioni gratuite, era di far conoscere al pubblico italiano la voce di un poeta portoghese 'guerrigliero di pace', questo l'appellativo che i due giornalisti usarono nella lettera di invito. Confesso che all'epoca il nome Manuel Alegre mi era del tutto ignoto, e pertanto non afferrai il senso di quell'epiteto, che mi apparve allora appena uno stravagante ossimoro, e che solo dopo la lettura delle due raccolte mi fu chiaro nella sua essenza. Del resto queste prime due raccolte, cadute subito nelle fitte maglie censorie della Pide, che le aveva preventivamente sequestrate proibendone la pubblicazione, si diffusero a macchia d'olio nell'intero paese attraverso copie clandestine che circolarono manoscritte

¹ Nato ad Águeda nel 1936, frequenta la Facoltà di Giurisprudenza a Coimbra, dove partecipa alle lotte accademiche contro la dittatura di Salazar. Inviato in Angola come ufficiale, nel 1962, dirige un tentativo di rivolta contro la guerra coloniale. Tornato in Portogallo nel 1964, per ragioni politiche si esilia prima in Francia, a Parigi, e poi in Algeria, dove prosegue la lotta antifascista. Rientra in patria nel 1974, dopo la rivoluzione del 25 aprile. Ricopre vari incarichi pubblici. Attualmente è deputato del Partito Socialista e vice-presidente dell'Assembleia da República. Fine saggista, romanziere (*Jornada de África*, 1989; *O Homem do País Azul*, 1989; *Alma*, 1995), Manuel Alegre è soprattutto insigne poeta, che dagli esordi di *Praça da Canção* fino alle liriche più recenti ha sempre ottenuto unanime consenso di pubblico e di critica, in patria e all'estero, imponendosi come uno tra i grandi poeti contemporanei del Portogallo.

o dattiloscritte, e anche musicate da giovani cantanti divenuti più tardi famosi cantautori. In queste condizioni, non era, apparentemente, facile nel resto d'Europa accedervi.

Era certo una scrittura poetica di ribellione, di combattimento – «inno, bandiera, sogno e arma», nella calzante definizione di José Carlos de Vasconcelos –, che anticipava profeticamente (e preparava il terreno) alla rivoluzione dell'aprile del 1974: e però, quella scrittura non incitava alla rivolta violenta, sanguinosa, ma inneggiava all'incrollabile fiducia nella parola poetica come arma capace di rivoluzionare il mondo: un titolo per tutti, *Poemarma*. Ma perché in Italia si sentì, da parte di intellettuali impegnati, la necessità di far conoscere proprio quella voce? Erano gli anni '70, i terribili anni di piombo, come furono definiti mutuando l'espressione dal film omonimo di Margaretha von Trotta; il nostro paese stava attraversando un momento tragico, scandito dalle attività di terrorismo politico ed eversivo, iniziate già alla fine degli anni Sessanta. La cosiddetta strategia della tensione, con le bombe alla stazione centrale e alla fiera di Milano nel 1969, e la strage di Piazza Fontana, bombe a Roma, strage di Gioia Tauro, strage di Peteano ecc. Un paese in preda alla follia della spietatezza, della barbarie. Agli innumerevoli disperati tentativi della classe politica dell'epoca di arginare quella ferocia cieca, si sentì il bisogno, in un certo *milieu* culturale, di associare un'altra forma di lotta, che opponesse alla violenza delle armi la forza della parola come arma, della parola poetica, innanzitutto, poiché come dice Herberto Helder «la poesia è una forma di lotta clandestina nella dittatura del mondo». E allora, che cosa di più dirompente in questo senso di quei versi di straordinaria potenza creati da un poeta-soldato di quell'estrema spiaggia lusitana, che aveva sofferto sulla sua pelle prigione ed esilio per la causa? Versi composti da Manuel Alegre nel 'tempo di avvento' di una rivoluzione che sarebbe giunta pochi anni dopo. Tempo di avvento, così lo definisce Eduardo Lourenço, il quale scandisce in vari movimenti, come fosse una sinfonia in continuo divenire, la storia portoghese dalla pre-rivoluzione ad oggi.

E in effetti, al di là di una mitologia personale e collettiva, che in certo senso ha velato la Storia, la rivoluzione d'aprile andrebbe vista come una lunga marcia in vari tempi. Fu certo la riconquista della libertà, come allora si diceva, che iniziava un tempo nuovo, non solo di un cambiamento formale e politico: era un cambiamento più complesso, più profondo, quello dell'immersione nella misteriosa avventura di una libertà caduta dal «cielo militare» (ancora E. Lourenço) e che era urgente riportare alla sua essenza di respirazione naturale di una società civile. Un tempo di frattura, di passaggio di un Portogallo con cinquecento anni di storia imperiale a un Portogallo nuovamente europeo che, una volta ridestato dalla febbre rivoluzionaria, doveva cercare un altro spazio e soprattutto un altro modo di essere, convertirsi insomma ad un tempo collettivo.

Il poeta lo ha fatto e lo sta facendo, coraggiosamente, tra progressi e regressi, tra speranze e delusioni. Perché quella d'aprile fu una rivoluzione

inacabada, non finita, come egli ribadisce, guardando con sospetto alle rivoluzioni 'troppo complete', che a suo avviso degenerano e finiscono in dittature burocratiche. E in realtà, una rivoluzione democratica è sempre *in fieri*, un perpetuo processo di rinnovamento e di crescita, che in quello spazio di libertà conquistato deve fare i conti ininterrottamente con una contemporaneità irta di contraddizioni, di pericoli.

Manuel Alegre ha patito la tremenda esperienza della guerra coloniale in Africa, lui tra i pochi usciti vivi e senza mutilazioni dall'inferno della guerriglia nelle foreste angolane, e ha sempre avvertito l'imperativo morale della testimonianza.

A rivoluzione ormai avviata e sfuggendo al rischio di rigirare il coltello nelle antiche piaghe, sceglie di rielaborare la sua personale esperienza storica utilizzando in positivo la cronistoria di un viaggio. E nella specularità tra viaggio e poesia è riflessa anche la coscienza inquieta del poeta, che ad un certo punto volgerà la forma itinerante all'analisi e alla scoperta di se stesso. Un viaggio interiore, apparentemente stanziale, in cui la poesia sembra però emanciparsi dalla esperienza concreta della itineranza: apparentemente stanziale, dicevo, perché in effetti la poesia è essa stessa continua 'transizione', negazione dell'immobilità del luogo comune. E l'attenzione del poeta si volge dunque alla difficile rappresentazione dell'inabissamento nell'io («algures dentro de nós há outro espaço»), che è in fondo l'unica avventura possibile dell'uomo moderno.

Alegre è uno straordinario cantore, un aedo moderno del viaggio poetico. Viaggio reale, ma anche viaggio come metafora esistenziale, immagine archetipica degli eventi fondamentali dell'esistenza. La metafora nautica, storicamente connaturata nella sua personalità, assimila gran parte della sua opera a un viaggio per mare tanto che si potrebbe applicare a lui quel che Alcinoò, re dei Feaci, dice a Odisseo «Tu hai la bellezza nelle parole e, dentro, saggi pensieri, / e il tuo racconto, come un aedo, con arte l'hai fatto». E in realtà, quando si parla di viaggio si impone sempre e prepotentemente l'analogia con l'archetipo di tutti i racconti imperniati sul *nostos*, il ritorno, ovvero l'Odissea, intorno alla quale i commentatori intrecciano da secoli le ipotesi più stravaganti. Come quella in cui il reduce da Troia non avrebbe avuto una gran voglia di tornare a casa: prevedendo che in patria lo attendevano altre battaglie, Odisseo si concesse una lunga divagazione esistenziale, simile a quella, per arrivare ai giorni nostri, che Primo Levi battezzò *La tregua*. La tregua in quanto fase di decompressione dalla quotidianità, dalla quotidianità dell'orrore per molti, dalla banalità del quotidiano per noi tutti.

Quella del viaggio, si diceva, è un tropo che presta alla letteratura il senso di un itinerario più o meno lineare che dal passato riapproda al presente, gettando retrospettivamente la sua luce sul tragitto compiuto e consacrando tutto ciò che ha incontrato nel suo percorso, dunque ritrovando quel che si è perduto o trovando un nuovo che sia diverso dal presente. Direi che l'immagine del testo-viaggio è a fondamento del patto narrativo tra Manuel Ale-

gre e il lettore o l'ascoltatore (l'interlocutore), l'incontro tra viaggio e poesia, la connessione tra l'impresa del viaggio e l'impresa della parola: il viaggio della scrittura trasforma la pagina bianca in paesaggio multiforme e sulla pagina si realizza il movimento, l'erranza. Una volta ritrovata Itaca, il poeta apre ad altri spazi il suo pellegrinare, e il canto diviene l'inizio di una nuova navigazione, ora indirizzata all'analisi e alla scoperta di se stesso. Un viaggio interiore, in cui il poeta sembra (solo poeticamente, poiché nella pratica quotidiana il suo impegno civile non è mai venuto meno) emanciparsi dall'esperienza concreta nell'intento di raggiungere la propria immagine, e che però gli ripropone la condizione inquietante del viaggio nell'ignoto, in cui egli raggiunge la smarrita consapevolezza di essere un intruso nella sua stessa dimora, e dunque in esilio perenne da sé, estraneo al suo proprio essere. Un'errabonda peregrinazione mentale nel desiderio di sapere «quem eu sou», una sorta di zattera di salvataggio nelle procelle ineludibili del contesto reale in cui era immerso.

E tuttavia, la sua non è mai, nel profondo, una poetica dell'evasione, e pur avvertendo a volte in modo struggente l'anelito alla fuga dal mondo, egli lo reprime, sempre, sospinto dalla forza incontrastata di una forte tensione verso la realtà nell'esercizio di una poesia ad alto potenziale evocativo tesa a scomporre il dato reale e a ricomporlo secondo un disegno ideale. Ed è proprio dinanzi al naufragio di un paese, il suo paese, sempre più prossimo a trasformarsi in un'appendice periferica di una nazione fantasmatica, e sempre più lontano da quello che egli aveva vagheggiato e per la cui rinascita aveva generosamente sacrificato una larga parte della propria esistenza, che egli avverte la fragilità, forse l'inadeguatezza della sua pulsione creatrice ad accedere in solitudine alle porte della poesia. Come se si sentisse responsabile di non aver corrisposto, e di non corrispondere appieno a tutte le istanze e le aspettative che il suo operato, ma soprattutto il suo verbo poetico possono, o avrebbero potuto delineare, di non aver continuamente cercato una alternativa alle molte alternative e soluzioni cui egli pensava e nelle quali sperava.

Comunque, la condizione umana dimostra di essere sempre più impercetrabile nell'ordine sociale in cui gravita, per questo l'intermediazione del poeta, che si svolge a livello di scrittura, tra sé e la realtà reale, ora sembra perdere di peso e dunque di mordente. Urge riappropriarsi (poeticamente) del mondo esterno, che sta franando sotto il peso ormai insostenibile di un imperialismo strisciante, subdolo e per questo specialmente pericoloso. Urge una parola che sia testimonianza e si levi in denuncia di una realtà manovrata da una divinità senza memoria e senza parole, se non quelle della prevaricazione, annullatrice della speranza che aveva alimentato il canto della lotta, dell'esilio. Una voce che cerchi una strategia della salvezza tra i virus della sopraffazione, dell'abuso, della vessazione, dell'ingiustizia, che insidiano e guastano gli individui, voce ancora fiduciosa di trovare negli anticorpi del verso un contrafforte difficilmente espugnabile perché commisurato all'inalienabilità del poeta.

Ed ecco *Bairro Ocidental*: qui Manuel Alegre riprende la sua erranza, apparentemente ricominciando la navigazione dai lontani porti di *Praça da Canção*, ma ora con la matura consapevolezza che gli fornisce quel che ha visto, vissuto, provato, e che lo rafforza e lo conferma nella sua incrollabile fede, la parola poetica come denuncia ma anche antidoto all'umiliante recessione del Portogallo a mero accessorio di una «nação que foi Europa antes de Europa o ser». Il suo microcosmo non gli consente fughe, non ammette delazioni, non riconosce altro tribunale che non sia quello nel quale il suo ingegno e il suo talento si corroborano in un'unica forma civile della condizione umana. Un libro che alla agevolezza comunicativa unisce una complessità contestuale, una pluralità di scenari simultanei, legati gli uni agli altri in modo da aumentare al massimo l'organicità del discorso, l'intreccio di immagini, di riflessioni, di sensazioni, e portare alla superficie l'alienazione profonda tra una realtà sognata e il cupo ritorno alla realtà concreta attuale. La potenza dirompente dei versi sembra offrire uno scudo protettivo al poeta che con drammatica coscienza di sé, e in disperata eppur feconda solitudine, analizza le cause di disfacimento di un popolo dal passato (anche recente) glorioso.

La poesia di *Bairro Ocidental* si spinge in effetti ben oltre la frontiera di un paese, e per intenderla nella sua pienezza è necessario entrare nelle vene del testo, scoprirne le sinopie. E così essa appare chiaramente come il luogo in cui l'energia tragica di Alegre si esplica in forme di una insolita durezza, di indignazione impetuosa contro l'effettivo colpevole della rovina del mondo: il *potere* finanziario, che è da sempre un potere imperiale, e che in Europa significa Bruxelles, il centro decisionale del continente, il super-governo non eletto, un vero e proprio attentato alla democrazia, poiché ormai ha snaturato del tutto il principio costituzionale di ogni nazione civile. Ma che cosa ci dice ancora *Bairro Ocidental*? Che gli effetti di un tale stato di cose sono devastanti anche sul comportamento quotidiano, poiché presentano una realtà distorta, spietata, in cui le risorse umane trovano blocchi nei disvalori che producono estraneazione da se stessi; una realtà in cui tutto dovrebbe ruotare intorno al profitto e all'interesse materiale, come se la vita umana potesse essere ridotta al meccanicismo e al materialismo. Di conseguenza, anche nell'agire quotidiano slealtà e infedeltà alimentano e contaminano i pensieri, le azioni, le omissioni di coloro che si propongono di fare affidamento soltanto sulla loro abilità, sulla loro esiguità e meschinità, 'nobilitata' dal calcolo, dalla strategia imposta dall'avidità, dalla cupidigia, dall'insidia del denaro e del potere. Il loro agire li induce a giustificare continuamente le loro azioni, tese a soddisfare la vittoria sui propri simili piuttosto che a realizzare qualcosa di generalmente utile.

Una constatazione amara per il poeta rilevare che l'attitudine umana è imm modificabile e difende il proprio bene contraddicendo tutte le dichiarazioni fatte in senso comunitario, arroventando lo scenario politico,

il discorso collettivo, il dialogo sociale. E la sua indignazione morale si fa premonizione, assume toni apocalittici: l'incontinenza della parola denuncia e sottolinea il dispotismo di nuovo conio che privilegia la soddisfazione per quanto si ha, piuttosto che l'insoddisfazione per quanto si è avuto e si è perduto. L'appartenenza al gruppo di potere, sia esso politico, finanziario, imprenditoriale, economico, prevale su ogni altra connotazione, la vicenda sociale è fortemente condizionata da un ceto in ascesa inarrestabile, che regola l'universo mondo. Questo stato di cose avvalora la sensazione, meglio la consapevolezza, che l'arroganza, l'artificio, l'inganno consentano maggiori occasioni di appagamento, di benessere, incrinando, stravolgendolo o forse addirittura cancellando le paratie esistenti tra lecito e illecito. E la drammatica violenza di tale tendenza si estrinseca in tradimenti, frodi, smarrimenti che concorrono alla abrasione, alla ricusazione della trasgressione o del pentimento per una realtà che si è totalmente dissociata da quella conquistata con la lotta.

Bairro Ocidental è un splendido libro che risillaba con esattezza, nella semplificazione e negli effetti anche psicologici da essa provocati, la realtà di un sistema che ha l'obiettivo di dominare sul mondo ed ha creato per questo regole e parametri ponendoli come assiomi. In questo spazio della negazione Manuel Alegre tuttavia si pone, fabbro paziente che non cede allo scoramento, come interprete razionale, con un potente contributo all'idea e pratica della poesia quale luogo di riscatto, di rinascita, di resurrezione, facendo valere il diritto di un popolo (di un mondo) a riconquistare la propria dignità. Di un popolo ricco di un patrimonio secolare di storia gloriosa, che il poeta, *viator* per eccellenza, ripercorre con un nuovo immaginario viaggio, trovando nei grandi libri del passato indicazioni utili per capire il presente, intrecciando un non meno immaginario dialogo, fiero e insieme accorato e dolente, con personaggi che quella storia hanno fatto o cantato, da Afonso de Albuquerque, simbolo delle imprese lusitane per «mares nunca dantes navegados», a Camões, che attraverso Vasco da Gama, suo alter ego, quelle imprese ha epicamente celebrato, al *Messaggio* pessoano, richiamo ai segni del passato come speranza di un nuovo presente.

E *Bairro Ocidental* è, a mio avviso, il moderno *Messaggio*, che si propone, in nome e con la possanza della poesia, come pioniere di un nuovo giorno della storia e della cultura. La poesia di apertura della raccolta, *Flor de la Mar* (forse uno dei picchi di massimo afflato lirico del percorso poetico alegriano) contiene in perfetta sintesi il senso, direi, dell'intera opera di Manuel Alegre in versi,

Trago dentro de mim a nau simbólica
 Flor de la Mar: navegação do espírito
 Nau Nação. Aquela qu se fez para fora
 e se perdeu para dentro. Sou essa Nau
 Memória. Talvez perdida. Talvez esquecida.

Sou essa viagem de circum-navegação
 à volta do Mundo e de mim mesmo.
 Nau Ideia. Sem ela nós não somos nada
 não mais que um bairro perdido a Ocidente
 com ela se navega mesmo se parada
 só com ela se pode chegar ainda
 ao que dentro de nós é sempre ausente.
 Nação que foi Europa antes de Europa o ser
 Flor de la Mar: quatro sílabas com que se diz
 o nome do poema
 e do país.

Ancora una volta un atto di ri-appropriazione poetica del mondo, che permette di scoprire nuove energie della parola in grado di opporsi ai missionari della nuova fede: basta solo «pegar no poema e disparar». Ancora una volta la poesia precede la realtà e la costituisce su un piano superiore come realtà della poesia.

Bibliografia

- Alegre M. 1965, *Praça da Canção*, Cancioneiro Vértice, Coimbra.
 — 1967, *O Canto e as Armas*, Nova Realidade, Tomar.
 — 1989a, *Jornada de África*, Dom Quixote, Lisboa.
 — 1989b, *O Homem do País Azul*, Dom Quixote, Lisboa.
 — 1995, *Alma*, Dom Quixote, Lisboa.
 — 2015, *Bairro Ocidental*, Dom Quixote, Lisboa.

Legami in versi nell'universo iberico

Giancarlo Depretis
Università di Torino

A dualidade Portugal e Espanha é afinal o segredo da vitalidade da península ibérica e da sua civilização.
[Almada Negreiros 1935: 5]

Ninguém busque [nella storia del Portogallo], o sistema de um desenvolvimento próprio e orgânico, obedecendo a leis particulares, e constituindo, no seu todo, aquilo a que se chama uma civilização: por esse lado aparecemos indestrutivelmente ligados ao corpo peninsular; e apesar de politicamente separados, obedecemos às leis gerais que lhe determinam a vida histórica. O conjunto dos nossos pensamentos morais, o carácter dos movimentos das instituições o das condições das classes, e até as linhas gerais da nossa vida política, são apenas um aspecto do sistema da história da península ibérica (Oliveira Martins 1886: 49)¹.

Così affermava nel XIX secolo, con spiccata lucidità, lo storico e pensatore Oliveira Martins.

La cornice tematica è sempre la stessa. Essa racchiude ancora oggi, allo stesso modo del periodo della castiglianizzazione delle lettere portoghesi, una complementarità culturale, artistica e creativa tra Portogallo e Spagna, entrambi legati al corpo peninsulare, da superare qualsiasi orgoglio o apatico disinteresse di carattere nazionalistico. Fu difatti durante il periodo della monarchia duale quando ebbe inizio in Portogallo una fioritura di autori quali Francisco Lobo, Violante do Céu, Bernarda Ferreira Lacerda, Manuel de Faria e Sousa, Francisco Manuel de Melo, Fr. Luis de Sousa, oltre ad alcuni commediografi di alta genialità creativa come Jacinto Cordeiro ed una moltitudine di poeti epici e lirici, nonché di storiografi e viaggiatori, retori ed epistolografi. Molte opere dei quali giacciono ancora nella segretezza degli scantinati di biblioteche. Un vero e proprio fluire 'a scomparsa' di testi

¹ En la transcripción de textos citados interviene con adaptaciones y soluciones lingüísticas modernas como la introducción y supresión de signos diacríticos y regularización de alternancias gráficas.

che arricchirebbero notevolmente il panorama delle lettere iberiche aprendo nuovi orizzonti sull'integrazione letteraria tra Portogallo e Spagna. Tutto ciò contraddicendo le valutazioni di posizione opposta pronunciate da critici e scrittori delle due nazioni tendenti ad offuscare un periodo di integrazione culturale e letteraria non del tutto approfondito².

Ma veniamo a date più recenti. Molto ci sarebbe da dire. Mi limito a segnalare tre momenti che trattano in primo luogo di traduzioni poetiche e trasferimenti di cordiali frequentazioni tra lingue diverse sconfessando l'annoso e quasi mitico antagonismo tra Spagna e Portogallo per poi rimettersi in quell'antico consorzio di idee e di versi che permise a Unamuno di colloquiare 'simpaticamente' non solo con la lingua portoghese ma con tutta la cultura lusitana ed iberica. E rivelare così la ricchezza delle diversità.

² La critica ufficiale in Portogallo, esiziale precedente, richiamandosi soprattutto all'influenza gongorina che caratterizzò la letteratura portoghese del secolo XVII, così si esprimeva nei primi decenni del Novecento: «um século de inteira corrupção de gosto» (*Ensayo Biographico-critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, IX, 124) erano le parole con le quali José Maria Costa e Silva sintetizzava la propria ostilità. Fidelino de Figueiredo considera la poesia gongorina come degenerazione e decadenza della lirica portoghese cinquecentesca. Ricardo Jorge, poi, con un linguaggio piuttosto colorito, scriveva che «as letras portuguesas, como nenhuma outras, se derrancaram em fermentação sórdida que entreteve uma triste fase, longa e profunda, de estranha putrescência cerebral»: Jorge 1915, p. 528. Più indulgenti e, in qualche caso più imparziali, furono gli studiosi portoghesi che vennero dopo: da Alfredo Pimenta a Hernâni António Cidade, a Manuel Rodrigues Lapa. Si legge di quest'ultimo nel prologo alle *Cartas espirituais de Frei António das Chagas*: «Sem querermos reivindicar uma perfeição, que verdadeiramente não existe, é com outro critério que hoje examinamos as audácias, por vezes felizes, dos Artistas de Seiscentos. Devemos enquadrá-los no seu ambiente literário e histórico, e aí considerá-los, sem prevenções e até com simpatia, pela ânsia que puseram no trabalho da forma» (Lisboa 1939, p. XXVII). Per quanto riguarda invece la critica spagnola corrispondente allo stesso periodo, notiamo come poco o nulla è stato detto al riguardo. Limitiamoci, tra i pochi esempi che si riscontrano, a quanto Marcelino Menéndez Pelayo accennò, con marcata supponenza, nelle pagine di *Letras y literato sportugueses* raccolte in *Estudios y discursos de crítica literaria*, V, Ed. Nac., p. 261: «La influencia española, representada entonces por la escuela culterana en su período de mayor delirio, fué universal y prepotente. Escribiéronse infinitos volúmenes de versos líricos y muchos poemas con pretensiones épicas. Algunos son depósitos de las mayores extravagancias. Muy pocos merecen llegar a la posteridad. El prototipo de aquella poesía infeliz está en el *Postillón de Apolo* y en *La Fénix Renascida [ou obras dos melhores engenhos portuguezes]*, vastos almacenes de malos versos». Sicché anche quel poco che fu scritto dalla critica spagnola veniva curiosamente a coincidere, in negativo, con quella portoghese, sebbene con motivazioni chiaramente antagoniste, in particolare se messa a confronto con il giudizio di Francisco Marques de Sousa Viterbo: «Na poesia, porém, è que o gongorismo fez mais estrado assumindo ela uns tais requintes de subtiliza que parece uma irredutível charada. Umas vezes faz pena ver como tanto talento se esteriliza-va por tal forma: outras vezes dá vontade de aplicar a esses versificadores o mesmo instrumento que o Divino Mestre aplicou aos vendilhões do templo» (le citazioni provengono da Ares Montes 1956: 53-57).

Di grande rilievo per quanto riguarda la stretta vicinanza (per molti versi quasi un'integrazione sinergica) in ambito della letteratura moderna iberica fu il momento in cui Ramón Gómez de la Serna cominciò a stabilire stretti legami con l'ambiente letterario lusitano sentendosi particolarmente attratto da figure come António Joaquim Tavares Ferro, quell'António Ferro, che a soli diciannove anni con l'appoggio dell'amico Mário de Sá-Carneiro, apparve come editore ufficiale della rivista *Orpheu*, e che più tardi si sarebbe allontanato dal gruppo prendendo strade ben diverse³. E più ancora con Almada Negreiros, artista centrale dell'arte moderna portoghese del Novecento, con il quale ebbe uno stretto rapporto di amicizia favorito anche dalla sua lunga permanenza a Madrid che va dal 1927 al 1932. Nella capitale spagnola, infatti, oltre a frequentare assiduamente l'allora Café Granja 'El Henar' della Calle de Alcalá, luogo di ritrovo di letterati ed artisti di ogni genere, fu accolto a braccia aperte da Ramón Gómez de la Serna, conosciuto due anni prima a Lisbona, in un'antica fiaschetta chiamata *Pombo*. Una delle più indovinate descrizioni storiche del locale, che una narrazione romantica farebbe risalire ai tempi di Larra, Espronceda e Gustavo Adolfo

³ In un discorso, tenuto durante un banchetto predisposto in onore del pittore e grafico portoghese José Pacheco direttore della rivista «Contemporânea» e, di conseguenza, per festeggiarne la presenza, il cui testo apparve nel gennaio del 1923 sul numero 7 dello stesso periodico, Ramón Gómez de la Serna pronuncia queste parole che qui trascrivo solo parzialmente, limitandomi ai passaggi da considerarsi in questo contesto come i più significativi: «Mis queridos amigos y compañeros: hace seis años que vengo sigilosamente a Portugal y me oculto para trabajar en sus rincones serenos desde los que también vengo a ver en perspectiva España. La primera vez que después de los años de incognitismo asisto a un acto público ha sido esta noche. He estado esperando seis años a que se celebrase la primera fiesta de mi escuela, el primer homenaje a los míos [...] Sólo al principio, a mi llegada a Portugal, un grupo de seis me festejó en un viejo restaurant del que he olvidado el nombre. Eran los seis nuevos que había entonces en Lisboa, entre ellos aún desconocido el gran António Ferro... (Se promueve una ovación en honor del ausente amigo de todos [...]) José Pacheco ha logrado que su revista pueda estar al lado de las revistas ultra-modernas y hasta se podía decir que lleva a su compañía una cosa que falta en las otras: Salud. Pero lo que ha hecho de más maravilloso *Contemporânea* y su director su hallazgo, su aportación al movimiento moderno del arte, su misturación original, ha sido unir el cubismo al rusticismo, el cerrar el círculo, el que de nuevo la cabeza se muerda la cola [...] Ese fondo de rusticidad terrestre y marítima que tan arraigado está en Portugal y que vale como haber llevado a supremo término una civilización, pues es rusticidad de antigua progenie y de depurada continuidad, ha sido vuestro gran acierto el infiltrarlo en el arte nuevo. Sin perder ese fondo huesudo de grandes aldeanos que hay siempre en vosotros, habéis sabido creer en lo nuevo. ¡Esa será vuestra suerte y eso ha ocasionado nuestra sorpresa y nuestra admiración! [...]». È bene ricordare che il numero 1 della rivista mensile «Contemporânea» vede la luce a Lisbona nel mese di maggio del 1922 con sede editoriale al numero 24 di Chiado. Insieme al nome del direttore José Pacheco, qui già menzionato, e dell'editore, l'impresario Agostinho Fernandes, creatore più avanti, nel 1942 della Portugália Editora, tra i nomi dei collaboratori risaltano quelli di José de Almada-Negreiros con *Autoretrato* e *Histoire du Portugal par coeur*, di Fernando Pessoa con *O banqueiro anarquista*, dell'azzuriano Ernesto do Canto con *Varinas*, di Mário e SáCarneiro con *Poemas de Paris* ed António Botto con *Versos*.

Bécquer, le racconta in seducente sintesi lo scrittore e cronista madrileno Tomás Borrás quando ne descrive l'ambiente:

Personas de abrigo raídos, amor a la libertad, café con goterones de ron, poemas ultraístas, artículos gratis, poetas que rezuman rípios por sus ismos, sorbetes de arroz, capas, ópera española, hispanoamericanos, los *Caprichos románticos* de Conrado, la muerte prematura de Fernando Fortún, portuguesismo, gas, Larra y Espronceda se asoman, embozados. Y Ramón toda la noche redoblando –¡Tarramplanplán!– el tambor entusiasta (del Río López 2009: 64-65).

In quel luogo al numero 4 della calle Carretas che tempo, guerra, progresso hanno eliminato, spazio di conversazione e di scrittura, una specie di agorà di impronta modernista, del tutto alternativa alla cultura ufficiale, il poeta, romanziere, drammaturgo, pittore e disegnatore portoghese, 'mago ermetico', come ebbe a definirlo Eduardo Lourenço (1982: 45), ritrovò la medesima vitalità creativa delle precedenti esperienze multiformi fatte sia a Lisbona che a Parigi. Questa sua nuova frenetica attività fu sostenuta da ripetute frequentazioni alle *tertulias* letterarie e, con la costante presenza del complice Ramón, dalle mutue 'contaminazioni' con poeti, pittori e musicisti spagnoli. Tutti documentati sono i numerosi contatti: dal poeta granadino Federico García Lorca a Ernesto Giménez Caballero propulsore marinettiano delle avanguardie artistiche spagnole⁴ il quale si propose di organizzargli una mostra dei suoi disegni⁵. Dal pittore Daniel Vázquez Díaz, che a partire dal 1918, dopo una permanenza a Parigi, incontrò nell'arte del cubismo il proprio mezzo espressivo, al musicista di Burgos Regino Sáinz de la Maza. Molte delle opere grafiche che Almada Negreiros compose a Madrid, conservate in archivi privati e musei, sono facilmente visibili mentre quasi tutti i pannelli decorativi, come quello destinato al Teatro Muñoz Seco, le decorazioni murarie incaricate per la Residencia de estudiantes dalla *Fundación del Amo* della città universitaria, andarono perduti durante la guerra civile. Prodigioso fu il ritrovamento a Madrid di alcuni dei dodici pannelli (otto sulla facciata e quattro all'interno) appartenenti al Cinema San Carlos⁶ fat-

⁴ Sulla figura di Giménez Caballero e l'importanza che ebbe la rivista «La Gaceta Literaria» da lui fondata, non posso esimermi dal citare lo studio di Mainer (2005: IX-LXVIII), seguito da Mainer 2013. «Giménez Caballero – annota Mainer – actuó como catalizador de todas las vanguardias literarias a la vez que iniciaba una deriva hacia posiciones fascistas que no fueron infrecuentes en el mundo literario, desde comienzos del siglo XX, como han ilustrado bien los estudios de Sternhell. Este escritor ha subrayado el impacto que tuvo, en algunos ambientes literarios europeos, el culto a la nación, el desprecio por el racionalismo y el universalismo, de los que derivaban las ideas sobre los derechos del hombre, y el desprecio por fórmulas políticas como la democracia, el liberalismo y el marxismo».

⁵ L'esposizione, come si legge sul quotidiano ABC del 21 giugno del 1927, si inaugura quello stesso pomeriggio all'Unión Iberoamericana della Calle Recoletos n. 10 rimanendo in programma fino a tutto il 1927.

⁶ Oggi, sempre al n. 125 della calle de Atocha, come Teatro Kapital, adattato a discoteca.

to da José Ernesto de Sousa⁷ grazie alla rilettura di un'intervista rilasciata dall'autore all'amico Joaquim Novais Teixeira⁸ nel 1929 la cui notizia il de Sousa aveva conservato fin da giovane in un ritaglio di giornale.

In epoca più recente (siamo nel 1952), si tenne a Segovia il primo Congresso Internazionale di Poesia al quale parteciparono numerosi poeti spagnoli e ispanoamericani. Quell'incontro che si svolse all'Universidad Popular dal 17 al 27 giugno fu presieduto da Vicente Aleixandre insieme ad Eugenio D'Ors e Carles Riba poeti legati alla vita culturale catalana e dal poeta colombiano Eduardo Carranza. Di questo primo coraggioso tentativo d'aprirsi un varco all'isolamento, alla ricerca di un ricongiungimento con altre identità linguistiche e culturali, va segnalato l'appassionato intervento del poeta Dionisio Ridruejo inneggiante alla libertà e alla fraternità dei poeti di 'tutte le Spagne' e, sulla spinosa situazione riguardante gli annosi contrasti tra catalano e castigliano, vanno ricordate le parole sofferte di Vicente Aleixandre al riguardo, circoscritte alla contestualità degli argomenti affrontati:

Los Catalanes no se contentarán en publicar sus libros en catalán, lo que es eternamente justo, sino que en una nueva etapa, cuando llegue, si es que llega, la democracia, querrán que toda la enseñanza en Cataluña se dé en Catalán, y el castellano quede completamente desplazado, y se estudie sólo como un idioma más, como el francés. A esa desmembración lingüística me opondré siempre, como se opusieron Unamuno y Ortega en el Parlamento de la República.

Il poeta Alberto de Serpa fu invitato a partecipare a quel simposio in qualità di rappresentante della lirica portoghese. Lo ricorda Albano Martins nel saggio *Aproximação à poesia espanhola*: «No livro publicado em 1952, *Poetas... Poetas*, Alberto de Serpa, da geração da revista *presença*, oferece-nos, em prosa e verso, o registo diarístico do "I Congresso de Poesia em Segóvia", no qual participou, ampliando, nos volumes *Vê se vês terras de Espanha*, do mesmo ano, e *Mais uns versos de Castela*, de 1957, o seu gesto de "aproximação" a Espanha» (Calef, Estévez, Fournier 2015: 685). Nel rileggere le annotazioni raccolte nel libriccino⁹ del poeta lusitano si riafferma il convincimento che, nella rappresentazione riassuntiva in proiezione quasi vertica-

⁷ Fu l'ideatore nel 1946 del primo cineclub in Portogallo. Va ricordato che oltre ad essere stato il creatore del *Novo Cinema* con la realizzazione del film *Dom Roberto* premiato al Festival di Cannes nel 1962 fu anche promotore nel 1969 dell'allestimento di un *Exercício de comunicação poética* con musica dal vivo e testi di Alberto Helder, Almada Negreiros, Luísa Neto Jorge e Mário Cesariny.

⁸ Scrittore e critico cinematografico trasferitosi a Madrid nel 1919 frequentò assiduamente in quegli stessi anni i circoli letterari madrileni venendo a contatto con intellettuali quali Pio Baroja, Unamuno, Díez Canedo, Valle-Inclán, Manuel Azaña. Godette in particolare dell'amicizia di Luis Buñuel e di Almada Negreiros. Durante la sua permanenza in Spagna con l'avvento nel 1926 della dittatura in Portogallo si prestò a sostenere il rifugiati politici portoghesi per poi, più tardi, farsi estremo difensore della Repubblica spagnola.

⁹ Alberto de Serpa, *Poetas...Poetas*, Edições Saber, Porto, Julho, 1952. Il contenuto è dedicato a *Camilo José Cela*, *Ildefonso-Manuel-Gil*, *José García Nieto*, *José Luis*

le dei giorni trascorsi a Segovia e dintorni, convergono dall'esterno richiami a precedenti risultati riconducibili a quell'intento, in nome della poesia, di una stretta corrispondenza linguistica e culturale iberica.

À entrada do hotel, um abraço de Rafael Santos Torroella – o Secretário do Congresso, meu colaborador d'*O Cavalo de Todas as Cores*, alto, forte, moreno, animado – dá-me logo confiança. Depois é o Rafael Morales, um dos meus tradutores [Serpa 1947], José Luis Cano, meu editor e director da *Adonais*, Ildefonso-Manuel Gil [1948]¹⁰, meu longo e compreensivo crítico, Vicente Aleixandre que parece o Príncipe que efectivamente é da Poesia... [Serpa 1947: 7].

Sono queste le parole con le quali si apre il registro giornaliero dei sette giorni del convegno segoviano. In esse si fonde la narrazione autobiografica di sperimentate esperienze, quasi una specie di *cahier de liaison*. Il titolo della pubblicazione *O Cavalo de Todas as Cores* associato al nome del poeta Rafael Santos Torroella, posto come suo collaboratore, custodisce inattesi legami. Una rapida rilettura all'unico numero con cui uscì nel 1950, con una tiratura di soli 200 esemplari, questa rivista brasiliana, diretta dal poeta João Cabral de Melo Neto e da lui ideata fin dal 1947 come periodico trimestrale, svela durante il suo tragitto di realizzazione il contributo di numerosi scrittori ed artisti. Da Clarice Lispector, la prima persona alla quale Cabral de Melo pensò di rivolgersi coinvolgendola sin dal principio, come risulta in una lettera a lei indirizzata dove si legge:

Estou em entendimento com o Lauro Escorel – e este com Antônio Cândido, de S. Paulo – para fazermos uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA (dístico: PLUS ÉLIRE QUE LIRE, Paul Valéry). Será uma revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos directores [...] Gostaria que V. nos mandasse – se è que o Lauro já não as lolicitou – suas sugestões e, – coisa que seria ótima – que considerasse a possibilidade de figurar como um dos directores (Carvalho 2007).

A Manuel Bandeira si rivolge l'anno seguente con uno scritto con il quale gli comunicava l'imminente apparizione della rivista. Sebbene non avesse ancora ricevuto lettera di consenso da parte di Antônio Cândido, lo informava di avere terminato la traduzione dei 25 *tankas* di Carles Riba, il migliore poeta catalano vivente, come ebbe a definirlo, da aggiungere agli altri contributi già predisposti per la loro pubblicazione¹¹. Di passaggio va detto che

Cano, Luis Rosales, Rafael Morales, Rafael Santos Torroella e Vicente Aleixandre – Amigos em Espanha e em Poesia.

¹⁰ Si tratta di saggi su Fernando Pessoa e Alberto de Serpa.

¹¹ «Como *Antologia* não saíu logo, três dessas tankas traduzidas ao português foram publicadas no número 16 da revista *Ariel*, de Barcelona, em abril de 1948, com apresentação de Joan Triadú intitulada *Brasil i Catalunya*», in Carvalho 2007: 114.

è a Manuel Bandeira che João Cabral deve il suo approccio all'espressione creativa e culturale catalana. Lui che risiedendo dal 1947 al 1950 come Console generale del Brasile a Barcellona occupandosi fino ad allora solamente della poesia spagnola castigliana, cominciò a leggere nell'idioma del paese in cui si trovava e ad impararne la lingua giungendo a scoprire «enormes coisas», in parte suggerite da un moto di comprensione empatico che lo rese consapevole della difficile situazione in cui era venuta a trovarsi la cultura catalana e il suo patrimonio storico insidiato prima dalla dittatura di Primo di Rivera e, di recente, dal regime franchista¹². L'accostamento così determinato alla lirica e alla cultura dell'intera Spagna finì inoltre per perfezionare anche gli aspetti formali oltre che razionalistici della propria poesia come ebbe ad annotare lo studioso Ricardo Souza de Carvalho:

Foi preciso o encontro marcante com a poesia e a cultura espanholas para redimensionar o racionalismo e o esteticismo da sua poesia. Nas obras seguintes, especialmente *O cães em plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida Severina* (1954-1955), abriu-se a uma preocupação com o prosaico e o social que não era compartilhada por muitos dos poetas do período. Cabral esteve longe de alimentar a celeuma entre 'Modernistas de 22' e 'Geração de 45', investindo na continuidade das lições de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, para a formação de uma dicção própria, como destacou na série de 4 artigos intitulados *Geração de 45* para o *Diário Carioca*, em 1952 (Carvalho 2009: 143).

¹² «Na resposta, a 4 de setembro, Cabral comentou que estava imerso na poesia espanhola, mas em castelhano. No entanto, não se mostrou indiferente à questão do amigo. Meses depois, em carta de 17 de fevereiro de 1948 confessou que ela o fizera “criar vergonha”: “Comecei a ler e a aprender a língua do país e em sua literatura descobri enormes coisas.” Vinha se dedicando à tradução, principalmente das *tankas*, forma clássica da poesia japonesa cultivada na obra *Del joc i del foc* [Do jogo e do fogo] (1946) de Carles Riba (1893-1959). Três dessas traduções foram divulgadas no número 16 de *Ariel. Revista de Les Arts*, de abril de 1948, as quais não foram registradas no trabalho de Zila Mamede, podendo ser consideradas as primeiras traduções ao catalão divulgado por Cabral. [...] Em carta de 20 de julho desse 1948, Cabral voltou a lembrar a Bandeira de seu interesse pela poesia catalã despertado por ele, enumerando os poetas que mereciam ser lidos: “Verdaguer, Costa i Llobera, Alcover, Magagall; posteriormente; Josep Carner, Guerau de Liost, J. M. López-Picó, J.M. de Sagarra, Carles Riba; e a geração dos nascidos neste século, na qual há outros muito bons”. E anuncia a vontade de não apenas ler e conhecer, mas também de traduzir: “Tenho muitas traduções em projeto, sobretudo de Maragall, López Picó, Carles Riba, este último é a meu ver o melhor de todos, dele traduzi uma grande quantidade de *tankas* [...]”. Além das três *tankas* de Riba traduzidas para a revista *Ariel*, transcreve mais traduções de poemas para “acabar de encher o papel”: dois de López-Picó, um de Maragall e dois de Riba, os quais, ao que se sabe, não chegaram a ser publicados, porém dão uma medida de como Cabral se encontrava mergulhado na tradução da poesia catalã e que estava longe de ser mero exercício. Ainda na mesma carta, Cabral se mostrou sensibilizado com a difícil situação da língua catalã na ditadura franquista, que perseguiu as demais línguas da Espanha em favor da dominação exclusiva do castelhano», in Carvalho 2009.

Fu agli inizi del 1949 quando João Cabral, dopo aver diffuso in traduzione quindici poeti catalani i cui testi apparvero nella «Revista Brasileira de Poesia»¹³ approdò al compimento dell'antico progetto. Due anni prima di celebrarsi il Congresso segoviano, nel gennaio del 1950, come già detto più sopra, vede la luce la rivista «O Cavallo de Todas as Cores» stampata da João Cabral de Melo Neto e diretta da Alberto de Serpa. La suggestività del titolo proviene dalle parole che chiudono il testo *Poesia* di José Régio con la sua netta allusione alle caratteristiche estetiche ippologiche del cavallo alato riconducibili alla creatura leggendaria di Pegaso e alla fonte Ippocrene dove le muse si dissetavano (rappresentazione rispondente a un immaginario inventivo d'impeto poetico)¹⁴. Anche l'illustrazione che ne impreziosisce la copertina ad opera del giovane pittore barcellonese Francesc García Vilella duplica nel suo messaggio non verbale la valenza iconografica e simbolica di quelle parole. Vincolo inevitabile tra parola ed immagine. Le diversità di provenienza degli autori partecipanti che allaccia un universo ibero-americano, dal Brasile alla penisola iberica compresa l'area linguistica catalana, rafforza il valore segnico contenuto nel titolo e ne sottolinea il rispecchiamento di un gioco cromatico riconducibile al viaggio nell'alterità. I due contributi, le *Novas Canções Católicas* di Pedro Homem de Mello e *Poesia* di José Régio, compaiono su suggerimento del loro conterraneo Alberto de Serpa mentre il poeta Rafael Santos Torroella coadiuvato dal grafico Enric Tormo si occupa della lirica castigliana. Quattro sono i poeti che appaiono nella rivista come maestri della poesia moderna: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca e Miguel Hernández. In onore di quest'ultimo João Cabral inserirà un componimento poetico intitolato *Encontro com um Poeta de Paisagens*

¹³ Il progetto della sua pubblicazione ubbidiva all'esigenza di creare un periodico 'clandestino' catalano/brasiliano come atto di denuncia contro la censura perpetrata dal regime franchista con la chiusura, alla fine del 1946, dell'unico numero apparso della rivista catalana «Algol» diretta da Joan Brossa, Arnau Puig e Antonio Tàpies. Furono questi i giovani propulsori delle avanguardie che insieme ai loro coetanei, i pittori Modesto Cuixart, Jaume Mercadé, Joan Ponç, Joan-Jospe Tharrats, lo scultore Francesco Boadella, il tipografo Enric Tormo, ed il poeta e critico d'arte Juan Eduardo Cirlot crearono due anni più tardi la celebre rivista «Dau al Set», considerata come «punto di riferimento dell'arte resistenziale spagnola» mentre per Cabral rappresentò una inconfutabile riprova sul ruolo sociale dell'opera d'arte. L'ordine con cui appaiono i nomi nella rivista si attiene alla loro età anagrafica: 1898 (Marià Manent), 1899 (Joan Oliver), 1901 (Tomás Garcés), 1910 (Rosa Leveroni), 1913 (Bartolomé Rosselò-Porcel, Joan Teixidor e Salvador Espriu), 1914 (Joan Vinyoli), 1917 (Josep Romeu i Figueras e Josep Palau i Fabre), 1918 (Joan Barat), 1920 (Joan Perucho), 1921 (Joan Triadú), 1924 (Jordi Sarsanedas) e 1927 (Jordi Cots).

¹⁴ Così termina il componimento: «[...] Mas à Poesia como Poesia, ao alado Cavallo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava as raízes e faz espinchar tanto a água das fontes como a dos charcos, – não lhe ponham antolhos que lhe não pertencem! Não lhe dêem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto».

com Figuras. Sempre sullo stesso tema risalterà la creazione *Paisagem Tipográfica* di Enric Tormo i Freixes, braccio destro di Cabral del quale si avvalsero di una stretta collaborazione oltre João Cabral de Melo, Joan Miró e il gruppo Dau al Set¹⁵.

Duplicazione, quasi una germinazione di quell'evento rivolto alla necessità di affidare al linguaggio poetico la dimensione essenziale di dialogo si ritrova come incalzante ed attuale problema alla base di quello straordinario progetto che fu il primo congresso di poesia che si tenne a Segovia nel 1952, in un periodo di oppressione e di minacce politiche. Ritroviamo quel Rafael Santos Torroella che in modo conciso Alberto de Serpa si limita a descrivere come segretario del convegno la cui figura andrebbe qui rielaborata in un contesto più ampio. Come riferisce la moglie María Teresa Bermejo, nelle pagine di un diario rimasto ancora inedito, il poeta scrive:

En 1951, en uno de mis frecuentes viajes a Madrid, mi antiguo condiscípulo Joaquín Pérez Villanueva, a la sazón Director General de Enseñanza Universitaria, que tenía mucha relación en Segovia, donde había estado de Gobernador Civil y había creado unas becas para artistas plásticos en esa ciudad, me propuso organizar 'con un poco de dinero que dispongo' unos encuentros de pintores y escultores. Mi inmediata y espontánea respuesta contra-propuesta fue la de organizar unos encuentros entre poetas, y así propiciar un intercambio de ideas e inquietudes entre los creadores de las distintas regiones españolas (Amat 2003: 6)¹⁶.

Ed è Vicente Aleixandre, l'altra figura di spicco del congresso segoviano, a rallegrarsene nelle dichiarazioni confidenziali che fa a Luis Cano: «Me cuenta Vicente que ha estado a verle Rafael Santos Torroella para hablarle del proyectado Congreso de Poesía, del que es secretario, y que patrocina Pérez Villanueva, Director de Enseñanza Universitaria y uno de los hombres más abiertos del Régimen. La visita tenía por objeto pedirle a Vicente que formara parte del Comité Organizador y participara en el Congreso, que va a tener lugar en Segovia» (Cano 1986: 25-26).

¹⁵ Nell'arte delle incisioni di immagini, determinante fu il suo intervento nella realizzazione del volume di Joan Miró *À Toute Épreuve* de Paul Éluard. L'opera, che con le 80 incisioni in legno incarna lo spirito e tutti gli elementi tematici del poeta francese, vide la luce nel 1958 pubblicato in edizione limitata di 130 copie dall'editore ginevrino Patrick Cramer. Anche il suo ruolo di grafico nella rivista «Dau al set» ricoprì una funzione basilare nella linea di orientamento del periodico. Tra i diversi esempi mi soffermo sulla pagina dedicata all'architetto Antoni Gaudí, massimo esponente del modernismo catalano, dove si legge: «[...] Gaudí és un místic que ens explica el seu dogma en un llenguatge plàstic-didàctic-arquitectònic. /Hem de llegir l'arquitectura del nostre arquitecte./De la sua uturgència de la pedra, flueix, en les seves formes, aquesta blanca sensualitat que és el centre exacte de la poesia./Ella és el nostre lloc», in «Dau al Set», 4, 1948, p. 25.

¹⁶ Sulla figura e opera del poeta si veda Santos Torroella 1996.

Sappiamo che il poeta spagnolo, premio Nobel per la letteratura nel 1977, gioì nel vedere realizzarsi quell'incontro per il quale pose come condizione la partecipazione di Carles Riba, Josep Vicenç Foix e Marà Manent, i tre poeti più discussi dal regime affinché la poesia catalana potesse finalmente abbandonare il suo isolamento. Il risultato, come lo ricorda anche Alberto de Serpa, fu clamoroso. In quell'atmosfera di libertà all'insegna della poesia, difesa e sostenuta da Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Leopoldo María Panero, Dionisio Ridruejo e Luis Rosales, come affermò Alexandre, si poterono dire cose che sarebbe stato impensabile udire a Madrid.

Tutte queste non sono altro che alcune annotazioni di episodi vissuti a dimostrazione di come l'arte in genere, la poesia nello specifico (con la musica ad essa strettamente collegata), da sempre ha ricoperto un ruolo sociale oltre che culturale nella comunicazione tra le diverse popolazioni. Perenne tramite di trasmissione per la convivenza e la fratellanza tra i popoli.

Nulla di meglio dunque che affidare all'esperienza poetica il compito di travasare la creatività linguistica e musicale da una realtà culturale all'altra. E nel rendere intelligibili le differenze e rivelare la ricchezza della diversità, raggiungere una vera e propria comunione alla stessa fonte di vita.

Castelletto sopra Ticino, primavera 2016

Bibliografia

- Almada Negreiros J. de 1935, *Sudoeste: Europa Portugal*, «Cadernos de Almada Negreiros», 1, 5.
- Amat J. 2003, *Hilos de aproximación. El catalanismo dialogante y los Congresos de Poesía*, «Ínsula», 4.
- Ares Montes J. 1956, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XII*, Gredos, Madrid.
- Calef P., Estévez F., Fournier A. (a cura di) 2015, *Hora fecunda. Scritti in onore di Giancarlo Depretis*, Nuova Trauben, Torino.
- Cano J.L. 1986, *Los cuadernos de Velintonia*, Seix Barral, Barcelona.
- del Río López Á. 2009, *Los Viejos Cafés de Madrid*, Ediciones La Librería, Madrid.
- Gil I.M. 1948, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Heraldo de Aragón, Estudios literarios vol. 1, Zaragoza.
- Jorge R. 1915, *Francisco Rodrigues Lobo, ensaio biográfico e crítico*, «Revista da Universidade de Coimbra», IV, 528.
- Lourenço E. 1982, *Almada-Mito e Mitos de Almada*, in *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Fundação Calauoste Gulbenkian, Lisboa, 45.
- Mainer J.-C. 2005, *Ernesto Giménez Caballero, Casticismo, Nacionalismo y Vanguardias [Antología 1927-1935]*, Selección y prólogo de José-Carlos Mainer, Colección obra fundamental, Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
- 2013, *Falange y literatura*, RBA Libros, Barcelona.
- Menéndez Pelayo M. 1941-1942, *Letras y literatos portugueses*, in *Estudios y discursos de crítica literaria*, V, siglo XIX, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 156-167
- Oliveira Martins J.P. de 1886, *História de Portugal*, vol. I, Viúva Bertrand, Lisboa.
- Rodrigues Lapa M. 1939, *Cartas espirituais de Frei António das Chagas*, Lisboa.
- Santos Torroella R. 1996, *Obra Poética*, Prólogo de César Antonio Molina, Visor, Madrid.

- Serpa A. 1947, *Poemas de Oporto*, prefacio y traducción de C. David Ley y R. Morales, Colección Adonais XXXVI, Madrid.
- 1952, *Poetas...Poetas*, Edições Saber, Porto.
- Carvalho, R.S. de 2007, *O Cavalo de Todas As Cores. Uma revista editada por João Cabral de Melo Neto*, «Revista USP», 73, março/maio, São Paulo, 113-114.
- 2009, *Do catalão ao português: João Cabral tradutor*, «Revista Literária», XLIX (1), jan/jun, São Paulo, 49 e 143.

Eugénio de Andrade e a poesia hispânica

Perfecto E. Cuadrado

Universitat de les Illes Balears

*Para Piero Ceccucci, mestrAmigo
e companheiro de viagem*

Pouco depois da morte de Eugénio de Andrade, houve um encontro em Milão onde concelebrámos a palavra e a presença do autor de *As Mãos e os Frutos* congregados pelos ‘indisciplinadores de almas’ Arnaldo Saraiva e Piero Ceccucci. Lembrando aquela festa da poesia e da amizade, resgatamos e revisamos agora estas notas cordiais para lembrar, celebrar e agradecer a presença, a amizade, a ajuda e o exemplo de Piero, no mundo Professor Dr. Piero Ceccucci.

Digamos que queremos falar das relações entre Eugénio de Andrade e a poesia e os poetas espanhóis: como leitor e tradutor, e como autor lido e traduzido. Traduzido, aliás, nas cinco línguas das Espanhas: as quatro oficiais ou co-oficiais – castelhano, catalão, galego e basco ou euskera – e mais uma – o asturiano – que sem ser ainda legal e oficialmente ‘co-oficial’ tem nas Astúrias um estatuto próximo ao das outras. E digamos também que isto é quase mais um simples projecto ou uma proposta de trabalho mais do que propriamente um levantamento da questão que precisaria de um trabalho apurado consultando para isso a biblioteca do autor, a correspondência trocada, as dedicatórias de livros e poemas, os vários depoimentos do autor e seus leitores e tradutores, a análise da recepção crítica da sua obra em Espanha, e, o que é mais difícil a arriscado, tentar descobrir as influências num e noutro sentido daquelas relações.

Sobre as ditas relações tem falado muitas vezes o próprio autor de *Materia Solar*. Assim, numa entrevista dada a Javier García para o jornal «El País»¹, e à pergunta «¿Qué sabe de su abuela española? ¿Ha tenido influencias de la cultura y la poesía españolas?», respondia:

¹ Madrid, 3/11/2001, p. 3.

Sólo sé que que se llamaba Juana. Mi madre me hablaba de un ‘sombbrero blanco’ que trajo de Coria y de haber sido allí donde me nacieron los primeros dientes. Sólo más tarde tuve los primeros contactos con la cultura española, y precisamente con la poesía. Fue alrededor de los doce años. Trabé amistad con un muchacho, dos o tres años mayor que yo, de las bandas de Pontevedra, que, sabiendo cuánto me gustaba la poesía, me regaló las *Rimas y leyendas* de Bécquer. Nunca leí las leyendas, pero las rimas las leí varias veces, y algunos de esos poemas aún están en mi memoria. En aquella época, en portugués, no había encontrado todavía esa levedad, esa música aérea y al mismo tiempo tan arrebatada. Las lecturas fundamentales de Pessoa y Pessanha tardarían todavía dos o tres años. Tuve que empujar el carro de mucha basura poética antes de descubrir a Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, António Nobre, Cesário, Sá-Carneiro, Pascoaes y los dos faraones de nuestra poesía moderna ya referidos. Pero a Bécquer nunca lo olvidé, incluso cuando descubrí otros poetas de lengua española más modernos que en algunos momentos me cautivaron. [...] Por ejemplo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Luis Cernuda², Pablo Neruda, Jorge Guillén, Alexandre.

E, à pergunta «¿todavía se mantiene su interés por estos poetas?», confessava:

No del mismo modo, naturalmente. Antes de todo, déjeme decirle que leí a esos poetas en la década de los cuarenta, por tanto, después de Baudelaire y Rimbaud, después de Pessoa, Pessanha y Sá-Carneiro, en una época en que también leí apasionadamente a Whitman y Rilke, Ungaretti y Eliot, Safo y Li Bai. Fueron años en los que leí mucho. Pasé cuatro años en Coimbra, sin estudiar nada, sólo leía y oía música. En un mundo en guerra, ¡vivía en el paraíso!. Volviendo a su pregunta. Mi interés por la poesía española disminuyó mucho, me interesé por otras culturas, viajé por otros países, profundicé mi curiosidad por las culturas griega y china. Traduje, por puro gusto, a otros poetas. Naturalmente que los españoles que cité continúan siendo grandes poetas. Machado era, para mí, hasta hace poco tiempo, el mayor de todos. Entretanto, la lectura de la *Lírica de una Atlántida*, del poco simpático Juan Ramón, vino a confundirme las ideas. A García Lorca, que traduje y de quien publiqué en 1946 una antología, varias veces reeditada [García Lorca 1946]³, dejé de leerlo, pero sé que el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es uno de esos poemas que raramente se le ocurre a un poeta. Cernuda es, de esa generación, al que más he releído y tal vez mi preferido, juntamente con el

² Ángel Crespo publicó, como se sabe, las cartas de Cernuda a Eugenio de Andrade en Zaragoza, Ed. Olifante, 1979.

³ II ed., com o título *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica de Federico García Lorca*, Editorial Inova, Porto 1968; IV ed., com o título *Poemas de García Lorca*, in *Obras de Eugénio de Andrade*, vol. 10, Limiar, Porto 1979; VI ed. in *Poesia e Prosa*, vol. 2, O Jornal/Limiar, Lisboa/Porto 1990; na ed. de *Obras de Eugénio de Andrade*, vol. 10, citada supra, incluiu-se o livro *Dez Poemas de García Lorca*, Editorial Inova, Porto 1978. De García Lorca traduziria também duas obras de teatro: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim* (Delfos, Lisboa 1961) e *Pequeno Retábulo de D. Cristóvão* (O Oiro do Dia, Porto 1980).

Aleixandre de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*. De Guilén, me gusta sobre todo el *Cántico*, estremecedor y luminoso. En cuanto a Neruda apenas releería hoy las *Residencias*. La verdad es que al único poeta español al que regreso siempre es a San Juan de la Cruz. A ese, desde que lo descubrí, nunca lo dejé de amar.

No texto preparado quando da recepção do Prémio Extremadura, Eugénio de Andrade havia de voltar sobre as suas lembranças da avó Juana e dos seus primeiros meses em Valverde del Fresno, para imediatamente mergulhar na poesia, reiterar o encontro em Lisboa com o rapaz galego que lhe descobriria a poesia de Bécquer e deter-se no seu descobrimento de Lorca graças ao bailarino andaluz Pepe Montes:

Para lá do embruxamento da sua poesia, Lorca teve ainda outro mérito: abriu-me as portas de Espanha. Foi pela sua mão que cheguei a S. João da Cruz e a Lope, a Velázquez e Goya, a Quevedo e Galdós, a Unamuno e Machado, a Ortega e Juan Ramón, a Guillén, a Aleixandre, a Cernuda, a tantos outros. Entretanto, fui para Coimbra. Começara a traduzir alguns ‘romances’ de García Lorca, descobri que traduzi-lo era uma forma de exorcismo, de me liberar daquela fascinação.

E, nesse mesmo texto, na prolongação das suas lembranças espanholas e poéticas, falava ainda dos seus encontros e da sua amizade com outros grandes poetas das gerações posteriores à do 27:

Em Madrid tinha vários amigos: Aleixandre, Ángel Crespo, José Luis Cano, Brines, Hierro, Celaya, Villena, Isabel García Lorca. Fiz amizades noutros sítios: Camilo José Cela em Palma de Maiorca, Rafael Alberti em Florença, García Martín em Oviedo, Antonio Carvajal em Granada, Francisco Bejarano em Jerez de la Frontera, Pere Gimferrer em Barcelona, Celso Emlío Ferreiro em Vigo.

O encontro com a poesia de García Lorca poderia também ter acontecido directamente, caso não ter aparecido o bailarino espanhol, nas páginas das revistas literárias da época. Já noutra ocasião, a propósito da revista «Árvore», tenho-me referido a essa presença e a esses tempos⁴:

[...] situados nos anos posteriores à Guerra Civil espanhola e à II Grande Guerra, encontramos referências importantes a poetas espanhóis na revista *Vértice*, por exemplo. Ai, na *Vértice*, para além das evocações e homenagens a Lorca (não só ao poeta, mas também, e sobretudo, ao símbolo da legitimidade republicana derrotada e silenciada a força de mortes ou de exílios), homenagens essas que derivam por vezes em pastiches lorquianos (do Lorca mais divulgado e provavelmente pior interpretado e compreendido, isto é, o Lorca falsamente popularista do *Romancero Gitano*) [...].

⁴ Árvore: encruzilhadas, in Martins 2005: 75-82. Vid. também: Namorado 1987 e Simões 1976.

E depois, no mesmo texto e contexto, comentava (ainda eu) assim um dos encontros do autor de *As Mãos e os Frutos* com o poeta espanhol:

Quanto a Garcia Lorca, citado com admiração por Aleixandre, aparece no n. 4, vol. II-Primeiro Fascículo, com dois poemas dados como inéditos (*Siento e Con la frente en el suelo y pensamiento arriba...*, este último com duas versões diferentes), seguidos de uma apresentação e comentário de Eugénio de Andrade, quem se lamenta de não poder oferecer alguns dos *Sonetos del amor oscuro* que tanto tinha louvado Aleixandre e que Eugénio de Andrade considera ‘provavelmente perdidos’ (felizmente, não era assim, e os *Sonetos...* seriam publicados muitos anos depois⁵). Na verdade, os tais poemas, encontrados «escritos e corrigidos a lápis, pelo punho do poeta, num exemplar da 1ª edição do seu *Libro de Poemas* (Madrid, Imprenta Maroto, 1921)» dedicado pelo autor a Antonio Morón, acabariam por ser reconhecidos como da autoria do destinatário da dedicatória e não do autor de *Poeta en Nueva York*.

A admiração por Lorca desembocou, entre outras coisas, no conhecido poema-homenagem titulado *In Memoriam (F.G.L.)*, quase que uma enumeração lírica dos termos e conceitos que povoam o mundo de imagens poéticas do autor de *Poeta en Nueva York*:

Noite aberta.
A lua
tropeça nos juncos.
Que procura a lua?
A raiz do sangue?
Um rio onde durma?
A voz delirando
no olival, exangue?
Sonâmbula,
que procura a lua?
O rosto de cal
que no rio flutua? (Andrade 1998: 24)

Paralela à sua atracção por Lorca foi a que sentiu pelo seu companheiro de geração Luis Cernuda, o autor de *La realidad y el deseo*, embora não partilhe com ele o que denomina o seu progressivo ‘didactismo’ e uma ideia de ‘pecado’ ou de ‘remorso’ que não condizem com o seu vitalismo essencial, como reconhecia numa conversa com o poeta e lusitanista César Antonio Molina:

En Luis Cernuda hay una carga didáctica y yo no tengo nada que ver con el didactismo. Eso se acentuó muchísimo en la poesía del escritor sevillano a lo largo de toda su obra. Eso ha hecho que siempre me hayan gustado más sus primeros poemas que, por otra parte, nunca enfocan los sentidos como yo. En Cernuda hay una tradición judaico-cristiana que está ausente en mi obra.

⁵ Acabariam por ser publicados em Espanha – não sem perplexidade e polémica – no Suplemento *Sábado Cultural* do jornal ABC de 17 de Março de 1984.

Ésta es muy fuerte y persistente en la poesía española. [...] Jamás sentí esa idea del pecado o el remordimiento que tienen los españoles como Cernuda, Lorca, etc. Yo no sé lo que es esto. Jamás lo he sentido (Molina 1990: 220-221).

Vale a pena recolher aqui outro fragmento dessa conversa para seguir o percurso das suas leituras espanholas e do que delas foi-lhe ficando ao longo dos anos (e descobrir, cá e lá, a reflexão sobre a poesia em geral e sobre sua própria poética):

Yo lo tengo [refere-se a S. João da Cruz] por el mayor poeta del mundo. Generalmente se piensa que el más grande fue Dante y a veces se dice que Shakespeare, pero yo cuando lo leo me sigo reafirmando en mi primera opinión. Lo alado, lo etéreo de su poesía es una cualidad que sólo tienen poquísimos poetas. Ya lo decía Goethe. Lo leí muy joven, como *El Quijote*. Mucho antes de leer a Pessoa. Mis relaciones con España y su literatura siempre fueron muy intensas, Posteriormente me acerqué a otros muchos poetas españoles de diferentes épocas, pero me fui distanciando de ellos. Con San Juan de la Cruz no sucedió lo mismo. Aunque en cada edad los gustos cambian, San Juan se ha ido renovando en mí cada vez con mayor ímpetu. Lorca ya no me gusta como cuando tenía 16 años. Y fíjate que cuando lo leí, dije que era la primera vez que veía a la poesía en traje de luces. Hoy mi opinión sobre el poeta granadino ha variado mucho. Machado fue una lectura importante. Algunos heterónimos de Machado me gustan. Fundamentalmente Mairena. Su poesía no me interesa toda de igual manera. Poemas como *Los hijos de Alvargonzález* me resultan pesadísimos. Me gusta su poesía más sencilla. *La plaza tiene un balcón* es uno de los poemas más hermosos que conozco. En uno de mis libros lo puse como ejemplo de lo que debe ser el ideal de poema. Tener esa brevedad y concisión, ese aspecto aéreo, toda una perfecta arquitectura. [...] la poesía debe ser así, rigurosa, mínima de palabras, como la más profunda tensión. De la misma manera yo pretendo crear mis poemas. A Bécquer lo leí sobre todo porque nosotros carecemos de romanticismo. Me pareció un poeta muy auténtico. Quevedo fue una lectura muy reciente, después de un encuentro con Borges. [...] Me encontré con poemas excepcionales, pero Quevedo no es de mi misma familia. De Unamuno no me interesa su aspecto religioso. No es mi problema, sino el de ellos. Es un poeta sin musicalidad. Lo he leído más a gusto en el *Cancionero*. En su momento me encontré con su prosa, la de Azorín, Baroja, Galdós, etc. Alexandre y Cernuda son otra cosa. Ellos son poetas de mi tribu (Molina 1990: 225-226).

O resumo na direção Espanha-Eugénio de Andrade não é difícil: O poeta tinha uma extraordinária informação sobre a literatura espanhola, desde os escritores dos séculos de ouro (São João da Cruz, Quevedo), passando pelos românticos (Bécquer) e os autores do realismo e da geração de 98 (Galdós, Azorín, Unamuno, Baroja, Machado) até os grandes nomes da geração de 27 (Lorca, Cernuda, Guillén, Alexandre, Alberti), e a sua aguda percepção de poeta leitor e a sua própria consciência lírica foram marcando as leituras, as valorações e as apropriações, traduzidas em reflexões que vão assinalando

um pessoal itinerário de diálogo fecundo derivado por sua vez, como já ficou dito, em iluminações fulgurantes sobre a sua própria poética. E diga-se, de passagem, que a leitura que ele faz dos clássicos espanhóis antigos e modernos coincide com a mais actual percepção e valoração que desses poetas têm os leitores e críticos de hoje.

Dos poetas espanhóis que com ele dialogaram, talvez a relação mais constante seria a que manteve com o que seria o seu primeiro tradutor e introdutor em Espanha, o também grande poeta e figura principal do lusitanismo espanhol Ángel Crespo (e com a sua mulher, Pilar Gómez Bedate). Podemos seguir parcialmente o percurso do diálogo entre eles através das páginas do diário que Pilar publicou já depois da morte do Ángel Crespo (1999).

Mas, junto ao nome de Ángel Crespo, deveríamos juntar os nomes de outros poetas-tradutores que nas diferentes línguas espanholas têm contribuído a fazer de Eugénio de Andrade um nome conhecido, admirado, estudado, significativo e necessário no âmbito da poesia espanhola das últimas décadas, nomes representativos de tendências poéticas diferentes como podem ser as da chamada ‘poesia da experiência’ (dominan na poesia espanhola penúltima) e dos seus beligerantes adversários os ‘poetas do silêncio’, nomes como os de Ángel Campos Pámpano, José Luis García Martín, Àlex Sussana, José Luis Puerto, José Ángel Cilleruelo o Jesús Munárriz⁶. Como diz José Luis García Martín:

⁶ Eis a lista das traduções em livro. *Asturiano: Memoria d'outru riu*, trad. de A. García e nota de J.L. García Martín, Libros de Frou, Oviedo 1985; *Contra la Escuridá*, Versão de A. García, Alvízorras Llibros, Oviedo 1988; *Poemas*, trad. de J.L. García Martín e asturiana de A. García, Biblioteca de Asturias, Oviedo 1988; *Les manes enceses. Antoloxía (1948-2001)*, Selección, traducción y prólogo de A. García, Edicionaes Saltadera, Oviedo 2014. *Galego: De tanto ollar*, trad., sel. e pról. de L. Rei Núñez, Via Láctea, A Coruña 1992. *Euskera: Uraren Bezpera/Véspera de Agua*, tradução de Maite González Esnalaren, Pamiela Argitaletxea, Iruñea 1990. *Catalão: Matèria solar*, trad. de V Berenguer, Gregal Llibres, València 1987; *Ostinato Rigore*, traducció de M. Guerrero i Brullet. Pròleg de E. Lourenço, Edicions 62, Barcelona 1991; *Quinze Poemas/Quinze Poemes*, tradução de À. Sussana, V. Berenguer i M. Guerrero i Brullet, Câmara Municipal do Porto, Porto 1992; *Ren del dir*, Versão de X.R. Trigo e J. Cortès Ortega, Pagès Editora, Lleida 1994. *Castelhano: Antología Poética 1940-1980*, Versión de Á. Crespo, Plaza & Janés, Barcelona 1981; *Blanco en lo Blanco*, trad. e introd. de F. Villar Ribot, Editorial D. Quijote, Granada 1985; *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa*, presentación y traducción de Á. Crespo, Ediciones Júcar, Madrid 1987; *Contra la oscuridad*, traducción e introducción de F. Villar Ribot, Editorial Pamiela, Pamplona 1988; *El deseo*, trad. de J.L. García Martín, Ediciones Rafael Inglada, Málaga 1989; *El otro nombre de la Tierra*, versión de Á. Campos Pámpano, Pre-Textos, Valencia 1989; *Próximo al decir*, presentación y traducción J.L. Puerto, Amarú Ediciones, Salamanca 1993 (5 *poemas recogidos en la edición plurilingüe: 5 Poemas/Poèmes/Poems/Poesie/Gedichte*, Campo das Letras, Porto 1997); *Oficio de paciencia*, traducción de J.L. Puerto, Hiperión, Madrid 1995; *Aquella nube y otras*, versón de J.L. Puerto, ilustraciones de B. Altheide, Hiperión, Madrid 1996; *La sal de la lengua*, trad. de Á. Campos Pámpano, Hiperión, Madrid 1998; *Todo el oro del día. Antología Poética (1940-2001)*, traducción, selección y prólogo de Á. Campos Pámpano, Pre-Textos, Valencia 2001; *Los surcos de la sed*, traducción de J.Á. Cilleruelo, Calambur/Coedición con la Editora Regional de Extremadura, Madrid 2001; *Lugares de la lum-*

En los años ochenta, Eugénio de Andrade es uno de los más reconocidos maestros de la joven poesía española, no solo de la escrita en castellano, sino también en catalán o en asturiano. Incluso podría decirse que sin el ejemplo de Andrade no habría sido posible la nueva poesía asturiana, la que convirtió al tradicional bable, que parecía solo apto para el costumbrismo y la comicidad, en una lengua de cultura. El principal impulsor de la relación de Andrade con Asturias fue Antón García, quien en 1985 publicó la primera traducción al asturiano de uno de *Memoria d'outru ríu*⁷.

Uma presenza e um reconhecimento que pode e deve ser também investigado seguindo a presença do autor e da sua obra em encontros, palestras, congressos, programas universitários, entrevistas e recensões críticas em suplementos culturais de jornais e revistas literárias⁸, para além das dedicatórias e envios de poemas⁹ e da incorporação osmótica da poesia do poeta da Póvoa de Atalaia na poesia dos seus leitores-tradutores.

Bibliografía

- Namorado J., *A Guerra Civil de Espanha na Poesia Portuguesa*, Antología por Joaquim Namorado, Centelha, Coimbra, s.d. [1987].
- Crespo Á. 1999, *Los trabajos del espíritu. Diarios (1971-1972/1978-1979)*. Edición y notas de Pilar Gómez Bedate, Seix Barral, Barcelona.
- García Lorca F. 1946, *Antología Poética*, Coimbra Editora, Coimbra.
- Martins A. (org.) 2005, *Nos 50 anos de Árvore Folhas de Poesia*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto.
- Molina C.A. 1990, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Prólogo de José Saramago. Epílogo de Ángel Crespo, Akal, Madrid.
- Simões M. 1976, *García Lorca e Manuel da Fonseca dois poetas em confronto*, Cisalpino-La Goliardica, Milano.
- Andrade E. de 1998, *Primeiros Poemas* (IX ed.), in *Obra de Eugénio de Andrade/1*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto.

bre, traducción de Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid 2003; *Oscuro dominio*, traducción de B. Cebollero Otín y D. Pelegrin Nicolas, Hiperión, Madrid 2011.

⁷ Vid. o seu blog <<http://www.crisisdepapel.blogspot.com>> de 12 septiembre 2014.

⁸ *De Hora de Poesía a Zurgai*, por exemplo, destacando entre todas a revista bilingue «Espacio/Espaço Escrito» que lhe dedicou em 2001 a maior parte do seu número 19/20.

⁹ Alguns exemplos podem encontrar-se no volume *A jeito de homenagem a Eugénio de Andrade*, Folio, Porto, s.d.

A viagem de Itália de Sá de Miranda e a introdução do soneto

Rita Marnoto
Universidade de Coimbra

1. Forma métrica que nasce, na primeira metade do século XIII, com e da tradição literária italiana, para de então até hoje ser intensa e continuamente cultivada com uma fecundidade extraordinária pelas mais diversas literaturas, o soneto é reconhecido como estandarte da introdução do Renascimento na literatura portuguesa. Foi seu portador Francisco de Sá de Miranda (Ceccucci 2015), em circunstâncias que têm vindo a suscitar discussão¹.

Se o poeta se dedicou ao seu cultivo anteriormente à sua estadia italiana ou, diferentemente, na sequência dela, é uma questão tão espinhosa, como controversas são muitas das respostas que lhe têm vindo a ser oferecidas. Contudo, face aos dados que na actualidade o crítico tem à sua disposição, estão reunidas condições que possibilitam uma nova análise do assunto. É esse o propósito deste estudo.

¹ Valha por todas a remissão para as acutilantes observações de Jorge de Sena: «Ainda hoje, apesar de, em História, se entender que só muito relativamente pesam as circunstancialidades biográficas dos indivíduos, subsistem muitas das simplezas com que a crítica, correlacionando intimamente essas circunstancialidades com aspectos evolutivos das sociedades e das culturas, interpretava estas últimas. Caso típico de tamanha incipiência crítica é a “viagem de Itália” que, por muito tempo, foi explicação cómoda para a introdução de novas formas literárias no século XVI. É evidente que imaginar quaisquer formas, como a canção ou o soneto, viajando na bagagem de retorno de um poeta, entre outras recordações turísticas, para revolucionarem na pátria dele as modas e os usos, seria uma explicação só acessível a espíritos ingénuos e pouco vislumbradores de que as manifestações culturais são sempre mais vastas e profundas, na vida de uma sociedade ou de um indivíduo, do que possa imaginar-se à escala provinciana de quem tudo afere pela chegada das últimas novidades estrangeiras» (Sena 1981: 57). Ver também, do mesmo crítico, Sena 1980: 114-115 e *passim*.

Pesquisas realizadas nas últimas décadas, no campo da história, têm vindo a carrear informação relevante para um mais preciso conhecimento da biografia do poeta e das circunstâncias em que estanciou em Itália.

No campo documental, a compilação de fontes epistolares provenientes do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, dos arquivos secretos do Vaticano e de outras chancelarias, reunida no *Chartularium universitatis portugalensis* (Estorninho *et al.* 1993-1995-1999), trouxe à luz testemunhos fundamentais, não raro surpreendentes, sobre a biografia de Sá de Miranda. A cronologia da sua estadia italiana abrange afinal um período mais alargado do que se supunha, sem que restem dúvidas acerca da sua condição de familiar ao serviço de D. Miguel da Silva e acerca da sua residência na cúria romana. Confirma-se que era originário da cidade de Coimbra, onde nascera em 1487, filho do cônego da sé, Gonçalo Mendes de Sá, e de Inês de Melo, solteira, e revela-se que foi cavaleiro freire da ordem militar de Cristo, tendo recebido dispensa apostólica para auferir de rendimentos eclesiásticos. Em Roma, doutorou-se em direito canónico e em direito civil, muito provavelmente na cúria papal.

Do cruzamento entre esta informação de arquivo e as pesquisas realizadas por Sylvie Deswarte sobre a figura de D. Miguel da Silva e os círculos romanos em que se encontrava inserido, resulta um quadro sobremaneira vivaz (Deswarte 1989). O nome de D. Miguel da Silva é genericamente conhecido, em Itália, como destinatário de *Il libro del cortegiano*, de Baldassar Castiglione (Marnoto 2012). Dotado de um espírito cosmopolita e mecenático, fizera a sua formação humanista nas Universidades de Paris, Bolonha e Siena, desempenhando depois as funções de embaixador permanente de D. Manuel e de D. João III em Roma, onde residiu entre 1515 (ou fins de 1514) e 1525, acompanhando o pontificado de dois papas da família Medici, Leão X e Clemente VII (para além do breve pontificado de Adriano VI). Já depois de ter regressado a Portugal, foi designado bispo de Viseu por Clemente VII². O embaixador português frequentou, ao longo desses anos, os mais eruditos ambientes do Humanismo e do Renascimento romanos: os *orti* do secretário apostólico Angelo Colocci e muito possivelmente os *orti* de Hans Göritz, bem como as refinadas reuniões de Giovanni Rucellai em Castel Sant'Angelo. A testemunhar a sintonia, de forma alguma superficial, entre Sá de Miranda e essas altas esferas, evoque-se a visita que recebeu, em Abril de 1527, quando já se encontrava em Coimbra, do ilustre epigrafista e filólogo Mariangelo Accursio (Deswarte 2011)³.

² Em 1540, sabendo que iria ser feito cardeal contra a vontade de D. João III, fugiu para Itália. Voltou a instalar-se em Roma, mas em condições adversas, por ter sido privado de todos os rendimentos de que auferia. Veio a falecer nessa mesma cidade em 1556.

³ Accursio frequentara os *orti letterari* di Colocci e de Hans Göritz. Além disso, participou no volume, intitulado *Coryciana* (1524), com epigramas de vários autores em louvor de Santa Ana que tinham sido escritos sob os auspícios de Hans Göritz.

2. Existe um soneto de Sá de Miranda que trata uma situação histórica li-dimamente identificável: a sua viagem de regresso de Itália. Esta composição merece ser destacada, pelas indicações que dela transparecem acerca do momento em que foi escrita ou, no mínimo, que é termo *ab quo* da sua elaboração, bem como pelas suas características métricas.

Eis o texto,

Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano
 De sus arenas de oro i rica plaia,
 Enchi todo de quejas, venga o vaia,
 Llorando por la muerte surda en vano.
 Fragoa de fuego, que no pecho humano,
 Quantas de torres, quanta de atalaia
 Alzas cada ora a fin que todo caia
 Por tierra i metan todo a sacomano!
 Que Sisifo quereis mas embevido
 En sus trabajos i loca porfia?
 Heis lo arribado al monte! i heis lo caido!
 Noche tras noche va, dia tras dia,
 Ia no pido merced, remedio pido,
 Bolver me he a loquear como solia (Miranda 1989: 72-73).

O soneto expõe, desde o seu primeiro verso, os *loci* entre os quais se estende: o Tibre e o Tejo. De acordo com um processo alusivo que na época se encontrava muito difundido, cada um desses rios representa uma cidade, Roma, que é o ponto de partida da viagem descrita, e Lisboa, que é o seu ponto de chegada. Além disso, as alusões a desabamentos e pilhagens, «todo a sacomano» (v. 8), coincidem com a agitação que precedeu e acompanhou o saque de Roma.

Esta redacção do soneto é a transmitida pelo manuscrito D, um códice de grande valor, por ter sido elaborado sob vigilância do poeta (Vasconcelos *apud* Miranda 1989: XLVI-LI). Divide-se em três partes que foram enviadas ao príncipe D. João, filho de D. João III. Miranda tirou bom partido da facilidade de adaptação desta forma métrica a circunstâncias bastante diversas. Cada uma dessas três partes inicia-se com um soneto encomiástico de dedicatória, mas no conjunto de 27 sonetos transmitido pelo manuscrito D são também tratados temas amorosos e morais. Além disso, Carolina Michaëlis de Vasconcelos reúne nessa mesma edição aproximadamente outros tantos sonetos, que tirou de outras fontes, com maior ou menor grau de certeza quanto à autoria.

Na qualidade de mordomo do príncipe alemão Johan Albrecht von Brandenburg, Accursio residiu em Espanha entre 1525 e 1529, e em 1527 empreendeu uma viagem epigráfica a Portugal, onde permaneceu durante dois meses, entrando pelo Minho e saindo pelas Beiras. De uma anotação no seu caderno de viagem, sabe-se que visitou Coimbra acompanhado por Sá de Miranda e por um cónego chamado Manuel, tendo de imediato partido em direcção a Condeixa.

3. O soneto foi criado por aqueles mesmos poetas que, em momento prístino, começaram a usar um falar italiano como língua de poesia, atribuindo-se à escola siciliana e a Giacomo da Lentini, em particular, a sua origem (Menichetti 1975; Beltrami 2011: 268-284). Esse conjunto de 14 versos decassilábicos⁴ dividido em duas partes, a primeira formada por 8 versos, a segunda por 6 versos, oferece de facto possibilidades de estruturação orgânica extremamente profícuas. Contudo, a condensação num número contido de versos de um edifício retórico incisivo e sintético, que obedece a requisitos formais muito específicos, exige ao seu cultor uma habilidade e um rigor primorosos.

No caso português, as dificuldades a superar pela aclimação desta nova forma métrica ganham uma escala engrandecida, tendo em linha de conta a substancial diversidade do substrato sobre o qual se irá implantar, que é o da poesia peninsular ibérica⁵. O *Cancioneiro geral* compilado por Garcia de Resende, editado em 1516 e que recolhe a poesia elaborada em ambiente de corte por cerca de 300 poetas, desde meados do século XV até à data da sua publicação, apenas reúne composições vazadas em redondilha. O verso tradicional ibérico tem um número de sílabas ímpar (contagem até à última tónica), que pode ser de 7, 5 ou 3 (ao que se acrescenta o verso de arte maior, afinal equivalente à justaposição de dois versos de cinco sílabas acentuadas), e o andamento das composições em que é usado (cantiga, esparsa, etc.) é tipicamente circular, daí podendo provir a designação genérica de redondilha. A atestar a diferença que corre entre, por um lado, o ritmo e a estrutura da redondilha e, por outro lado, a sonoridade da poesia italiana, estão as designações contrastivas de medida velha e medida nova para cada um desses tipos de métrica.

Se o soneto foi a composição de maior sucesso ao longo de todo o arco temporal do Classicismo (Quondam 1999), em termos de uso, de ininterrupta continuidade produtiva e de número de poemas escritos, a ponto de se fazer estandarte da introdução do Renascimento na literatura portuguesa, bem como nas de outras culturas (em Espanha, França, Inglaterra, Polónia, Alemanha, etc.)⁶, esse êxito muito se fica a dever às potencialidades discursivas

⁴ Da adaptação do *endecasillabo* italiano à poesia em língua portuguesa, resulta o decassilabo. A prosódia do português tende a dar relevo ao segmento que vai até à sílaba tónica e, correlativamente, o sistema métrico conta as sílabas até à última tónica do verso.

⁵ O que aliás é válido para todas as formas e modalidades métricas italianas ou difundidas por essa via (sextina, canção petrarquista, ode, balada, *terza rima*, *ottava rima*, polimetria).

⁶ A composição dos primeiros sonetos espanhóis, de Juan Boscán (e depois de Garcilaso de la Vega), anda associada ao encontro ocorrido em Granada no ano de 1526 (*post* 4 de Junho, que foi a data da chegada de Carlos I, ou seja, do futuro imperador Carlos V, e da sua comitiva, depois das bodas com Isabel de Portugal, filha de D. Manuel, celebradas em Sevilha), no qual Andrea Navagero, embaixador de Veneza no corte, incitou esse poeta a escrever «en lengua castellana sonetos y otras artes de

sivas que acabaram de ser referidas. Apesar disso, escapou à tratadística normativa de Dante, que no *De vulgari eloquentia* não chega a ocupar-se dele. Será necessário esperar por Francesco da Barberino (1264-1348), em *Documenti d'amore*, e por Antonio da Tempo (sécs. XIII-XIV), em *Summa artis rithmici vulgaris dictamini* (1332?), para colher as primeiras reflexões históricas acerca da sua criação e evolução.

Na sua configuração originária, conforme cultivado pelos poetas sicilianos, o chamado soneto antigo era formado por 14 versos. Contudo, esta é uma matriz nuclear que sucessivamente veio a comportar um número significativo de declinações. Dos 31 poemas da *Vita nova*, de Dante Alighieri, 25 são sonetos, dois dos quais seguem o modelo do soneto dobrado (*O voi che per la via d'Amor passate*, Alighieri 1996: 2. 14-17; *Morte villana, di Pietà nemica*, Alighieri 1999: 3. 8-11). Com efeito, Antonio da Tempo, na *Summa*, inicia as suas considerações acerca desta forma métrica com a enumeração de dezasseis variantes de soneto, que depois caracteriza especificamente⁷. Mais recentemente, Beltrami enumera vinte e quatro tipologias (Beltrami 2011: 406-408).

Este grau de fluidez não facilita a dilucidação das questões que se colocam acerca da sua criação. Incidem sobre a bipartição da oitava em dois quartetos ou em dísticos, o andamento binário ou quaternário e, enfim, a possível origem desta forma métrica a partir da junção de formas pré-existentes ou da autonomização de uma estrofe de canção. Da mesma feita, porém, são as incertezas acerca da sua gênese histórica a proporcionarem as declinações comportadas pela sua matriz.

Os primeiros poetas franceses que cultivaram o soneto substituíram, não raro, a sequência de dois tercetos (3+3) por um quarteto e um dístico (4+2 ou 2+4) e adoptaram o verso alexandrino, ao que acrescentaram a alternância de rimas masculinas e femininas. Em Inglaterra, é usado um número de rimas superior, o que decorrerá possivelmente da sonoridade da língua in-

trobas usadas por los buenos authores de Italia», conforme o próprio Boscán escreve na carta à duquesa de Soma (Boscán 1999: 118). Mas já anteriormente o Marquês de Santillana escreveu sonetos em verso de arte maior. Em França, o soneto foi introduzido por Clément Marot e Saint-Gelais, quando a década de 1530 ia adiantada, ao que há a acrescentar o nome de Jaques Pelletier du Mans na década seguinte. Em Inglaterra, Thomas Wyatt e Howard Earl of Surrey foram os seus primeiros cultores, talvez nessa mesma década de 1530. Na Polónia, os poetas Jan Kochanowski, Mikolaj Sep-Szarzynski e Sebastian Grabowiecki desbravaram caminhos paralelos a partir de meados do século XVI. Por sua vez, na Alemanha, sem descurar as provas poéticas de Wirsung e Fischart no século XVI, é com Johannes Plavius, Diederich von dem Werder e Paul Fleming, no século seguinte, que essa forma penetra no tecido literário.

⁷ «Primo igitur de sonettis videndum est, et circa hoc sciendum est, quod sonettorum sexdecim sunt species; scilicet simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semiliteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis, et retornellus» (da Tempo 1869: 73).

glesa. Além disso, aos dois tercetos finais é preferida a sequência formada por um quarteto e um dístico (4+2), de tal modo que, pela sua singularidade, esta tipologia costuma ser designada como soneto isabelino. Também o soneto polaco adoptou esse esquema.

Diversamente, na literatura portuguesa, nenhuma das dezasseis declinações inventariadas por Antonio da Tempo alcançou receptividade, a ponto de o soneto ser genericamente considerado, pela crítica lusa, como uma forma fixa. No entanto, as letras portuguesas criaram uma tipologia própria, à qual os estudos dedicados ao lastro europeu do soneto não têm vindo a dar muita atenção: o soneto com glosa. A sua concepção decorre de um processo de cruzamento, muito característico do lirismo português do século XVI e das vias através das quais se processa a sua renovação, numa simbiose entre substrato peninsular ibérico e inovações vindas de Itália. Cada verso de um soneto simples, geralmente pré-existente, é desenvolvido numa estrofe em *ottava rima*, segundo a técnica da glosa. Trata-se, pois, de uma espécie de celebração desta forma métrica através de uma técnica compositiva tradicional. Mesmo assim, na literatura portuguesa do século XVI os exemplos são pontuais. De André Falcão de Resende, conhecem-se dois sonetos com glosa, um escrito a partir do soneto 17 de Garcilaso, *Pensando qu'l camino yva derecho* (Resende 2009: 240-243), outro que glosa *Horas breves de meu contentamento*, que já foi atribuído a Diogo Bernardes, a Camões e ao Infante D. Luís (Resende 2009: 244-248). A sua difusão aumentará no período Barroco.

O uso de outras tipologias do soneto faz-se excepção, num quadro dominado pelo cultivo maciço do soneto simples. A introdução do soneto por Sá de Miranda encontra-se estritamente vinculada ao cânone do Classicismo, visando alcançar a harmonia compositiva a partir da imitação de uma matriz exemplar que descarta variações.

4. Estes dados permitem contextualizar mais apropriadamente o soneto de Sá de Miranda objecto de destaque, *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano*, de modo a analisar a sua estrutura métrica e o seu conteúdo específico.

Trata-se de um soneto simples com esquema ABBA ABBA CDC DCD. Para captar o significado histórico desta opção, há que começar por compreender o afastamento, nos quartetos, do modelo métrico do soneto antigo. Miranda não adopta o esquema originalmente usado pelos sicilianos, que era ABABABAB. Esta sequência de dísticos, cujo andamento binário goza de incidência retórica e sintáctica, acentua o carácter unitário dos oito primeiros versos. Diferentemente, o esquema que merece a sua preferência, ABBA ABBA, põe em relevo os dois quartetos. Muito frequente na poesia do *dolce stil novo*⁸, este modelo foi depois consagrado por Petrarca, que o aplica

⁸ Note-se, porém, que o sentido da poesia de Sá de Miranda é substancialmente estranho ao *dolce stil novo*. Cf. Marnoto 2014b: 241 ss., 52-58.

na esmagadora maioria dos sonetos do Cancioneiro. Será essa a senda pela qual os poetas petrarquistas italianos do século XVI irão depois enveredar, na sequência de um percurso densamente entretecido e cujas articulações históricas não foram ainda plenamente dilucidadas, em virtude da sua complexidade. Por conseguinte, na métrica dos quartetos deste soneto (constatação que aliás se poderia estender ao conjunto da sua produção sonetística)⁹ Sá de Miranda capta sagazmente o processo evolutivo que se estende entre o soneto antigo e o seu tempo.

Por sua vez, o esquema dos tercetos, CDC DCD, é um dos mais usados no soneto antigo (juntamente com CDE CDE) e também um dos mais frequentes em Petrarca (o segundo com maior número de ocorrências, precedido por CDE CDE, com um índice ligeiramente superior). Contudo, nos séculos XIV e XV a regularidade petrarquiana deixa lugar a uma verdadeira proliferação de combinações. No âmbito dessa diversidade, sobressai a tendência para o recurso à rima encadeada. Sá de Miranda não segue esta voga, e não só na composição em apreço, como também na generalidade dos seus sonetos¹⁰.

Se o petrarquismo do século XVI recupera as opções do Cancioneiro, a sua vertente normativa irá conferir preferência inequívoca à combinação CDC DCD, mais sóbria e exigente relativamente à opção CDE CDE. Ora, esta inovação quinhentista tem os seus fulcros destacados em dois centros de elaboração literária dos séculos XIV e XV, a zona entre Rimini e Urbino (Santagata 1993: 69-78) e, em momento posterior, Nápoles (Santagata 1979: 274-277). A primeira destas duas áreas geográfico-literárias de ponta faz remontar ao século XIV a reacção àquela variedade difusa de combinações rimáticas nos tercetos, portanto em momento precoce. Já então o esquema CDC DCD era o mais usado e, na primeira metade do século XV, passou a ser o segundo com maior número de ocorrências para um grupo de poetas ao qual pertencem Buonaccorso, Giusto, Tinucci, Roselli, Davanzati, Brocardo. Por sua vez, a segunda linha germina logo no início da segunda metade do século XV em Nápoles¹¹. O esquema CDC DCD domina a produção de Aloisio, Perleoni, Caracciolo, Cariteo e Sannazaro. Por conseguinte, ao escolher este mesmo esquema, Sá de Miranda contraria tendências mais

⁹ Dos 51 sonetos reunidos na edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Miranda 1989), 49 seguem o esquema ABBA ABBA (cômputo em Anastácio 1998: 257-258).

¹⁰ Dos 51 sonetos reunidos na edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Miranda 1989), 28 seguem o esquema CDC DCD (cômputo em Anastácio 1998: 257-258). É também o esquema a que Juan Boscán dá primazia.

¹¹ Recorde-se que, durante a estadia italiana de Sá de Miranda, Nápoles se encontrava sob domínio espanhol. Além disso, o poeta pensava ser descendente dos Colonna («Dos nosos Sás Coluneses / Gram tronco, nobre coluna», escreve a João Ruiz de Sá de Meneses: Miranda 1989: 205; mas a ligação não se confirma, segundo Sampayo 1971) e como tal parente de Vittoria Colonna, personalidade influente e grande mulher de letras que então vivia entre Ischia, Nápoles e Roma.

dispersivas, enveredando por um filão histórico que tem as suas origens no soneto antigo, adquire de seguida a chancela de Petrarca e sucessivamente traduz as escolhas precoces do grupo de poetas activos na zona entre Rimini e Urbino, para ganhar novo vigor com o petrarquismo napolitano da segunda metade do século XV. O seu valor normativo é confirmado pelas *Rime* de Bembo e pelas *Rime* de Sannazaro, que haverão de ser coincidentemente editadas em 1530.

Note-se que, além de dar a primazia absoluta ao soneto simples, Miranda privilegia, em *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano*, tal como no conjunto da sua produção, esquemas métricos próprios do petrarquismo de cariz normativo que se afirmaram através de uma evolução histórica muito complexa. Captou, pois, inovações de ponta que introduziu, *ex novo*, na literatura portuguesa. Se a poesia portuguesa do século XVI se afirma pelo primor da sua elaboração retórica (Marnoto 2014a), Sá de Miranda, ao introduzir o soneto, embasa esta forma métrica na *forma mentis* do Classicismo.

A autonomia dos dois quartetos de *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano*, que distingue claramente esta composição do soneto antigo, é marcada pelo esquema rimático e pela organização sintática. Os quartetos têm a particularidade de serem plasmados pelo artifício da *inarcatura*, ou seja, o encavalgamento. Liga os versos 1 e 2; 6 e 7; e 8 e 9; ao que se acrescenta, nos tercetos, a ligação dos versos 9 e 10. Petrarca vinculou tendencialmente o verso ao segmento sintáctico, de modo a imprimir um ritmo regular às suas composições. Por seu lado, os petrarquistas usaram o encavalgamento para introduzir variações de ritmo de modo a pôr em evidência conceitos-chave ou a transmitir emoções. Na verdade, esta técnica encontra-se intimamente ligada ao convívio próximo com a poesia grega e latina, em particular Horácio, Virgílio, Teócrito e Píndaro. A fluidez do verso latino proporcionava um desenvolvimento expressivo fluido, sem que o segmento dependesse da sintaxe e da repetição da rima. Nesse sentido, o encavalgamento era uma forma de aproximação ao hexâmetro. Sá de Miranda está pois a usar uma técnica muito avançada do seu tempo.

O terreno de propagação do encavalgamento foi, por excelência, o da canção-ode e do soneto. A canção-ode brota, como é sabido, da articulação entre a canção petrarquista e a poesia de Horácio (as odes, mas também as sátiras e as epístolas) e de Píndaro (Beltrami 2011: 134-142, 338-344). A ode, como forma autónoma, desenvolver-se-á na década de 1530 com Bernardo Tasso, Trissino, Alamanni e Minturno. Mas as suas origens remontam ao campo teatral, primeiro com Trissino e de seguida com Rucellai, em Roma, nos círculos de Castel Sant'Angelo, por sinal frequentados por D. Miguel da Silva. Sá de Miranda, tanto quanto se saiba, não cultivou a ode, embora se esteja perante mais um indício da sua sensibilidade a esta novidade italiana (Marnoto 2016). Por sua vez, a transposição do encavalgamento para o soneto foi obra pioneira de Bernardo Tasso. É intensamente usado num conjunto

de composições elaborado entre 1514 e 1530, muitas delas logo divulgadas em manuscrito (Spaggiari 1994). Mais uma vez se verifica uma sintonia entre Sá de Miranda e o ambiente napolitano.

A aplicação do encavalgamento ao soneto, além de ser uma opção pioneira, pressupõe, pela parte do poeta que a cultivava, um apurado tirocínio de ordem retórica, métrica e sintáctica. Ora, o recurso reiterado ao encavalgamento, em *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano*, não pode se não decorrer de uma perícia acumulada e que então já atingira um certo grau de maturação no domínio do decassílabo.

Estes elementos acerca da contextualização histórica do soneto de Miranda, e que de um modo mais geral enquadram a especificidade da sua obra de sonetista, de forma alguma podem ser descartados como dispensáveis.

5. O encavalgamento confere a esta composição um ritmo entrecortado, no qual se reflecte o sobressalto de sentimentos e receios. Dá relevo à atmosfera de dissipação que serve de cenário à viagem nela relatada. O tom fortemente emotivo dos seus versos leva a admitir a hipótese de que tenha sido escrita em momento não distante das circunstâncias a que se refere.

No primeiro verso fica contida a antinomia primordial entre a qualificação dos dois rios, o Tibre 'envuelto', o que em sentido figurado poderá querer dizer envolvido em questões não claras, mas se aplica também ao acto de rodear ou cercar o inimigo em movimentações bélicas, e o Tejo 'ufano', um adjectivo muito apropriado para transmitir o orgulho nacional que era sentido, em Portugal, na década de 1520, em resultado da prosperidade das explorações oceânicas. A amplificação dessa ufania é elaborada através do encavalgamento que prolonga o primeiro verso pelo segundo, descrevendo as margens do Tejo com o seu brilho de ouro. Esse vigor contrasta, porém, com o desânimo do poeta, que a partir daqui começa a desenrolar uma série contínua de lamúrias, clamando por morte (vv. 3-4).

No segundo quarteto, depois de apresentar a dor que o consome, hiperbolicamente, como uma forma de desumanização, deplora a derrocada de grandes obras da civilização («torres», v. 6) que são destruídas e saqueadas. Esta ideia de saque e destruição é transmitida numa sequência de três versos ligados por encavalgamento (vv. 6-8), com um ritmo necessariamente sufocante.

A vanidade do empenhamento humano é reiterada no primeiro terceto através do exemplo de Sísifo, cujo esforço é posto em relevo com um ulterior encavalgamento, acompanhado por uma interrogação retórica (vv. 9-10). A perseverança com que continua a subir a colina, da qual sabe a sua pedra cairá, é considerada loucura. Finalmente, no último terceto, a continuidade da desgraça é inserida num compasso temporal de dias e noites que se sucedem (v. 12). Neste ponto é introduzida uma perspectiva pessoal, a rematar o soneto. Mais do que a uma solução de princípio, o poeta aspira a um

remédio eficaz¹². É então ele próprio «a loquear como solia», fazendo sua atitude anteriormente atribuída a Sísifo, num golpe de estruturação retórica que tem por efeito a concentração final, no sujeito lírico, de todos os sobressaltos acumulados ao longo da composição.

6. Se o soneto *Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano* decorre de uma viagem entre Roma e Lisboa, há que indagar as circunstâncias que envolveram o regresso de Miranda de Itália. Apesar de o *Chartularium universitatis portugalensis* compilar fontes de muito valor, não se encontra nesta monumental recolha nenhum documento que possa especificar a data do seu regresso a Portugal. Contudo, nele se publica uma série de súplicas que remete para a preparação desse regresso.

Sá de Miranda pediu o adiamento da sua tomada das ordens sacras, que era requerida pelos benefícios eclesiásticos de que efectivamente auferia, para quando regressasse a Portugal, com súplicas de 5 de Janeiro de 1524 (5269, Estorninho *et al.* 1995: 373-375), de 31 de Março de 1524 (5288, Estorninho *et al.* 1995: 398-401) e de 26 de Maio 1525 (5369, Estorninho *et al.* 1995: 500-502). Na primeira, pede para usar secretamente o hábito da Ordem de Cristo, de tal modo que esses benefícios lhe sejam conferidos como se fosse clérigo secular. Na segunda, considerando que o prazo de seis meses que lhe fora dado para receber ordens estava prestes a expiar, pede a sua prórroga, bem como autorização para receber as ordens depois do seu regresso a Portugal e para que lhe sejam dadas por qualquer bispo. Na terceira, volta a pedir nova prórroga, sob justificação de que andara «aliis negociis occupatus» (Estorninho *et al.* 1995: 501). Portanto, até 26 de Maio de 1525 Sá de Miranda residia na cúria romana e tencionava dilatar a sua permanência em Roma, assim suplicando outra prórroga para a tomada de ordens¹³. Este adiamento era pois correlativo ao adiamento da sua viagem de Itália. Haverá que saber até que ponto o reenvio da tomada de ordens para o momento do regresso era um gesto de diplomacia, não resultando que alguma vez as tivesse recebido. Pela súplica de D. Miguel da Silva de 23 de Fevereiro de 1527 (5634, Estorninho *et al.* 1999: 215-216), sabe-se que Sá de Miranda acabará por renunciar aos benefícios de Coimbra.

Portanto, é possível que a viagem de Itália tenha ocorrido num período que se estende entre finais de 1525 e inícios de 1527. Na verdade, empreender uma viagem de Roma a Portugal nos primeiros meses de 1527 seria temerário.

¹² O verso «Ia no pido merced, remedio pido» (v. 13) decalca o oitavo verso do primeiro soneto do Cancioneiro, «spero trovar pietà, nonché perdono». Contudo, não é piedade nem perdão que Miranda suplica, mas uma solução para as dificuldades terríveis que tem de enfrentar, nas circunstâncias em que se encontra.

¹³ D. Miguel da Silva deixou Roma em Agosto de 1525, mas Sá de Miranda poderia ter permanecido.

O saque de Roma foi um profundo choque para toda a cristandade (Pastor 1928). Um imperador intransigentemente católico aliou-se às tropas de soldados luteranos de seu falecido avô, o imperador Maximiliano I de Habsburgo, pagou mercenários e pactuou com as pilhagens de aventureiros sequeiros, para pôr a ferros a cidade eterna, destruindo alguns dos maiores tesouros artísticos da humanidade (Chastel 1983). A entrada das suas tropas em Roma, a 6 de Maio de 1527, era o ponto culminante de uma política belicista, propulsionada por anteriores investidas que varreram vastas zonas da Europa, da Flandres à Hungria, e às quais outras se seguiriam. A 24 de Fevereiro de 1525, Carlos V vencera a batalha de Pavia, impondo o seu poderio ao Norte de Itália e aprisionando Francisco I de Valois, rei de França. Em desespero de causa, Clemente VII tenta fazer uma liga com Milão, Veneza, Florença, o ducado de Sabóia, Ferrara, Escócia e Hungria, e quando em Janeiro de 1526 Francisco I é libertado do cárcere madrileno, sob condicionantes pesadíssimas, o papa alia-se à França. Mas a situação era adversa e em Setembro do mesmo ano Hugo de Moncada, vice-rei de Nápoles, que era governada pelos espanhóis, juntamente com os Colonna, inimigos ancestrais dos Medici, atacam Roma. Outras penas estavam ainda reservadas a Clemente VII, que em Maio do ano seguinte seria cercado, juntamente com os seus cardeais, em Castel Sant'Angelo e seria forçado à rendição, assinada a 5 de Junho. Carlos V foi por ele coroado, na catedral de Bolonha, em 1530, mas as brechas entretanto rasgadas mostraram-se irreparáveis, alterando radicalmente as políticas europeias de relacionamento.

7. Uma cadeia de convulsões com esta dimensão não poderia deixar de ter os seus reflexos no campo literário, especialmente traduzidos em textos de cariz informativo, de explanação crítica ou de tema elegíaco, em verso ou em prosa (Redondo 1999; Vian Herrero 2007). As duas literaturas em que atingiram maiores repercussões foram, sintomaticamente, a de uma Espanha vencedora e a de uma Itália vencida (mas com textos também em latim, tanto humanista como macarrónico, como é o caso das *pasquinates*; compilação geral de Milanesi 1867). Em Portugal, o confrangimento causado foi tal que as vicissitudes ficaram envoltas numa nebulosa de emoções que só raramente ganhou voz, mesmo assim em alusões fugazes, como a de Gil Vicente no *Auto da Feira*. Gaspar Correia é um dos poucos escritores a relatar o saque de Roma, na *Crónica do felicíssimo rei D. João III*, que tem a particularidade de ter sido escrita na Índia (Correia 1992, 238-252).

Por conseguinte, é extremamente significativa não só a atenção que Sá de Miranda confere a esse acontecimento traumático, como também o carácter velado, quando não sibilino, das alusões que lhe parece fazer noutros passos da sua obra.

As movimentações bélicas que andam associadas ao saque impregnam toda a atmosfera da comédia *Estrangeiros*, cuja acção decorre em Palermo ao tempo do cerco de Rodes. Esta ilha pertencia à ordem dos cavaleiros de

São João e dela partiam muitas expedições contra embarcações comerciais otomanas. Em Julho de 1522, o sultão assediou a sua fortaleza, e em Janeiro do ano seguinte o grão-mestre rendeu-se, tendo abandonado Rodes com os seus cavaleiros. Ora, a personagem de Cassiano, na segunda cena do primeiro acto da comédia, explica que tinha partido com o seu amo, Amente, de Valença de Aragão, com destino a Rodes, onde o jovem se devia juntar à ordem dos cavaleiros de São João. A rota marítima previa uma paragem em Palermo e, ao terem notícia do sucedido em Rodes, aí se detiveram. Contudo, através de um efeito de sobreposição temporal ou por interpolação, são intercaladas na ficção cénica referências a Clemente VII, que subiu ao sólio papal em Novembro de 1523, e ao seu pontificado (Camões, Earle *apud* Miranda 2013: 54-55).

Esse mesmo Cassiano mostra-se preocupado com a sorte do pontífice:

Beijam-vos as mãos cem mil contos de vezes, cedo hão de beijar também os pés como ao papa, se ele não acode por seu estado. Entregam-se por escravos c'os ferros nos pés e c'os ferretes nas testas (Miranda 2013, 54-55 [ed. 1561]).

Contudo, no manuscrito Asensio, e também no manuscrito de Harvard, as reflexões da personagem Devorante, em monólogo, sofrem uma interpolação, relativamente ao texto da edição de 1561, que com toda a probabilidade visará o saque da cidade eterna:

Assi que este Briobis, como digo, me caiu do céu, moucarrão como há de ser, apititoso, namorado, convidador. [...] Mas que seja ainda um Beltenebrós. Vem de seus campos, que assi lhe chamam eles, traz a bolsa chea doutros a que chamam sacos, onde roubam a Deos e aos santos. Porém, olhai como falais, não lhe haveis de chamar roubos, sacos si, quantas vezes quiserdes (Miranda 2013, 132 [ms. Asensio]).

Por sua vez, na célebre carta a D. Fernando de Meneses, na qual Sá de Miranda reflecte sentenciosamente sobre grandes temas morais e literários, o poeta alude a uma viagem realizada durante o período em que espanhóis e franceses se digladiavam:

Senhor meu dom Fernando de Menezes,
Vi Roma, vi Veneza, vi Milão
Em tempo de Espanhois e de Francezes,
Os jardins de Valença de Aragão,
Em que o amor vive e reina, onde florece,
Por onde tantas rebuçadas vão (Miranda 1989: 806).

A Roma, a Veneza e a Milão, em tempo de espanhóis e de franceses, têm por cenário verosímil um qualquer momento precedente ou subsequente à batalha de Pavia, que ocorreu a 24 de Fevereiro de 1525. Viajar por essas cidades, enquanto era disputada uma guerra sangrenta, comportava, porém, grandes riscos. Por sua vez, quanto à referência à dissolução do ambiente

de Valência, esta cidade ficava na rota de um itinerário marítimo que podia evitar a passagem pela faixa ocidental de uma Itália em convulsão.

Não restam dúvidas de que o clima gerado com as guerras entre espanhóis, franceses e italianos tocaram profundamente Sá de Miranda e de que o poeta viveu de perto as convulsões que se foram desencadeando, a ritmo acelerado, até ao saque da cidade eterna em 1527.

Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano traz para a literatura portuguesa uma visão dorida e crítica desses sobressaltos, articulando o tom sentencioso próprio da poesia de Miranda com uma sensibilidade lírica de consternação extrema, através do recurso a opções métricas pioneiras, lididamente vinculadas à história do soneto, e que mostram que já em data precoce a mão que o compôs se mostrava versada em técnicas elaboradas, ligadas ao cultivo da nova forma métrica italiana.

Bibliografia

- Alighieri D. 1996, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Einaudi, Torino.
- 1999, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Einaudi, Torino.
- Anastácio V. 1998, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, vol. 1, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa.
- Beltrami P.G. 2011, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna (V ed.).
- Boscán J. 1999, *Obra completa*, edición de C. Clavería, Cátedra, Madrid.
- Ceccucci P. 2015, *Petrarchismo e 'dolce stil novo' in Portogallo. Francisco Sá de Miranda e il 'novo estilo'*, in M. Graziani, S. Vuelta García (a cura di), *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico*, Leo S. Olschki, Firenze, 3-16.
- Chastel A. 1983, *The Sack of Rome. 1527*, Princeton University Press, Princeton.
- Correia G. 1992, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índices por J. Pereira da Costa, Academia das Ciências, Lisboa.
- da Tempo A. 1869, *Delle rime volgari. Trattato composto nel 1332*, per cura di G. Grion, Gaetano Romagnoli, Bologna.
- Deswarte S. 1989, *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*, Bulzoni, Roma.
- 2011, *Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527*, in M. Berbara et al. (edited by), *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, Brill, Leiden, 17-112.
- Estorninho A. et al. (edição de) 1993-1995-1999, *Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, Junta Nacional de Investigação Científica, vols. 11, 12, 13, Lisboa.
- Marnoto R. 2012, *Entre Cloud gate e Il cortegiano. Portugal no espelho de Castiglione*, in C. Reis et al. (coordenadores), *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 643-659.
- 2014a, *Sobre o lirismo português do século XVI e a retórica*, in Paula Morão et al. (coordenadores), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma revisão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Campo da Comunicação, Lisboa, 129-140.
- 2014b, *O petrarquismo português do "Cancioneiro Geral" a Camões*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- 2016, *Sá de Miranda e a introdução de novas formas métricas*, Fundação Calouste Gulbenkian [anexo de *Colóquio. Letras*, 190], Lisboa.
- Milanesi C. 1867, *Il sacco di Roma. Narrazioni dei contemporanei*, G. Barbera, Firenze.

- Miranda F. de Sá de 1989, *Poesias*, edição de C. Michaëlis de Vasconcelos, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [Max Niemeyer, Halle 1885], Lisboa.
- 2013, *Comédias*, edição de J. Camões, T.F. Earle, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Pastor L. von 1928, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X bis zum Tode Klemens' VII*, Herder, Freiburg im Breisgrau [vol. 4, 2 ts.].
- Quondam A. (a cura di) 1999, *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Bulzoni, Roma.
- Redondo A. (édité par) 1999, *Les discours sur le Sac de Rome de 1527. Pouvoir et littérature*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Resende A.F. de 2009, *Obras*, edição crítica de B. Spaggiari, 2 vols., Colibri, Lisboa.
- Sampayo L. de Mello Vaz de 1971, *Subsídios para uma biografia de Pedro Álvares Cabral*, «Revista da Universidade de Coimbra», 24, CXLII-CXLIII.
- Santagata M. 1979, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova.
- 1993, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano* (1984), in M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte del Quattrocento*, FrancoAngeli, Milano, 43-95.
- Sena J. de 1980, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Edições 70, Lisboa.
- 1981, *A viagem de Itália, Estudos de literatura portuguesa I*, Edições 70, Lisboa, 57-67.
- Spaggiari B. 1994, *L'enjambement di Bernardo Tasso*, «Studi di Filologia Italiana», 52, 111-139.
- Vian Herrero A. 2007, *Roma caput mundi, Roma coda mundi. La poésie du sac de Rome (1527) en Europe: Pasquins et contrafacta*, «Camenae», 2, 1-38 [Roma aeterna: Voir, dire et penser Rome de l'Antiquité à la Renaissance, sous la direction de P. Galland-Hallyn, C. Lévy].

Primo *Cantare dell'India* di Giuliano Dati. *La gran magnificentia de Prete Gianni*: utopia, esoterismo e meraviglioso edificante

Orietta Abbati
Università di Torino

Giuliano Dati¹, sacerdote e vescovo, è vissuto prevalentemente a Roma negli ambienti della Curia Pontificia sul finire del Quattrocento e inizi del Cinquecento. Autore prolifico, per lo più di opere sacre ma anche dedito alle lettere e alle scienze storiche, quasi sempre di carattere edificante, non sembra essere stato toccato da quel rinnovamento della cultura di cui è stato pur testimone nelle due città che lo hanno formato e gli hanno dato lustro, la Firenze del Magnifico e la Roma di Giulio II (cfr. Olschki 1938: 291).

Indifferente all'Umanesimo trionfante in tutto lo scibile umano, insensibile alla dominante civiltà profana, classicamente elegante, egli è stato

¹ Di Giuliano Dati, nato a Firenze nel 1445 e morto a Roma nel 1524 abbiamo pochissime notizie. *L'Enciclopedia Italiana Treccani* lo ignora completamente. Soltanto dal *Dizionario degli Autori Italiani* riusciamo ad avere qualche informazione. Sappiamo, così, che il culto delle lettere e delle scienze era tradizionalmente praticato nella sua famiglia e ad esse egli si dedicò certamente in gioventù, ottenendo il grado di Dottore, probabilmente in teologia. Godette della familiarità del Papa Alessandro VI, per il quale mostrò, in vari passi dei suoi scritti, una profonda devozione e da cui fu nominato Penitenziere di S. Giovanni in Laterano. Giulio II gli concesse la dignità di Decano della Basilica Vaticana, mentre Leone X lo promosse nel 1518 vescovo di S. Leone in Calabria. Fu autore di numerosi scritti di argomento sacro, come *El tractato di Santo Joanne Laterano* forse del 1494; *La Passione di Cristo... secondo che recita e rapresenta di parola la degnissima Compagnia dello Confalone di Roma*, probabilmente dello stesso 1495; le *Stazioni ed Indulgenze*, date alle stampe tra il 1492 e il 1493; *La Leggenda di Santa Barbara* del 1494; la *Vita della Beata Giovanna da Signa*, conservata in manoscritto e mai stampata; *La Storia di San Job Profeta* del 1495. Di carattere dottrinale è la sua *Calcolazione delle eclissi* del 1493. Alla storia romana, ad uso del popolo, il Dati dedicò il trattatello in versi volgari, intitolato *Aedificatio Romae* e la *Storia di Scipione Africano*, entrambi usciti in Roma nel 1494 e i *Cantari dell'India*.

esponente non disprezzabile della cosiddetta 'cultura popolare' del suo tempo, che conservava più o meno intatte le tradizioni medievali di costumi e di interessi culturali, non toccate dalle influenze delle nuove dottrine e impermeabili alle particolari tendenze delle corti, dei letterati e dei filosofi del Rinascimento in auge. Insomma, non è stato neppure un volgarizzatore che rendesse accessibili al popolo, in forma semplice e piacevole, le nuove idee dominanti fra i dotti del tempo, ma piuttosto un devoto e giusto educatore che, all'opportunità, divulgava – spesso in versi – precetti religiosi e pratici, nonché notizie profane, utili e interessanti per il popolo e la sua educazione morale e religiosa.

Il Dati, insomma, è forse l'ultima personificazione del *clericus* medievale, al quale era demandata, per i contenuti e per gli scopi, la funzione prima del collegamento del volgo con il mondo ecclesiastico, in antitesi al mondo giullaresco, la cui estrema mobilità, il suo vagabondare da una corte all'altra, ne rendeva difficile, se non impossibile, la controllabilità e talvolta l'*institutum*².

Esempio di questa sua attenzione verso il popolo minuto, è la pronta traduzione in versi che egli ha effettuato della *Lettera*, che Cristoforo Colombo aveva inviato da Lisbona – nel cui porto era fortunatamente riparato a seguito di una violenta tempesta, che lo aveva colto sulla via del ritorno – a Luis de Santangel, cancelliere e tesoriere dei sovrani spagnoli. La lettera, datata 15 febbraio 1493, tradotta in latino ad opera del chierico aragonese Leander del Cosco, ha avuto nove edizioni e ampia e rapida diffusione in tutta Europa (cfr. Colombo 1992: 139). A Roma è giunta nel marzo del 1493. Messa prontamente in versi in lingua italiana e edita in tre copie (una a Roma e due a Firenze) dal Dati, nel giugno del medesimo anno, e divulgata *ad usum populi*, ha riscosso un enorme successo per merito dei cantastorie o canterini che la portavano nelle piazze italiane, riaccendendo in tutti i ceti del tempo l'interesse per l'India favolosa e i suoi mitici tesori.

Si deve certamente a questi lusinghieri precedenti e alla constatazione che era ancora viva fra i suoi contemporanei la curiosità attorno l'India misteriosa, se il prelado è venuto maturando l'idea di comporre dei *Cantari* su tale materia, che in passato aveva inondato la mente e la fantasia di viaggiatori, navigatori, avventurieri e, soprattutto, del popolino illetterato che

² «In verità, egli amò farsi per sua personale scelta, quasi come una missione, interprete a fini educativi e istruttivi di questo suo sapere presso un pubblico non particolarmente qualificato. [...] Evidentemente il Dati, proprio nel suo preciso intendimento didattico di volgarizzazione su argomenti tratti da testi ai suoi tempi ben più autorevoli, sa bene che essi non erano comprensibili dal suo pubblico di gente di poca o nessuna istruzione» (Lefevre 1992: 41 e 42-43).

ascoltava nelle fiere o assisteva nei teatrini, affascinato, fantasiosi cantari o romanzi di cavalleria, cullando improbabili sogni di impossibili avventure.

Ed è, infatti, a questo pubblico che prevalentemente sono indirizzati i suoi poemetti di intonazione epica, di argomento sacro o profano, di cui risuonavano le piazze e i mercati d'Italia. Ma egli non era un cantastorie, ma un loro autore, dotto anche se non raramente ingenuo, i cui rapporti con loro venivano a rinverdire una tradizione antichissima della quale appena possiamo intravedere lo svolgersi della storia. Così ci si delinea un prelado che fornisce ai cantastorie non soltanto materia di poesia popolare, ma poemi compiuti, pronti ad essere recitati o forse anche venduti come propri nelle piazze dagli stessi interpreti.

In effetti i *Cantari dell'India*, di cui fra poco ci occuperemo, erano sicuramente destinati alla pubblica recitazione, dandocene testimonianza il fatto che ripetutamente egli si rivolge ai suoi «discreti auditori», cui consiglia di tenere «gli orecchi attenti». Non a caso, nello svolgersi della narrazione, e non soltanto nelle ottave introduttive, apostrofa di continuo con simili espressioni al suo uditorio, invitandolo a contemplare anche le figure illustrative che i canterini, in forma di disegni o di dipinti piuttosto semplici esposti al pubblico, facilitavano una più agevole comprensione del contenuto recitato.

Tutto ciò ci offre l'insperata opportunità di ricostruire la storia del genere, di cui restano solo testimonianze indirette, confermate dalla tradizione. Forse non è neppure da escludere che altri cantari di argomento sacro o profano, ritenuti di origine popolare, possano avere avuto in questi e in altri tempi per autore un prelado o un religioso che sapeva parlare la lingua degli umili, mediante una sintassi e una terminologia semplificata, ristretta e ripetitiva e rime facilmente orecchiabili. Il Dati, con molta probabilità, fu uno di questi. D'altronde e come si sa, nelle parole del Gorni, «lo splendido ciclo dell'ottava lirica e narrativa sembra [...] [rapidamente concludersi, non producendo, *n.d.r.*] altro che letteratura secondaria, invenzioni talora anche felici entro cadenze troppo facili» (Gorini 1984: 499).

È quello che è accaduto con i due *Cantari* di Giuliano Dati che, in quanto genere di trasmissione orale e performativa, risente, facendo anche ampio ricorso a uno stile formulare che facilitava la memorizzazione del testo e l'esecuzione, della impreparazione di un pubblico per lo più illetterato.

Del resto, non sarà inutile ricordare che tali forme testuali, circolanti inizialmente in forma orale e, molto più tardi, in forma scritta, pur limitati sul piano stilistico e formale, scarsamente sostenuti da un discorso narrativo piuttosto rudimentale e fantasioso, hanno svolto una funzione importante di trasmissione di contenuti informativi e, soprattutto – come ci insegna Gramsci – di modelli culturali e di valori dalle classi dominanti, a quelle popolari, spesso del tutto incolte che, senza avvedersene,

si imbevevano e si conformavano alla mentalità egemone. Il tipo di testualità, che predilige l'intreccio sulla caratterizzazione dei personaggi, inscenato nei *Cantari* del Dati, in un certo senso, anticipava e strutturava l'uso stesso di codici che avrebbero trovato nella forma scritta la loro definitiva legittimazione, investendo la quotidianità di un intero popolo, plasmandolo e amalgamandolo in un comune sentire civile.

Anche sotto questo punto di vista, i testi di Giuliano Dati, che vengono a proporsi come paradigma di quel continuo e documentabile scambio tra i mondi dell'oralità e quelli della scrittura, si elevano, nelle finalità indicate, a connubio proficuo, nella misura in cui la scrittura conferisce disciplina espositiva ai contenuti e, l'oralità a sua volta, nella modulazione di timbri e nella sapiente scansione di pause e accelerazioni, propri della recitazione, favorisce la ricezione degli uditori.

E che tale fosse lo scopo dei suoi due *Cantari dell'India*, lo dimostra il fatto che, con fine – quasi *curiale* – accorgimento, premettendo al narrato più prettamente pedagogico e centrale, argomenti di facile presa sul destinatario, fa precedere alla descrizione delle terre e dei popoli d'Oriente, l'immagine della potenza e dello splendore del loro sovrano, il Prete Gianni, figura mitica che da almeno due secoli era divenuta popolare in Occidente, tanto era celebrata in poemi e romanzi.

Il cantare, recante il titolo *La gran magnificentia de Prete Janni*, pur non discostandosi dalle antiche favole, non è soltanto il primo riflesso letterario, seppure popolare, del viaggio di Colombo e di quelli di scoperta dei Portoghesi e l'espressione più antica e sintomatica dell'effetto che tali imprese marittime stavano provocando sull'immaginario collettivo e sulla curiosità dei contemporanei; e non è neanche la riprova di come le relazioni delle più recenti scoperte geografiche, con il loro bagaglio di reali, epiche avventure venissero ad innestarsi nelle più antiche leggende del mondo classico e dell'età medievale, ricevendone, integrate nel fantastico e nel favoloso che era elemento caratterizzante proprio di queste, tutto un apparato narrativo codificato e compiutamente strutturato, con codici e registri propri; quanto, e soprattutto, il tentativo, più o meno consapevole, comunque ingenuo e anacronistico, di veicolare l'idea che il buon governo potesse essere attuato unicamente da un Principe che fosse, al contempo, guida terrena e spirituale dei suoi sudditi. In altre parole, la ricchezza e l'abbondanza materiale delle nazioni, introdotte non neutralmente come paradigmi sublimi, dell'India opulenta del Prete Gianni, sono e saranno possibili soltanto con un sovrano, preoccupato anche del bene spirituale dei governati. Insomma, da una teocrazia, come forma unica ed esemplare di governo, che sapesse coniugare il bene materiale con quello spirituale dei sudditi.

Né è da escludere che l'autore, ricorrendo alla mitica figura del Prete Gianni, volesse rendere un implicito omaggio all'unica teocrazia vigen-

te, quella del Papato di Alessandro VI, del quale godeva stima e simpatia e dal quale aveva avuto l'incarico di Penitenziere di S. Giovanni in Laterano.

In effetti, lo stesso Fra Filippo Foresti (1451-1520) nel suo *Supplementum Chronicarum* [1483] – primaria fonte documentale di Giuliano Dati³ – rimane fortemente ancorato, in pieno Umanesimo, alla tradizione della cronistoria medievale, distaccandosi, sia per la materia che per la metodologia espositiva, dalle dominanti concezioni umanistiche della storiografia, ormai in voga.

Il Dati, del resto, in questo isolamento di Fra Filippo Foresti dalle correnti spirituali e culturali del suo tempo, trovava non solo un modello di intellettuale che gli era assai affine, ma ne condivideva filosofia e finalità pedagogico-religiose.

Apparentemente meno giustificato si mostra il fatto che questi abbia integrato le notizie erudite del *Supplementum* con i particolari narrati e descritti da un romanzo di avventure, quale il *Guerrin Meschino*. Diciamo *apparentemente*, perché per quanto esso sia un tipico e fantasioso romanzo di cavalleria, nella edizione principe del 1473 viene presentato come libro di geografia, «per il quale se dimostra la narratione delle provincie quasi de tutto el mondo e de la diversità deli homini e gente e lor diversi costumi», con la descrizione di molti strani animali e di altre curiosità e meraviglie di questo e perfino dell'altro mondo.

Pertanto, al compito didattico e al fine ideologico del Nostro Autore, la storia delle avventure di un cavaliere errante, come illustrato nel *Guerrin Meschino*, acquisisce dignità di veridicità, anche per la ricchezza, la varietà e la relativa precisione dei dati topografici, specialmente dell'Asia e dell'Africa, a cui il nostro prelado attinge a piene mani.

In tale prospettiva diventa anche comprensibile il motivo per cui l'autore di questo primo cantare non abbia fatto ricorso, come sua fonte, alla famosa *Lettera del Prete Gianni*, diffusa fin dal 1165 in tutta Europa e ritenuta ancora ai suoi tempi come autentica e veritiera descrizione dei paesi orientali e dei loro esotici costumi, ed abbia invece privilegiato, come egli dichiara nella parte conclusiva del poemetto, due opere, nelle quali, a prima vista e per comune giudizio, non si ricercerebbero nozioni di geografia né di etnologia: il *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino e il *Supplementum Chronicarum* di Fra Filippo Foresti da Bergamo, «Molto ne narra un libro del Meschino e 'l del viaggio pellegrino».

³ Invero, Giuliano Dati, ha seguito, quasi esclusivamente, la seconda edizione, stampata a Venezia da Albertino Lissona che, accresciuta di un libro, per aggiornarla fino all'anno 1499, include il viaggio di Cristoforo Colombo e quelli dei Portoghesi, culminanti con il periplo dell'Africa ad opera di Vasco da Gama.

Si tratta, pertanto, di fonti di seconda mano, in quanto alla *Lettera del Prete Gianni*⁴ rimontano, sia pure indirettamente, tanto le notizie favolose dell'Asia contenute nel *Supplementum Chronicarum*, quanto le curiosità narrate a proposito di quelle regioni nel romanzo del *Guerriero Meschino*.

Evidentemente, come si vedrà fra poco, devono essere state ritenute dall'autore più funzionali all'intento moralistico-pedagogico e al suo discorso di tipo ideologico e soteriologico. Descrivendo la magnificenza della sede del Prete Gianni, egli parafrasa il testo italiano del *Meschino* con la stessa fedeltà con cui aveva volto in ottave la prosa letteraria di fra Filippo Foresti. Tale descrizione, che comprende le ottave dalla X^a alla XX^a del cantare precede immediatamente i dati della cronaca, quelli, cioè, che si rifanno al *Supplementum Chronicarum*, inseriti dalla XXI^a alla LVII^a ottava, senza inficiare, nello stile del poemetto, l'omogeneità narrativa, venendo ad amalgamare qualsiasi differenza fra i brani risalenti ad esso e quelli tolti dal romanzo.

Ma l'intento ideologico-pedagogico è soprattutto rimarcato nella illustrazione silografica inserita nel volumetto, in cui ci viene presentato il Prete Gianni solennemente assiso in trono in atto di benedire. Come si può notare, in capo porta la mitria (o mitra)⁵ papale, simbolo del suo potere spirituale e temporale, mentre la mano sinistra regge un libro, forse della Sacra Scrittura. Al di sopra del copricapo, a conferire chiaro riferimento temporale e spirituale del potente Papa-Re, sono iscritte, ricamate in oro, le Virtù Cardinali, riguardanti l'animo umano: prudenza, giustizia, forza e temperanza e quelle Teologali, riguardanti Dio: fede, speranza e carità. Soltanto la congiunzione al grado più l'elevato delle virtù umane

⁴ Come suggerisce Marco Cursietti (cfr. da Barberino MMV: 233), La *Lettera*, che ha sicuri rapporti con i testi dell'epopea leggendaria di Alessandro (*l'Historia de Preliis* e *l'Epistola Alexandri ad Aristotelem*) e con gli *Atti apocrifi di san Tommaso*, originariamente redatta in latino, venne presto volgarizzata nelle principali lingue europee. La figura del Prete Gianni invade così la lirica, la novellistica e in particolare i memoriali di viaggio. Non dimentichiamo, aggiungiamo noi, che uno dei motivi più importanti che spinsero l'Infante Dom Henrique di Portogallo a farsi promotore e sostenitore finanziario dei viaggi di scoperta portoghesi, con mira al raggiungimento dell'India, mediante il periplo dell'Africa, era quello di entrare in contatto con il mitico regno del Prete Gianni, in vista di un'alleanza politico-militare per prendere fra due fuochi, in una crociata vittoriosa, i regni mussulmani del Nord Africa.

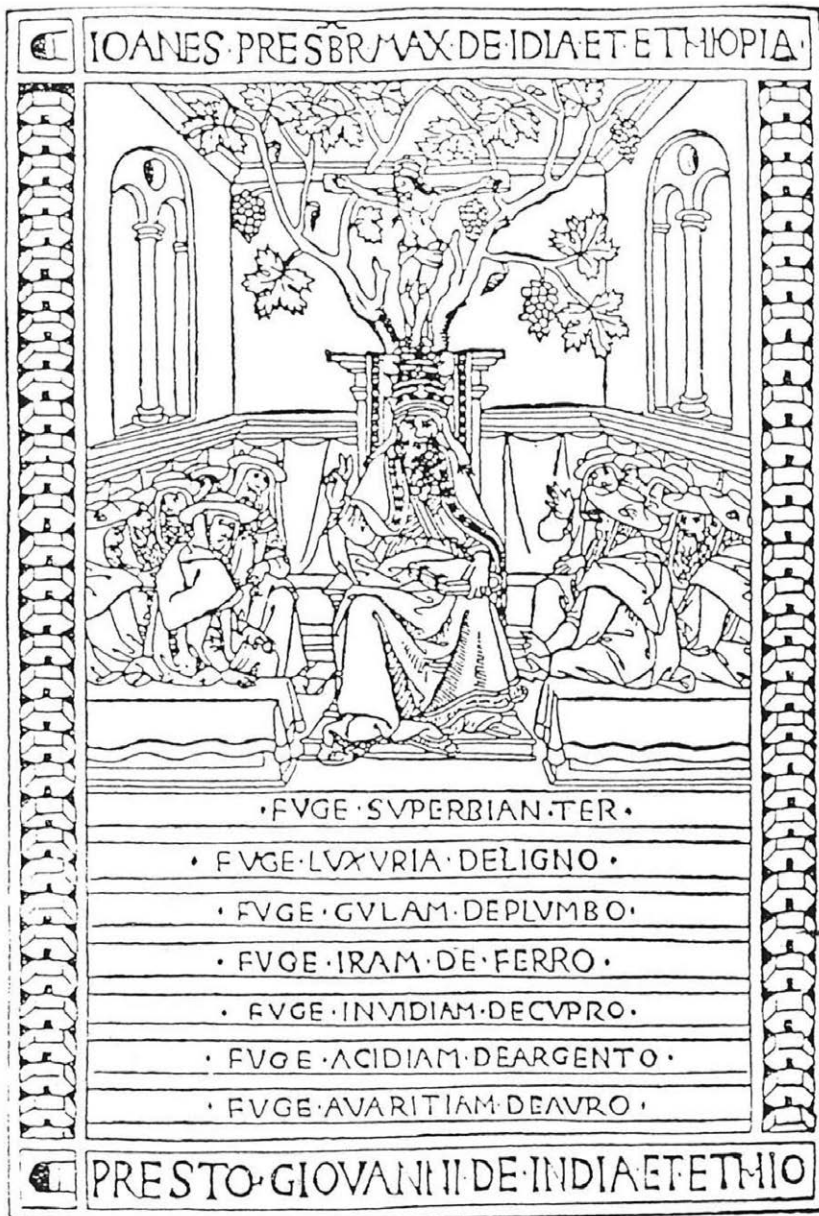
⁵ «Copricapo portato nelle cerimonie liturgiche solenni dal papa, dai cardinali, dai vescovi (cui spetta di diritto) e dagli abati, prelati e canonici (cui è concesso per speciale privilegio). Attualmente ha forma schiacciata e allungata ed è costituito da due facce foggiate ad arco inflesso, unite fino a metà altezza e lasciate libere nella parte superiore, così da formare due cuspidi. È ornato da due fasce che pendono dalla faccia posteriore, ed è confezionato con tessuto bianco, broccato d'oro, [...] e con ornamenti di pietre preziose» (cfr. Battaglia 1978: 613).

con quelle avute in dono dalla Divina Provvidenza consentono al Sovrano di erigersi legittimamente sui propri sudditi come papa/imperatore, istaurando un potere teocratico ricevuto per volontà divina.

A destra e a sinistra del sovrano siedono i suoi dodici consiglieri, vestiti dell'abito cardinalizio, e non v'è dubbio che questi dodici personaggi del tutto ignorati nella leggenda, anteriore del Prete Gianni, corrispondano ai dodici paladini carolingi e a quelli della materia bretone, mutando, come il loro Imperatore, le loro vesti profane e militari con quelle della più alta dignità ecclesiastica, rappresentata da dodici apostoli e dai loro successori.

Tale scena è descritta nelle ottave XVIII-XXI del cantare e riproduce esattamente la descrizione contenuta nel Libro III, Cap. XXXI del *Meschino*⁶. Leggiamo:

⁶ Al fine di meglio comprendere la dipendenza (oggi si direbbe plagio, ma al tempo del tutto lecito) del *Cantare* di Giuliano Dati con il *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, ci sembra utile riportare qui di seguito i passi relativi al Prete Gianni del *Guerrino* stesso, ricordando che ben più ampio è il saccheggio operato dal prelati nel secondo *Cantare* ai danni del testo del Barberino, allorché ci illustra «per gentilezza [...] più cose pellegrine» dell'India. Ma ascoltiamo ora dalla viva voce del glorioso cavaliere la narrazione del suo incontro con il mitico papa/imperatore, allorché, dopo aver salito una ornatissima e ricchissima scalinata [che è una rielaborazione dei passi specifici della *Lettera del Prete Gianni* (vers. lat., 65-66, B 76-77, 88-96), *n.d.r.*], vede: «[...] una meravigliosa sala di lunghezza di LX braccia per la mia stima, e per larghezza circa XL braccia. Ed era nel mezzo due colonne d'oro, e tutte e quattro le facce del muro erano d'alabastro, e così lo spazio che ssi calpestava co' piedi. E solamente dalla parte della frigida tramontana rendea lume in sulla sala per cinque finestre tutte adorne intorno d'oro, e nel mezzo di ciascuna finestra avea una colonna di cristallo. E in capo della sala avea una sedia tutta d'oro infinitamente adorna di pietra preziose: e 'n sulla sedia si saliva per sette scaglioni, e inn ogni scaglione era con lettere nere commesse scritto uno peccato mortale. E li scaglioni erano: il primo d'oro fine, e lle lettere dicevano "AVARIZIA"; el secondo era d'ariento, e lle lettere dicevano "FRIGIDA ACCIDIA"; el terzo era di rame e le lettere dicevano "INVIDIA"; el quarto era di ferro, e lle lettere dicevano "IRA"; el quinto di piombo, e lle lettere dicevano "GOLA"; el sesto era di legno, e 'n questo legno era intarsiato certe fiamme di fuoco che pareva ch'ardesse, e le lettere dicevano: "LUSSURIA"; el settimo scaglione era di terra, e lle lettere dicevano "SUPERBIA". E 'n sulla sedia sedeva uno bello vacchione con panni sacerdotali vestito e avea in capo una mitera papale; e avea da ogni lato sei sedie in sulle quali si saliva per IV scaglioni di marmo bianco. E in sun ognuna di queste sedie era uno sacerdote con cappello in capo, e avevano sette parole scritte sopra capo e dcevano "FORTEZZA IUSTIZIA TEMPERANZA PRODENZA FÉ CARITÀ e SPERANZA". E di sopra al capo del maggior sacerdote era una croce d'oro adorna con molte addornezze di pietre preziose, e 'n su questa croce il nostro Signore Dio in croce. E di dietro alla sedia si moveva una vite: andava insino al cielo della sala e poi spandea e copriva tutta la sala, ed era tutta d'oro e d'ariento smaltata che lle fronde parevano proprie e così l'uve, ma la maggior parte dell'uve erano pietre preziose» (da Barberino [MMV]: 230 -231).



Nella qual sala in su la sedia⁷ posa
 el venerando vecchio prete Janni
 & l'udienza sua è gratiosa
 & come gran pastor veste suo' panni,
 sopra la testa sua meravigliosa
 la mitera papal tien senza affanni,
 & ha di sopra scripto e sette doni
 dello spirito sancto, & più sermoni.

Et poi da ciascun lato stà a sedere
 sei de' suoi primi degni e gran prelati
 sopra una sedia, & ciascun può vedere,
 & quattro gradi in alto stan levati,
 secondo di chi scrive è il suo parere,
 & sopra questi è scripto & disegnato
 le virtù sette docte principale,
 & ciascun ha il cappel da cardinale.

Pensa se glorioso è quel collegio,
 un senato veder di tanti vecchi!
 in testa el venerando padre egregio,
 & d'acanto gli antichi & degni ispecchi
 in una sala adorna di gran pregio,
 tien fermi, o auditore, e tuo' orecchi,
 attendi al mio parlare & al disegno,
 & gusterai il collegio tanto degno.

Questo è de l'indiani il patriarca
 chiamato qua da noi prete Giovanni
 dove chi vuol andar si va per barcha,
 & poi per terra & assi molti affanni;
 quest'è di santimonia il gran monarca,
 & la scientia è stata là molti anni,
 & fu questo paese convertito
 da san mattheo apostolo fiorito
 (Dati *La gran magnificentia*, 16-17).

Nuovo è inoltre nel cantare e nella sua fonte romanzesca, rispetto alla *Lettera* apocrifia del fantastico Prete Gianni, il particolare, posto in tanto rilievo nella incisione e destinato a esprimere già nel titolo del poemetto la morale della favola. Vi leggiamo infatti, sette volte ripetuta, l'ingiunzione a fuggire i sette vizi capitali. Così il romanzo di Guerin Meschino finge che si accedesse al trono d'oro del Prete Gianni, salendo sette gradini di diverso material, volta per volta contrassegnato, insieme al rispettivo significato simbolico, da una iscrizione che permette di riconoscerlo. Loro rappresenta

⁷ L'architettura e la ricchezza del seggio/trono del Prete Gianni sembra rifarsi al trono di Dario, come descritto nei testi della leggenda di Alessandro, fatto fare dal re Ciro di Persia con sette strati di pietre preziose (cfr. da Barberino [MMV]: nota 3, 230).

l'avarizia, l'argento l'accidia, il rame l'invidia, il ferro l'ira, il piombo la gola, il legno la lussuria e la terra la superbia. Tutto questo simbolismo edificante viene ripreso dal nostro prelado e l'ampiezza della iscrizione, posta ai piedi del mitico re, è sufficiente a far riconoscere che il disegnatore aveva ben compreso il significato morale della leggenda e l'intenzione pedagogica e educatrice del cantare.

Ma questo – e l'illustrazione lo conferma – non ha soltanto propositi etici, ma introduce un discorso ideologico di ben altro spessore: la leggenda del Prete Gianni, riproposta *ad usum populi* dal Dati in ottava rima, non si limita a fornire un insegnamento morale né, tanto meno, vuole stupire l'uditorio con una insulsa e noiosa enumerazione di meraviglie e di assurdità, ma esprime, come sopra riferito, in una forma popolare di utopia politico-religiosa, una grande aspirazione della società medievale. Nella rappresentazione, difatti, in quella forma di favola e utopia, della visione di pace e benessere materiale e morale si sottende e si esalta l'ideale del sovrano giusto, pio e tollerante che, pur essendo il più potente e ricco imperatore della terra, serve Iddio in umiltà e, facendosi suo strumento di bene, governa saggiamente i suoi popoli.

Se nelle redazioni duecentesche della *Lettera* sono state poste sotto tono l'intenzione politica e morale di questa utopia, interpolando nel primitivo testo nuove stravaganze e bizzarrie, il *Meschino*, pur conservandole, accentua invece l'intenzione morale e il carattere edificante del racconto che, poi, nel *Cantare* del Dati acquisisce valenze di natura ideologica. In altri termini, il nostro prelado ci offre la visione di uno stato ideale, in cui regnano, sotto lo scettro di un sovrano timorato che si lascia guidare dalla mano della Divina Provvidenza, tutte le virtù politiche, sociali e domestiche – ma anche cristiane e morali – che nel mondo reale non riescono ad emergere.

Tale significato utopico ed esoterico viene maggiormente sottolineato nella incisione da un altro elemento raffigurato, apparentemente strano e misterioso: la robusta vite che stende i suoi numerosi tralci, le sue ampie foglie e i suoi pieni e succosi grappoli fino al soffitto della sala e verso le pareti, interrotte nei due lati da grandi finestre bifore. Considerata dal lato iconografico questa pianta rigogliosamente sviluppata in un ambiente chiuso è motivo più unico che raro, e non può non attirare l'attenzione del destinatario.

A prima lettura, la descrizione di quest'albero potrebbe venire intesa come puro elemento decorativo del palazzo meraviglioso. Ma tenendo presente il fatto che la figura del Prete Gianni è stata avvolta qui da un attento e studiato simbolismo utopico di tendenza politica, quell'albero dietro al trono acquisisce una valenza simbolica corrispondente all'ambiente raffigurato, che va ben al di là di quello meramente esornativo.

In effetti, se noi riflettiamo sulla tradizione letteraria tardo ellenistica del Bacco Indico, sorto a seguito della spedizione di Alessandro Magno, la vite ha un significato mitico e sacrale che, poi, ripreso dagli scrittori tardo-latini, si è

trasferito nella poesia epico-cavalleresca, religiosa e dottrinale dell'età media, arricchendosi del valore simbolico della sacra potestà imperiale universale.

La rigogliosa vite e i suoi succosi grappoli, da cui ricavare profumato vino rosso, da una consolidata tradizione simbolica, proveniente dalla notte dei tempi anteriore all'era cristiana, confluita però in questa (Alves 2001: 421-430)⁸, disegnano concetti emblematici e l'essenza pura della pietà e della misericordia. Soprattutto, nell'arte cristiana, la vite, l'uva e il vino vengono associati al sangue di Cristo, che nel Cattolicesimo tocca il suo apice come elemento fondante nella celebrazione eucaristica, che sancisce ed eleva *in aeternum*, con il sacrificio di Cristo, l'amore di Dio per l'uomo, l'alleanza tra creatore e creato, tra cielo e terra.

Già nella Chiesa dei primordi, a partire dal III secolo, nelle pitture murali, rinvenute nelle catacombe, troviamo i motivi della vigna, che allude alla pienezza dei beni paradisiaci, quelli della vite che designa il refrigerio celeste che attende il beato, e quello del vino, che, secondo Mircea Eliade, si configura, grazie al sangue versato dall'Agnello di Dio, vittima sacrificale di redenzione dell'umanità, come simbolo di purificazione e immortalità beata.

In altri termini, come si sa, il culmine del simbolismo religioso cristiano del vino è raggiunto nell'Ultima Cena dalle parole di Gesù, allorché istituisce la mensa eucaristica, laddove il vino convoca il sangue versato a sigillo della Redenzione e alla conseguente gioia dell'imminente banchetto salvifico. Così, il messaggio utopico e politico del *Cantare* del Dati appare, ormai decrittato, fantasticamente meraviglioso e chiaro nel messaggio veicolato.

Nel momento in cui, attraverso i viaggi di scoperta portoghesi, 'si apriva il mondo al mondo', dilatandosi i confini della conoscenza umana e si imponeva una visione antropocentrica dell'Universo, con la leggenda del Prete Gianni, si veniva a riproporre la validità della monarchia universale, teocratica, ricollocando al centro del creato la Potestà divina, quasi in opposizione ideologica con la visione della scienza e della storia, elaborata e diffusa dal pensiero umanistico, concretizzatosi con il Rinascimento, della incipiente, nuova epoca moderna.

Non solo, nel messaggio ideologico lasciato transitare dall'autore, non è fuori luogo avanzare l'idea che – lo ribadiamo – si insinui sotto traccia, ma scientemente, la giustificazione dell'operato teocratico del Papa Borgia, Alessandro VI che, mediante una politica interventista e di ingerenza sullo scacchiere peninsulare delle Signorie italiane e su quello internazionale – si pensi al *Tractado de Tordesilhas* – e che, soprattutto, attraverso l'azione politico-miliare spregiudicata del figlio Cesare, detto il Valentino, non nascondeva mire espansionistiche dello Stato Pontificio nella penisola italiana.

⁸ La vite e la vigna, diffusamente presenti nei testi biblici, erano simbolo di ricchezza e benedizione, di pace e di benessere.

Bibliografia

- Alves H. 2001, *Símbolos na Bíblia*, Difusora Bíblica, Fátima.
- Battaglia S. 1978, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. X, Utet, Torino.
- Colombo C. 1992, *Gli scritti*, a cura di C. Varela, ed. it. di P. Collo, trad. e revis. dei testi di P.L. Crovetto, Einaudi, Torino.
- da Barberino A. (MMV), *Il Guerrin Meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina a cura di Mauro Cursietti, Antenore, Roma-Padova.
- Dati G. (s.a.), *La gran magnificentia de Prete Janni*, a cura di A. Neri, estratto da «Studi Filologici, storici e Bibliografici», *Il Propugnatore*, IX, 16-17.
- Gorini G. 1984, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, t. 3, Einaudi, Torino.
- Lefevre R. 1992, *Giuliano de' Dati, uomo di Chiesa e poeta di 'Cantari'*, in *Nel 500° dell'impresa colombiana. Dalle prime cronache ai "Cantari" di Giuliano Dati*, Collana della Fondazione Marco Besso, Roma, 41-43.
- Olschki L. 1938, *I 'Cantari dell'India' di Giuliano Dati*, «La Bibliografia», Rivista di storia del libro e delle arti grafiche, di bibliografia ed erudizione, Anno XL, agosto-settembre, Olschki, Firenze, 291.

A P P E N D I C E

LA GRAN MAGNIFICENTIA DE PRETE JANNI
SIGNORE DELL'INDIA & DELLA ETHIOPIA

DI

GIULIANODATI

I.

O glorioso onnipotente idio,
che col tuo sangue el peccato pagasti
da noi commesso tanto iniquo & rio,
& con tua morte ci ricomperasti,
donami grazia dolce signor mio,
che io dica in versi una parte, che basti,
d'un de' principi tua infra cristiani,
maximo prete sopra gl'indiani.

II.

O venerandi & discreti auditori,
che cose nuove udir vi dilectate,
maxime in versi, perche da' doctori
antichamente queste son tractate,
ben che 'n diversi modi gli autori
le loro oppenioni hanno notate,
gli orecchi attenti, & lo 'ngegno terrete,
& cose magne certo intenderete.

III.

Tu de' saper ch'assai sono e cristiani,
& son divisi in dieci nationi,
cioè latini, & greci, & indiani,
benché d'alcuni sien false oppenioni,
di iacobiti, & poi nestoriani,
moronite, la sesta, & cura poni,
septima natione gli ermeni pare,
che celebran l'uffitio in lor volgare;

IV.

L'octava natione e giogiani
Son dal beato giorgio nominati,
la nona natione son soriani,
decima mozorales son chiamati,
son tucte dieci queste di cristiani,
ricchi paesi son tutti & ornati,
benché qualcun di questi errando crede,
pur da christo procede la lor fede.

V.

Della prima nation cioè latini,
tu n'hai notitia, & del primo pastore;
simil di greci perché son vicini
tu sai di qualcheduno el loro errore:
ma perché in india ci è lunghi confini,
noi non sapiam di loro tucto il tinore,
pur qualche cosa i' te ne vo tractare,
& l'altre nation lascerò stare.

VI.

Quest'è di gente la più copiosa,
 & di ricchezza questa non ha pare,
 par cosa a ciaschedun maravigliosa,
 quando senton di qua questo narrare,
 in là ciaschuna gemma pretiosa
 & oro in quantità si suol trovare,
 argenti, & spetierie di la si piglia,
 se ricchi sono e' non è maraviglia.

VII.

Non ti maravigliar se v'è gran gente,
 perché in tal parte mai non fu moria,
 èvi di state il sol tanto cocente,
 che purga degl'umor la parte ria,
 ciascun nel viver suo è diligente,
 però di raro vien loro malattia,
 èvi tal vecchio, ben che pochi sieno
 che trecent'anni è visso & non già meno.

VIII.

Di cencinquanta ve n'è stati assai,
 di continuo assai ve n'è di cento;
 o quante cose magne sentirai,
 o discreto auditor, se stai attento!
 Se se' vagho d'udir tu imparerai,
 a chi troppo non sa questo rammento,
 cercha leggendo, tu che non puo' ire,
 & molte cose potrai reperire.

IX.

Lascierò stare el paese e le terre,
 & l'abondantia loro e le ricchezze,
 e le 'nfinite loro battaglie e guerre,
 & de' signor l'immense gentilezze,
 de' fiumi & de' paduli le gran serre,
 dove inspugnabil son le lor fortezze,
 & tracterò del prete principale,
 & del palazzo suo, che tanto vale.

X.

Fa residentia questo prete Janni
 'n una città, bibrithè l'ha chiamata,
 nel qual paese non si sente danni,
 ché la giustitia molto è observata,
 però non v'è corsali ne tiranni
 in tucta quanta l'india & sua brigata,
 & di palazzi v'è gran gentilezze,
 ornati di splendore & di ricchezze.

XI.

In nel palazzo del primo pastore,
montato in capo della magna scala,
dov'è d'oro e di gemme uno splendore,
che quasi non si scorge una gran sala,
sessanta braccia lunga è 'l suo tenore,
larga quaranta, & lustra ch'è gran gala,
dov'è nel mezo due colonne d'oro,
che mais si vide sì ricco tesoro:

XII.

Et d'alabaastro sono e quattro canti,
el pian di sotto par ch'è d'oro fino,
èvi dintorno smalti assai lustranti,
tal che chi v'entra par esser divino,
in decta sala son tesori tanti,
che fan tremar del nimico il confino,
quattro finestre v'è, se io non fallo,
che le colonne loro son do cristallo.

XIII.

Et tucte quattro sono a tramontana
Voltate, per haver più fresco el vento,
o auditor, se stai con mente sana,
gran caldo è 'n quelle parti com'io sento,
ben che non sia già tucta terra piana;
hor ritorniamo al nostro intendimento,
in capo della sala è il tribunale
dov'è la sedia sopra sette scale.

XIV.

El primo grado è d'oro a gran dovitia,
& di lettere nere pare scripto,
le qual concludon: fuggi l'avaritia,
è 'l secondo d'argiento, & non è ficto,
& scripto in quello par senza malitia:
foggi l'accidia, el verso suo diricto,
& è di rame el suo terzo scaglione,
fuggi l'invidia dice el suo sermone:

XV.

El suo quarto scaglione mi par di ferro,
fa che tu fugga l'ira dice il verso,
di piombo è il quinto poi, se io non erro,
fuggi la ghola è il suo scripto diverso,
di legno è il sesto suo, com'io diserro,
con fiamme di tarsia tucta traverso,
fuggi luxuria el verso suo t'alluma,
che 'l corpo & l'alma alfin dipoi consuma:

XVI.

El septimo scaglion mi par di terra,
 fuggi superbia el dolce verso canta;
 sopra di questi è poi, se 'l dir non erra,
 una sedia che lustra tucta quanta,
 la qual farebbe in queste parti guerra
 al gran nemico della chiesa sancta,
 per che l'è d'oro & gemme pretiose,
 che mai si vide al mondo simil cose.

XVII.

Sopra di questa un crucifixo ha stare,
 d'oro e di gemme simili adornato,
 & una vite d'oro, usa montare,
 drieto alla sedia sparge in ogni lato,
 di priete pretiose l'uva pare,
 e le foglie d'argiento, ch'è smaltato,
 & fa un sopracielo a quella stanza,
 che mai si vide sì riccha possanza.

XVIII.

Nella qual sala in su la sedia posa
 el venerando vecchio prete Janni,
 & l'audientia sua è gratiosa,
 & come gran pastor veste suo' panni,
 sopra la testa sua meravigliosa
 la mitera papal tien senza affanni,
 & ha di sopra scripto e sette doni
 dello spirito sancto, & più sermoni.

XIX.

Et poi da ciascun lato stà a sedere
 sei dei suoi primi degni e gran prelati
 sopra una sedia, & ciascun puo vedere,
 & quattro gradi in alto stan levati,
 secondo di chi scrive è il suo parere,
 & sopra questi è scripto & disegnato
 le virtù sette decte principale,
 & ciascun ha il cappel da cardinale.

XX.

Pensa se glorioso è quel collegio,
 un senato veder di tanti vecchi!
 in testa el venerando padre egregio,
 & d'acanto gli antichi e degni ispecchi
 in una sala adorna di gran pregio,
 tien fermi, o auditore, e tuo' orecchi,
 attendi al mio parlare & al disegno,
 & gusterai il collegio tanto degno.

XXI.

Questo è de l'indiani il patriarcha
chiamato qua da noi prete Giovanni,
dove chi vuol andar si va per barcha,
& poi per terra & hassi molti affanni;
quest'è di sanctimonia il gran monarca,
& la scientia è stata là molti anni,
& fu questo paese convertito
da san mattheo apostolo fiorito;

XXII.

Et da quello eunucho, che mondato
fu dalla lebra, mal tanto fallace,
terzo da una donna predicato
la qual fu decta regina Condace,
l'ultimo poi che fusse là mandato
a battezar & dar l'ultima pace,
fu san Tommaso apostol del signore
dov'è sepolto el corpo a grande honore.

XXIII.

Et secondo chi scrive gl'indiani
son gran cultor della lege divina,
molto fedeli et devoti cristiani,
piacevol gente è questa & peregrina,
son molto bruni in viso & nelle mani
pel sol che cuoce lor sera e mattina,
el patriarcha loro ha gran potentia,
& da molti paesi ubidentia.

XXIV.

Et como el nostro primo & gran pastore,
per grande humilità sì scrive & canta
servo servorum dei el suo tenore,
così scrive per l'india tutta quanta
con grande humilità & con amore,
dell'india e d'ethiopia, grande tanta,
el vostro prete Janni, che novitio
così si scrive senza inganno o vitio.

XXV.

Et non è patriarcha solamente
di queste genti, e 'l lor sommo pastore,
ma temporal signore certamente,
& è chiamato loro imperadore;
ha sotto quest'huomo veramente
settanta Re suggeti a tutte l'hore,
che gli danno tributo ciascuno anno,
& molto honore a questo prete fanno.

XXVI.

Et fa dipoi in ispirituale
 arcivescovi cento & ventisette,
 ch'ognun di questi ha sotto alle sue ale
 vescovi venti, el manco a ciascun dette,
 & oltre a questo poi, che molto vale,
 fra questi son persone molto electe,
 che son vescovi & Re incoronati
 di molti gran Reami, et ricchi istati.

XXVII.

Et toccha la sua volta a ciascheduno
 a ministrare al lor sommo pastore
 all'uffitio pascale, o vuoi al bruno,
 & sotto questo prete imperadore
 non è fedel christian perciò ognuno,
 ma qualche infedel v'è traditore,
 che son sugetti & danno al censo grande
 d'argento & d'oro & di varie vivande.

XXVIII.

Et benché questi preti moglier hanno,
 all'usanza de' greci & delli hebrei,
 ad habitar con esse non estanno,
 & a usar di raro intender dei
 per generar, se pure a quelle vanno,
 & non è dua fra mille che sien rei,
 & la lor vita fanno a tal misura,
 che anni ciencinquanta spesso dura.

XXIX.

Leggesi ancor, che solo al suo servitio
 di questo patriarcha, senza danno,
 è tre milia persone, & hassi inditio
 ch'a ministrar suo chorte sempre stanno,
 & ciascheduno ha poi suo exercitio,
 & con gran diligentia tutti el fanno,
 & quando agl'infedeli vanno a dar pena
 cento milia persone o più si mena.

XXX.

In altri libri i' ho ancor trovato,
 cento milia migliaia di persone
 tucti in un tempo a' lor nimici han dato,
 & quel che scrive fà conclusione
 che mai non fu morìa in simil lato,
 però con verità lo scrive & pone;
 se il conto in nostre parti tu farai
 quanti ne muor di peste, el crederai.

XXXI.

Quando con gl'infedel la guerra piglia
questo massimo prete, fa portare
dinanzi a se, che par gran meraviglia,
venti gran croci, che non trovan pare,
di gemme & d'oro ornate, ch'assomiglia
di christo la possanza e 'l dominare,
così sogiogna alla fede christiana
molta barbara gente cruda & strana.

XXXII.

Et quando per la terra chavalcassi
& per le ville, questo gran pastore,
una semplice croce portar fassi
di legno per memoria del signore,
che par che lunga sia ben quattro passi,
per segno di giesu & suo dolore,
& sempre gli va innanzi questa croce,
& ciascun s'inginocchia con gran voce.

XXXIII.

Et fassi innanzi a lui ancor portare
un magno vaso d'oro & pien di terra,
credo che sappi el suo significare,
chi l'ha in memoria questo mai non erra,
come alla terra habiam tucti a tornare
con l'aspra morte, che ci fa gran guerra;
queste son parte di sue magne cose,
& cerimonie sue maravigliose.

XXXIV.

Son molto diligenti celebrando
el loro uffitio, & poi le messe sancte,
& ancor similmente battezzando,
quasi le cerimonie tutte quante,
come fa il papa, venghono servando
nostre vestigie e nostre orme e piante,
& fanno di chi falla gran giustizia
purgando di ciascun la sua malitia.

XXXV.

Et rare volte infra costor si sente
alcun micidio, o ver qualche spergiuro,
non vi son traditori o ladra gente,
non adulteri, falsi o alcuno furo;
charitativi son comunemente,
& son parati presto al perdonare,
che un'optima cosa al viver pare.

XXXVI.

Et le lor chiese magne & gloriose
 maggior son delle nostre , & più ornate
 d'argento & d'oro & pietre pretiose,
 & di ricchi ornamenti circundate,
 son di preti & di lumi copiose,
 & con gran divotion son ufficiate,
 & son da tutte quante le persone
 tenuti e preti in gran venerazione.

XXXVII,

L'opere sancte lor credo ch'el dia
 la devotion la quale è lor portata,
 lasciamo stare hor questa fantasia,
 per tucto la virtù è sempre amata,
 ciascuna chiesa là mi par che sia
 con artificio involta & bem murata,
 & delle chiese lor le cose mire
 difficil mi sarebbe adesso a dire.

XXXVIII.

Sonvi di frati & suore venerande
 gran monasteri, & ricchi & spatiosi
 di muraglie, ornamenti & di vivande,
 & per le parti lor molto famosi;
 ben sai che qua da noi e' non si spande
 e miracoli lor maravigliosi,
 ma pensa tu con tua consuetudine
 se v'è de' sacti in tanta moltitudine.

XXXIX.

Ha per costume ogn'anno il pastor bello
 a processione un tracto sempre andare,
 del glorioso sancto Daniello
 el corpo in quelle parti visitare,
 dice che par dipinto col pennello,
 tanto mirabil cosa questo pare,
 e 'n una selva grande par che sia
 appresso alla ciptà di baldachia:

XXXX.

Et va con sanctimonia & devotione
 con molti canti & con ricchi apparati,
 che mai si vede simil processione
 di Re, & di signori, & preti, & frati,
 & poi infinite son l'altre persone
 con molte croci & stendardi spiegati,
 poi si vede el lor pastor venire,
 che chi de' nostri el vede de' stupire.

XLI.

Se si potesse el tutto qui narrare,
o auditore, e' ti verrebbe voglia
di voler quel paese visitare
rinuntiando del tuo ciascuna spoglia,
ma perché non si può tucto tractare,
questo è di quel ch'io ho gran pena & doglia,
una cosa m'occorre pellegrina
ch'è in una ciptà sulla marina;

XLII.

La qual malpuria par che sia chiamata,
& stà nell'india ch'è en superiore,
dov'è una gran chiesa & molto ornata,
nella qual è l'apostol del signore
thomaso degno e sua carne sacrata,
a lei è facto sempre grande honore,
& ben che questi sieno ancor christiani
hanno resia, & son nestoriani.

XLIII.

El vescovo di questa gran ciptà
arcivescovo par però che sia,
e alcun patriarcha el chiama là,
mandò suoi imbasciador per la gran via
al nostro eugenio quarto papa qua,
per ispurgar la sua falsa resia,
che mostrò pur d'haver a christo el zelo
come fedel christian per ire in cielo.

XLIV.

Dicesi questo havere un gran tesoro,
& una riccha corte & molto ornata,
ha molte gemme, argento, e di molt'oro
come la scripta narra & le brighata,
perché qualunche prete fa disnoro
sotto la sua possanza ismisurata,
ogn'anno porta a quello, com'io sento,
per suo tributo un'oncia e più d'argento.

XLV.

Stà nella corte di costui assai
astronomi, filosphi christiani
bragioni chiamati intenderai,
& alcun questi chiama poi bragmani,
& oltre a lor doctrina, tu vedrai,
gran penitentia fanno & sono humani,
& per lor buon costumi ch'àn tenuti,
alcun ve n'è trecento anni vissuti.

XLVI.

Et come narra poi qualche autore,
 di qua in quelle parti chaminati
 son molti, per udir el loro tinore,
 & per vedere e vecchi nominati,
 & vanno predicando a tucte l'hore
 predicendo e futuri facti ornati,
 & son tenuti lor degne persone
 in quelle parti in gran venerazione.

XLVII.

Fa che tu intenda che costoro istanno
 col maximo giovanni sopradecto,
 & sempre innanzi a sua persona vanno
 tenendo nelle man suo stato stricto,
 tucti prelati gran conto ne fanno,
 o venerando tempo benedecto!
 sempre mai venerando el tempo fu,
 ma quel ch'è speso in bene è molto più.

XLVIII.

Parmi che sia ancor sotto 'l suo imperio
 molte persone & gente monstuose,
 le qual veder molti hanno desiderio,
 chè l'occhio si dilecta in nuove cose,
 secondo 'l decto del magno valerio
 vuolsi imparar le cose virtudiose,
 se mi presti l'orecchio intenderai
 cose che forse non ne udisti mai.

XLIX.

È similmente per questo paese
 gran quantità di diversi animali,
 di pesci, di serpenti, che comprese
 molte, da questi, infermitade & mali,
 dapoi fra queste, che tu hai intese,
 n'un luogo ch'è fra questi principali
 è una gran ciptà, che è chiamata
 namaria, & sopra al nilo stà posata

L.

Al principio del fiume in ethiopia,
 la qual ciptà è molto smisurata,
 dov'è di gente una incredibil copia,
 & a un magno Re stà soggiogata,
 al qual non è infra la gente inopia
 ma sotto sé vi tien molta brigata,
 & lui è sottoposto al prete Janni
 nimico d'infedeli & di tyranni.

LI.

Et perché la ciptà è molto grande,
& è piena di gente a meraviglia,
fà far la guardia el Re da tucte bande
da mille fanti, che la nocte piglia;
per l'ethiopia il nome suo si spande,
& ciaschedun con esso si consiglia,
& per la sua gran fama senza copia
egli è chiamato Re nell'ethiopia.

LII.

Questo vocabul vuol significare,
ch'egli è dell'ethiopia Re dei Re,
& può a tucti quanti comandare,
perché fortuna a lui la sorte dè,
& tucta l'ethiopia, sì mi pare,
che habbia a christo la perfecta fè,
& una donna sola a ciaschun basta,
& come è morta servan vita casta.

LIII.

Di lettere hanno un modo solamente,
benche si può in più lingue adoperare,
la quaresima fanno similmente
quando la nostra, & suol simil durare,
& d'abstinentia più che parimente,
fanno un digiuno che non truova pare,
& comincia di questi el carnevale
el glorioso dì del gran natale.

LIV.

Et stanno sempre in trionfi & conviti
insino al carnevale el martedì,
signori & cittadin son molto incliti
in tucti que' paesi appresso li,
le donne in festa stanno co' mariti,
son più honeste genti là, che qui,
& poi comincia l'aspra penitentia,
& maximi digiuni & l'abstinentia.

LV.

È fertile el paese loro & sano,
& è di frutti questo abbondantissimo
salvo che non v'è vino in monte o piano,
è un paese certo ch'è degnissimo,
& abondanza v'è di biade & grano,
& èvi il popol grande, & è bellissimo,
& perché non v'è lana in quel confino
tucti vestiti son di panno lino.

LVI.

Et bianchi com'un lacte ti parrebbono,
 son molto fini, & portan molte anella,
 se fusson qui assai tesor varebbono,
 più che cortina o rensa è bianca e bella,
 gli ornamenti da donna qui sarebbono
 braccialetti chiamati, ogni pulzella
 alle braccia gli porta, che son d'oro,
 & chi al collo, & vaglian gran tesoro.

LVII.

Questa ethiopia par che sia lontana
 dal grande egypto cinquanta giornate,
 & èvi gran montagne & terra piana,
 & tutte queste parti sogiagate
 al prete Janni, & è quasi christiana
 la maggior parte di queste brigate,
 molto ne narra un libro del meschino,
 el libro del viaggio pellegrino.

LVIII.

Tractane ancora el tuo magno strabone,
 delle croniche ancora el supplimento
 di quelle parti molto chiaro pone
 del paese & persone, s'io non mento;
 io farò fine a mia conclusione,
 che forse el troppo dir ti dà tormento,
 se idio ci presta vita i' ti vuò dare
 di quel paese un secondo cantare.

LIX.

In questo tu hai inteso del pastore
 dell'india, & del palazo e sua ricchezza,
 & del collegio suo tutto il tenore,
 & quanto el suo potere oggi si prezza,
 com'egli è patriarcha e 'imperadore,
 nel secondo cantar per gentilezza
 vi tracterò più cose pellegrine,
 al vostro honore i' pongho a questo fine.

Finito è questo tractato del massimo prete Janni pontefice & 'mperadore
 dell'india e della ethiopia composto in versi volgari per Messer Giuliano
 Dati Fiorentino a laude della celestiale corte et exaltatione della christiana
 religione.

A M E N.

A recepção d'Os Lusíadas e o mito de Camões em Itália e na Polónia

Anna Kalewska

Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia

Fazei, Senhor, que nunca os admirados
Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses,
Possam dizer que são para mandados,
Mais que para mandar, os Portugueses.
Tomais conselho só de experimentados,
Que viram largos anos, largos meses,
Que, posto que em cintes muito cabe,
Mais em particular o experto sabe.
[Camões, *Os Lusíadas*, X, 152]

I. A recepção literária d'Os Lusíadas e de Camões na Europa

O poema épico *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões (c. 1524-10.06.1580) parece suscitar o interesse dos tradutores, ainda no decorrer do século XVI. A primeira tradução d'Os Lusíadas, realizada em castelhano como *Los Lusíadas* por Benedito (Benito) Caldera, português com data de nascimento e morte incertas, data de 1580. Sabe-se unicamente que o tradutor fez este trabalho ainda jovem e que no fim da vida entrou para a ordem do real convento de S. Filipe em Madrid. É o primeiro documento de recepção d'Os Lusíadas numa língua estrangeira (Almeida Chaves 2001: 69). O Visconde de Juromenha, nas *Obras de Luís de Camões*, dá como possível o facto de o vate português ainda ter visto este exemplar traduzido da sua obra (*apud* Almeida Chaves 2001: 69); este mesmo Autor menciona que a poesia d'Os Lusíadas é feita à imitação de *Eneida* de Virgílio e que a tradução é «tão própria, polida, sonora e numerosa, que corresponde em tudo à grandeza do sujeito» (Almeida Chaves 2001: 69).

O início da constituição de Camões como mito é peninsular. As primeiras associações com os mais importantes poemas épicos da antiguidade em que se produziu um discurso crítico valorativo a propósito d'Os Lusíadas foram formuladas em castelhano. É através da língua castelhana e da cultura ibérica que se elabora, se adensa e se projecta o aspecto universal do mito camoniano. Para os intelectuais estrangeiros que viviam em Madrid nessa época, era quase impossível ignorar a língua e a literatura portuguesas, devido à dominação filipina (1581-1640) e à ainda mais recente Restauração. As traduções castelhanas do poema épico português vão originar os estudos críticos sobre a obra de Camões como uma elaborada biografia, como iremos ver posteriormente, com especial incidência na época do Romantismo

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

(Kalewska 2007: 28). O diálogo incessante com Faria e Sousa, tradutor e comentador de Camões, foi notório e vai postular uma uniformidade da fonte nas várias traduções europeias d'*Os Lusíadas* (Almeida Chaves 2001: 75).

A imitação do património literário greco-latino nas suas formas puras como meio para o enriquecimento da língua nacional foi uma das propostas do Renascimento. Desde a tradução de Benito de Caldera estabeleceu-se um paralelo com Virgílio, que será sempre recorrente no decorrer dos séculos e das traduções. Outras referências literárias, dentro da época moderna, foram os autores da língua italiana: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Apesar de Camões ter imitado os modelos da epopeia antiga e moderna, *Os Lusíadas* foram escritos com a plena consciência de que a história de Portugal, conjugada com a vertente da cruzada contra os infiéis e os descobrimentos constituíam uma grande inovação relativa à temática dos modelos clássicos. Publius Vergilius Maro, em vez de cantar as gestas de Augusto, refugia-se no mito; a temática da epopeia virgiliana diz respeito a um passado longínquo, pois o vate romano conta a viagem de um herói, Eneias, que, juntamente com as suas gentes, vai à procura de uma nova pátria, em obediência à vontade dos deuses. Camões, pelo contrário, serve-se da história pátria para cantar as gestas dos Portugueses, alcançando estes e os *Barões assinalados*, no Canto X da obra, uma dimensão mítica e divina. A ideia que vai emergindo no decorrer da epopeia camoniana é o louvor dos Portugueses e da sua história imperial, vitoriosa e triunfal (enquanto que o percurso de Eneias foi marcado com a fatalidade do nascimento de Roma).

Graças à tradução de Benito Caldera *Os Lusíadas* de Camões deixaram o universo português, provocando logo a reacção, em 1585, de Cervantes, que corou o tradutor com louros e heras. A edição de Alcalá foi bem acolhida pelos poetas amigos de Cervantes e de Lope de Vega: o licenciado Garay, Luís (Galvez) de Montalvo, Vergara, Pedro Láinez, dois poetas anónimos, que fomentaram todo um «horizonte de expectativa» do poema português (Almeida Chaves 2001: 71). Logo em seguida, e no mesmo ano de 1580, saiu uma outra tradução, *La Lusíada*, sob a égide da universidade de Salamanca, também em castelhano, mas desta vez feita por um espanhol, Luis Gómez de Tapia, que vai ser também o primeiro anotador do poema. Desta tradução existe uma versão manuscrita do século XVIII. Com um grupo de colaboradores humanistas, D. Luís de Góngora estreia-se aqui, aos dezanove anos de idade, com uma canção onde enaltece o valor dos Portugueses e exalta os heróis da Índia (Almeida Chaves 2001: 71).

A tradução de Gómez de Tapia inaugurou uma longa tradição, que iremos encontrar setenta e nove anos mais tarde na tradução da *Lusíada* italiana de Carlo Antonio Paggi (publicada em 1658) e sucessivamente nas do século XIX de Gazano e Nervi, tal como nas traduções francesas de *La Lusíade* de Louis-Adrien Duperron de Castera (1735) e de Jean-François de La Harpe (1776), que é traduzir *Os Lusíadas* por *La Lusíada/La Lusíade*, por associação com o ortónimo da *Eneida* (ou, na tradição mais recente, com o

padrão onomástico forjado por Voltaire no seu poema *La Henriade*, publicado secretamente em Rouen, 1723 e depois em Londres, 1728).

A terceira tradução castelhana d'*Os Lusíadas* foi feita por um português oriundo do Porto, ao serviço de Castela no Peru, de nome Henrique Garcez (1525-1593) e publicada em 1591, em Madrid. Este intelectual, tradutor de Petrarca em espanhol, mereceu uma menção encomiástica na novela pastoril *La Galatea* (1585). A tradução de Garcez, dirigida a Filipe II de Espanha (e I de Portugal) incluiu dois sonetos dedicados ao rei, o que é compreensível devido ao apreço que o monarca tinha pelas letras portuguesas e por Camões. Este interesse régio contribuiu decididamente para a difusão e divulgação do poema, tendo a partir daí uma inúmera quantidade de traduções espanholas reeditadas e comentadas em Portugal e Espanha (politicamente unidos dentro da União Ibérica) e fora de Portugal. Foi na Península, no rescaldo das três primeiras traduções castelhanas, que se constituiu a imagem de um Camões mítico, que depois se irá espriar nas várias literaturas europeias, especialmente na literatura italiana e polaca do século XIX. Corroborou esta ideia Manuel de Faria e Sousa que, em 1639, quando publicou a sua edição comentada d'*Os Lusíadas* (com uma biografia de Camões, a terceira cronologicamente), introduziu vários textos laudatórios sobre o poeta português, entre eles o famoso soneto de Tasso em louvor de Vasco da Gama: *Vasco, le cui felici antenne*. A sua biografia de Camões, com alterações, acrescentos e reinterpretações, vai tornar-se a vulgata da vida do 'príncipe dos poetas de Espanha' que, posteriormente, iremos encontrar em vários autores italianos do século XIX (Almeida Chaves 2001: 73). Camões entrou no universo cultural europeu pela sistematização crítica de Faria e Sousa em 1639, isto é, depois de quatro traduções castelhanas do século XVI.

Fora da Península Ibérica, a primeira tradução d'*Os Lusíadas* que chegou até aos nossos dias é a inglesa de Sir Richard Fanshaw (1608-1666), embora o Visconde de Juromenha dê notícias de duas traduções francesas, anónimas, uma ainda durante o século XVI, outra de 1612 (*apud* Almeida Chaves 2001: 73). Sir Richard Fanshaw ou Fanshawe, como aparece na tradução da obra camoniana para inglês (publicada em 1655 em 1655), intelectual e diplomata com várias missões em Espanha, foi padrinho de casamento do rei Carlos II de Inglaterra, aquando das bodas com a Infanta D. Catarina de Bragança, filha de D. João IV. Foi através da Espanha que Richard Fanshaw teve contacto com as várias traduções d'*Os Lusíadas* e com a biografia de Camões. Poder-se-ia especular se não teria sido mesmo Faria e Sousa a dar-lhe a conhecer a obra épica de Camões. Faria e Sousa, quando se encontrava em Espanha, frequentava a corte como cavaleiro da Casa Real, e Fanshaw como diplomata em Madrid, desempenhos que facultariam o encontro e o conhecimento dos dois intelectuais (Almeida Chaves 2001: 73).

A tradução de Fanshaw apareceu bem documentada, como a de Faria e Sousa, com várias iconografia relativa ao assunto do poema. Temos assim os retratos de corpo inteiro de Camões, do Infante D. Henrique e de Vasco

da Gama. Antes de iniciar a tradução, Fansahw insere o célebre soneto de Tasso, em tradução inglesa, como também uns versos alusivos à vida aventurosa do poeta.

O escocês William Julius Mickle (1734-1788) foi o autor da segunda tradução do poema épico português, publicado em Oxford com o título *The Lusiad or the discovery of India* (1776). A tradução, realizada tendo como a base o texto francês de Duperron de Castera alcançou enorme popularidade e teve dez edições sucessivas. A fonte, em absoluto, desta e das demais traduções europeias¹ d'*Os Lusíadas*, seria *A Vida de Luís de Camões* (1639) de Manuel Severim de Faria e Sousa.

Na Alemanha e na Polónia a recepção d'*Os Lusíadas* ocorreu já numa atmosfera literária pré-romântica (Almeida Chaves 2001: 75; Kalewska 1999: 127-148). Os românticos alemães e polacos ocuparam-se de Camões literária e biograficamente. Receberam a gesta camoniana através de França e Inglaterra, adaptaram-nas para o momento histórico vigente. «Camões reentra nas culturas europeias através do universo teórico do romantismo alemão» (Almeida Chaves 2001: 76) ou francês (Kalewska 2007: 28).

A recepção literária de Camões na Alemanha começou no século XVIII, com a tradução dos episódios de Inês de Castro e do Adamastor, em prosa, por J.N. Mainhard (1727-1767), e propagou-se pelo século XIX fora, com a divulgação dos volumes da *História da Literatura Espanhola* de Friedrich Ludewig Bouterwek, dos irmãos Schlegel, de Johann Gottfried Herder, do Conde August von Platen, de Ludwig Tieck, de Emanuel Geibel – os tradutores alemães de alguns excertos da obra camoniana. No século XVIII, na Alemanha, sai ainda uma gramática, *Portugiesische Grammatik*, de J.A. von Junk, na qual foram inseridos algumas passagens d'*Os Lusíadas*, e em 1786 foi dada pela primeira vez à estampa a tradução em rima do Canto I do poema épico camoniano, na revista *Magazin der Spanischen und Portugiesische Literatur*, por S. Von Seekendorff. Mas a primeira versão integral saiu no início do século XIX, em duas edições quase contemporâneas, uma de C.C. Heise, Hamburgo-Altona, 1806-1807, e outra de F. A. Kun, Leipzig, 1807, com segunda publicada em Viena (1816). Houve ainda uma tradução em língua alemã sem indicação de data e de local de publicação, provavelmente publicada em Berlim, em 1810, da responsabilidade de J.E. Hitzig e dedicada a Humboldt. A questão da recepção de Camões na Alemanha começou a dimensionar-se com os românticos e, posteriormente, com a in-

¹ As imitações camonianas no Brasil na época do Arcadismo apresentei-as recentemente (Kalewska 2014) no artigo publicado na revista cracoviense *Studia Iberystyczne*, no rescaldo do I Congresso dos Lusitanistas Polacos, organizado em Cracóvia nos dias 23-26 de Setembro de 2013. Seria de acrescentar que em Setembro de 2015 foi registada, também em Cracóvia (antiga capital da Polónia) a Associação dos Lusitanistas Polacos.

fluência que Camões vai exercer na Europa, sobretudo na literatura italiana (Almeida Chaves 2001) e polaca do século XIX.

Em 1735 apareceu uma outra prova de recepção de Camões na Europa: a tradução integral d'*Os Lusíadas*, por Louis Adrien Duperron de Castera: *La Lusiade du Camôens: Poème heroique sur la découverte des Indes Orientales*, com uma biografia do poeta, em francês, publicada em Amesterdão e com segunda edição em Paris (1768). Esta tradução, posteriormente identificada na vulgata italiana como 'a tradução de Castera', inseriu o poema de Tasso e foi a base de algumas traduções ou decumentos de recepção, na Itália (Almeida Chaves 2001: 77) e na Polónia, onde recebeu também um forte impulso para a imitação literária depois de *La Lusiade de Camôens. Traduction poétique avec des notes historique et critiques, nécessaires pour l'intelligence du poème* (Londres 1776) de Nicolas-Gabriel Vaquette d'Hermyilly (1705-1778) de colaboração com Jean-François de La Harpe; esta obra passou a ser conhecida como *La Lusiade* de La Harpe. La Harpe foi também a fonte para a primeira tradução russa do poema épico português feita por Alexander Dmitrieff em 1788, segundo o Visconde de Juromenha (*apud* Almeida Chaves 2001: 79).

As duas traduções francesas d'*Os Lusíadas* (Castera e La Harpe) foram a base da futura tradução italiana de Antonio Nervi (1821), enquanto que a tradução a polaca da *Luzyada Kamoensa, czyli Odkrycie Indyj Wschodnich* de Jacek Idzi Przybylski, publicada em Cracóvia em 1790 (Kalewska 1999: 127-130) tinha como o modelo imediato a tradução francesa atribuída, por força da tradição, ao poeta, dramaturgo e crítico literário Jean François de La Harpe (1739-1803). Luís Vaz de Camões e *Os Lusíadas*, que fizeram parte de um sistema cultural renascentista construído sobre o mito antropocêntrico, passaram a ser acolhidos na Europa culta como uma realidade mitológica do pensamento, integrando nela a biografia do escritor, construída por elementos cristãos, mitológicos, incertos e intemporais como também – no caso da Polónia sem a independência política na época das 'partilhas' entre as potências vizinhas (1795-1918) – patrióticos, civis e históricos.

2. A consolidação do mito camoniano em Itália

A seguir à recepção d'*Os Lusíadas* na língua inglesa saiu em prelo, três anos depois, a tradução em Italiano, de Carlo Antonio Paggi, publicada em Lisboa (1658). Camões entrou no universo cultural italiano pela pena de Torquato Tasso (1544-1595), em 1579, com o famoso poema dedicado a Vasco da Gama já atrás citado.

Com a tradução de Paggi, consolidou-se um mito já preexistente associado a Torquato Tasso como autor da *Gerusalemme liberata* (1581), poema heróico sobre a reconquista de Jerusalém (1099). Desde a primeira tradução italiana do poema épico de Camões, propôs-se a difusão do poema camoniano, agora em língua italiana, ao nível igual à gesta italiana, junto das

mais altas individualidades literárias, políticas e religiosas da época. Nos programas das humanidades dos colégios na Europa culta, nas lições sobre a poesia épica, ministrava-se o cânone composto do conjunto de épicos da antiguidade e de dimensão mítica como Homero e Virgílio e, depois, também Tasso e Camões.

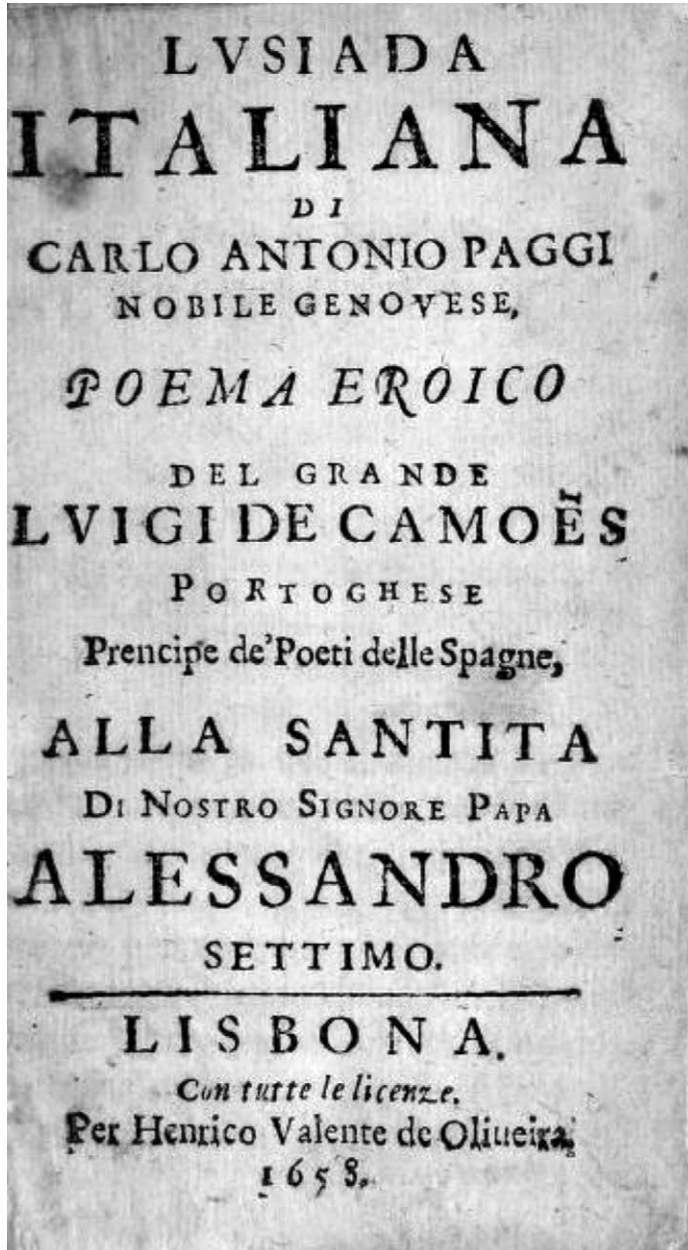
A segunda tradução integral d'*Os Lusíadas* fora do universo castelhano, ou a *Lusíada Italiana*, foi realizada pelo procônsul genovês Carlo Antonio Paggi, residente em Lisboa, e publicada por Henrico Valente em Lisboa no ano de 1658.

A tradução italiana de Paggi recebeu ainda uma segunda edição emendada em 1659, devido à insuficiência de exemplares da primeira (Almeida Chaves 2001: 80). Filho do pintor Giovanni Battista Paggi e irmão do bispo Brugnato, o qual herdou o mesmo nome do pai, Carlo Antonio Paggi nasceu em Génova no primeiro quartel do século XVII e morreu em 1693. Formou-se em Direito Civil e Canónico pela Universidade de Perugia, onde também estudou matemática. Nessa mesma cidade, frequentou a Accademia degli Insensati, Paggi era também um homem de letras, conhecedor de grego e latim. Em Agosto ou Setembro de 1656, chegou a Lisboa².

Paggi era um advogado de renome que fora escolhido para tutelar os interesses da Companhia Marítima S. Giorgio, fundada em Génova e com sede na capital portuguesa. Porém, na prática, Paggi chegou a Portugal como procônsul da República de Génova em Lisboa, onde viveu até 1666. Homem de múltiplos interesses culturais, Paggi foi ser um atento observador da vida cultural, social, económica e política em Portugal, no período a seguir à Restauração. Progressivamente, o genovês aproximou-se da corte portuguesa. Em sinal de estima, João IV ofereceu-lhe uma das suas obras sobre música, possivelmente a *Defensa de la musica moderna*, publicada em Lisboa no ano de 1649. Esta sua estada em Lisboa permitiu-lhe o trabalho sobre o poema épico português. Após a morte do monarca português, Paggi assistiu de perto ao período de regência de D. Luísa de Gusmão. Na sua correspondência, revelava algumas reservas quanto à qualidade do sucessor à coroa, testemunhando a influência perniciosa da facção italiana e de António Conti sobre Afonso VI.

Além disso, a actividade cultural de Paggi em Lisboa estendeu-se até à literatura médica. Em 1664, era impresso, na oficina de António Craesbeck,

² Em 31 de Março de 1565, foi emitida uma carta patente sobre a missão de C. A. Paggi, que sublinhava a necessidade de se preservar a presença dos comerciantes genoveses na praça de Lisboa. Paggi era igualmente encarregado de estudar a possibilidade do restabelecimento das relações oficiais entre Génova e Portugal, sem ferir a susceptibilidade da coroa espanhola, da qual a República era uma tradicional aliada. Pouco tempo após a sua chegada a Lisboa, Paggi foi recebido por D. João IV. Esse encontro teria surtido efeito visto que, em Outubro, a companhia genovesa encontrava-se já sob a protecção real.



Lusiada Italiana di Carlo Antonio Paggi nobile Genouese, poema eroico del grande Luigi de Camões Portoguese principe de 'poeti delle Spagne, alla santita di nostro signore Papa Alessandro Settimo, con tutte le licenze, per Henrico Valente de Oliueira, Lisbona 1658 (John Carter Brown Library, Portugal and Brazil Collection). [Fonte: <http://archive.org/stream/lusiadaitaliana00cam#page/n5/mode/2up>]

um tratado de medicina de sua autoria, *Enchiridion Medico-Astro-Chymicum*, no qual abordava as áreas da patologia, fisiologia, semiótica, profilaxia e terapêutica. Actualmente, existe um exemplar desta obra na Biblioteca Nacional de Lisboa, tal como da primeira edição da *Lusíada Italiana*.

Em 1666, Paggi estava de regresso a Itália. Sete anos depois, publicava em Génova o tratado *Le fortificazioni*. O seu interesse por estratégia militar acentuara-se durante o tempo em que esteve em Portugal.

Paggi teria desempenhado um importante papel na legitimação da independência de Portugal face a Espanha. Possivelmente, influenciou a decisão do papa Alexandre VIII em reconhecer a coroa portuguesa restaurada. Afinal, o irmão de Carlo António, Giovanni Battista, era próximo do pontífice. Além disso, o genovês mantinha também contacto com o tesoureiro-gera da Santa Sé, o monsenhor Giacomo Fransone. No ano de 1665, Paggi deu mais um passo na aproximação á coroa portuguesa. Demitiu-se do seu cargo de procônsul e assumiu funções na corte lusa. Assim, passou a colaborar na redacção dos 'novlerários', os quais divulgavam informações relativas à guerra luso-espanhola e a outras questões internacionais.

Paggi manteve-se sempre próximo da comunidade genovesa estabelecida em Lisboa. Chegou mesmo a pertencer à confraria de Nossa Senhora de Loreto, sendo uma voz activa na contenda sobre a recuperação da autonomia face à Sé de Lisboa. Paggi destacou-se em Portugal também no plano cultural. Logo que chegou ao reino, iniciou a aprendizagem da língua portuguesa com o interesse de, assim, melhor atender às suas funções diplomáticas e de obter um conhecimento mais rico sobre a literatura lusa. Frequentou os meios literários lisboetas e contactou com algumas das principais figuras da cultura portuguesa da época. Membro da Academia dos Genejrosos, em 1661, chegou a presidir duas sessões.

Em 1658, Paggi havia impresso na tipografia de Henrique Valente de Oliveira³ a *Lusíada Italiana*. Esta foi a primeira tradução para italiano d'Os *Lusíadas*; a sua grande divulgação foi testemunhada pelo facto de, logo no ano seguinte, ter saído uma nova edição. O genovês justificava a tradução da epopeia de Camões pelo facto de, então, já existirem traduções em francês e castelhano mas nenhuma na sua língua⁴. Assim, esta tradução era a expressão daquilo que se poderia chamar, embora anacronicamente, um na-

³ Em 1659, Paggi publicou um opúsculo subsidiado por Nicolau Micon, impresso também na tipografia de Henrique Valente. Tratou-se de um género de guia histórico e artístico de Génova, publicado com o intuito de introduzir e divulgar em Portugal informações actualizadas sobre Génova.

⁴ Faria e Sousa, nos seus comentários sobre a obra Camões (de 1639), afirmou que *Os Lusíadas* eram já conhecidos em Itália, uma vez que existia a possibilidade de o poema épico português ter sido introduzido neste país por um grupo de emigrados portugueses depois da Batalha de Alcântara, em 1580, traduções essas manuscritas não impressas. Ao citar Tasso, Paggi remete-nos para esta tradição (Almeida Chaves 2001: 84).

cionalismo cultural, mesmo que fosse evidente à associação com os títulos ortonímicos como a *Eneida* ou a *Odisseia*. Tal revela-se desde o título dado, a *Lusíada Italiana*, atè às considerações que feitas sobre o mecenato italiano e a protecção à expressão artística, em comparação com o abandono a que fora condenada a obra de Camões em Portugal.

A *Lusíada Italiana* de Paggi foi uma tradução livre, em que foram modificados alguns dos conteúdos da obra original. No seu texto de dedicatória, Paggi estabeleceu também o paralelismo mítico com Virgílio, afirmando que, depois de *Eneida*, mais nenhum poema se lhe equiparou e que os segundos Argonautas seriam os Portugueses. A obra era dedicada ao papa Alexandre VII, o qual, em 1655, escolhera o irmão de Paggi para bispo de Brugnato. Ao dedicar esta tradução ao papa vigente naquela época, Paggi não só se propôs dar conhecimento de Camões a toda a corte de Alexandre VII, como pretendeu criar um ‘horizonte de expectativa’ do poema português (elevado ao nível dos poemas épicos da antiguidade), não só no estado Pontífico, mas também em toda a Península Itálica (Almeida Chaves 2001: 83). No preâmbulo, Paggi representou homenagem a uma série de fidalgos: D. Luís da Gama, marquês de Nisa; D. Jerónimo de Ataíde, conde de Atoguia e D. António de Menezes, conde de Castanhede. Além destes, refere igualmente alguns letrados portugueses: João Soares de Brito (autor de uma *Apologia* em defesa da poesia de Camões), Francisco de Macedo (autor de uma versão latina de *Os Lusíadas*) e Henrique do Quental Vieira (membro da Academia dos Singulares). Nas dedicatórias escritas para os fidalgos italianos encontramos as primeiras alusões, escritas em italiano, á biografia de Camões que «serviu a pátria com as armas e com a pena», «perdeu de um olho em combate com os infíeis em África», «viveu pobre e morreu na miséria» (*apud* Almeida Chaves 2001: 86). O triste percurso de Camões nesta abordagem de Paggi, marcou um sinal do pré-romantismo embrionário, que terá a sua realização absoluta numa grande parte da produção narrativa lírica e dramática no decorrer do século XIX em Itália e na Polónia.

Depois da tradução italiana d’*Os Lusíadas* de Paggi, a fama de Camões ultrapassou o universo cultural ibérico e ganhou o aplauso de ‘todas as nações cristãs’, como escreveu Paggi na dedicatória a Alexandre VII. Camões foi, assim, ‘naturalizado italiano’ através da pena de Paggi e contribuiu para o enriquecimento da beleza da língua italiana através da tradição do seu poema.

A consciência de uma realidade mítico-histórica ligada ao poeta português existiu já no século XVIII italiano (cf. Almeida Chaves 2001: 107), apesar do juízo crítico proferido por Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) no *Essai sur la poésie épique* (1733), impresso a seguir de *La Henriade* (1728), ensaio de crítica camoniana esse que, aliás, contribuiu igualmente para a difusão e expansão do conhecimento da obra do épico português, primeiro em Itália, depois também na Polónia, ao longo do século XIX. Camões e Os

Lusíadas passaram a fazer parte de uma linguagem universal, que se integrou no meio da cultura italiana e polaca.

O certo é que Camões era, na verdade, conhecido nos meios cultos da Europa de fins do século XVI e meados do século XVIII, não somente através da alta nobreza que viajava, como através de uma incipiente burguesia, que se dedicava ao comércio mas que, eventualmente, tinha presente o que se ouvia contar de um poeta português com desaires na corte que emigrara para a Itália e que escrevera um poema épico. O papel da tradução e dos 'textos liminares' de Paggi consistiu em «redimensionar o modelo e impulsionar o mito do vate lusitano para fora do universo castelhano e português» (Almeida Chaves 2001: 107). Na nossa abordagem final da *Lusíada Italiana*, seguimos a sugestão de um discurso persuasivo (Almeida Chaves 2001: 86), pois Paggi quis chamar a atenção do seu interlocutor para o poeta português, a sua biografia e a sua obra.

3. A vida (des)afortunada de Camões na Polónia

A «vida desafortunada» de Luís de Camões e a sua «morte libertadora da perseguição e da inveja» conjugados com o ardente patriotismo do poeta e vate do seu povo, foram temas que suscitaram um estado de alma, uma grande empatia dos românticos polacos, originando por sua vez um determinado tipo de criações. Dentro do mito patriótico relacionado com a vida de Camões, «um poeta maneirista luso foi aceite como vate romântico polaco» (Kalewska 1995: 620).

A partir dos fins do século XVIII, através de *La Lusidade* (1776) de La Harpe, o poema épico português passou a ser conhecido na Polónia (facto mencionado em breve no *Dicionário de Luís de Camões*, 2011). Traços gerais, a recepção d'*Os Lusíadas* entre os clássicos e românticos polacos foi mediatizada através das versões francesas⁵.

A primeira tradução polaca d'*Os Lusíadas* foi realizada por Jacek Idzi Przybylski (1756-1819), professor da Filologia Clássica, poeta e tradutor e dada à estampa em Cracóvia, na tipografia de António Grebel em 1790.

A tradução (melhor: a adaptação) de Jacek Idzi Przybylski foi feita em verso alexandrino, sem observar a divisão em oitava-rima e mantida nos padrões do classicismo, transformando os nomes de divindades pagãs actuaentes em 'alegorias frias' para evitar o 'mistifório de deuses' criticado no famoso *Éssai*

⁵ Na Polónia devia correr também a tradução d'*Os Lusíadas* realizada por Duperron de Castera (1735), encontrada (assim como *La Lusidade* de La Harpe) nas bibliotecas do bispo 'príncipe dos poetas polacos' Ignacy Krasicki (1735-1801) e o rei-mecenas de artes Estanislao Augusto Poniatowski (1732-1795), conhecido como Estanislao II Augusto, o último rei electivo da Polónia (1764-1795), antes da época das partilhas do País entre as potências vizinhas: Prússia, Rússia e o Império Austro-Húngaro (1795-1918).

LUZYADA
KAMOENSA

CZYLI

ODKRYCIE
INDY WSCHODNICH.

Poema w Pieśniach Dziesięciu

PRZEKŁADANIA

Jacka Przybylskiego.



w Krakowie 1790.

w Drukarni Antoniego Grebla.

Luzyada Kamoensa czyli Odkrycie Indyy Wschodnich. Poema w pieśniach dziesięciu, przekładania Jacka Przybylskiego, w drukarni Antoniego Grebla, Kraków 1790 (Biblioteca Yaguelloniana da Universidade Yaguelloniana, Cracovia).

sur la poésie épique de Voltaire. É duvidoso que o tradutor polaco soubesse a língua portuguesa. Podia, possivelmente, cotejar a tradução de La Harpe com a versão latina do poema camoniano (Kalewska 1995: 620). A publicação foi da *Luzyada* polaca precedida pela dedicatória a Adam Stanisław Naruszewicz, bispo de Łuck, em verso encomiástico.

A tradução de Przybylski influenciou a primeira e a segunda geração dos românticos polacos. O próprio título: *Luzyada* veio, com toda a certeza, de *La Lusiade* francesas e até hoje se confunde, na recepção crítica na Polónia, com os títulos das traduções posteriores de *Lusiada* (na tradução de Dionizy Piotrowski, Boulogne-sur-Mer, 1875), *Luzyady* (tradução de Zofia Trzeszczkowska *domo* Mańska, tradução essa publicada sob o pseudónimo de Adam M-ski, Varsóvia, 1890) e *Luzytanie* (tradução de Ireneusz Kania, Cracóvia 1995), apagando a na versão primeira, recuperando nas traduções posteriores o valor semântico do ortónimo colectivo de *Lusitani* (forjado em Portugal e divulgado como neologismo erudito pelo humanista André de Resende, na época antecedente a publicação d'Os *Lusíadas* em Lisboa, 1572).

A *Luzyada* polaca era lida pelos românticos polacos: o maior poeta nosso da época do romantismo Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki brasão Leliwa (1809-1849), Cyprian Ksawery Gerard Walenty Norwid (1821-1883) Seweryn Goszczyński (1801-1876) e alguns outros interpretadores da vida camoniana contada em verso⁶ ou em drama⁷, todos ultrapatrióticos e imitadores da vida e da obra de Luís de Camões em termos da encarnação 'viva' do mito de Prometeu. No entanto, foi reconhecido na Polónia o valor poético da *Luzyada*, mas antes de mais nada admirado o currículo biográfico de Camões como grande e desafortunado poeta capaz de validar com a própria vida o significado das ideias apregoadas e so-

⁶ Ignacy Szydlowski (1793-1855), autor do poema *A Fama ou Camões, o poeta português* (*Stawa, albo Kamoens, poeta portugalski*, 1822) relacionou a vida do vate lusitano, fisando os seus últimos momentos; Julian Korsak (1806/7-1855) descreveu poeticamente a sua vida e as circunstâncias da morte em *Camões no Hospital* (*Kamoens w szpitalu*, 1840), (Kalewska 1995: 624). Em 1984 (com a reedição emendada e aumentada em 2000) foram publicadas em Varsóvia as *Poesias Escolhidas* (*Poezje wybrane*) de Luís Vaz de Camões, na tradução de Józef Waczków.

⁷ Dramaturgo e contista austríaco Friedrich Halm (Eligius Franz Joseph Freiherr von München Bellinghausen, 1806-1871) concebeu a peça teatral *Kamoens* (1837), traduzida em moldes românticos para polaco como *Kamoens* (1842) por Edward Dembowski (Kalewska 2009: 140-146); historiador e diplomata polaco Aleksander Narcyz Przezdziecki (1814-1871) no patrótico drama classicizante escrito em língua francesa *Don Sébastien de Portugal, drame historique en prose en trois actes et cinq tableaux* (Saint-Petersourg, 1836) retomou a lenda sobre a morte do epítome de Portugal no hospital de pobres (do herói que morre pobremente pela pátria, vítima de conjuração espanhola e da loucura, é D. Sebastião; Camões assiste os últimos momentos da vida do rei como seu admirador sincero); o drama foi louvado por Vitor Hugo (Kalewska 1995: 624-625).

frer a terrível morte pela pátria ‘no misere catre’. Unir a vida à obra do poeta no processo de leitura, levar a informação biográfica como *pars pro toto* da obra era procedimento corrente e aconselhado na época do romantismo. Na Polónia, lia-se antes de mais tudo o final da biografia camoniana como descrita pelo tradutor francês⁸, biografia essa que precedeu a tradução de La Harpe (*De Camoëns*, inserida na *Avertissement* ao leitor, com a explicação do carácter épico da obra e informação sobre a história de Portugal e a avaliação negativa da tradução de Duperron de Castera que obrou se calhar para «*dénature à tout moment son original, en se croyand fait por l’embellir*») e os textos de resumo (*Osnowa*) dos sucessivos cantos do que o poema camoniano como tal. A *Luzyada* foi considerada exótica no seu carácter marítimo e longínqua do tópico da defesa intransigente da terra pátria que norteou a produção literária da maioria dos poetas polacos da época pré-romântica e no pleno romantismo.

A vida e a obra épica de Camões interpretavam-se na Polónia, pelo século XIX fora, como mito vivo da malograda sorte da nação polaca despojeada da independência aquando das partilhas (1795-1819). As leituras e as imitações literárias da *Luzyada* polaca inseriram-se na recepção patriótica dos poemas épicos vindos da Europa ocidental (com especial incidência em *Eneida* a *Gerusalemme Liberata*), à falta, até 1834 – a data da publicação em Paris de *Pan Tadeusz* (*Senhor Tadeu*)⁹ de Adam Mickiewicz, – da epopeia

⁸ «De retour à Lisbonne, il trouva sur le trône le jeune D. Sébastien, qui, sensible aux talents, comme tous le princes nés pour la gloire, l’accueillit avec les plus grandes marques d’honneur, e lui donna une pension de 4000 réales, à condition qu’il ne quitterait plus la Cour. C’était mettre bien de la grace dans un bienfait, e c’est, ainsi qu’il est si facile aux Princes d’ajouter un peix inestimable à tous les dons qu’ils accordent. Mas la fortune ne pouvait pas être fidèle à Camoëns. D. Sébastien périt dans sa funeste expédition d’Afrique. Le trouble et la désolation du Portugal après sa mort, ne perirent pas que l’on s’occupat de l’Auteur de la *Lusiade*. Sa pension cessa d’être payée. Il fallait qu’une vieillesse indigente e une mort déplorable terinassent un vie orageuse e persécuté. Im mourut dans un hôpital en reprochant à ses sconitoyens leur ingratitude. It était âgé de 62 ans. Il fut enterré à la port de l’Eglise de Ste. Anne. On mit sur son tombeau cette inscription: *Cy git Louis Camoëns, Prince des Poëtes de son temps, Il vécut pauvre e malhereux e mourut de même. Cette épitaphe d’un homme appellé le Prince de Poëts, montre quel sort doivent attendre ceux qui sacrifient tout à la gloire des talents. Mais tel est le prix de cette gloire aux yeux de ceux que peuvent la sentir e la mériter, qu’il n’y en a pas un peut-être qui ne voulût, aux mêmes conditions que Camoëns, avoir le même titre sur son tombeau*» (La Harpe *apud* Camões 1776: IX-X). Os poetas polacos interpretavam: «para a glória da sua pátria» ou «no túmulo da sua pátria».

⁹ «Escrito em 1834, o poema épico *Pan Tadeusz* (*Senhor Tadeu*) é um amplo panorama da vida da nobreza polonesa na Lituânia, a descrição de um mundo condenado a desaparecer, que os poloneses consideram a sua epopeia nacional. Para Mickiewicz *Pan Tadeusz* foi também uma viagem ao “país da infância” e ao tempo da esperança de libertação despertada pela campanha de Napoleão contra a Rússia em 1812. O subtítulo, *A última incursão na Lituânia. História fidalga de 1811 e 1812*, em doze livros em verso, enfatiza o lado épico do poema, um conflito entre duas famílias que

nacional polaca, versando sobre a gesta da pequena fidalguia polaca decadente e abrangida pelo olhar saudosista do maior poeta romântico polaco Adam Mickiewicz (1798-1855).

As modalidades translativas do segundo tradutor d'*Os Lusíadas* para o italiano, António Nervi, foram abundantemente divulgadas pelas edições de Génova (1814) e as de Milão (1821, 1828, 1830 e seguintes). O objectivo que norteou a segunda tradução italiana, lançada à estampa já em plena época romântica, foi de «desprestigiar Tasso relativamente a Camões» e «instaurar uma curiosidade maior no público em geral relativamente a este último» (Almeida Chaves 2001: 147), e depois chegar-se ao mito camoniano construído pela pena de Madame de Staël (Anne Louise Germaine Necker, 1766-1817). Camões em avatares do patriotismo polaco teria recebido, destarte, o perfil complementar do protector das ideias liberais do progresso e de paz que tomaram grandes dimensões em Itália, quando se criticavam os aspectos negativos da dominação francesa e estimulava o espírito de unificação como também a «glória e o sentimento nacional» (Almeida Chaves 2001: 152-153). «Là giungono tutti...»¹⁰ – Camões, académico...

Gostávamos de terminar no ponto onde Piero Ceccucci começou, assim como no seu tempo o fez Phillip Rothwell (Rothwell 2015: 10) falando com Tom Earle sobre o aspecto não-virgiliano da imitação de Camões: nomeadamente, o papel das experiências pessoais na sua escrita e o seu papel para as literaturas lusófonas¹¹. Mesmo que Camões, na sua qualidade do portuguêsíssimo imitador das formas poéticas da Antiguidade e do Renascimento, misturados com o 'engenho e arte' de seus tradutores, não tivesse sido o a primeira pedra angular das culturas e literaturas italiana e polaca, continua a dirigir-se para os vindouros em línguas novas, adver-

culmina em um confronto armado. Mas na estrutura do poema são privilegiadas as descrições de um microcosmo cujo centro é a casa de uma família tradicional e abastada de província. Na forma disciplinada de um "hexâmetro polonês", Mickiewicz grava imagens da natureza, detalhes da vida cotidiana, retrata os homens e seus costumes, construindo uma visão da vida polonesa, idílica sem dúvida, mas imbuída de formas materiais, sons, cheiros, cores e sabores, a ponto de desafiar a própria transitoriedade» (Siewierski 2000: 79).

¹⁰ Estou a referir-me aos versos finais do poema *Marinetti, Académico* de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, na tradução *Marinetti, Accademico* (in *Un'affollata Solitudine. Poesie Eteronime a cura di Piero Ceccucci, testo portoghese a fronte* (apud Pessoa 2012: 613). Aproveito o ensejo para agradecer a gentil oferta deste volume, seguido por *Il Mondo che non Vedo. Poesie Ortonime* (Milano, 2012) aquando das conferências proferidas pelo Professor Doutor Piero Ceccucci na Universidade de Varsóvia em 8.06.2013, como o obreiro e 'apóstolo' da língua portuguesa no mundo.

¹¹ «Camões [...] é tão claramento o fundamento das subseqüentes literaturas e culturas de expressão portuguesa, dentro e fora das fronteiras de Portugal. Camões é mesmo reivindicado por alguns, incluindo José Craveirinha, como o primeiro poeta de Moçambique, dada a sua descrição da passagem de Vasco da Gama por aquelas paragens, a caminho da Índia, em 1498» (Rothwell 2015: 10).

tendo contra os abusos ideológicos, (im)potências do poder, da história e da visão globalizada do mundo a que *Os Lusíadas* se têm prestado desde que foram publicados.

O nosso ponto final será a citação do poema que Jorge de Sena escreveu em Assis, (em 11 de Junho de 1961), publicado posteriormente com o título *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*:

Podereis roubar-me tudo:
 As ideias, as palavras, as imagens,
 E também as metáforas, os temas, os motivos,
 Os símbolos, e a primazia
 Nas dores sofridas de uma língua nova,
 No entendimento de outros, na coragem
 De combater, julgar, de penetrar
 Em recessos de amor para que sois castrados.
 E podereis depois não me citar,
 Suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
 Outros ladrões mais felizes.
 Não importa nada: que o castigo
 Será terrível. Não só quando
 Vossos netos não souberem melhor ainda
 Do que fingis que não sabeis,
 Como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
 Reverterá para o meu nome. E mesmo será meu,
 Tido por meu, contado como meu,
 Até mesmo aquele pouco e miserável
 Que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito.
 Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
 Que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
 Para passar por meu. E para outros ladrões,
 Iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo.
 (Sena 1988: 95)

Com esta referência poética e cívica gostávamos de acabar a recordação de um dos vultos dos grandes ‘obreiros’ e propagadores da língua e literatura portuguesas em modalidades translativas (e não só!), entre os quais o papel indelével cabe a Piero Ceccucci.

Bibliografia

Camões L. de 1776, *La Lusíade de Camões. Traduction poétique, avec des notes historiques et critiques, nécessaires por l'intelligence du poème*, Par Mr. de La Harpe, Londres [s.l.e.]¹².

¹² *La Lusíade* na tradução de La Harpe recebi como prenda do Professor Doutor Zbigniew Naliwajek no dia das minhas provas de agragação na Faculdade das Novas Filologias da Universidade de Varsóvia (14 de Novembro de 2006), gentileza essa que agradeço e guardo com o maior apreço entre os meus livros de lusófila.

- 1988, *Os Lusíadas*, introdução por Silvério Augusto Benedito, notas de António Leitão, Ulisseia, Lisboa.
- Chaves H. de Almeida 2001, *O Mito de Camões em Itália*, Colibri, Lisboa.
- Gomes M.F. Mota 1953, *A Primeira Versão Italiana de 'Os Lusíadas'*, «Revista da Faculdade de Letras», 2, XIX (3), 49-85.
- Kalewska A. 1995, *Camões entre os Sármatas e os Polónios (sobre a recepção de Os Lusíadas na Polónia)*, in M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (organização e coordenação), *ACTAS do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, LIDEL, Lisboa-Porto-Coimbra, 619-626.
- 1999, *Camões, czyli tryumf epiki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- 2007, *Camões as a Romantic Hero: biography as the 'model for heroism' in the literature of Romanticism in Poland*, in B.E. Cieszyńska (ed. and with an Introduction by) *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*, CompaRes, Lisbon, 27-46.
- 2009, *Dramat romantyczny i współczesny w perspektywie polsko-portugalskiego dialogu międzykulturowego*, in U. Aszyk et al. (red.), *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 135-154.
- 2014, *A tradição de Camões na poesia brasileira durante o Arcadismo ou a reinvenção do imaginário épico em 'O Uruguay' de Basílio da Gama e n' 'O Caramuru' de Santa Rita Durão*, in A. Rzepka, N. Czopek (eds.) *STUDIA IBERYSTYCZNE 13. Universos de língua portuguesa em debate. Światy języka portugalskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s 111-131.
- Orico O. 1980, *Camões e Cervantes (Semelhanças da vida e dessemelhanças da obra). Edição comemorativa do IV centenário da morte de Luís de Camões*, CLB – Centro do Livro Brasileiro, Lisboa.
- Pessoa F. 2012, *Un'affollata Solitudine. Poesie Eteronime*, a cura di P. Ceccucci, BUR, Milano.
- Rothwell P. 2015, *Camões ainda conta cópias em busca de originais, Colóquio/Letras [separata – parte integrante de Colóquio/Letras n. 189]*, Lisboa.
- Sena J. de 1988, *Poesia II*, Edições 70, Lisboa.
- Siewierski H. 2000, *História da literatura polonesa*, UnB, Brasília.
- Silva V.M. Aguiar e, coordenação 2011, *Dicionário de Luís de Camões*, Caminho, Lisboa.
- 2015, *Camões Labirintos e Fascínios*, Cotovia, Lisboa.
- Sousa M.L. Machado de 1987, *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*, Edições 70, Lisboa.
- 1992, *Camões em Inglaterra*, ICALP, Lisboa.

As cartas portuguesas de Matteo Ricci no contexto da sua correspondência: questões de língua e de transmissão textual

Mariagrazia Russo

Università degli Studi della Tuscia di Viterbo

Università degli Studi Internazionali di Roma

1. Quando Matteo Ricci morreu em 1610, depois de quase trinta anos na Ásia Oriental – desde que chegou no dia 7 de Agosto de 1582 a Macau – algumas suas obras, constituídas por cartas e textos literários e históricos, ficaram longamente inéditas nos arquivos romanos, onde provavelmente tinham sido entregues em 1614 pelo P. Nicolas Trigault (1577-1628). De Li Mǎdòu, o nome que Matteo Ricci tinha na China, chegaram até nós obras em chinês, espanhol, italiano, latim e português (sendo o grego outra língua por ele conhecida e ensinada) (Corradini, D’Arelli 2001: 25)¹.

De resto são muitas as referências riccianas avançadas sobre questões ligadas à língua, a importância do ensino linguístico, a aprendizagem das línguas locais, o relevo em conhecer uma língua estrangeira, a presença de intérpretes: na carta apógrafa portuguesa, por exemplo (escrita a 18 de Janeiro de 1580 desde Cochim ao P.e Emanuele de Goes em Coimbra) (Corradini, D’Arelli 2001: 5-16)², conta de como «o Mogor, que é o rei da India septentrional» (Corradini, D’Arelli 2001: 5) «de lingoa persia» (Corradini, D’Arelli 2001: 9), mandou chamar um sacerdote de Bengala para dele aprender «a lingoa portuguesa», que lhe era proposta também através da Missa³ (Corradini, D’Arelli 2001: 9). A atenção a esta realidade fez com que fosse escolhido para esta missão, ao lado de Rodolfo Aquaviva, «o p. Francisco Henriquez, que sabe lingoa persa, por ser nacido em Persia» (Corradini, D’Arelli 2001: 10) (numa outra epístula volta a dizer «un altro padre nato nell’India, che sapeva la lingua persia, che è quella che si usa nella corte del Mogor», Corradini, D’Arelli 2001: 18⁴).

¹ «O anno passato ly em Goa, e contra parecer de todos ly huma lição de grego, porque o p. Provincial me dava aso para isso».

² Goa 38, 1, ff. 171v-173v.

³ «Cantarãolhe em nossa lingoa e em lingoa persia, que he a sua».

⁴ *Carta al p. Martino de Fornari* (Cochim, 30 de Janeiro de 1580).

O latim terá sido a língua aprendida nos bancos do Colégio dos Jesuítas de Macerata e depois, em 1568, na Universidade de Roma, onde o pai quis que o filho aprendesse Leis⁵. Os seus estudos humanísticos, ao lado da preparação científica, terão sido reforçados nos Colégios da Companhia de Roma onde estudou até à sua partida para Lisboa. Também no Oriente Matteo Ricci dedicou-se ao ensino de latim e grego, chegando a parafrasear em latim os Quatro livros confucianos.

Em relação às outras línguas estrangeiras o P. Matteo Ricci em muitas cartas refere que falava melhor chinês, espanhol e português do que italiano, sua língua materna. Já em 1583 (um ano depois da sua chegada a Macau) ele escrevia: «non so quasi già scrivere e molto manco parlare» (carta n. 1051); o ano depois «mi perdoni di scrivere questa tanto male, perché certo qua non mi ricordo più della lingua italiana» (Corradini, D'Arelli 2001: 93). Em 1595 declarava em duas diferentes cartas «non mi basta l'animo di scrivere in italiano» (carta n. 1377) e, dirigendo-se ao P. Geral «Le scriverò anch'io... sarà in italiano, ma tale e quale si può sperare di uno che già presso a venti anni or sono si partitte d'Italia parlando sempre lingue pellegrine e strane» (carta n. 1427); «non so quasi già scrivere e molto manco parlare» (Corradini, D'Arelli 2001: 48). Mesma expressão usava em 1605: «non mi basta l'animo in lingua italiana, la quale per il discustume mi par più strana che questa barbara [o chinês] della quale al presente uso» (carta n. 1486). E ainda «Hame V. R. de perdoar, porque quanto eu puder escusar o escrever em italiano o ei de fazer, porque me custa muito e já o não sey mais fazer» (Corradini, D'Arelli 2001: 21).

Sergio Bozzola, na Introdução da edição da Quodlibet, dedica um capítulo inteiro à experiência e à escrita no epistolário de Matteo Ricci: muitos os aspectos considerados (como o problema da difícil circulação de correspondência entre Oriente e Ocidente, as estruturas e os modelos epistolários, o estilo falado e anti-retórico empregue pelo P.e Ricci nas cartas, alguns aspectos da língua literária e do uso do dialecto), mas muitos são ainda os temas que ficaram para ser desenvolvidos. Em relação às cartas italianas não entramos no debate avançado pro Pasquale D'Elia e Gaetano Ricciardolo acerca da qualidade do italiano utilizado: frase agramatical ou frase perfeitamente construída segundo o italiano de então? Italiano não gramatical ou apenas expressões regionalistas? O que de toda forma resulta hoje a um leitor italiano é uma língua perfeitamente compreensível, que emprega vozes verbais já não usadas mas inteligíveis, que de quando em quando esconde complexidades na própria estrutura mas sem deixar de ser clara. E o mesmo acontece com a língua portuguesa. De resto, o objectivo de Matteo Ricci é comunicar ao destinatário os factos concretos da sua vida, com a função de descrever a sua missão: por esta razão nas cartas não se evidenciam frases que poderiam chamar a atenção pelo seu conteúdo filosófico-religioso ou pelo seu estilo requintadamente eloquente. E também o que Matteo Ricci escrevia sobre o melhor conhecimento das

⁵ Para uma bibliografia sobre Matteo Ricci, cf. Po-Chia Hsia 2010.

línguas ibéricas e do chinês em relação ao italiano serão frases a tomar quase como justificativo do autor para eventuais gralhas e para as suas interferências linguísticas presentes em todas as línguas utilizadas. Mas mesmo assim, e neste aspecto afastou-me das considerações de Sergio Bozzola, não considero o estilo como «non sorvegliato»⁶: antes de mais, existe uma grande diferença de estilo entre as cartas familiares e as enviadas aos superiores, portanto entre as cartas pessoais e as cartas institucionais que podiam ser privadas ou orientadas à propaganda. Nas primeiras percebe-se um Matteo Ricci relaxado na escrita e sem grande atenção à forma. Mas nas cartas para os Padres, escritas de forma oficial, o seu estilo às vezes agramatical parece quase o resultado de uma excessiva preocupação estilística devida a uma certa ansiedade da escrita.

Em relação ao português Li Mǎdòu, depois do encontro em Roma com o P. Martino da Silva, no dia 18 de Maio de 1577, dirigiu-se directamente para Génova com o objectivo, obrigatório na altura, de ir para Coimbra com a intenção de aprender a língua portuguesa para iniciar o seu caminho de missão. Quando no dia 28 de Março de 1578 (depois de um ano em Portugal) partiu para Goa com outros 13 companheiros, entre os quais P. Duarte de Sande (1547-1599) e P. Michele Ruggieri (1543-1607), o seu conhecimento do português já devia ser excelente. Além disso a realidade portuguesa de uma Monarquia Dual, que apanhou a completa permanência de Matteo Ricci na China e que contemplava o uso frequente de ambas as línguas, terá facilitado a prática habitual do espanhol ao lado do português, sobretudo em relação às cartas anuais: em 1594 declarava, de facto, «Ogn'anno scriviamo tutto ai superiori di queste parti in lingua spagnuola nella quale mi è adesso molto più agevole il parlare» (carta n. 1287). E em 1605 sostinha abertamente que para escrever «in lingua sinica o in portoghese o spagnuola, forse più facil mi sarebbe» (n. 1697).

Pelo que diz respeito ao chinês, são confirmados os seus altos conhecimentos e as suas capacidades de elaboração e tradução⁷: nesta língua ele escreveu numerosas obras de astronomia, matemática e teologia (às vezes acompanhadas por resumos em latim)⁸, e sobretudo, a partir de 1584, produziu obras cartográficas como os copiosos *Mapa Mundi* nos quais o autor traduziu os nomes europeus para a língua sínica (D'Elia 1938 e 1961; Po-Chia Hasia 2010: 170-184). Desde os primeiros anos em que Matteo Ricci se encontra em Macau,

⁶ A expressão é utilizada por Sergio Bozzola.

⁷ Entre as traduções merecem particular destaque os primeiros livros dos *Elementi* de Euclide, trabalho pelo qual foi coadjuvado por Xu Guangqi (Engelfriet 1998).

⁸ Cf. por exemplo: *T'ien-chu Shih-i* (o *Tin-Chush'ei*), Pequim, 1603 (obra prima de metafísica), precedido por um resumo em latim *Catechismus Sinicus In sequentibus foliis breviter per puncta et litteras Alphabet declarantur ea, quae in Prima Parte Catechismi Sinici (quam litteris Sinicis typis excudimus anno 1603) continentur* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2136 G. I, 1, 2r, 4v-10r). O título em latim deste catecismo era *Vera et brevis divinarum rerum expositio*. Foi traduzido em inglês com o título *The True Meaning of the Lord of Heaven*, Institut Ricci-Ricci Institute, Taipei-Paris-Hongkong 1985. Escreveu também uma *Explicação dos dez mandamentos*, Shiuhing 1854.

acha fundamental a aprendizagem da língua china: «Subito mi detti alla lingua china et prometto a V.R. che è altra cosa che né la greca, né la todesca» passando depois a descrever o chinês de maneira pitoresca (Corradini, D'Arelli 2001: 45) e até declarar, anos depois, de o conhecer cada vez melhor: «nella lingua siamo molto avanti e già mi par che posso confessare e predicare» (Corradini, D'Arelli 2001: 93); «già parlo senza interprete con tutti e scrivo e leggo mediocrementemente» (Corradini, D'Arelli 2001: 103); «già parlo correntemente la lingua e comenzai a predicare ai christiani nella nostra chiesa» (Corradini, D'Arelli 2001: 109; ano 1585); «molto di proposito mi diedi alla lingua e lettere della terra in che stiamo, e né mi pento del travaglio né mi vergogno del frutto; adesso puoco o niente uso di interprete» (Corradini, D'Arelli 2001: 121; ano 1586).

A multiplicidade das línguas usadas fez com que Ricci às vezes misturasse os idiomas: «andiamo qua in tanta mescolanza di lingue, che non so, quando scrivo in italiano, se è todesco [língua que ele não conhecia] o altra sorte di lingua» (carta n. 1120; Corradini, D'Arelli 2001: 111; n. 13). Muitas de facto são as incertezas de Matteo Ricci na escrita: oscilações gráficas entre [e]/[i], [s]/[z], alguns nexos consonânticos, etc. E muitas obviamente são as interferências linguísticas, como lusismos em textos italianos (*catafalsi*, calcando *catafalcos*; ou a estrutura «*rispose che sì*», em lugar do italiano mais correcto «*rispose di sì*»; «foi a vedere» que recalca o 'fui ver' português ou o espanhol 'fui a ve'; (Corradini, D'Arelli 2001: 51); «con nosco» (Corradini, D'Arelli 2001: 99); «vo essendo» (Corradini, D'Arelli 2001: 103), inexistentes em italiano), ou italianismos e hispanismos em textos portugueses (como *scrittis* por *escritas*); dúvidas entre formas pronominais demonstrativas como *esto* (forma espanhola) / *isto* (portuguesa), quando não recorre às simpáticas voluntárias misturas: numa carta italiana, por exemplo, conclui «*Scrivame* muitas vezes» (Corradini, D'Arelli 2001: 49).

2. Ao lado dos copiosos volumes riccianos, escritos com a finalidade de se tornarem obras públicas e portanto tendo em conta um destinatário amplo e colectivo, aparecem as cartas que, em princípio, deveriam ter um objectivo e um público diferente e mais reduzido, dirigidas aos outros membros da Companhia de Jesus e aos parentes. O destinatário das cartas não é um público amplo onde se haviam de incluir pessoas que não pertenciam à fé católica, mas um grupo reduzido de pessoas, irmãos de sangue ou de religião. A intensão é diferente, porque cada epístola nasce da necessidade de entrar em contacto com pessoas que já participavam da mesma experiência cristã e para as quais o autor pode não ter a preocupação de calibrar palavras e expressões. O objectivo primário das missivas é, de facto, uma comunicação pragmática e não a conversão do leitor ou a produção de materiais que determinem a própria aceitação cultural numa comunidade alheia. A prática da escrita das cartas revela estas finalidades, fazendo com que a epistolografia ricciana possa ser devidamente considerada como um conjunto a parte dentro da obra de Matteo Ricci. De resto, também a circulação deste material aponta para uma fisionomia literária própria e para uma peculiaridade exegética que tenha em

conta a escrita dentro do ambiente da Companhia de Jesus: não portanto uma produção que se origina exclusivamente de uma criatividade pessoal mas um acto de fé e, às vezes, de obediência para com a própria família religiosa e as obrigações de lhe pertencer. Diferente é o discurso narrativo nas cartas pessoais onde se evidenciam outros aspectos mais sentimentais e menos formais.

Em 2001 a casa editora de Macerata Quodlibet, que já mencionámos, publicou o inteiro *corpus* das cartas de Matteo Ricci (1552-1609) que chegaram até nós. As 54 cartas foram todas escritas do Oriente entre 1580 e 1609. Este trabalho já tinha sido efectuado pelo P. Pietro Tacchi Venturi nas *Opere storiche del P. Matteo Ricci* em 1911-13, com o acrescento de um rico aparato crítico. A estas missivas a edição da Quodlibet, dirigida por Piero Corradini, acrescenta também uma carta encontrada por Pasquale D'Elia e publicada na revista «La Civiltà Cattolica» (1935)⁹. Das 54 cartas aqui mencionadas, 33 são autógrafas e 23 apógrafas. Deste conjunto epistolar duas cartas (ambas apógrafas) foram escritas em espanhol, 6 em português (5 autógrafas e uma apógrafa) e o resto em italiano.

O *corpus* das cartas portuguesas é o seguinte:

Número progressivo	Número na edição Quodlibet	Localidade de onde Matteo Ricci escreveu a carta	Data da carta	Destinatário	Destino	Lugar onde se conserva a carta	Aspectos ecdóticos
1	1	Cochim	18 de Janeiro de 1580	Emanuele de Goes, português	Coimbra	ARSI, Goa 38, 1, ff. 171v-173	Apógrafa
2	4	Cochim	30 de Novembro de 1580	Gian Pietro Maffei, italaiano	Coimbra	ARSI, Goa 38, 1, ff. 125r-126v	Autógrafo
3	6	Goa	1º de Dezembro de 1581	Gian Pietro Maffei, italaiano	Lisboa	ARSI, Goa 38, 1, ff. 129r-130v	Autógrafo
4	14	Zhaopqing	30 de Setembro de 1586	N. N.	desconhecido	ARSI, Jap. Sin. 10, 1, ff. 159r-160v	Autógrafo
5	16	Shapzhou	9 de Setembro de 1589	Alessandro Valignano, italiano	Macau	Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Miscelânea Cód. CXV, 2-7	Autógrafo
6	25	Nanchang	29 de Agosto de 1595	Duarte de Sande, Português	Macau	ARSI, Jap. Sin. 113, ff. 23r-43v	Autógrafo

⁹ «La Civiltà Cattolica», IV (86), 1935, 26-37.

Das missivas portuguesas, portanto, 5 encontram-se no Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) e uma na Biblioteca de Évora.¹⁰ As epístolas em língua lusitana representam apenas o 11% da totalidade, mas algumas destas se inserem em momentos importantes da vida de Matteo Ricci.

De facto, estão em português:

- duas das 4 cartas escritas desde Cochim (uma das quais, a única apógrafo, é a que tem a exclusiva descrição do *Reino do Magor*);
- a maior das duas cartas escritas em Goa;
- uma das únicas duas cartas sem destinatário;
- as primeiras cartas que foram enviadas desde Shaouzhou e desde Nanchang, ambas muito extensas;
- as únicas cartas escritas aos padres Emanuel de Góis, Duarte de Sande e Gian Pietro Maffei, e uma (a única autógrafa, sendo a outra apógrafas) das duas cartas enviadas para o P. Alessandro Valignano.

A língua portuguesa é portanto utilizada para um corpus de relevo no contexto da epistolografia ricciana. Como se pode constatar destas 6 cartas em português, a maioria (ou seja 4) foram destinadas a italianos. Porque então o uso por parte de Ricci da língua portuguesa que tão pouco se justifica tendo em conta o destinatário? Qual é a razão das diferentes línguas utilizadas por Matteo Ricci? Três poderiam ser as motivações que empurram o autor à escolha de uma língua em relação a outra, excluindo o facto de o padre jesuíta optar pessoalmente para o idioma que mais lhe apetecia, atitude não própria nem ao P. Ricci nem aos membros da Companhia: 1. a nacionalidade do destinatário que já vimos não corresponder completamente; 2. a língua da localidade onde o destinatário se encontrava; 3. a língua utilizada na carta por Matteo Ricci à qual ele responde. A abundância das cartas em italiano deve-se de facto ao serem Roma e Macerata os destinos principais das cartas riccianas que sobreviveram. As missivas enviadas para Coimbra e para Lisboa são redigidas em língua portuguesa. Um factor menos determinante parece ser a nacionalidade do destinatário: se na primeira parece coincidir a língua de Matteo Ricci com a língua da pessoa à qual se dirige (sobretudo quando ele escreve em espanhol ao P. Juan Batista Román em Macau) não podemos afirmar o mesmo perante as cartas destinadas a Gian Pietro Maffei e a Alessandro Valignano, os dois italianos que receberam cartas em português. O elemento que parece o mais significativo na escolha da língua a adoptar para as cartas é de facto o idioma escolhido pelo destinatário da carta de origem. Todas as cartas que ficaram de Matteo Ricci são evidentemente respostas a outras cartas que ele recebeu ou sinais de obe-

¹⁰ A lista completa das cartas redigidas por Piero Corradini encontra-se na edição da Quodlibet, 2001, LI-LV. A informação do documento de Évora que não consta na lista de Corradini foi acrescentada por nós.

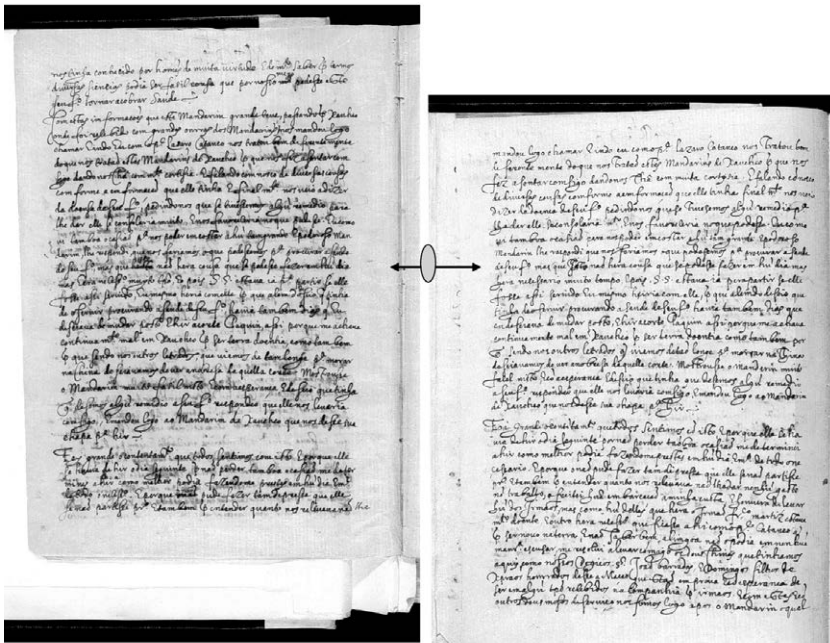
diência. A carta representa uma resposta completa e total, até na escolha da língua: Matteo Ricci utiliza para o destinatário a mesma língua por ele usada nas suas cartas. O Jestuíta maceratense, em termos de protocolo da Companhia, responde portanto adequadamente ao imput linguístico do remetente.

Mas ao mesmo tempo Ricci toma atenção ao público, sendo ele consciente do facto que as cartas representam um momento de encontro colectivo entre dois mundos: o Oriental e o Ocidental. A escolha da língua identifica o termo de ligação das duas mentalidades: por esta razão, às vezes, Matteo Ricci não obedece às regras comuns da Companhia, respondendo na língua do destinatário ou do que lhe escreveu a carta anterior, optando, pelo contrário, para línguas às quais poderá ter acesso à inteira comunidade. O caso torna-se explícito, por exemplo, numa carta destinada ao P. João Álvares, em Roma, escrita em Pequim no dia 12 de Maio de 1605: assim conclui Matteo Ricci «non volli scrivere in portoghese, cosa molto più facile che in italiano, perché V. R. potesse mostrare ad alcuno questa epistola. Tuttavia, V. R. continui a scrivere, come sempre, in portoghese». O autor declara explicitamente que as missivas de P. João Álvares chegavam em língua portuguesa mas que ele teria respondido em italiano para que o público fosse mais amplo. Preocupa-se, então, Matteo Ricci com um destinatário grupal que não se limite ao nome escrito fora do envelope: estas marcas de colectividade evidenciam o pensamento do emissor e a estruturação das mesmas epístolas em chave descritiva. Por esta razão o P. Valignano em Nacau e o P. Maffei em Coimbra e em Lisboa recebem cartas em português: cada carta é uma ocasião de missão. E cada carta é destinada a ser lida por um amplo número de pessoas. O mesmo acontece com algumas cartas dirigidas aos familiares de sangue onde o mesmo Matteo Ricci expressa a sua pouca disponibilidade em escrever a cada um e convida portanto a que a sua única carta «sia comune a tutti».

3. O acesso e a boa edição do pequeno núcleo das cartas portuguesas, examinado por si, determinariam, pela peculiaridade que essa tem, a chave de leitura de relevantes passos da vida ricciana e da vida no Oriente interpretada como missão colectiva. Mas mesmo a edição de Quodlibet, que acaba de sair, deixa-nos ainda perplexos em relação a algumas escolhas ecdóticas feitas pelos responsáveis e a algumas lições escolhidas.

Refiro-me neste contexto apenas a uma das 6 cartas riccianas em português, a mais extensa: a missiva para o P. Duarte de Sande em Macau escrita desde Nanchang no dia 29 de Agosto de 1595. A edição de Piero Corradini considera apenas um autógrafa conservado no ARSI, *Japonica Sinica* 113, ff. 23r-43v: trata-se de uma carta que seguirá a assim chamada segunda via ou seja Japão e Nova Espanha. Mas no ARSI existe também a mesma carta, igualmente autógrafa, escrita para seguir a via normal, a primeira via, ou seja Índias orientais e Portugal que, pelo contrário, não foi considerada pelos editores: entre estas duas cartas existem de facto poucas diferenças, mas

mesmo assim, uma edição crítica não deveria de deixar para trás importantes pormenores como este. Trata-se de facto, talvez, da única carta – pelo menos de que eu saiba – da qual se conservam as duas vias, sendo as outras chegadas apenas para um único caminho. Entre estas duas redações originais de mão ricciana existem variantes adiaforas de tipo prevalentemente gráfico, algumas das quais poderiam revelar eventualmente diferenças fonéticas mas calcule-se também a pouca rigorosidade gráfica da época ([ç]/[s]; [t] / [th], p. ex. *athe* / *ate*; [-s-] / [-ss-], p. ex. *procurassemos* / *procurasemos*; [-l-] / [-ll-], p. ex. *pelo* / *pello*). Outras variantes, pelo contrário, poderiam ser mais significativas, ainda que não alterem particularmente o significado do texto (por ex.: *hua* / *alguma*; *entre as mais cousas lhe disse que* / *entre as mais cousas que lhe disse foi que*; *E finalmente* / *Finalmente*; *nos veio a dizer* / *nos veio dizer*; *pedindo que* / *pedindonos que*; etc.). Cada uma destas pequenas variantes daria para avançar reflexões sobre o uso da língua ricciana e sobre o uso das línguas europeias no Oriente (Golvers 2011). Seria portanto desejável uma edição crítico-genética que tivesse em conta também o processo escriptório de Ricci na fase de re-elaboração de cópias.



Mas o problema principal encontra-se na fase de transcrição e publicação do texto: existem de facto algumas passagens mal transcritas que mudam completamente a intensão do autor. É o caso, por exemplo – deixando para trás lições arbitrárias como a intervenção nos nomes próprios não sempre

coerente e outras escolhas – da seguinte frase presente nos dois manuscritos. Escreve Ricci em relação ao Mandarin que pediu aos Jesuítas uma intervenção para que o seu filho doente recuperasse a saúde: «Lhe respondi que nos faríamos o que poderíamos *para* procurar a saude do seu *filho* mas que esto [*corrigido*: isto] não hera cousa que se podesse fazer em hum dia». O texto presente na edição de Quodlibet resulta pelo contrário assim formulado: «lhe respondi que nos faríamos o que se podesse fazer em hum dia», ao qual corresponde obviamente a tradução em italiano feita por Gaetano Ricciardolo: «gli rispose che avremmo fatto quanto era in nostro potere nell’arco di un giorno», afirmando portanto exactamente o contrário do que Matteo Ricci quis comunicar ao Mandarin. O tipo de erro filológico, chamado de ligação entre o plano da escrita e o plano de leitura, na palavra *podessemos* / *podesse* é evidente. Estamos, então, mais uma vez, perante a necessidade de que os documentos sejam tratados de maneira filologicamente correcta para poder penetrar completamente no conteúdo transmitido pelo autor.

4. Escrever é, de facto, um dos papéis fundamentais para Matteo Ricci. Cada carta tem a sua razão de ser. A circunstância está ligada ao acto principal de manter viva a própria memória, reforçando laços com os destinatários que já foram remetentes de outras cartas (portanto resposta a cartas) e solicitando outros destinatários a escrever ou, de toda forma, a cobrir uma lacuna devida a eventuais perdas de cartas. A necessidade de Matteo Ricci de pôr o acento sobre a sua presença num território quase desconhecido, dando contínuas referências do lugar onde se encontra ou dos acontecimentos muitas vezes repetidos, confirma a própria existência e a própria presença no Oriente, num contexto não familiar e muitas vezes num encontro difícil com a alteridade.

Todos os exórdios das cartas desenvolvem-se a partir da presença de uma missiva anterior que chegou ou que não chegou: «Sentii molto quest’anno non saper nessuna nova di V.R.» (Golvers 2011: 17); «benché quest’anno non ho ricevuto la solita consolazione della lettera di V.R.» (Golvers 2011: 121). Mas Matteo Ricci sabe que a ausência è muitas vezes ditada pela perda das mesmas ou pela intercepção alheia. Várias são as epístolas de Matteo Ricci que se perderam e às quais o autor faz autoreferência: leia-se por exemplo a menção que se faz na carta ao P. Martino de Fornari desde Cochim «Già l’anno passato gli detti nova di me» (Golvers 2011: [17])¹¹, que diz respeito a um escrito que deveria ser de 1579, que ainda não se tem encontrado; assim como a referência que se faz na carta para Alessandro Valignano em Macau «Folguey também de ter a minha carta de sinão onde brevemente escrivy todo o successo do trabalho de Xanquim» (Golvers 2011: 127 ss.) sem que hoje em dia se conheça esta carta.

¹¹ P. Martino Fornari (Cochim, 30 de Janeiro de 1580).

Ao lado do problema da carta demorada ou até perdida (para usar uma definição de Sergio Bozzola) existe também o medo de que as cartas possam ser interceptadas: «el temor que tenemos de que semejantes cartas no vengan à manos de algunos de estos mandarines, que nos podrían hacer no poco mal» (Golvers 2011: 57); «e più gravi [cose] mi restano per scrivere per non essere cose per porsi in lettere» (Golvers 2011: 162). Da mesma maneira, às vezes, se desconhecem as cartas que devem ter chegado ao P. Ricci, às quais ele próprio faz referência, como é o caso da missiva de Gian Pietro Maffei escrita para ele em 1580 desde Portugal que ainda não se encontrou («Recebi a de V. R. este ano»)¹². A tristeza da ausência da carta, outro tópico da correspondência jesuítica, é compensada pela felicidade das cartas que chegam: «Recebi a de V.R. este anno, a qual me deu grande consolação» (Golvers 2011: 21); «Quando vejo as cartas de V.R. tão compridas tenho escrupolo de tirar tanto tempo e dar tanto trabalho a V.R.» (Golvers 2011: 39); «para responder à la de Vuestra Merced» (Golvers 2011: 57); «poiché V.R. con tutte le sue occupationi di tanta importantia ogn'anno piglia fatica di consolarmi con le sue lettere» (Golvers 2011: 105); «una ricevetti quest'anno di V.R. e molto lunga e parimenti molto grata» (Golvers 2011: 111).

De resto, Matteo Ricci avisa que a sua é uma presença constante: «Già l'anno passato gli detti nova di me» (Golvers 2011: 17); «Già per le lettere che scrissi di Malacca saprà V.R.» (Golvers 2011: 45). Matteo Ricci de facto não quer interromper o contacto, que lhe permite de dar razão da sua existência e da sua missão: «non ho voluto mancare di scrivergli queste quattro righe». Desta forma, não são poucas as missivas em que faz referência a outras suas que partiram em períodos anteriores ou que seguiram outra via: «Già l'anno passato gli detti nova di me» (Golvers 2011: 45), «la relación que los dias pasados le embié» (Golvers 2011: 58), «del progresso di questa nostra missione ho dato pieno ragguaglio al p. Provinciale, il p. Alessandro Valignano» (Golvers 2011: 92). Assim como são frequentes as cartas onde a referência é para outras suas que não de chegar: «las demás dejo para hacer una relación muy copiosa» (Golvers 2011: 58). Às vezes o autor confia no facto de o P. Provinciale fornecer as informações dadas por ele nas cartas anuas «Determinavo, come l'anno passato, non scrivere a V.P. le nove di questa nostra nova residentia della Cina, ma lasciarle al p. Alessandro Valignano nostro provinciale, al quale scriviamo molto diffusamente, che le desse» (Golvers 2011: 97).

A escrita de Matteo Ricci corresponde muitas vezes a um acto de obediência mesmo quando o tempo é pouco e o trabalho é muito: «Mas por satisfacer al deseo de Vuestra Merced diré estas poucas que me ocurren» (Golvers 2011: 63); «non voglio io mancare di fare il solito offitio con Lei, di darli nova di qua, come ho fatto ogn'anno sin adesso, avendo a questo tanto

¹² P. Gian Pietro Maffei (Cochim, 30 de Novembro de 1580).

maggior obbligo» (Golvers 2011: 105); «non però ho da lasciar di scrivere per la obligatione che Le ho» (Golvers 2011: 121). A presença possível de outras próprias cartas em circulação faz com que o autor possa remeter para elas: «como verá nas anuas» (Golvers 2011: 23).

Matteo Ricci não tem nem muito papel nem muito tempo para escrever sentimentos ou manifestar com frases chamativas a sua fé: a sua maneira de ser é prevalentemente pragmática, concreta e sintética. Não poucas vezes acaba a sua missiva porque não tem papel: «non ho più carta» (Golvers 2011: 49), «no tengo lugar de contarlas» (Golvers 2011: 27), «non voglio consumare in questa la carta in darli conto delle sette della Cina», «voglio già finire, ché si finisce il foglio» (ambas Golvers 2011: 109), «non voglio consumare il foglio in queste cose comuni della terra» (Golvers 2011: 114). De resto, pelo que me foi possível constatar através das cartas examinadas no ARSI, a maioria das marcas de água do papel utilizado para as cartas enviadas por Matteo Ricci é de fabrico europeu: o papel era portanto precioso porque escasso. Da mesma forma em muitas outras ocasiões ele denuncia a falta de tempo, outro bem precioso porque carente: «una volta l'anno ho da scrivere a tutti, bisogna ripartire il tempo» (Golvers 2011: 111).

O momento para escrever cartas é muitas vezes ditado pela circunstância e não obedece ao ritmo ricciano: assim a escrita depende de uma embarcação que parte, de um missionário que vai para Macau ou de alguém que se desloca de um lugar para outro. Qualquer movimento é aproveitado para enviar notícias aos seus companheiros ocidentais: «pensavano che questa navetta, che parte adesso verso le Filippine, non partiva tanto presto; per questo mi sono io posto a scrivere questi quattro versi» (Golvers 2011: 51); «ho saputo che, tra pochi giorni, parte un navilio verso Malacca, che ha da arrivare là prima che la nave di Europa parta a Portogallo, e così volsi arriscare la presente» (Golvers 2011: 97). Por esta razão, de vez em quando, o autor recorre a uma escrita sincopada, ou seja elaborada em momentos diferentes, como é o caso da carta apógrafa (onde abundam erros do copista) escrita em espanhol a Valignano, em três tempos.

Em muitas cartas aparece a modalidade em que as epístolas vinham elaboradas. Alguns trechos que se repetem deslocados dão a entender a memorização de alguns factos contados que o autor tem que reformular em cartas diferentes ou até copiar de um texto para outro: veja-se por exemplo a carta espanhola para Juan Batista Román que tem na mesma carta várias partes rescritas; ou os mesmos acontecimentos contados através de palavras e imagens repetidas como é o caso, por exemplo, da carta com a narração e a difusão dos catecismos e das orações aí presentes (Golvers 2011: 115 e 98) onde se citam idênticas palavras em cartas diferentes. De resto, a repetição é o que distingue estas cartas: os acontecimentos repetem-se de missiva em missiva, e a modalidade narrativa às vezes reiterada até quase a monotonia porque Matteo Ricci propõe mesmos temas e mesmas imagens (é suficiente por exemplo lembrar a repetição do episódio, que se encontra em meia duzia

de cartas, do furto tido na sua casa e do pé que o P. Matteo Ricci torceu para ir pedir ajuda). Ele próprio na epístula em português a Valignano escreve «mas pouco se perde em tornalo a escrever» (Golvers 2011: 128).

Nesta perspectiva um trabalho que ponha os vários acervos epistolográficos em comparação talvez pudesse dar ainda mais resultados até sobre a autoria das diferentes partes. Mas o trabalho neste contexto, limitou-se a um levantamento interno às próprias cartas riccianas das marcas de repetição e justaposição. Na missiva n. 8 escrita ao P. Claudio Aquaviva em Roma desde Macau no dia 13 de Fevereiro de 1583, ele escreve: «Questa è la somma di quello che sinora si è fatto. E se bene so che più minutamente lo potrà sapere per gli originali delle lettere che le mandano non di meno lo ho voluto riassumere e scriverlo in italiano a V.P.». Estamos, portanto, perante uma declaração explícita de um resumo e de uma tradução feita por Ricci de cartas já escritas ou conteúdos já referidos por outras pessoas. De resto, o uso da primeira pessoa do plural nas formas verbais em algumas cartas às vezes não parece representar uma forma maiestática mas a indicação de um plural real: «come scrivessimo l'anno passato» numa carta de 20 de Outubro de 1585 endereçada ao P. Aquaviva remete para uma carta do Michele Ruggieri, escrita em 30 de Maio de 1584. Noutra missiva dirigida ao P. Ludovico Maselli em Nápoles afirma: «L'anno passato gli diedi nove col p. Michele», referindo-se ao mesmo Ruggieri, com o qual, evidentemente, existia uma cooperação no trabalho da escrita epistolar, confirmado por uma carta a Giulio Folegatti (24 de Novembro de 1585): «L'anno passato scrivessimo largamente come stavamo dentro il p. Michele Rogeri et io» (Golvers 2011: 114). O mesmo Matteo Ricci, escrevendo a Girolamo Costa, em 1605, desde Pequim não hesita em escrever a seguinte frase: «Non lasci mai di consolarmi con sue lettere, e quando sta molto occupato, basterà scrivermi per man d'altri, come io farei volentieri per estendermi più, ma nessuno vi è qui che sappi scrivere questa lingua». É evidente, portanto, que perante a presença de mais correligionários a escrita era um trabalho em conjunto de autoria colectiva e partilhada.

Mesmos problemas já foram levantados em relação à autoria do dicionário bilingue português-chinês (conservado no ARSI, *Jap. Sin.*, I, 198, ff. 32-196), elaborado juntamente com o P. Ruggieri mas que se considerava amplamente atribuído a Matteo Ricci. Este trabalho sinológico, pioneirístico no género, em 2001, foi publicado, como se sabe, em reprodução fac-similada por Johan W. Witek (2001). Mas, como reparou Luís Filipe Barreto no seu volume *Macau: poder e saber. Séculos XVI e XVII* (2006, 314-325), deste dicionário conhecemos apenas «o exemplar de uso de M. Ruggieri que o trouxe para Roma, em 1590, onde chega a 25 de Junho, depois de ter saído de Macau, em Novembro de 1588». A heterogeneidade do léxico aí presente, que inclui, ao lado de «vocabulário religioso, erudito, teórico» – como *cristão*, *padre*, ou *paraíso terreal* – e de palavras vernáculas – como *cabrão*, *cona*, ou *puta* – abundante terminologia tirada do mundo náutico e da marinheria, apronta

para uma obra colectiva de múltiplos interesses, criada provavelmente no âmbito macaense cuja realidade marítima bem justificaria a ampla isotopia lexical concernente a navegação.

As cartas revelam, portanto, assim como outras obras, por um lado uma 'paternidade' individual (dada por uma assinatura posta no fim da missiva), e por outro a existência de uma colectividade (ou, melhor, de uma pluralidade de indivíduos) que transmitia, quer na recepção quer na fase da escrita, uma acção comum sem medo de perder o valor 'moderno' da autoria ou de defender espaços estritamente pessoais: o tempo e o significado do que se queria transmitir, bens preciosos para a missão, ganham em relação à própria imagem de escritor. Mais uma vez o ser jesuíta, o pertencer a uma comunidade mais ampla à qual o autor tinha que responder, e o ser obediente à sua própria escolha de vida impunham-se sobre qualquer outro aspecto da individualidade.

Bibliografia

- Barreto L.F. 2006, *Macau: poder e saber. Séculos XVI e XVII*, Editorial Presença, Lisboa.
- Corradini P., D'Arelli F. 2001, *Matteo Ricci, Lettere (1580-1609)*, Quodlibet, Macerata.
- D'Elia P.M. 1938, *Il mappamondo cinese del P. Matteo Ricci S. I. (terza edizione, Pechino, 1602), conservato presso la Biblioteca Vaticana / commentato, tradotto e annotato dal -*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- 1961, *Recent Discoveries and New Studies (1938-1960) on the World Map in Chinese of Father Matteo Ricci SJ*, «Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies», XX, 82-164.
- Engelfriet P.M. 1998, *Euclid in China. The Genesis of the First Chinese Translation of Euclid's Elements Book I-IV (Fihe yuanben; Beijing, 1607) and its Reception up to 1723*, Brill, Leiden-Boston-Koln.
- Golvers N. 2011, *Building Humanistic Libraries in Late Imperial China. Circulation of Books, Prints and Letters between Europe and China (XVII-XVIII cent.) in the Framework of the Jesuit Mission*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Po-Chia Hsia R. 2010, *A Jesuit Forbidden City: Matteo Ricci 1552-1610*, Oxford University Press, Oxford.
- Witek J.W. 2001, *Dicionário português-chinês*, Biblioteca Nacional Portugal-Instituto Português do Oriente, Lisboa-Macau.

Última visão de Macau: uma leitura de *Trocar de Século*, Poema de Alexandre Pinheiro Torres¹

Maria João Reynaud
Universidade do Porto

Para Piero Ceccucci

As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida,
no regresso à pátria!²
[Camilo Pessanha]

Un écrivain est marqué d'une manière indélébile par sa date de naissance et par son temps, même s'il n'a pas participé d'une manière directe à l'action politique.
[Patrick Modiano 2015: 16]

A literatura portuguesa do século XX, cuja história mais recente está por fazer, alberga um vasto campo de autores menos convocados, esquecidos ou ignorados. Revisitar os escritores novecentistas actualmente menos lidos, não obstante terem publicado obras que marcaram as últimas décadas do século XX, é um modo de os retirar do olvido em que caíram, e de prestar tributo à memória literária de que são parte integrante. A reedição das suas obras e o seu estudo ponderado permitirão «discernir as formas de mutação literária» (Guillén [s.a.]: 258) que elas projetam e compreender, com maior exatidão, a evolução literária. É pela relevância dos aspectos singulares dessas obras que se poderá confirmar a sua efectiva importância na história da literatura portuguesa contemporânea. Numa obra há muito esgotada e cuja reedição não pode tardar – *Problemática da História Literária* –, Jacinto do Prado Coelho chama a atenção para a importância do papel do historiador da literatura, o qual, através «do seu gosto» e «do seu tacto», tanto poderá perflhar opiniões já feitas, como rejeitá-las, «Quantas vezes a sensibilidade e a cultura estética do crítico-historiador provocam a “descoberta” de bons autores caídos no olvido!» (Prado Coelho [s.a.]: 35-36).

Alexandre Pinheiro Torres³ deixou Portugal em 1966 (dois anos antes do fim da ditadura salazarista), para ocupar um lugar de leitor na Universidade de Cardiff, onde virá a ser Professor Catedrático de Literaturas Portuguesa,

¹ Alexandre Pinheiro Torres (1995), *Trocar de Século. Poema; Century Slip. A Poem*, translated from the Portuguese by Deborah Nickson, revised by the Poet John Freeman, Fundação Oriente / Instituto Português do Oriente, Macau.

² Camilo Pessanha, *Oito Elegias Chinesas*, VI.

³ Cf. *Nota biobibliográfica*.

Brasileira e Africana. É em Cardiff, sua cidade adoptiva, que escreverá a maior parte da obra multifacetada que nos deixou, aí residindo até à morte (1999). A radicação no País de Gales deixou marcas sensíveis numa escrita polarizada entre duas culturas muito diversas e percorrida pela nostalgia do lugar de origem. O estigma do *auto-exílio* marca de modo indelével uma obra em que se torna perceptível um íntimo dissídio com a pátria. A proeminência que a sua ficção alcançou nas décadas de oitenta e noventa lançou na sombra uma obra poética de alta qualidade, mas de impacto limitado, o que explica o relativo esquecimento que sobre ela pesa. A sua valia é testemunhada por livros como *A Ilha do Desterro* (1968), posteriormente reeditado (1996); *A Terra de Meu Pai* (1972), com um estudo introdutório de Jorge de Sena⁴; *O Ressentimento dum Ocidental* (1981), com prefácio de Hélder Macedo (e onde a admiração por Cesário se cruza com o amor desencontrado pela pátria); *A Flor Evaporada* (1984), Prémio de Poesia da APE, 1983.

O Livro-Poema *Trocar de Século / Century Slip*, escrito em Macau entre 22 de Março e 12 de Abril de 1993, foi publicado pela Fundação Oriente em 1995, em edição bilingue, sendo a tradução inglesa revista pelo poeta John Freeman. Chamei a esta breve leitura Última visão de Macau, porque o seu autor não voltará a viajar até àquele que foi o primeiro entreposto europeu no Sudoeste da China. Lugar da primeira ancoragem do Ocidente nas remotas paragens do Oriente, Macau será a última colónia portuguesa e europeia a extinguir-se na Ásia.

Trocar de Século não é apenas um adeus deslumbrado ao território macaense, ligado desde o século XVI à dobra mais funda do imaginário mítico português, mas uma despedida do século XX, cujo último ano coincidirá com a perda de uma soberania administrativa geralmente marcada pela cordialidade com que foi exercida e pelo respeito mútuo, no quadro favorável de um comércio em que as partes envolvidas ficavam a ganhar. Em breve será voltada a última página da história da expansão marítima portuguesa, quatro séculos e meio depois de os primeiros navegadores terem chegado a Aomen.

O título *Trocar de Século* é uma forma hiperbólica de fazer convergir, num presente de enunciação atemporal, mais de quatrocentos anos da história de uma presença portuguesa cujos vestígios o tempo vai lentamente apagando. Mas, o que nele se destaca é a figura de um *exílio spectral*, revelado numa rede de imagens fragmentárias, desencadeadas pela visão impactante de lugares e paisagens que, como escreve Roland Barthes a propósito da fotografia, são «uma emanção do referente».

Os títulos dos poemas que integram o *macropoema* de Macau apontam para uma realidade polimorfa, às vezes expressa de modo metafórico, que é

⁴ Cf. *A Terra dos Pais e a dos Outros ou breve introdução ao livro que se segue*, por Jorge de Sena, estudo prefacial de Jorge de Sena, 9-32.

captada por um sujeito poético que descreve *hic et nunc* as suas deambulações pelo arquipélago de Macau. O poema de abertura apresenta-nos uma cidade envolta em bruma, «A única indústria destas ilhas / é uma fábrica de bruma, / febril alambique / de verdes dragões corrosivos / a devorar o sol. // As árvores da Azinhaga dos Piratas, / em poupadíssimos canteiros, / abraçam a parca terra como uma mulher / enrolava uma pele de raposa / em torno do pescoço / nos faustos do Teatro D. Pedro V» (*O jogo da Bruma*, 7)⁵.

O presente multidimensional da escrita permite que o tempo compareça como «o jogo da bruma» em que os séculos se permutam, como as cartas de um baralho, no jogo contínuo da vida e da morte. É esta imagem maior que sustenta macroestruturalmente uma leitura alegórica do Poema, num contexto onde os lugares e as figuras se desdobram sobre um fundo misterioso de sombra. O ritmo incorpora as várias dimensões de um tempo prestes a desintegrar-se, mas que ainda roda em torno de si mesmo.

Escreve Kenneth White que «a geopoética começa com um corpo em movimento no espaço» (White 1987: 264). Nessa medida, poderíamos aproximar este livro do género *way-book*, cultivado pelos poetas japoneses («livre-de-la-route»), em que é possível «amalgamar paisagem interior e exterior, geografia e espaço intelectual, topografia e imaginário» (White 1987: 264).

O poeta traduz a resistência oferecida por uma terra exígua à ameaça destrutiva da natureza em metáforas que expressam a violência de um combate incessante e desigual, subtilmente sugerido pelas aliteraões e pelos matizes fónicos do próprio texto (p. e., assonância do 'i'), «Aqui a metralhadora do mar (apenas durante os tufões?) / fabrica rotativa as suas necrologias, / trucidada os seus reféns de terra: rotina tipográfica. [...] // Quem anda a devorar as ilhas? // As aves disputam-lhe matrizes e gravuras, / arrancam-lhe profecias fim-de-mundo / títulos da fortuna sempre adversa. // Quem não sabe que as lágrimas / saem sempre a vermelho / nas caixas altas da morte?» (*A rotina tipográfica*, 27). A pujança da cidade e a surpresa que lhe reserva cada lugar levam-no a firmar «É absurdo não sabermos para onde ir / nesta

⁵ A justaposição de imagens *in praesentia* confunde-se com os nomes de lugares que uma mesma bruma envolve: 1 – *O Jogo da Bruma*, 2; *O Nascer do Fogo*, 3; *Trocar de Século – I*, 3.1; É assim que se agarra à mão, 4; *Ressurreições*, 5; a Natureza das Ilhas, 6; *As Asas – I*, 7; *As Vidas Todas numa Só*, 8; *A Vida. O Jogo*, 9; *O Abraço das Árvores de S. José*, 10; *A Rotina Tipográfica*, 11; *A Alma da Cidade*, 12; *As Pérolas*, 13; *O Sonho das Roupas Justas*, 14; *A Dimensão dos Mistérios*, 15; *A Semente do Céu*, 16; *As Asas – II*, 17; *O Túnel*, 18; *Caligrafias*, 19; *O Sangue do Lótus*, 20; *A Humanidade Digerida*, 21; *Trocar de Século – II*, 22; *São Paulo*, 23; *Drama na Ribeira das Ostras*, 24; *O Verdadeiro Divino*, 25; *Avenida Almeida Ribeiro*, 26; *Cemitérios*, 27; *Viver, sobreviver*, 28; *Casa e Colchas*, 29; *Voar, para onde?*, 30; *Herança(s)*, 31; *As Pérolas do Nosso Colar*, 32; *Uma Casa na Rua do Campo*, 33; *A Vida chega tarde*, 34; *O Homem do Armário*, 35; *As Ilhas e a sua Fábrica*, 36; *Qual o voo do poeta?*, 37; *Escorpiões*, 38; *O Avesso da Asa*, 39; *Hino à embriaguez*, 40; *A Jaula*, 41; *A Flor de Lótus e o Lírio*.

cidade que abusa da sua verruma⁶. / Percorremo-la até gastarmos os sapatos / até à franja das calças» (*A Humanidade Digerida*, 47).

O encontro com Macau é, antes de mais, uma experiência fenomenológica jubilosa, descrita *in vivo* e continuamente renovada pela pletora de contrastes com que o poeta se depara no decurso do seu périplo. A visão da cidade e a surpresa da sua configuração insular desencadeiam um jogo de sensações que fica enunciado no poema de abertura, «Os olhos garantem-nos: estas ilhas existem. / Vêmo-las. E ouvimos os seus nomes, em línguas / que não importam: descaso quanto às margens. [...] O olfacto, a boca, / marcam-nos outras fronteiras: / os cheiros da terra e do arroz cozido, / o sabor a mofo, / o óleo vertido dos camiões desconjuntados» (*Trocar de Século – I*, 11).

Estamos assim perante um tipo de deslumbramento estético em que a componente exótica é decisiva, uma vez que, como observa Victor Segalen, a diferença da realidade percebida «é valorizada enquanto tal» (Segalen 1978). Mas «a estética do diverso», conceptualizada por Segalen, não é suficiente para enquadrar um fenómeno mais complexo. Além da percepção de uma realidade estranhamente compósita (geográfica, cultural, social, linguística, antropológica, climática, etc.) e da «valorização da diferença enquanto tal», há o encontro comovido, sem qualquer eco saudosista, com os vestígios do ‘passado’, como um traço anamnésico que fulgurasse no amor que se derrama pelos lugares contemplados, «E é tal o nosso súbito amor / por estas casas, rio, mar, e as outras margens, / que a natureza pega lume. // Falsas murtas vermelhas e flores de panchão / iluminam as janelas, de outro modo sempre baças. // E são estas labaredas / que acendem a manhã nas nossas mãos, / até que a luz / escreve o seu próprio epitáfio» (*O nascer do fogo*, 9). O ‘eu’ do sujeito poético subsume-se num ‘nós’ inclusivo, capaz de comunicar uma experiência que releva do ‘mundo da vida’ (Husserl). Esta atitude aponta para uma concepção ‘anti-substancialista’ da consciência, em que a subjectividade e a intersubjectividade se articulam discursivamente (Tomès 2005: 64).

A explosão amorosa que incendeia a paisagem remete para a simbologia universal do fogo, elemento purificador que convoca o princípio do «eterno retorno», «Não é preciso ir à Rua do Cemitério / para renascer do túmulo / e tornar a explodir de amor» (Tomès 2005: 64). Perante o impacto da realidade, a imaginação recua, buscando as metáforas que melhor possam traduzi-la. Atente-se no movimento descensional que marca simbolicamente o Poema e acarreta uma catástrofe imaginária, que é simultaneamente uma *catarse*. O movimento de solicitude a que este poema alude, e em que há uma prefiguração da morte (*arrancaram-me dos escombros*), desencadeia,

⁶ A imagem tem possivelmente a ver com o facto de a extremidade inferior do istmo ser espiralar e pontiguda.

subitamente, uma experiência regeneradora de reconhecimento do Outro como Próximo, traduzida no desejo de irmanação com os desconhecidos que vivem numa terra que, outrora, foi de asilo e de exílio,

Abaixei-me para apertar os cordões dos sapatos / e então desabou toda a cidade em cima de mim: / arranha-céus muito mais precários / que a filigrana de São Paulo, / a ponte da Taipa, / e até a Universidade do Saber Nenhum. // Pessoas desconhecidas cujas vidas só adivinhando, / nenhuma sem nada a ter a ver comigo, / arrancaram-me dos escombros. // Sorriram, os olhos quase fechados (uma pequena janela?) // E, de súbito, soube das suas vidas: a filigrana de São Paulo na estrada de Damasco⁷. // Foi este o incêndio sem palavras. // Por isso tais vidas só de olhá-las tão alheias / não me deixam em paz. / Persigo-as desde o Beco das Três Noras / até ao dos Fogões ou das Latrinas / ou à seca Fonte da Inveja. // Tais vidas vivo-as: / são também minhas. / Estão-me junto aos olhos como óculos (*As vidas todas numa só*, 21).

O poeta é o transeunte que percorre incansavelmente o labirinto de ruas, um pouco acaso, entre uma *realidade* vivificante e o *sonho acordado*. O seu périplo leva-o da Península, com a sua Ilha Verde, às Ilhas da Taipa e de Coloane, em que o verde se tornou numa segunda natureza, «Em Coloane o mar despe-se atrás das árvores. // Basta um dia para lermos no céu / uma antologia do tempo. / “O mar tem-nos, como os tufões, à sua mercê”, / disseram os pescadores que aliás permaneceram mudos, / temerosos da Inquisição do vento» (*A Natureza das ilhas*, 17). O poder indomável da natureza põe em evidência, como acima se disse, a fragilidade do homem e a tragédia de uma morte iminente, «Tufão, semente do céu! / Olha que é tarde, corre, sprinta, não importa para onde. // Um passo dado é sempre um passo morto, / mas ao morrer avança, pisa, destroça / casas, postes, tabuletas, árvores e flores. // [...] Existes para nos semear a morte» (*A semente do Céu*, 37). Os poemas, de grande precisão descritiva e onde os deícticos adquirem um relevo expressivo, são férteis em topónimos, permitindo que o leitor visualize os percursos do sujeito poético,

E lá vou eu pela Travessa da Palanchica, / Pátio da Gruta e do Além-Bosque, / Travessa das Acácias, Pátio do Socorro, / um bairro teia de aranha de cantoneses fugidos, / onde se reparte tudo: o arroz, a doença, os filhos / Quando tantas ruas / nos equivocam tão estreitamente / andar sem rumo é o caminho mais seguro (*A dimensão dos Mistérios*).

O encontro com a História, marcado pela presença fantasmática do passado colonial, cria uma atemporalidade que lança o sujeito discursivo numa patética indecisão,

⁷ Imagem que lembra o quadro *Pietro e Paolo sulla via del martirio* (1624-1626), de Giovanni Serodine.

Lá está o navegante do século dezasseis / a bater às portas barrocas / da fachada equilibrista da igreja de São Paulo. / Parece-lhe velha bastante / para que o acolha / e lhe dê cama e mesa. // Mas o descobridor de mundos e caminhos / já perdeu o sentido do tempo. / Não sabe, mesmo de astrolábio, / em que século está. // Ou saberá / e o erro é apenas nosso? (*Trocar de Século* – II, 49).

As ruínas são o signo irrecusável do declínio que acaba por atingir todas as civilizações, por mais esplendorosas que sejam, porque nenhuma poderá escapar à lei inexorável do tempo.

O passado crepuscular ressurge também em lugares míticos, como o ‘jardim Luís de Camões’, ou na rua que tem o nome de Camilo Pesanha. Ou, ainda, nos cemitérios locais: «Cemitério de S. Miguel, de S. Paulo, de Nossa Sra. Da Piedade, / onde nossos avós se encontram enterrados, / num abraço mais estreito / do que os dados na própria vida» (*Cemitérios*, 59). Nas artérias nobres da cidade, exteriores à sua malha emaranhada, há nomes que levam à evocação de grandes poetas, como Ruy Cinatti, «Passeio pela marginal, Porto Interior; / e demoro-me na Avenida do avô do Ruy Cinatti» (*Cemitérios*, 43). Em contraste com estes lugares, há a pobreza envergonhada dos subúrbios, onde se cruzam os caminhos difíceis da sobrevivência, “Nossos olhos param nas velhas de olhos vidrados / que chegam aos mercados já de noite. / Vêm dos becos de Monghá, todo o caminho a pé, / escolher o que resta dos vegetais, / alguma fruta tocada em excesso, / batatas de caruncho, cenouras de cinza” (*O Sangue de Lótus*, 45).

O leitor está, assim, perante uma sucessão de *crônicas-poemas*, que sinalizam a fragmentação perceptiva. A fragmentação é um processo estético que anula a lógica da causalidade e inscreve no texto a figura da *coincidentia oppositorum*. É este passe mágico que explica a organização do livro, concebido como um *jogo* simbólico cujas regras são ditadas pela argúcia enunciativa e por uma apurada *técnica*.

Trocar de século é a ‘regra’ estabelecida para o jogo da vida e da morte – princípio de sobrevivência ou modo de enganar o tempo, «joguem pois. / Mas troquemos sempre de século / à procura daquele / com que ganharemos sempre» (*Trocar de século*, 13). Desígnio impossível neste jogo de cartas com o tempo, porque a morte é consubstancial à própria vida. Como se lê noutro poema, «A vida ganha sempre ao jogo» (*Trocar de século*, 23). Os poemas citados eludem o sentimento de um exílio espectral que aflora ao longo do Livro e lhe confere uma vibração nostálgica.

Trocar de século não é prantear sobre o esplendor do passado, mas expulsar os seus espectros de um presente onde eles já não se reconhecem. Leia-se, a título de exemplo, o poema *São Paulo*, onde se fala das ruínas da antiga Igreja Madre de Deus, «É necessário desiludir esta fachada da sua vaidade e lembrar-lhe o drama em que vive. // Não há catedral que não seja um cemitério de pedra / ou uma enorme ave de granito / a bater as asas pa-

ra levantar voo, / mas fica de patas agarradas / devido ao peso da âncora: // os seus mortos» (*Trocar de século*, 51).

Os processos verbais utilizados (por vezes surrealizantes) são os mais aptos à comunicação instantânea dos conteúdos vividos pela consciência, não dando lugar ao estabelecimento de qualquer hierarquia entre os factos descritos ou aludidos. O poeta cria uma série de metáforas que perturbam uma visão convencional da poesia, lançando mão, frequentemente, de lugares-comuns. Como é dito num outro poema, *Não há metáforas absurdas*. Esta intrusão metapoética obriga o leitor a não perder de vista que o jogo maior de que aqui se fala é o da própria linguagem. O *fazer poético* progride através de mecanismos puramente associativos, tendo como ponto de partida a percepção do mundo, enquanto fonte inesgotável de conhecimento. A força dos poemas resulta de uma espontaneidade intensamente trabalhada por um *poeta-repórter* cuja linguagem se alimenta da realidade empírica e dos factos anódinos da vida comum. Disto mesmo nos dá testemunho o poema intitulado *Drama na Ribeira das Ostras*,

Esta velha viúva que vivia só / ficou submersa na sua barraca de patane, / com belas vistas para a Ilha Verde. // Centenas de quilos desabaram sobre ela. // Já muito tarde quando se despedia da vida / ouviu a sirene da ambulância. Esperou / então que alguém a libertasse. / Pouco confiava no auxílio dos deuses. / Salvaram-na para morrer. O seu último desejo / foi que lhe fizessem uma mortalha à medida, / pano justo ao corpo. // Não queria deixar o mundo com a fama de desperdiçada (*Drama na Ribeira das Ostras*, 53).

Para concluirmos esta breve leitura, parece-nos importante sublinhar que *Trocar de Século* é um *poema de despedida*, em que a palavra – ou a *fala* poética – assume a realidade local para a projectar universalmente. A despedida discreta e sabiamente gerida de um império antiquíssimo de que só restam ‘ossos’, ‘cemitérios’, ‘jóias de luto’, «Desço pela via-sacra. Pelo bairro de S. Paulo / casas de trajos em farrapos / dos quais se diz que a moda passou. // E velhas cantariam portuguesas: jóias de luto. // Arremesso então pelas ruas abaixo / as pérolas de um colar cuja história acaba / quando a última conta / se perder para nunca mais» (*As Pérolas do Nosso Colar*, 69).

Mas, acima de tudo, é um acto *individual* de despedida da vida, como se o seu sentido se exaurisse no encontro deslumbrado com a ‘derradeira ilha’ de um arquipélago mítico, «Estas águas cantam em unísono com as ilhas. / São a eterna luz dos dias que nos restam, a puríssima alegria de uma coisa inteira» (*As Asas-I*, 19). De facto, há uma derradeira ilha, vislumbrada pelo sujeito poético, «a cintilar lá do fundo dos séculos / em túnel sempre aberto do lado do Sol» (*O Túnel*, 41).

A harmonia suprema só será atingida com o apagamento dos sentidos e a libertação dos ‘ossos’, que «tornam a vida demasiado pesada» quando se quer ir ao encontro de «uma asa que sobrou / e só quer ser nossa» (*Viver, sobreviver*, 61).

Nota biobibliográfica

Alexandre Pinheiro Torres (Amarante, 1921-Cardiff, 1999), detido pela PIDE por ter integrado o júri que, em 1965, atribuiu o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores ao escritor Luandino Vieira, então preso no Tarrafal, partiu para Inglaterra em 1966, para desempenhar as funções de leitor na Universidade de Cardiff, aí permanecendo até à morte.

Crítico prestigiado desde a década de sessenta, envolveu-se em várias polémicas literárias, a mais célebre das quais com Virgílio Ferreira (Cordeiro Valente Rodrigues, 1998), a propósito da publicação de *Rumor Branco* de Almeida Faria, romance publicado em 1962, e premiado, como o Prémio Revelação da SPE no ano seguinte. O pano de fundo desta polémica foi a questão do *neo-realismo*, estética de que Virgílio Ferreira se afastara.

Estreou-se como poeta em 1950, com o livro *Novo Genesis*, precedido de *Quartetos para Instrumentos de Dor*, uma separata de *Poemas para Florbella*. Foi co-fundador (com Egito Gonçalves) da revista *Serpente*. Na década de sessenta escreveu com regularidade no *Diário de Lisboa* e no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*. Professor Catedrático de Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africana na Universidade de Cardiff, cidade para onde foi ensinar em 1966, aí residiu até à morte. Já radicado em Inglaterra, escreveu o importante estudo crítico-biográfico *Vida e Obra de José Gomes Ferreira* (Bertrand, 1975). Destacam-se ainda, na sua importante bibliografia, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase* (I ed., 1977; II ed., 1984) e *Ensaios Escolhidos – Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa* (vol. I, Caminho, 1989; vol. II, Caminho, 1990), além de volumes de ensaios que não foram reeditados. Organizou várias Antologias de que destaco: *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (Lello & Irmão Editores, Porto, 1977); *Antologia da Poesia Portuguesa do Século XII ao Século XX* (2 volumes, Lello & Irmão Editores, Porto, 1977), *Antologia da Poesia Brasileira (do Padre António Vieira a João Cabral de Melo Neto)*, 3 volumes, Lello & Irmão Editores, Porto, 1984.

Escritor maior da diáspora, editou nove romances, de que destaco *A Nau de Quixibá* (1977); posteriormente editado no Brasil (1989); *Tubarões e Peixe Miúdo* (1986); *Espingardas e Música Clássica* (1987; 1989); *O Adeus às Virgens* (1992); *Sou Toda Sua, Meu Guapo Cavaleiro* (1994); *A Quarta Invasão Francesa* (1995). Publicou um grande número de crónicas, prefácios e posfácios que não foram recolhidos em volume.

É autor de uma obra poética de grande valor literário, hoje pouco conhecida. Bastará recordar títulos como *A Ilha do Desterro*, editada pela primeira vez na prestigiada “Coleção Poetas de Hoje”, da Portugália Editora, mas que conheceu uma reedição em 1996; *A Terra de Meu Pai* (1972), com um estudo introdutório de Jorge de Sena, de que destaco o seguinte passo: «Assim, a “ilha”, o “desterro”, a “terra paterna” são igualmente uma transição inescapável entre a pessoa do poeta e a humanidade de que fala: aquele canto

de solidão e de agonia, aonde se nasceu, tanto para amá-lo como para não ser amado por ele». Na década de oitenta surgem títulos de poesia como *O Ressentimento de um Ocidental* (1981); e *A Flor Evaporada* (Prémio de Poesia da APE, 1983).

Bibliografia

- Cordeiro Valente Rodrigues S.M. 1998, *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*, FLUP (dissertação de mestrado).
- Guillén C. (s.a.), *Teorías de la Historia Literaria*, Espasa Calpe, Madrid.
- Modiano P. 2015, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, Paris.
- Pinheiro Torres A. 1972, *A Terra de Meu Pai*, com um estudo introdutório por Jorge de Sena, *A Terra dos Pais e a dos Outros ou breve introdução ao livro que se segue*, estudo prefacial de Jorge de Sena, Plátano Editora, Lisboa.
- 1981, *O Ressentimento dum Ocidental*, prefácio de Helder Macedo, Moraes Editores [Círculo de Poesia], Lisboa.
 - 1984, *A Flor Evaporada*, Dom Quixote, Lisboa.
 - 1995, *Trocar de Século. Poema; Century Slip. A Poem* (translated from the Portuguese by Deborah Nickson, revised by the Poet John Freeman), Fundação Oriente/Instituto Português do Oriente, Macau.
 - 1996, *Ilha do Desterro*, Portugália Editora [1968], II ed., Lisboa.
- Prado Coelho J. do (s.a.), *Problemática da História Literária* [1961], 2.ª edição revista e ampliada, Edições Ática, Lisboa.
- Segalen V. 1978, *Essais sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, Montpellier.
- Tomès A. 2005, *Le Sujet*, Ellipses.
- White K. 1987, *L'Esprit nomade*, Grasset, Paris.

Espectativas jesuíticas e intentos nipónicos:
A ambivalência de olhares cruzados dos relatos
viagísticos em *De Missione Legatorum* de Duarte de
Sande (1590)

Carla Marisa Da Silva Valente

Camões IP

Università di Torino

Università di Firenze

Em *A missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, são-nos relatados fatos reais¹ relativos à famosa expedição nipónica, com remissões constantes para o contexto histórico-contemporâneo do registo, bem como para particularidades nos domínios artístico, religioso, político e social. os interesses dos viajantes e os olhares cruzados desses viajantes, e do próprio autor, alicerçam nossa a posição crítica aduzida neste artigo. Inserida no contexto do Renascimento e da Contrarreforma, a narrativa de Duarte de Sande faz eco de muitas das conceções de natureza socio-política, religiosa e científica que marcaram a mundividência e a atmosfera intelectual do século XVI. A esta luz compreende-se, por um lado o assombro dos embaixadores japoneses ao encontrarem na Europa desconhecida, principalmente em Itália, as marcas riquíssimas do Renascimento e os testemunhos mais eloquentes da expansão económica e demográfica ocidental, por outro lado os múltiplos interesses cruzados da Cúria Romana em surpreender a expedição nipónica. Durante a visita à Cúria Romana, os embaixadores japoneses visitaram Roma, Florença, Ferrara, Milão e Veneza, sendo estas cidades descritas de forma minuciosa no relato de Duarte de Sande².

¹ Referimo-nos, como é evidente, à preocupação referencial, expressa na observação e representação do real detetável no relato, que não deve, contudo, confundir-se com o rigor histórico ou a estrita verdade da narração.

² Este artigo foi realizado em homenagem ao ilustre Professor Piero Ceccucci, mestre, cultor, excogitador e especialista em variados saberes humanistas com destacadas contribuições científicas em várias áreas do saber humanístico, nomeadamente no âmbito da literatura, história e tradutologia. Não poderia deixar de agradecer, pela vasta e diversificada produção do Professor Piero Ceccucci que envolve artigos publicados em revistas científicas nacionais e internacionais, livros e capítulos de livros, resenhas de livros, anais e resumos apresentados em diversos eventos, artigos em revistas de di-

I. Alessandro Valignano

Alessandro Valignano, epígono de Francisco Xavier na liderança da missão da Companhia de Jesus no Oriente e presente em terras nipônicas desde 1579, teve um papel preponderante na difusão da religião cristã no Japão (Valignano 2013: 1-2). Valignano, um sacerdote italiano da Companhia de Jesus a quem incumbia difundir a religião cristã no Oriente, terá ido para a China na sequência da expansão transoceânica portuguesa. Como Américo da Costa Ramalho afirma, «Alexandre Valignano foi uma grande figura da Companhia de Jesus no Oriente, a quem no *De Missione Legatorum lapo-nensium ad Romanam Curiam [...] Dialogus* se presta repetida e afetuosa homenagem» (Ramalho 1995: 777).

Nasceu em Chieti, em fevereiro de 1539. Ingressou na Companhia de Santo Inácio de Loyola, em 1566, depois de ter obtido um doutoramento em direito na Universidade de Pádua, um dos centros mais eruditos e refinados do Renascimento. Em agosto de 1573 foi nomeado Visitador da Companhia de Jesus e a 26 de setembro, a partir de Génova, deixou a sua terra natal e a sua família que nunca mais voltou a ver (Valignano 2013: 2-6). Alessandro Valignano partiu para o Oriente com o objetivo de revigorar o Cristianismo oriental através de uma reorganização da comunidade missionária. Durante a sua permanência no Oriente, visitou várias missões e teve um papel importantíssimo na aproximação da cultura europeia com a oriental e vice-versa (Ramalho 1995: 777-791)³.

2. Duarte de Sande – notícia biobibliográfica

Duarte de Sande nasceu em Guimarães em 1547. Aos quinze anos de idade iniciou o seu percurso religioso na Companhia de Jesus e tornou-se sacerdote em 1577, tendo chegado à China em maio de 1585, mais precisamente a Macau. Duarte de Sande foi responsável pela versão para o latim da obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* havendo quem defenda que ele inclusive acrescentou a sua própria perspetiva. Duarte de Sande tomando os apontamentos da viagem dos quatro fidalgos, compôs então, em Macau, durante o ano académico de 1589-90, uma das obras mais ricas e surpreendentes que saíram dos prelos da imprensa trazida da Europa pela embaixada japonesa». Sande acabou por falecer na China no final de julho de 1599 com 52 anos de idade.

vulgação e em jornais. Todos os estudos luso-italianos do professor Piero Ceccucci que integraram a minha formação farolizaram de maneira especial os meus pensamentos enquanto leitora do instituto Camões, doutoranda e pesquisadora independente.

³ Para além das referências bibliográficas supramencionadas, servimo-nos das informações fornecidas na página web da Fondazione Carichieti dedicada a Alessandro Valignano (<<http://www.valignano.org/>>, 09/2016).

Este livro notável possui o título completo no original latino *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam, rebusq; in Europa, ac toto itinere animadversis Dialogus ex ephemeride ipsorum legatorum colectus; & in sermonem latinum versus ab Eduardo de Sande Sacerdote Societatis IESU. In Macaensi portu Sinici regni in domo Societatis IESU cum facultate Ordinarii & Superiorum. Anno 1590* a que corresponde, na versão de Américo Costa Ramalho,

Diálogo acerca da Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana, e das coisas observadas na Europa e em toda a viagem, coligido das efemérides dos mesmos Embaixadores e traduzido para a língua latina por Duarte de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus. No porto de Macau do reino da China, na residência da Companhia de Jesus com licença do Ordinário e dos Superiores em 1590 (Ramalho 2009: 5-15).

A obra transmite-nos o relato da jornada dos príncipes de *Kyushu*, das façanhas e dos contratempos da viagem e as descrições dos Estados que eles visitaram durante aquela longa viagem. Além disso, o diálogo inclui igualmente detalhes de usos e costumes das civilizações europeias que iam encontrando ao longo da sua viagem. As abundantes descrições aparecem muito pormenorizadas e ricamente expressivas, evidenciando o enorme deslumbramento dos príncipes de *Kyushu* com o que viam ao seu redor em todos os locais que visitaram na Europa, sobretudo em terras Itálicas.

Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara eram quatro jovens adolescentes com idades compreendidas entre os treze e os catorze anos. O narrador é o jovem Miguel e na obra participam também, como colocutores, os primos de Miguel – Leão e Lino. Apesar de não terem participado na viagem, estes colocutores têm o papel de fomentar o diálogo, com perguntas, constatações e observações.

3. Sobre a missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana

Conforme afirma Américo Costa Ramalho, autor do prefácio, tradução e comentário da edição do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (2009), António da Mota, António Peixoto e Francisco Zeimoto terão sido os primeiros portugueses a entrar em contacto com os japoneses. Estes pioneiros da presença lusófona em terras japonesas terão chegado a Tanagaxima em 1543 e, nessa ocasião, terá despontado o encontro intercultural luso-nipónico⁴ (Ramalho 2009: 5).

⁴ A cultura portuguesa exerceu uma influência muito grande no desenvolvimento cultural e na mentalidade japonesa, fruto em boa parte dos contactos estreitos estabelecidos com os evangelizadores e com os navegadores oriundos de Portugal.

O contacto com o Japão prosseguiu e aprofundou-se com o padre Francisco Xavier que, por sua vez, já tinha ecos do Japão através das palavras de Fernão Mendes Pinto e de Jorge Álvares. O padre Francisco Xavier foi pioneiro, em terras nipónicas, na presença missionária e na evangelização que remonta a 1549, aquando da chegada dos primeiros missionários ao Japão (Ramalho 2009: 5).

Apesar de os esforços dos missionários da Companhia de Jesus⁵ no Oriente terem sido pervicazes, consta que o sucesso do Cristianismo e da catequese em solo nipónico tenha passado por um período dificultoso devido ao facto de existirem muitas outras religiões e seitas com inúmeros correligionários. Por sua vez, os evangelizadores cristãos fruía de ténue notoriedade (Ramalho 2009: 5), apesar do período florescente das postremas décadas de Quinhentos em que chegaram a ser construídas duzentas igrejas e dois seminários nas Índias Orientais (Loureiro 1992: 14).

Os evangelizadores católicos procuravam coadjuvar os mais pobres e os que mais precisavam e não beneficiavam do beneplácito de pessoas ilustres ou pertencentes a classes da alta sociedade. A Companhia de Jesus no Oriente era, portanto, constituída essencialmente por clérigos humildes que almejavam ajudar o próximo sem mais pretensões⁶. Naquela época, estes predicados teriam definido a Cristandade no Oriente como uma religião da plebe e de pouca relevância para a burguesia oriental⁷ e, dado que o método de missionação não estava a ter o sucesso esperado dentro das várias classes sociais (Ramalho 2009: 6-15).

No sentido de promover a civilização europeia no mundo oriental e demonstrar o poder da religião católica, Alessandro Valignano, sacerdote de suma relevância no Oriente decidiu organizar uma expedição para assim metamorfosear o pensamento dos japoneses, cativando-os para a conversão ao Cristianismo⁸ (Loureiro 1992: 14).

⁵ A Companhia de Jesus possuía a incumbência de promover o Cristianismo em terras do Oriente.

⁶ «E assim, o êxito inicial do Cristianismo verificou-se entre as camadas sociais menos elevadas, aqueles a quem a caridade cristã favorecia, com instituições como hospitais e a Misericórdia, e com uma nova consciência da sua dignidade humana e da sua independência em relação aos patrões e governantes, que tinham, até aí, direito de vida e de morte sobre os seus subordinados. Esta religião dos pobres e necessitados não prestigiava socialmente o Cristianismo» (Ramalho 2009: 6).

⁷ Relativamente ao sucesso do Cristianismo no Japão, no estudo de Rui Loureiro em *Os portugueses e o Japão no século XVI* refere-se o seguinte pensamento do padre Francisco Xavier, «Diz ele que lhe parece que todo o Japão folgará muito de se tornarem cristãos, porque têm eles, em seus livros escrito que toda a lei há-de ser uma e não se poder imaginar outra melhor que esta nossa» (Loureiro 1990: 32).

⁸ «Enfim, a superioridade da civilização cristã e europeia era um facto no século XVI. E foi para que o admittissem e pudessem transmitir aos seus compatriotas que os japoneses vieram à Europa» (Ramalho 2009: 7).

Este, todavia, não foi o único motivo que levou o padre Alessandro Valignano a organizar a expedição, como se evidenciará de seguida. O padre Valignano iniciou a organização da famosa expedição com a anuência da Cúria Romana e encetou todos os contactos com os seus colegas europeus, organizando majestosas recepções, a fim de garantir o sucesso da missão. A vinte de fevereiro de 1582, os príncipes de Kyushu – Juliano Nakaura, Mân-cio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara – jovens embaixadores japoneses, iniciaram uma longa viagem à Europa, mais precisamente a Portugal, a Espanha e a Itália (Ramalho 2009: 6-15).

Os protagonistas, quatro jovens príncipes japoneses convertidos ao Cristianismo, tinham como objetivo fulcral dar a conhecer a Europa ao mundo oriental e vice-versa⁹. O intento da viagem era igualmente impressionar os japoneses com a opulência e majestosidade das cortes ocidentais e demonstrar o quão grande era a influência da religião católica na realidade política e económica da Europa. Para a evangelização jesuítica oriental, os objetivos da expedição eram os seguintes: demonstrar à Cúria Romana o sucesso dos métodos catequéticos da Companhia de Jesus no Oriente e, a nível económico e político, fortificar e/ou criar eventuais trocas e rotas comerciais com o Japão.

Por outro lado, os jovens embaixadores ambicionavam que a sua pátria se tornasse reconhecida no mundo, especialmente, na Europa. Era talqualmente um objetivo destes jovens príncipes de Kyushu a inserção da nação japonesa na república universal cristã. Tal constituía um benefício que interessava bastante à Companhia de Jesus cujo objetivo principal era a propagação da religião cristã no mundo Oriental (Loureiro 1992: 14).

As palavras de Américo Costa Ramalho no prefácio da obra em análise comprovam a receção desproporcionadamente estrepitosa e os interesses comerciais ambicionados pelos venezianos, «A República de Veneza que, anos antes, tinha felicitado Filipe de Espanha pela conquista de Portugal, fez aos aristocratas japoneses uma receção estrondosa, cuja descrição aparece num dos colóquios da presente obra. Veneza estava interessadíssima no comércio com o Japão» (Ramalho 2009: 8).

A viagem dos príncipes japoneses tem lugar num período áureo da civilização do Renascimento. As descrições dos relatos feitos pelos jovens príncipes ao longo da obra evidenciam à sociedade a majestade artística, o luxo ostentado e a riqueza exibida nos lugares por onde peregrinaram. Este momento da História da Europa foi assinalado por um renovado interesse pela Antiguidade Clássica, com traços bem marcados nas mais variadas áreas científicas e artísticas.

⁹ «Começa por explicar as razões da Embaixada e do livro que são as mesmas: informar mutuamente os japoneses das coisas da Europa, e os europeus acerca das coisas japonesas» (Loureiro 1995: 779).

A arte renascentista começou em Itália, precisamente no século XIV, e difundiu-se por toda a Europa, durante os séculos XV e XVI. Aquando da viagem dos príncipes japoneses a terras itálicas, nomeadamente Roma, Veneza e Florença, encontravam-se no apogeu do Renascimento. Vivia-se uma fase de emancipação da pintura europeia e na qual se transformavam, inevitavelmente, as formas de abordar a arte e a própria arte em si (Pozzi 1989: 85-89). Acerca do florescimento renascentista, Giorgio Forni, confirma o sobredito referindo o seguinte, «Si potrà dire allora che la “Civiltà del Rinascimento” appare oggi come uno dei volti dell’età rinascimentale, quello che più ha contribuito a plasmare gli istituti collettivi dell’età moderna» (Forni 2004: 18).

Os príncipes de Kyushu inauguraram, em fevereiro de 1582, a sua longa jornada acompanhados pelo padre Nuno Rodrigues, reitor do Colégio de Goa da Companhia de Jesus, por Diogo de Mesquita, que desempenhava a função de intérprete, e por Jorge de Loyola, que os ajudava no aperfeiçoamento do japonês (Ramalho 2009: 8). No Colóquio XXXIV, o narrador Miguel apresenta-nos o itinerário da viagem dos jovens embaixadores. Os príncipes de Kyushu zarparam do porto de Nagasáqui, e a viagem durou oito anos. Passaram por Macau, por Malaca e por Goa, chegando à Europa, mais precisamente a Lisboa em 1584. A viagem prosseguiu por Espanha até Alicante. Daí continuaram a sua expedição rumo a Itália, mais precisamente a Roma. Após a visita das terras itálicas, os embaixadores regressaram a Lisboa e, dali atravessaram o oceano passando por Moçambique, Goa, Malaca para finalmente aportarem à terra natal, em 1590. Esta missão empreendida pelos jovens japoneses foi a primeira viagem nipónica à Europa, ainda que os príncipes tenham visitado apenas as Penínsulas Ibérica e Itálica.

Os pequenos-grandes embaixadores chegaram a Lisboa, após dois anos e seis meses de viagem. Os jovens príncipes ficaram sobremaneira impressionados com a cultura, língua e tradições de Portugal, o que não será objeto da nossa atenção por não caber nos objetivos deste trabalho. No entanto, é importante salientar que das terras lusas levaram consigo uma tipografia de caracteres móveis europeus. Esta viria a ser muito útil à imprensa jesuíta e através dela, anos depois, a instâncias do padre Alessandro Valignano, foi difundido o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (Loureiro 1992: 17). Esta é uma obra muito relevante do ponto de vista histórico, literário e antropológico, que relata a jornada de quatro embaixadores japoneses e descreve simultaneamente, as regiões e cidades por onde estes deambularam, bem como os hábitos, as tradições e os costumes dos povos europeus.

Subsistem algumas dúvidas em relação a quem terá sido o verdadeiro autor de *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* e existe igualmente uma grande controvérsia sobre o tema. De quanto consta no próprio título original em latim do livro de Sande «ex ephemeride ip-

sorum legatorum collectus, & in sermonem latinum uersus ab Eduardo de Sande sacerdote Societatis Iesu»¹⁰ (Sande 2009: 1), está claro que o diálogo foi escrito pelos jovens príncipes e vertido para latim por Duarte de Sande. Todavia, vários investigadores discutem a autoria da obra, nomeadamente, o jesuíta Daniel Bartoli (Bartolini 1851: 128) e Henry Bernard (Bernard 1938: 86-93), que asseveram o facto de o autor do *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* ter sido Alessandro Valignano. No entanto, há quem se oponha a esta tese, designadamente, Américo da Costa Ramalho ao afirmar, fundamentadamente, que o verdadeiro autor da obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* foi efetivamente Duarte de Sande. Um quesito delicado no qual se considera pertinente a opinião de Américo da Costa Ramalho e se subscrevem os argumentos expostos de que terá sido Duarte de Sande a compor o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (Ramalho 1995: 777-787).

A vasta riqueza e a magnificência da península itálica e ibérica, estas que foram visitadas pelos *príncipes de Kyushu* (atualmente Itália, Espanha e Portugal) deslumbrou os jovens príncipes orientais, apesar de terem mantido uma postura serena, como se deduz do livro de Duarte de Sande. Em terras itálicas, ficaram admirados com a riqueza e grandiosidade de Milão, Génova, Florença, Ferrara, Nápoles, Verona, e sobretudo Veneza e Roma amplamente tratadas nos relatos de viagem dos príncipes¹¹.

Por onde passavam, os príncipes de *Kyushu* eram cobertos de honras e tratados com elevada estima, jamais rareava a abastança ou a riqueza, as quais mereceram ser narradas detalhadamente.

Considerações de toda a ordem vão dando corpo à narração, como as que dizem respeito à arte dramática, ao canto, à música, à dança, à seriedade e graciosidade das senhoras europeias, às boas maneiras, às formas de cortesia e urbanidade, ao mobiliário e decoração das casas, ao vestuário, à forma de se sentar, de comer, de entrar nos templos, à caça e até às raças de cães, aos torneios, à arte de galopar, aos meios de transporte, designadamente os coches. Estes e outros tantos motivos transformam estes fascinantes relatos de viagem num atestado valioso para a caracterização de uma época, num século de ouro europeu, bem como para a compreensão dos conceitos de sociedade e de interculturalidade.

¹⁰ A tradução é a seguinte, «foi coligido do diário dos próprios embaixadores, e traduzido para latim por Duarte de Sande, sacerdote da Companhia de Jesus» (Sande 2009: 1).

¹¹ «A Itália, a mais célebre de todas as províncias da Europa, fica no meio dela e é como que circundada por dois mares, o Toscano e o Adriático. Em seu ornamento principal a ilustríssima cidade de Roma que foi outrora a capital do Império Romano e agora é a sede estável dos Sumos Pontífices» (Sande 2009: 424).

4. Relatos de viagem em Itália, Florença

Na sua longa viagem, eis que os fidalgos japoneses passaram finalmente de Espanha para terras itálicas, «a mais célebre de todas as províncias da Europa» (Sande 2009: 424). Após a chegada à península, no colóquio vigésimo de o *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, iniciam-se os relatos de Miguel, o narrador, sobre a Toscana que os colegas aguardavam com enorme expectativa, como se comprova através do seguinte diálogo:

Lino – Juntamo-nos hoje com mais interesse do que é hábito para te ouvirmos falar da navegação para Itália e da chegada àquela província, devido ao seu célebre nome, tantas vezes elogiado por ti.

Miguel – não é certamente vão esse interesse e compreendereis que também não é deslocado, quando as coisas de Itália que vou recordar para vosso benefício ganharem notoriedade plena aos vossos olhos (Sande 2009: 422).

Depois de uma viagem atribulada, mas abençoada por Deus¹², os príncipes de Kyushu abeiram Livorno. Para os jovens embaixadores, aquela ancoragem constitui uma grandiosa jubilação, um projeto muito aguardado pela missão nipónica, sendo a Itália uma terra europeia muito famosa no Japão como em todo o mundo.

Na segunda cidade mais importante da Toscana¹³, os jovens embaixadores nipónicos foram acolhidos por várias pessoas ilustres, nomeadamente por Pedro Médicis¹⁴, pelo governador da cidade, pelo grão-duque e sua esposa, encontrando-se esta na companhia de várias raparigas da alta nobreza. Participaram em vários bailes e festividades, divertindo-se imenso, confraternizando com a comunidade toscana e sempre rodeados por uma multidão de nobres.

Efetivamente o assombro dos embaixadores é insigne ao conhecer Florença. Mâncio consegue surpreender ainda mais os seus companheiros ao narrar os relatos da viagem, proferindo o seguinte:

MÂNCIO – há uma coisa que queremos deixar assente: embora o nosso Miguel se esforce por alcançar com palavras, quanto pode, a grandeza das coisas europeias, apesar disso não o consegue inteiramente. Daí resulta que tudo quanto diz, o deveis considerar mais como um esboço de magnificência europeia do que a sua exemplificação integral (Sande 2009: 436).

¹² «E é de crer que não foi sem uma especial providência de Deus, que os ventos nos foram contrários, visto que posteriormente soubemos de certeza certa que, graças a esta demora, escapámos às mãos de piratas mouros que impediam a passagem com muitos navios de combate» (Sande 2009: 422-424).

¹³ Em Pisa «a segunda cidade da Toscana, depois da capital que se chama Florença» (Sande 2009: 424).

¹⁴ Também conhecido com Piero o Pedro, Pedro Médicis era um ilustríssimo nobre italiano.

Desfechámos esta breve cartografia do olhar sobre os relatos florentinos de *O Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* com a firme certeza de que estamos perante o berço do Renascimento e que, por isso, nenhuma outra cidade poderia envolver, naquela época, o melhor da combinação entre as diferentes artes. Este texto quincentista reflete toda a abundância, a exuberância e a riqueza renascentista de Florença provocando um deslumbramento impar em quem a visita.

5. Relatos de viagem em Itália, Veneza – Duarte de Sande

Os quatro jovens embaixadores japoneses – *Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara* – são recebidos por toda a parte com honrosa hospitalidade, riqueza e abundância, características próprias dos venezianos que perduram até aos dias de hoje.

A clamorosa receção em Veneza contou com quarenta nobres da assembleia *Pregadi* que esperavam os príncipes com vestimentas luxuosas, tecidos distintos, joias e adornos extravagantes. «Com vestes talares de veludo e seda rasa de cor escarlate» (Sande 2009: 562). Estes fidalgos eram transportados em luxuosos barcos que se denominavam «piattas» (Sande 2009: 562) e que ostentavam abonadas e luxuosas coberturas de alfombras. Entraram na célebre cidade e república de Veneza a bordo das elegantes «piattas» (Sande 2009: 562) através do canal maior, dirigindo-se à casa professa, propriedade da Companhia de Jesus, na qual ficaram hospedados durante a estadia na cidade. Aclamam a magnificência das construções e constatam que, de facto, é uma cidade incrível, não foge às descrições nem à celeberrima fama que possui na Europa e no mundo.

Naquela época, a Sereníssima República de Veneza era um centro urbano muito rico e prestigiado e um ilustríssimo estado que foi palco de várias guerras e disputas ao longo dos séculos. No entanto a sua soberania pertencia aos fidalgos e aos nobres e não ao povo¹⁵. Tornava-se curioso os jovens embaixadores pensarem que a maioria das ruas daquela cidade eram percorridas pelos seus habitantes e visitantes, essencialmente de barco e não a pé, como seria mais comum em qualquer outra cidade. Mais uma vez, Juliano, Mâncio, Miguel e Martinho sentem sérias dificuldades em descrever tão grandiosa e sublime beleza e muito menos conseguem com fidedignidade

¹⁵ Importante referir que os patrícios que comandavam a cidade eram cerca de três mil, «A assembleia de todos estes patrícios divide-se em três. A primeira contém todos aqueles que já fizeram vinte e cinco anos. A segunda, ainda mais reduzida, chama-se dos *Pregadi* ou senado, no qual se contam mais de duzentos e nela se trata das coisas de maior peso e importância, quer pertençam à paz quer à guerra. A terceira, finalmente tem o nome de Colégio e é composta por magistrados e conselheiros principais que são dezassete e possuem a maior autoridade nesta república» (Sande 2009: 565-566).

traçar o retrato daquela cidade edificada no mar, «Uma coisa principalmente nos parecia difícil de crer, que os seus fundamentos estavam lançados no próprio mar» (Sande 2009: 562).

Os jovens embaixadores aludem repetidamente à abundância, à riqueza, à singularidade e à unicidade de Veneza. O seu sistema político e administrativo vem exposto detalhadamente no diálogo, bem como as igrejas, os vários santuários de mármore e de bronze, os conventos, as vestes, o mobiliário, os cento e cinquenta templos e as quatrocentas e cinquenta pontes que atravessam os canais e seus arcos, as surpreendentes gôndolas que estão aptas para navegar à velocidade de um cavalo... Tudo é descrito com enorme estupor e admiração, «[...] e nos templos, é maravilhosa a magnificência dos sepulcros de mármore, dos Paros e de muitos outros bens preciosos, com as estátuas de nobres e ilustres varões» (Sande 2009: 564). Por preclaros méritos e feitos, a nobre Veneza é única no mundo. A magnificente Praça de São Marcos, o palácio do doge e o estaleiro de construção naval maravilham, particularmente, Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara.

Miguel relata minuciosamente a organização dos serviços da cidade e a prudência dos cidadãos. Descreve ainda, com admiração e espanto, a enorme comodidade que as gôndolas fornecem aos cidadãos nas deslocções, até pela rapidez deste meio de transporte, «estes barcos, chamados vulgarmente “gôndolas” são extraordinariamente aptos para se deslocarem e para os diversos lugares» (Sande 2009: 568).

A notabilíssima basílica de São Marcos e a Praça de São Marcos são descritas como possuidoras de uma qualidade artística jamais vista pelos jovens embaixadores que referenciam as dimensões da praça, do monumento do relógio e o espetáculo produzido pelo extraordinário movimento de algumas rodas que, quando dão o sinal de qualquer hora, aparecem a Virgem, os três Reis Magos, e um Anjo, uma construção realizada por João Carlos Rinaldo¹⁶. Ficam de tal modo encantados com o relógio e sua técnica, que descrevem minuciosamente o que acontece ao passar de cada hora.

Veneza era, por si só, encantadora. No entanto, além da própria beleza arrebatadora da cidade dos canais e gôndolas, a visita dos embaixadores nipônicos foi decerto preparada ao mais ínfimo pormenor, não deixando nada ao acaso, por forma a maravilhar os príncipes japoneses¹⁷. Em terras venezianas, os embaixadores não deixam de manifestar a sua admiração perante um reino tão singular e tão magnífico.

¹⁶ Rinaldo foi um dos arquitetos mais atuantes na Roma do século XVI conhecido por uma certa grandeza em seus desenhos.

¹⁷ Como confirma Rui Loureiro «A partir da capital portuguesa, os jovens nipônicos foram conduzidos pelos seus anfitriões jesuítas numa visita guiada, preparada com antecedência, através das mais ricas e opulentas cortes e cidades da europa do sul» (Loureiro 1997: 8).

Os séculos XV e XVI foram considerados períodos da Alta Renascença e a Renascença. Numa primeira fase, caracterizou-se como um movimento praticamente restrito ao universo cultural em terras itálicas, incidindo sobretudo no âmbito arquitetónico e artístico. Florença era conhecida como o berço do renascimento, todavia, Veneza, sendo uma cidade portuária, graças à sua beleza e prosperidade, disputou com Florença o privilégio de ser o centro do movimento que modificou o pensamento humano. Daí o estupor dos embaixadores ao admirarem o luxo e a abundância um pouco por todas as cidades italianas daquela época, mas sobretudo nas mais importantes no panorama do Renascimento, Florença, Veneza e Roma.

Os jovens príncipes japoneses, também nas descrições da cidade dos canais, não deixam de se mostrar maravilhados e atónitos com todas as minúcias e peculiaridades. A riqueza e luxo são uma característica que, de facto, perdurou ao longo dos séculos, e os jovens embaixadores aludem repetidamente à abundância, à riqueza, à particularidade e à unicidade das formas da cidade.

A tipologia da literatura de viagens na qual integramos o relato viagístico da autoria de Duarte de Sande, de acordo com a subdivisão tipológica proposta por Fernando Cristóvão, era em parte fundamentada por uma visão repleta de «intenções de conquista» (Cristóvão 1999: 43) dentro da categoria de «viagens de expansão» (Cristóvão 1999: 43). De facto em todo o relato de Duarte de Sande, no decurso das descrições das várias cidades, nomeadamente em Veneza, se delega tudo o que a Europa pretendia transmitir ao Japão: uma realidade europeia na vanguarda a nível da religião, da política, da economia, da ciência, da cultura e da arte, bem como uma realidade social de referência para os ilustres japoneses da alta nobreza e para toda a população nipónica em geral.

6. Relatos de viagem em Itália – Roma (Duarte de Sande – *A Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*)

A obra *A Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* descreve majestosamente a ilustre Roma que, naquela época era considerada a capital do mundo mediterrâneo e que, na segunda metade do século XV era o centro da cultura renascentista «Roma, capital de todo o mundo» (Sande 2009: 454).

Os jovens príncipes foram recebidos pelo Sumo Pontífice que teve conhecimento da chegada deles através de cartas e recebeu-os de forma acolhedora, benevolente e generosa. Descrevem a chegada a Roma, *Caput mundi*, e a sua estadia numa arrebatante e recheada «vila»¹⁸ (Sande 2009: 458), para onde foram conduzidos assim que chegaram a Roma. Permaneceram

¹⁸ Significado em italiano de *Villa*: casa localizada num bairro residencial de uma cidade ou fora do centro da cidade, rodeado por um gramado verde, jardim ou parque.

por algumas horas na «vila» junto do mais alto Pontífice que ficou muito alegre com a chegada dos príncipes de *Kyushu*. Descrevem os cavaleiros, as pesadas armaduras e os adereços em ouro, a saudação dos romanos que lhes desejavam alegremente uma boa estadia, a alegria e a fanfarra criada pela música e sons que os seguiam, «caminhavam depois os que fazem uso de instrumentos musicais, principalmente trombeteiros e corneteiros e outros semelhantes que vários sons causavam não pequena grandiosidade» (Sande 2009: 458).

Aos olhos dos quatro jovens príncipes de *Kyushu* – *Juliano Nakaura, Mâncio Ito, Miguel Chijawa Seiyemon e Martinho Hara*, Roma era a cidade mais surpreendente jamais vista, pela sua opulência e pela imponência das cores ocidentais. Na sua visita à cidade, foram acompanhados por cavaleiros, Bispos, Arcebispos, Varões e muitos eram os espectadores nas ruas e nas janelas das casas.

Os jovens príncipes de *Kyushu* foram posteriormente recebidos de forma solene pelo Sumo Pontífice, um homem de enorme benevolência. Apreciaram de perto toda a riqueza, abundância e poder da religião cristã e desfrutaram de todo o acolhimento e carinho que lhes foi dado. Era um contínuo descobrir de objetos, costumes, maneiras de pensar e de agir.

A nível político, Roma era praticamente controlada pela religião, o poder supremo de Roma, na verdade, não só em Roma pois a religião Cristã também influía no governo e na política ocidental. Para a cristandade da época, os jovens embaixadores representavam uma nova descendência de Cristo espalhada até aos confins da terra, ao Oriente e portanto foram sempre recebidos honrosamente por pessoas ilustres e sempre tratados com a opulência e a majestosidade característica daquela época.

Roma era a cidade que tanto esperavam e desejavam conhecer, «finalmente, Roma, alvo dos nossos anseios e interesses» (Sande 2009: 456) e é relatada com enorme paixão e com descrições bem detalhadas que fazem reviver os momentos eloquentes passados naquela cidade por estes quatro jovens japoneses. As pontes do rio Tibre e a vista do extraordinário Castelo de Santo Ângelo, os banquetes inacabáveis, as vestes de luxo, os tecidos mais raros, os costumes, tradições e os atos festivos de elevada importância e que, na sua maioria, estavam relacionadas com a religião.

Descrevem também a sua participação num banquete ao qual foram convidados pelo sobrinho do Sumo Pontífice, o Cardeal de Santo Xisto. Como já era de se esperar, as descrições não poupam elogios e estupefação. Os banquetes entre príncipes eram uma coisa já famosa na época, distinguiam-se pela diversidade do menu e também pelas fortunas de iguarias presentes «tudo na verdade, quer no que respeita a variedade da ementa, quer ao preço da baixela, estava à **altura da Magnificência régia**» (Sande 2009: 464).

O mais célebre Templo de Roma concedido ao primeiro dos apóstolos, São Pedro, inicialmente acaba por não ser descrito devido à incapacidade que os príncipes encontram em descrever tal grandeza, porém, é feita

posteriormente uma descrição minuciosa e detalhada da beleza e perfeição do monumento. As capelas, igrejas, os infindáveis corredores, as salas, os fogões, as decorações em ouro, enfim, o narrador parece não ter palavras suficientes que possam descrever tais incomensuráveis, elevadas e suntuosas criações.

É curioso o facto de Miguel não conseguir compreender como terá sido construído o «altíssimo telhado do santuário» (Sande 2009: 470), sendo ele tão amplo e tão colossal. Miguel não consegue compreender qual o engenho de tal proeza¹⁹. O Príncipe considera o Sacro Palácio e o Templo de São Pedro os supremos edifícios magníficos da Europa, mas admite que existem muitos edifícios na Europa merecedores deste título.

Leão fica entusiasmado com as descrições de Miguel e durante o diálogo faz muitas perguntas, as quais são respondidas com muita satisfação pelos príncipes japoneses que, ao contarem as peripécias passadas e ao descreverem os lugares, hábitos e costumes, é como se revivessem novamente as emoções passadas²⁰.

Nos relatos do Colóquio vigésimo terceiro, Miguel expõe-nos a sua admiração e agradecimento para com o amabilíssimo Sumo Pontífice Gregório que, depois de o terem ido visitar, enviou para os príncipes japoneses várias dádivas, nomeadamente, tecidos para eles poderem mandar fazer vestimentas semelhantes às dos romanos. Miguel fala-nos de um valor quase incalculável e que não aceitaram tudo pois não lhes parecia modesto²¹.

Há uma descrição muito elucidativa das celebrações religiosas, dos preciosos trajes usados e dos ritos. O narrador confessa sentir-se «esmagado pela grandiosidade da matéria» (Sande 2009: 470). Roma é definida como o teatro do mundo inteiro, multiétnica, separada por 20 línguas e unida pela religião. O deslumbramento dos jovens príncipes é transmitido de forma bem clara nos seus relatos e no entusiasmo absorvido pelos leitores através das suas descrições durante o diálogo com Leão.

7. Considerações finais

Embora o relato de viagem constitua uma modalidade genológica autónoma, caracterizada por específicas propriedades técnico-discursivas, ele pode

¹⁹ Miguel fala com uma admiração impressionante.

²⁰ «**Leão** – A superioridade das coisas romanas, que até agora referiste sobre todas as outras, não pôde deixar de nos impressionar, ao ouvi-la. Juntamente com esta admiração, todavia, perdura uma certa curiosidade ardente de te ouvir falar mais sobre as coisas romanas» (Sande 2009: 470).

²¹ Para quantificar o valor das coisas, muitas vezes os príncipes japoneses referem uma certa quantia monetária em cruzados. É frequente a referência ao preço de determinadas coisas para que os interlocutores pudessem compreender a riqueza e grandiosidade do que era descrito.

concretizar-se literariamente através tipologias diversas²². A viagem apresenta-se no âmbito literário como um dos mais prolíficos subgéneros, capaz de atrair autores de áreas muito diversificadas e com motivações múltiplas, nomeadamente navegadores, diplomatas, embaixadores, religiosos, políticos, marinheiros, entre outros. Fecundo pretexto literário, a viagem difunde, por excelência, a conceção do outro em toda a sua diferença cultural.

A literatura de viagens representa uma herança cultural global construída ao longo de vários séculos, que dá conta de uma significativa riqueza ecuménica, no que toca à divulgação, descrição e promoção de culturas. Compreende-se, pois, que o subgénero literário da viagem seja alvo de enorme interesse para as várias áreas do saber, nomeadamente a literatura, a antropologia, a arqueologia, a arte, a religião, a filosofia e a sociologia, entre outras. Conquanto o *corpus* heterogéneo, incluído neste subgénero literário, seja passível de ser ordenado em função de distintas tipologias, a literatura de viagens foi considerada, no presente estudo, de uma determinada forma inclusiva e congregadora, na sua abrangência. Com efeito, no século XVI, a imprensa desempenhou um papel fundamental e estruturante na divulgação da literatura de viagens e na promoção do encontro entre culturas. Através do encontro civilizacional proporcionado pela viagem, estabelecia-se uma fecunda permuta intercultural entre quem observava e aquilo que era observado.

Aspetos históricos, políticos e literários e religiosos polarizam a narrativa e encontram-se subjacentes às distintas viagens físicas e/ou mentais na obra analisadas de Duarte de Sande. Esta demarcação surge não só através da viagem em espaços e locais determinados, mas também através das próprias pessoas, épocas e culturas dos visitantes e dos visitados.

Refletindo sobre as descrições de viagem do itinerário nos dois textos em análise, assinalaram-se divergências e convergências culturais relevantes. A ambivalência de olhares cruzados de Sande, da Cúria Romana e dos embaixadores nipónicos fundamenta a análise aqui desenvolvida.

A viagem dos jovens japoneses constitui, por si só, um tema do maior interesse político e religioso, tanto para os próprios embaixadores nipónicos como para as próprias autoridades dos locais por onde deambularam, em particular para as autoridades religiosas, com a Cúria romana e a Ordem da Companhia de Jesus à cabeça. A obra de Duarte de Sande, *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, foi concebida com um objetivo essencialmente pedagógico, ao qual não é alheia a forma dialó-

²² Nomeadamente as memórias, as crónicas de viagem, as narrativas intercaladas, as impressões de viagem, as cartas, as guias, os episódios galantes, as apreciações de espetáculos, as notas de diário, a crónica-conto, as impressões de arte, a crónica política, as descrições, impressões, o retrato, a noveleta turística, as impressões de cenários e os fragmentos narrativos.

gica adotada, sendo inegável o seu valor informativo e documental e a sua intenção propagandística tanto da Europa no Japão como do Japão na Europa.

Na obra em estudo, os relatos das várias cidades são caracterizados por uma série de fatores que condicionaram o olhar dos viajantes sobre as cidades, nomeadamente a tipologia e natureza dos relatos, a finalidade da viagem, o olhar e o perfil do viajante, as particularidades retórico-estilísticas dos textos, a forma como o viajante foi acolhido, o contexto histórico, os códigos estético-literários subjacentes, a época em que cada um dos textos foi escrito. A título meramente exemplificativo, evidenciamos a receção eloquente com a qual os embaixadores japoneses «un gruppo di giovani giapponesi figli di potenti famiglie» (Chemello 1996: 71) foram presenteados ao chegarem às várias urbes italianas, consueta pompa diplomática providenciada aos embaixadores nipónicos.

Nos relatos e descrições sobre Roma, não deixa de ser curioso que, em ambos os textos, os viajantes tenham elaborado uma exposição quase diametralmente oposta sobre os mesmos aspetos. Nos relatos presentes em *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, de Duarte de Sande, Roma é apreciada e elogiada com enfático deslumbramento. Os viajantes orientais não só admiram a mistura de estilos, como também a contemplam, enaltecendo-a e distinguindo-a como inigualável no contexto artístico e arquitetónico nipónicos do século XVI.

As descrições da cidade de Veneza, dão conta de um assombro quase permanente por parte dos embaixadores nipónicos, o que é compreensível devido à exuberância da cidade que permanece até aos dias de hoje. A obra corrobora a impressão de se tratar de uma cidade muito rica e persistem inclusive, as narrações circunstanciadas dessa opulência²³.

No texto de Duarte de Sande, é reiterada a alusão a objetos de valor e a quantias em dinheiro. Estas referências, como antes salientámos, visavam impressionar os destinatários japoneses com as riquezas europeias. Revelando um profundo e sistemático interesse pelo património artístico, Na obra *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* de Duarte de Sande, as descrições de Florença refletem a opulência da cidade então no auge da Renascença italiana. Em *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, o olhar é multiplamente condicionado devido à perspectiva dos embaixadores nipónicos, por sua vez interpretada por Duarte de Sande sob as indicações de Alessandro Valignano, revista e aprovada pelos eclesiásticos da Companhia de Jesus²⁴.

²³ «Eram carros destes três géneros, dispostos a espaços regulares, cento e quarenta ou mais, cobertos de tendas, em parte de seda em parte de tecidos bordados a ouro, que tornavam aqueles veículos sagrados tão preciosos que se dizia poderem todas as obras neles contidas ser avaliadas em quatro mil milhões de reis» (Sande 2009: 482).

²⁴ «Ci sono tre giapponesi che tornano in patria da un lungo viaggio e raccontano l'Europa dal angolo visuale del loro paese e dei loro costumi» (Chemello 1996: 72).

É frequente o elogio rasgado e o deslumbramento dos jovens embaixadores japoneses manifestado no diálogo, de certa forma «messo in bocca ai giovani giapponesi» (Chemello 1996: 74). Estes já tinham ouvido falar de algumas cidades e estados da Europa, mas ao conhecerem as tão ansiadas terras itálicas, ficaram ainda mais surpreendidos não só com os usos, costumes, arte, gastronomia e arquitetura da Europa, como também com o poder e a importância da religião cristã na economia e na política dos vários estados.

A narrativa de viagem aqui estudada patenteia as impressões colhidas pelos viajantes – os príncipes de Kyushu – em função de uma observação prismática que é, fundamentalmente, atinente a várias dimensões da realidade observada: físicas, psicológicas, culturais.

Na obra de Duarte de Sande procura-se transmitir aparentemente os factos reais, «una guida alla conoscenza del mondo europeo» (Chemello 1996: 73) apesar de, muitas vezes, os quatro jovens adolescentes japoneses, na sua ingenuidade, terem sido intensamente persuadidos pelos nobres, burgueses e eclesiásticos europeus a interiorizarem e assimilarem uma realidade europeia, por sua vez aparente e motivada por interesses de vária ordem, nomeadamente política²⁵, religiosa e propagandística. A fim de agradar e cativar cada vez mais o público desejoso de conhecer as aventuras e peripécias de viajantes por terras desconhecidas, os relatos e as aventuras das viagens do século XV e XVI, partindo sempre de uma base real, eram frequentemente reeditados, reestruturados, adaptados e até manipulados.

Em jeito de conclusão, ainda que muito modestamente, expressamos o nosso desejo de apresentar um contributo para a análise de uma obra notável, em que as cidades de Florença, Veneza, Roma, Nápoles e Milão são cartografadas pelo olhar dos quatro jovens embaixadores japoneses.

Bibliografia

- Albuquerque L. 1996, *A grande viagem para Oriente*, in *Os Descobrimentos Portugueses/ As grandes viagens* (II ed.), Caminho, Lisboa, 13-65.
- Bartolini D. 1581, *Ambasceria de' re giapponesi ai Sommo Pontifice estratta dal libro I delle opere sul Giappone dei Padre Daniello Bartoli D.C.D.G*, Stabilimento Tipografico di Andrea Festa, Napoli.
- Bernard H. 1938, *Valignani ou Valignano, l'auteur véritable du récit de la première ambassade japonaise en Europe (1582-1590)*, par Henri Bernard, S.J. Tientsin, Sophia University, Tokyo.
- Carita R. 1997, *Literatura de viagens na Madeira*, in A.M. Falcão (coord.), *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, Edições Cosmos, Lisboa, 71.
- Chemello A. 1996, *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*, Edizioni Cierre, Verona.

²⁵ «Anche il più generale confronto trai il sistema politico giapponese e quello europeo si conclude con un bilancio favorevole all'Europa» (Chemello 1996: 73).

- Cristóvão F. 1999, *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*, Edições Cosmos, Lisboa.
- Falcão A.M. (coord.) 1997, *Literatura de Viagem. Narrativa e história*, Edições Cosmos, Lisboa.
- Fróis L. 1993, *Europa Japão: Um Diálogo Civilizacional no Século XVI* (Apresentação de José Manuel Garcia. Fixação do texto e notas por Raffaella d'Intino), Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.
- 1993a, *Tratado das Contradições e Diferenças de Costumes entre a Europa e o Japão* (Editado por Rui Manuel Loureiro), Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.
 - 1993b, *Tratado dos Embaixadores do Japão* (Editado por Rui Manuel Loureiro), Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.
- Loureiro R.M. 1990, *Os portugueses e o Japão no século XVI: primeiras informações sobre o Japão*, Ministério da Educação, Lisboa.
- 1992, *Um Tratado sobre o Reino da China dos Padres Duarte Sande e Alessandro Valignano. Macau 1590*, Instituto Cultural de Macau, Macau.
- Loureiro 1995, *A China na cultura portuguesa do século XVI. Notícias, imagens, vivências*, doctoral thesis, 2 vols, Faculty of Letters of Lisbon, Lisboa.
- 1997, *Em busca das origens de Macau. Antologia documental*, Museu Marítimo de Macau, Macau.
 - 1999, *Guia de História de Macau 1500-1900*, Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Macau.
- Matsuda K. 1965, *The Relation between Portugal and Japan*, Junta de Investigações do Ultramar e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa.
- Moran J.F. (2001), *The Real Author of the De Missione. Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, 7-21.
- Pozzi M. (org.) (1989), *Letteratura di viaggio dal Medioevo al Rinascimento: generi e problemi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Radulet C. 1991, *Os Descobrimentos Portugueses e a Itália. Ensaios filológico-literários e historiográficos*, Vega, Lisboa.
- Ramalho A. da Costa 1995, *O PE. DUARTE DE SÂNDE, SX, VERDADEIRO AUTOR DO DE MISSIONE LEGATORVM IAPONENSIVM AD ROMANAM CVRIAM ... DIALOGVS, COIMBRA HVMANITAS, 777-789*.
- 2009, *Prefácio*, in Duarte de Sande, *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana*, Macau, Fundação Oriente e Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 5-15.
- Sande D. de 2009, *Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores Japoneses à Cúria Romana* (Prefácio, tradução do latim e comentário de Américo da Costa Ramalho), Fundação Oriente e Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Macau.
- Valignano A. 1946, *Il Cerimoniale per i Missionari del Giappone* (Crítica, introdução e notas de G. Fr. Schutte), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Valignani F. 2013, *Vita del padre Alessandro Valignani della Compagnia di Giesu descritta dall'abate D. Ferrante Valignani*, Edicola editrice, Chieti.

La scrittura autobiografica di suor Clara do Santíssimo Sacramento: dalla sofferenza alla redenzione

Cristina Rosa
Università della Tuscia

Antónia Margarida de Castelo Branco rinuncia alla vita secolare ed entra nel convento di Madre de Deus, prendendo il nome di Soror Clara do Santíssimo Sacramento. L'opera che ci rimane di lei è un'autobiografia: *Fiel e Verdadeyra Relação que dá dos sucessos de sua vida a creatura mais ingrata a seu Creador por obediencia de seus Padres espirituales e novamente tornada a escrever por hum successo na era de 1685 annos* (Castelo Branco 1984) che ci dà una prospettiva più chiara della situazione delle donne nel XVII secolo.

Antónia Margarida de Castelo Branco scrive ciò che sente pensa, sogna, ama e soffre, descrivendo i suoi stati d'animo come esercizio catartico. Trattandosi di un testo autobiografico, la relazione che si stabilisce tra l'autore/personaggio/narratore e il lettore è più reale, vicina e vera.

L'uomo, fin dai tempi più remoti, ha sempre cercato di lasciare un segno su sé, un'impronta nella storia. Lo ha fatto nei modi più svariati, dai primi graffiti nelle caverne, ai più recenti sviluppi nel campo scientifico e della medicina. La scrittura è stata, dopo la tradizione orale, la prima forma di comunicazione tra i popoli e il primo mezzo utilizzato per la conservazione e la trasmissione dei dati. È proprio attraverso la scrittura che l'uomo ha voluto parlare di sé per fornire, soprattutto, una testimonianza ai posteri; lo ha fatto attraverso le opere letterarie: dai dialoghi ai saggi, dalle opere poetiche ai romanzi, dalle autobiografie alle biografie.

In particolare l'autobiografia (Starobinski 1970a; Brus 1974), in quanto genere letterario, presuppone alcune caratteristiche specifiche che dobbiamo sottolineare. La più importante è senza dubbio il racconto in prima persona: colui che firma, scrive e racconta la sua vita è la stessa persona. Deve esserci, quindi, la stessa identità tra autore, narratore e personaggio principale. La stessa identità 'confessata' al lettore il critico letterario Philippe Lejeune attribuisce il nome di *patto autobiografico* (cfr. Lejeune 1975).

Altra caratteristica specifica di questa forma di scrittura è che l'autobiografia implica un allontanamento temporale e di identità tra l'io attuale, narratore e autore, e l'io del passato.

La scrittura narrativa autobiografica è cronologica, pur tuttavia, non è obbligatorio seguire questa sequenza, perché nell'autobiografia, dato che è una narrazione a posteriori e ricrea attraverso la memoria fatti vissuti, sono permessi flashback, anticipazioni e legami tra fatti temporanei diversi. La studiosa Béatrice Didier afferma che in questo genere letterario «la cronologie sera encore plus difficile à respecter, et d'ailleurs par fois systématiquement refusée par ceux qui [...] préfèrent suivre l'ordre de la mémoire» (Didier 1998: 459).

Nell'autobiografia si confronta la relazione tra l'io 'passato' e l'io 'presente' in vari modi: si spiega il passato attraverso il presente, il distanziamento tra le due epoche provoca una visione ironica, il passato è esaminato come un periodo soggetto ad analisi e critica.

Un particolare tipo di autobiografia è quella spirituale. Felix Vernet nel suo articolo *Autobiographies Spirituelles* riteneva che essa potesse assumere tre forme: l'autobiografia propriamente detta, in cui l'autobiografo narra una parte più o meno lunga della sua vita; quella del diario, in cui segnala giorno per giorno le proprie impressioni, i propri sentimenti e pensieri; quella delle lettere, in cui l'autore confida, ad uno o vari corrispondenti, i propri stati d'animo. Si possono incontrare anche altri modelli di autobiografie nelle visioni o rivelazioni, nelle meditazioni e nelle preghiere, nei trattati di vita spirituale e in qualsiasi altro lavoro in cui lo scrittore ha lasciato intravedere come l'umano e il divino interagiscono nell'evoluzione della sua personalità.

La patristica impone un deciso rinnovamento all'autobiografia; con le *Confessioni* di Sant'Agostino si aprì nella letteratura occidentale la serie dei libri dedicati al tormentoso scavo interiore, nell'affannosa ricerca di se stessi, con cui il Santo ha voluto porre davanti a Dio e a noi tutti i ricordi della sua anima e, con profonda umiltà, manifestare il suo vecchio e nuovo 'io'. Questa tradizione della vita dei santi culmina nella seconda metà del XVI secolo con i testi autobiografici di Santo Ignacio de Loyola e di Santa Teresa de Ávila (cfr. Chiantaretto 1995).

L'obiettivo di tali narrative, promosse dalla Controriforma, era di plasmare le coscienze e produrre modelli di comportamento. Rappresentano opere particolari nella storia dell'autobiografia, *Relações de Vida*, narrative autobiografiche scritte da suore, come esercizio obbligatorio imposto dai consiglieri spirituali o dai confessori con finalità esemplari, obbedendo ad un insieme preciso e fisso di parametri narrativi.

Questo tipo di scrittura può essere vista come una forma di redenzione dei peccati e un mezzo per ottenere la salvezza divina. Sono confessioni intese soprattutto come «uma forma de expressão do *homo religiosus*, aquele que acredita no seu deus oi nos seus deuses, e que pretende dever

prestar-lhe contas dos seus actos ou poder pedir-lhe conforto ou absolvição» (Rocha 1992b: 16).

Attraverso questo desiderio di assoluzione, l'uomo cerca un suo luogo nel mondo e si rappresenta come esempio per gli altri. La sua aspirazione alla salvezza lo pone come personaggio universale, modello da seguire ed imitare.

Le autobiografie hanno di solito identica struttura: descrivono l'accidentato percorso individuale di ciascuna religiosa. Solitamente inizia con un riferimento alla nascita e ad una breve descrizione dell'infanzia per poi riferirsi alla 'chiamata' quasi sempre precoce, non sempre compresa e molte volte negata. Si passa poi, alla descrizione degli avvenimenti prima e dopo l'entrata nel convento, in funzione di valori come la redenzione e l'espiazione. I singoli episodi vissuti, al momento della stesura dell'autobiografia, vengono inquadrati e compresi come forme di avvicinamento a Dio (cfr. Couto 2002).

Ogni aspetto, visione, sentimento, azione è analizzato minuziosamente in un esercizio di autoconoscenza riducendo spesso inaspettatamente dei veri e propri pezzi letterari. Queste opere autobiografiche sono il riflesso di una esperienza privata che tuttavia, riferendo episodi della vita personale e quotidiana, i sentimenti, le paure, le tentazioni, i conflitti interiori, le estasi mistiche o le visioni profetiche, portano con sé il riflesso di un'epoca.

Il narratore è continuamente diviso tra ciò che vuole realmente dire e ciò che può effettivamente descrivere, tra le bramosie messe a tacere dai codici sociali e morali e le strategie discorsive che sottilmente le contraddicono. Fra le righe si può leggere e intravedere una voce più intima, intessuta di silenzi, spazi bianchi, in cui le omissioni pesano tanto quanto le parole.

Troviamo anche le allusioni agli affetti, alle amicizie, alle gelosie, alle piccole ostilità, alla maldicenza e all'invidia che solitamente circondava le religiose che si distinguevano maggiormente. Affiorano i drammi intimi, la nostalgia del passato, l'appello della vita fuori dal convento. Sorgono i dubbi, il vacillare della fede, il peso del sentimento del peccato e la battaglia contro le tentazioni carnali è sempre in agguato. È costante il tormento per arrivare a Dio, attraverso le mortificazioni, le pratiche della flagellazione, il tentativo di praticare la virtù, l'obbedienza, la modestia e la rinuncia all'amor proprio. Narrano dell'amore verso Dio, delle estasi e delle visioni meravigliose. Queste donne che hanno una relazione più vicina al 'divino Amante' sembrano avere il senso preciso del percorso ascetico «uma forma geralmente mais directa, pessoal e espontânea» (Kessel 1991: 39).

La barriera fisica, psicologica ed emozionale della vita monastica, era spezzata dai 'viaggi' spirituali che intraprendevano e dei quali scrivevano. Erano donne fisicamente ed intellettualmente confinate in uno spazio ristretto; di solito entravano in convento in gioventù e, senza mai uscirne, vi trascorrevano tutta la loro esistenza. Lasciando gli scarsi metri delle loro

celle, si avventuravano nei meandri della parola e dell'amore, ricercando la libertà intellettuale nell'estasi e nell'esperienza mistica. Il viaggio comporta la paura dell'ignoto, il cambiamento, il darsi all'altro, per poi giungere dopo il lungo cammino, alla desiderata felicità eterna. Per ciò che riguarda i riferimenti alle esperienze mistiche, i viaggi interiori erano collegati ai termini 'rapimento' ed 'estasi'. Dalle narrazioni ascetiche, si intuisce come il soggetto sperimenta una situazione unica ed individuale; le pratiche estreme e smisurate affrontano l'ordine dello stabilito e del conosciuto.

L'esperimento radicale del sé e l'apertura all'eccesso comportano vari tipi di rischi; attraevano la vigilanza severa e inflessibile delle autorità religiose e del Tribunale della Santa Inquisizione, impegnati a distinguere le vere mistiche dalle false e a condannare le ultime, spesso accusate di stregoneria e di patti con il demonio.

La Controriforma in Portogallo (cfr. Ferreira 1983) controllava e reprimere duramente l'estasi religiosa, trattandola come pericolo per la sua vicinanza con le pratiche eretiche (cfr. Weisbach 1942). Tra le suore accusate di stregoneria e di falso misticismo, troviamo Madre Mariana da Purificação che fu oggetto di due esami da parte dell'Inquisizione di Évora, uno nel 1669 e l'altro nel 1670, processi archiviati come non conclusi il 27 novembre del 1672 (cfr. Couto 2010).

Anche le manifestazioni di Suor Isabel de Menino Jesus, considerata dopo la morte una venerabile e riconosciuta come un'autorità mistica, fu bersaglio del rigoroso controllo clericale e di un'ampia contestazione. La sua autobiografia *Vida da Serva de Deus Soror Isabel do Menino Jesus*, pubblicata postuma nel 1757, andò incontro ad un lungo e complesso processo di approvazione da parte delle autorità religiose, durato decenni. È certo che praticava con intensa passione l'esercizio della scrittura. Lei stessa affermava che la scrittura le dava conforto e sollievo.

L'amore è vissuto come dono, un'offerta di sé in cui l'io si lascia plasmare fino all'incontro con l'affetto divino. Molto chiara è la descrizione dataci da Suor Antónia Margarida de Castelo Branco: «Assim como o sal se desfaz na água e fica todo incorporado nela, se desfazia minha alma para incorporar-se com Deus» (Castelo Branco 1984: 266).

Le autobiografie, sono importanti anche come documenti storici poiché forniscono informazioni preziosissime sull'educazione, sulle abitudini alimentari, sulle pratiche di socializzazione, sulle relazioni familiari e sulla vita conventuale femminile, chiarendo così alcuni aspetti della vita dell'epoca.

Proprio in questa prospettiva si pone la *Fiel e Verdadeyra Relação que dá dos sucessos de sua vida a creatura mais ingrata a seu Creador por obediencia de seus Padre espirituas e novamente tornada a escrever por hum successo na era de 1685 annos*. Autobiografia che si integra nel genere dell'autobiografia spirituale che corrisponde, come abbiamo osservato, ad un parte importante della produzione letteraria nel periodo barocco.

I

13
8
51

Fiel, e Verdadeira
Relação

Que dá dos Sucessos da
Sua Vida, a Cretura
mais ingrata. a seu
Creador

(B. Antónia Margarida de Castello Branco)

Por Obediencia
do seus Padres Espirituaes
Enouamente tornada
a creuer por hum
Sucesso
Naera de 1685 Annot

Secondo le informazioni che offre nella sua autobiografia Antónia Margarida de Castelo Branco nasce a Lavradio il 4 agosto del 1652. Suo padre, António de Albuquerque, era originario del Pernambuco, generale e governatore di Maranhão e Paraíba, difese quest'ultima dagli assalti degli olandesi. Ritornato in Portogallo si sposa con Joana Luísa de Castelo Branco, figlia illegittima di João de Castelo Branco, decidendo di stabilirsi in una proprietà

della famiglia a Lavradio «com esperança de que mudando de vivenda, melhoraria de fortuna e não continuaria a minha Mãe os maus sucessos com que tinha algumas circunstância desta dor, pelo muito que amavam a Deus» (Castelo Branco 1984: 65).

Con il timore quindi che l'infertilità del matrimonio fosse una punizione o l'effetto di qualche malattia, invocarono i santi cui erano devoti, specialmente Santa Margarida e il Beato António da Conceição. Dopo qualche anno nacque Antónia Margarida che, sin dalla nascita, fu avvolta da fatti misteriosi di cui però la narratrice non offre molti dettagli, se non che sembrasse morta a causa probabilmente delle difficoltà e del tempo impiegato per venire al mondo.

Il 4 settembre dello stesso anno viene battezzata e fatta una grande festa, poiché era il primo frutto della coppia; purtroppo però la madre non riusciva ad essere felice poiché essendo molto bella, era dispiaciuta che la piccola non le somigliasse nell'aspetto (Couto 2007).

Quando aveva già qualche mese, in casa si accorsero che la bambina non piangeva mai e il padre, temendo che fosse insensibile, ordinò alla balia di impegnarsi per mortificarla negandole il seno per l'allattamento o altre cose che la bimba mostrava di desiderare. Questo ordine fu rispettato con così tanta rigidità che di proposito gli veniva turbato il sonno, facendo degli esperimenti simili a torture; il padre in ciò si impegnava più di chiunque altro, malgrado l'amore per la figlia:

Um dia subia tanto de ponto que tendo eu já nove meses de idade me cravou um alfinete de sorte por um dedo, que fez grande força por o tirar e devia ser bem excessiva que dei um berro como cabra do que se seguiu tal impeto de choro que em algumas horas nada me pôde fazer excessos que diziam as pessoas de casa 'Perdoe Deus a quem a ensinou' (Castelo Branco 1984: 67).

Quando aveva quasi due anni, i genitori ebbero un altro figlio, Afonso de Albuquerque¹; essendo molto bello e gentile, era da entrambi i genitori coccolato e Antónia Margarida rimaneva in secondo piano. Entrambi comunque furono allevati con grande rigore in tutte le cose, tanto che la loro casa si differenziava da un convento solo perché non avevano la clausura. Senza autorizzazione non potevano bere neanche un bicchiere d'acqua che spesso veniva loro negato. Il padre, così attento alla salute e alla medicina, timoroso di fargli del male, riduceva ai figli anche il cibo. Le mortificazione che Antónia Margarida riceveva da parte del genitore erano continue e ogni sua azione veniva spiata.

Da piccola non godeva di ottima salute, per questo motivo i genitori non la costrinsero a studiare e

se Deus me não dera natural habilidade, ficara um bruto; mas isto junto com o génio que sempre tive de ser mui pontosa, me fazia tomar a peito o aprender;

¹ Sarà quarto Signore della Casa dos Bicos.

e porque não quercia que me aplicasse a nada, punha-me só coma s coisas e não cessava até as não saber; e assim fui tendo mais habilidades sem ensino do que pudera ter com ele (Castelo Branco 1984: 69-70).

Continua poi, la sua autobiografia, raccontando che non appena raggiunse l'età della ragione, iniziò a farsi trascinare dalla vanità, invece di amare Dio; usava il suo tempo leggendo libri di commedie e novelle che il padre, rispettando le regole buon cristiano, le toglieva. Lei però continuava a leggere, giorno e notte, nascondendo i testi tra i materassi del letto.

Nell'agosto del 1668, in circostanze misteriose, il padre di Antónia Margarida muore e questo fatto la segna molto. Il 24 settembre del 1670 nella loro casa entra Brás Teles de Meneses e Faro. Non è chiara la scelta di questo futuro sposo poiché confessa che la sua «inclinação era a outra pessoa» (Castelo Branco 1984: 79) e che il fidanzato già dava «mostras do seu natural» (Castelo Branco 1984: 83) poco simpatico e persino crudele. A ogni modo, come ammette nell'autobiografia, si dette per vinta e lo sposò.

Fernão Teles de Faro era primogenito del signore di Lamarosa Carvalho. Nonostante fosse nobile, il suo interesse sembrava essere quello per la dote della moglie che gli avrebbe permesso una vita di ozio e di divertimenti, costituiti dal gioco e dalla caccia. Individuo dal pessimo carattere, rese questo matrimonio una prigione per Antónia Margarida, perché veniva sottomessa a costanti maltrattamenti, sevizie, umiliazioni, nonché a gesti insani, gelosie e minacce di morte.

Nonostante la giovane età, Antónia Margarida rivela una grande intelligenza nell'affrontare la situazione e una docilità di carattere cose che tuttavia non servirono a placare le follie del coniuge. Il primo gennaio del 1672 nasce il loro unico figlio Manuel Teles Meneses Faro e Albuquerque. Trascorsero otto anni di matrimonio nei quali Antónia Margarida sopportò ogni genere di violenze e con l'inizio di una religiosità fervente, decise di entrare nel convento de Santos nel 1675 mentre aspettava l'annullamento del matrimonio. Nel Natale del 1675 ottenne l'annullamento e ciò le permise di seguire la vita religiosa. Il 27 marzo del 1679 entra, come novizia, in un convento di grande prestigio sociale: il Convento da Madre de Deus, a Lisbona e, il 15 febbraio del 1680 ancora novizia, scrive il suo testamento firmandosi con il nome di Soror Antónia do Santíssimo Sacramento (Castelo Branco 1984: 20-29). Nel marzo del 1680 prenderà i voti proprio con il nome di Suor Clara do Santíssimo Sacramento e vivrà fino alla fine dei suoi giorni nel convento Madre de Deus, dove morirà il 15 gennaio del 1717².

² Secondo il padre spirituale Antónia Margarida morì il 15 gennaio del 1717 a mezzogiorno all'età di sessantasei anni. Sulla sua vita il regista Margarida Gil nel 1989 realizzò un cortometraggio, dramma interpretato da António Sequeira Lopes, Catarina Alves Costa e Jorge Rolla.

Pur avendo preso i voti, l'amore materno non mancò mai di manifestarsi. Riferendosi al figlio scrive:

Parecendo-me impossivel deixá-lo e Deus permitia para minha maio guerra que ele sempre qui sesse estar comigo e não com sua avó e como tinha então seis anos, mais de seis meses o tive lá dentro; e neles me enternecia o muito que me acariciava, pois sendo tão vivo e inquieto até queria estar comigo na oração e tinha paciência para aturar horas ás escuras, deitando no regaço da minha saia, sem bulir consigo estando acordado. Algumas vezes sentindo que eu estava quieta me perguntava: «– Oh mãezinha, está dormindo ou está meditando? E atrás disto outras graças que eu mesmo passo que me faziam rir me aumentavam mais amor... Em umas matinas me enterneceu tanto o vê-lo e considerar que havia de deixá-lo que me caíam as lágrimas sem eu poder reprimi-las... fiz a meu Senhor oferta daquela criaturinha, prometendo-lhe não me deixar prender do amor materno de sorte que me impedisse seguir a minha vocação e me parecia lhe tiraria a vida por este causa se entendesse era vontade de Deus; e deste dia em diante me senti com notável ânimo e inteireza neste particular; seja Nosso Senhor bendito que bem guerra me fez com isto demónio (Castelo Branco 1984: 207-208).

Il 10 novembre del 1681³ il Padre spirituale di Clara do Santíssimo Sacramento, Padre Frei Felipe de Santiago⁴, le ordina di scrivere tutti gli avvenimenti accaduti nella sua vita sino a quel momento. Ella inizia l'opera il 23 novembre del 1681 e continuerà per molti anni, con intervalli dovuti ad altri impegni e alle cautele inerenti la scrittura di un'autobiografia. Nel terminare la relazione della sua vita confessa quello che si può leggere anche tra le righe: scrivere è ricordare, scrivere implica vivere nuovamente i momenti belli e brutti, motivo per cui ciò si presenta come un lavoro difficile che, tuttavia, dà sollievo e porta alla vera conoscenza di se stessi.

Nell'opera è costante la descrizione delle tribolazioni d'animo che ella sentiva mentre scriveva: «O incêndio do coração era muitas vezes tão intenso que me não deixava» (Castelo Branco 1984: 241).

Confessa anche che non raccontava al padre confessore «coisas leves e graves tentações» (Castelo Branco 1984: 359) e ciò la faceva sentire confusa e sola. Ne esce l'immagine di una donna insicura, vacillante, spaventata, molto fragile anche se, in situazioni particolari, determinata nei suoi intenti.

La sua reazione sembra essere ferma, per esempio, quando dice in modo risoluto ai genitori che vuole andare in convento: «A minha altiveza levava tão mal estes desaires, que sentita deles [...] disse resoluta a meus parentes queria ir para um convento porque a vocação de Religiosa se me havia acabar com a vida» (Castelo Branco 1984: 84).

³ La stessa Clara do Santíssimo Sacramento nel *Colóquio a Cristo Crucificado* indica un'altra data: 13 novembre del 1681.

⁴ Oltre al padre spirituale Frei Filipe de Santiago (tra il 1675 e 1682) ci sono anche: Frei João de Santo Estevão (tra il 1682 e il 1699) e Frei António de São José (tra il 1701 e il 1703).

La famiglia tuttavia giudica che ella è mossa soltanto dalla «pena dos desaires e algumas notícias que tinha dos seus maus precederes» (Castelo Branco 1984: 84), e quindi la tranquillizzavano dicendo che il tempo avrebbe guarito tutto. Antónia Margarida racconta che a quel punto si rassegnò e si dette per vinta: «Enfim, dei-me por vencida com bem mágoa de meu coração» (Castelo Branco 1984: 84). È così che iniziarono le sue sofferenze e maltrattamenti da parte del marito tanto che lei temeva per la sua vita poiché la minacciava tutte le notti con un gran coltello da cacciatore. La situazione peggiora al punto che il marito la obbliga a scrivere un foglio nel quale lo autorizzava ad ucciderla, ma lei si rifiutò.

Il permanente conflitto interiore la domina, ha mutamenti di umore, si sente instabile piangeva spesso per la confusione che sente nell'animo. La situazione di turbamento costante nella quale vive la fa soffrire e si chiude in un silenzio rotto solo in rare occasioni. Tuttavia ha un atteggiamento saggace parlando e trattando di questioni delicate quando il marito è più umano: «o não movia mera movia mera malícia senão sugestão diabólica, porque me respondia coisas galantes e com grande singeleza que juntamente me faziam rir de graça, me dizia: “calai-vos, mulher, que havemos morrer santos! Vós sereis santarrona e eu santinho porque sou mais pequeno do corpo”» (Castelo Branco 1984: 148).

Per avvicinarsi a Dio ammette di cercare di sopportare le angherie del marito, ma questa decisione viene meno quando gli atti di violenza fisica si succedono sempre più spesso: «ele com ânsia começou aos coices, a deitarme fora, até que caí do carro, que como era alto e estava levantado para se endireitar, foi bastante a pancada que dei» (Castelo Branco 1984: 132).

Antónia Margarida pensa che l'amore verso Dio l'aiuterà a superare tutte le difficoltà. Tuttavia proprio in ciò troviamo l'aspetto singolare di questa autobiografia, non sempre la certezza e la fiducia sono sentimenti che dominano la sua personalità. Secondo lei «tudo o que Deus permite que nos suceda é para bem da nossa alma» (Castelo Branco 1984: 494).

Approssimandosi alla fine dell'opera *Fiel e Verdadeyra Relação*, Clara do Santíssimo Sacramento dimostra avere una maggiore conoscenza di sé, confessa che ogni giorno ha più fede nella bontà divina, motivo per cui «as mortificações, dores, trabalhos e injúrias são suaves» (Castelo Branco 1984: 494).

Nell'ultimo capitolo, afferma che la cosa che la intimorisce di più è perdere la grazia di Dio: «Vejo-me agora tanto ao contrário que eu mesma me admiro, pois se me infondi um certo seguro e fortaleza interior tão grande e desapego de tudo o da terra que já me não atemoriza nada mais que o perder a graça de meu Senhor e, tendo-a, não necessito de nada mais» (Castelo Branco 1984: 524).

Questa donna può essere definita psicologicamente come una persona in perenne conflitto con se stessa. Durante la sua vita si dimostra timorosa, indecisa e fragile. I tratti principali del suo carattere sono quelli della sottomis-

sione e dell'ubbidienza. Tuttavia, se da sposata si conformava e si rassegnava al carattere violento del marito, nel convento invece i suoi atteggiamenti sembrano sorprenderci per determinazione se pur con un costante dissidio interiore.

Clara do Santíssimo Sacramento si rivela infatti dominata dal conflitto interiore, dal sentimento del peccato, dell'imperfezione, dall'esercizio di auto-punizione e dalla sofferenza, disegnandosi così, come un personaggio femminile complesso ricco e unico. La studiosa Clara Rocha sottolinea che l'autobiografia «resulta de um exercício spiritual imposto por outrem» (Rocha 1992b: 76); fatto che si ripercuote nella composizione, originando un'ossessione di auto-punizione. Motivo per cui le si definisce «monturo», «escória da miséria», «monstro de decado», «asquerosa» e altro ancora.

Nella lotta combattuta fino alla fine ha una posizione di gratitudine verso Dio perché gli offre sempre la sua pietà anche quando si mostra indegna e peccatrice. Questo modo di pensare è dominante nella mentalità dell'epoca, comprovando che Soror Clara do Santíssimo Sacramento è una donna del suo tempo.

Le sue inquietudini, vissute costantemente, oscillano tra la sua inclinazione naturale al 'vizio' e il desiderio di perfezione. Come pure fa parte del dissidio che la tormenta il conflitto tra la seduzione che il mondo suscita e la sua rinuncia e la consegna a Dio, conflitto caratteristico della società barocca. Proprio attraverso il linguaggio, profondamente metaforico, si riflette il dolore e la passione come sentimenti opposti. Da questo nasce un forte desiderio di redenzione e di espiazione che conducono all'idea che tutti i mali sono i benvenuti perché conducono alla perfezione. Tutte le pene che lei ha vissuto da bambina e durante il matrimonio, sono state un modo per salvarsi dal peccato e dalla condanna eterna. Nell'ultimo capitolo risulta evidente la redenzione

Devo esta melhora à prevenção com que a Providência divina atalhou os ímpetos da minha natureza [...] E a mesma Providência moveu ao Padre Confessor a que me fosse costumando (com singular prudência) a não buscar alívio nenhum em creatura a que me negasse pelo amor de Deus a todo o desafogo natural até na confissão que, posto fosse custoso à naturez, este martírio fez-me considerável proveito (Castelo Branco 1984: 524).

Clara do Santíssimo Sacramento crede, in sintonia con la mentalità barocca, di svolgere un ruolo attivo nell'ottenere la sua salvezza. Attraverso la sofferenza si riscatta dal peccato e quindi dalla condanna eterna.

L'idea della perfezione viene raggiunta soltanto attraverso una dottrina rigida che vede nella penitenza, privazioni e mortificazioni, un mezzo per vivere più vicini a Dio. La storia della vita di questa donna, scritta in prima persona, ci conduce quindi attraverso la passione e la sofferenza, lacera il silenzio attraverso la parola e ci fa udire una voce che risuona da 300 anni con una scrittura perturbata e modellata dalle emozioni. Scrittura autentica dei sentimenti. Scrittura come identità del femminile.

Bibliografia

- Algranti, Leila Mezan 2002, *Conventos e Recolhimentos em Portugal e na América Portuguesa. Um estudo comparativo sobre as instituições de reclusão feminina (século XVII e XVIII)*, in *Colóquio Desafios da Comparação, Família, Mulheres e género em Portugal e no Brasil*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Basto, A. de Magalhães 1940, *Da vida e dos costumes da sociedade portuguesa no século XVII*, Porto. *Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. III fasc. IV.
- Belo M.F. Valente 1995, *Os recolhimentos femininos e a expansão (século XVI-XVII)*, in *O Rosto feminino da Expansão Portuguesa*. Actas do Congresso Internacional, vol. I, Cadernos da Condição feminina, 43, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, Lisboa, pp.665-673.
- Bruss E. 1974, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, «Poétique», XVII, pp.14-26.
- Castelo Branco A.M. de 1984, *Autobiografia 1652-1717*, Prefácio e Transcrição de João Palma-Ferreira, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa (transcrição di *Fiel e Verdadeyra Relação que dá dos sucessos de sua vida a creatura mais ingrata a seu Creador por obediencia de seus Padres espirituas e novamente tornada a escrever por hum sucesso na era de 1685 annos*. Manoscrito n. 538, Biblioteca Nacional de Lisboa).
- Catroga F. 2001, *Memória, História e Historiografia*, Quarteto, Coimbra.
- Chartier R. 1995, *A História das Mulheres, século XVI/XVII. Diferenças entre sexos e violência simbólica*, in *As Mulheres e a História*. Colóquio organizado por Georges Duby e Michelle Perrot, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp-70-79.
- Chiantaretto J.-F. 1995, *De L'acte Autobiographique. Le psyhanalyste et l'écriture autobiographique*, l'Or D'Atalante, Champ Vallon.
- Cidade H. 1959, *O conceito do Barroco à luz da experiência portuguesa*, in *Colóquio de Artes e Letras*, 5-6, novembro, pp.78-81.
- Costa D.L. Pereira da 1986, *Místicos Portugueses do século XVI*, Livraria Chardron, Porto.
- Couto A. Galhardo 2002, *Escritoras de finais do século XVII e inícios do século XVIII: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal*, in *Em torno da História das Mulheres*, Universidade Aberta, Lisboa, pp. 193-204.
- 2007, *Gli Abiti Neri. Letteratura femminile del Barocco portoghese*, il Filo, Roma.
- 2010, *Viajando através das palavras: confinamento e liberdade nas narrativas autobiográficas femininas portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, in *Hinc Illae Lacrimae: Studi in memoria di Carmen Maria Radulet*, Sette Città, Viterbo, pp. 94-103.
- Cunha M. Ferin 1998, *Autobiografias de Religiosas redirigidas em português entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII: breve apresentação*, «Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian», XXXVII, Paris, 483-508.
- Didier B. 1998, *Les écrivains du moi*, in *Précis de Littérature Européenne*, Puf, Paris.
- Evangelisti S. 2007, *Nuns: A history of convent life*, Oxford University Press, Oxford.
- Ferreira J. Palma 1983, *A narrativa de ficção em Portugal do século XVI ao Barroco*, in *Temas da Literatura Portuguesa*, Editorial Verbo, Lisboa, pp.154-162.
- Gomes J.A. Marques 1878, *A mulher através dos séculos. Estudo Histórico sobre a condição política, civil e religiosa da mulher*, Livraria Universal, Porto.
- Gusdorf G. 1973, *De l'autobiographie initiatique au genres littéraire*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», pp. 957-994.
- Joaquim T., Galhardo A. (orgs.) 2003, *Novos Olhares. Passado e presente nos estudos sobre as mulheres em Portugal*, Celta Editora, Oeiras.
- Lejeune P. 1975, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- Lora J.L. Sanchez 1988, *Mujeres, Conventos y Formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

- Muraro L. 2001, *Le amiche di Dio*, D'Auri, Napoli.
- Rocha C. Crabbé 1992a, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Livraria Almedina, Coimbra.
- 1992b, *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Livraria Almedina, Coimbra.
- Starobinski J. 1970a, *La relation critique*, Gallimard, Paris.
- 1970b, *Le style de l'autobiographie*, «Poétique», 3.
- Weisbach W. 1942, *El Barroco Arte de la contrarreforma*, Espase-Calpe, Madrid.
- Zarri G., Pomata G. 2005, *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Edizioni di storia e Letteratura, Roma.

Outra nota para a redefinição da cultura

Pedro Eiras

Universidade do Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

para Piero Ceccucci, com amizade

I. Da inquietação

Por muitas razões, nunca esgotaremos a definição de cultura. Não a esgotaremos porque, em primeiro lugar, a cultura metamorfoseia-se a cada instante, em cada palavra que lemos ou escrevemos, ou de cada vez que pretendemos, novamente, descrever o seu conceito. Não se pode interrogar esse objecto sem, através dessa interrogação, modificá-lo. Mas descrever e interrogar são operações diferentes, como seriam enaltecer, denunciar, ou mesmo renunciar a uma definição una e definitiva. Observar a cultura não apenas a altera, mas altera-a de formas essencialmente discordantes, transformando a suposta unidade inicial do conceito numa miríade de cosmovisões. E essa multiplicação é também um gesto cultural, se não político.

Existe outra razão para esta ser uma tarefa infinita: um trabalho de cisão ou compromisso, dentro do conceito de cultura, entre as ideias de progresso, emancipação, beleza, por um lado, e horror e barbárie, por outro. Tento equacionar, em termos certamente demasiado velozes, esse inquietante paradoxo, que pede uma resolução interminável: a cultura permite, provoca, exige a barbárie – em suma, a cultura é a barbárie. Porque o oficial nazi lê Goethe e ouve Schubert antes de torturar e matar; porque houve Wagner, Marinetti, Céline, Riefenstahl.

Não posso deixar de citar extensamente George Steiner, em *No Castelo do Barba Azul*:

Foram raros os que puseram ou sondaram a questão das íntimas relações existentes entre as formas do inumano e a matriz ambiente contemporânea da civilização avançada. Mas o certo é que a barbárie que sofremos reflecte, em numerosos pontos precisos, a cultura de onde brotou e quis profanar. [...] Porque é que as tradições humanistas e os modelos de comportamento

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

correspondentes se revelam defesas tão frágeis contra a bestialidade política? De facto, seriam uma defesa, ou será mais realista identificarmos na cultura humanista apelos expressos ao autoritarismo e à crueldade? Não vejo como um debate sobre a definição de cultura e sobre a viabilidade da ideia de valores morais possa evitar estas questões. Uma teoria da cultura, uma análise da nossa situação de hoje, que não logre considerar no seu eixo as modalidades do terror que levou à morte, por meio da guerra, da fome e do massacre deliberado, cerca de setenta milhões de seres humanos na Europa e na Rússia, entre o início da Primeira Guerra Mundial e o fim da Segunda, não pode deixar de me parecer irresponsável (Steiner 1992: 40).

Estas palavras são de uma imensa lucidez, ao mesmo tempo que interrogam a maior obscuridade no conceito de cultura. Freud descreveu as revoluções de Copérnico/Galileu, Darwin, e da própria psicanálise, como feridas narcísicas da humanidade: de cada vez, a Terra, a humanidade e a consciência sofrem uma redescrção que as coloca numa posição marginal, secundária, dentro de um sistema que em tempos as enaltecera como o centro, o *omphalos* de tudo. Salvaguardadas as devidas diferenças, entendo que a suspeita de Steiner introduz a mesma ferida narcísica no seio de uma cultura humanista, intelectual, ética. Impossível pensar a cultura como centro e a barbárie como margem accidental.

A barbárie, sugere Steiner, reflecte a cultura. Mais adiante, equaciona: por que razão o humanismo não defende da barbárie? E mais adiante ainda, reformula: na verdade, talvez o humanismo tenha exigido, vez após vez, a barbárie. Interessa-me o percurso deste pensamento, a modulação das teses, a experimentação. Steiner está consciente da força dos factos, mas também do tabu generalizado que protege o conceito de cultura do conceito de barbárie; em suma, está consciente da ferida narcísica que abre e, ao mesmo tempo, do imperativo ético que o obriga a abri-la. Eis um lugar insuportável do pensamento, entre injunções contrárias. O pensador da cultura encontra-se em luta contra o próprio pensamento.

Interessa-me a modulação, interessam-me as suas várias formas: a pergunta, a dúvida, a colocação das hipóteses, a afirmação corajosa da ignorância. Leio outro livro de Steiner, *A Ideia de Europa*: «Como poderemos dissociar uma riqueza salvífica de diferenças da longa crónica de ódios mútuos? Não sei a resposta. Só sei que aqueles mais sábios do que eu têm de a encontrar, e que a hora é tardia» (Steiner 2007: 50). Nada é mais incerto do que a existência e a unidade dessa «riqueza salvífica» da cultura, ou a possibilidade de a dissociar da barbárie; mas essa é precisamente a dúvida de Steiner, numa ignorância – «Não sei a resposta» – que leio à letra. A hora é tardia, sim, sempre demasiado tardia; porém, na hora que nos cabe, entenderei que a hesitação e a vigilância são a única resposta ética possível.

A Ideia de Europa é antecedido por um breve prefácio de José Manuel Durão Barroso, então Presidente da Comissão Europeia. O que me parece inquietante nesse texto é o modo como ele contradiz, a partir de diversas

certezas, o percurso da dúvida em George Steiner. Segundo Durão Barroso, «este grande intelectual – e esta palavra aqui tem todo o seu sentido positivo – abre-nos os olhos para novas formas de encarar o velho Continente» (Barroso 2007: 5); a explicitação de um suposto «sentido positivo» da expressão «grande intelectual» é estranha (sugerindo-se que pode também haver um sentido negativo?), mas fica por explicar. Seguidamente, Durão Barroso considera que Steiner apresenta uma visão positiva da Europa: «Fiel à sua natureza de pensador itinerante, Steiner “explica” a ideia de Europa a partir da escala humana, da sua geografia, de filósofos, artistas e professores, sempre em movimento, construindo passo a passo a nossa cultura comum» (Barroso 2007: 5); «E para ele, a Europa tem-se distinguido nestes três domínios [a matemática, o pensamento e a música], criando um precioso depósito de conhecimento e beleza para toda a humanidade» (Barroso 2007: 6).

É certo que Durão Barroso também introduz a questão da barbárie: «Pode a ideia de Europa sobreviver às atrocidades e ao barbarismo, em que o continente mergulhou na primeira metade do século XX? Talvez seja ainda cedo para o descobrir. Mas George Steiner pensa que pelo menos vale a pena tentar salvá-la e este curto mas intenso livro representa um pequeno passo nessa jornada de reabilitação» (Barroso 2007: 6). Ora, Durão Barroso escreve como se a Europa e o ‘barbarismo’ fossem opostos, quando Steiner experimenta corajosamente a tese de uma identidade: o barbarismo não foi um acidente mas uma forma da cultura. Assim, não se trata de salvar a Europa de um acidente que lhe fosse anómalo, exterior, estranho, mas de saber interrogar a barbárie na própria cultura europeia.

Contra a dúvida de Steiner, Durão Barroso avança diversas afirmações num optimismo crescente:

é precisamente a cultura e a sua expressão em termos de *unidade na diversidade* que nos candidata à esperança quando pensamos no futuro da Europa. [...] E até o pessimismo melancólico – tão típico de tantos intelectuais europeus – revela um espírito crítico e auto-crítico que a Europa deveria provavelmente exportar em maior quantidade para sua vantagem e seguramente de outros.

Quem diz cultura diz liberdade e diz diferença (Barroso 2007: 7)

Considero bastante inquietante – e contraditório em relação ao livro que se pretende prefaciar – o tom eufórico destas considerações quase no fim do texto de Durão Barroso. Mesmo esse enigmático «pessimismo melancólico – tão típico de tantos intelectuais europeus» se converte em bem exportável, numa propaganda paternalista e *pro domo*. A expressão «que a Europa deveria provavelmente exportar em maior quantidade para sua vantagem e seguramente de outros» não tem em linha de conta se os «outros» carecem de espírito crítico e auto-crítico, nem se desejam aprendê-lo com a Europa. Quanto à frase «Quem diz cultura diz liberdade e diz diferença»: dificilmente uma tal definição eufórica de cultura poderia estar mais distante da suspeita

vigilante de George Steiner. Recordo-me de todas as vezes em que a cultura europeia foi, precisamente, antónimo de liberdade e de diferença – mas, claro, tudo isto pode ser apenas «pessimismo melancólico»...

2. Cultura, culturas

Para redescrevermos a ‘cultura’, devemos submeter esse conceito a jogos de linguagem, redescrições estratégicas. Importa portanto, em primeiro lugar, pôr em questão o singular dessa palavra, considerando antes uma multiplicidade de cosmovisões e axiologias, sem medo de interrogar conceitos como humanismo ou Europa. Talvez possamos partir de um axioma, a presença de uma cultura que se herda, que antecede e inventa o próprio sujeito, capacitando-o mas também pesando sobre ele: «Até uma criança na Europa se dobra sob o peso do passado como tão frequentemente se dobra sob o peso das mochilas escolares demasiado cheias», escreve George Steiner (Steiner 2007: 35).

Pode-se, depois, compreender que essa cultura é uma narrativa de vencedores e interrogar os modos como ela esconde a sua própria barbárie. Tarefa para um historiador materialista capaz de «escovar a história a contrapelo», nas palavras de Walter Benjamin, no seu ensaio «Sobre o conceito da História»: a tradição de que provém o património cultural «deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes génios que a criaram, mas também à escravidão anónima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie» (Benjamin 2010: 12-13). Em Benjamin, a barbárie não acontece em momentos excepcionais, mas está presente em todo o contínuo histórico, num estado de coisas quotidiano. Ou seja, a barbárie não irrompe dentro da História, nem interrompe a História numa circunstância anómala, mas constitui o estado ‘normal’ do mundo (uma normalidade legitimada por narrativas, hábitos, instituições). A frase de Benjamin lembra também que não há uma oposição entre cultura e barbárie, mas uma implicação necessária: os documentos de cultura não compensam nem redimem os documentos de barbárie, mas dão testemunho da própria barbárie.

É possível pensar uma destruição dessa cultura. Jean Dubuffet preconiza justamente uma contestação radical desse conceito, mediante um gesto artístico que deve ter consequências políticas: emancipação do espectador em actor. Leio um excerto de *Asfixiante Cultura*:

A cultura identifica-se com a institucionalização. [...] A institucionalização é – sejam quais forem as posições que constituam o seu objecto – o que devemos combater sem tréguas, porque é a força oposta à do pensamento individual e, portanto, à da própria vida; é propriamente a força contra a qual o pensamento se constitui; está para o pensamento como o peso para o saltador, para o projectil.

Não haverá mais espectadores na minha cidade; só actores. Não haverá cultura, logo não haverá olhar. Não haverá teatro – pois o teatro começa onde palco e sala se separam (Dubuffet 2005: 70).

A história dos vencedores depende do consumo tranquilo da ‘cultura’ pelos espectadores. E tal como a criança europeia, segundo Steiner, se dobra sob o peso do passado, assim o artista subjugado carrega o peso da tradição, em Dubuffet. Nesta descrição, a cultura deixa de ser documento da barbárie, mas preserva um estado de coisas ao abrigo de qualquer verdadeiro debate. A crítica de Dubuffet é instigadora, mas estas antinomias radicais e fortemente polarizadas – cultura *vs.* vida, actores *vs.* espectadores – não repetirão uma já esgotada lógica das vanguardas? *Mutatis mutandis*, a recusa do espectador evoca a rasura da contemplação do belo entre o futurismo e dada; e existe um apelo ao *happening* no elogio do actor (a designação é bastante equívoca, porque o actor está também subordinado à repetição de um texto, porventura tradicional; Dubuffet certamente deseja menos um actor, classicamente definido, do que um experimentador, um improvisador...). Para destruir a instituição da cultura, talvez o recurso à instituição das vanguardas apenas confirme a mesma lei de um fechamento.

Na verdade, nem sequer é certo que a cultura enquanto instituição exija um tal combate. Na sua lição inaugural no Collège de France, Antoine Compagnon faz um comentário sugestivo:

no decurso da história, várias definições admiráveis têm sido dadas ao poder da literatura – e à sua utilidade e relevância. Tais definições serão ainda aceitáveis? Se a questão se põe, será por já ser tarde demais para lhe responder? Ninguém fazia esta pergunta quando o poder da literatura era evidente, e o que importava era, antes de mais, miná-lo (Compagnon 2010: 27).

Compagnon argumenta: se hoje precisamos de responder à pergunta «para que serve a literatura?», é porque a literatura está em crise. Nesse sentido, a instituição da cultura não precisa de um combate sem tréguas, como propõe Jean Dubuffet, porque ela já foi vencida – menos pela experimentação das vanguardas, aliás, do que por uma multiplicação de *media* (rádio, cinema, televisão, internet...) e uma democratização do acesso a objectos culturais (entre uma saudável perda da aura, em Benjamin, e uma catastrófica explosão da indústria cultural, segundo Adorno).

Para definir a cultura, é preciso previamente compreender se ela é poderosa, e exige ser demolida, ou impotente, e merece ser salva. Este último é o objectivo explícito de T.S. Eliot em *Notas para a Definição de Cultura* (Eliot 1996: 18), ao considerar como cultura «aquilo que torna a vida digna de ser vivida» (Eliot 1996: 30). Esta definição é estranha por diversas razões: há de certo muitas razões para viver que não têm qualquer relação com a cultura, do mesmo modo que há na cultura muitos atentados à vida. Assim, a definição idealista de Eliot é ao mesmo tempo demasiado lata e enganadoramente parcial e homogénea. Por outro lado, é certo que Eliot redescreve a cultura a partir de diferenças e dissensos criativos:

Neste ponto, introduzo mais uma noção, a da importância vital, para uma sociedade, do atrito entre as suas partes. Habitados, como estamos, a

pensar em figuras de retórica extraídas na maquinaria, admitimos que uma sociedade, tal como uma máquina, deveria ser lubrificada tanto quanto possível e equipada com um sistema de rolamentos do melhor aço. Pensamos sempre no atrito como sendo um desperdício de energia. [...] dentro de certos limites, o atrito, não só entre indivíduos mas também entre grupos, parece-me necessário à civilização (Eliot 1996: 67).

Contudo, *Notas para a Definição de Cultura* distribui essas diferenças por classes sociais consideravelmente fixas: o atrito deve existir, opondo uma cultura da elite e uma cultura popular, num jogo de forças pré-determinado e legitimado por uma tradição histórica. Na verdade, recuperando a imagem do próprio Eliot, este atrito é tão produtivo e calculado como o funcionamento da maquinaria: nenhuma surpresa advém dessa diferença entre classes – nomeadamente, nenhuma avaria da máquina, nenhuma reinvenção da sociedade. Este é um atrito que *funciona*, numa sociedade utopicamente conservadora. É certo que «uma cultura mundial, que seria tão-só uma cultura *uniforme*, não seria cultura alguma. Teríamos uma humanidade desumanizada. Seria um verdadeiro pesadelo» (Eliot 1996: 70), mas uma cultura cujas diferenças estão pré-distribuídas por uma estrutura fixa é também o pesadelo de uma civilização sem surpresa.

Por outras palavras: para definir a cultura, não basta observar as qualidades dos seus objectos – é preciso também, e sobretudo, compreender que valores conferem sentido a esses objectos, para que usos e transformações esses objectos são invocados, em que nome se cria e se consome a própria cultura. Perante os mesmos objectos, é muito diferente escovar a contrape-lo ou sistematizar os conflitos, demolir a favor da vida ou salvar em nome de uma dignidade. Não se pode definir a cultura sem compreender que ‘definir’ já é um gesto cultural, ou seja, uma opção que transfigura os próprios objectos, que os coloca ao serviço de um sentido.

Apresentando *A Ideia de Europa* de George Steiner, Rob Riemen escreve:

A cultura mais não é do que um convite, um convite ao cultivo da nobreza de espírito. A cultura fala discretamente: «Du sollst dein Leben ändern» [‘Deves mudar a tua vida’, Rainer Maria Rilke]. A sabedoria que oferece é revelada, não por palavras, mas por actos. Ser “culto” requer muito mais do que erudição e eloquência. Mais do que tudo o resto, significa cortesia e respeito. A cultura, como o amor, não possui uma capacidade para obrigar. Não oferece garantias. E, contudo, a única possibilidade de alcançar e proteger a nossa dignidade humana é-nos oferecida pela cultura, pela educação liberal (Riemen 2007: 20).

Novamente, haveria muito a discutir nestas linhas – por exemplo, toda a história de valores subjacente a conceitos como ‘nobreza’, ‘espírito’, ‘revelação’, ‘liberalismo’ ou, de novo, ‘dignidade’; e basta a escolha destes conceitos para prender a definição de cultura a um idealismo que decide ignorar a questão da cumplicidade com a barbárie. Em vez disso, enfatizarei o uso de palavras como ‘discisão’, ‘cortesia’, ‘respeito’; o carácter não-obrigatório da

cultura, a sua natureza gratuita; a ausência de garantias. Podemos suspeitar deste elogio da cultura e considerá-lo, mais uma vez, parcial; mas ao assumir que a cultura pode falhar, que ela é frágil e incerta, ao defini-la por um uso e uma ética, Riemen introduz uma imprescindível capacidade de hesitação.

3. Um exemplo

Para terminar, cito um poema de Luís Quintais, em *Arrancar Penas a um Canto de Cisne* (Quintais 2015: 119):

Totenbuch
 Com horror,
 haveríamos de encontrar o círculo negro da história,
 o arquivo inabitável, irrespirável.
 É amoral o gesto de quem regista,
 assinala óbitos, assepsias, extermínios.
 Um forno não é um forno
 e um chuveiro não é mais um chuveiro.
 O funcionário que regista tem
 por dedos lâminas rombas.
 Desenha com método. Anota com desvelo.

Eis um ‘Totenbuch’: livro dos mortos, não no âmbito da egiptologia, mas no de registo das vítimas dos campos. Registo contabilístico, ‘amoral’, no sentido explorado por Hannah Arendt:

O problema, no caso de Eichmann, era que havia muitos como ele, e que estes muitos não eram nem perversos nem sádicos, pois eram, e ainda são, terrivelmente normais, assustadoramente normais. Do ponto de vista das nossas instituições e dos nossos valores morais, esta normalidade é muito mais aterradora do que todas as atrocidades juntas (Arendt 2004: 355).

Esta normalidade é outro nome da cultura, ou seja, da barbárie – no mesmo gesto: «O funcionário que regista tem / por dedos lâminas rombas. // Desenha com método. Anota com desvelo». O funcionário vale, por uma metonímia livre, todas as instituições da cultura: lógica, direito, matemática. Mais ainda, é em nome de um conceito de cultura, de Europa, de humanidade, que este funcionário trabalha aplicadamente.

E contudo, a quem podemos atribuir o horror com que se encontra «o círculo negro da história»? Para quem o arquivo é «inabitável, irrespirável»? Para quem, em suma, «Um forno não é um forno / e um chuveiro não é mais um chuveiro»? Não, decerto, para o exímio funcionário, que ignora; nem para a vítima, que já não pode viver, experienciar, dar testemunho. Apenas uma terceira voz pode assistir a este lugar, interrogar eticamente as escolhas morais, imorais, amorais de vítimas e torturadores. Como o livro

dos mortos do funcionário metódico, é também num livro, *Arrancar Penas a um Canto de Cisne*, que essa terceira voz existe; os livros, como a cultura, nada asseguram, não dão qualquer garantia – e é por isso que exigem suspeita, hesitação. Mas o que se pode fazer com os livros, dos mortos, pelos vivos, eis a difícil e única tarefa que nos cabe.

Bibliografia

- Arendt H. 2004, *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal* (1963), trad. A. Corrêa da Silva, Tenacitas, Coimbra (II ed.).
- Barroso J.M. Durão 2007, *Prefácio*, in G. Steiner, *A ideia de Europa* (2005), Gradiva, Lisboa, 5-8 (IV ed.).
- Benjamin W. 2010, *Sobre o conceito da História* (1940), in *O anjo da História*, trad. J. Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 9-20.
- Compagnon A. 2010, *Para que serve a literatura?* (2007), trad. J. Domingues de Almeida, Deriva, Porto.
- Dubuffet J. 2005, *Asfixiante cultura* (1986), trad. M. Serras Pereira, Fim de Século, Lisboa.
- Eliot T.S. 1996, *Notas para a definição de cultura* (1948), trad. E. Sampaio, Século XXI, Lisboa.
- Quintais L. 2015, *Arrancar penas a um canto de cisne. Poesia 2015-1995*, Assírio & Alvim, Porto.
- Riemen R. 2007, *A cultura enquanto convite*. Décima palestra Nexus, in G. Steiner, *A ideia de Europa* (2004), trad. M. de Fátima St. Aubyn, Gradiva, Lisboa, 9-21 (IV ed.).
- Steiner G. 1992, *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura* (1971), trad. M. Serras Pereira, Relógio d'Água, Lisboa.
- 2007, *A ideia de Europa* (2004), trad. M. de Fátima St. Aubyn, Gradiva, Lisboa (IV ed.).

*Este ensaio insere-se na investigação desenvolvida no âmbito do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013.

Cânone Literário: entre consensos e controvérsias

Annabela Rita

CLEPUL – Universidade de Lisboa

A Piero Ceccucci, lusitanista em Itália!

Nos velhos mapas, o desconhecido tinha o recorte costeiro; nestes, o cartógrafo interna-se na floresta frondosa, confrontando-se com o solo acidentado... o meu título coloca problemas cujos contornos procurarei cartografar. *Literatura e Cânone e cânone(s) lusófono(s)*: qualquer dos temas é polémico e regista imensa bibliografia. Circunscrevamos os temas por ordem de enunciação, antes de os perspetivarmos nas combinatórias propostas. Fá-lo-ei sintetizando e simplificando em jeito esquemático.

I. Lusofonia

Muitos sobre ela refletiram, de Agostinho da Silva a Adriano Moreira, passando pelos autores do luso-tropicalismo, etc., que lhe foram abrindo vias, contestando ou defendendo, problematizando ou consagrando, contrapondo-a aos outros blocos linguísticos de geoestratégia política também (anglofonia, francofonia e hispanofonia).

Fernando Cristóvão foi um dos principais cartógrafos da Lusofonia¹, com o *Dicionário Temático da Lusofonia* (Cristóvão 2005) e *Da Lusitanidade à Lusofonia* (Cristóvão 2008). Basta o verbete que a primeira das obras dedica ao conceito para constatar-mos a diversidade de critérios de definição e a história do conceito, entre polémicas e consensos até à sua proposta dos três Círculos da Lusofonia, «três círculos concêntricos de independência e solida-

¹ Destaco, em especial: *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas* (1997), *O Olhar do Viajante – dos Navegadores aos Exploradores* (2003a), *Dicionário Temático da Lusofonia* (2005) e *Da Lusitanidade à Lusofonia* (2008).

riedade»². As suas propostas situam-se, em especial, a nível da história e dos princípios, com especial destaque para o de uma «patrimonialidade» comum «não só para os lusófonos, mas também para vários outros povos» que com ela ou por ela foram contactados e em que ela deixou rasto, marcas, vestígios. Perspetiva agora em foco internacionalmente e consagrada na UNESCO sob

² Cito, apesar da extensão: «Na sua[, da Lusofonia,] construção, algumas realidades começam a tornar-se especialmente visíveis como caminhos a confirmar, aquilo a que chamaremos os “três círculos da lusofonia”. O primeiro círculo, nuclear dos três concêntricos, é o das oito nações lusófonas independentes, e das regiões que, pertencendo a outros Estados independentes, também se consideram lusófonas, sem prejuízo da sua outra identidade e fidelidade nacionais: Galiza, Goa e outros pequenos territórios da Índia, Macau, Casamansa [...]. É neste grande círculo que se joga o futuro da lusofonia. É nele que se situa a “Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa” (CPLP), criada em 1996, que tarda em impor-se na cena internacional. Não só por circunstância da instabilidade organizativa dos países de África, propondo outras fidelidades estritamente africanas, ou mais vastas de natureza económica, como a do Commonwealth, mas também por ter cometido o gesto precipitado de não ter antes posto a funcionar o Instituto Internacional da Língua Portuguesa, IILP, criado no papel em 1989. Sendo este instituto o da formação e defesa da língua e da cultura, a sua acção poderia contribuir em muito para estimular a base de apoio popular e institucional da sociedade civil que facilitaria os passos seguintes de iniciativas políticas e económicas. O segundo círculo concêntrico deste, que envolve o primeiro, é constituído pelas outras línguas e culturas de cada um dos oito países em que, naturalmente, se estabelece o diálogo e colaboração entre a língua e a cultura comuns e as outras línguas e culturas do país, com vista a estimulá-las e protegê-las, tanto nacionalmente, como internacionalmente [...]. Entendemos que nas funções do Instituto Internacional da Língua Portuguesa, que melhor se chamaria “Instituto Internacional Lusófono”, está a de apoiar a valorização das outras línguas do país, a sua escolarização, edição, etc. Até porque se não for a ‘língua de cultura’ internacional a proteger as línguas regionais ou locais, em pouco tempo elas desaparecerão, por acção desse grande agente descaracterizador cultural que é a globalização. O terceiro círculo da lusofonia, também concêntrico, e o mais amplo, é formado pelas instituições, pessoas e grupos alheios aos países lusófonos mas que mantêm com a nossa língua comum e com as culturas e literaturas lusófonas um diálogo de erudição, de amizade, de simpatia, de interesses vários. É integrado por professores e alunos dos ensinos universitário, politécnico, secundário, por familiares e conviventes de emigrantes, empresários, religiosos, eruditos, técnicos... São milhares de pessoas de uma qualificação especial, de outros povos, línguas e culturas que se interessam por nós. Estão estes lusófonos especiais, ou lusófilos, em situação de algum dinamismo social e intelectual, em condições de intensificarem o intercâmbio entre os nossos países e os seus, de outras línguas e culturas, por isso, há que encorajá-los. E fazem-no divulgando em suas terras ideias e realizações lusófonas, e entre nós, ideias e realizações suas, dando-nos a conhecer melhor as suas culturas. Intercâmbios estes que se podem traduzir, se estimulados, em acções de cooperação económica, social, turística, técnica. Reconhecer a existência deste terceiro círculo como o de um conjunto de instituições e pessoas abertas à lusofonia devia levar também as instituições lusófonas a uma política de aproximação que não se traduzisse só em reconhecer e premiar os seus méritos mas sobretudo em promover, nos cursos de verão das universidades, programas especiais de interdependência. E para esta tarefa deviam ser especialmente motivadas algumas empresas que cooperam com empresas desses países e, muito em especial, a indústria turística» (Cristóvão 2002).

o signo de «Património Cultural Imaterial»³, defendido na «Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural» (1972), ratificada por Portugal em 2008. E também faz sugestões práticas de construção e de reforço.

2. Literatura

Falar de *Literatura* implica evocar acordos e desacordos e refletir sobre matéria eminentemente metamórfica. Todos concordamos com o facto de que a Literatura é linguagem e comunicação. Mas a ordem dos fatores em referência não é arbitrária e aí começa o problema: na *diferença* e na *especificidade* que a constituem. As sucessivas tentativas de definição e de caracterização dessa linguagem e comunicação estéticas seriam, só por si, suscetíveis de formar Bibliotecas⁴. Aqui, seria excesso imperdoável! Aceitemos, pois, que é uma *cristalização cultural*⁵ e um sistema hipercodificado⁶ por convenções específicas cujas insígnias os *iniciados* tendem a reconhecer e que influem na criação e na leitura: pluralidade e mutabilidade semântica⁷, assimetria

³ Cf. <http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/temas/cul_tema.php?t=9> e <http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16> (09/2016).

⁴ *Literatura*, matéria de perspetivação disciplinar diversificada e complementar. A História, a Crítica e a Teoria da Literatura ponderam-na diacrónica, sincrónica e acronicamente, oferecendo-no-la em função de quadros de referências complementares e de conceitos operatórios que a última elabora no seu intercâmbio com as outras, que os vão testando e 'afinando'. Outras disciplinas (a Hermenêutica, a História da Língua, etc.) colaboram no esclarecimento dos textos que mais se iluminam ainda no diálogo que mantêm uns com os outros, através do tempo, do espaço, das nacionalidades (matéria dos estudos *comparatistas* e, expandindo o conceito de *texto* à Arte, em geral, assunto dos estudos *intermediais*, por excelência).

⁵ No texto literário, concentra-se de modo estruturalmente depurado e elaborado essa polifonia difusa e complexa: a *cultura*. Cultura, cuja heterogeneidade tende a ser inteligida por perspetivações sistematizantes que evidenciam e fazem reconhecer linhas de força identitárias assinalando continuidades na descontinuidade. Cultura, onde se mesclam identidade e alteridade, forças centrífugas e centrípetas relevando da vida das comunidades, da sua experiência, da sua memória, do seu esquecimento, do seu sentimento de pertença e de *ser*, da sua capacidade e vontade de o preservar e de o reforçar.

⁶ Além das convenções linguísticas (combinadas com as sociais, morais, etc.), é uma comunicação *mediada* por *convenções* próprias que lhe conferem dimensão artística e historicidade: os géneros, a memória dos seus *clássicos* e dos seus *marginais*, do *cânone* e do *contracanto*, da consciência estética de um *dever* do signo literário, de matrizes e de *prospetiva*, de *ensaística* e de *concretizações*, de processos. E é uma *comunicação* mediada também pela *legitimação* intrínseca e extrínseca: a da reflexão da palavra sobre si, narcísica e anelante de outra; a da inscrição da palavra no real de que se contamina; a das instituições que a (re)conhecem e que a fazem (re)conhecer (associações de escritores, academias, programas escolares, prémios, editoras, etc.).

⁷ É linguisticamente *ensaística*. Experimenta até aos limites do irreconhecimento a ductilidade da linguagem, a sua plasticidade, a sua potencialidade fonética, semântica e sugestiva, a sua capacidade *concentracionária* e *expansiva*, as suas possibilidades *combinatórias*. Explora a opacidade e a *transparência* do signo, desafia o nosso imaginário, *revolucionaria* e/ou *sistematiza* os sistemas conceptuais, *vetoriza* e/ou *expressa* o pensamento.

comunicativa (presença vs. ausência)⁸, de gêneros, de programas estéticos (escolas, movimentos, etc.), de referências que lhe (re)compõem o cânone e a memória (autores e obras)⁹, de funções¹⁰, etc.. No centro, o *Cânone*, espécie de panteão dos representativos, das referências, da constelação da nossa memória estética.

3. *Cânone*: do Ocidental aos nacionais e ao(s) Lusófono(s)

Harold Bloom (1997, 27) afirma que «Cânone significava originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino /.../». Daí a *lista* de textos considerados obras-primas, textos mais marcantes, representativos...

Isso supõe os resultados sempre instáveis dos encontros e dos desencontros entre a produção e a recepção na fenomenologia da *literatura*: esses *clássicos* são os que se mantêm perante o olhar metamórfico do leitor, ao sabor das

⁸ É comunicação *in absentia*, com tudo o que tal implica. A escrita e a leitura desenvolvem-se em face de um lugar vazio imaginariamente configurado de modo a influir na comunicação. Quem escreve concebe um destinatário em gênero, número e 'grau' (nível de competência) ou pode conciliá-los num registro que os conjuga (irônico, simbólico, paródico, etc.). Quem lê, imagina-se a ser imaginado e... Cada palavra vive da polissemia acrescentada pela sua autonomia (descontextualização) que o tempo e as circunstâncias vão expandindo na leitura. Com isso, torna-se protagonista de Histórias da Literatura e de Histórias da Leitura.

⁹ É eminentemente *metamórfica*: as suas fronteiras estão em permanente mutação, quer no plano teórico (da sua conceptualização), quer no plano criativo. Reconfigura-se e é reconfigurada diversamente, em função de fatores intrínsecos e extrínsecos legitimadores. É *território* movediço, onde os valores e as sensibilidades se confrontam e onde o que hoje é considerado literário pode ser relegado para as suas margens amanhã. Vive a dupla vocação de querer ser *diferente* (original, singular, surpreendente) e de desejar, (in)confessadamente, *assemelhar-se* ao(s) modelo(s) que elege, à tradição e linhagem com que se identifica. Nessa tensão, revela-se subtil, mas profundamente *paródica* e *tabular*: a memória estética e cultural informa-a. Da alusão à assumida citação, do *pastiche* à reescrita, todas as variantes lhe modulam o verbo, suspenso de pregnância, vibrante de suspeição. E a palavra impõe-se *iconicamente*: é imagem em trânsito, dominada pela *arte da fuga*, em que se transforma, medusante e encantatória na sua (re)configuração e na das imagens que promove na nossa imaginação. Nesse trânsito, inscreve-se e grafa-se enlutada pela perda experimentada, eufórica pela novidade que incorpora, tranquilizada pela memória preservada: constitui-se como *detalhe* ou *senal* de programas estéticos que codifica e cristaliza, que atravessa e em que se metamorfoseia. Relewa de protocolos de escrita e promove pactos de leitura: sugere, impede ou dificulta itinerários analíticos, insinua a sua inesgotabilidade, seduz e fascina pelo modo como se impõe como *alfa* e *ômega* de si própria.

¹⁰ É *plurifuncional*. Assume diversas funções, desde a de representar ou refletir sobre o real até à de promover a alienação dele, questionando a existência ou questionando-se a si mesma, denunciando ou assinalando, observando ou observando-se, etc. E a escrita desenvolve-se oscilando entre elas, jogando com elas, deixando sinais mais ou menos dominantes ou hesitando em comprometer-se decididamente com uma delas, estética, social, ética, filosófica ou outra. Ao longo dos tempos e das histórias literárias, poderemos detetar predominâncias, mas é a pluralidade que a caracteriza.

oscilações das sensibilidades epocais e dos paradigmas culturais e estéticos¹¹. Daí a função *modelizante* da sua leitura (Italo Calvino, Harold Bloom, etc.)¹².

Se o caso do *cânone* não é pacífico no campo religioso¹³, onde começou a ser tratado e conceptualizado, muito menos o é quando as diferenças e divergências são em nome de fatores mais fluidos e mais heterogêneos, multiculturalmente marcados...

Harold Bloom trata, pois, em grande angular, do *cânone ocidental*, enunciando autores consensuais entre esse ocidente de radical greco-romano. Nós estamos já a fazer deslizar o conceito para uma angular mais restritiva, a das Literaturas *nacionais* e a(s) de uma *comunidade de nações*.

Ora, quanto mais aproximamos a objetiva e quanto mais ela recua no tempo, mais acidentada e complexa e menos consensual é a imagem... Basta ver, no caso da Literatura Portuguesa, que o *cânone* mais consensual da comunidade nacional não coincide com os autores destacados por Bloom, onde algumas ausências (Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, P.^e António Vieira, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Cesário Verde, etc.) contrastam surpreendentemente com tão poucas presenças e com uma delas (António Ferreira).

Passarei, agora, em revista o itinerário da primeira das nossas combinações conceptuais.

4. Literaturas Lusófonas

Nas águas *lusas*, o verbo literário assume timbres específicos... Se a Literatura for «Lira /.../ da Consciência» (Leal 1999: 47), então, ela terá o timbre do imaginário coletivo. A sua dimensão *patrimonial*¹⁴ justifica instituições que a *cartografem* no âmbito de uma territorialidade alargada designada por *mundo lusófono*: as academias¹⁵, as associações culturais¹⁶ e de escritores,

¹¹ Cf. alguma síntese dessa diversidade conceptual por Fabio Mario da Silva (2013) no seu doutoramento recente.

¹² Recordo o que sobre isso dizem Harold Bloom (1991; 2001), Italo Calvino (1994) e outros.

¹³ Veja-se o caso do *Cânone Bíblico*, lista de escritos considerados pela Igreja Católica: não apenas o conjunto resulta de intenso debate como ele se renova de cada vez que novos apócrifos se encontram; o *Cânone* da Igreja Católica Apostólica Romana não tem total aceitação por outras confissões religiosas também cristãs. E registe-se, também, o modo como as religiões do Livro reclamam para si a primazia do *seu* *cânone*.

¹⁴ Até as literaturas de tradição oral pertencem ao domínio do património imaterial da humanidade que a UNESCO reconhece.

¹⁵ A Academia de Ciências de Lisboa (<<http://www.acad-ciencias.pt/>>, 09/2016), com a sua Secção de Letras (<http://www.acad-ciencias.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=74>, 09/2016), a Academia Brasileira de Letras (<<http://www.academia.org.br/>>, 09/2016).

¹⁶ P. ex., a ACLUS (Associação de Cultura Lusófona) (<<http://www.fl.ul.pt/aclus/>>, 09/2016).

certas instituições¹⁷, prémios¹⁸, museu¹⁹, *observatório*²⁰, estudos linguísticos (da lexicologia à morfologia, sintaxe e história da língua), Bibliotecas (das tradicionais às digitais), e outras. Nesse *mundo lusófono*, como nos outros, a identidade nacional *literária* define-se no quadro da «literatura como sistema comunicativo segundo, intrinsecamente ligado ao esquema comunicativo primeiro da linguagem», associando a consciência da comunidade nacional (Cristóvão 1983: 13-34), podendo alguns autores reivindicar a sua pertença a duas literaturas nacionais ou a de uma nacionalidade que não é a sua de facto, mas por afetos, ou a uma nacionalidade ferida na sua autonomia e politicamente dominada por outra.

4.1 Literatura Portuguesa

Perscrutemos o som da ‘flauta’ portuguesa. No início, era... eis-nos no campo da história e da mitologia portuguesas. Tudo começa com a independência, autonomia e legitimação comunitárias: a constituição de um povo como *comunidade* que se (faz) reconhece(r) autónoma, singular, diferente: Portugal.

Esse autoato político está consagrado em documentos próprios que o nomeiam e constituem a sua ‘cédula’, mas foi reforçado por uma construção imaginária progressivamente alimentada que lhe confere *identidade*, mais do que apenas *nome*.

No ADN nacional que lhe informa a cultura e as suas cristalizações literárias (e artísticas, em geral), destacaria a conjugação inicial de três componentes orientadoras da tessitura ‘penelopiana’: a bélica, a religiosa e a *viator* (no mais lato sentido, contemplando a relação dialética de quem parte com *quem* e com *o que* fica).

A construção da gramática da língua acompanhará a construção do país, até no plano do discurso historiográfico: na realidade e no discurso, a geometria linguística informará o discurso e o pensamento de si e esclarecerá a geopolítica... alguns, como António Telmo, destacaram essa coerência, chegando a registar um horóscopo nacional (Fernando Pessoa), outros, como José Eduardo Franco, assinalaram a simultaneidade e a convergência dos processos...

A elaboração de uma mitologia consagratória e messiânica que coloca a comunidade *sob o signo de...*, reiterado nas suas insígnias (bandeira, hino, museologia, etc.) e na sua canção mais identitária, o *fado* («Foi por

¹⁷ Instituto Internacional da Língua Portuguesa (<<http://www.iilp-cplp.cv/>>, 09/2016), Sociedade da Língua Portuguesa, etc.

¹⁸ O prémio Camões.

¹⁹ Museu da Língua Portuguesa (<<http://www.museudalinguaportuguesa.org.br/>>, 09/2016).

²⁰ OLP, Observatório da Língua Portuguesa.

vontade de Deus...», na voz de Amália), assumirá como seu eixo mais central o imaginário cristão, mas, na verdade, quer a espiritualidade pagã, telúrica, quer a islâmica, quer a oriental, embebem-lhe o *verbo relacional*, o sentimento da transcendência, de um *além* marcante da teleologia da história e da existência comunitárias (uma vieirina *História do Futuro*, 1718; Vieira A. 1992).

Por esse sentimento e com ele se marcou e expandiu a territorialidade, se lutou e navegou, se fundaram comunidades que hoje se reivindicam de uma mesma *família* (a CPLP), se geraram sebastianismos ortodoxos e heterodoxos. A essas experiências se mescla a da diáspora e da miscigenação: anterior, simultânea e consequente.

Tudo contribuiu para que a *ânsia de ser*, eminentemente *identitária*, se tornasse um dos vetores centrais das suas manifestações culturais: não será apenas por programas estéticos que ela é considerada pela maioria dos seus *clássicos* (Camões, António Vieira, Garrett, Pessoa, etc.) como fator decisivo da definição dos *protocolos* da comunicação literária: na cultura do livro em que se inscreve, a relação de 'adequação' (para usar garrettiana expressão) entre o verbo artístico e o povo-nação e/ou o seu representante é preocupação *poiética*, e a sua capacidade de 'exacerbar' (a palavra, agora, é de Cesário) releva da capacidade de melhor a *configurar*, de mais se vincular a uma *pátria-mátria*.

Tudo favoreceu uma escrita *interrompida* pela vida e desejosa de *cerzila*, *expectante* do acontecer: o fragmentarismo complexo da escrita bernardiniana, como a musicalidade e brevidade das vocalizações galaicoportuguesas, tecidas de lirismo, tragicidade e narrativo, atravessam os tempos e os textos, no diálogo que lhes faz a história.

Tudo contribuiu, igualmente, para que o *sentimento* da *ocidentalidade* (que Cesário assumiu como um título), com todas as suas matrizes (grecoromana, judaico-cristã, mas também islâmica, e, noutra vertente, de vocação intimamente 'ecuménica', cavaleiresca, até, oriental, etc.) e fraternidades (europeias, com destaque para as peninsulares²¹) se fosse tingindo de outros *sentimentos* ditados pela vivência da *ausência* e da *distância* (no plano individual, familiar e coletivo) que lhe foram modalizando o verbo poético e ficcional entre canto e contracanto, registos simbolicamente expressos n'Os *Lusíadas* (1572) e na *História Trágico-Marítima* (1735-1736).

Na *ausência* e na *distância*, a *perda* vibra de angústia, nostalgia, fatalidade (a lírica galaicoportuguesa, a cronística, a novelística bernardiniana, etc.). Nos que partem, como nos olhos descritos por João Roiz Castel-Branco, e chorados à guitarra, depois, por Adriano Correia de Oliveira (*Senhora*,

²¹ Cf. 3EL (Três Espaços Linguísticos), <<http://www.3el.org/>> (09/2016) e o espaço das Línguas Ibéricas.

partem tam tristes...)²². E nos que ficam, como no-lo canta Martín Codax («Ondas do mar levado,/ se vistes meu amado?! E ai Deus, se verrá cedo! // Se vistes meu amigo,/ o por que eu sospiro?! E ai Deus, se verrá cedo!» – Codax, 1996:53) ou D. Dinis («Ai flores, ai flores do verde pino,/ Se sabeis novas do meu amigo!/ *Ai Deus, e u é?*» – Dinis 1997: 61) em interpelação continuada por Manuel Alegre («Se sabeis novas de meu amigo/ novas dizeime que desespero/ por meu amigo que longe espera» – Alegre 2005: 97).

Ou *ausência* e *distância* onde a *conquista* vibra de *estranheza* e/ou de *embaralhamento* (a narrativa de viagens ou radicada na sua simbólica), como observamos na *Carta de Pêro Vaz de Caminha* – 1500 (Caminha 1968).

Ausência e *distância*, portanto, combinam e oscilam nas suas diversas e sucessivas representações entre o lírico, o narrativo e o trágico que os programas estéticos foram *afeiçoando* à realidade portuguesa.

4.2 Outras Literaturas Lusófonas

Falei de *lusos cantos*, que nos portugueses não se esgotam... Do adjetivo e da sua genealogia, já reza muita crónica, mas passemos-lhe à frente: às outras Literaturas *Lusófonas*.

Língua de comunicação na territorialidade *além* peninsular, o português transportou consigo a *dimensão artística* que lhe confirmou e reforçou a *identidade* cultural. Viajando no espaço e no tempo, a língua portuguesa desenvolveu intercâmbios: deu e recebeu, transformou-se. Nos territórios de maior permanência, foi-se miscigenando com as suas congéneres locais, estabelecendo nexos de aproximação e de distância, de afetos e de desafetos, revitalizando-se com as novas e diferentes seivas, incorporando léxico expressivo de outras paisagens (onde os sentidos são estimulados pela surpresa e estranheza de terras, mares e ares), ductilizando estruturas, assumindo cada vez mais a mudança inerente à (sua) vida. Na sua diáspora, a língua transportou a cultura portuguesa, que exprimia, e confrontou-se com as outras culturas, que assimilou e que influenciou.

Nessa relação, destaco a diferença entre os paradigmas de *espaço* e de *tempo*, matriciais no plano da elaboração cultural, gerados na diferente relação com a natureza, radicados na mundividência e na mundivivência, configuradores de correspondentes imagísticas e simbólicas, sensibilidades e imaginários: da perspectiva eurocêntrica de um real ordenado por uma transcendência espiritualizada e institucionalizada (da Igreja, Estado, Arte, etc., e suas hierarquias), definidor de *fronteiras* de diversa natureza, às perspectivas africana e ameríndia de uma imanência telúrica *ilimitada* (cujos *aqui* e *agora* se absolutizam no quotidiano da *tribo* e se interpretam e exprimem nas vozes dos feiticeiros, dos velhos e dos reis/rainhas, dos régulos,

²² Cf. *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* (Resende 1990, 324).

e na memória cristalizada nas *sagas* repousando em matrilinearidades, de feminino sacralizado pela *terra-mater*), à perspectiva oriental, conjugando imanência e transcendência na percepção *espiritualizada* da vida e dos seres, aparentemente suspensos na *intemporalidade*. Encontro de diferentes paradigmas que se assinala em motivos simbólicos como, p. ex., o do «velho colono», «Ali sentado só, àquela hora da tardinha,/ ele e o tempo» (Knopfli 2003: 151). E, em certos lugares (como Moçambique), a interculturalidade era mais profundamente inerente à vida e à sua inteligibilidade, de modo a tratar em futura crónica...

Trata-se de aventura cartografando uma teia comunicativa em que se gerou uma *identidade-mosaico* hoje designada por *lusofonia* (contrapon-tisticamente à anglofonia, à francofonia ou à ‘hispanofonia’²³) cuja Língua-«Rainha-mãe /.../ desafia a morte e o silêncio/ mãe em mim, que interroga o silêncio e o tempo / razão e instinto face à traição dos ventos,/ língua, mãei-mperial, por excelência, nobre o rosto./ E o porte» (Lemos 2001: 15). Língua elevando-se em «Oração ao Índico» (Lemos 2001: 40) e a outras águas, como à «Mãe África» (Craveirinha 1980: 15-17). Língua que também canta mítica(s) ilha(s) original(is), configurada(s) na utopia afetiva e emocional da génese (contrastando com a das utopias intelectualizadas cristalizadas em lendárias Atlântidas e platónicas Repúblicas), ou «ilhas douradas» ou «de Próspero» (Knopfli 2003) ou «inventadas» com «corpo de bruma» (Lemos 1999, 2009) de icónica referência (Knopfli 2003: 76).

Dessas culturas resultaram, naturalmente, as suas manifestações artísticas, interessando-nos, aqui, em especial, as literárias.

A literatura oral, eminentemente simbólica e ritualística, e, em especial, em África e no Brasil, radicalmente telúrica, das diferentes comunidades (tribos, etnias, famílias, reinos, etc.) e a literatura portuguesa, já grafada, encontraram-se e desenvolveram diálogo mais ou menos íntimo, mais ou menos deslumbrado, mais ou menos marcado pela tentação de impor e/ou de consagrar diferenças e semelhanças, às vezes, até, de se oporem. Oscilando ou hesitando nos passos dessa dança de diferentes *naturezas* onde o ‘tambor’ ritmou a ‘flauta’ com pulsão corporal e onde se beija a *terra-mãe-amante* («Meus lábios procuram-te avidamente/ e no delírio do meu amor por ti/ beijo-te inteira África»²⁴, Duarte Galvão²⁵ [1963]): musicalidade, sentimento, sistema linguístico, referências, etc.; *axialidade* social das literaturas locais vs. *desinscrição*, nesses mesmos locais, da portuguesa; a vinculação à

²³ Note-se que o reconhecimento mútuo dos diferentes blocos linguísticos faz-se em diferentes instâncias, incluindo no 3EL (Três Espaços Linguísticos), <<http://www.3el.org/>> (09/2016). Ao lado da Commonwealth of Nations, a CPLP também reúne o bloco dos países de língua portuguesa.

²⁴ Reproduzido de <<http://ma-schamba.com/literatura-mocambique/virgilio-de-lemos/a-invencao-das-ilhas-de-virgilio-de-lemos/>> (09/2016).

²⁵ Pseudónimo de Virgílio de Lemos.

terra-mãe de umas, *humanamente* cartografada, e à *terra-pátria* da outra, com cartografia política, etc..

Quando as oralidades se disciplinaram na grafia e esta vibrou com o som daquelas, quando os diferentes imaginários (o de matriz europeia e os dos locais onde a diáspora conduziu o viajante português, múltiplos e heterogêneos) se mesclaram e reconfiguraram simbólicas, quando os ‘brasões’ assumiram diferentes ‘timbres’, novas *identidades literárias* nasceram, assumindo um quadro de referências onde a *esteticidade* europeia se mesclou com a *axialidade* social da vocalização africana, americana, oriental, cada uma delas polifônica...

As *gramáticas* das línguas, encontrando-se entre divergência e familiaridade, promovem uma pulsação pluricêntrica: a *sintaxe* deixa de ser de hierárquica linearidade e passa a ser acidentada, instável, metamórfica, oscilante...

Essas diferentes literaturas, *corpus* textual resultante desses casamentos entre os povos que hoje se consideram *lusófonos*, estão marcadas pelas suas histórias: da experiência dos primeiros encontros aos afetos e desafetos em *Casa-Grande e Senzala* (Freyre 1964 [1933]), dos casamentos e dos divórcios políticos que as ligações humanas e o tempo verteram em ligações indissolúveis, reconfiguradas em comunidades alargadas de uma mesma língua (CPLP) onde *Cada Homem é uma Raça* (Couto 2002 [1990]), dissolvendo fronteiras étnicas na instância individual e na fraternidade comunicativa, no amor à *terra-mãe*, *Timor-Amor* de Rui Cinatti (1974), à «pátria [que] é terra sedenta/ E praia branca; /.../ o grande rio secular/ Que bebe nuvem, come terra/ E urina mar» (Moraes 1960: 204)...

São literaturas de «palavra mágica», «senha da vida», «senha do mundo» (Andrade 1979: 99), em que muitos se sentiram/sentem clivados entre duas ou mais identidades, tematizando esse dilaceramento da divisão *matricial* no sentimento de que *Nós* [os que o vivem] Não Somos Deste Mundo (Cinatti 1960 [1941]), por a nenhum *aqui* e *agora* pertencerem inteiramente, ou que tentam resolvê-lo através da assunção de que «pátria é só a língua em que [se] di[zem]» (Knopfli 2003: 378), ou, ainda, buscando recuar a um tempo original e mítico, d'*A Arca: Ode Didáctica na Primeira Pessoa – Tradução do sânscrito ptolomaico e versão contida*, (Dias 1971), ou, enfim, antologando-as, irmanadas, em *No Reino de Caliban* (Ferreira 1975) e *Hora di Bai* (Ferreira 1980 [1962]).

Em qualquer delas, o ADN da legitimação *identitária*, bebendo na experiência autonômica e aspirando à construção *nacional*, venceu a escrita de *cidadania*. Literaturas que evocam a tradição e se interrogam sobre «Em que língua escrever / Na kal lingu ke n na skirbi nel» (Semedo 1996: 1011) a vida, os padrões da história do indivíduo e da comunidade, hesitando entre a língua saboreada com o leite materno e a «língua lusa» (Semedo 2003: 17), de infantil e escolar emoção, ou entre esta e a filha de ambas (crioulo), ponderando a dimensão patrimonial, de legado mnésico, e o desejo de mais comunicar.

São literaturas que desejam trazer «para o palco da vida/ pedaços da[s] [suas] gente[s],/ a fluência quente /.../ dos trópicos» (Santo 1978: 63). Literaturas exprimindo o encontro e o casamento linguístico e de sensibilidades, as sagas, *Yaka* de Pepetela (1985), as utopias sonhadas e denunciadas, *A Geração de Utopia* de Pepetela (1992), as «[e]stórias contadas» (Almeida 1994). O exotismo discursivo e o neologismo radical ou fusional (*Macandumba* (Vieira J.L. 1978), *Pensatempos* (Couto 2005), ou *Estórias Abensonhadas* (Couto 1994), a reescrita, a paródia (*Quybyrycas* (Grabatus 1972), assinadas por Frey Ioannes Grabatus, na verdade, António Quadros, glosando *Os Lusíadas* (Camões 1992 [1572]), o *Jaime Bunda* (Pepetela 2001), reinventando o icónico James Bond, etc.) e a recriação, por um lado. O ritmo da oralidade ‘falinventada’ das «vozes anoitecidas» (Couto 1987), por outro. O simbolismo emblemático da sua heráldica reconfigurada, sinalizando a trajetória comunitária da «[t]erra sonâmbula» (Couto 1992), preservando e codificando, e a (des)memória individual e coletiva, a miscigenação cultural em corações de terras de outros tons e de outros deuses: *Enterrem Meu Coração No Ramelau* (União dos Escritores Angolanos 1982), *Mayombe* (Pepetela 1993 [1980]), *Luuanda* (Vieira 1963), *O Meu Poeta* (Almeida 1992 [1989]), *Chiquinho* (Lopes 1984 [1947]), *Karingana ua karingana* (Craveirinha 1982 [1974]).

Delas, poliedro complexo, outras crónicas rezarão...

4.3 Problemas para o(s) Cânone(s) da(s) Literatura(s) Lusófona(s)

Percorridas as etapas que a questão enunciada em título por esta comunicação impõe, passemos à última combinatória dos conceitos e a alguns dos seus problemas.

Focal de grande angular

No caso das Literaturas Lusófonas, podemos, claro, pensar em acertar e definir estratégias comunitárias no sentido de tentar promover antologias literárias e manuais complementares para visar esse objetivo e em fazê-lo numa grafia única (Fernando Cristóvão).

Será tarefa morosa, conflituante, polémica... quiçá tanto ou mais do que foi o outro Acordo qua ainda cliva o espaço lusófono.

Em hipótese académica, é exequível. Mas, mesmo academicamente, temos de enfrentar e resolver problemas e aspetos de criteriologia e da plataforma cultural. Que comunidades de leitura definir: as dos 3 círculos da Lusofonia de que fala Fernando Cristóvão ou, mais restritamente, as de língua portuguesa dos países que a têm como oficial (podendo a CPLP ser a plataforma para o efeito)? Seja a nível nacional, seja a nível dos outros círculos, como tratar a diversa cartografia institucional dessas comunidades (a sua natureza, diversidade, tempo de vida, capacidade de avaliação e de intervenção) para validar a definição do seu cânone? Que estrutura de an-

tologias (ou séries/coleções bibliográficas) e listas de textos para uso pedagógico conceber, sendo certo que as periodologias dependem das diferentes periodologias da escrita, da leitura e da data de nascimento (independência)? Nessa estrutura, contemplar as diferentes literaturas, sim, mas de que modo: proporcionalmente ou não à quantidade e à qualidade (e como?), consagrando o de diferente natureza (escrita e oralidade, de autor e de tradição popular, de função estética e de coesão comunitária) e periodologia (o início da escrita de autor não é simultâneo em todas as literaturas lusófonas)? Até que ponto, nessa escolha de textos, se reveriam todas as comunidades, quer no conjunto, quer na sua leitura de cada uma delas? E se não se registasse convergência, identificação, na relação entre cada comunidade e o conjunto desse material e/ou entre elas e as/os antologias/listas/manuais que lhes correspondessem? No caso do cânone lusófono, tomado no singular, todos os problemas anteriores se agudizam, mas coloca-se outro: *se, até que ponto e de que modo*, haverá espaço nessa antologia/manual/série bibliográfica para as (literaturas de) línguas que convivem e coexistem comunitariamente com a portuguesa? Se elas forem consagradas nesse panorama, como grafar algumas delas (caso das línguas sem grafia) e torná-las acessíveis (com glosários, tradução, anotação)?

Ouvindo mais atentamente os artífices e avançando, eventualmente, mais no sentido de um *Thesaurus* dos autores lusófonos²⁶, este processo chegará a resultados razoavelmente consensuais. Já com maior tranquilidade, passaríamos a responder às perguntas de Italo Calvino (Para quê e «porquê ler os Clássicos?»)...

Mesmo assim, haverá sempre que encarar a necessidade, ainda, de um longo período de construção de um conhecimento mútuo que consolidasse uma imagem compósita dessa *unidade de diversidade* feita. Sem esquecer as tendências dos programas académicos que, cíclica e alternadamente, vão preferindo épocas, estilos, géneros, acabando alguns autores sorvidos pela vaga do tempo... esse é também o panorama que Bloom regista. Seria, aliás, interessante fazer a história dessa leitura, na academia e no secundário, mas também, contrapontisticamente, nas bibliotecas. Mais um capítulo na senda d'*Uma História da Leitura* de Alberto Manguel...

Em qualquer dos casos, lembro uma das questões que pode ser origem de dificuldades: o lugar e a função de certos autores que, nas fronteiras temporais e nacionais, marcaram de modo indelével a génese de uma literatura nacional grafada em língua portuguesa, mas cuja *inscrição epicentrada* os constitui como *estranhezas* n/dessas diferentes margens do rio da escrita. Adiante, voltarei a este problema e fenómeno.

²⁶ Fernando Cristóvão propõe o modelo de uma «antologia ideal multiculturalista e lusófona» organizada proporcionalmente, um *Thesaurus* dos autores lusófonos «a editar em coleção de prestígio e difusão internacional» (Cristóvão 2008: 41).

E lembro uma outra fonte de problematidade: o progressivo apagamento da Literatura nos programas académicos de alguns dos espaços nacionais, reduzindo-lhe o espaço vital para as academias, onde a tendência de domínio da modernidade e da contemporaneidade chega à quase rasura do clássico e do medieval. E não esqueçamos, olhando para os *curricula* académicos, do modo como a Literatura cada vez mais se vai subsumindo na reflexão nos estudos de cultura e culturais, com diluição da sua especificidade e singularidade. Esses movimentos estão a tender a reduzir o *cânone nacional* a um itinerário a tracejado, com figuras salientes sem companhia na paisagem do seu tempo, e a uma perspetivação cultural. A corrosão do cânone, em hipótese académica, poderá chegar à sua rarefação e à perda de validade desse vestígio que nos programas académicos se consagra, impondo a necessidade de redefinição conceptual do cânone em função quase exclusivamente dos especialistas da Literatura...

Zoom

Regresso ao problema e ao caso de estranheza que assinei e deixei suspenso: autores e/ou textos *fronteiricos*, inscritos entre literaturas nacionais e em fase de mudança política. A sua localização, natural ou reivindicada, quando matriz geradora de escrita, tende a ser reelaboradora no plano identitário da nacionalidade literária, mas também do *cânone*.

Um exemplo representativo tomado no quadro da Literatura luso-moçambicana: António Quadros (António Augusto de Melo Lucena e Quadros 1933-1994), cuja tentativa heteronímica o tornou conhecido como João Pedro Grabato Dias, Mutimati Barnabé João e Frey Ioannes Grabatus. Com extensa e diversificada obra literária e nas artes visuais (pintura, escultura, cerâmica, cartazes, ilustração, infodesenho, etc.) em Moçambique e em Portugal, fez parte do repertório de cantores como José Afonso e Amélia Muge.

Se os seus nomes e títulos literários²⁷ já insinuam a oscilação entre esferas culturais e estéticas diferentes, a leitura das obras exhibe uma espantosa tessitura que se deseja *identitária* para uma *literatura moçambicana*, trabalhando fios e desenhos que toma em diferentes origens: no cânone ocidental, no nacional português, popular e erudito, e na literatura e nas artes tradicionais populares moçambicanas, onde já seria cartografável escrita de autor, que também convoca.

A obra de António Quadros constitui-se como autêntico *labirinto de paródia* que manipula os fantasmas dos nossos *museus imaginários*, em especial nessa memória mais íntima e identitária. É o caso da *Bíblia* e d'*Os Lusíadas*,

²⁷ Na literatura: *40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada* (1970), *O Morto* (1971), *A Arca – Ode Didáctica na Primeira Pessoa* (1971), *Meditação, 21 Laurentinas e Dois Fabulários Falhados* (1971), *Eu, O Povo* (1975), *Facto-fado* (1986), *O povo é nós* (1991), *Quybyrycas* (1991), *Sete Contos para um Carnaval* (1992).

unindo sagrado e profano, ocidental e nacional. No IV Centenário Camoniano, simbolicamente, ofereceu-nos *As Quybyrycas* (1972), «poema éthyco em ovtavas que corre como sendo de Luiz Vaaz de Camões em *Suspeitíssima Atribuição*» em que se ocultava Frey Ioannes Garabatus, segundo intrincada ficção das origens que Jorge de Sena lhe inventa, invocando também um suposto manuscrito de um hipotético Luís Franco Correia, cumprindo promessa feita a D. Sebastião de continuar a saga portuguesa a partir d’*Os Lusíadas*: a batalha de Alcácer-Quibir é a matéria épica que «se encontrava oculta, como tudo em *Os Lusíadas*, uma chave do acontecimento que, alacrememente, aceitamos prefaciá-lo» (Quadros 1991: 19). Na obra, o objetivo é já diverso do camoniano, o canto perdeu o tónus épico e o timbre aproxima-se do do Velho do Restelo quando o cantor interpela D. Sebastião.

Concluindo, impõe-se a sua tangencialidade à convocatória e enevoadada *Mensagem* pessoana.

Com *A Arca: Ode Didáctica na Primeira Pessoa – Tradução do sânscrito ptolomaico e versão contida* (Dias 1971) de João Pedro Grabato Dias, António Quadros impõe Noé e a *Bíblia* na sua casa de espelhos, partilhando o centro com as *As Quybyrycas* (1972).

Na obra do autor, só estes dois livros seriam suficientes para demonstrar o profundo trabalho de arqueologia e de construção identitária no quadro de uma literatura emergente, a moçambicana, mas também de uma que no leito da anterior se renovou²⁸. É rigorosamente esse *jogo de espelhos* que o inscreve *entre* ambas as literaturas, conferindo-lhe *indecidibilidade* e deixando ambas hesitantes, por sua vez sobre *se* o reclamar e *como* o ler. À medida que ambas as literaturas se desenvolverem e ele se for nelas distanciando, mais *estranho* se torna, mais *desconfortável* na sua classificação e na sua escolha, mais à margem dos programas académicos... apesar de ter sido tão representativo de uma curva do rio do tempo, apesar da sua pregnância estética para as suas margens...

Ora, poderá haver um *cânone* nacional ou de comunidade de nações sem autores assim? E com eles? O diálogo que eles mantêm com as suas *linhagens* (Eliot 1962: 19-32), sendo elas de outras literaturas nacionais e/ou transnacionais, permitem tomá-los, no material académico, como só de uma literatura nacional, obrigam a consagrá-lo em ambas, impedem-nos, no primeiro caso, de estar na literatura do país mais recente devido às filiações e memória estética e/ou de pertencer à portuguesa por falta de informação cultural que os inteligibilize? O levantamento destes e de outros problemas poderá promover uma profunda alteração das pedagogias e dos modelos de

²⁸ Muitas foram e vão sendo as revisitações d’*Os Lusíadas* de Camões, mesmo declaradas: desde as totais, como *Os Lusíadas do séc. XIX. Poema heroi-cómico* (paródia) (Almeida 1865), até às parciais, como a da *Paródia ao primeiro canto de Os Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589* (1880). E longa e rica é a história da paródia na bibliografia portuguesa (cf. Curto 2003: 21).

bibliografia e de programas para que se possa falar de definição, construção ou existência de *cânone(s) lusófono(s)* e, provavelmente, o plural terá de ser sempre usado...

Enfim, o tempo se encarregará de responder a esta questão que hoje apenas pode ter hipóteses *bem intencionadas*... E deixarei os outros problemas que *o(s) cânone(s) lusófono(s)*, na sua definição e/ou construção, colocam para equacionar no próximo encontro...

Bibliografia

- Alegre M. 1992, *Com Que Pena. Vinte poemas para Camões*, Dom Quixote, Lisboa.
 — 2005, *Praça da Canção*, Dom Quixote, Lisboa.
- Almeida F. 1865, *Os Lusíadas do séc. XIX. Poema heroi-cómico* (paródia), Tipografia franco-portuguesa, Lisboa, <<http://books.google.pt>> (09/2016).
- Almeida G. 1992, *O meu poeta*, Caminho, Lisboa.
 — 1998, *Estórias contadas*, Caminho, Lisboa.
- Andrade, C. D. de 1979, *Discurso de primavera e algumas sombras*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- Bloom H. 1991, *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, Cotovia, Lisboa.
 — 1997, *O Cânone Ocidental*, Círculo de Leitores, Lisboa.
 — 2001, *Como ler e porquê*, Caminho, Lisboa.
- Calvino I. 1994, *Porquê Ler os Clássicos?*, Teorema, Lisboa.
- Caminha P. Vaz de 1968, *A carta de Pêro Vaz de Caminha*, Comité Executivo das Comemorações do V Centenário do Nascimento de Pêro Vaz de Caminha, Lisboa.
- Camões L. Vaz de 1992, *Os Lusíadas*, Instituto Camões, Lisboa.
- Cinatti R. 1960, *Nós não somos deste mundo*, Ática, Lisboa.
 — 1974, *Timor-amor*, Edição do Autor, Lisboa.
- Codax M. 1996, *Cantigas*, Editorial Galáxia, Vigo.
- Couto M. 1987, *Vozes anoitecidas*, Caminho, Lisboa.
 — 1992, *Terra sonâmbula*, Caminho, Lisboa.
 — 1994, *Estórias abensonhadas*, Caminho, Lisboa.
 — 2002, *Cada homem é uma raça*, Caminho, Lisboa.
 — 2005, *Pensatempos*, Caminho, Lisboa.
- Craveirinha J. 1980, *Xigubo*, Instituto Nacional do Livro e do Disco, Maputo.
 — 1982, *Karingana ua karingana*, Edições 70, Lisboa.
- Cristóvão F. 1983, *A literatura como sistema nacional*, in *Cruzeiro do Sul a Norte. Estudos Luso-Brasileiros*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 13-34.
 — (coord.) 1997, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Edições Cosmos, Lisboa.
 — 2002, *Os três círculos da lusofonia*, <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>> (09/2016).
 — (coord.) 2003a, *O Olhar do Viajante – dos Navegadores aos Exploradores*, Almedina, Coimbra.
 — (coord.) 2003b, *Nemésio, Nemésios*, Colibri, Lisboa.
 — (dir. e coord.) 2005, *Dicionário Temático da Lusofonia*, Texto Editores, Lisboa.
 — 2008, *Da Lusitanidade à Lusofonia*, Almedina, Coimbra.
- Curto D. 2003, *Bibliografia da História do Livro em Portugal: séculos. XV-XIX*, Biblioteca Nacional, Lisboa.
- Dias J.P.G. 1971, *A Arca: Ode Didáctica na Primeira Pessoa – Tradução do sânscrito ptolomaico e versão contida*, Lourenço Marques, Edição do Autor.
- Dinis D. 1997, *Cancioneiro*, Editorial Teorema, Lisboa.

- Eliot T.S. 1962, *A tradição e o talento individual*, in *Ensaio de Doutrina Crítica* (com prefácio, seleção e notas de J. Monteiro-Grillo), Guimarães Editores, Lisboa, 19-32.
- Ferreira M. 1975, *No Reino de Caliban*, Seara Nova, Lisboa.
- 1980, *Hora di Bai*, Plátano, Lisboa.
- Freyre G. 1964, *Casa-grande e senzala*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- Grabatus I. Frey 1972, *Quybyricas*, J.P. Grabato D., Lourenço Marques.
- Knopfli R. 2003, *Obra poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Leal G. 1999, *A fome de Camões*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Lemos V. 1999, *Ilha de Moçambique. A Língua é o Exílio do que Sonhas*, Associação Moçambicana de Língua Portuguesa, Maputo.
- 2001, *Para fazer um mar*, Instituto Camões, Lisboa.
- 2009, *A Invenção das Ilhas*, Escola Portuguesa de Moçambique, Maputo.
- Lopes B. 1984, *Chiquinho*, África, Linda-a-Velha.
- Moraes V. 1960, *Antologia poética*, Editora do Autor, Rio de Janeiro.
- Paródia ao primeiro canto de Os Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589 1880*, Tipografia de G. M. Martins, Lisboa, <<http://www.wattpad.com>> (09/2016).
- Pepetela 1985, *Yaka*, Dom Quixote, Lisboa.
- 1992, *A Geração da utopia*, Dom Quixote, Lisboa.
- 1993, *Mayombe*, Dom Quixote, Lisboa.
- 2001, *Jaime Bunda*, Caminho, Lisboa.
- Quadros A. 1991, *As Quybyricas*, Edições Afrontamento, Porto.
- Resende Garcia de 1990, *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, vol. II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Santo A. 1978, *É nosso o solo sagrado da terra. Poesia de protesto e luta*, Ulmeiro, Lisboa.
- Semedo O. 1996, *Entre o Ser e o Amar*, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, Bissau.
- 2003, *Histórias e Passadas que ouvi contar*, Câmara Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo.
- Silva F.M. da 2013, *Cânone Literário e Estereótipos Femininos* [versão original entregue e defendida], Universidade de Évora, Évora.
- União dos Escritores Angolanos 1982, *Enterrem meu coração no Ramelau – Poesia de Timor-Leste*, União dos Escritores Angolanos, Luanda.
- Vieira A. 1992, *História do futuro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Vieira J.L. 1963, *Luuanda*, Edições 70, Lisboa.
- 1978, *Macandumba*, Edições 70, Lisboa.

Argumentistas, guionistas, roteiristas...

Arnaldo Saraiva
Universidade do Porto

Há uma história das espécies textuais, mesmo que, para espanto nosso, ainda não tenha sido escrita, pelo menos de modo sistemático e genérico. Algumas são antiquíssimas, fictivas e narrativas como o mito, o conto, a epopeia, sapienciais como o provérbio e a adivinha, religiosas como a oração, a litania, o hino, líricas como a cantiga ou a canção; outras foram inventadas pelos gregos ou pelos romanos, como a tragédia, a comédia, a fábula, a ode, a elegia, o epigrama, ou a sátira, a epístola, a novela, a arte poética; em tempos medievais surgiram espécies como o haiku, as típicas criações poéticas trovadorescas (tensão, debate ou peleja, alba, pastorela, cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer), o soneto, a farsa, o romance (em verso); mas a descoberta da imprensa, ou a imprensa, esteve na origem de espécies como a notícia, a reportagem, o editorial, a entrevista, a (moderna) crónica, o cartoon, a banda desenhada; e desde a segunda metade do século XIX as novas tecnologias ou as técnicas e os meios audiovisuais e de comunicação de massa levaram ao aparecimento de espécies como o anúncio, a radionovela, o argumento (o roteiro, o guião), a telenovela, o sketch, o blogue, o sms...

O aparecimento de algumas espécies textuais implicou naturalmente o aparecimento de novos tipos de produtores, ou de diversos nomes para os distinguir. Na Idade Média, quando pouca gente sabia ler e escrever, e proliferavam os jograis, os segréis, os menestrelis – que como os antigos rapsodos ou aedos e como os modernos locutores e radialistas podiam ser mais do que simples intérpretes orais –, ainda foi possível distinguir genericamente quatro tipos de produtores de textos escritos: *scriptor*, *compiler*, *commentator*, *auctor*. Este último assumia a responsabilidade total das suas ideias ou do seu texto, mas o primeiro – que era inicialmente ou basicamente um ‘copista’ – é que está na origem do ‘escritor’, como está em relação com o ‘escriba’, o ‘escrevedor’, o ‘escrevinhador’, ou o ‘escrivão’ e o ‘escuritório’.

O antigo e consagrado nome genérico de *escritor* ou de *autor* tem ao longo dos séculos convivido com (ou cedido espaço a) nomes menos genéricos relacionados com diversas modalidades ou espécies textuais: *poeta*, *prosador*, *tradutor*, *dramaturgo*, *historiador*, *biógrafo*, *romancista*, *contista*, *memorialista*, *epistológrafo*... Pelos fins do século XIX impuseram-se, graças ao grande sucesso da ópera e da imprensa – e por influência italiana, francesa ou inglesa, respetivamente –, outras nomeações como *libretista*, *jornalista*, *folhetinista*, *repórter*. E mais recentemente a força do cinema, da televisão, e do computador gerou novos profissionais da escrita como *argumentista*, *guionista*, *roteirista*, *bloguista*, nomes que definem atividades ou profissões certamente mais prestigiadas ou estabilizadas do que as de autores – ainda sem direito a nome consagrado – de adaptações, séries, sinopses, diálogos e legendas. Mais sorte tiveram os autores de cartoons, que já foram nomeados como *ilustradores* e como *desenhadores de imprensa* e as últimas décadas consagraram como *cartoonistas* ou *cartunistas*.

Algumas das novas nomeações autorais conhecem ainda – e não só na grafia – uma certa instabilidade, se não se prestam a lamentáveis confusões semânticas. É o caso de *argumentista*, *guionista*, *roteirista*, nomes que tanto podem traduzir diferenças ou especificidades como podem passar por sinónimos. Existe uma Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos que abriga naturalmente argumentistas, mas também guionistas, anunciando até cursos de guionismo; e existe uma associação, GANA, que abriga «guionistas e argumentistas não alinhados». Mas na comunicação social não são raras as referências a argumentistas que escrevem guiões ou a guionistas que fazem argumentos (e adaptações). No «Público» de 23/11/2004 podia ler-se que por ocasião da atribuição do primeiro Grande Prémio Europeu do Argumento foi prestada homenagem «ao argumentista italiano Tonino Guerra, de 84 anos, autor de 90 guiões». O «Expresso» de 17/4/1993 referia-se a um «argumentista» que «escreveu o guião adaptando um romance de um escritor célebre». E o «Jornal de Letras, Artes e Ideias» de 3/1/2007 informava que Mário de Carvalho entregara, «no âmbito de um concurso de apoio financeiro à escrita de argumentos para longas-metragens, a primeira versão do guião *Grã Trabalho é Viver*».

O Brasil fala muito mais em *roteiro* do que em *argumento*, e quase deixou de falar em *guião*, termo que um *Dicionário de Comunicação*, o de Carlos Alberto Barbosa e de Gustavo Guimarães Barbosa, dava em 2002 como sinónimo de *roteiro*, mas «em desuso». Os ingleses costumam distinguir o *screenplay* do *script*, tal como os franceses distinguem o *scénario* do *découpage*. Já os espanhóis parecem satisfeitos só com o equívoco *guión*. Menos equívoco ou problemático é o nome que eles dão ao resumo de uma história cinematográfica, televisiva, ou multimediática, *sinopsis*, que em Portugal e no Brasil é *sinopse* e em França é *synopsis*, mas em Inglaterra e nos Estados Unidos é *story line* (às vezes *storyline*, *story-line*); só que esta designação, e a de *sinopse*, como a de *roteiro*, também por vezes refere o que comumente

refere *storyboard*: a ordenada sequência de quadros (planos, cenas) com a indicação da imagem, do texto e das exigências sonoras, visuais ou cênicas do filme a produzir.

Um livro pioneiro de Ernesto de Sousa, *O Argumento Cinematográfico – Como se Escreve um Filme*, já em 1956 apelava para a necessidade de uma «sistematização internacional» do «vocabulário internacional»: «De país para país e até dentro de um mesmo país são grandes as diferenças de critério» no uso de muitos termos (Sousa 1956: 44). À falta de uma difícil uniformização do léxico cinematográfico internacional, bom seria que o nacional não permitisse confusões que se lêem ainda nos mais recentes e mais qualificados dicionários.

Vejam-se os verbetes do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001), e do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2003): o primeiro define *argumento* como «Esquema de acção num filme, numa série televisiva», enquanto o segundo o define como «apresentação escrita, geralmente sucinta, de enredo (ficcional, documentário, didático etc.), a partir da qual se desenvolve, com maior detalhamento e indicações técnicas, roteiro para obra cinematográfica ou de televisão» (Houaiss 2003, tomo I: 370-371); o primeiro define *guião* como «Argumento de um filme contendo indicações rigorosas para a sua realização», enquanto o segundo ignora o uso da palavra na área cinematográfica, mas não na musical (Houaiss 2003, tomo II: 1942); o primeiro define *roteiro* como «Texto, baseado no argumento, que contém as cenas, sequências, diálogos e outras indicações técnicas de uma produção cinematográfica. = Guião», enquanto o segundo o define como «texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme, vídeo, novela, programa de rádio ou televisão, peça teatral etc. dividido em planos, sequências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos» (Houaiss 2003, tomo III: 3207); o primeiro define *sinopse*, sem assinalar a sua especificidade cinematográfica, como «Visão de conjunto, dada de forma abreviada de uma determinada matéria» ou como «Obra, tratado onde se expõe de forma sintética uma determinada matéria», enquanto o segundo a define como «relato breve; síntese, sumário (*s. de um filme, de um livro, de uma ópera*)» (Houaiss 2003, tomo III: 3340).

Salta à vista a imprecisão ou a falta de rigor com que estes e outros dicionários, até de comunicação, definem termos que também na língua quotidiana suscitam confusões, ou que têm flutuante significado. Impor-se-ia distinguir com clareza entre uma história ou uma ideia geral, original ou adaptada, exposta para realizar um filme – e uma obra áudio-visual, com narração e/ou diálogos (*argumento*), e o seu resumo (*sinopse*), o seu desdobramento ou estruturação em partes, sequências, cenas ou planos (*roteiro*) e a indicação sucessiva das componentes textuais, visuais, sonoras, musicais (*guião*).

De qualquer modo, não haverá razão na esfera cinematográfica para desvalorizar ou abdicar, como estão a fazer alguns brasileiros, da palavra e do conceito de *argumento*, palavra que existe em português, com a forma *ar-*

guimento, desde o séc. XIV (*argumentista* – não *argumentador* – é bem recente). Decerto que se trata de uma palavra com longo curso – e prestígio – em áreas da filosofia, do direito, da retórica e até da poesia épica. Mas o significado com que nesta última área a palavra é usada mais justifica o seu uso na área multimediática, até porque este aponta para pelo menos duas das 4 acepções que Rafael Bluteau já indicava no seu *Dicionário da Língua Portuguesa* de 1789: raciocínio exposto por palavras, ou escrito, a favor, ou contra alguma tese ou ponto de vista; prova; matéria, sujeito, assunto; exposição breve da matéria, que se contém em algum contexto mais largo de palavras (Bluteau 1789).

O verbo latino *arguere* não significava só *provar*, porque podia indicar também um tema ou um assunto; não *demonstrava* apenas, porque também *mostrava*, com brilho e clareza (*argu*). Desse verbo nasceram palavras bem expressivas como *arguição*, *arguente* *argúcia*, *arguto*, assim como a palavra *argumento*, que em castelhano se escreve como em português e se escreve com pequenas diferenças noutras importantes línguas, como o francês e inglês (*argument*), ou como o italiano (*argomento*). Mais um argumento em favor do *argumento*, ou mais uma razão para no campo lexical cinético se privilegiar esse termo, que Ernesto de Sousa, cineasta e artista qualificado, não só projectou em título de livro, o já referido *O Argumento Cinematográfico*, como explicitamente defendeu, desmoralizando até os ensaístas e publicistas que à época (década de 50) queriam optar pelo afrancesado *cenário*.

As modernas tecnologias, os novos tipos de comunicação, os novos produtos artísticos podem exigir o trabalho de vários especialistas, a que convém dar nome apropriado. O cinema e os trabalhos multimediáticos sempre se fizeram em equipa. E se se distingue o trabalho do realizador e o do sonoplasta, o do fotógrafo e o do luminotécnico, bom seria que acabasse de vez a confusão que ainda existe entre os autores ou escritores de argumentos, roteiros, guiões, sinopses, e que se delimitasse de vez o significado de cada um destes termos.

Bibliografia

- Academia das Ciências 2001, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, 2 vols., Verbo, Lisboa.
- Barbosa C.A., Guimarães Barbosa G. 2002, *Dicionário de Comunicação*, Editora Campus, Lisboa.
- Sousa E. de 1956, *O argumento cinematográfico*, Sequência, Lisboa.
- Bluteau R. 1789, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa.
- Houaiss (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 3 vols, Temas e Debates, Lisboa.
- Instituto Antonio Houaiss 2003, *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 3 vols, Temas e Debates, Lisboa.

Fissare l'incanto: Raul Brandão e il diario di un viaggio atlantico

Matteo Rei

Università di Torino

I. Il viaggiatore

Al principio degli anni '20 una singolare figura si muove lungo il litorale portoghese, percorrendolo quasi palmo a palmo, apparentemente bramosa di conoscerne i più segreti e inaccessibili anfratti. È un uomo non più giovane, ma che procede ancora agilmente sulle lunghe e smilze gambe d'airone. Da Foz do Douro a Sagres, passando per Aveiro, Mira, Nazaré, Olhão, i suoi occhi azzurri, luminosi sotto le tesse del borsalino scuro, sembrano cercare con insistenza la vista dell'oceano, di cui, si direbbe, hanno rubato le cangianti sfumature. Dalle spalle, leggermente arcuate, pende una mantellina nera, che il giovane amico Aquilino Ribeiro suole paragonare a quella di Amleto, e tra le cui pieghe si materializza ogni tanto, come per magia, un taccuino d'identico colore. Su di esso, dopo aver meditato un po' lisciandosi i baffi brizzolati, l'enigmatico individuo inizia a prendere appunti rapidi, quasi illeggibili (cfr. Ribeiro 1975).

È, questo, un importante indizio per chi fosse desideroso di scoprire il motivo di tanto instancabile deambulare lungo la costa oceanica. L'allampanato viandante, che si sofferma volentieri a chiacchierare con vecchi lupi di mare, vedove dal velo scuro e umili operai delle saline, reca, infatti, nel suo bagaglio di esperienze, tra un meteorico passaggio per il *Curso Superior de Letras* di Lisbona e una carriera militare assai poco congeniale alla sua indole bonaria, un carico ben più singolare e prezioso. È una fitta serie di articoli di giornale, opere teatrali, racconti e romanzi a formare il piccolo tesoro, di carta e inchiostro, a cui il suo nome, Raul Brandão (1867-1930), resterà vincolato nei decenni a venire, affermandosi come una della principali personalità della letteratura portoghese di inizio Novecento¹.

¹ Sotto il segno di Brandão ha avuto inizio la mia conoscenza e il mio rapporto di amicizia con Piero Ceccucci, il cui consiglio e incoraggiamento hanno avuto un peso decisivo nella scelta di rivedere e destinare alla pubblicazione, nel 2011, lo studio

Ci si può chiedere, a questo punto, che cosa cerchi in questi paraggi l'incisivo cesellatore delle piccolezze con cui gli uomini rivestono la propria vita, tanto nei suburbi delle grandi città quanto nell'inamovibile grettezza della vita provinciale. Starà forse immaginando di trasferire qui i grotteschi burattini del proprio tragicomico *Grand Guignol*? Mentre si aggira allungando il collo e lasciando vagare intorno il proprio sguardo curioso, ma mai indiscreto, immaginerà forse d'installare, tra le gomene attorcigliate, le reti intrise di salsedine e le barchette dipinte a colori vivaci, un girone dell'Inferno a cui sembra, nei suoi esperimenti narrativi, ridursi l'esistenza?²

No, la sua idea non è questa. Ad accompagnarlo è un intento ben diverso, a cui supporto c'è la consapevolezza, affermata fin da un semiparodistico autoritratto abbozzato quasi trent'anni prima (Borja 1992: 19), che due vettori orientano il proprio multiforme intelletto e, di riflesso, la propria scrittura. Se, quindi, fino a questo momento, in opere come *A Farsa* e *Húmus*, ha prevalso il polo oscuro e dionisiaco della sua sensibilità, quello degli incubi tratteggiati a chiaroscuro, delle nevrosi contorte e allucinate, del serrato e angosciante dialogo col fantasma, ciò che risulterà dagli appunti raccolti nei taccuini dalla copertina nera, sotto il titolo di *Os Pescadores*, sarà invece la tardiva espressione della vertente più aerea e solare della sua natura umana e poetica. Nelle pagine dedicate alle coste lusitane, infatti, il meditabondo decifratore di enigmi esistenziali cede il passo al delicato pittore delle onde chiare e azzurre, dei lidi dorati, degli inattesi sprazzi di sole³.

L'avventura inaugurata da questi vivaci bozzetti di vita piscatoria incontra, fin da subito, il favore del pubblico, con il risultato di una rapida crescita della notorietà del loro autore. Un ottimo motivo, allora, per non passare sotto silenzio la visita, fatta di lì a poco, agli arcipelaghi di Madeira e delle Azzorre, traendone invece lo spunto per arricchire con un secondo volume la serie degli scritti votati alla resa impressionista di incontri e luoghi. Nasce così *As Ilhas Desconhecidas* (1926), frutto dell'itinerario atlantico seguito

della narrativa brandoniana sviluppato nella mia tesi di dottorato. Spero, pertanto, che l'abbozzo di analisi che qui si sviluppa (prendendo a oggetto un'opera che avevo lasciato da parte in quel precedente lavoro), pur non apportando, mi pare, contributi particolarmente innovativi alla conoscenza dell'autore di *Húmus*, possa quantomeno rappresentare, in virtù del rapporto tra il tema scelto e i trascorsi biografici appena ricordati, un omaggio gradito al dedicatario di questo volume.

² Il critico francese Philéas Lebesgue, sulle pagine del «*Mercure de France*» del luglio 1932, definirà l'autore, a due anni dalla sua scomparsa: *il Dante Moderno di un Inferno sociale* (Lebesgue 2007: 545). Analogo il giudizio espresso da Teixeira de Pascoaes in una lettera allo stesso Brandão, in data 27/04/1926: «Toda a sua obra é a *Divina Comédia* do nosso tempo» (Brandão, Pascoaes 1994: 141).

³ Questo cambiamento, non va, comunque, inteso come una svolta repentina ed estemporanea. Sebbene, infatti, la maggior parte delle composizioni che confluiscono in *Os Pescadores* appartengano agli anni immediatamente precedenti la pubblicazione, avvenuta nel 1923, all'interno dell'opera troviamo anche brani che risalgono al 1900 e perfino al 1893 (Castilho 2006: 433).

nell'estate del 1924 e testimonianza dell'entusiasmo con cui, in questa fase, lo scrittore s'immedesima sempre più nel nuovo ruolo di paesaggista e reporter letterario (cfr. Brandão R. 1988).

Il testo affidato ai tipi dell'editrice Aillaud e Bertrand nel '26 è, dunque, sulla scia di *Os Pescadores*, l'ideale prosecuzione del viaggio che il romanziere di Porto compie, fisicamente e con la parola, attraverso la propria terra, rendendone con maestria e sincero trasporto la luce e i colori, senza, nel contempo, tacerne le evidenti sofferenze e miserie. Nei due volumi di *cahiers de voyage* quello che si abbozza è, infatti, uno dei più tersi e lucidi ritratti fino a quel momento ricavati dall'osservazione della realtà portoghese. Una radiografia poetica che si compone di vivide istantanee che mostrano un Portogallo al crepuscolo della sua prima fase repubblicana, nel momento in cui sono ancora di là da venire le combattive istanze ideologiche del neorealismo e la visione folcloristica e surrettiziamente idilliaca dell'*Estado Novo*.

Le linee generali di questi movimentati affreschi verranno poi riprese nel libro per ragazzi *Portugal Pequeno*, scritto a quattro mani con la moglie Maria Angelina, sebbene, qui, l'immagine dello spazio nazionale venga a trovarsi, per ovvie esigenze di genere, trasfigurata a favore di toni che inclinano verso il meraviglioso e il fiabesco. E, seppur rimasta a livello di progetto, si ha pure notizia di un'ulteriore opera ideata per completare l'articolato politico, arricchendolo con le note di una spedizione verso le colonie portoghesi d'oltremare: fantasioso proposito che accompagna, fino all'ultimo, l'inimitabile prosatore di *Os Pobres*⁴. È questo il sogno della sua vecchiaia: un sogno destinato, tuttavia, a rimanere incompiuto. Nella notte tra il 4 e il 5 dicembre del '30, infatti, è un letale aneurisma a recidere bruscamente il tracciato dei cammini già intrapresi e di quelli soltanto vagheggiati. Quello che resta sono le tracce di un itinerario limpido e profondamente umano, descritto in sessantatré anni di vita e in quattro decenni di scrittura indocile e rinnovatrice.

2. Il diario e le isole

Secondo quanto narra lo stesso autore, il viaggio da cui nasceranno le pagine di *As Ilhas Desconhecidas* ha inizio l'8 giugno del 1924, nel momento in cui, dal ponte del battello a vapore S. Miguel, i suoi occhi perdono di vista anche l'ultima, minuscola, punta di violetto a cui si è ridotta la costa continentale, smarrendo con essa anche l'estremo appiglio al mondo che gli è familiare. Sulla banchina, venuto a salutarlo, è rimasto l'amico Luís da Câmara

⁴ «Já muito doente, com o coração ferido, acarinhou o sonho de partir, pisando solo africano onde teria morrido se tivesse realizado o seu último sonho: – percorrer as nossas possessões africanas, escrevendo sobre elas e sobre as nossas missões, mártires na cristiandade, um livro ao qual daria o título de *Portugal Maior*» (Brandão M.A. 1959: 233).

Reis (1885-1961), mentre a bordo, dove l'accompagna la consorte, spicca la presenza di vecchie ridicole che sembrano uscite da una pagina di *A Farsa*. Sulle pagine del taccuino, sempre a portata di mano, trova ospitalità anche una popolana terrorizzata, come lo scrittore, dal furore delle onde, e con lei i fuochisti esiliati nell'inferno della sala macchine⁵.

Tutto intorno: l'oceano. L'Atlantico, protagonista indiscusso di questi paragrafi preliminari e presenza costante nell'opera, di giorno abbaglia e impressiona il viaggiatore con il suo azzurro fremente e la sua penetrante freschezza, tramutandosi all'imbrunire in una presenza cupa e minacciosa, capace di proiettare anche in queste pagine, apparentemente luminose e leggere, l'ombra di quel *sentimento trágico de la vida* che parrebbe costituire uno dei nuclei più autentici e intimi del sentire brandoniano (cfr. Araújo 1998).

Madeira, annunciata a notte fonda da un invitante profumo di frutta, è la prima tappa della navigazione atlantica, teatro di una sosta troppo breve per lasciare altra traccia al di fuori delle esigue e rapide note sulla ricchezza cromatica dei suoi panorami (osservati, per altro, senza abbandonare il ponte del S. Miguel). Anche le prime impressioni sull'arcipelago azzorriano sono piuttosto concise: Santa Maria è «um torresmo de pedra negra» (Brandão R. 1988: 36) e di un'escursione effettuata al suo interno vengono salvati dall'oblio soltanto il ricordo grato dell'acqua freschissima, bevuta da una delle tipiche brocche di argilla porosa, e la fragrante reminiscenza delle ginestre in fiore. Poco a poco, comunque, il paesaggio insulare riesce a imporre la propria presenza, generando un crescente entusiasmo nel viaggiatore, che ne rincorre attraverso periodi ammirati la luminosità discreta e le svariate, inafferrabili tonalità.

Nel frattempo la rotta iniziata sulla foce del Tago tocca il proprio più remoto approdo. Corvo, nient'altro che pietra e sabbia nera in mezzo al mare verdognolo, appare come un universo a sé. A colpire particolarmente Brandão sono il senso d'isolamento, la miseria, pur decorosa, e la piatta monotonia di una società rigidamente conformista⁶. In altre parole, ciò che allo stesso tempo più lo affascina e più lo sgomenta è l'umile eroismo di una vita semplice, anonima e ripetitiva, quasi intollerabile per lui che, pur cercando periodicamente la solitudine nella *Casa do Alto* di Nespereira, in questa occasione confessa, tuttavia, di non poter fare a meno dei rapporti di socievolezza che

⁵ Tra i comuni passeggeri c'è anche, sebbene non venga menzionato, un giovane studente universitario, Vitorino Nemésio, che, anni dopo, dedicherà a questo primo incontro e a quelli successivi con il creatore di *Húmus* pagine intrise di stima e palpitante affetto (Nemésio 1995: 135-146 e Nemésio 1998). Per maggiori informazioni sui rapporti tra Brandão e il romanziere di *Mau Tempo no Canal* si veda: Pires 1988a: 11-36 e Pires 1988b: 9-25.

⁶ La profonda impressione che destata dalla visita a Corvo è testimoniata anche in una lettera spedita a Pascoaes da Flores: «Venho do Corvo deslumbrado. Lá lhe contarei» (Brandão, Pascoaes 1994: 123).

lo legano al proprio tempo e ai propri simili. Per questo motivo, durante la permanenza all'estremità nord-occidentale dell'arcipelago, ammirazione e desiderio di fuga si mescolano senza posa nelle sue annotazioni.

Non c'è dubbio, in ogni caso, che la vita egualitaria, rude ed essenziale di Corvo si collochi agli antipodi di quella artificiosa, meschina e falsa che lo scrittore mette in ridicolo nelle pagine di *Húmus*. Soli tra le sterminate distese d'acqua e di cielo, gli isolani non tentano, come i personaggi del romanzo, di ridurre l'esistenza a qualcosa di insignificante: a un balocco, a un simulacro. Qui «a vida artificial está reduzida no mínimo» e «o Tempo assume proporções extraordinárias» (Brandão R. 1988: 50). I pastori che portano a pascolare gli armenti, le donne intente a filare su rudimentali telai, i vecchi che serbano la memoria di fame e carestie, assomigliano, così, a figure scolpite da un artista ingenuo nel retablo di una chiesa medievale e riescono a meravigliare per la dignità con cui sopportano tanto il carico delle loro fatiche quotidiane, quanto la coscienza del nucleo amaro e tragico della condizione umana. E l'ammirazione rivolta ai taciturni detentori di una simile, stoica consapevolezza si concretizza nel testo attraverso le parole di chi confessa: «na hora da morte queria ser um destes homens» (Brandão R. 1988: 52).

Sono sufficienti, tuttavia, appena quindici miglia, quelle necessarie ad attraversare la manica di mare che separa questo piccolo mondo antico da Flores, l'isola dirimpetto, per assistere a un brusco cambiamento di scenario. Riecco gli interessi meschini, le invidie inconfessabili, le consuetudini incrollabili che caratterizzano l'atmosfera espressionista dei suoi romanzi: è come se sentissimo nuovamente riecheggiare i passi di *Candidinha*, il vociferare delle vegliarde riunite intorno al tavolo da gioco o il tric-trac delle tessere a scandire un'interminabile partita di *backgammon*. Eppure, per ricreare questo clima psicologico velenoso e stagnante, l'autore più che rifarsi alle sue precedenti opere narrative, cita esplicitamente, invece, la *D. Felicidade* di *O Primo Basílio*, sollevando un velo sul possibile archetipo di tante figure tragicamente ridicole e disperatamente grottesche tratteggiate dalla sua penna⁷.

Flores possiede, comunque, anche l'incanto di paesaggi ammantati di nebbia ed evanescenti, pervasi di una femminilità pudica e di una serenità dimessa, in cui a malapena si distingue una punta di tristezza. La natura parrebbe riserbare, a chi s'avventura in questi paraggi, un paese dalle molteplici meraviglie, che vanno dalla *floresta adormecida* cui l'isola è ridotta, per metonimia, nel titolo del capitolo, all'iridescenza policromatica dei fiori aperti e profumati, o ancora al monte imponente che ricorda un seno turgido e dorato. A ciò si aggiunge il fascino esercitato dal misticismo della gente azzorriana, trasparente nella devozione allo Spirito Santo e nell'ele-

⁷ Un personaggio omonimo compare anche nella brandoniana *História dum Palhaço*. Un'altra figura dello stesso romanzo di Eça de Queirós, Juliana, è invece citata da Oscar Lopes come probabile modello per la *Candidinha* di *A Farsa* (cfr. Lopes 1987).

zione giocosa di un *Imperador* in occasione della Pentecoste, così come nel sopravvivere, nell'entroterra *florentino*, di un piccolo gruppo d'attempati sebastianisti⁸. L'inatteso incontro con questi vecchi dall'aria grave, le fluenti barbe immacolate, i piedi scalzi e gli enormi occhiali con la montatura di latta, è ciò che più sconcerta e affascina il cronista, portandolo a sentire un istintivo rispetto davanti a questi singolari *gentiluomini plebei* (Brandão R. 1988: 70). La loro presenza propizia, d'altra parte, pure l'emersione di uno dei temi più cari all'autore di *Húmus*, ovvero quello della necessità di una proiezione ideale che trascenda i limiti e le costrizioni dell'esistenza materiale, della necessità, insomma, di ciò che egli definisce «sonho», una forza misteriosa che, nei suoi scritti, si delinea come il principale catalizzatore delle energie fisiche e spirituali di ogni essere umano.

Lasciate le erme terre che compongono il gruppo occidentale dell'arcipelago, Brandão approda poi, in data 16 luglio, a Faial, che, pur immortalata nelle pagine del suo libro come «a ilha azul» (Brandão R. 1988: 79), si rivela in realtà di un'impressionante varietà cromatica. Il verde quieto dei campi, che si fa umido a sera, il cielo grigio ed uniforme, i monti che il sole rende dorati o fiammeggianti, le chiazze celesti dei *mistérios*, tutto confluisce in un suggestivo panorama, paragonato a quello di un paravento giapponese⁹. D'altra parte questo è anche il luogo giusto dove cercare conferma alla poetica intuizione secondo cui «o que as ilhas têm de mais belo e as completa é a ilha que está em frente» (Brandão R. 1988: 92-93). I giardini e le *quintas* sparse intorno alla cittadina di Horta si rivelano capaci di regalare, così, indimenticabili ore di contemplazione, in cui immergersi nel cromatismo vibrante e cangiante dell'adiacente promontorio di Pico.

La seconda maggiore isola dell'arcipelago, dal canto suo, suscita nel visitatore una reazione simile a quella della lillipuziana Corvo. Anche qui, dall'iniziale ripulsa si passa a una profonda e indelebile ammirazione, suggellata dall'entusiastica affermazione secondo cui essa è «a mais bela, a mais

⁸ Nell'*excursus* dedicato al culto dello Spirito Santo nelle Azzorre, Brandão dimostra di conoscerne non solo una delle probabili fonti, ovvero l'istituzione dell'adorazione del *Divino Espírito Santo* da parte di D. Dinis e della sua pia consorte, ma di essere anche al corrente di alcune interessanti notizie circa la diffusione di questa peculiare manifestazione religiosa in altre terre segnate dall'insediamento portoghese, come, ad esempio, il *sertão* del nord-est brasiliano. Egli si esime, tuttavia, dal narrarci come sia giunta fino a queste remote latebre tale peculiare forma di venerazione, per la cui storia si può consultare, ad esempio, il sintetico profilo di Natália Correia (1981). Il culto dello Spirito Santo è tutt'oggi vivace nelle Azzorre e ha lasciato, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, la propria traccia anche nell'architettura religiosa dell'arcipelago, dove si possono osservare numerosi *Impérios do Divino Espírito Santo*, ovvero i luoghi di ritrovo delle confraternite professanti simile devozione: particolarmente sfarzosi quelli dell'isola Terceira.

⁹ I *mistérios*, elemento caratteristico del paesaggio azzorriano, sono definiti da Vitorino Nemésio: «extensões estéreis do interior». Si presentano spesso ricoperti d'erica o altre piante spontanee (Nemésio 1998: 49-50).

extraordinária ilha dos Açores» (Brandão R. 1988: 102) e dai paragoni che l'accostano a una colossale statua modellata dal fuoco, degna compagna dell'Adamastor dei *Lusiadi*. La sua preferenza va quindi alla *bellezza intellettuale* (Brandão R. 1988: 100) dei panorami spogli, cinerei e angoscianti di Pico, curiosamente avvicinati al ricordo del golfo partenopeo visitato anni prima. Ciò non sorprenderà chi conosca il gusto dell'autore per i grandi anfiteatri naturali scarni e apocalittici, già rivelato, ad esempio, in alcune intense pagine di *A Farsa e Húmus*, romanzi in cui la perfetta corrispondenza tra dramma interiore e spazio circostante delinea, attraverso l'azione e le descrizioni, un unico e ininterrotto paesaggio dell'anima. Allo stesso modo ben corrisponde alla sensibilità dello scrittore una delle più suggestive visioni che gli si offrono a Pico, ovvero quella dell'umile casetta, eretta in mezzo a terre che sembrano confinare solo con la fine del mondo, dove un vecchio baleniere termina i suoi giorni, scrutando il proprio passato ringiovanire di giorno in giorno nell'agitazione incessante delle onde.

Dopo aver risolto le memorie del proprio passaggio da Graciosa con pochi, rapidi accenni all'illustre fama letteraria conferitale da Chateaubriand e dal soggiorno di un quindicenne Almeida Garrett, liquidata poi con la stessa laconicità anche S. Jorge, con un breve ma sentito richiamo alle miserabili condizioni di vita dei suoi pastori, Raul Brandão scopre, infine, attrattive nuove e inattese nell'ambiente verde, calmo e ordinato di S. Miguel, «una piccola Svizzera persa nel mare» (Brandão R. 1988: 129).

Tra le bellezze ammirate nella vasta isola del gruppo orientale, una speciale menzione merita, naturalmente, il suggestivo scenario lacustre di Sete Cidades. Il duplice specchio d'acqua cristallina diventa, nella descrizione ammirata del viaggiatore continentale, un'entità quasi irreali e fiabesca, al pari della leggenda a cui deve il nome e per via della quale una fantomatica *isola delle Sette Città* era spesso riportata nella cartografia tardo-medievale. È quindi una vaga sensazione di sogno quella che egli porta con sé dopo la visita a quella meraviglia naturale, al punto che confessa di parlarne con una certa apprensione, quasi timoroso che le parole possano dissolvere l'incanto ancora vivo nella memoria.

Scopriamo, tuttavia, che è proprio nel descrivere questo luogo fatato che egli libera tutte le potenzialità pittoriche di una scrittura capace di catturare, come Monet nelle sue molteplici versioni della *Cattedrale di Rouen*, la magia e la suggestione contenute nello spazio di un istante. A tale scopo gli ingredienti sono tanto semplici quanto difficili da combinare, riducendosi a nient'altro che: *sentimento e un nonnulla di colore*¹⁰.

¹⁰ Quello dell'avvicinamento di Brandão, nei suoi *cahiers de voyage*, a una atmosfera stilistica di matrice impressionista è un tema che meriterebbe una più attenta e diffusa considerazione. Un buon punto di partenza può essere rappresentato, in questo senso, dalle penetranti considerazioni sviluppate da Marina Carpuci (2015) in una dissertazione di laurea che ho avuto il piacere (molto più che il merito) di orientare.

Tão pouca tinta! Um quadro feito de emoção; um quadro em que o verde não chega a ser verde, em que o azul é névoa, e um sopro o pó roxo suspenso no ar, puro hálito da paisagem arfando. Três riscos muito leves para fixar o encanto, como se fosse possível só com sentimento e quase nada de cor, fazer uma obra prima (Brandão R. 1988: 127).

Fissare l'incanto: da queste poche righe si può desumere l'obbiettivo che è più in generale sotteso a un'opera come *As Ilhas Desconhecidas*, in cui si assiste al processo di cristallizzazione del ricordo in parola e alla simultanea, proteica metamorfosi della parola in immagine, luce e colore. Fissare l'incanto è, ad esempio, quanto perfettamente riesce a Brandão in un paragrafo di poco successivo a quello citato, laddove l'incorporea sostanza dello stesso delicato anfratto insulare viene efficacemente paragonata agli effimeri arabeschi di ghiaccio, apparsi, dopo una fredda notte invernale, sulle vetrate della tenuta agreste dello scrittore presso Nespereira.

La veduta di Sete Cidades è qui tratteggiata, dunque, con tinte d'acquarello tanto tenui e aeree da far pensare, secondo le parole dell'autore, all'*anima di un paesaggio* (Brandão R. 1988: 128). Non manca, però, la consapevolezza del contrasto, romantico perché a un tempo ironico e sublime, tra le immani forze telluriche che scatenandosi hanno plasmato questo spettacolare anfiteatro e la calma apparente dei campi carezzevoli e dei laghi verde-azzurri, che sembrano sonnecchiare sul fondo dell'antico cratere¹¹.

Lasciate le Azzorre, il ritorno dell'ispirato cronista verso il continente è accompagnato dalla crescente nostalgia per la luce che lo ha visto nascere, la luce intensa e chiara dell'estuario del Douro, assai diversa, a suo dire, da quella attutita e plumbea conosciuta tra le distanti isole oceaniche. Nelle pagine che costituiscono la parte conclusiva di questo portolano letterario sembra, di fatto, prevalere l'urgenza di riallacciare i contatti con l'*humus* della terra iberica. A questa impellente necessità si allea la comprensibile stanchezza di un peregrinare di oltre due mesi, facendo sì che quando egli arriva per la seconda volta a Madeira, a metà agosto, non si trovi ormai più, probabilmente, nella disposizione d'animo migliore per apprezzare le qualità di quest'ultima meta. Va anche osservato, comunque, che alcune delle caratteristiche fisiche dell'isola, quali la sensualità di una natura lussureggiante o il prevalere di calde tonalità tropicali, mal si attagliano al gusto casto e sobrio dell'appassionato bozzettista. A indispettirlo, per di più, sopravviene l'impetosa osservazione degli effetti più deleteri della già ben avviata industria turistica, colpevole, a suo giudizio, d'aver arricchito solo una piccola parte della popolazione e avere, al contrario, diffuso mi-

¹¹ L'origine vulcanica dell'arcipelago è, d'altronde, palese nella seconda meta delle escursioni nell'entroterra di S. Miguel, ovvero le solforose *Furnas*, che sembrano riprodurre, su scala ridotta, lo spettacolo unico dei geysir islandesi, affioranti qualche migliaio di chilometri più a nord sulla stessa dorsale atlantica.

seria, degradazione e alcoolismo tra tutti coloro che sono rimasti esclusi dal lucroso commercio.

A Madeira, comunque, il creatore di *Húmús* dedica anche paragrafi radioosi e vibranti, come nella descrizione del variopinto mercato di Funchal, tra i cui banchi ha modo di apprezzare non solo l'opulenza della frutta esposta, ma anche la musicalità dolce della parlata locale. Oltre a ciò egli immagina anche di poter trovare, sui lidi assolati e tra la vegetazione carnosa di questo *Eden di voluttà* (Brandão R. 1988: 157), un accogliente rifugio per la propria freddolosa vecchiaia. La fine del viaggio è, però, già alle porte e il giorno 29 di agosto, dopo una notte insonne di trepidante attesa, le iridi azzurre dello scrittore tornano finalmente ad abbracciare le amate coste peninsulari dei suoi *Pescadores*.

3. La memoria del paesaggio

Secondo la preziosa testimonianza lasciataci da Maria Angelina Brandão nel suo libro di memorie, sarebbe stato nell'anno precedente alla partenza per le isole, il 1923, che si sarebbero manifestati i primi sintomi della debolezza nervosa e dello scompenso cardiaco destinati a causare il decesso del marito sette anni più tardi (Brandão M.A. 1959: 237)¹². Queste condizioni di fiacchezza fisica, probabilmente aggravate dalla tendenza ipocondriaca dello scrittore a ingigantire oltre misura la portata dei propri malori, ebbero come risultato quello d'infondere nel profondo del suo animo la convinzione di non avere ancora molto tempo a disposizione, esacerbando così la necessità, che già nel 1911 aveva giustificato il suo prematuro pensionamento dall'esercito, di dare una revisione definitiva alle sue creazioni letterarie, a quei libri tanto tormentati che d'ognuno di essi egli soleva dire: «Está pronto e nunca está pronto...» (Brandão M.A. 1931).

È questa la temperie spirituale in cui avviene la trasposizione letteraria del *tour* per gli arcipelaghi portoghesi, a partire dagli appunti presi nei fedeli quaderni a quadretti con la copertina nera. Il bisogno di fissare l'incanto dei paesaggi fuggevoli contemplati lungo la rotta descritta tra il giugno e l'agosto del '24 s'inquadra, quindi, in una più generale propensione a dare forma definitiva a quanto scritto e pensato nel corso di una vita, compito che significativamente viene portato avanti in concomitanza con la stesura dei suoi libri memorialistici, il cui secondo volume fa giustappunto la propria comparsa, riscuotendo un considerevole successo, nel '25 (cfr. Pereira 1999 e 2000).

¹² In realtà, lo stesso Raul Brandão fa riferimento a una sua non meglio specificata «doença» già in una lettera a Columbano del 1917: «Não lhe tenho escrito porque ando muito preocupado com a minha doença, sobretudo depois que o médico me disse que talvez tivesse de ser operado. Conhece-me bem, para calcular como andarei doente! Tudo me custa e tudo me enerva» (Castilho 1980: 20).

L'ossessione del passato, onnipresente fin dai suoi primi sforzi narrativi e trasfigurata poeticamente in *Húmus* dal motivo del *ritorno dei morti*, s'acuisce quindi nella produzione degli anni '20, dopo aver contribuito, in precedenza, alla genesi di due opere curiose come *El-Rei Junot* (1912) e *A Conspiração de 1817* (1914; II ed. 1917), volte, negli anni immediatamente successivi all'instaurazione della repubblica, alla riscoperta della fase storica che aveva segnato la nascita della monarchia costituzionale¹³. A fare da contrappunto a queste rievocazioni d'ampio respiro, imperniate sulle figure di grandi personalità storiche, interviene, nell'imminenza del decennio successivo, la cronaca recente e spicciola contenuta nelle pagine delle *Memórias*. Nel terzetto di volumi (1919-1925-1933) che esse compongono, infatti, a venire accatastato negli scaffali del ricordo è, come indica l'autore, «o lixo da história» (Brandão R. 1998: 38): una caotica costellazione di piccoli eventi, privati e pubblici, votati altrimenti all'oblio.

I diari dei viaggi sul litorale portoghese o attraverso le isole sono sicuramente più affini a questa seconda vertente, emotiva e intimista, di rilettura del passato, che nelle memorie è, soprattutto, quello recente e (anche se soltanto in parte) autobiografico. In entrambi i gruppi di testi un fascio di luce pare così posarsi sulle immagini sottratte alla dimenticanza, dotandole di nuova vita e movimento. Tanto per i delicati quadri che incorniciano i momenti dell'infanzia o per il ritratto di personalità incontrate nel corso di una vita, come per gli schizzi dei *Palheiros de Mira* o per le grandi pale del politico insulare, quella compiuta è, parrebbe, una trasfigurazione *cinematografica* d'esperienze vissute, programma poetico a cui esplicitamente si riferisce il romanziere nelle battute inaugurali del primo tomo delle *Memórias*, rimandando, allo stesso tempo, a un'estetica impressionista che avvicina ancor più questi scritti all'atmosfera dei suoi peripli oceanici.

Isso que aí fica não são memórias alinhadas. Não têm essa pretensão. São notas, conversas colhidas a esmo, dois traços sobre um acontecimento – e mais nada. Diante da fita que a meus olhos absortos se desenrolou, interessou-me a cor, um aspecto, uma linha, um quadro, uma figura, e fixei-os logo no canhenho que sempre me acompanha. Sou um mero expectador da vida, não tento explicá-la (Brandão R. 1998: 37).

L'atteggiamento del turista, dell'incuriosito *spettatore della vita* pare quindi essere connaturato all'indole stessa di Raul Brandão, non limitandosi a emergere, come egli qui confessa, nella trasposizione sulla pagina delle

¹³ In questi testi, dotati di caratteristiche peculiari che li rendono difficilmente inquadrabili nel genere storiografico, il periodo convulso che va dall'arrivo delle truppe napoleoniche all'impiccagione del pluridecorato militare Gomes Freire viene interpretato seguendo l'illustre modello delle opere di tema storico di Oliveira Martins, senza che, comunque, l'autore rinunci a un inquadramento *sui generis* attraverso la doppia lente deformante, a lui cara, della visione tragica dell'esistenza e dell'espressionismo grottesco.

sue esperienze di viaggio, ma plasmando più in profondità il suo rapporto con l'esistenza, assimilabile a quello di un reporter sempre pronto a fissare in rapidi appunti ciò che più lo stimola e lo affascina. Il risultato, comune alle diverse opere di tenore memorialistico, è quello di una serie di scene slegate ma che, scorrendo una dopo l'altra, come spezzoni del nastro cinematografico a cui si allude nel passo sopraccitato, vengono a costituire un discorso coerente e unitario.

L'immagine richiama alla mente il titolo di *Teatro Cinematográfico*, attribuito a una sua opera annunciata e mai apparsa, ed è, d'altronde, in perfetta sintonia con la tecnica d'alcune suggestive prove descrittive contenute, ad esempio, in *A Farsa*¹⁴. Questa constatazione ha già spinto alcuni critici a tentare un accostamento tra le risorse stilistiche del romanziere portoghese e il linguaggio cinematografico, arricchendo, peraltro, di nuove sfumature il parallelismo, già istituito a fine anni sessanta da David Mourão Ferreira, tra i risultati raggiunti dalle creazioni brandoniane e quelli, per certi versi analoghi, conseguiti più tardi dal *nouveau roman* francese (cfr. Mourão-Ferreira 1969)¹⁵.

L'idea di una sequenza di fotogrammi ben s'accosta, di fatto, anche alla dinamicità di alcuni passaggi di *As Ilhas Desconhecidas*, tra le cui pagine è soprattutto nel rapporto che s'instaura tra osservatore e paesaggio che l'avvicinamento alle forme espressive della decima Musa si fa più esplicito e sortisce i migliori effetti. All'interno del testo il cinema viene citato in due occasioni e in entrambe lo scopo del richiamo è rendere conto della relazione che si viene a creare tra il panorama circostante e il punto di vista del viaggiatore, allorché quest'ultimo non si limita a una statica osservazione ma attraversa, in movimento, il medesimo quadro che viene delineando.

Nel primo caso, viaggiando in auto sulla strada costiera che circonda Faial, egli ha occasione di notare che «No automóvel tudo desfila como no ciné» (Brandão R. 1988: 84), annoverando tra gli effetti di questa prospettiva, inedita e irrequieta, l'insolita mobilità acquisita dagli elementi normalmente più sedentari, come il grande monte che pare avanzargli incontro. Un altro risultato di questa ottica mobile è il ridursi delle scene contemplate a pochi tratti, scarni ed essenziali, che, come negli schizzi preparatori dei grandi artisti, guadagnano in forza iconica quanto, inevitabilmente, perdono in dettaglio e precisione.

Nelle zone interne di Madeira, invece, laddove l'auto sfrecciante è sostituita da un più flemmatico carro di buoi, ritorna, sì, l'immagine di una «fita que decorre» (Brandão R. 1988: 158), ma il cambio di velocità implica an-

¹⁴ La prossima pubblicazione di un volume intitolato *Teatro Cinematográfico* è annunciata nel *colophon* della prima edizione (1917) di *Húmus*.

¹⁵ Quello del rapporto tra l'opera di Brandão e la tecnica cinematografica è un motivo ricorrente negli interventi critici sull'autore; si veda, a titolo esemplificativo e in ordine cronologico: Castilho 2006: 208-210; Vasconcelos 1991; Reynaud 1999; Romão 2002.

che, significativamente, il passaggio dalla vorticosa carrellata dell'escursione nell'*isola azzurra* ai tempi più lunghi di una contemplativa inquadratura panoramica, in cui sfilano, uno dopo l'altro, i sembianti, frivoli o gravi, di turiste inglesi, braccianti carichi di legname, donne del popolo...

La metafora filmica si rivela quindi particolarmente adatta a rappresentare emblematicamente il processo mimetico adottato in questo singolare giornale di viaggio, sebbene il riferimento più costante e produttivo sia, seppure non frequente come in *Os Pescadores*, quello alla tecnica pittorica. Un *leitmotiv* ricorrente fin dalla nota introduttiva è costituito, infatti, dal rammarico, già garrettiano, di non poter rendere a parole le vedute che s'offrono allo sguardo di chi osserva, apparentemente più facilmente traducibili attraverso il segno pittorico che non per mezzo della creazione verbale¹⁶.

Ci si può chiedere, a questo proposito, quali siano le caratteristiche proprie degli esercizi di, diciamo, pittura verbale, inclusi nelle «notas e paisagens» che, come recita il sottotitolo, costituiscono l'opera e, per cominciare, occorrerà richiamare nuovamente il carattere impressionista della tecnica descrittiva qui dispiegata. A questo vettore espressivo richiama la preoccupazione, più volte ribadita, di rendere eterne, attraverso la trasposizione in parola scritta, le percezioni che per un inafferrabile istante hanno impressionato la retina, toccato l'udito o sfiorato la pelle del viaggiatore nel suo percorso. Dal punto di vista più strettamente figurativo, questa tendenza si traduce nella prevalenza del colore sulla linea, riscontrabile nella propensione a ridurre le vedute riprodotte a una serie di vibranti macchie cromatiche. Ad arricchire ulteriormente le potenzialità ascrivibili a questo campo di sperimentazione stilistica, non manca nemmeno il ricorso alla sinestesia, già frequente nell'artificiosa écriture artiste delle prove giovanili e ora impiegata con minore generosità e maggiore consapevolezza in figure d'indubbia efficacia, come «silêncio verde», «estertor violeta e cinzento», «voz da paisagem» (Brandão R. 1988: 39, 67, 77).

All'impressionismo predominante in questo testo e in *Os Pescadores* fa da contrasto, tuttavia, la permanenza di una soggiacente direttrice espressivista, soggettiva e centripeta, assiale negli scritti narrativi e qui generatrice d'immagini in cui alla suggestione della resa pittorica si sovrappone l'inattesa intromissione di un connotato emotivo, di un giudizio qualitativo, di una caratterizzazione metafisica, riconducibili più al sotterraneo operare della coscienza interiore che a una mera trasmutazione del dato sensibile. Non si spiegherebbero altrimenti, a nostro giudizio, il «negrum trágico» della

¹⁶ «Não poder eu pintar com palavras alguns dos sítios mais pitorescos das ilhas, despertando nos leitores o desejo de os verem com os seus próprios olhos!...» (Brandão R. 1988: 29). Si confronti con l'analogo sfogo di *Viagens na Minha Terra*: «Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão; porque em dois traços dele te dizia muito mais e melhor do que em tanta palavra que por fim tão pouco diz e tão mal pinta» (Garrett 1993: 184).

notte oceanica, oppure il «branco magoado» delle albe insulari e il «verde negro e satisfeito» delle fertili coltivazioni di Terceira (Brandão R. 1988: 32, 37, 39): sintagmi che in apparenza traducono un elemento cromatico, ma in cui l'aggettivazione è ormai lungi dal voler determinare una semplice gradazione all'interno di una tavolozza dalle molteplici sfumature.

Sono questi gli indizi che lasciano trapelare come, mentre va tracciando piccoli quadri che saranno fondamentali per l'inclusione del mondo insulare nelle mappe dell'immaginario letterario portoghese, Brandão dia al proprio itinerario anche un valore più intimo e più personale. Quasi ad anticipare l'idea, più tardi espressa nell'apologo di Saramago, che la vera isola sconosciuta, verso cui sempre si salpa, è a ben vedere quella che ognuno porta, inconsapevole, dentro di sé.

Bibliografia

- Araújo J.C. 1998, *A filosofia trágica da vida (ensaios sobre a obra de Raul Brandão)*, Difel, Lisboa.
- Borja L. de 1992, *Os Nephelibatas (Fac-simile da 1ª edição, 1892)*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães.
- Brandão M.A. 1931, *Introdução*, in R. Brandão, *O Pobre de Pedir*, Seara Nova, Lisboa, 3-5.
- 1959, *Um Coração e uma Vontade (Memórias)*, Coimbra.
- Brandão R. 1986, *Os Pescadores*, Editorial Comunicação, Lisboa.
- 1988, *As Ilhas Desconhecidas*, Editorial Comunicação, Lisboa.
- 1998, *Memórias, Tomo I (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Relógio d'Água, Lisboa.
- Brandão R., Pascoaes Teixeira de 1994, *Correspondência (recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano)*, Quetzal, Lisboa.
- Carpuci M. 2015, *Se eu fosse pintor...: la parola impressionista in Os Pescadores di Raul Brandão*, Dissertazione di Laurea presentata al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 2014/2015.
- Castilho G. de 1980, *Três facetas da personalidade literária de Raul Brandão*, in G. de Castilho, M. Cesariny (a cura di), *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 7-9.
- 2006, *Vida e obra de Raul Brandão*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Cesariny M. 1980, *Raul Brandão e a pintura*, in G. de Castilho, M. Cesariny (a cura di), *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 10-14.
- Correia N. 1981, *Açores: o lugar do espírito*, «Cultura Portuguesa», I, Biblioteca Nacional, Lisboa, 91-93.
- Eiras P. 2000, *O Mar é transparente (Raul Brandão: pintura e metafísica)*, in M.J. Reynaud (a cura di), *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, Porto, 469-476.
- Garrett J.B. da Silva Leitão Almeida 1993, *Viagens na Minha Terra*, Porto Editora, Porto.
- Lebesgue P. 2007, *Portugal no Mercure de France (Aspectos literários, artísticos, sociais, de fins do séc. XIX a meados do séc. XX)*, tradução e cordonação de M. Carretero Cruz e L. Cruz, Roma Editora, Lisboa.
- Lopes Ó. 1987, *Raul Brandão*, in *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 365-366.

- Mourão-Ferreira D. 1969, *Húmus ou um 'novo romance' com cinquenta anos*, «Tópicos de Crítica», União Gráfica, Lisboa, 117-130.
- Nemésio V. 1995, *Raul Brandão íntimo*, in Id., *Sob os Signos de Agora*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 135-146.
- 1998, *Corsário das Ilhas – Jornal de Vitorino Nemésio III – Obras Completas*, vol. XVI, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Pereira J.C. Seabra 1999, *Introdução*, in R. Brandão, *Memórias, Tomo II (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Relógio d'Água, Lisboa, 9-32.
- 2000, *Introdução*, in R. Brandão, *Memórias, Tomo III, Vale de Josafat (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Relógio d'Água, Lisboa, 9-27.
- Pires A.M. Bettencourt Machado 1988a, *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, in Id., *Raul Brandão e Vitorino Nemésio – Ensaios*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 11-36.
- 1988b, *Prefácio*, in R. Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, Editorial Comunicação, Lisboa, 9-25.
- Pires J. Cardoso 1986, *Ler o Mar*, in R. Brandão, *Os Pescadores*, Editorial Comunicação, Lisboa, 7-19.
- Reynaud M.J. 1999, *Raul Brandão e o expressionismo literário (Notas para uma leitura de A Farsa)*, «Revista da Faculdade de Letras», II Série, vol. XVI, Universidade do Porto, Porto, 111-123.
- Ribeiro A. 1975, *Perfil breve de Raul Brandão*, in Id., *Camões, Camilo, Eça e alguns mais (Ensaios de crítica histórico-literária)*, Livraria Bertrand, Venda-Nova, 183-204.
- Romão L. 2002, *Húmus, 1999*, «Colóquio/Letras», 159-160, Janeiro-Julho, 47-55.
- Sérgio A. 1980, *Os Pescadores, por Raul Brandão*, in Id., *Ensaios*, vol. III, Sá da Costa, Lisboa, 82-88.
- Varela Á. 1997, *Visão da Madeira na pena/paleta de Raul Brandão*, «Revista Islenha», 21, Julho-Dezembro.
- Vasconcelos J.M. de 1991, *Húmus de Raul Brandão: algumas notas de leitura*, in R. Brandão, *Húmus*, Vega, Lisboa, 7-15.

África Misteriosa: o testemunho da escritora Maria Archer

Maria do Rosário Pimentel

CHAM, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores

O nosso interesse pela figura de Maria Archer ficou a dever-se, em parte, ao efeito surpresa provocado pela leitura de um conjunto de títulos relacionadas com o fenómeno da chamada literatura colonial¹. A autora desde logo atraiu a nossa atenção, não só por serem poucas as personalidades femininas que se distinguiram nas letras portuguesas na primeira metade do século XX, mas também pelo seu carácter, argúcia e capacidade de análise na observação de universos diferentes; sobretudo por ter vivido numa sociedade que não reconhecia às mulheres competências intelectuais de criatividade, de crítica e de iniciativa pessoal e profissional².

A – Os tempos eram adversos a tudo o que fosse espírito crítico, à mudança de paradigmas comportamentais, sobretudo advindos de uma mulher que, contrariando a postura oficial, se mostrava ‘atrevida e forte na observação’, em vez de se manter circunscrita ao lar, à dependência do pai ou do mari-

¹ A designação ‘colonial’ tem servido, com frequência, para ostracizar esta literatura, recebida como produto de menor qualidade e, sobretudo, comprometida com a ideologia e a prática política de um determinado período histórico. De facto, a literatura foi o veículo ideal para dar a conhecer os espaços coloniais, até aí mais imaginados do que conhecidos e, por outro lado, foi um meio útil para propagandear a mensagem imperial a partir dos anos 30 do século XX. Hoje é fundamental não confundir valores estéticos e informativos, que a própria designação denuncia, com ideologias que sobressaem no tempo histórico. As duas realidades não são incompatíveis, mas a sua natureza é distinta.

² Maria Archer (1899-1982) é contemporânea de Irene Lisboa (1892-1958), Maria Lamas (1893-1983), Alice Ogando (1900-1981) e Rachel Bastos (1903-1984). São personalidades femininas que se distinguiram no panorama cultural português, escrevendo e denunciando preconceitos e injustiças sociais. Sobre a evolução do número de mulheres que se distinguiram e as especificidades dos seus discursos (cf. Ferreira 2002: 21).

do (Simões 1942: 138; Ferreira 2002: 50)³. Maria Archer apresenta-se nos antípodas dessa imagem: feminista por natureza e inconformista, lutou, de corpo e alma, pela dignificação da mulher; contra discriminações e obscurantismos tradicionais, desafiou preconceitos morais e sociais e não hesitou em denunciar injustiças de toda a ordem. Era uma ‘escritora incómoda’; tão ‘incómoda’ e ‘atrevida’ que os mecanismos de repressão do Estado Novo procuraram silenciar-lhe a voz e ignorar-lhe a existência. Valeu-lhe a inteligência, a subtileza de espírito e a capacidade de resistência (Azevedo M. 1982: 9).

Maria Archer (1899-1982), nome literário de Maria Emília Archer Eyrolles Baltasar Moreira, nasceu e faleceu em Lisboa. Acompanhou os pais para África, vivendo em Moçambique (1910-1913) e na Guiné (1916-1918). Em 1921, casada com Alberto Passos, volta a Moçambique, onde viveu durante cinco anos e, em 1932, divorciada, parte de Lisboa para Angola, ao encontro dos pais. Estas longas estadas no continente africano, onde se deixou contagiar pelos traços particulares de natureza física e humana, tomaram-lhe conta dos sentidos e foram marcantes na sua formação. Com apenas 14 anos, em 1913, publica, em Moçambique, no jornal «O Ocidental», o seu primeiro artigo; em 1918, na Guiné, divulga o poema *Desejo Mórbido* que lhe valeu o reconhecimento de «poeta do exotismo» (Moreira 2014).

O seu primeiro livro – *Três Mulheres* – de parceria com António Pinto Quartim, surge publicado em Luanda, em 1935. Neste mesmo ano, regressa a Lisboa, de «**ânimo afoito para ingressar no mundo literário**» (Archer 1952: 5). Por essa altura, em Portugal, na sequência da política que iria conduzir ao Acto Colonial e à institucionalização do Império Colonial, o Estado promovia uma intensa actividade cultural em prol das colónias. Maria Archer participa nesse movimento, fazendo-se notada desde o primeiro instante. Escreve, realiza palestras, visita estabelecimentos escolares, frequenta tertúlias e convive com figuras da intelectualidade. Grandes vultos das letras portuguesas reconheceram-lhe o mérito, elogiaram a agudeza de espírito e a forma como abordava questões sociais; à margem, não deixaram ficar os louvores à gentileza e elegância com que se apresentava: era «uma mulher muito atraente» (Soares 2012). Tornou-se, como diria Raúl Rego, «o caso do dia nos cafés, nas redacções, no teatro, nos salões de chá e nas livrarias» (Rego 1982: 3). Mas, o encanto logo deu lugar ao menosprezo. Os anos que se seguiram ao final da década de 30 foram um período particularmente

³ O modo como as mulheres eram concebidas na sociedade portuguesa está bem explícito na *Constituição Política da República Portuguesa*, de 1933, que irá vigorar até 1974. No § único do artigo 5º afirma-se: «A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas».

difícil, em que Maria Archer teve de lutar pela sua afirmação pessoal e profissional; «Ela era uma mulher livre, escritora de garra, senhora de si e impondo-se pelo talento», o que, na altura, era visto, pela maioria da sociedade, como desagradável ou mesmo impróprio para uma senhora (Rego 1982: 3).

Em 1945, filia-se no Movimento da Unidade Democrática (MUD). A 10 de Novembro, o seu nome surge na lista dos intelectuais portugueses, promovida por este movimento. A divulgação da postura política do grupo, feita pelo jornal «República», dirige-se ao eleitorado «afirmando que só um povo livre pode gerar uma cultura e só a Democracia permite a formação de um povo livre»⁴. Em 1949, envolve-se na campanha para a presidência da República do general Norton de Matos, defendendo o direito de voto da mulher portuguesa. Perante o poder político a escritora era uma mulher subversiva.

Profundamente desiludida, com dois livros apreendidos pela censura, qualificados de perniciosos à moral social e aos costumes⁵, perseguida pela polícia política, estigmatizada pelo divórcio,⁶ afastada dos círculos culturais, com problemas familiares⁷ e uma situação económica precária, em 1955, a autora parte para o exílio em terras brasileiras. Sobre este período afirma: «a censura asfixiou-me e tirou-me os meios de vida». Era já uma escritora reconhecida no meio literário e jornalístico. Dizia que partia para o Brasil “porque já não podia viver em Portugal” (Entrevista a Maria Archer 1956). Mas formulava «a esperança de ver, um dia, o seu sonho realizado: “Portugal um país livre, um país de igualdade entre homens e mulheres”» (Moreira 2014). Na despedida contou com a solidariedade dos amigos de longa data, Ferreira de Castro e Aquilino Ribeiro.

No Brasil, reitera a sua posição de opositora ao regime salazarista. Em 1958, subscreve um telegrama, dando apoio à candidatura do General Humberto Delgado à presidência da República. Também no Brasil, integra o Co-

⁴ Cf. <<http://ruyluisgomes.blogspot.pt/2014/02/movimento-de-unidade-democratica-lista.html>> (09/2016).

⁵ Cf. Despachos da censura, <<http://ephemerajpp.com/2012/02/06/censura-relatorios-no-2971-11-de-fevereiro-de-1947-no-8587-9-de-outubro-de-1969-relativos-a-casa-sem-pao-de-maria-archer/>> (09/2016).

⁶ A sociedade portuguesa de então rejeitava o divórcio. A divorciada era preterida pela família, pela sociedade e, acima de tudo, pela Igreja, que via o casamento como uma instituição indissolúvel que fundamentava a família. O homem não era afectado pelo divórcio; mas, para a mulher, era motivo de escândalo (Cf. Osório 1911).

⁷ A família também reagia, por vezes com alguma agressividade, sobretudo quando era alvo de exposição nas páginas autobiográficas nas obras da autora. O relatório da censura feita ao livro *Aristocratas*, talvez o mais autobiográfico, evidencia esse facto: «Este livro foi presente a censura em virtude dum requerimento assinado por uma irmã da autora, a qual protesta pelo facto do livro descrever deturpadamente, segundo a requerente, cenas da vida da família, apresentando os pais, e principalmente a mãe, sob um prisma falso e ofensivo», <<http://ephemerajpp.com/2012/02/06/censura-%E2%80%93-despachos-da-direccao-dos-servicos-da-censura-relativos-a-livros-de-maria-archer/#jp-carousel-55030>> (09/2016).

mité dos Intelectuais e Artistas Portugueses Pró-Liberdade da Imprensa e apoia a Frente Patriótica de Libertação Nacional; foi Presidente da União das Mulheres Portuguesas e incorporou o Grupo de Intelectuais e Democratas Portugueses residentes em São Paulo.

Ali viveu 24 anos, entre intelectuais portugueses, igualmente exilados, entregando-se ao jornalismo, promovendo discussões políticas, debatendo e criticando a política portuguesa, mas também escrevendo crónicas que a mantinham ligada ao mundo africano⁸. Lutava por um Portugal Novo, para onde pudesse regressar e usufruir de liberdade de pensamento e de escrita. Mas, desde o início, as saudades roíam-lhe a alma; a solidão do exílio tornou-se dramática quando, após um primeiro período estável de convivência e manifesta produção jornalística, atravessou uma época bastante conturbada, com dificuldades económicas, crises de saúde e isolamento social. Não queria morrer fora de Portugal.

Regressa a Lisboa, em 1977, pobre, doente e, uma vez mais, desiludida. Passados cinco anos, falece desamparada e esquecida, no asilo de Santa Maria de Marvila. Logo após o óbito, Natália Correia, em discurso apresentado na Assembleia da República, presta homenagem à escritora «falecida na miséria» e clama pela intervenção urgente do Ministério da Cultura a quem cabe «remediar velhos desleixos em matéria de segurança social dos autores» portugueses e evitar vexames desta natureza «infligidos àqueles que, com as suas obras, alentam a cultura que nos identifica». Acentua que é ao Estado que compete a obrigação de «desagravar quem ilustrou as letras, de se apagar como mendiga num asilo que, por mais acolhedor que seja, não desvanece a marca humilhante da caridade pública na biografia de uma escritora que empregou o seu talento desempoeirado em avivar a literatura portuguesa» (*Diário da Assembleia da República* 1982: 1668-1670)⁹. Na sua intervenção, Natália Correia não quer deixar que o fim triste e desventurado de M. Archer seja em vão: dirige-se ao Estado e reclama a pouca estima que é dada à cultura portuguesa, a falta de consideração, o esquecimento a que são votados vultos de relevo nacional e denuncia as condições degradantes em que viviam certos autores por carência de apoios oficiais. As palavras de Natália Correia foram bem acolhidas e a ela se juntaram as vozes de outros deputados da Assembleia da República, neste tributo a M. Archer; sobre ela é ainda dito:

⁸ Optaram pelo Brasil, como terra de exílio, personalidades portuguesas de renome internacional. Entre eles podemos destacar Humberto Delgado, Henrique Galvão, Adolfo Casais Monteiro, Sidónio Muralha, Vítor Ramos, Barradas de Carvalho, Castro Soromenho, Tito de Morais, Manuel Sertório e Vítor Cunha Rego, João Sarmento Pimentel (Cf. Rodrigues 2009).

⁹ Natália Correia leu a intervenção que tinha escrito antes do falecimento de Maria Archer que, por razões de programação, foi adiada, acabando por se realizar postumamente, como homenagem à escritora.

[...] essa mulher que não só nas suas páginas arrojadas fez cair muitos dos preconceitos que inibiam a literatura feminina como, tendo vivido na África transpôs essa experiência para um valioso testemunho literário dos anos crepusculares da vida colonial. [...] [que] foi escândalo da hipocrisia que nos amarelecia as verdades com o fel do puritanismo aliado das ditaduras e encorajante exemplo para os jovens que, saudavelmente, queiram afeiçoar-se à honestidade de exprimirem livremente os seus pensamentos (*Diário da Assembleia da República* 1982: 1668-1670).

Para Manuel Alegre bastaram meia dúzia de palavras para caracterizar a personalidade da autora: «foi uma grande escritora e uma grande mulher portuguesa: uma mulher incómoda em Portugal, no Brasil e na sua própria morte» (*Diário da Assembleia da República* 1982: 1668-1670).

B – Maria Archer foi uma viajante incansável, exploradora de mundos, de espírito cosmopolita. Mulher de vasta cultura cruzou continentes e ideias, perscrutou formas de vida, sondou razões. Foi pesquisadora etnográfica, jornalista de profissão, escritora, tradutora e ensaísta. Daqui resultou uma grande e variada produção literária que abrange, entre outros itens, romances, contos, novelas, teatro, literatura juvenil, ensaios, divulgação etnográfica, memórias, crónicas e poesia. Proferiu conferências aos microfones da *Emisora Nacional*, aquando da Semana das Colónias, na *Sociedade de Geografia*, na *Sociedade de Instrução e Beneficência A Voz do Operário*, em estabelecimentos de ensino e militares. Foi colaboradora de vários jornais e revistas; contam-se as suas participações para o «Jornal de Notícias», «O Primeiro de Janeiro», «O Diabo», «Sol Nascente», «Correio do Sul», «Eva», «Fradique», «Ilustração», «Modas e Bordados», «O Mundo Português», «Portugal Colonial», «Anglo-Portuguese News», «Diário de Lisboa», «República» e para as revistas «Civilização» e «Seara Nova». São de sua autoria alguns suplementos infantis do diário *O Século: O Tónio e o fidalguinho* e o *Carlinhos detective por acaso*. Durante a sua estada no Brasil colaborou, com regularidade, nos periódicos «O Estado de S. Paulo», «Gazeta de São Paulo» e ainda no «Portugal Democrático», jornal da resistência ao regime salazarista.

Para além de *Três Mulheres* (1935), obra com que se estreou na ficção, escreveu, no mesmo ano, *Viagem à roda de África*, romance de aventuras infantis, que lhe valeu, em 1938, o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, atribuído pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Participou, em 1936, no X Concurso de Literatura Colonial – 2ª categoria – com o livro *África Selvagem*, publicado em 1935¹⁰. Em 1938, publica *Ida e Volta dum Caixa*

¹⁰ A obra foi aceite por unanimidade e o talento da autora muito louvado pelos críticos que chegaram a considerá-la a revelação literária de 1936. No entanto não foi premiada. No X Concurso, na 2ª Categoria, foi atribuído o 1º prémio à obra *D. Carlos I*, de Luiz Vieira de Castro, e o 2º prémio à obra *Um drama no sertão*, de Henrique Quirino da Fonseca. Cf. Concursos de Literatura Colonial 1936: 109-111). Entre 1926 e 1969, a Agência Geral

de *Cigarros*, em 1944, *Ela é apenas mulher*, e, em 1947, *Casa sem pão*; três obras polémicas, consideradas escandalosas e imorais, sobre a condição das mulheres; a primeira e a última acabaram por ser proibidas¹¹. Outras obras estiveram para serem apreendidas, como no caso do livro *A primeira vítima do diabo*, de 1954, que o censor deixou passar pelo facto de não se justificar uma «intervenção tardia» num livro que já ia numa 2ª edição e estar à venda há muito tempo. Cabe bem recordar a expressão de Maria Teresa Horta: «Tudo o que Maria Archer dizia, era proibido» (Horta 2001: X).

As polémicas provocaram uma notória rejeição e a autora viu-se afastada de encontros e de tertúlias literárias: marginalizada pela audácia com que punha a nu a hipocrisia social que diante de si tinha. Todavia, coragem e força de carácter não lhe faltavam e, mesmo sentindo na pele o afastamento e a angústia da incompreensão, nunca se escondeu atrás de um qualquer pseudónimo. Por ocasião do seu falecimento, em artigo de homenagem, o crítico João Gaspar Simões sublinhou que «os seus livros eram mais temidos, em Portugal, na altura em que se exila, pela ousadia das suas concepções morais do que pela sua ideologia política» (Simões 1982: 15-16). É de salientar que, num mundo que lhe era adverso, a autora manteve, com a persistência e a firmeza que caracterizavam a sua personalidade, uma postura de contestação social e política aliada à mensagem de uma mudança urgente dos costumes e das regras da moralidade. Talvez por isso, o mesmo crítico comente que «tanto os seus contos como os seus romances são peças morigeradoras por excelência» (Simões 1952: 5).

Da sua vasta produção literária, são ainda de destacar *Fauno Sovina* (1941), *Memórias da Linha de Cascais* (1943), escritas em parceria com Branca de Gonta Colaço, *Há-de Haver uma Lei* (1949), *Filosofia duma Mulher Moderna* (1950), *Nada lhe será perdoado* (1953), e em 1957 edita *Terras onde se fala Português*. Na década de 50, escreve mais um livro baseado na forte impressão que lhe causou o julgamento do capitão Henrique Galvão acusado de conspirar contra Salazar; Maria Archer, na qualidade de repórter do jornal «República», assistiu ao processo, no Tribunal Militar de Santa Clara. Ao declarar ser sua intenção publicar os dados recolhidos, inclusive as entrevistas ao réu, aos advogados e ao juiz, tornou-se alvo da Polícia Internacional

das Colónias, sob o patrocínio do Ministério das Colónias, promoveu anualmente os Concursos de Literatura Colonial, iniciativa que tinha a finalidade de fomentar a produção de textos sobre as colónias portuguesas e a acção portuguesa. Foi mais uma iniciativa de propaganda do património ultramarino que o Estado Novo desenvolveu em prol dos valores que defendia. As obras premiadas eram distribuídas pelos estabelecimentos de ensino público da metrópole e das colónias, contando com o apoio o Ministério da Instrução que, para o efeito, destinava uma verba do seu orçamento.

¹¹ A apreensão de *Casa sem pão* ocorre no mesmo ano em que Salazar decreta a ilegalidade do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, organização feminista que, desde 1914, tinha sido a instituição mais activa de defesa das mulheres. Salazar proíbe também toda e qualquer expressão pública «contrária à ordem nacionalista da família-nação» (Cf. Ferreira 2002: 50).

e de Defesa do Estado (PIDE) que, em 1953, lhe invadiu a casa e confiscou o material coligido. O livro sobre esse tema acabou por ser publicado em São Paulo, em 1959, com o título *Os últimos dias do fascismo português*, graças às cópias dos apontamentos que enviara para o amigo de longa data, Tomás Ribeiro Colaço, também exilado no Brasil.

Ao todo, a autora escreveu 31 livros, publicados entre 1935 e 1963; alguns chegaram à 2ª edição, e outros, graças ao interesse que despertaram, tiveram uma 3ª edição, como foi o caso dos livros *Ela é apenas mulher*, *Aristocratas* ou ainda *Há de haver uma lei*, este último com edições da própria autora. *Ela é apenas mulher*, *A primeira vítima do diabo* e *Memórias da Linha de Cascais* foram reeditados postumamente; o primeiro em 2001, o segundo em 2006 e o terceiro, em edição ilustrada, em 2013.

Maria Archer era uma autodidata. Apenas com a instrução primária mas possuidora de uma vasta cultura, de uma grande sensibilidade e de um espírito crítico penetrante, soube aliar pensamento, criatividade e comunicação numa cativante forma escrita. Manuel Campos Lima, na crítica literária do jornal «O Diabo», a propósito de *África Selvagem*, não poderia ser mais explícito sobre as qualidades e o estilo literário da autora:

O livro *África Selvagem* [...] é por si só, o bastante para impor Maria Archer como escritora, para consagrar os seus dotes de observadora inteligente e conscienciosa, de narradora perfeita, adaptando-se com admirável plasticidade de estilo às situações que descreve, tratando sem exagero deformador mas também sem superficialidade os assuntos que mereceram a sua atenção e denotando um grande poder de comunicabilidade, deleitando-nos e comovendo-nos, desvendando-nos almas e revelando-nos inéditas belezas, numa vibração que desde a primeira à última página não afrouxa nunca (Lima 1935: 3).

Ainda hoje as suas obras captam a atenção do leitor pelo primor literário, realismo e lucidez como descreve as paisagens envolventes, como contrasta as práticas sociais e como recriava ambientes psicológicos. Sem esforço, a autora leva-o a usufruir da leitura e do conhecimento, que lhe proporciona esse viajar por entre páginas.

Lamentavelmente, às suas qualidades literárias – sempre muito louvadas – não correspondeu a aceitação das suas ideias rotuladas de imorais, obscenas, subversivas da ordem social estabelecida, a começar pelo facto de ser uma mulher a defendê-las e com a pretensão de querer discorrer e escrever como um homem¹². A própria autora revela-nos a indignação que sentiu perante as observações críticas de Marcelo Caetano:

¹² A escritora denuncia as constantes barreiras sociais que se erguiam à liberdade intelectual da mulher: «Trabalhamos sem poder sair do círculo de arame farpado com que o clã e a sociedade nos limitam a criação» (Archer 1952: 10). Por isso considera os livros escritos por mulheres «momentos heroicos»: custaram-lhes «coragem e angústias, que os homens, para igual feito, desconhecem de todo» (Archer 1952: 10).

Recordo-me de que esse meu primeiro livro, **África Selvagem**, concitou encômios excepcionais e, contudo, recebidos, por mim, como de mau quilate. Marcelo Caetano dedicou-lhe um editorial no *Jornal do Comércio e das Colônias* em que o analisava entre aplausos e este comentário surpreendente: «Este livro escrito por um homem seria honroso para ele», etc. No areal lunar que era, então, a minha experiência dos meios literários poisou a primeira pegada do assombro, mesclado de revolta. Seria necessário estabelecer a paridade ofensiva para me valorizar o trabalho? (Archer 1952: 5)

Para além da expressão que a autora realça, Marcelo Caetano elogia a obra, salientando que o livro «**África Selvagem**, é uma excepcional revelação literária, destas que só de longe em longe se manifestam» (Archer 1938b: 35; *Jornal do Comércio e das Colônias* 1936). Sem por em causa a interpretação da autora, em sintonia com o modo de pensar da época, neste caso concreto, somos levados a questionar se a ‘paridade’ estabelecida, não seria um elogio? Numa sociedade que colocava a mulher na sombra do homem, qualificar a obra deste modo não seria uma forma de demonstrar o elevado talento da escritora, que igualava à competência do mais ilustre autor? É apenas mais uma interpretação.

O crítico João Gaspar Simões não considerava a escritora ‘revolucionária’, mas «atrevida»; não a reconhecia como uma autora imoral, pelo contrário, via-a como representante da tradicional moral burguesa, onde promovia a transformação de velhos conceitos; classificava-a de «escritora-moralista por excelência». À qualificação da sua obra de «imoral», «corrosiva», «corruptora», o crítico contrapõe que «pelo contrário, se há obra moral na moderna literatura portuguesa – essa obra é a de Maria Archer». Refere não conhecer outra escritora portuguesa «que à audácia dos temas e das ideias» aliasse «uma expressão tão enérgica e pessoal». «O seu estilo – acrescenta – respira força e solidez».

Comparava as suas obras a «águas-fortes», em especial os seus contos, «porque o estilo de Maria Archer atua sobre a realidade com o poder “corrosivo” que essa substância química manifesta na sua atuação sobre a chapa metálica em que o artista trabalha» (Simões 1950: 3-4).

C – Maria Archer foi uma notável escritora do período colonial. A itinerância pelo império colonial português, a vivência e o interesse profundo pelas realidades locais, a consciência histórica, a constante observação crítica iriam influenciar a sua escrita ensaística e documental e fazer dela uma conceituada autora de literatura colonial, com abordagens pertinentes que transcendem as fronteiras nacionais e étnicas.

Nestas obras, as referências autobiográficas são uma constante e a ressonância crítica de realidades experienciadas, também. As descrições paisagísticas apelam aos sentidos do leitor interiorizando-se no seu espírito; por vezes, a autora percebe a que a rodeia a partir de estereótipos da civilização europeia; outras vezes deixa-se conduzir pelas singularidades das civilizações e dos homens que as compõem. Nuns textos as questões

económicas e sociais sobem a primeiro plano; noutros, são as práticas políticas e administrativas que se avolumam; noutros ainda, são as expressões culturais que assumem relevância. Globalmente, as suas obras transpõem a literatura como obra estética, são documentos históricos e etnográficos de quem soube 'ler' a própria época em que viveu, as realidades que diante de si tinha e procurou compreender as sociedades africanas do ponto de vista de quem as constituía. Neste sentido, em Maria Archer, a perspectiva de análise no quadro da alteridade, parece surgir como uma tendência natural.

Nos seus escritos evoca episódios da história portuguesa, factos coloniais, narra lendas e contos de temática africana, descreve a natureza animal e vegetal, os povos, as culturas. Ana Maria Martinho, ao caracterizar a sua obra, realça essa «componente fundamental» que é «a de pertença à nossa literatura colonial, ou seja, àquele conjunto de textos que, incluindo-se prioritariamente na literatura portuguesa, propõe leituras marcadas pela exterioridade em relação aos mundos de que fala». E acrescenta: «curiosamente é nessa medida que melhor nos garante a imparcialidade e a ausência de preconceitos rácicos ou culturais» (Martinho 1994: 41).

As suas obras de índole colonial revelam uma forte ligação a África; a essa África dos tempos da meninice, da juventude e da idade adulta, tão cheia de encantos e mistérios; essa África que «gestou» «o seu amor pelos trópicos» e lhe «temperou» a «lança defensiva da gesta do colono lusíada» (Archer [s.d.]: 13). Aí recolheu apontamentos etnográficos, confrontou percursos históricos, questionou vantagens e adversidades que lhe permitiram dar um testemunho mais realista das colónias portuguesas situadas nesse continente.

A escritora alerta para as potencialidades destes espaços que estão sob a jurisdição portuguesa, mas também, por consequência, para a urgência de modernizar e desenvolver as estruturas locais. Louva a gesta portuguesa, mas não se abstém de tecer críticas aos erros cometidos, muitas vezes pelas ilusões e ambição dos europeus, por desconhecimento dos territórios ou por incompreensão dos povos locais. Inicia a sua produção em temáticas africanas com o livro *África Selvagem* publicado em 1935. Em 1938, edita *Viagem á roda de África*, romance de aventuras infantis. Entre 1936 e 1938, colaborou na colecção *Cadernos Coloniais*, com vários estudos de carácter antropológico, histórico e geográfico. Posteriormente dá à estampa o livro *Roteiro do Mundo Português*, em 1940, e *Herança Lusíada*, que surge sem data. No Brasil, publica *Terras onde se fala Português*, em 1957, *África sem luz*, em 1962, e *Brasil, fronteira da África*, em 1963.

A colecção intitulada *Cadernos Coloniais* surge em Portugal, entre 1935 e 1960, e abordava temas variados da história da colonização, realidades diversas dos espaços coloniais bem como impressões étnico-culturais e religiosas dos povos conquistados. De 1935 a 1941, estas publicações atingem uma grande projecção, dando resposta ao apelo governamental de divulgação e exaltação do Império Português. A colecção contou com a colaboração de autores portugueses de renome como foi o caso de Julião Quintinha, Gastão Souza Dias,

Alfredo Felner, Henrique Galvão entre outros. Maria Archer foi a única mulher que marcou posição nesta área das letras portuguesas. Tomou a seu cargo seis números: o n. 9, *Sertanejos*, de 1936, o n. 11, *Singularidades dum país distante*, 1936, o n. 15, *Ninho de Bárbaros*, de 1936, o n. 19, *Angola Filme*, de 1937, o n. 32, *Colónias piscatórias em Angola*, de 1938 e o n. 49, *Caleidoscópio Africano*, de 1938. Conscientemente ou não, a sua escrita, veiculada essencialmente por saberes e sentimentos que a ligavam ao mundo que descreve, acabou por servir os ideais do Estado Novo na divulgação e promoção do Império Colonial.

Maria Archer era uma colonialista, mas muito crítica em relação à prática colonial portuguesa.¹³ Neste seu trajecto de escrita, as apreciações negativas são uma constante. Frontal como era, teve o cuidado de não dirigir os seus juízos ao poder político, mas desviá-los para situações concretas que tinham a ver mais com o método do que com o regime. Subtileza de discurso que lhe permitia levantar questões, discorrer sobre os assuntos e propor alternativas.

Nos inícios do século XX, África era ainda um continente de que existiam escassos conhecimentos, sobretudo das zonas interiores; por esse facto, não é de estranhar que fosse um campo aberto à imaginação e que circulassem diversos estereótipos desfavoráveis sobre essas regiões e seus habitantes. A própria autora comprova essa realidade:

Vivi nela [Ilha de Moçambique] três anos, de 1910 a 1913, época em que o interior do distrito ainda nos parecia aterrador e misterioso, em que os brancos só se sentiam em segurança perfeita fechados no aro de coral da ilha. No continente mal se passava além do litoral. Temia-se o sertão, a terra negra e o selvagem (Archer 1940: 195).

Na altura, não deixava de ser estranho o facto de uma mulher viajar tanto e ter um tão grande conhecimento de lugares longínquos e inóspitos. Esta dúvida lançou a desconfiança sobre as descrições do mundo africano assinadas por Maria Archer. Se, por um lado, os seus textos despertavam curiosidade por revelarem um conhecimento profundo e pormenorizado, marcando a diferença, por outro lado, suscitavam reservas sobre a veracidade do que era relatado. As dúvidas decorriam do facto de a autora ser mulher, por isso destinada a manter-se circunscrita ao lar, considerada inábil, por natureza, para escrever sobre tal realidade e com tantos conhecimentos.

D – A inegável qualidade histórica da sua obra ressalta das múltiplas experiências de vida que Maria Archer soube transmitir através de relatos autobiográficos e memorialistas. Como ela refere, não foi, nem simplesmente

¹³ Quer em contexto monárquico, quer com a República, raros foram os que defenderam o abandono das colónias. As divergências centravam-se nos métodos de colonização, mas não se questionava a legitimidade do domínio europeu. Archer diz mesmo: «O nosso império ultramarino pertence-nos por herança, como nos pertence o nosso chão europeu» (Archer [s.d.]: 333).

esteve em África; «no país do sol» viveu «anos dilatados» e «peregrinou durante 14 anos», «indo e vindo». Assim ficou a conhecer as cinco colónias que os portugueses ali tinham, absorveu a África em que cresceu, física e emocionalmente: «Eu não sou mero observador da colonização portuguesa de além-mar sou colono [...] Andei pelos matos da Guiné, de Angola, de Moçambique; fiz duas vezes o périplo do continente e varei-o até à espinha dorsal» (Archer [s.d.]: 13). Embrenhou-se no mundo africano e é notório que o sentiu, pois no acto da escrita, vai enlaçar razão e emoção: «Não são etéreos apontamentos de viagem, mas expressão de intensa comunicação entre mim e a África, a que a minha pena deu voz» (Archer 1957: 9).

Estes relatos são valiosas fontes históricas. Nestes casos, não é tanto o estilo literário que importa, mas descobrir realidades que estão para além dos registos oficiais; realidades vividas ou próximas dos próprios autores, mas que nem todos conseguem perceber com perspicácia e transmitir com rigor. Maria Archer possuía estas qualidades e, por isso, como já referi, marcou posição de destaque, não só no discurso literário, mas também nos discursos histórico e etnográfico do seu tempo. Para além da descrição de povos e culturas, a sua escrita está entremeada de discursos sobre potencialidades económicas, aproveitamento de recursos, processos de administração, emigração, desenvolvimento industrial e tantos outros temas, sobre territórios que, apesar de estarem há mais de cinco séculos sob a jurisdição portuguesa, eram ainda desconhecidos ou muito mal conhecidos.

Por outro lado, não descarta as marcas de grandiosidade da história do povo português, no processo dos descobrimentos e até mesmo na colonização, onde evidencia traços peculiares que os distinguem de outros povos. Tudo se passa como se de um desígnio se tratasse e em que os portugueses, compelidos pelas *moiras* gregas, vão pelo mundo, «alucinados, alteando o archote que aos outros guia para o triunfo» e para a sua própria espoliação. Refere-se à Holanda, à Inglaterra e à França que «armam corsários que atacam e prendem nos mares parte das naus portuguesas carregadas nas feitorias da Índia» e que despojaram Portugal de partes significativas do seu Império: «das conquistas da Índia e Oceânia ficaram-nos apenas migalhas de terra, colcha de retalhos rasgados dum antigo manto imperial». Mas em África, Portugal possuía a joia dos espaços coloniais portugueses: Angola (Archer 1937: 6, 7, 24).

E – Angola era o seu espaço de eleição. Ali, tinha diante dos olhos «a verdadeira África misteriosa», de natureza exuberante que lhe transmitia uma sensação de deslumbramento. Para este «mundo de surpresa e sortilégio», que diz ser uma das «maravilhas da criação», Maria Archer pretende atrair as atenções e demonstrar que as potencialidades económicas locais poderiam ser uma alternativa à situação de pobreza que se vivia na metrópole. Angola era «terra desmarcada, pasto da nossa ambição lusíada – grande ambição de pequenos». Ali, latejava «o deslumbramento duma grande esperança de poderio, de riqueza, de prolongamento imperial»; outro Brasil “que ainda não

é», apenas esperança de vir a ser (Archer 1937: 5). A autora procura seduzir os leitores, sobretudo os jovens, a partirem como colonos para Angola; ao mesmo tempo, salienta a necessidade do investimento nesses territórios, olhados como o prolongamento da metrópole (Archer 1937: 5).

No início do caderno n. 19, *Angola Filme*, a autora, através de uma construção mais idílica do que real, remete o leitor para a oposição Europa/África em que aquela é uma «[...] colmeia saqueada, abarrotando de populações miseráveis, famintas de terra, de trabalho, de pão [...]» e África a terra onde é possível «[...] sentirmo-nos beijados por toda a Natureza, [...] no inebriamento das plenitudes de cor, harmonia, beleza»:

[...] as asas doiradas da ave-do-paraíso vão riscando no céu tropical o acastelamento de todas as ilusões. [...] quem se não iludirá crente de que deixa na esteira do barco, como nos sulcos da vida, para sempre afastados, para sempre perdidos, as penas, as humilhações, as agonias, os desenganos, o lastro que impede a alma de voar! (Archer 1937: 3-4).

Se África surge numa dimensão revitalizadora face à Europa, Angola era terra auspiciosa para Portugal. Neste sentido, na escrita de Maria Archer a descrição da natureza angolana não poderia ser mais deslumbrante e contrastante com a escassez europeia. Os planaltos do interior de Angola eram terras e climas favoráveis à raça branca aptos para a agricultura, prontos para serem colonizados e darem «pão e trabalho a dez milhões de europeus» (Archer [s.d.]: 105).

No contexto africano, Angola evidenciava-se como uma potência emergente, já marcada pela presença portuguesa, que transparecia na construção dos espaços e na influência exercida junto das populações nativas. Este facto estava relacionado com a «singular capacidade» de colonizar do povo português que Maria Archer entende ser só comparável à do povo romano. Só eles, entre antigos e modernos, souberam colonizar «assimilando as raças conquistadas» (Archer 1937: 5-7). Quanto aos portugueses acrescenta, como atributos influentes, «a sua força de adaptação, de resistência, a sua sobriedade, o seu ânimo aventureiro». Alude ainda à importância da religião na conquista e na união dos povos e à relevância do ensino da língua portuguesa que, sendo uma «ambição» do africano «falar como nós», é o idioma que «domina a terra de Angola» (Archer 1937: 5-7). Sobre o nível da língua, esclarece: «É claro que este indígena bem-falante, e mesmo o assimilado ou o mestiço, não pretendem dar ao branco lições de classicismo em linguagem» (Archer 1937: 5-7).

Todavia, por entre valorizações e elogios, Maria Archer não deixa de criticar o colonizador e o rumo da política que seguiu. Os portugueses, comenta, mostraram que sabiam colonizar, mas estão longe de saber administrar. É incisiva quando afirma que tudo quanto existia de bom em Angola foi «obra» da «grei» e não consequência de «quaisquer manobras políticas ou administrativas» que, contudo, se fossem aplicadas a preceito operariam

maravilhas (Archer 1937: 5-7). Significativas são ainda as suas palavras quando estabelece a comparação com o Brasil e destaca que só tarde, muito tarde, os portugueses descobriram as riquezas de Angola. Até esse momento «a natureza e os azares do acaso coligaram-se para esse histórico crime – Angola povoa o Brasil» (Archer 1937: 23). Ou quando lamenta o desamparo político ao longo dos séculos:

Depois de 1580 não mais chegaram à província socorros de Portugal. Os reis espanhóis que então nos governavam não davam atenção aos assuntos coloniais. Só no Brasil os portugueses se inquietavam com o estado de Angola e temiam a sua perda, por ser manancial de escravos (Archer [s.d.]: 107).

Maria Archer censura o facto dos portugueses nunca se interessarem por saber quem eram aqueles povos africanos, com um nível civilizacional tão diferente dos rudimentares índios do Brasil. Critica os «homens das caravelas» que, concentrados nos seus interesses, apenas consideravam os africanos como «carne de comércio e seara de Cristo». Reprova os antigos cronistas por louvarem com excessivo zelo cristão e «piedosíssima baboseira», as conversões religiosas e os feitos da conquista, desdenhando as formas de existência e de pensamento das sociedades locais e não verem mais do que a «miséria económica dos negros» (Archer 1937: 9). A autora chega a pôr em causa as narrativas desses cronistas quando descrevem, com excessiva grandeza, o «fervor cristão» de neófitos «que nunca abandonara(m) o seu habitat sertanejo» (Archer 1937: 11-12)¹⁴. Só com o século XX, surgiu o interesse em conhecer verdadeiramente os povos africanos.

A presença portuguesa em Angola remonta ao século XV. Mas, se no Norte do território, o português manteve com alguma continuidade histórica, encontrando aí condições locais para a aquisição de escravos e o desenvolvimento comercial, no Sul de Angola, apesar de conhecido desde as viagens de descobrimento de Diogo Cão, só muito tardiamente, já em finais do século XIX, se procedeu a uma efectiva colonização¹⁵. Do mesmo modo, dados os interesses comerciais, os portugueses concentravam-se, principalmente, na orla costeira, onde estabeleceram feitorias, e só muito posteriormente avan-

¹⁴ Maria Archer concluiu que lançada «a dúvida sobre uma parte do discurso carrega o descredito sobre a restante, mesmo sem minúcias de exegese» (Archer [s.d.]: 12).

¹⁵ No Caderno n. 9, *Sertanejos*, Maria Archer aborda esta questão logo no início: «A ocupação de Angola, quer militar, quer civil, só penetrou pelo sertão depois do célebre tratado de Berlim, em 1884. [...] Até à conferência de Berlim, Angola era ocupada militarmente, apenas nas povoações do litoral, planalto da Huila (1845) e alguns presídios pouco afastados da costa. Mas toda a extensão do seu território interno, os sertões que com ela confinam [...] eram frequentemente cruzados por portugueses, missionários, exploradores, alguns deles comerciantes de permuta na maioria» (Archer 1939: 3-7). A colonização efectiva do Sul de Angola não resultou de um projecto nacional; foi, em grande parte, provocada por pressões internacionais, inglesas e alemãs, que ameaçavam tomar conta desses territórios, caso Portugal o não fizesse antes.

çaram para o interior do continente. Do ponto de vista comercial, a maioria dos povos do sul, nómadas e refratários à servidão, deixaram os portugueses indiferentes, e, por isso, a colonização foi ocasional, da responsabilidade de missionários ou de comerciante, na maioria degredados, que se introduziam pelo sertão, e de missões de exploração, oficiais ou privadas. Os mercadores mantinham-se na zona litoral, não se arriscando a penetrar em zonas desconhecidas; eram os intermediários, os sertanejos que traziam das regiões mais distantes da costa, a mão-de-obra escrava que seria vendida para o Brasil.

Apesar de classificar a colonização portuguesa de «carácter civilizacional» dada a presença de missionários e de mestres, logo a seguir aos guerreiros, a autora deixa antever uma realidade muito diferente (Archer 1937: 26). Ao estabelecer contrastes que põem em evidência interesses, domínios e destruições, Maria Archer ressalta que, nas vésperas da chegada dos portugueses à foz do rio Zaire, o território angolano era detentor de uma forte tradição e união linguística, enraizada na família dos povos bantos. Acrescenta que ocupava o território outrora constituído por grandes impérios africanos, como o «vasto e forte império do Congo», «formidável máquina de guerra», que reunia reinos e senhorios com obrigações de vassalagem e suseranias, governados por «monarcas autênticos, majestades de sangue real e direito divino, autocrático(s), venerado(s) por milhões de súbditos, senhores de vidas e haveres. Negro, nu, selvagem, – mas majestade *quand même*» (Archer 1937: 9-10). Povos que já possuíam um nível civilizacional e uma estrutura política e social que lhes permitiu enfrentar os portugueses com um tal poderio, que se poderia deduzir que «caminhavam para certa expansão política que é agora impossível calcular», dada a «interferência das raças brancas» (Archer 1937: 10).

Na realidade, informa que, apesar de não haver dados estatísticos «a ocupação europeia fez definhir a população de África»: não só porque as epidemias novas, as guerras, a escravatura, o trabalho compelido «ratinharam no povo negro», mas também porque – «a experiência mostra (va-o)» – uma «indefinida, ainda misteriosa acção» tornava a «vizinhança dos europeus dissolvente para as populações africanas». Não era possível «fazer o cálculo dos reveses que a invasão dos brancos infligiu aos negros»; não era possível «calcular a importância que eles teriam na História, o que fariam no mundo, se continuassem sem entraves a sua evolução étnica» (Archer 1937: 14). São palavras que têm um forte efeito acusatório que Maria Archer dirige aos «brancos». Estes encontraram em África «uma raça valorosa que defrontava a sua» e transformaram-na no «rebanho faminto, miserável, a que hoje se chama a mão-de-obra indígena»; quanto aos grandes impérios, foram «quebrados a tiro de canhão» (Archer 1937: 13-14).

Quem hoje acotovela os rebanhos de negros pacíficos, tementes, não visiona sequer a época soberba em que eles coroavam reis poderosos, reis que erguiam em pé de guerra centenas de milhar de homens, que pretendiam tratar em igualdade com os reis portugueses, que eram servidos por milhares de escravos, e homenageados com sacrifícios humanos (Archer 1937: 10 e 13).

Durante todo o período colonial, as realezas africanas permaneceram como símbolos, com o apoio das autoridades, mas já sem a dignidade e a magnitude dos seus ancestrais; não passavam de figuras grotescas, exibidas como se ainda tivessem alguma influência. Maria Archer relata a forma «desprestigiante» e «dilacerante» como o rei do Congo se apresentou, em 1933, na *Feira de Amostras de Luanda*:

O atual rei do Congo fez a sua aparição de entremez. Visitou a exposição, seguido por cortejo ignóbil, como mascarada pobre. É um rei nominal, rei sem trono, com menores funções que regedor de freguesia. [...] É um negro alentado, alto e balofo. Vaidoso, agarra-se às aparências do prestígio. Ostentava um velho bicorne de embaixador, baço nos doirados. A rainha coroava-se dum diadema de latão branco. Ambos vestiam à europeia. Tive pena de os ver. Aquelas figuras, que desgostavam os olhos, como que manchavam as imagens magníficas, as bárbaras grandezas, que o título – rei do Congo – levantou na minha imaginação. Foram estes – Congo, Angola, Ginga – os mais poderosos reinos que defrontaram os portugueses conquistadores de Angola. Impérios e imperadores desfeitos, esboroados no mesmo pó que absorveu a sua marcha ascensional (Archer 1937: 19).

A Angola do tempo da autora era «um país de mistério e incógnitas», por ainda ser desconhecido; ao mesmo tempo, era um território «de enigmático futuro», arrolado no turbilhão dos interesses da colonização que apenas validou as potencialidades de riqueza da terra. Mas o seu discurso endurece mais quando se refere à população: «Hoje o negro não vive, vegeta. Como povo, como raça inimiga, como ambição humana, não existe. A África prolifera rebanhos de homens domesticados, de espinha curva, de alma vazia, cuja miséria é a mais clamante abominação do nosso século». Por fim, desfere nova crítica: «Essa carne resistente e resignada, que povoou e desbravou o Brasil, ainda hoje moireja sem proveito – nem para eles, nem para nós – no império colonial português» (Archer 1937: 20).

No centro de todo o descalabro estava, como principal razão, o tráfico negreiro que, por sua vez, era o grande suporte do sistema colonial. Maria Archer não poupa palavras para assinalar a acção nefasta de negreiros e corsários:

Os negreiros, como bando trágico de corvos, absorvem a actividade da colónia. Depois os corsários rondam as costas de Angola, caem sobre as naus pejudas de carne negra, roubam, matam – entesouram [...] Cada ano se exportavam milhares de negros. Mas em maior valor humano era desfalcada a colónia. Porque morriam três homens por cada escravo aportado ao Brasil. Morriam nas guerras de conquista, nas razias, nas lutas fratricidas. Morriam nos porões das naus, nessas longas viagens que salvavam o Atlântico. Morriam nos ergástulos, chumbados ao tronco, esfaimados de espaço e de luz. Morriam nas levas, arrastados pelos caminhos do sertão imenso, vergados à canga, grillheta nos pés, entre chicotes de beluários. Angola transfundiu o seu sangue para a América do Sul (Archer 1937: 23 e 26).

Angola foi o «ventre *mater*» que «povoou» e «arroteou» a América: era «carne caçada, carne vendida – pela guerra, pelo embuste, pela compra» (Archer 1937: 21-22). Esta realidade dramática está sempre presente na escrita da autora. Foi uma fatal «coincidência».

A autora confirma a presença da escravatura, nos costumes tradicionais africanos como sendo um «estado social» legítimo (Archer 1937: 22-23). A maioria das referências deixadas por historiadores e viajantes também atestam a sua existência, sendo o número de escravos indício do poder e da ostentação das autoridades locais. Com a colonização da América, os europeus iniciaram o tráfico negreiro atlântico, que contou com o apoio dessa estrutura africana: «porque assim se encontravam dispostas as coisas, os negreiros fomentavam guerras entre os negros na mira de negociar a carne dos vencidos. [...] O lucro da guerra era dele. O mercado americano tragava todas as fornadas» (Archer 1937: 23).

Em trágicas levas de supliciados, amarrados à canga, arrastando grilhetas, derreados, batidos, caminham. Vêm da imensidade de todas as selvas, escorrem das planuras do dorso africano como as águas das enxurradas escorrem no mar [...] para desbravar a selva, o mistério, a barbárie do Novo Mundo. Escravos! Chorando, sangrando, morrendo! Carne de dor, tinindo a oiro! (Archer 1937: 21 e 32).

Maria Archer comenta em tom de desaprovação: «A natureza e os azares do acaso coligaram-se para esse histórico crime – Angola povoa o Brasil». «Angola era manancial de carne» e «o negreiro engordava vendendo o corpo dorido do negro preado» (Archer 1937: 25). Vale a pena recordar o padre António Vieira; as circunstâncias eram outras e os autores eram em tudo diferentes, mas em pleno século XVII, Vieira refere-se ao escravo negro, dizendo que «era o seu sangue, o seu suor e as suas lágrimas que alimentavam e sustentavam o Brasil que não podia dispensar o seu trabalho forçado»; ou então evocar uma das suas frases emblemáticas: o «Brasil tem o seu corpo na América e a sua alma em África» (Vieira 1925: 143; Azevedo 1931: 471).

No *Caderno Angola Filme*, as noções de liberdade e escravatura surgem em oposição, associadas respectivamente a índios e negros: «A noção de liberdade – o homem livre na terra livre – arraigava-se nas instituições sociais dos americanos selvagens. A escravatura, como estado social dentro da lei, era uso tradicional em toda a África» (Archer 1937: 22-23). O Brasil precisava de mão-de-obra, de que Angola era excedentária: «o tráfico dos escravos foi o hífen que uniu Angola e Brasil» e foi o negro banto que desbravou a selva e encheu a terra de frutos, para o Brasil se tornar aliciante aos olhos dos europeus e para a América se tornar «o El-Dourado das multidões europeias» (Archer 1937: 26).

A riqueza oriunda do tráfico negreiro ofuscou as demais fontes de lucro da colónia. Neste contexto, Maria Archer referencia o efeito devastador da abolição, ainda mais desastroso, para o povo angolano do que a própria escravatura, dado não haver na colónia outras fontes de riqueza tão significativas que atraíssem a atenção dos negociantes de escravos. A autora retrata

os tempos de tráfico legal como época dourada que ia extinguindo a riqueza viva de Angola: «O escravo rendia oiro. O negreiro luzia de magnate na época. Corsários emprestavam dinheiro a reis». De Angola, continuamente partiam, para esse «exuberante Brasil», «naus abarrotadas» de escravos, que os «corsários emboscados nas estradas do mar» surpreendiam, atacavam e apoderavam-se dos negros escravizados (Archer 1937: 30).

Não esconde o seu desagrado pelo facto de a política portuguesa eleger o Brasil como espaço privilegiado do seu império e de não ser equitativa com os auxílios prestados às colónias: «Angola esgota-se, depaupera-se para fecundar o Brasil» e «toda a navegação se faz no rumo de ida e volta do Brasil. Portugal não reparte cuidados pela colónia. Para ela esbate-se a Metrópole como recordação antiga» (Archer 1937: 29-30).

F – Numa altura em que África ainda não despertara o real interesse dos portugueses, Maria Archer percorria o continente, desvendava-lhe segredos e mistérios da natureza e dos povos, chamava a atenção para as suas potencialidades e descrevia quadros da sua história e práticas colonialistas.

Sublinhamos de novo que a sua obra, para além do valor literário, também se reveste de um extraordinário interesse histórico. A autora, no entanto, não confunde os dois tipos de discursos e faz várias advertências no sentido de assinalar o carácter despretensioso das obras, de ressaltar alguma imprecisão e acautelar críticas. Em *Angola Filme*, na última página, em rodapé, escreve: «Estes apontamentos foram escritos com o maior cuidado; mas a autora, que não é historiadora, não garante a precisão das datas que indica, nem a veracidade dos informes que colheu» (Archer 1937b: 40). Do mesmo modo, no Caderno n. 49, *Caleidoscópio*, esclarece: «Eu sou apenas artista com a pena ao serviço da sensibilidade, e não gosto de meter o bedelho em assuntos fora do meu ofício; por isso me abstenho de gabar com números na mão o valor económico dos planaltos de Angola» (Archer 1938a: 39).

Não é em vão que Maria Archer faz estes reparos; talvez fosse por uma questão de prudência, de honestidade, ou até por autodefesa. Ao abordar certas temáticas, a autora sabia que estava a enveredar por domínios que, habitualmente, eram considerados da alçada masculina. Isso não a incomodava, pelo contrário, até lhe permitia argumentar no mesmo pé de igualdade, se bem que sob o disfarce de ser «apenas artista». Mas a autora viveu em contacto e com intensidade a realidade colonial portuguesa em África e considerava-se no direito de formular opiniões a partir dos conhecimentos que alcançou: «Um depoimento pessoal, sem quaisquer pretensões, não pode ser acusado de pedantismo» (Archer 1939: 32). Afirmava não atuar nem como representante do povo colonizador, nem do colonizado, porque lhes pertence e com eles comungou «da hóstia do sol tropical» durante anos maravilhosos (Archer [s.d.]: 13).

Maria Archer surge como mulher perspicaz, de grande cultura, com um pensamento crítico fora do comum, embora sem formação académica. Es-

ta circunstância foi utilizada para diminuir o valor da sua obra, como não tendo uma sólida base teórica. O sociólogo Gilberto Freyre, que prefaciou a obra *Herança Lusíada*, destaca que a autora escreve «com amor», «com inteligência», «com sensibilidade», «com discernimento», salienta o seu «talento literário», a sua «qualidade de observação», o seu «poder de análise», o seu «gosto pelo estudo» e classifica-a de «admirável escritora portuguesa». No entanto, não deixa de marcar os limites epistemológicos dos ensaios socio-antropológicos da autora. Chega a escrever que M. Archer poderia ser «em língua portuguesa uma espécie do que a anglo-americana Margaret Mead é em língua inglesa», mas para isso teria de juntar «ao talento literário» a «formação científica em Antropologia e Sociologia». Mesmo assim «chega a dar por vezes carácter quase científico às suas impressões de gentes e culturas quer europeias quer tropicais». Por último, afirma «pouco faltar às páginas da talentosa escritora portuguesa para serem ensaio de Lusotropicalismo» (Freyre [s.d.]: 9-11)¹⁶. A obra de Maria Archer tem «quase» tudo, mas falta-lhe um «se» e, por vezes, apenas um «pouco».

Hoje podemos dizer que não há escrita, nem ciência objectiva. Exactidão e rigor surgem através da subjectividade do observador, do escritor e do leitor. O conhecimento processa-se através de 'leituras' e estas têm a ver com motivações diversas, sendo, pois, leituras possíveis, não falsas. De África, sobretudo da Guiné, de Angola e Moçambique, Maria Archer escreve com conhecimento directo, com a saudade que se derrama dos «bicos da pena a cada traço da letra», mas sem esquecer «o apontamento erudito [...] o tesouro da experiência alheia [...] o pormenor exacto extraído das publicações oficiais» (Archer [s.d.]: 13-14). Com um cuidado que vai gerindo, Maria Archer diz o que quer e demonstra o que pode. Mas não silencia ideias, reacções e emoções.

¹⁶ A obra de Gilberto Freyre teve grande aceitação entre os intelectuais portugueses. Mas esse facto não significava uma adesão correspondente às teorias lusotropicalistas que desenvolvia. Por ocasião da publicação do livro *Sobrados e Mucambos*, a autora é levada a fazer uma leitura mais profunda das teorias, confrontando-as com a realidade histórica e com a prática colonial em África no seu próprio tempo. A generalização do modelo brasileiro a todo o 'mundo português', levanta sérias dúvidas a Maria Archer. Em texto publicado na Seara Nova, em Novembro de 1937 a sua posição é evidente: «O povo português teve em Angola e Moçambique grandes terras virgens e grandes massas de negros escravizados; mas não sei o que houve nas directrizes iniciais da colonização que em África se atrofiaram os elementos que se expandiram no Brasil – e a expansão étnica, a fixação pela casa e a família, a adaptação ao meio que se pode chamar civilização regional, como que a simbiose da terra e do homem, não são fenómenos conhecidos da colonização de Angola e Moçambique» (Archer 1937a: 167-168). A autora conclui que «o milagre não deu gémeo» e propõe duas explicações para esse facto: «a política colonial tendente a desmerecer a mestiçagem» e a «ausência de amor no contacto do português com o negro e a África» (Archer 1937a: 167-168). Cf. Castelo 1999: 73.

Escreveu activamente para subsistir, para alcançar a sua independência, para expor as suas ideias; lutou, com não menos veemência, para que os seus livros não fossem votados ao completo esquecimento e chegassem ao conhecimento das gerações mais novas, a quem cabia a guarda da memória e a construção da futura sociedade. Consciente da justeza dos princípios que invocava, defendeu-os com convicção na crítica e no apelo à mudança.

Em África, onde passou tantos anos da sua vida, nessa África «misteriosa», «inebriante» de cor, harmonia e beleza descobriu também o brilho da ilusão e aprendeu a soltar o «lastro que impede a alma de voar» (Archer 1937: 4).

Bibliografia

- Archer M. 1937a, *Aspectos da paisagem social na África portuguesa e no Brasil do passado sugeridos pelos livros de Gilberto Freyre*, «Seara Nova», 536, Lisboa.
- 1937b, *Angola Filme*, Caderno n. 19, Edições Cosmos, Lisboa.
- 1938a, *Caleidoscópio*, Caderno n. 49, Edições Cosmos, Lisboa.
- 1938b, *Colónias piscatórias em Angola*, Caderno n. 32, Edições Cosmos, Lisboa.
- 1939, *Sertanejos*, Caderno n. 9, Editorial Cosmos, Lisboa.
- 1940, *Roteiro do Mundo Português*, Edições Cosmos, Lisboa.
- 1952, *Revisão de conceitos antiquados*, «Ler, Jornal de Letras, Artes e Ciências», Lisboa.
- 1957, *Terras onde se fala português*, Ed. Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro.
- (s.d.), *Herança Lusíada*, Prefácio de Gilberto Freyre Luanda, Lourenço Marques, Lisboa.
- Azevedo J.L. de 1931, *História de António Vieira*, vol. I, Lisboa.
- Azevedo M. de 1982, *Maria Archer, uma escritora incómoda*, in *Diário de Notícias*, 24 de Fevereiro.
- Castelo C. 1999, *O modo português de estar no Mundo: O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Edições Afrontamento, Porto.
- Concursos de Literatura Colonial 1936, «Boletim Geral das Colónias», XII, A.G.C., Lisboa.
- Constituição Política da República Portuguesa de 1933*, [http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933. \(09/2016\)](http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933. (09/2016)).
- Diário da Assembleia da República*, I série, 24, 27 de Janeiro de 1982.
- Entrevista a Maria Archer* 1956, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de Janeiro.
- Ferreira A.P. 2002, *A Urgência de contar*, Caminho, Lisboa.
- Freyre G. (s.d.), *Prefácio*, in M. Archer, *Herança Lusíada*, Lourenço Marques, Edições Sousa e Costa, Luanda, Lisboa,
- Horta M.T. 2001, *Prefácio*, in M. Archer, *Ela é apenas Mulher*, Parceria A.M.P., Lisboa.
- Jornal do Comércio e das Colónias*, 20 de fevereiro de 1936.
- Lima M.C. 1935, *Crítica Literária*, «O Diabo», II (78), Lisboa, 22 de Dezembro.
- Martinho A.M. Mão-de-Ferro 1994, *Contos de África escritos por mulheres*, Editorial Pendor, Évora.
- Moreira O.A. 2014, *Singularidades de Maria Archer*, <<http://mulhermigranteemcongresso.blogspot.pt/2014/04/singularidades-de-maria-archer-senhora.html>> (09/2016).
- Osório A. de Castro 1911, *A mulher no casamento e no divórcio*, Guimarães Editores, Lisboa.
- Rego R. 1982, *Maria Archer*, in *Diário Popular*, «Opinião», 3, Lisboa, 2 de Fevereiro.

- Rodrigues M. Urbano (2009), *A luta dos Antifascistas Portugueses do Brasil contra a ditadura de Salazar e o Colonialismo*, Grenoble, <<http://www.odiarario.info/?p=1178>> (09/2016).
- Simões J.G. 1942, *Crítica I: a prosa e o romance contemporâneos*, Livraria Latina Editora, Porto.
- 1950, *Uma escritora portuguesa que escreve a 'Água-Forte'*, in *Letras e Artes, suplemento de Amanhã*, 186, Rio de Janeiro, 3 de Dezembro.
 - 1952, *Ler-Jornal de Letras, Artes e Ciências*, I (2), Lisboa.
 - 1982, *Maria Archer ou os escritores para quem a pátria é a língua portuguesa*, in *Diário de Notícias*, 4 de Fevereiro.
- Soares M. 2012, *Sessão de Encerramento*, in *Seminário sobre Maria Archer*, Espinho, <<http://mulhermigranteemcongresso.blogspot.pt/2012/06/maria-archer-encerramento-do-coloquio.html>> (09/2016).
- Vieira A. (P.e) 1925, *Cartas*, tomo I, Coimbra.

Recriação da vida e reconto do homem em *Contos Durienses* de João de Araújo Correia

António José Borges
CLEPUL – Universidade de Lisboa

ao Piero Ceccucci

Por mais que o sábio viaje, nunca muda de casa
[Provérbio chinês]

Contos Durienses tem a responsabilidade de ser obra posterior a *Contos Bárbaros*. Reputação difícil de superar. Contudo, *Contos Durienses* revela-se um livro à altura do seu par. Neste, o romântico desaparece e o romanesco surge mais atenuado. É mais realista, de acordo com o realismo que João de Araújo Correia praticava, isto é, um realismo que ele admitia que fosse discutido mas não contestado, um realismo que não é de má natureza, que não é verismo, fotogenia, não é fotografia exata; é um realismo de dentro, de realização humana, um processo histórico de verdade, de conhecimento específico de um povo e de uma realidade.

Nesta obra acentua-se a ironia. No limite do espetáculo da dor, os contos sugerem mais do que narram, podendo causar a errada impressão de serem pouco elaborados. As personagens são, com efeito, fruto da sua impressão, embora não muito esmiuçadas, ainda que o pareçam. Os contos, profundamente enraizados num clima específico e que retratam uma dimensão humana também específica, são construídos com poucos diálogos, sendo a linguagem mista: vernácula, erudita, popular e coloquial. Ainda assim, o grande retrato de *Contos Durienses* pode ser o dos problemas do homem em qualquer latitude.

Seguimos de perto *A Viúva*, um conto tocante, de tendência existencialista e analítico, como logo o atesta o excerto inicial que aqui necessariamente trazemos:

Naquele cemitério, há plantas que em parte alguma se vêem. Nascem espontâneas de um chão gordo e afogam com os caules maleáveis e as folhas multicolores todas as sepulturas. São tão variadas no aspecto essas plantas como se cada uma delas representasse o carácter do morto que a sustenta. Há-as humildes como violetas que nem pelo cheiro se denunciassessem. Há-as soberbas de cor, olor e feitio. Uma delas vi eu, toda vermelha, mosqueada de branco, agarrar-se à figura da Morte, que encimava a campa, como se a

quisesse matar. Era o mausoléu dum ambicioso político. A Morte, quase vencida, estava em risco de se esmigalhar, partir a testa olímpica na laje de granito que tapava o carneiro (Correia 1970: 89).

O narrador de *Contos Durienses* é quase sempre um médico. Os temas mais destacáveis são o das personagens-tipo da aldeia, a religião, a paixão, as convivências na aldeia, a sociedade tradicional. Recorremos a *O Caiador das Almas* para melhor vincarmos as características já expendidas: «Aquele sim! Que mãos! Que devoção! Ficou maluquinho de todo. Tão maluquinho, que deixou de assobiar e suspirar. As grandes paixões são mudas» (Correia 1970: 109); mais adiante lê-se, «Dizem que há um bicho no Brasil chamado preguiça, que é assim: não se mexe. O trolha não se mexia. O toque das trindades, à noitinha, encontrava-o na mesma posição em que, de manhãzinha, o surpreendera em cima do telhado»; e, irresistivelmente, ainda, «Sentava-se depois numa pedrinha, como fazem os artistas, as mulheres e as crianças. Ali se punha, na testada do prédio que abrigava a menina, a cismar, a cismar, a cismar» (Correia 1970: 110). Ora, com os excertos anteriores pretendemos suggestionar o que queremos cimentar no carácter elevado da prosa memorável de João de Araújo Correia.

Uma referência ao conto é o conto-crónica (ou o contrário) *Perdida*, assinalavelmente pequeno, que trata o desgosto de um pai com o rumo da sua filha e, simultaneamente, uma crítica aos vícios da sociedade que ainda é (ou já era) a de hoje.

Impressiona o belo final suspenso do conto *Uma Voz*, que não resistimos a trazer aqui: «Esmorecia a voz. Empalideciam as estrelas. Afroixava o cântico das rãs. O hálito da madrugada fazia sussurrar a tília. Ouvia-se um ruído de passos numa escada» (Correia 1970: 130).

A arquitetura do conto *O Escritor* (sugerimos a leitura do texto *Memória e Referência na Prosa e Poesia de João de Araújo Correia*, que faz parte da obra *In Memoriam de João de Araújo Correia*, organizada por A.M. Pires Cabral), o mais longo do volume, constitui o gérmen de um possível romance que, no entanto, se revela desnecessário, pois o que é contado basta para marcar a qualidade da história. De assinalar o carácter curioso do conto *Dois tipos*, que está escrito em português do Brasil.

A morte é uma constante nos contos de Araújo Correia, bem como a análise psicológica, por sinal um modo poético de interrogação sobre a existência. Correlacionado com este aspeto, o conto *Uma Vida*, notoriamente humorístico, narra a história de uma escritora velhinha que não gostava do marido e esperava que ele morresse. Chamava-lhe tio. Neste sentido, escreve a dada altura, elípticamente, «As mulheres são assim... Sabe-se lá o que é que as prende?» (Correia 1970: 164). Com efeito, *Delírio* é um conto elíptico sobre, precisamente, um delírio carnal. Assim, ocupa-o o tema da infidelidade. Na realidade, em *O Pouca Roupa* o autor transmite uma moralidade (a da procura do contrário da gula), sendo profundamente irónico e bem-humorado. A fechar a história, escreve:

Pouca-Roupa, esquecido da excomunhão dos ricos, voltou à terra. Custou-lhe mais a suportar o escárnio dos conterrâneos do que a pobreza extrema – filha do seu desvario. Deitou a colada na primeira tarde de malha, entre pirtigos manobrados com tamanha fúria contra o trigo como se malhassem à uma na cabeça daquele que se atrevera a desertar da sua condição (Correia 1970: 220).

Precisamente, talvez o melhor e mais interessante de todos os contos seja *Mãe*. Desde rasgos culturais a entradas de um nível de humor distinto, o texto agarra-nos do início ao fim. Numa das descrições, lê-se que «A par de reproduções de Wateau, obtidas por um processo que dá ao papel o tom da tela delambida, há, em pândega rasgada, virgens de Rafael, bêbedos de Velasquez e carnes cruóricas de Rubens» (Correia 1970: 225). Ainda no que diz respeito ao humor, não hesitamos em transcrever aqui quatro exemplos, sendo o último o mais alto de todos:

Ele percorre os campos com botas de verniz. Ela monta a cavalo despida para um baile. Ele fala francês com a esposa para os criados não entenderem, mas, o francês do doutor é um francês trasmontano. As criadas, por sua vez, não falam o português popular. Obriga-as a senhora a substituir as expressões vernáculas, que supõe erradas, por expressões traduzidas letra a letra do francês falado em Lisboa. Elas, coitadas, fazem-lhe a vontade, mas, trocam sempre o b pelo v [...].

O filho único destes ricos era um rapazinho insolente chamado Rodolfo João. Os pais orgulhavam-se da originalidade e harmonia encontrada por eles na junção destes dois nomes. O próprio pequeno se julgava grande por se chamar assim. Rodolfo João! (Correia 1970: 226)

Durante muito tempo, a mãe acreditou em todos os embustes do menino. Despedia caseiros, feitores e paquetes apontados a dedo pelo caprichoso acusador. Eles juravam e trejuravam inocência, mas, a senhora não se comovia. Quanto mais eles juravam, mais se enfurecia contra o desgraçado. Rua! (Correia 1970: 227)

por fim, qual humor sublime, «Os pais viram no filho um prodígio. Dizia o pai: “hás-de vir a ser, com esse feitio, um grande advogado”. Todavia, a mãe protestava. Isso nunca! Antes quero morrer. Deus que me fez rica, levaria a mal que o nosso filhinho se formasse para trabalhar» (Correia 1970: 28).

João de Araújo Correia não se esquivava de breves considerações ensaísticas. Prova-o *História de uma Criada Velha*, onde escreve que «A mulher que não percebe o calvário dum homem de valor não é mulher» (Correia 1970: 200).

Os finais dos contos correianos são, não raro, dramáticos ou, no mínimo, infelizes. Na presença deste facto, destaca-se o desenvolvimento coerente das histórias que, ainda assim, não permite determinar com exatidão o seu desenlace.

De modo idêntico ao método adotado para a articulação analítica feita em torno de *Contos Bárbaros* (chamamos a atenção para o texto *A arte de contar história em João de Araújo Correia – o caso de Contos Bárbaros*, pre-

sente no nº 3 da revista «Geia», da Tertúlia de João de Araújo Correia), importa trazer a lume determinados períodos de textos diferentes, que possam elucidar ainda melhor a altura a que se mantém a pena literária de Araújo Correia. Note-se nas seguintes passagens de, respetivamente, *Mulher Nua*, pela limpidez do discurso, «Deu relevo caricatural ao nariz do Abade e à queixada truculenta duma padeira retirada do ofício rendoso a uma vida ascética» (Correia 1970: 51), e de *O Soba de Mafómedes*, onde reconhecemos a prosa do romancista, que nunca o quis ser, em potência:

A cabeça bíblica e as barbas espalhadas sobre a colcha remoçaram sessenta anos e deram um pulo desde a cama para o caixilho que o Rocha segurava com mão firme e respeitosa. O crânio do Soba repovoou-se de cabelos pretos, que desciam até o pescoço, à sombra das abas de um chapéu enorme. As covas da face foram substituídas por saliências bravas. O lume dos olhos continuou aceso, mas, menos maroto (Correia 1970: 186-187).

Ainda do conto anterior, pela linguagem popular/regional, realçamos este trecho:

No dia seguinte, à hora de maior movimento na minha rua, três homens suados arriavam na soleira da minha porta, com o auxílio da minha criada, três cestos vindimos. O primeiro continha duas couves tronchas, o segundo continha as batatas que cabem na palma da minha mão. O terceiro continha um mimo destinado à minha sobremesa: quatro cavacas de Resende embrulhadas em quatro capas de papel de almaço. O Soba de Mafómedes! Morreu há dias com noventa anos apergaminhados. O surro conserva o corpo (Correia 1970: 190).

e, por fim, a história *Um caso de Honra*, pela coloquialidade «Às vezes, deita ao Porto e demora-se por lá uns dias a ver montras e senhoras» (Correia 1970: 207), reflexão «A ironia é o seu forte. Ao que tem visto, às voltas que têm dado diante de si, como sonâmbulas, as gerações, ele entende que não vale a pena tomar a sério coisas transitórias. É um filósofo...» e devido ao que o autor considera através da personagem, numa referência de fora para dentro, configuração de diálogo com o narrador «Conte-ma, Simplício, mas, conte-ma direito. As histórias querem-se rectas para serem leves. Não faça considerações. Deixe isso a meu cuidado...» (Correia 1970: 209).

As personagens destes seus contos refletem a vida real num cenário que não é o da cidade, é o da província, cenário de dedicação à terra, de vícios e costumes marcantes na sua região, mas que se podem transportar para o mundo. A personagem-tipo na sua obra assume uma roupagem sensível e bem real, isto é, os ecos das atitudes das suas personagens – sendo que o grande defeito dos homens, de acordo com a sabedoria oriental, é abandonar os seus próprios campos para tirarem o joio dos campos dos outros – ressoam e exprimem não só o universo duriense, mas um espaço que vai além do real por se tratar do homem universal, quando despido das roupas da sua região. E este é o carácter universal da sua escrita.

Bibliografia

- Arendt H. 2001, *A condição humana*, trad. de R. Raposo, Relógio d'Água, Lisboa.
- Borges A.J. 2010, *Memória e Referência na Prosa e na Poesia de João de Araújo Correia*, in *In Memoriam de João de Araújo Correia*, Grémio Literário de Vila Real.
- 2015, *A arte de contar histórias em João de Araújo Correia – o caso de Contos Bárbaros*, «Geia», 4, Tertúlia de João de Araújo Correia.
- Correia J. de Araújo 1970, *Contos Durienses*, Imprensa do Douro, Peso da Régua.
- Sha R. 2005, *Provérbios Chineses*, trad. de A. Moura, Arteplural edições, Sintra.

Viagens Intertextuais. Eça de Queirós e Mário de Carvalho

Isabel Pires de Lima*

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Professora Emérita da Universidade do Porto

O meu encontro com Piero Cecucci deu-se nos idos de 80, no Porto, sob o signo queirosiano. Daí para cá os encontros multiplicaram-se em várias geografias, sob outros signos, todos eles ligados às literaturas de língua portuguesa que o meu amigo tanto ama e que tanto tem servido. A viagem, designadamente a viagem cultural ao Oriente, tem sido também um motivo de interesse do Piero que nos tem aproximado. Mas sei bem que a literatura contemporânea portuguesa sempre o atraiu, a ele e a mim. Talvez por isso achei que, no momento em que queremos homenageá-lo com um livro que contemple matérias pelas quais se tem interessado, aproximar o velho Eça de um dos prosadores contemporâneos portugueses de maior fôlego, Mário de Carvalho, que mantém com o mestre uma frequente viagem intertextual, poderia ser uma boa ideia. Espero que o Piero goste deste vaivém entre ambos.

Na sequência da publicação por Pinheiro Chagas de um artigo no qual ataca com veemência Eça de Queirós por uma opinião a respeito das relações entre o Brasil e Portugal, que viera a lume na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, Eça de Queirós responde a Pinheiro Chagas com a famosa e deliciosa texto *Brasil e Portugal [Carta a Pinheiro Chagas]*.

Mário de Carvalho escolherá como epígrafe de um texto da sua autoria – *Notícias do Mestre* –, que integrou um livro de homenagem a Eça de

* O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Literatura e Fronteiras de Conhecimento - Políticas de Inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339)

Queirós, publicado em 2000, por ocasião das comemorações do centenário da sua morte, exatamente um passo da referida carta:

Depois, naturalmente, como você sabe, não se pensa mais no artigo. Mas, cruel destino! no dia aprazado, lá chega, fatal, implacável, irrevogável – o moço da tipografia. É horroroso. Sobretudo quando ele usa botas que rangem! Fica à espera, passeando no pátio ou no corredor: e aquele lento gemer de solas tristes, cadenciado e acusador, alucina! (Queirós 2009a: 136)

Uma tal escolha manifesta quanto aquela carta polémica de Eça de Queirós ocupa um lugar relevante na visão que do escritor oitocentista constrói Mário de Carvalho. Se não veja-se como, já nos idos de oitenta, Mário de Carvalho dava uma entrevista, acessível no seu sítio (<<http://www.mariodecarvalho.com>>, 09/2016), na qual cita longamente a mesma carta e explica a razão por que aprecia de sobremaneira esta peça de polémica de Eça de Queirós. A dita entrevista data provavelmente em 1986, dado que a voz em *off* que apresenta Mário de Carvalho alude à recente estreia da peça de teatro *Estilhaços*, da sua autoria (a qual teve como título primeiro *O Sentido da Epopeia*), posta em cena por grupo, *O Bando*, em Abril de 1986. Mário de Carvalho era então um jovem escritor que se apresenta e não deixa de ser relevante que aluda à referida carta e leia um excerto dela ao proceder a essa autoapresentação.

Mário de Carvalho identifica já nessa época como marcas distintivas de Eça: a forma excelente, a espantosa imaginação e a elegância, o brilhantismo, a condescendência do polemista. Considera a peça polémica queirosiana dificilmente ultrapassável em brilho na literatura portuguesa. Implícito fica o lugar único que reserva a Eça entre os seus pares ou, melhor talvez, entre os seus mestres.

Com efeito, o texto de homenagem a Eça de Queirós acima referido, publicado praticamente quinze anos depois da produção destas declarações, não apenas usa como epígrafe o excerto já lido da tal carta, como se intitula *Notícia do Mestre*. É um texto de balanço de um escritor, agora maduro, sobre a sua relação de discípulo com o autor de *O Primo Basílio*, que ele compara com humor à relação de «reverência», «respeito» e «embebecimento» (Carvalho 2000b: 100) que Eça dizia que lhe provocara na sua juventude coimbrã o inflamado Antero declamando nos degraus da Sé Nova. Confessa a frequência assídua, o fascínio por certas passagens ou cenas dos seus textos sabidos de cor – e lá está mais uma vez identificada a tal carta a Pinheiro Chagas – terminando por aplicar a Eça, tirando-lhe o ridículo, a fórmula usada pelo senhor Guimarães, n’*Os Maias*, para resumir a grandeza de Vítor Hugo: *Um Mundo*.

O texto começa, de resto, de um modo muito belo, pondo diante dos nossos olhos a arte de contar queirosiana, com uma eficácia que muito texto ensaístico sobre a arte narrativa queirosiana não alcança. A citação é longa mas não vou evitá-la:

Estamos em *O Primo Basílio*, no segundo capítulo. Terminou o célebre serão dos domingos em cada de Luísa. O amigo Sebastião, mais íntimo, ainda ficou a dedilhar ao piano. Logo se despede e abala. Luísa e Jorge «foram debruçar-se na varanda para o ver sair». Eça descreve, em frases curtas (belíssimas) a noite lisboeta, que dali se vê. Luísa resume: «Que linda noite». «A porta bateu e Sebastião, de baixo, da sombra: – Dá vontade de passear, hem?». E a acção prossegue, com Luísa e Jorge, de novo, na varanda.

Todo *O Primo Basílio* é uma maravilha da arte de contar. Era capaz de me atrever a considerá-lo o romance mais bem estruturado e mais bem narrado que jamais se escreveu em Portugal, apresentado como sobrevalia uma das personagens inesquecíveis da nossa literatura: Juliana.

Naquele final de capítulo (eu quase ia dizer 'naquela cena') somos transportados para a varanda e para Lisboa, lá fora. Jogos de luz e de sombra. Ouvimos Luísa. Ouvimos um som de porta. Sebastião fala em *off*, de um outro espaço, com outra luz, a outro nível. Eclipse. Não seguimos Sebastião pela rua, nem lhe escutamos os passos. Voltamos ao casal na varanda. A situação encontra-se quase planificada, dir-se-ia pronta a filmar. Qualquer cineasta agradecerá. Qualquer escritor gostaria de ter escrito isto (Carvalho 2000b: 99-100).

É o que se pode chamar uma declaração de amor, que aliás o resto do texto confirmará ao reclamar, o seu autor, o «gozo» que a leitura queirosiana lhe faculta, uma leitura agora mais «egoísta, quase maníaca» (Carvalho 2000b: 99-100) e que para um escritor profissional, admite, se vai tornando perigosa na medida em que a obra vai sendo visitada como «um manual de narratologia e um compêndio de estilo» (Carvalho 2000b: 101). Mário de Carvalho lembra, aliás, um alerta de um escritor amigo que o advertia: «atenção, o Eça pega-se» (Carvalho 2000b: 100).

Pegar não se pegará mas a verdade é que na arte de narrar de Mário de Carvalho reconhecemos com frequência uma toada, um cromatismo, uma nota de humor, uma forma eficaz e subtil de dar um ambiente que nos soa de uma familiaridade queirosiana. E isso acontece quer na narrativa de ambiente contemporâneo, quer na narrativa histórica.

Veja-se a abertura desse magnífico romance, *A Sala Magenta*, um dos romances menos solares do autor, magnífico desde as páginas iniciais em que, num ápice, é dada a atmosfera crepuscular do romance através de um jogo de claro escuro, de passado e presente, de silêncio opressor e de irrupção de ruídos imperceptíveis que Mário de Carvalho também leu com prazer e proveito em diversíssimas passagens queirosianas. Na série de comentários suscitados ao longo de 2012 pela releitura d'*Os Maias*, que segundo ele quase todos os anos acontece, e que estão publicados no seu sítio na secção (De corrente calamo / Ao correr da pena), alude o autor ao «admirável jogo de claros escuros e de sugestão de ambientes em que Eça é um grande mestre».

Aliás valerá a pena lembrar que aquele romance, que abre com cinco epígrafes, também inclui uma de autoria queirosiana a qual, provindo mais uma vez de uma outra carta de Eça de Queirós ao fatal Pinheiro Chagas, in-

introduz em tom irônico as questões da relação entre ficção e realidade e da verosimilhança que preocupam de modo intenso Mário de Carvalho, como qualquer grande criador de mundos ficcionais. Trata-se de uma resposta de Eça à acusação de Chagas de que teria sido retratado n' *Os Maias* através da personagem de Alencar. A epígrafe diz:

E visto que nada agora pode justificar a permanência do Sr. Bulhão Pato no interior do sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento, – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da *Sátira*, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem (Carvalho 2008: 230).

Trouxe à colação o *incipit* de *A Sala Magenta*, mas poderá ser curioso trazer aqui o de um outro título de Mário de Carvalho, agora de um romance histórico, *Um Deus passeando na brisa da tarde*, no qual ecoa uma toada descritiva que se aproxima e afasta para voltar a aproximar-se de um modo tão nosso conhecido de evocar o passado ou uma realidade imutável de forma elíptica e eficaz, a que nos habituou o autor daquele episódio histórico sonhado por Teodorico n' *A Relíquia* ou mesmo aqueles outros evocados nas notas trazidas de uma longínqua viagem ao Egito, postumamente coletadas em *O Egito – Notas de Viagem*. O primeiro parágrafo do romance de Mário de Carvalho reza assim:

Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmado, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, com ser feliz? (Carvalho 1994: 13)

Como não poderia deixar de ser, a ironia é uma das cordas que vibra com proximidade no universo dos dois autores. Em ambos estamos perante uma ironia tendencialmente interrogativa e dupla, otimista, questionadora da realidade, articulada com a matriz realista da arte de ambos, mas evidentemente que, como todos os grandes ironistas, um e outro dão corpo a uma ironia dupla, ambígua, que se abre à expressão de um pessimismo implacável. No já citado texto comemorativo de 2000, Mário de Carvalho lembra o artigo de Eça, *A Decadência do Riso*, e a reiterada referência ao incitamento de Rabelais: «Riez, car ler rire est propre de l'Homme» e admite que o que ainda hoje irrita certos detratores de Eça é a sua graça multifacetada; no fundo não aguentam «o espelho que Eça nos colocou em frente e que não embaciou após todos estes anos» (Carvalho 2000a: 103).

Aliás, voltando à carta a Bulhão Pato e à necessidade de libertar Alencar, Mário de Carvalho comenta com ironia: «Talvez o poeta Bulhão Pato tenha finalmente obedecido e desincubado a personagem de Alencar. Mas já se alinhava uma multidão disposta a saltar lá para dentro» (Carvalho 2008: 103).

Não será difícil admitir que, no campo da ironia, Mário de Carvalho é um hoje artista vingador a nível idêntico ao de Eça de Queirós. Nenhum artista no cenário da ficção portuguesa contemporânea tem um domínio de técnicas e matizes irónicos tão diversos como ele, poucos podem apresentar obras de uma alacridade irónica comparável à presente em livros como *Era bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* ou *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* ou *A Arte de Morrer Longe* ou *Quando o Diabo Reza*. Talvez um Paulo Castilho seja o único que pode ser dele aproximável a este nível.

É usual, a respeito da grandeza da obra de Mário de Carvalho, aludir ao seu manuseio irrepreensível da língua, ao classicismo da sua forma de expressão. É verdade; é um prazer raro de alcançar ler um autor nosso contemporâneo escrevendo de um modo tão límpido. É sabido como ele reclama a herança dos clássicos, nomeadamente os portugueses, na construção da sua enciclopédia pessoal e como faz a apologia junto do grande público e do público jovem da leitura dos clássicos. Relativamente à necessidade de ler Eça, incomoda-o aqueles lugares comuns do tipo, *Os Maias* é um romance muito pesado para jovens ou Eça é um escritor ultrapassado do já longínquo século XIX. E reage com humor, no referido *De corrente calamo*, nos seguintes termos:

Mas se acham *Os Maias* muito pesados para estruturas tão frágeis, por que não *A Relíquia*? Não tem o Gouvarinho, nem o Alencar, nem o Ega, nem o Dâmaso, mas tem – e note-se a maravilhosa adequação dos qualificativos, digna de Eça – o prestável Alpedrinha, o dúbio Raposo, o arrogante Doutor Topsius, a adunca tia Patriocínio, o alegre Potte, e por aí fora. Não há o Hotel Central, nem o Hipódromo, nem o Trindade, mas há a Terra Santa. Aproveitava-se o episódio da Paixão de Cristo para ensinar um bocadinho de cultura antiga e talvez alguma catequese de que – suspeitam empedernidos marxistas – os pequenos andam bem precisados.

Aí acrescenta ainda, para nosso prazer, a sua teoria da não ultrapassagem. À magna questão: «Estará Eça ultrapassado?», Mário de Carvalho responde:

Não há «ultrapassagens» na grande literatura. Camões não desbancou Homero, assim como Saramago não desbancou Fernão Lopes. A estes autores ninguém os cala. Ainda que estejam obnubilados durante algum tempo (Shakespeare, Sterne...), voltam a faiscar, uma vez soprada a nuvem. [...] Não, meus caros e estimados autores neófitos, tão repassados de génio e de «James disse», ou «Elliot respondeu», o Eça não está «ultrapassado». É fisicamente impossível.

E com a sua ironia caustica apontada, como acabámos de ler, também aos neófitos, põe a questão fatal de saber se: «Para ser um escritor é obrigatório ler-se *Os Maias*?». E responde:

Claro que não. Ele há milagres e há génios. [...] A verdade é que, quando se leu Camilo e Eça, às vezes não se nota, mas, quando não se leu, ressalta logo à vista. É mortal? Não, não é, desde que se apresente qualquer coisa em

troca: uma superior inventiva, uma capacidade especial de confabulação, um tratamento único da língua, uma reflexão original que surpreenda e marque. [...] Enfim, para se ser, ou permanecer, escritor, talvez convenha ter-se «com que» (para usar a célebre expressão de Guimarães Rosa). Salvo caso de milagre ou genialidade, claro.

Num excelente livro de contos publicado em 2011, *O Homem do Turban-te Verde*, dividido em quatro partes, a terceira é constituída por dois contos, *O Celacanto* e *A Contaminação*, e abre com mais uma epígrafe queirosiana. Desta vez, um passo do famoso texto *Antero de Quental*, conhecido por «Um génio que era um Santo», escrito para o *In Memoriam* do amigo, no qual se lê:

O nosso mote, como a nossa vida, todo se encerrava naqueles dois belos versos:
A galope, a galope, ó Fantasia,
Plantemos uma tenda em cada estrela!
(Queirós [s.d.]: 1543)

Os dois contos são de matriz fantástica, como também o é um terceiro a que pretendo aludir, este publicado em 2000, no volume, *Contos Vagabundos*, intitulado *Do Concerto do Mundo* e acompanhado, na página do título, por uma nota de rodapé indentificando-o expressamente como «Homenagem a Eça de Queiroz por ocasião das comemorações do Centenário» [a segunda que lhe dedica naquela efeméride, como se vem constatando] (Carvalho 2000a: 125).

Não deixa de ser curioso que Mário de Carvalho, autor que desde o início da sua carreira escreve contos fantásticos, também tenha Eça de Queirós no seu horizonte de referências estéticas ligadas ao domínio do fantástico. O autor de *O Mandarin*, embora se tenha deixado tentar aqui e ali pelo fantástico, sempre dele se aproxima, como o próprio disse, em clima de exceção e de má consciência, «en licence esthétique» (Queirós 1992: 156). Quer dizer, parece que a força irradiadora queirosiana atravessa todos os géneros e tipologias que Mário de Carvalho visita.

Os dois primeiros contos referidos, quer *O Celacanto*, quanto *A Contaminação* deixam o fantástico penetrar no nosso quotidiano para nos fazerem pensar a alteridade e a margem no mundo contemporâneo, num clima surrealizante distante de *O Mandarin* ou de outros textos queirosianos em que há lugar para os diabos interventivos, que Eça apreciava chamar para criar a atmosfera fantástica. Pelo contrário, *Do Concerto do Mundo*, esse sim, é um conto que cultiva um clima fantástico bem mais próximo do queirosiano, como se verá.

Aproveitarei o facto de me deter mais detalhadamente nestes três contos para anunciar certos tiques estilísticos, usemos esta expressão fora de moda, que me parecem nascidos dos jogos intertextuais que Mário de Carvalho gosta de jogar com Eça de Queirós, colhidos nestes contos mas que podem ser encontrados em muitos outros momentos da sua vasta obra.

Salientarei certos modos narrativos, ao nível da descrição ou da caracterização das personagens ou da utilização do adjetivo, que não podem deixar de evocar Eça de Queirós. Poderia aludir a uma cena do início do conto *O Celacanto* que lembra uma daquelas cenas do conto *Civilização* ou de *A Cidade e as Serras* nas quais se caricatura a perda de domínio do homem sobre a máquina; aqui a cena envolve um homem ensonado, despertado pelo toque abrupto de um telefone e pela conversa impositiva de uma namorada, meio enredado naqueles «fios espiralados, doidos de vida, que se enrodilham, mínimos e complicativos, ávidos de enovelar dedos incautos» (Carvalho 2011a: 117) e tentar em vão entender o que ela, excitada, lhe diz: «O auscultador a rodopiar, e a chegar-me, sincopada, presente, ausente, presente, ausente, a voz célere de Jacinta» (Carvalho 2011a: 117). Prefiro, porém, trazer-vos um momento descritivo de um episódio numa estação de caminho de ferro, do conto *A Contaminação*, digno de Eça de Queirós:

Dingue-dongue, uma voz de povo impregnou os ares, a prevenir os circunstantes: vinha aí o comboio de S. Bento com destino a Chaves. A gare animou-se, apareceu gente inesperada, passaram formas e cores, um taquetaque pesadão, um rechinar de freios, a menina rabugenta foi içada ao alto de uma porta e a vista ficou-me vedada por aquela massa de ferros e alumínio. Houve resfôlegos, sopros desinibidos de motor. Depois, a voz do altifalante proclamou qualquer coisa, aquilo começou a mover-se, e a pequena de há instantes sorria para o fosco mundo, com as mãos apoiadas no vidro. O meu olhar acompanhou o deslizar do comboio, relanceou a última carruagem, a afastar-se, desvendou as plataformas em frente agora vazias de material que não de gente, que ia surdindo de passagens subterrâneas, com malas, e fitou-se no claro relógio de grandes ponteiros supostamente certos (Carvalho 2011a: 130).

Repare-se como os jogos de restrição e alargamento de campo de focalização, a alternância de ruídos captados, o micro episódio narrativo encaixado, a captação de formas e cores parecem ir surgindo sem premeditação dando com brilhante eficácia o bulício da estação.

Em ambos os contos assiste-se a uma adjetivação, frequentemente tripla, e a um léxico de gosto queirosiano. Por vezes a adjetivação ocupa sozinha, como acontece em Eça, todo um período. Sintetizando um telefonema da namorada, em *O Celacanto*, o narrador diz: «Foi abstracta, vaga, mas autoritária. Daí a nada, estava eu a encontrar-me com ela, num café à escola Politécnica. O telefone ficou coberto de espuma branca, fervilhante e gordurosa» (Carvalho 2011a: 119). E mais adiante, teremos um altifalante «cavernoso» (Carvalho 2011a: 120), uma «bocarra transversa, medonha» (Carvalho 2011a: 123), um percurso feito a «largas pernadas» (Carvalho 2011a: 126), o narrador a «rosnar para o velho chorincas» (Carvalho 2011a: 129), um «Rugido triunfal» (Carvalho 2011a: 129). E certos breves apontamentos descritivos são de uma ressonância inquestionavelmente queirosiana. Veja-se os seguintes exemplos provenientes respetivamente de *O Celacanto* e de *A*

Contaminação, ambos incluindo belas hipálages, outro recurso igualmente frequente nos dois autores:

Numas escadas melancólicas acudiu a porta um velho magríssimo, em pijama, de ar amolecido, dobrado, chorincas. Pela fresta entreaberta, os policiais e nós podíamos distinguir uma velhota de xaile de lã e uma rapariga sombria, sentada a uma mesa (Carvalho 2011a: 127).

Um sujeito magrito acabara de ler um papel, agradecia umas palmas soturnas, fazia uma pequena vénia e ia sentar-se na quadratura de cadeiras ocupadas por idosos, debaixo de espelhos de moldura dourada (Carvalho 2011a: 138).

Pretendo ainda atentar no conto, *Do Concerto do Mundo*, acima referido, porque, esse sim, é declaradamente construído sobre uma situação ficcional bebida em *O Mandarin*. Um pacato Teodoro vive numa casa de hóspedes de uma tal D. Augusta, não à Travessa da Conceição, mas à Pedro Álvares Cabral, vivendo da escrita de uma firma de pneus, à qual «Espaçadamente, como pingos gordos desprendendo-se duma goteira, sucederam-se uma clínica, uma leitaria e um ginásio» (Carvalho 2000b: 128). Num serão, diante do seu computador não ligado à net, irrompe no écran, sobrepondo-se às suas contas, uma mensagem sobre fundo vermelho, «Em escura letra gótica, de cortante rebordo» (Carvalho 2000b: 128), assinada 666, que anuncia uma visita para o serão seguinte.

O conto narrará uma espécie de história duplamente alternativa. Será antes de mais alternativa relativamente a *O Mandarin*, de Eça, dado que, como o próprio Diabo, aqui nunca nomeado, dirá desconfiado, neste quarto não há uma campainha sobre a banca de trabalho, nem se vê da janela a Travessa da Conceição. Aqui do que se trata é de um Diabo demissionário das suas funções, pretendendo que Teodoro seja um interlocutor entre ele e Deus, também nunca assim designado, para que seja aceite a sua demissão. Teodoro vê-se portanto não na situação atuante do conto de Eça de ter de fazer uma escolha com implicações éticas, mas será um mero e afinal passivo intermediário quanto à questão de fundo. É que Deus, avisa o Diabo, «*ele* está muito apegado à intermediação, à empenhoca, à intercessão [...] A Ida-de Média, com as suas cadeias de submissão, agrada-lhe imenso. Se eu não tiver um intercessor não me safo. É assim que as coisas funcionam naquela corte» (Carvalho 2000a: 133).

Teremos, então, um Diabo desconstruindo perante Teodoro a imagem de Deus e desconstruindo-se a si mesmo como Diabo; o mesmo aliás acontecendo do lado de Deus. «Seguiu-se uma discussão teológica» (Carvalho 2000a: 132), informa o narrador, e acrescenta: «Acho que o ponto eram as desconsiderações, a intromissão do respeitável velho na esfera da maldade, com reiterada violação de competências» (Carvalho 2000a: 135).

O conto revelar-se-á uma espécie de parábola sobre os concertos e desconcertos do mundo, sobre a gestão geoestratégica do poder dos deuses ou dos diabos sobre os incautos e anónimos Teodoros na sequência da queda do

Muro de Berlim e da Guerra Fria. Deus, num dado momento dá uma pista a Teodoro perdido no meio daquela discussão: «Ele [o Diabo] está a propor o fim da História» (Carvalho 2000a: 136). E o narrador, no final do conto, dá uma pista ao leitor: «Isto passou-se em Março de 1998. Reproduzi a pura verdade dos factos, tal como os presenciei. Não houve cá sonhos, nem oni-rismos. Já repararam, com certeza, que o mundo e os homens mudaram radicalmente desde essa data. Ate dá gosto» (Carvalho 2000a: 137).

Parece-me curiosíssimo que Mário de Carvalho tenha escolhido para equacionar estas questões referentes ao reordenamento dos poderes no final do século XX um conto de clima fantástico de um autor que o escreveu em boa medida para pensar a questão do livre arbítrio e a dimensão ética dos comportamentos individuais.

O conto é todo ele atravessado por uma forte duplicidade irónica, que de resto algumas das citações feitas testemunham, e é indiciada pela resposta dada pelo Diabo à dúvida de Teodoro quanto à assinatura da mensagem. O Diabo responde prontamente com esta alusão ao Livro do Apocalipse: «666, ou 999, como preferir. Desconhece o Tio João Evangelista?» (Carvalho 2000b: 130).

Ora em boa medida o efeito irónico é obtido através de uma utilização da linguagem que em vários momentos lembra o uso queirosiano: a hipálage «tenente Couceiro, da GNR, que tocava estremecida guitarra» (Carvalho 2000b: 127); o advérbio de modo «Encolhendo jovialmente os ombros» (Carvalho 2000b: 129); o adjetivo «saiu-me pela porta, aos saltos eufóricos, muito cavalões» (Carvalho 2000b: 136), o léxico «tínhamos caturrice da máquina» (Carvalho 2000b: 128).

Termino com o comentário com que Mário de Carvalho fecha o texto *Notícia do Mestre*, um dos dois com que quis, como referi, homenagear Eça de Queirós, em 2000, por ocasião do centenário e que volta a ser outra declaração de amor à prosa queirosiana: «E procura-se irresistivelmente com os olhos o 202 dos Campos Elísios, e em qualquer Babilónia ou Alexandria, por onde se passe, lá nos cruzamos com um tal Alpedrinha» (Carvalho 2000b: 103). A frase começa significativamente pela conjunção coordenativa conclusiva 'e', a ela voltando a recorrer a meio do período. Com ela o autor confessa como o poder ficcional de Eça de Queirós contamina a sua experiência do real ou, dito de outro modo, como um grande escritor subverte a relação entre realidade e ficção, criando real.

Bibliografia

- Carvalho M. de 1994, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, Caminho, Lisboa.
 — 1995, *Era bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*, Caminho, Lisboa.
 — 2000a, *Contos Vagabundos*, Caminho, Lisboa.
 — 2000b, *Notícia do Mestre*, in I. Pires de Lima (Prefácio e coordenação), *Retratos de Eça de Queirós*, Campo das Letras – Fundação Eça de Queiroz, Porto.
 — 2003, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*, Caminho, Lisboa.
 — 2008, *A Sala Magenta*, Caminho, Lisboa.

- 2010, *A Arte de Morrer Longe*, Caminho, Lisboa.
 - 2011a, *O Homem do Turbante Verde*, Caminho, Lisboa.
 - 2011b, *Quando o Diabo Reza*, Tinta da China, Lisboa.
- Queirós E. de 1992, *O Mandarin*, Edição de Beatriz Berrini – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- 2009a, *Brasil e Portugal [Carta a Pinheiro Chagas]*, *Cartas Públicas*, Edição de Ana Teresa Peixinho – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
 - 2009b, *[Carta ao Redactor de Revue Universelle (O Mandarin)]*, *Cartas Públicas*, Edição de Ana Teresa Peixinho – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
 - 2009c, *Tomás de Alencar (Uma explicação) [Carta a Carlos Lobo d'Ávila]*, *Cartas Públicas*, Edição de Ana Teresa Peixinho – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
 - (s.d.), *Antero de Quental, Notas Contemporâneas. Obras de Eça de Queiroz*, vol. II, Lello & Irmãos, Porto.

«Adélia fumava um cigarro lânguido»: captazione del reale e suggestione impressionista nella scrittura di Eça de Queirós

Enrico Martines
Università di Parma

Il romanziere portoghese José Maria de Eça de Queirós è ritenuto, a pieno titolo, l'introduttore del realismo nella letteratura lusitana: da bravo scrittore realista, Eça ha usato la descrizione come ingrediente centrale dei suoi romanzi, in cui l'attenzione ai dettagli non è mai fine a se stessa, ma è sempre finalizzata alla precisa ricostruzione di uno scenario sociale, quello del suo paese. In questo breve contributo si cercherà di evidenziare come, nonostante questa premessa teorica, lo sguardo del grande narratore realista non si limitò ad essere obiettivo e neutrale; anzi, il suo discorso descrittivo rivela notazioni impressioniste che indicano il coinvolgimento soggettivo dell'istanza narrante. Inoltre, la consultazione degli appunti contenuti nei manoscritti preparatori dei suoi romanzi contribuisce a fare chiarezza sulle opzioni stilistiche e ideologiche di Eça de Queirós.

Di educazione essenzialmente romantica, il giovane Eça – integrato in quel gruppo di intellettuali che verrà etichettato come *Geração de 70*, protagonista di una effervescente stagione di polemiche tra 'vecchi' e 'nuovi' valori, negli anni della formazione universitaria a Coimbra – aveva effettivamente presentato nel 1871 – nell'ambito delle *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, con cui il gruppo si affermava sulla scena culturale portoghese – una comunicazione dal titolo *A afirmação do Realismo como Nova Expressão da Arte*. Il realismo è proposto da Eça come unica forma d'arte capace di corrispondere allo spirito del suo tempo, giacché non si limita ad accoglierlo come semplice processo formale, tendente a esaltare il minuzioso, il fotografico, il triviale, ma lo ritiene piuttosto strumento di analisi con l'obiettivo della verità assoluta, della critica dell'uomo, dell'anatomia del carattere, per tentare, attraverso l'arte, una rigenerazione dei costumi (Salgado Júnior 1930: 49-59).

I maggiori studiosi dell'autore sono concordi nel ritenere il viaggio intrapreso in Egitto e Palestina nel 1869, in occasione dell'inaugurazione del

canale di Suez, un momento fondamentale nella deriva realista di Eça de Queirós. Oltre a fornirgli lo stimolo di un immaginario esotico, biblico e cristiano, che impregna alcune delle sue opere più famose, l'esperienza del viaggio lo induce a osservare la realtà esterna, a guardare in modo obiettivo culture e paesaggi differenti, a compiere, insomma, la transizione dal romanticismo alla disciplina realista (Reis 2000b: 44-54; Guerra da Cal 1981: 104-105). Il suo vocabolario descrittivo si arricchisce di termini sempre più concreti, orientati verso una captazione del reale, come si può rilevare nelle sue abbondanti note di viaggio¹. Eppure, l'osservazione del giovane viaggiatore non rimane mai freddamente distaccata, è anzi palesemente condizionata dalle proprie impressioni soggettive: il discorso descrittivo è ricco di immagini suggestive e di aggettivi espressivi che indicano la compartecipazione emotiva di colui che osserva e giudica; dunque, l'esperienza in Oriente restituisce un Eça capace di coniugare disciplina descrittiva e ricezione impressionista delle cose.

D'altronde, tutta l'opera queirosiana è caratterizzata da questa antinomia fondamentale: da un lato, una ricerca della realtà umana che si spinge fino a sottolinearne i suoi aspetti più negativi e sgradevoli; dall'altro, il desiderio – direi la necessità – di evadere dalla stessa realtà per rifugiarsi nell'immaginazione, nella fantasia, qualità più consone all'indole emotiva e lirica del portoghese². Ripercorrendo cronologicamente la produzione letteraria di Eça de Queirós, si può facilmente notare come, alle realizzazioni narrative degli anni immediatamente successivi la conferenza del 1871, improntate ad una ortodossia naturalista – vedi il progetto delle *Cenas da Vida Portuguesa*³, da cui derivano romanzi come *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* – seguono opere in cui Eça dà sfoggio di un certo eclettismo e la fantasia, l'evasione, hanno un peso importante (su tutte *O Mandarim* e *A Reliquia*⁴). Certo, il progetto di ritratto naturalista della società portoghese è ostacolato dalla lontananza dello scrittore rispetto all'ambiente da descrivere – Eça è console prima a Cuba, poi in Inghilterra, infine a Parigi – ma ciò che risalta

¹ Un resoconto fu pubblicato subito dopo il ritorno a Lisbona, nel *Diário de Notícias*, con il titolo *De Port Said a Suez* (in quattro articoli), mentre gli appunti presi durante il viaggio furono divulgati, dopo la morte dell'autore, nei volumi *O Egipto e Folhas Soltas*, i cui quaderni originali, corredati da mappe della Palestina e da piantine di Gerusalemme, sono presenti nel fondo documentale di Eça, conservato nella Biblioteca Nazionale di Lisbona.

² Come egli stesso riconosce nella lettera-prefazione all'edizione francese de *O Mandarim*, romanzo in cui l'autore prende dichiaratamente una pausa nella ricerca ossessiva della realtà avviata con le opere precedenti.

³ Riferite dal suo autore anche come *Cenas da Vida Real*, *Cenas Portuguesas* o *Crónicas da Vida Sentimental* e che volevano essere una «Galeria de Portugal no século XIX», composta da dodici romanzi brevi.

⁴ La cui famosa epigrafe recita significativamente: «Sobre a nudez forte da Verdade – o manto diáfano da Fantasia».

dal complesso della prosa queirosiana è il suo carattere combinatorio, che accoglie gli influssi delle diverse correnti artistiche contemporanee – Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Parnassianismo, Simbolismo, Impressionismo – per fonderli in un'opera dotata di una nuova e originale unità. Un'opera che fa del contrasto una linea fondamentale di stile e dell'ironia – la 'santa ironia' che «salva [...] fazendo sorrir» (Eça de Queirós 1943: vol. I, 270) – un personalissimo metodo per stemperare la causticità della sua visione critica, rendendola allo stesso tempo più gradevole ed efficace grazie all'arma del sorriso (Guerra da Cal 1981: 75-85; Lago 2010: 76-124).

Da buono scrittore realista – anche se di un realismo sempre più immaginista, come lo ha definito Ernesto Guerra da Cal (Guerra da Cal 1981: 23) – Eça de Queirós ha fatto della descrizione un ingrediente centrale dei suoi romanzi, nei quali l'attenzione al dettaglio ambientale o caratteriale non è mai fine a se stessa, ma sempre finalizzata alla ricostruzione di uno scenario sociale ben preciso: la Lisbona borghese degli ambienti letterari ne *A Capital*, quella altrettanto borghese del quartiere della Baixa dove si consuma l'inevitabile adulterio de *O Primo Basílio*, ma anche la Lisbona aristocratica e decadente de *Os Maias*⁵, tanto che il suo amico e collega Ramalho Ortigão, in occasione dell'inaugurazione della statua di Eça, realizzata nella capitale nel 1903, ebbe a dire:

se um cataclismo arrasasse Lisboa e subvertesse todos os seus habitantes, pela obra de Queiroz, que poderíamos denominar A Comédia burguesa de Lisboa no último terço do século XIX, se reconstituiria toda a vida da cidade durante o tempo em que ele foi o mais encantador dos seus cronistas (*apud* Campos Matos 1993: 555-556).

Ma il nostro autore non ebbe una visione olisipocentrica del Portogallo: la città universitaria di Coimbra è presente come luogo in cui si compie la formazione di molti dei personaggi queirosiani⁶, e la provincia portoghese, rappresentata da cittadine come Leiria (ne *O Crime do Padre Amaro*) o Oliveira de Azeméis (nella *Ilustre Casa de Ramires*), è anch'essa oggetto di minuziose descrizioni che hanno una precisa funzione narrativa, in quanto sottolineano gli elementi significativi di una scena che condiziona decisamente gli intrecci ivi ambientati.

Le non rare descrizioni di ambienti naturali sono particolarmente rivelatrici delle qualità stilistiche di Eça de Queirós, ricche come sono di comparazioni, sinestesie e metafore che danno spesso un tono poetico al realismo descrittivo queirosiano (cfr. Zaluar Nunes 1964). Scenari di natura idilliaca, come quelli di Sintra – nel famoso capitolo de *Os Maias* – o del nord di Santa

⁵ La capitale è presente in diverse altre opere, come *O Crime do Padre Amaro* (nella famosa scena del capitolo finale), *A Tragédia da Rua das Flores*, *O Mandarin*, *A Relíquia*, *O Conde de Abranhos*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Correspondência de Fradique Mendes*.

⁶ Stranamente, Porto è quasi dimenticata nell'opera narrativa di Eça de Queirós.

Cruz do Douro-Tormes, nel romanzo *A Cidade e as Serras* – contribuiscono alla creazione del clima emotivo in cui si muovono i personaggi e, soprattutto nel secondo caso, testimoniano la nostalgia nei ricordi del console portoghese in terra straniera e la ricerca di una fuga dalla realtà.

L'evasione dalla affannosa analisi del reale – sempre più premente a partire dagli anni Ottanta – si materializza anche nel fascino per le ambientazioni esotiche, indotto dalle reminiscenze del viaggio in Oriente ma anche da un cosmopolitismo culturale di sapore romantico che porta Eça a letture altamente stimolanti, sul piano della produzione narrativa: profonde letture bibliche o di argomento religioso (Renan, su tutti) portano alla ri-creazione – accurata, nella descrizione di paesaggi e di costumi locali – di scenari, in parte visitati, dove si sviluppano storie che rielaborano in qualche modo la leggenda cristiana⁷. La voga dell'esotismo cinese è testimoniata, nell'opera queirosiana, dal romanzo *O Mandarim*, in cui una Cina frutto di invenzione e di attente letture ospita una novella assolutamente fantastica. Ma anche nelle opere di più stretta osservanza naturalista il tema del viaggio è spesso presente e dà modo all'autore di enumerare antroponimi e toponimi di matrice esotica (Guerra da Cal 1981: 121-137). L'evasione si compie nello spazio, ma anche nel tempo: non solo in direzione della Palestina degli anni di Cristo, ma anche con un'immersione nel passato medievale portoghese, scenario della 'storia nella storia' che è al centro del romanzo *A Ilustre Casa de Ramires*, in cui il protagonista, un nobile squattrinato il cui lignaggio è anteriore alla formazione del Portogallo, è autore di una novella storica sui suoi antenati del XIII secolo, interpolata nella narrativa del romanzo. È evidente che Eça – proprio come il personaggio Gonçalo Ramires – deve ricostruire gli scenari e gli ambienti di epoca medievale non attraverso un'osservazione diretta ma tramite un puntuale ricorso a fonti libresche: la descrizione, in quanto attivazione di un effetto di realtà, si appoggia su un meticoloso lavoro preliminare di raccolta di dati relativi a figure, spazi fisici e sociali, tradizioni, elementi lessicali specifici, di un mondo del passato accuratamente selezionato e archiviato in categorie, pronto per essere utilizzato in modo articolato all'interno del processo di reinvenzione narrativa⁸. Perché comunque, per Eça de Queirós, l'attenzione al dettaglio, la fedeltà al dato documentale, erano solo un momento accessorio rispetto al fondamentale lavoro svolto dall'immaginazione dell'autore. Impegnato a Londra nell'indagine sui particolari ambientali della Palestina dei tempi di Gesù, Eça scrisse all'amico Conde de Ficalho: «Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármores de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será

⁷ Nel romanzo *A Relíquia* e nei racconti *A Morte de Jesus*, *Outro amável milagre* e *O suave milagre*.

⁸ I manoscritti dal 238 al 249, presenti nel fondo documentale di Eça de Queirós, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona, testimoniano questo lavoro preliminare (Reis, Milheiro 1989: 112-115).

sempre uma grande Fantasia. [...] Reconstruir é sempre inventar»⁹. L'autore de *A Ilustre Casa de Ramires* non credeva che amplificando le parti descrittive e facendo mero sfoggio di particolari esteriori si ottenesse una restituzione più convincente dello scenario della narrazione; anzi, criticando il suo *A Relíquia*, in cui per larghi tratti la vicenda è trasportata nel tempo e nei luoghi della passione di Cristo, Eça diceva: «Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é *antigo por fora*, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios. É no fundo uma paráfrase tímida do Evangelho de S. João, com cenários e fatos de trabalho»¹⁰.

Indubbiamente, dando una rapida occhiata ai manoscritti preparatori dello scrittore, troviamo una serie di materiali in cui viene definito in modo estremamente accurato lo spazio in cui si muoveranno le figure dello scenario sociale che Eça si propone di illustrare; ossia, attraverso un attento processo realista – in cui l'autore materializza una serie di dettagli che include percezioni cromatiche e sensazioni olfattive e auditive – vengono posti in essere gli elementi statici che solo successivamente saranno coinvolti nella dinamica dell'azione (Reis, Milheiro 1989: 116-123). Ma anche in questo processo realista che privilegia i *tipi* – ossia, elementi diegetici per i quali la dimensione umana è secondaria rispetto alla carica di rappresentatività sociale¹¹ – anche in queste succinte annotazioni, che servono a fissare in modo piuttosto netto le caratteristiche fisiche, culturali, professionali e caratteriali di personaggi non ancora integrati in un sintagma narrativo, Eça esprime considerazioni soggettive che insinuano giudizi ideologici e atteggiamenti critici nei loro confronti e che condizionano inevitabilmente il loro ruolo all'interno dell'azione narrativa (Reis, Milheiro 1989: 134-136).

È che – come abbiamo già visto in precedenza – l'emersione della soggettività ha sempre accompagnato la ricerca di un effetto realista, fino ad arrivare a punte di stile impressionista, ancora più libero di esprimersi quando Eça si lascia alle spalle la provvisoria ortodossia naturalista. L'uso di descrizioni di carattere impressionista – in cui le sensazioni del soggetto dominano, giungendo a trasfigurare la realtà descritta – può essere frutto del già citato carattere combinatorio della prosa queirosiana, come risultato dell'influenza del vasto movimento impressionista che, dalla Francia, domina le arti plastiche e la letteratura dell'epoca. Eppure, è talmente presente nello stile del nostro autore da far pensare a qualcosa di connaturato al suo tem-

⁹ Lettera del 15-6-1885 in Eça de Queirós 1983: I, 265.

¹⁰ Lettera a Luís de Magalhães in Eça de Queirós 1983: 424.

¹¹ Categoria che annovera, nella produzione narrativa queirosiana, splendidi esempi come il Conselheiro Acácio (de *O Primo Basílio*), esponente del costituzionalismo ufficiale e del conformismo borghese, il conte di Gouvarinho (de *Os Maias*), mediocre rappresentante dell'alta politica e del potere costituito, o ancora (nello stesso romanzo) il giornalista intrigante Palma Cavalão o il poeta pateticamente ultraromantico Tomás Alencar.

peramento. Ernesto Guerra da Cal ha colto nella prosa di Eça alcuni tratti stilistici tipici dell'impressionismo letterario, come l'uso dell'aggettivo con funzione avverbale (Guerra da Cal 1981: 147-149): in una frase come «Adélia [...] fumava um cigarro lânguido», l'aggettivo, che apparentemente qualifica l'oggetto, si riferisce in realtà all'atto compiuto dal soggetto – secondo i normali canoni linguistici, si sarebbe detto 'Adélia fumava languidamente um cigarro' – ma grazie a questo espediente la qualità attribuita dall'aggettivo ricade sull'intera frase, coinvolgendo, in modo diretto o indiretto, soggetto, oggetto e verbo; lo spostamento dell'aggettivo ha come conseguenza la creazione di efficaci sineddoche, spesso con effetti caricaturali o umoristici, come ad esempio in *O Primo Basílio*: «Gouveia escrevinhava [...] arremessando para o lado jactos melancólicos de saliva»¹². O ancora, è interessante l'uso di una doppia qualificazione, che presenta le cose e le persone sia in modo oggettivo, per quello che sono, sia in modo soggettivo, per l'impressione che causano: le qualità possono essere presentate in quest'ordine («Os olhos do gato fixaram-no fosforescentes e aterradores», *A Capital*), ma ci può anche essere inversione dei termini, con priorità accordata all'aspetto soggettivo («[...] o Passeio Público, pacato e frondoso», *Os Maias*) (Guerra da Cal 1981: 184-185). In generale, l'aggettivazione queirosiana è fortemente impregnata della soggettività dell'autore, che si proietta emotivamente nelle sue opere, anche in quelle realizzate nella cosiddetta fase realista; nei suoi lavori più maturi, poi, l'intensità degli attributi sfocia in una vera e propria distorsione della realtà narrata, con effetti di contrasto volutamente comici.

Nel complesso della vasta produzione narrativa queirosiana, *Os Maias* (pubblicato nel 1888 ma la cui elaborazione si prolungò per dieci anni), oltre ad essere forse l'opera più nota, rappresenta in modo emblematico una tappa cruciale nell'evoluzione dell'autore: quella in cui manifestamente viene messa in discussione l'applicazione sistematica delle strategie narrative di scuola naturalista, con l'apertura di nuove possibilità di creazione letteraria. Molti ingredienti di quest'opera si rifanno evidentemente ai dettami del canone naturalista, ma la gestione di alcune unità narrative fondamentali se ne discosta in modo abbastanza evidente¹³: la caratterizzazione dei personaggi principali (Carlos e Maria Eduarda) non è affidata al narratore onnisciente, sulla base di fattori tipici quali l'educazione, l'influenza dell'ambiente, l'ereditarietà del carattere (come avviene nel caso di altri personaggi sussidiari), bensì è demandata allo stesso personaggio in una sorta di flash-back sulla

¹² Il processo è reversibile: Eça usa anche l'espediente di avverbializzare attributi del soggetto, che esprimono stati d'animo, per qualificare alcune azioni di routine, proiettando così, su degli atti banali, sentimenti intensi del soggetto che li esegue: «Tu já estiveste em Jerusalém, Alpedrinha? – perguntei enfiando desconsoladamente as ceroulas», in *A Relíquia* (Guerra da Cal 1981: 205-206).

¹³ Un'analisi dettagliata delle strategie narrative poste in atto in quest'opera e del rapporto tra queste e la crisi di fiducia nel naturalismo si trova in Reis 2000a.

sua vita (Maria Eduarda) o è altresì rappresentata indirettamente attraverso la dinamica dei suoi comportamenti nel corso dell'azione (Carlos); accanto all'attenta definizione dello spazio fisico e sociale, che accoglie la vicenda principale e la incornicia creando un vero e proprio livello secondario dell'azione – quello della cronaca di costume dell'alta società lisbonense – Eça dà corpo anche allo spazio psicologico di alcuni personaggi-chiave, in prospettiva evidentemente postnaturalista; l'intreccio principale – la storia d'amore tra i due già citati protagonisti – non porta avanti la dimostrazione di una tesi sociale, anzi si scioglie solo per l'intervento ineluttabile del destino, che fa scoprire casualmente la natura incestuosa della relazione tra Carlos e Maria Eduarda, inconsapevolmente fratello e sorella; si tratta, dunque, di un'azione che rimanda alla tragedia classica – giacché sfrutta un tema come l'incesto e prevede un'agnizione finale dalle conseguenze catastrofiche – incastonata all'interno di un romanzo realista.

Il voluminoso romanzo è ricco di brani descrittivi, relativi sia allo spazio geografico del Portogallo dell'epoca¹⁴, sia agli ambienti esterni e interni in cui si svolgono le scene della commedia sociale rappresentata o in cui si sviluppa l'azione tragica che coinvolge i protagonisti. La descrizione realista ambientale è prevalentemente costruita in funzione della narrazione, giacché i dettagli sono messi in luce per amplificare, o anticipare, le caratteristiche psicologiche, sociali e culturali dei personaggi, nonché il loro ruolo all'interno dell'azione: la storia del romanzo è scritta nelle cose e i particolari descritti tratteggiano metonimicamente i protagonisti che si muovono in quegli ambienti (Pellini 1998: 36-40; Pettinari 2014). Basta rimandare alla descrizione di certi ambienti professionali, uno su tutti, la tetra e maledorante redazione del giornale *A Corneta do Diabo*, simbolo del degrado etico di certi rappresentanti della carta stampata che saranno, nel romanzo, lo strumento della volontà diffamatoria di chi osteggia i due amanti. Ma è soprattutto importante sottolineare il peso che Eça dà alla descrizione delle case che accolgono i protagonisti: l'esuberante Villa Balzac dove vive l'eccentrico e originalissimo João da Ega, la 'tana' di Olivais, nido d'amore che Carlos prepara alla sua Maria Eduarda, e, più di ogni altra, il Ramalhete, la dimora dei Maia, oggetto di importanti descrizioni sia nel momento in cui la famiglia vi si installa, sia alla fine del romanzo quando – abbandonata, dopo lo scioglimento della tragedia – il protagonista vi ritorna per coglierne la malinconica decadenza.

Nonostante il numero e l'estensione degli inserti descrittivi, si può dire che *Os Maias* sia un testo a dominante narrativa. La descrizione è funzionale alla narrazione al punto che l'autore si sofferma su certi dettagli per caricarli del valore di presagio di un inevitabile destino; si veda la rappresentazione

¹⁴ Si possono visitare Lisbona e Sintra, fatte salve le modifiche urbanistiche occorse nel tempo, tenendo in mano il romanzo di Eça de Queirós.

verbale dell'alcova in cui si consumerà l'amore incestuoso di Carlos e Maria Eduarda, ricca di allusioni e di riferimenti espliciti all'irregolarità della loro passione dannata:

Era uma alcova recebendo a claridade de uma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vénus e Marte: da porta de comunicação, arredondada em arco de capela, pendia uma pesada lâmpada da Renascença, de ferro forjado: e, àquela hora, batida por uma larga faixa de sol, a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho... Era toda forrada, paredes e tecto, de um brocado amarelo, cor de botãodeoiro: um tapete de veludo, do mesmo tom rico, fazia um pavimento de oiro vivo sobre que poderiam correr nus os pés ardentes de uma deusa amorosa e o leito de dossel, alçado sobre um estrado, coberto com uma colcha de cetim amarelo, bordada a flores de oiro, envolto em solenes cortinas também amarelas de velho brocatel, enchia a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu [...].

Mas Maria Eduarda não gostou destes amarelos excessivos. Depois impressionouse, ao reparar num painel antigo, defumado, ressaltando em negro do fundo de todo aquele oiro onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro de um prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agoirentos [...] Maria Eduarda achava impossível ter ali sonhos suaves (Eça de Queirós 1998: 380-381).

Ma oltre a disseminare le sue descrizioni di vaghi presagi di un destino funesto, Eça utilizza elementi descrittivi per anticipare o quantomeno suggerire l'epilogo dell'intreccio narrativo: giocando sui nomi dei personaggi, sulle somiglianze fisionomiche e sulla corrispondenza – o, al contrario, sulla divergenza – delle descrizioni fornite nelle varie fasi del romanzo, l'autore inserisce una serie di indizi che insinuano – o, a volte, ritardano – l'agnizione finale, ossia il rapporto di stretta parentela tra i due amanti (cfr. Martines 2002).

Un romanzo costruito secondo i canoni della scuola realista e naturalista dovrebbe privilegiare l'adozione di una focalizzazione onnisciente: effettivamente, nei primi capitoli de *Os Maias*, là dove Eça presenta la storia dei genitori di Carlos e Maria Eduarda, ad una caratterizzazione dei personaggi costruita sugli elementi classici del romanzo naturalista (relazione di causa-effetto tra fattori educativi, socioculturali, e comportamento del personaggio) fa da corredo l'utilizzo di un punto di vista trascendente, che gestisce le descrizioni dall'alto della sua posizione privilegiata, interrompendo il filo della storia. Tuttavia, nella maggior parte del romanzo, Eça preferisce delegare la funzione-sguardo ad un personaggio, contravvenendo alle regole di scuola. È soprattutto Carlos, il personaggio centrale, ad essere investito di questo ruolo: figura che si staglia per educazione e per indole al di sopra della mediocrità dell'ambiente portoghese, è attraverso i

suoi occhi critici – e limitatamente alle sue capacità di osservazione – che assistiamo alle scene che costruiscono la commedia sociale de *Os Maias*. Allo stesso modo, il suo punto di vista completa la definizione di personaggi coinvolti nell'intreccio.

A questo proposito, il fondo documentale queirosiano presenta alcuni appunti manoscritti in cui l'autore registra i dettagli descrittivi di uno spazio cittadino che sarà sviluppato e integrato nel romanzo del 1888 (la Avenida e il monumento dei Restauradores)¹⁵. Si nota che, già in questa fase preparatoria, Eça lavora con una concezione costruttiva integrata degli elementi che comporranno l'opera, benché essi vengano ancora trattati singolarmente. Infatti, la registrazione dei dettagli di uno spazio osservato necessariamente di persona dall'autore, è eseguita tenendo conto delle caratteristiche della narrativa in cui il materiale descritto verrà inserito: Eça instaura già un punto di vista concreto, circostanziale e irripetibile, una prospettiva specifica e limitata, insomma, una focalizzazione soggettiva che nel romanzo corrisponderà allo sguardo privilegiato di Carlos. La soggettività di colui che vede emerge già in questi manoscritti embrionari e sarà fondamentale nell'episodio finale de *Os Maias* (e in generale in tutto il romanzo), in cui proprio attraverso le impressioni contingenti del protagonista di fronte all'ambiente lisbonense – ritrovato da Carlos e João da Ega dieci anni dopo la consumazione della tragedia – passa il significato ideologico voluto dall'autore, la decadenza sempre più marcata della società portoghese vista attraverso gli occhi di elementi potenzialmente superiori, ma finalmente sconfitti. Anzi, Eça mantiene testualmente nel romanzo, attribuendole al punto di vista di Carlos, molte delle proprie impressioni registrate in loco, proprio perché si affida coscientemente alle potenzialità di un'evocazione impressionista, ricca di immagini, comparazioni, metafore che traducono l'autenticità della reazione emotiva momentanea; in fondo, il giudizio negativo di Carlos è quello dello stesso Eça (cfr. Xavier 2015). Il discorso è valido anche per altre annotazioni esistenti nel fondo¹⁶, relative allo scenario di Sintra (le impressioni dell'autore coincidono con quelle del personaggio Cruges, amico di Carlos, pianista dotato come lui di un talento e di una sensibilità particolari) e per gli appunti che si riferiscono alle corride di tori (in cui si riscontrano nette somiglianze con l'ambientazione in cui si svolge, nel romanzo, l'episodio delle corse all'ippodromo di Belém). Insomma, l'autore stabilisce sin dalla fase embrionaria una prospettiva soggettiva che nel romanzo si tradurrà nel punto di vista interno di un personaggio, funzionale al significato ideologico dell'opera. L'effetto realista è sempre mediato e veicolato dalla sensibilità di uno sguardo individuale.

¹⁵ Si tratta del manoscritto 254 (Reis, Milheiro 1989: 139-147).

¹⁶ Nei manoscritti 255 e 258.

Bibliografia

- Bal M. 2002, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II, Le forme*, Einaudi, Torino, 189-224.
- Campos Matos A. (a cura di) 1993, *Dicionário de Eça de Queiroz* (II ed. riveduta e ampliata), Caminho, Lisboa.
- Eça de Queirós J.M. de 1943, *Uma Campanha Alegre* (III ed.), 2 voll., Lello & Irmão, Porto.
- 1983, *Correspondência*, a cura di G. de Castilho, 2 voll., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- 1998, *Os Maias* (V ed.), Mem Martins, Europa-América.
- Guerra da Cal E. 1981, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz* (IV ed.), Almedina, Coimbra.
- Lago S. 2010, *Eça de Queirós: ensaios e estudos*, Biblioteca24horas, São Paulo.
- Martines E. 2002, *Le spie dell'agnizione in A Tragédia da Rua das Flores e Os Maias*, in G. Lanciani, *Un secolo di Eça*, La Nuova Frontiera, Roma, 69-80.
- Pellini P. 1998, *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari.
- Pettinari F. 2014, *La descrizione*, Feltrinelli, Zoom Academy, Milano.
- Reis C. 2000a, *Introdução à leitura dos Maias* (VII ed.), Livraria Almedina, Coimbra.
- 2000b, *Eça de Queirós e a escrita do mundo*, Biblioteca Nacional-Inapa, Lisboa.
- Reis C., Milheiro M. do Rosário 1989, *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Salgado Júnior A. 1930, *História das Conferências do Casino*, Tip. Coop. Militar, Lisboa.
- Xavier R.A. de Carvalho 2015, *Eça de Queirós Intelectual A Literatura e o projeto de 'regeneração' de Portugal no Século XIX*, Novas Edições Académicas, Saarbrücken.
- Zaluar Nunes M.A. 1964, *Eça de Queirós e a descrição da Natureza*, «Palestra», 18, Lisboa, 18-29.

Percorrendo Rafael Bordalo Pinheiro nas suas expressões orientalizantes

Ana Paula Avelar

Professora Associada com Agregação –Ulab

Investigadora integrada (CHAM)

Nestes últimos anos o ‘orientalismo em Portugal’ tem sido recorrentemente tocado no âmbito dos estudos em torno da cultura no nosso país. Este movimento desenvolve-se num tempo longo, marcado pelo contacto e permanência portuguesa nos espaços asiáticos desde o século XVI, ainda que as suas expressões oitocentistas tenha sido frequentemente revisitadas. Nesta minha digressão parto de três conceitos teóricos que confluem nesta área de investigação: orientalismo, orientalidade e alteridade, os quais devem ser obrigatoriamente convocados nestas, necessariamente breves, incursões na obra de Rafael Bordalo Pinheiro.

Nela fluem ainda que secundária e subliminarmente as representações de um orientalismo, reverberando vivências de um quotidiano oitocentista onde, como assinalou Fernando Catroga, o interesse epistemológico tinha já incorporado, para além do campo linguístico, as perspectivas religiosas, filosóficas, estéticas, etnológicas e antropológicas (Catroga 1999: 197). Deste modo, como Robert Irwin enfatiza: «The “ground” in question is vast, for though the Orientalists were always few in number and rarely famous figures, the work they did was heavily influenced by work done in biblical exegesis, literary criticism, historiography and other grander disciplines [...]» (Irwin 2006: 4-5).

No quotidiano transparecem os traços evocadores de uma orientalidade imaginada, ultrapassando o interesse linguístico pelas línguas a ela associadas que marcam os primeiros momentos de aproximação e conhecimento de uma diferente cultura. Recorde-se como isso se projecta na concepção por parte de Bordalo Pinheiro do seu elemento arquetípico de eleição, o Zé Povinho. Significativamente, este surge transvestido numa placa de faiança francesa que se encontra depositado no Museu Rafael Bordalo Pinheiro¹, sob

¹ n. inv. 367 (1883). Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 303.

a máscara de uma orientalidade onde os signos que a identificam se expõem quer nas vestes quer nos adereços que em torno dele flutuam. No fragmento textual inscrito na sombrinha que este algo ligeiro alvar e rotundo asiaticizado Zé Povinho alegremente empunha, lê-se a palavra Liberdade. Toda a composição transmite o exercitar desse sentir tão explicitamente assinalado e reinvidicado pelo personagem.

Retomemos, porém, as questões que se prendem com a vivência e representação de um orientalismo em Portugal, visto ser nesta esfera de análise que se deverão reconhecer algumas das digressões artísticas deste autor. Na verdade, este não se confina a um debate conceptual; ele é igualmente um determinado percurso de estudo, cuja historicidade se impõe, visto o orientalismo emergir numa zona de fronteira, a que atravessa tanto os chamados estudos culturais como os pós-coloniais. Sendo este um espaço onde se situam as discussões teóricas quando se esboça o 'estado da arte', quando se elaboram compêndios, isto é, obras gerais que problematizam conceptual e historiograficamente o tema, no momento em que se focaliza a questão no caso português a ancoragem torna-se mais imprecisa e muitas vezes fluida, confundindo-se percursos historiográficos do escrever a História com percursos evolutivos no campo dos estudos literários. Importa, por isso, explicitar, ainda que sumariamente, essa questão².

Quando já em 2000 na edição de compêndio sobre a questão do orientalismo, A.L. Macfie reequaciona o objecto, traça o seu percurso desde aquilo que considera serem as *fundações do mito* até *ao que está para além do orientalismo, resolvendo assim leituras mais ou menos apressadas ou redutores da questão*. Não é de modo algum gratuita a tematização oferecida, facultando-nos Macfie, através dos textos que compulsa nesta sua obra, a evolução em torno das questões que rodeiam a formulação saidiana do *orientalismo* em 1978. No postulado saidiano vive-se o binómio civilização material e cultura, sendo que o conjunto que compõe este orientalismo é algo fluido. Para Saïd, o oriente é uma parte integrante da civilização material e da cultura europeia. Deste modo, ele expressará e representará o espaço cultural e ideológico que, como discurso, sustenta instituições, vocabulário, investigação e erudição académicas, imagética, doutrinas e até estilos e práticas coloniais (Saïd 1994: 2). Assim, e pelo facto de tal conceito estar intimamente ligado a práticas coloniais, as suas fronteiras temporais emergem, num primeiro momento, entretecidas com os finais do século XVIII, florescendo a partir do século XIX.

Este oriente é concebido como um espaço que se estende do Norte da Europa ao Sul da China; no Sudeste Asiático, de Burma às Filipinas; e, no leste

² Ao longo dos últimos anos vários foram os momentos em que sistematizei esta abordagem em torno do orientalismo em Portugal. Veja-se a título de exemplo Avelar 2011: 104-107.

Asiático, fundamentalmente, China, Japão, Coreia, sendo um espaço construtor do Eu e do Outro que muda com o tempo e lugar, dependendo as suas fronteiras do observador³. Nesta leitura, tendo como espaço de interpretação o campo cultural, entende-se cultura numa dupla acepção. Por um lado, cultura *significa* as práticas que envolvem as artes de descrição, comunicação e representação que se autonomizaram dos propósitos económicos, sociais, ou até políticos, e que existem enquanto formas estéticas proporcionando o deleite. Por outro lado, cultura consubstancia, num modo algo imperceptível, o que cada sociedade preserva do que de melhor dela se conhece e ensina, sendo por isso mesmo o repositório identitário de uma sociedade (Saïd 1979: XII-XIII). Partindo-se desta dupla enunciação desoculta-se o modo como, política, sociológica, militar, científica e imagisticamente, a cultura europeia foi capaz de gerir o Oriente (Saïd 1979: 3)⁴.

É certo que o que se encontra presente neste *orientalismo* é um processo de descodificação discursiva, algo que se categoriza já como a teoria do discurso colonial e pós-colonial onde a questão da alteridade se coloca. Esta formula-se enquanto conceito operatório a partir do qual se procura a reconstrução das vozes dos vários actores históricos⁵, descodificando-se gramatologias culturais várias, esboçando-se as suas posturas e regularidades. O orientalismo surge assim intimamente ligado à construção de um saber imperial.

A descodificação deste na cultura portuguesa é subsidiária de um tempo longo, aquele que decorre desde o século XVI até aos nossos dias, não se cingindo aos espaços de institucionalização permanente dos projectos coloniais. O 'olhar imperial' português é diverso do olhar imperial britânico, devendo a sua especificidade ser analisada tendo em conta esse aspecto. Ain-

³ «[...] such an Asia is clearly in the eye of the beholder, the constructed Self or Other which changes with time, place, and those who do the beholding» (Embree, Gluck 1995: XVI).

⁴ Saïd expõe na introdução ao seu livro, *Culture and Imperialism*, os limites impostos ao seu orientalismo, sinalizando o seguinte: «A substantial amount of scholarship in anthropology, history, and area studies has developed arguments I put forward in *Orientalism*, which was limited to the Middle East. So I, too, have tried here to expand the arguments of the earlier book describe a more general pattern of relationships between the modern metropolitan West and its overseas territories. [...] What I left out of *Orientalism* was that response to Western dominance which culminated in the great movement of decolonization all across the Third World [...] These two factors – a general world-wide pattern of imperial culture, and a historical experience of resistance against empire- inform this book in ways that make it not just a sequel to *Orientalism* but an attempt to do something else» (Saïd 1994: XI-XII). Contudo defendo que é possível alargar o espaço em análise, partindo do séc. XVI.

⁵ Para além dos trabalhos fundadores como os de Peter Hume (1986) ou de Marie Louise Pratt (1985,1992), é necessário compulsar os trabalhos de Gayatri C. Spivac sobre a voz de uma histórica subalternidade feminina, e Homi K. Bhabha, na sua filiação em Franz Fanon, nos trabalhos sobre as subalternidades históricas tendo em atenção processos de alteridade. Estes são os instrumentos hermenêuticos a exercitar na desconstrução do discurso colonial.

da que se deva considerar o orientalismo no âmbito de um saber imperial construído sobre o Outro, sobre o homem e a sociedade, importa referir que esta é uma estrutura de conhecimento *tópica e aberta*. A comparação é um instrumento construtor do *olhar* desde o primeiro contacto, da formulação do primeiro acto de conhecer.

A sistematização da forma como em Portugal se vivenciou o *orientalismo*, ocorreu no final do século passado, mais precisamente em 1999, no âmbito das Comemorações dos Descobrimentos Portugueses⁶, com a exposição *O Orientalismo em Portugal*, que culminou o ciclo de exposições intitulado *Memórias do Oriente*. Esta exposição inscreve-se num movimento mais geral que procura perceber o modo como se foram construindo os diferentes ‘saberes imperiais’, marcado pela agenda dos estudos pós-coloniais europeus. Em 2012, Luís Filipe F.R. Thomaz reedita a sua sinopse em torno dos Estudos Árabo-Islâmicos e Orientais em Portugal, e daquela que considera ser a agenda investigativa no espaço académico português (Kemnitz 2012: 13-32).

O orientalismo ultrapassa, todavia, os círculos académicos, cumprindo aquilo que Stephen Greenblatt designa de jogo da ressonância e da admiração (Greenblatt 1991: 1-25), nomeadamente quando se corporiza em exposições como a realizada pelo Victoria and Albert Museum, em 2004, subordinada ao tema *Encounters: The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, ou a *Encompassing the Globe – Portugal and the world in the 16th & 17th Centuries*⁷.

Retomemos a exposição que consubstancia um olhar e práticas comemorativas, a de 1999, intitulada *O Orientalismo em Portugal*, pois nela se expõe uma das faces especulares de Bordalo Pinheiro, a que é objecto desta minha breve digressão. Na concepção desta exposição coabitaram diferentes aceções do que se entende ser ‘orientalismo’ ou práticas e presenças orientalistas, percorrendo-se um tempo longo que decorre do século XVI até ao ciclo comemorativo do Estado Novo, espelhando-se os seus traços num quotidiano, tanto na esfera pública como na privada⁸.

É certo que estamos em presença de *uma leitura* do orientalismo, a que se destina à exposição de interpretações várias, fundamentalmente a dos seus comissários. Ao obedecer a um tempo curto e a um fim preciso, pratica-se um discurso efémero, serve-se uma reminiscência heterológica, corporizada no(s) texto(s) e na(s) imagem(ns) que perdura(m) num catálogo.

⁶ Este ciclo comemorativo assinalou a primeira viagem à Índia (1497-1499).

⁷ Este novo ciclo de exposições que vêm sendo produzidas e que correm vários países, procurando responder a uma nova prática museológica e expositiva, mereceria ser objecto de um estudo comparativo.

⁸ O orientalismo pós-colonial em Portugal é evocado impressivamente no texto introdutório ao catálogo da referida exposição da autoria de Manuel Hespanha. Também Diogo Ramada Curto, em «Representações de Goa. Descrições e relatos de Viagens», in *Histórias de Goa*, procura analisar discursos «orientalistas», desde o século XVI até à actualidade, no âmbito de contextos políticos e sociais. Repare-se como este historiador se inscreve naquela que é a leitura de Saïd.

Contudo, e apesar da sua função *co-memorativa*, em várias das suas secções contactamos com a manipulação expositiva de uma orientalidade, exercitada em vários suportes por Bordalo Pinheiro. As suas obras são sinalizadas no núcleo expositivo intitulado o *Orientalismo na música*, referenciando-se o modo como este artista se serve das récitas operáticas para as suas incursões satíricas sobre a sociedade do seu tempo. Usam-se exemplos seja do *António Maria* (1879-85), como dos *Pontos dos ii* (1886-1891) ou ainda da *A Paródia* (1900-06-07). Importa assinalar quão importante foi, ao longo de duas décadas, o modo como a propósito das récitas operáticas de *Aida*, se satirizou a sociedade lisboeta. Tal acontece na primeira série do *António Maria* (1879-1885) sendo o principal visado Fontes Pereira de Melo, continua nos *Pontos nos ii* e até em *A Paródia*.

No dia 13 de Janeiro de 1887 surge em *Os pontos nos ii* a gravura intitulada *O último quadro da Aida Parlamentar*⁹. Nesta, Fontes Pereira de Melo, objecto por excelência da mordaz pena de Bordalo, na boca de cena contracena com *Aida*, entoia a ária: «Morir! Si pura e bella! Morir... per me d'amore!». No plano mais recuado vê-se um Parlamento dissolvido deputados travestidos em gráceis poses de bailado e dançarinas, todos eles ocupando o palco sob o olhar pétreo da faraónica estátua central do rei D. Luís. Alguns pares do reino que observam lateralmente a cena central, envergam vestes egípcias. As artes performativas dominam o seu *desenho*. A política é para Bordalo Pinheiro o campo por excelência da acção teatral (Cambraia Lopes 2005: 173-179).

Tome-se igualmente o comentário a uma anterior representação desta ópera ocorrida na temporada de 1878, publicado a 4 de Dezembro de 1879, no *António Maria*. Nesta gravura inscreveu o nosso autor duas múmias, indicando no subtítulo: «Prova-se que o partido regenerador do Sr. Serpa é uma múmia tão bem conservada como a do visconde Braancamp». A sempre loquaz e actuante crítica política é metamorfoseada:

[...] elementos orientalizantes próprios do Antigo Egipto moldam o espaço cénico destas figurações, adaptando-se habilmente aos requisitos da cena: parlamentos em versão de templo, personalidades mumificadas, transformadas em esfinges ou estátuas faraónicas, pirâmides em fundo e figurinos exóticos a revestir os actores políticos e sociais da época (Rodrigues 1999: 248).

É no Chiado, tanto antes como após a estadia de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil, e em particular a partir do seu regresso em 1879, que a sua presença se perpetua. Ele participa daquele que, segundo José-Augusto França, é o centro cultural de Lisboa, no espaço de visitaço traçado entre o Teatro S. Carlos, a Havaneza, o Grémio Literário (sediado no palácio de Marrare), S. Bento (espaço das Cortes) o Terreiro do Paço (lugar do governo) e os teatros (leia-se o *Trindade*, o *Ginásio* e o *D. Maria*).

⁹ n. inv. J.1078 B. Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 260.

A sua paixão pelo teatro acompanha-o desde cedo, como jovem amador das artes de representação, estando presente nos seus jornais que publica e nas figuras que satiriza.

Para além da intervenção de Rafael Bordalo Pinheiro na imprensa periódica, a sua incursão no teatro de revista e o desenho de figurinos que serviriam as rábulas respectivas, figuram reminiscências orientalizantes. Refiram-se os figurinos onde o ocidente e oriente coabita, seja na roupagem do siamês para a revista teatral de “Formigas e Formigueiros”¹⁰, ou na rapariga do ‘Reino da Bolha’, cujo traje orientalizante é composto a partir do uso de leques e cebolas¹¹, ou ainda os desenhos intitulados «a montaria a galope sobre a China e Japão»¹² oferecidos a um amigo pela mão do autor para que este os possa utilizar na sua encenação.

Este é um género que ele considera ser de fácil execução, e onde, a par de uma revisitação algo *realista* (confronte-se fantasia sobre a China e o Japão e o modo como procura cumprir o detalhe nas vestas asiaticizadas), nos deparamos com a evocação idealizada, algo burlesca, em que o signo parodia um certo quotidiano – veja-se a grácil figura de mulher vestida com leques e cebolas. Além disso, os signos são sensitivos: à profusão dos leques (que como escreve na legenda devem ser variados, japoneses e baratos), contrapõe-se as cebolas que em cachos cuidadosamente preparados atavam a donzela, podendo servir, segundo as palavras de Bordalo inscritas na legenda, as de S. Carlos.

É, todavia, nas manifestações de um ‘Orientalismo no Quotidiano’, nas suas peças de cerâmica, que nos deparamos com a perpetuação de um gosto que desde o século XVI permanece no espaço europeu. Vários são os exemplos que podemos citar, desde o bule onde pontua a sua asiaticizada autocaricatura e a de sua esposa, envoltos em roupagens japonesas¹³, ao bule de chá antropomorfizado em cabeça de um chinês¹⁴, passando pela mísula com cabeça de veado onde pontua uma decoração geometrizada algo levantina¹⁵.

Apesar desta para-inventariação, algo representativa, a disseminação da obra de Rafael Bordalo Pinheiro por várias secções desta exposição comemorativa, não conduziu à *leitura* analítica das várias vivências desta orientabilidade, nem foram analisadas as intradiscursividades presentes na produção artística de um tempo longo, o deste orientalismo em Portugal.

¹⁰ Desenho aguarelado/papel, n. Inv. Des.1. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 210.

¹¹ Desenho aguarelado/papel, n. Inv. Des. 2. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 210.

¹² Desenho aguarelado/papel, n. Inv. Des.3. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 210.

¹³ N. Inv. 1-2. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 304.

¹⁴ N. Inv. 363. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 304.

¹⁵ N. Inv. 291. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 304.

Os diferentes e sucessivos traços orientalistas e as suas várias esferas de exposição decorrem da interiorização de um estar que se ancora numa prática¹⁶ que surge no século XVIII nos círculos académicos franceses, ligada aos que se ocupavam dos temas levantinos, correndo na mesma altura nos círculos anglo-saxónicos como um estilo. Só nos inícios do século XIX seria conotado com o estudo de línguas e culturas asiáticas. Estas seriam valências presentes em Portugal, participando a ‘chinoiserie’ e a ‘japonerie’ do quotidiano setecentista português e aí permanecendo.

A exotização orientalizante dos objectos, lugares, gentes, marca o imaginário europeu nos tempos modernos, levando à importação e introdução de elementos asiaticizados no quotidiano, sendo a partir desta corrente que devem ser entendidas as marcas da orientalidade bordaliana. Com efeito, elas participam e revelam essa interiorização de um quotidiano, evidenciando-se, no caso de Bordalo Pinheiro, como signos meta-culturais¹⁷; recorde-se a figuração estereotípica do Zé Povinho (aqui evocado na sua roupagem asiaticizada), o contínuo uso do ‘topos’ da *Aida*, como instrumento mordaz da crítica política e social do momento, ou ainda as revisitações corporizadas nos figurinos que desenha para revistas ou nas criações em cerâmica.

Rafael Bordalo Pinheiro corporiza um orientalismo evocador de uma imagem, de um pensamento. Ele pertence ao círculo dos que nas Letras emerge com Eça de Queirós em obras como *Viagem ao Egipto* (1869), *Mandarim* (1880) ou *Relíquia* (1887). Não deverá ser, aliás, ignorado o facto de, logo aquando da sua publicação, Bordalo Pinheiro saudar o *Mandarim* do seu querido amigo, cujas obras acompanhara (França 2005: 27).

Com efeito, neste *Mandarim* queirosiano repercute-se um orientalismo oitocentista sob o signo de uma imagem, construída através de esterótipos. Veja-se esse passo em que, numa Pequim babélica, no final de um suculento jantar, o protagonista sente o prazer de tomar chá.

A ritualidade transforma-se em culturalidade e o Oriente é o espaço evocador de uma tradição ritualizada e reconfortante. A um presente europeu disfórico contrapõe-se a idealização de um Oriente, e em especial do Extremo-Oriente onde, como assinalou Wenceslau de Moraes, «[...] as coisas comuns da criação ou os usos e costumes triviais da vida são susceptíveis de merecer um tal requinte de solenidade sentimental e de praxes de rito, que

¹⁶ Esta ancoragem metodológica parte de uma *leitura de representações* concebida por Robert Irwin que, em seguida, discrimina: «Orientalism was and is a subset of Western scholarship in general; the history of academic Orientalism is therefore a special case study of the role of academic in cultural life. Who taught whom and how does academic transmission work? How does achieve recognition as a scholar? In any century what resources were necessary and available in order to pursue a proper study of another culture? [...]» (Irwin 2006: 7).

¹⁷ Até que ponto a crítica de Rafael Bordalo Pinheiro à sociedade do seu tempo não se corporiza como meta-cultura (Mulhern 2000: 181).

constituam um verdadeiro culto» (Moraes 2004: 1). Sendo este o espaço da perfeição, quietude e prazer. Também em Bordalo Pinheiro ecoa esse prazer no traço que imprime à sua asiaticizada autocaricatura que figura num dos seus bules.

Expõe-se igualmente no seu trabalho enquanto ceramista essa gramática decorativa orientalizante. Mas, a par do traço algo caricatural de um bule de chá antropomorfizado, figura a delicadeza de formas nas chávenas moldadas como se fossem faces asiaticizadas¹⁸ que serão o receptáculo daquela água a ferver, onde, como o protagonista queiroisiano, talvez se deitasse «uma pitada de folhas de chá imperial, da primeira colheita de Março, colheita única, que é celebrada com um rito santo pelas mãos puras de virgens!...» (Queirós 2001: 47).

Enfim, na 'arte' de Rafael Bordalo Pinheiro evidencia-se a orientalidade que em Oitocentos atravessa o quotidiano da sociedade portuguesa, devendo as subtis tecituras continuar a ser objecto da nossa investigação.

Bibliografia

- Avelar A.P. 2011, *Orientalismo em Portugal: Demandas e Sistematizações*, in *Textos e Pretextos/Oriente*, CEC, Lisboa, 104-107.
- Cambraia Lopes M.V. 2005, *O Teatro n' a Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Catroga F. 1999, *A História começou a Oriente*, in *O Orientalismo em Portugal [séculos XVI-XX]*, exhibition catalogue, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Edições Inapa, Lisboa, 197.
- Embree A.T., Gluck C. 1995, *Asia in Western and World History*, M.E. Sharpe, New York-London.
- França J.A. 2005, *O essencial sobre Rafael Bordalo Pinheiro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Greenblatt S. 1991, *Marvelous Possessions- the Wonder of the New World*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Irwin R. 2006, *For Lust of Knowing-The Orientalists and their Enemies*, Penguin Books, London.
- Kemnitz E.-M. von 2012, *Estudos Orientais*, Universidade Católica Editora, Lisboa.
- Queirós E. de 2001, *O Mandarim*, Temas e Debates, Rio de Mouro.
- Moraes W. de 2004, *O culto do Chá*, Frenesi, Lisboa.
- Mulhern F. 2000, *Culture/Metaculture*, Routledge, New York.
- Rodrigues A.M. (coord.) 1999, *O Orientalismo em Portugal [séculos XVI-XX]*, exhibition catalogue, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Edições Inapa, Lisboa.
- Saïd E.W. 1979, *Orientalism*, Vintage Books, New York.
- 1994, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York.

¹⁸ N. Inv.359. Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro. Rodrigues 1999: 305.

Pessoa Contra Os Césares

Teresa Rita Lopes

Universidade Nova de Lisboa

A famosa ‘arca’ de Pessoa – agora já só metáfora: os seus documentos estão guardados e digitalizados na Biblioteca Nacional, em Lisboa – guarda ainda vários inéditos importantes.

Um deles é a tradução e respectivo prefácio que Pessoa redigiu e dactilografou com o título *CALÍGULA, um caso de loucura cesarista em Roma*. É seu autor o alemão Ludwig Quidde.

Este texto, nunca editado em livro ou revista, foi apenas dado a público numa tese policopiada (dissertação de Mestrado) que Maria Rosa Pereira Baptista realizou, sob minha orientação, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1990, *Pessoa Tradutor*, inédita (os editores não se disponibilizam a publicar teses universitárias!). Facultei-a ao Professor Arnaldo Saraiva, quando preparava a 1ª edição do seu livro *F.Pessoa, Poeta-tradutor de poemas*, que a ela aí se refere. Quem sabe se este meu texto despertará nos leitores vontade de a conhecer, e à tradução do texto de Quidde a que Pessoa se aplicou, assim como à tradução francesa de que Pessoa se teria servido para a sua, já que não dominava a língua alemã.

Todos estes textos se encontram, fac-similados, na referida tese.

Pessoa realizou esta tradução durante a primeira guerra mundial, como é dito no prefácio que para ela preparou. Ao contrário do que habitualmente lhe acontecia, levou o trabalho até ao fim e dactilografou-o. Ocorre perguntar por que razão teria Pessoa posto tanto empenho nesta obra. Não foi, com certeza, por acaso ou simples encomenda que se terá aplicado com tanto afincamento a traduzir «a célebre sátira alemã ao Kaiser», como escreveu na primeira página do seu texto (que se encontra no Espólio de Fernando Pessoa da Biblioteca Nacional de Lisboa com as cotas 141-1 a 141-30).

Esta tradução e o seu revelador prefácio, que Pessoa nunca publicou, não correspondem, de certo, a um interesse esporádico ou casual solitação. E

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

vêm desmentir a ideia corrente de que Pessoa teria tido manifestações germanófilas durante essa guerra. Sem desenvolver o assunto, fique dito que, à sua boa maneira, Pessoa encenou (por assim dizer) a sua atitude face aos Alemães e seus adversários, os Aliados, através de opiniões opostas assumidas por António Mora, o teórico, em prosa, do Novo Paganismo Português, que manifestava simpatias germanófilas, e Fernando Pessoa, que o contrariava, pondo os pontos nos ii. Diga-se, também de passagem, que Mora simpatizava com o paganismo dos alemães, naturalmente ‘anti-cristista’, assim como com o de Nietzsche, objectando-lhe Pessoa, nas suas controvérsias, que esse paganismo, de origem nórdica, nada tinha que ver com o seu, de origem helénica, o Novo Paganismo Português – esse novo ismo que se aplicava a lançar (a par do Sensacionismo, que englobava o Paulismo e o Interseccionismo). Penso que a tradução do ‘panfleto’ de Quidde, assim chamado por Pessoa, se insere na militância de toda a sua vida contra os déspotas – os três assassinos do mártir Jacques de Molay, Grão-Mestre dos Templários: o Fanatismo, a Ignorância e a Tirania, cujo combate Pessoa, em nota de 30/3/1935 (ano da sua morte), se propunha ‘ter sempre na memória’.

Ao longo dos textos que foi redigindo ao longo da vida – mas que ficaram quase todos inéditos (alguns publicados em Lopes 1993) – podemos assistir à sua permanente guerrilha contra os ditadores, nomeadamente, no caso português, contra João Franco (e a monarquia portuguesa decrépita), contra Afonso Costa, chefe do Partido Republicado dos Democráticos (e a República desnacionalizada), contra Salazar, que responsabiliza pelo «sovietismo direitista da União Nacional» (Lopes 1993: 367) e de quem diz que «assistimos à cesarização de um contabilista» (Lopes 1993: 366). Aliás, insurgiu-se também contra outros ‘césares’ seus contemporâneos: contra Hitler e contra Mussolini. É à ditadura deste último que compara a de Salazar (Lopes 1993: 370) – a Censura proibiu mesmo um artigo de Pessoa, escrito em 1935, destinado ao *Diário de Lisboa*, visando Mussolini (Lopes 1993: 52). Denuncia, abrangentemente, «a tripla prole do Anti-Cristo»: o hitlerismo, o fascismo e o bolchevismo (Lopes 1993: 52).

É frequente dizer-se e escrever-se – e não só em Itália – que Pessoa teve ideias e posições ‘reaccionárias’. Constava que tinha sido salazarista. Só tive a certeza de que não só o não fora como de que contra Salazar se tinha violentamente insurgido quando, em 1988, dei a volta aos originais pessoanos do seu espólio, tentando revelar no referido livro colectivo, *Pessoa Inédito*, textos inéditos que o comprovam. Num texto autobiográfico, Pessoa declara-se inteiramente anti-reaccionário.

No prefácio que fez para a sua tradução do texto de Ludwig Quidde, Pessoa escreve, a propósito do Kaiser (Guilherme II, imperador da Alemanha desde 1888 até 1918) que «a imprensa europeia tem-se ocupado tanto do Kaiser que é quase desnecessário apontar ao leitor deste opúsculo a semelhança flagrante que existe entre ele e o imperador Calígula». Era essa, evidentemente, a intenção do autor do texto, publicado em 1894 – daí as perseguições

sofridas mas também o êxito do ‘panfleto’ junto do público. No final do seu prefácio, Pessoa refere que «o Prof. Quide é também autor de um panfleto intitulado *Antimilitarismo*» (Sabe-se que militou activamente contra a avidez expansionista e o anti-semitismo da Alemanha de então).

Ao contrário do que muitos pensam (porque o Futurismo, a que o nome de Pessoa e de Sá-Carneiro vêm associados em tempos da revista *Orpheu*, exaltava a guerra), Pessoa foi sempre antimilitarista: insurgiu-se, em numerosos textos, contra a nossa participação na primeira guerra mundial, visando particularmente Afonso Costa, o estadista que por isso responsabilizava. Dessa sua feição pacifista nos dão notícia vários poemas – não só o conhecido *Menino de sua Mãe* mas até a *Ode Marcial*, de Álvaro de Campos¹, composta com o Futurismo no horizonte mas em oposição aos seus ideais bélicos.

O liberal – que Pessoa afirmou ser – sempre se opôs a qualquer forma do que chamava «cesarização»: acusou mesmo a França de «um falso liberalismo agrilhado a um cazarismo republicano» (Lopes 1993: 297) e disse de Salazar, como referi: «Assistimos à cesarização de um contabilista».

O liberal humanista que Pessoa sempre foi já se manifestava numa carta enviada de Durban, a 7/7/1905, apenas com dezassete anos, quase nas vésperas da sua partida definitiva para Portugal, ao jornal local *Natal Mercury*: pela pena da sua «personalidade literária» inglesa Charles Robert Anon. Nela se insurge indignadamente contra «o sarcasmo e a ironia» (Pessoa 1999: 13-16) com que o colunista trata os derrotados, neste caso os russos, na guerra russo-japonesa que rebentou em Fevereiro de 1904, quando o Japão atacou de surpresa a esquadra russa, em Port Arthur.

Maria Rosa Baptista admite na sua tese (88) que a tradução de Pessoa tenha sido feita a partir de um texto francês, publicado na revista «*L’Information*», em Dezembro de 1914, por Gaston Moch, publicando mesmo, em apêndice, essa tradução. De facto, o subtítulo adoptado por Pessoa é o mesmo que o da tradução francesa: «*Étude d’un cas de folie césarienne à Rome*». Se assim foi, Pessoa fez uma tradução muito livre – o que, aliás, está de acordo com as suas ideias sobre tradução. É, contudo, de levar em conta que este texto foi também objecto de uma tradução inglesa, *The Kaiser’s Double*, por Claud Ferld, em 1914, como Maria Rosa Baptista refere na sua tese, mas a que não conseguiu ter acesso.

¹ Até 1990 conhecíamos só um fragmento desta espantosa Ode. Em Campos 2002: 151-152, encontraremos dez fragmentos, de que destacarei uma passagem: «A guerra, a guerra, a guerra realmente./Excessivamente aqui, horror, a guerra real.../Com a sua realidade de gente que vive realmente,/Com a sua estratégia realmente aplicada a exércitos reais compostos/de gente real/E as suas consequências, não coisas contadas em livros,/Mas frias verdades, de estragos realmente humanos, mortes de quem/morreu, na verdade/E o sol também real sobre a terra também real/Reais em acto e a mesma merda no meio disto tudo!».

O conhecimento deste importante e interessante texto, felizmente concluído e mesmo prefaciado por Pessoa, põe-nos perante uma feição constante e agregadora da sua estilhaçada personalidade: a do «criador de civilização» que se propunha ser, não apenas encerrado no mundo paralelo das suas ficções, como, em geral, o vêem, mas desembainhando a espada da sua escrita contra todas as manifestações de tirania e dogmatismo – isto é, de obscurantismo.

Tendo Pessoa dactilografado a tradução e o seu prefácio, vou reproduzir, em fac-símile, essa reveladora apresentação de um texto que, aparentemente, perfilhou. Creio que o meu querido amigo Piero Ceccucci vai gostar deste presente de um inédito pessoano (em livro, só publicado na tese inédita da minha referida discípula). Pessoa sorri, de lá do ‘assento etéreo’ para que subiu, regozijando-se com a homenagem que presto a um estudioso que a ele tem consagrado muito do seu labor.

Bibliografia

- Campos Á. de 2002, *Poesia*, edição de T.R. Lopes, Assírio & Alvim, Lisboa.
Lopes T.R. (org.) 1993, *Pessoa Inédito*, Livros Horizonte, Lisboa.
Pessoa F. 1999, *Correspondência (1905-1922)*, edição de M. Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa.

Prefacio do Traductor.

O pamphleto, de que damos ao publico portuguez uma traducção por vezes livre, foi publicado na Allemanha em 1894 pelo Prof. Ludwig Quidde, de Munich. Diz-se que em dois annos se fizeram d'elle trinta edições e se venderam para cima de 250.000 exemplares. O seu exito foi, portanto, retumbante e rapido.

O opusculo era apresentado como um simples estudo de um caso de loucura cesarista em Roma; era feito sobre numerosas citações (omitidas aqui, por excusadas) de Tacito, Suetonio, e outros autores. Nada de mais sobrio nem de mais normal numa dissertação historica.

Mas os leitores do pamphleto notaram immediatamente a extraordinaria semelhança entre Caligula e o imperador Guilherme II. Sem uma só referencia a este, o pamphleto, porém, na verdade, quasi que nada faz senão referir-se-lhe. A habilidade do autor foi encontrar a figura historica, atravez de cujo estudo absolutamente scientifico, fôsse possivel satirisar, pela mera flagrancia da semelhança, o imperador da Allemanha.

O exito do opusculo foi, como é de vêr, apoiado sobre o escandalo que fez - escandalo tanto maior quanto, por mais elasticos que se tornassem os principios, já de si elasticos, da lei allemã de lesa-majestadé, ^{acometava} ~~se tornava~~ impossivel tocar-lhe sem um effeito, além de impreficuo, inteiramente contraproducente.



Porisso o Prof. Quidde não soffreu mais de que uma certa exclusão social da parte dos seus collegas universitarios, e numerosos ataques da imprensa conservadora. Assim é que a Krenz-Zeitung affirmou que elle devia ser fusilado, e a Zukunft que lhe deviam vestir um collete de forças. Um jornal social-democratico, que publicára extractos do pamphletto, foi apprehendido pela policia. A Academia de Sciencias de Munich exarou nas suas actas um voto de censura ao autor. Mas foi impossivel fazer mais, e o que dissemos da venda, que o pamphletto teve, prova que para reclame foi bastante.

*
A imprensa europeia tem-se occupado tanto do Auiser que é quasi desnecessario apontar ao leitor d'este opusculo a semelhança flagrante que existe entre ^{elle} ~~Castigale~~ e o imperador ^{Caligula.} ~~Guilherme~~. É extraordinario, na verdade, o numero de detalhes que vincam essa semelhança. Ha os detalhes de familia - como a morte prematura do pae, que, nos dois casos, era um idolo do povo; o character orgulhoso e autoritario da mãe; e a presença, na familia, de casos de loucura (e neste ponto Quidde serve-se, como que puramente para citar exemplos conhecidos, de comparações com Frederico Guilherme IV., bisavô do Auiser, e Luiz II. da Baviera, primo d'elle). Outros detalhes continuam a semelhança, sendo o mais curiosamente flagrante o da demissão do grande

ministro de reinado anterior - Macronio num caso, Bismarck no outro. Sobre estas semelhanças, ~~xxxxxx~~ já curiosas, accumulam-se as de character, quasi de temperamento. Nos dois casos ha o mesmo amor desmedido á ostentação, o mesmo gosto espectacular pelas manobras militares, a mania histrionica accentuada, a preocupação dos hiates sumptuosos, a ancia do dominio dos mares, e facto de não poder tolerar junto a si qualquer figura de relevo e de influencia, o desassocego constante, o amor á oratoria, a raiva de ser tudo e de se occupar de tudo. A semelhança culmina na egual megalomania do romano e do allemão, ligada, em ambos os casos, a idéas de auxilio e de confiança divinas.

A semelhança estende-se a detalhes já propriamente do meio. A attitude do povo/^{romano} quando da ascensão de Caligula não deixa de corresponder á do povo allemão quando o actual Kaiser subiu ao throno. E as condições, que Quidde summariamente estuda, tendentes a desenvolver no reinante a chamada "loucura cesarista" apparecem nitidas nos dois casos.

2, se nos dermos ao trabalho de descontar em cada figura aquillo qua nella é propriamente influencia do meio, a semelhança, de flagrante, passa a espantosa, e parece-nos estar vendo, não dois homens, mas o mesmo homem em circumstancias diversas. Porque, se é certo que as crueldades de Caligula não tem no Kaiser (senão, indirectamente, no caso da guerra actual) cousa, ue se lhes compare,

repare-se nas circumstancias da vida de Roma ao tempo em que aquelle reinava; supponha-se uma creatura com o feitio do Kaiser reinando em Roma nesse tempo: é quasi impossivel, imaginando-o naquelle meio plenamente decalente, conceber qua a sua acção tivesse sido muito diversa da de Caligula. Porque, evidentemente, assim como a excessiva e orgiaca crueldade de Caligula tem a sua base na crueldade e na anarchia da sociedade romana, ultrapassando-as, assim a dureza e os instinctos quasi delirantemente militaristas do Kaiser mais não são do que uma cousa identicamente assente em nitidos caracteristicos do meio, xx e ultrapassando-os tambem. E assim vemos como um detalhe como a crueldade de Caligula, aparentemente uma differença entre os dois principes, mais não é fundamentalmente, do que uma outra semelhança a acrescentar áquellas que já encontrámos. De modo que tudo concorre para uma quasi coincidência psychica das duas figuras.

Quando este trabalho appareceu, reinava o Kaiser havia seis annos, mas havia já a seu respeito (talvez, então, sem ser por sua culpa) o numero sufficiente de duvidas e de desillusões para darem ao opusculo uma acceptação facil. Só hoje, porém, é que elle se pode nitidamente apreciar.

O proprio Quidde uma vez confessou que o seu intuito ao escrever esse estudo, fôra, não realmente offender o imperador, mas sim apresentar um antidoto para o "byzan-

tinismo", que assim se chama na Allemanha á adulaçã de
ue o imperador está cercado. É de notar, a este respei-
to, que, mais recentemente, um publicista conhecido, Graf
von Reventlow, publicou, com identica intenção, um livro
entitulado "O Kaiser e os Byzantinos".

O Prof. Quide é também autor de um pamphleto enti-
tulado "Antimilitarismo", que não obteve, porém, exito
comparavel ao do seu cob bre estudo sobre Calígula.



«Contra factos é que há argumentos»: algumas questões de crítica textual em Álvaro de Campos

Maria Bochicchio
Universidade de Coimbra

Álvaro de Campos, meu caro amigo, não é maior com certeza que Fernando Pessoa mas consegue ser mais interessante do que ele.
[M. de Sá Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*]

Olha Daisy (Soneto III), publicado na revista *Contemporânea* em data 6/12/1922 com o título *Soneto já antigo*, em cada um dos dois dactilogramas, conservados no Espólio, que lhe pertencem ($\alpha = 57A-36rv$ e $\beta = 16A-23r$)¹, é associado a dois outros sonetos, com os quais forma um tríptico. São eles *Soneto I*, cujo *incipit* é *Quando olho para mim*; e *Soneto II*, cujo *incipit* é *A Praça da Figueira*. Além de se sucederem, uma e outra vez, na mesma sequência, em 16A-23r as três peças são identificadas com números romanos. Por este, bem como por outros motivos que concernem ao regime das variantes, Berardinelli conclui que β é «preferível a α como base de edição»².

É, mais uma vez, o ms. de base aquele que apresenta, para cada um dos sonetos, duas datações, uma dactilografada, contemporânea da escrita³, enquanto a outra foi introduzida a lápis roxo no final de cada soneto; concretamente: *Agosto 1913*, *Outubro 1913* e *Dezembro 1913*.

No ms. de base os três sonetos figuram sob o título comum *Sonetos de Álvaro de Campos*. Quanto ao título *Soneto já antigo*, finalmente adoptado para a publicação de *Olha, Daisy* na revista *Contemporânea*, à altura dos dactilogramas «não sabemos qual teria sido a escolha final do poeta: de facto, ele atribuiu este título tanto ao son. II no testemunho que adoptámos (δ , e γ também), como ao son. III no testemunho γ » (Berardinelli 1990: 388-389).

- ¹ São os únicos testemunhos completos desta série de três sonetos; do soneto II há ainda dois testemunhos escritos no rosto e no verso de 16A-23. O conjunto dos testemunhos é descrito por Berardinelli (1990: 386-390).
- ² Contudo, para o soneto II adopta a versão de δ (aquela que figura no verso de 16A-23), e para o soneto III o texto da revista *Contemporânea*.
- ³ Son. I: *Lisboa (uns seis a sete mezes antes do Opiario)*; son. II: *Londres (uns cinco mezes antes do Opiario)*; son. III: *A bordo do navio em que embarcou para o Oriente: uns quatro mezes antes do Opiario, portanto*.

Quanto aos cinco projectos do *Arco de Triunfo* que constam no espólio de Álvaro de Campos, estes três sonetos eram destinados a constituir a primeira parte dos Projectos I (144Y-62v) e II (48C-26) (Berardinelli 1990: 51-52 e 1992: 15), sendo indicados, num e noutro, sob o título *Trez sonetos*. No Projecto II os três poemas são dedicados «A Fernando Pessoa»; no Projecto I o primeiro é dedicado a «Raul de Campos», não uma figura real, mas uma entidade fictícia, supostamente pertencente à família do heterónimo Campos; o III é dedicado «À Daisy M[ason]», possivelmente uma suposta amiga de Campos (Lopes 1990: 427; Quillier: 1745-1746). É de notar que Daisy volta a ser mencionada no princípio duma peça sem data do mesmo heterónimo: «A vida é para os inconscientes (Ó Lydia, Celimène, Daisy)/E o consciente é para os mortos – o consciente sem a Vida...»⁴.

Na edição Berardinelli reproduz-se escrupulosamente o paratexto do ms. de base, no qual faltam tanto as dedicatórias como a numeração em algarismos romanos, e o título do conjunto é *Sonetos de Álvaro de Campos*. A edição de Teresa Rita Lopes (Campos 1993: 68-69), pelo contrário, não tem qualquer coerência, a começar pelo paratexto, onde o título é *Trez sonetos* como nos Projectos I e II; as duas dedicatórias figuram como no Projecto I; tanto a numeração como as datações são aquelas do ms. de base β utilizado por Belardinelli, e não obstante, o texto crítico reproduz o dactilograma 57A-36rv, ou seja, α na sigla de Belardinelli⁵.

Os problemas até aqui examinados dizem respeito, essencialmente, à fixação de texto crítico. Também do ponto de vista genético, toda a questão é bastante complexa, antes de mais no que concerne à data de composição de cada um dos três poemas. Para Cleonice Berardinelli, mesmo que essas datas não estejam correctas, todavia os poemas não são posteriores a 1914, sendo precedentes ao *Opiário*, o qual foi redigido em 1914⁶.

Para Patrick Quillier (Quillier 2001: 1745-1746) e Teresa Rita Lopes (Lopes 1990: 68-69), pelo contrário, a data de 1913 registada sob os poemas seria fictícia. Na opinião de Quillier, essa data pretende justificar «um Campos que ainda não tinha encontrado o seu mestre Caeiro e que, na época, era influenciado pelo Cesário Verde» (Quillier 2001: 1662-63, 1745). Um e outro crítico sugere que a data provável de redacção dos três sonetos seria 1915. Para Te-

⁴ Publicado por Berardinelli (1992: 295-296), entre os poemas sem atribuição e sem data. «É curioso que Campos invoque duas figuras ditas clássicas (a Lídia de Homero [sic!] e de Ricardo Reis e a Celimène de Molière) e depois uma memória bem sua – a Daisy M» (Nuno Hipólito 2007-2011, *Regresso à Terra: Uma análise dos poemas de Álvaro de Campos*, na rede, sem numeração das páginas).

⁵ A única escolha filologicamente coerente de Teresa Rita Lopes é ter ela utilizado, para o son. III, o ms. de base em lugar da revista «Contemporânea», «por se tratar de um tríptico e não fazer sentido alienar uma das peças. Aliás, as diferenças são pequenas».

⁶ «Dato os sonetos segundo β , considerando, no entanto, que as datas “fabricadas” por Pessoa são parte integrante da ficção que é o poema».

resa Rita Lopes, em particular, essa data justificar-se-ia pelo facto de a mesma folha, onde se encontra o *Soneto III*, conter outro poema datado de 1915, cujo título é *Brise marine*: aparentemente, também um poema de viagem.

Como dissemos, tanto em β , ms. de base da edição Berardinelli, como em α , ms. de base da edição Lopes, os três sonetos foram redigidos na mesma folha. Do nosso ponto de vista, e abstração feita do factor deste proximidade espacial – cuja importância não se pode, evidentemente, desconhecer –, parece essencial verificar se, na verdade, isto é, no tocante à estrutura poética, o *Soneto III (Olha, Daisy)* faz parte integrante de um tríptico, conjuntamente com os *Sonetos I e II*, ou se, pelo contrário, se trata de uma poesia autónoma.

Começamos por uma análise literária. *Olha, Daisy* é um soneto de decepção e displicência. Como também sugere a epígrafe, colocada em β no fim do texto, são fictícios o viajante, o navio e a viagem para o Oriente; a data, provavelmente, também o será, e a viagem imaginária talvez funcione como uma metáfora da inspiração.

De forma análoga, Daisy é uma interlocutora em quem Álvaro de Campos não acredita; uma espécie de heterónima para uso privativo. Campos afirma contar com a sua capacidade de simulação e, depois de indicar o local da sua naturalidade (completamente, aliás, invocada a despropósito), aproveita para reiterar a própria desconfiança total na fiabilidade dela: «que em nada do que digas acredito». Ainda por cima, Daisy vive na ignorância das «horas tão felizes» proporcionadas outrora a Campos por certo «pobre rapazito»⁷. Aliás, mesmo o rapaz, a despeito do amor que Campos julgou ter por ele (note-se a formulação algo dubitativa em causa própria: *julgou*)⁸, «nada se importará» da sua morte.

Evidentemente, Campos sabe que está a escrever num mundo de mentira, ficção e indiferença, no qual talvez caiba ressaltar «essa estranha Cecily / Que acreditava que eu seria grande». Não conhecemos as razões dessa estranheza. É possível que o autor tivesse consciência da relação etimológica entre o nome Cecily e o adjectivo «cego»⁹; porventura seja essa a causa de a estranheza de Cecily acreditar numa futura grandeza de Campos.

O soneto termina-se por mais uma auto-constatação, sob forma de interjeição deceptiva («raios partam a vida e quem lá ande»), mantendo portanto a suposição, por parte do autor, da sua morte e do seu falhanço em vida.

⁷ A interpretação homoerótica desta alusão é quase unânime: baste mencionar aqui Békior 1982: 47; bem como Zenith 2007: 298.

⁸ «O eu-remetente não crê na fidelidade dos afectos, pois que em si mesmo os experimenta ilusórios: “a quem eu tanto *julguei* amar”» (Garcez 1981: 12).

⁹ «Cecil goes back to Lat. Caecilius, the name of a Latin gens (patrilinear clan), in which -il- is a suffix, the second -i- a marker of the declension, and -us an ending [...]. Ceac-, as in caecus, the root of Caecilius, means “blind” [...]. Suffice it to say that the connection between Caecilius – Caecilia and caecus is real and speakers of Latin could not miss it. That is why after her martyrdom Cecilia became a patron saint of the blind» (Lieberman 2005-2009: 12).

Aqui chegados, na hora de se perguntar para que serve Daisy, não se poderá excluir que se trate de um metáfora antropomórfica da irrelevância e da falsidade do mundo e das suas aparências.

É através desta linha de leitura que podemos, talvez, retomar os dois sonetos anteriores I e II, o segundo dos quais (*A Praça da Figueira de manhã*) tinha inicialmente recebido, num dos dactilogramas, o título de *Soneto já antigo*. Uns anos depois, o autor transferiu este título para o soneto cujo *incipit* é *Olha, Daisy*, o qual, como dissemos, apareceu na *Contemporânea* em 1922.

Com base na epígrafe presente no ms. β, uma hipótese sedutora consiste em imaginar que este soneto tenha sido composto numa cinzenta manhã londrina. Com efeito, Campos sustenta que em Lisboa o dia é sempre «de sol», coisa que ele não esquece: embora tal memória de nada lhe valha, e embora haja «tanta coisa mais interessante», contudo ele persiste em amar «aquelle logar logico e plebeu»¹⁰.

É de notar que, no ultimo terceto, há uma como que uma ligação deceptiva ao próprio mundo interior: «De resto, nada em mim é certo e está / De acordo comigo próprio... As horas belas / são as dos outros, ou as que não há»¹¹. Este sentimento de decepção virá a ser acentuado em *Olha, Daisy*, que funciona então como contrapartida externa àquilo que Campos exprime em II.

No outro sentido, podemos aventar a hipótese de que estas mesmas passagens do *Soneto II* comportem um desenvolvimento do assunto apresentado no *Soneto I*, ou seja, a falta de entendimento de si mesmo¹², o extravio das próprias sensações, a incapacidade de tirar qualquer conclusão a partir das sensações que o autor recebe «a seu pesar» (note-se), a indiferença perante o que ele sente, em suma: a questão da identidade¹³.

Em outras palavras: os três sonetos, tenham eles sido compostos em 1913 ou em 1915, afiguram-se-nos concebidos como uma unidade expressiva da decepção e da frustração. O número II é provavelmente o primeiro, o inicialmente *já antigo*. Porém quando, em 1922, se tratou de escolher a peça a publicar na *Contemporânea*, Álvaro de Campos acabou por seleccionar aquela que pela sua forma mais inovadora e descontraída, coloquialidade e sentido de ruptura radical, intimidade enigmática, rompe com a confiança, já não em si mesmo, mas agora com os outros (Daisy, o rapazito), assim tornando o mundo ainda mais impossível de viver.

¹⁰ Lembre-se que, no tempo de Pessoa, a Praça da Figueira «não era o que é hoje, aquele amplo descampado cercado por prédios» (Gonçalves 1997: 44), mas um lugar muito mais frequentado e barulhento.

¹¹ Veja-se, a propósito deste terceto, a análise de Vila Maior 1994: 126.

¹² Veja-se a análise do soneto desenvolvida por Mourão 2007: 260-61.

¹³ De acordo com Mota 2006: 263, neste soneto o heterónimo «exprimiui, com a beleza clássica do rigor conciso e modernidade desconstrutiva, o beco-sem-saída filosófico e indirectamente social de grande parte da intelectualidade e burguesia do seu tempo».

Não sabemos se é a este soneto de Álvaro de Campos que Mário de Sá-Carneiro se refere na sua carta a Pessoa de 24 de Dezembro de 1915: «Sonetos de Álvaro de Campos se não são propriamente grandes são adoráveis. O último é uma coisa que eu amo até aos ossos. Que Europa, que enlevo, que ópio!». Esta última frase cria algumas dúvidas quanto à identidade do soneto: com efeito, as alusões enlevadas e 'opiáceas' a uma atmosfera mental carregada de dúvidas de identidade, podem ter sido lidas por Sá-Carneiro como um à la page europeu, cujo sentido pleno hoje nos escapa.

Em *Crónicas da Vida que Passa*, artigo publicado in «O Jornal», a 18 de Abril de 1915, Fernando Pessoa afirmou o seguinte: «Os argumentos são, quase sempre, mais verdadeiros do que os factos. A lógica é o nosso critério de verdade, e é nos argumentos, e não nos factos, que pode haver lógica».

Pegando nessa formulação algo provocatória, tentarei basear-me em argumentos que julgo relevantes para passar aos factos que, neste caso, se prendem com o estabelecimento de uma verdade textual.

1. Na edição crítico-genética da obra de um autor, organizada à luz do seu espólio, deveria constar sempre uma separação o mais nítida possível (por exemplo, numa Parte I e numa Parte II) entre aquilo que o autor publicou efectivamente e aquilo que, por uma razão ou por outra, acabou por deixar inédito. Qualquer confusão entre os dois níveis é fonte inevitável de equívocos e de especulações desprovidas de fundamento.

No caso do soneto *Olha, Daisy*, a última vontade do autor coincide com o texto publicado, sob o título de *Soneto já antigo*, na revista «Contemporânea» de 1922. Deste texto existe, porém, um dactiloscrito a limpo, pronto para publicação.

Com variantes que, embora ligeiras, têm sempre o seu peso, este soneto existe também em dois dactilogramas do Espólio, que Berardinelli siglou α e β , nos quais figura como último de uma série de três textos dactiloscritos, reunidos em β sob o título comum de *Sonetos de Álvaro de Campos*. Confirmam em β a solidariedade do tríptico, quer a numeração progressiva das peças (*I, II, III*), quer a datação aposta a cada um deles (*Lisboa...*, *Londres... A bordo do navio...*), de modo que o conjunto surge rigorosamente ordenado em sequências paralelas.

Propondo-se construir a cronologia de um pré-Álvaro de Campos ainda dado às formas métricas clássicas, estas datações (*Agosto, Outubro e Dezembro 1913*) são verosimilmente fictícias. Todavia, como dissemos, o mesmo suporte de papel β abriga ainda um esboço escrito à pena em sentido perpendicular ao do *Soneto III* que está acima: trata-se de uma composição redigida em quadras, que leva o título mallarméano de *Brise marine*. Ao lado, uma indicação entre parênteses rectos: *Cancioneiro*, e a data 21-12-1915 (Berardinelli 1990: 389). Como já foi dito, esta data propõe um verosímil 'ad quem' para a criação dos textos dactilografados na mesma folha.

2. Uma análise da peça, feita quer no plano formal, quer no plano do conteúdo, atesta uma maior solidariedade dos *Sonetos I-II* em comparação com *Olha Daisy*. Começamos pelos dados métricos. No *Soneto I*, o esquema das quadras (ABBA, ABBA) segue o modelo clássico, tal como foi canonizado por Dante e Petrarca. Diferentemente, no *Soneto II* as rimas mudam da primeira quadra (ABBA) para a segunda (CDDC), em conformidade com um modelo que, do ponto de vista puramente histórico, já foi característico do experimentalismo próprio dos sicilianos e dos sículo-toscanos; e que reaparece pontualmente, p. ex., nos começos da história do soneto na literatura francesa.

O esquema dos tercetos CDE, FDF (com D que funciona como rima intermédia de ligação) é comum aos dois sonetos, o que constitui um elemento muito importante para atestar a coesão métrica e formal do díptico. De notar ainda a presença maciça de rimas agudas (oxítonas), três no *Soneto I* (-ir, -eu, -el) e outras tantas no *Soneto II* (-ã, -eu, -á).

Entre os sonetos I e II funciona, ainda por cima, uma analogia solidária do ponto de vista do conteúdo: o primeiro põe em termos gerais o problema do sensacionismo e da dimensão relativa da auto-consciência; o segundo apresenta, em certo sentido, um caso particular deste problema, na medida em que figura aplicado à Praça da Figueira. Ambos apresentam o termo *sensações* em posição estratégica: no primeiro, o termo fecha a primeira e a segunda quadra, enquanto no segundo está no início do par de tercetos. Mais: no primeiro, o sintagma *em mim* fecha o primeiro e o segundo terceto, enquanto no segundo, além de figurar no v. 3, liga os dois tercetos mediante uma espécie de anadíplose.

O *Soneto I* é construído sobre a iteração do verbo *sentir* que, encontrando-se no v. 2 no momento da rima, logo ressurgue no v. 10 *sinto* o *que sinto* e no v. 14, onde *sente* é a palavra conclusiva do soneto. No resto, o autor desenvolve uma espécie de sintaxe de grau zero, marcadamente pronominal (*para mim, que eu, E eu, em mim, se sou eu quem em mim sente*), que é parcialmente retomada no soneto seguinte (*em mim, Sei eu, p'ra elas... delas, e em mim* ainda duas vezes). Acresce que este soneto apresenta um exemplo flagrante de 'rima pobre', na medida em que as duas rimas das quadras e uma rima dos tercetos são construídas por pares de lemas que remetem, cada um, para a mesma categoria gramatical (e veja-se em particular *serei*, que no *Soneto I* abre e fecha o v. 11).

3. O epíteto *logar logico e plebeu* atribuído à Praça da Figueira poderia valer como cifra estilística comum a ambos os sonetos. Exemplar, em cada um deles, o verso final. No *Soneto I*, «nem sei bem se sou eu quem em mim sente» é quase inteiramente constituído por monossílabos, pronomes na sua maior parte. O mesmo vale para o verso final do *Soneto II*, «São as dos outros, ou as que não há», construído como um decassílabo sáfico (acentos na 4ª e na 7ª) aqui dando força ao acento que cai sobre o segundo *as*.

Contribuem à entoação prosística os esporádicos, mas fortes ‘encavalgamentos’ (enquanto desconjuntam sintagmas coesos), dois no primeiro soneto (*Eu/Serei e serei/Tal*) e um segundo (*está/De acordo*).

Como se disse, os dois sonetos têm em comum a rima *-eu*, respectivamente em ambos os tercetos de I e na segundo terceto de II. Neste contexto, é possível justificar num plano, por assim dizer, generativo a diferença de esquema métrico que existe entre os quartetos do *Soneto I* e aqueles do *Soneto II*, no qual a troca de rimas do primeiro para o segundo quarteto aparece ser motivada pela necessidade de reintroduzir, com *-eu*, um elemento rimático comum a I (tanto mais que *-ante*, outra rima ao lado de *-eu*, faz consonância com *-ente* presente no fecho de I). Assim sendo as coisas, porventura não seja casual a correspondência fónico-sintáctica entre *sinto... sinto... eu* (I, v. 10) e *aquilo... aquilo... eu* (II, V. 7).

4. Passemos agora à análise de *Olha, Daisy*. Este soneto apresenta duas rimas agudas (oxítonas) num tecido também caracterizado por uma rima imperfeita (*Londres : escondes*) e outra de tipo inglês (*morri : Cecily*)¹⁴. As rimas ‘encavalgadas’ *hás de : Irás de* contam com precedentes clássicos¹⁵. Duas as rimas oxítonas, uma e outra confinadas no espaço dos tercetos. E, em geral, todo o soneto apresenta uma dimensão de oralidade que se contrapõe fortemente à logicidade prosística dos dois sonetos precedentes¹⁶. Fica-se com a ideia de que, no itinerário e no calendário traçados ficticiamente para a ‘viagem’, a morte do viajante já estava prevista ou projectada, como seria o desfecho que alguém, nomeadamente Daisy, se incumbiria de comunicar. Em suma, o soneto afigura-se mais como um recado do que uma descrição, uma simulação de intimidades do que um conjunto de impressões ou sensações.

5. Apesar desta diferença substancial, não se pode passar em silêncio uma série de traços formais, ou seja que *Olha, Daisy* apresenta um esquema métrico análogo ao do soneto precedente (isto é, as rimas mudam do primeiro ao segundo quarteto); que a rima final *grande: ande* poderia corresponder à vontade de colocar uma marca conclusiva¹⁷; e que, acima de tudo, a numeração progressiva qualifica de pleno título este soneto como terceira peça de um tríptico. Recolhendo neste ponto o conjunto de dados, digamos que este é compatível com a seguinte hipótese de trabalho: num certo momento da sua actividade de revisão, e na perspectiva de atribuir a Álvaro de Campos

¹⁴ Para Garcez (Garcez 1981: 12), trata-se de «uma nova estridência» (!).

¹⁵ Curiosamente Garcez, lhe chame de «exótica rima», considerando-a uma «das estridências do poema. Só o achado desta rima bastaria para “resgatar” as palavras coloquiais de seu uso instrumental e para carregá-las de função poética» (Garcez 1981: 12).

¹⁶ Manuel Gusmão fala de «entoação oralizante ou coloquial» (Gusmão 2010: 499).

¹⁷ Levando em conta a relação de consonância com a rima *Londres : escondes* presente no quarteto inicial.

um seu próprio passado, o autor montou de forma provisória, procedendo verosimilmente por etapas sucessivas, um tríptico no qual, pelos motivos expostos, o terceiro soneto aparece mais exterior, ou seja menos integrado, em relação aos dois outros.

Tudo isto não deixa de implicar que este projecto, tal como acabamos de o descrever, *não* representa a vontade última do autor: muito pelo contrário, ele pertence a uma fase anterior dentro do processo de criação, e nomeadamente, àquela que os geneticistas costumam de chamar, com terminologia discutível, o *avant-texte*. Trata-se finalmente de um projecto nunca realizado, na medida em que ficou em estado virtual, provavelmente porque o autor se deu conta da escassa coesão do tríptico, ou porque talvez contasse acrescentar outros sonetos à sequência. O único verdadeiro texto explicitamente existente na produção ‘oficial’ do heterónimo é, pois, o *Soneto já antigo* na sua versão definitiva; e a escolha feita conscientemente pelo autor, que retira do tríptico os primeiros dois sonetos condenando-os à condição de inéditos, confirma com clareza tão extrema quanto implícita a sua vontade.

Que coisa deve então fazer o editor? Não os imprimir? Pelo contrário, sobretudo tratando-se de uma edição crítico-genética. Mas ele tem o dever de imprimi-los numa secção anexa, rigorosamente separada da obra ‘oficial’ – a qual deve ficar indemne a manipulações ou inquinamentos que tendam a ofuscar, em maior ou menor medida, o limite entre as especulações mais ou menos fundadas do editor, e aquela que é a realidade filológica.

Bibliografia

- Bélkior S. 1982, *Horácio e Fernando Pessoa: O amor, as mulheres e os poemas eróticos censurados*, CBAG.
- Berardinelli C. 1990, *Poemas de Álvaro de Campos*, Edição crítica de F.P. – Série menor, In-Cm, Lisboa.
- Campos Á. de 1993, *Livro de versos. Edição crítica*, Editorial Estampa, Lisboa.
- Gonçalves A. 1997, *Fernando Pessoa, A voz de Deus*, Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Santos.
- Liberman A. 2005-2009, *Word origins: and how we know them: Etymology for everyone*, Oxford University Press, Oxford.
- Gusmão M. 2010, *Tatuagem e palimpsesto*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Lopes T.R. 1990, *Pessoa por conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Ed. Estampa, Lisboa.
- Mota P. 2006, *De Husserl a Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne: Fenomenologia e estética. Reflexão crítica*, Edições Ecopy, Porto.
- Mourão P. 2007, *The Impossible Self-Portrait*, in H. Carvalhão Buescu, J. Ferreira Duarte (org.), *Stories and Portraits of the Self*, Rodopi, Amsterdam-New York, 253-266.
- Quillier P. 2001, *Fernando Pessoa. Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard.
- Vila Maior D. 1994, *Fernando Pessoa: Heteronímia e dialogismo*, Livraria Almedina, Coimbra.
- Zenith R. 2007, *O barbeiro, a costureira, o moço de fretes e o gato*, in S. Dix, J. Pizarro, *A arca de Pessoa, Novos ensaios*, ICS, Lisboa, 295-309.

Apêndice

Sonetos de Álvaro de Campos

(57A – 36)

I

Quando olho para mim não me percebo.	A	
Tenho tanto a mania de sentir	B	v. 2
Que me extravió às vezes ao sair	B	
Das próprias sensações que eu recebo.	A	
O ar que respiro, este licor que bebo	A	
Pertencem ao meu modo de existir,	B	
E eu nunca sei como hei-de concluir	B	
As sensações que a meu pesar concebo.	A	
Nem nunca, propriamente, reparei	C	
Se na verdade sinto o que sinto. Eu	D	v. 10
Serei tal qual pareço em mim? Serei	C	
Tal qual me julgo verdadeiramente?	E	
Mesmo ante as sensações sou um pouco ateu,	D	
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.	E	v. 14
Lisboa (uns seis a sete meses antes do Opiário)		
Agosto 1913		

II

A Praça da Figueira de manhã,	A	
Quando o dia é de sol (como acontece	B	
Sempre em Lisboa), nunca em mim esquece,	B	
Embora seja uma memória vã.	A	
Há tanta coisa mais interessante	C	
Que aquele lugar lógico e plebeu,	D	
Mas amo aquilo, mesmo aqui... Sei eu	D	v. 7
Porque o amo? Não importa nada. Adiante...	C	
Isto de sensações só vale a pena	E	
Se a gente se não põe a olhar p'ra elas.	F	
Nenhuma d'elas em mim é serena...	E	
De resto, nada em mim é certo e está	G	
De acordo comigo próprio. As horas belas	F	
São as dos outros, ou as que não há.	G	
Londres (uns cinco meses antes do Opiário)		
Outubro 1913		

III -

(36r)

Olha, Daisy, quando eu morrer tu hás-de	A
Dizer aos meus amigos ahi de Londres ,	B
Que embora não o sintas, tu escondes	B
A grande dor da minha morte. Irás de	A
Londres p'ra York, onde nasceste (dizes —	C
Que eu nada que tu digas acredito...)	D
Contar àquele pobre rapazito	D
Que me deu tantas horas tão felizes	C
(Embora não o saibas) que morri .	E
Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,	F
Nada se importará. Depois vai dar	F
A notícia a essa estranha Cecily	E
Que acreditava que eu seria grande...	G
Raios partam a vida e quem lá ande!...	G
(A bordo do navio em que embarcou para o Oriente; uns quatro meses antes do Opiário, portanto)	
Dezembro 1913	

Violante de Cysneiros: l'ultimo canto del cigno *Orpheu*

Barbara Gori

Università di Padova

Violante de Cysneiros: perché tale nome fu usato da Armando Côrtes-Rodrigues, su consiglio di Fernando Pessoa che fu anche l'ideatore dello pseudonimo¹, per celare l'identità dell'Anonimo (o Anonima) che avrebbe fatto pervenire alla redazione di «*Orpheu*» – ossia in quel luogo difficilmente identificabile dal punto di vista geografico ma assolutamente certo per quanto riguarda le persone fisiche, ossia Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – una serie di otto poesie dedicate alla rivista stessa e ai suoi collaboratori? Perché proprio un nome femminile? Quali connotazioni, o suggestioni, voleva comunicare in tal modo ai lettori? Sono questi i principali quesiti cui cercheremo di dar risposta in questo contributo dedicato a colei che fu l'unica donna tra tanti uomini, l'unica Poetessa tra tanti Poeti, che partecipò al momento più rivoluzionario del Primo Modernismo portoghese.

Partiamo dal nome. Dobbiamo ricordare che il nome Violante era divenuto di gran moda tra il pubblico colto – ma anche tra la media borghesia

¹ In un'intervista rilasciata da Côrtes-Rodrigues al «Primeiro de Janeiro» (Côrtes-Rodrigues 1953: 3) quasi quarantanni dopo *Orpheu* si legge infatti che: «Colaborei [em *Orpheu* 2] com o pseudónimo de Violante de Cysneiros. Tinha-me negado a dar qualquer poema, com receio de que isso me trouxesse complicações no exame do fim do ano. O Dr. Adolfo Coelho, meu mestre, que morava em Paço de Arcos, era meu companheiro de comboio entre Algés e Lisboa e, se vínhamos ao pé um do outro, levava toda a viagem a desancar impiedosamente os do *Orpheu*. Foi então que Fernando Pessoa, que muito frequentemente me recomendava a “duplicação da personalidade” (a frase era dele) sujeriu que arranjasse um pseudónimo de mulher, achando até excelente que aparecesse uma colaboração entre tantos poetas, guardado o costumeado sigilo, para provocar maior curiosidade. E foi ele que escolheu o nome». Lo stesso Pessoa, nell'indice composto per un'ipotetica *Sensationist Anthology* in inglese, parla di «certainly a pseudonym, but I have not been able to find whose» (Pessoa 2009: 430).

– delle capitali europee, Parigi e Roma in primis, nei primi anni del Novecento, mercè la popolarità delle opere, e del personaggio, di Gabriele d'Annunzio. Violante, infatti, è il nome di una delle protagoniste del romanzo *Le vergini delle rocce* (1895), le tre sorelle di nobilissima e antica famiglia dell'ex Regno delle Due Sicilie tra cui l'eroe nietzchiano Claudio Cantelmo deve scegliere la sposa con la quale dar vita a una nuova stirpe regale. Pur tedioso e verboso quale oggi ci appare, il testo dannunziano ebbe larga fortuna e fu tradotto in molte lingue. I nomi delle tre 'vergini' – Violante, la maggiore, bella, altera, sensuale, Massimilla, pura e sensibile, ma in procinto di prendere i voti, Anatolia, depositaria dei valori familiari che con abnegazione si occupa della madre demente e del fratello, Antonello, psichicamente instabile e perturbato – forse proprio perché 'aristocratici', piacquero e furono ampiamente utilizzati nel battezzare inconsapevoli neonate di inizio secolo. In particolare, il nome di Violante fu sempre legato, in una sorta di sintagma cristallizzato, al complemento di qualità 'dalla bella voce', perpetuando la lezione dannunziana, almeno da quando lo stesso d'Annunzio lo riutilizzò per indicare la donna che appare in tre *Faville del Maglio*, brevi 'studi sulla voce umana', apparsi nel 1912 sul «Corriere della Sera». Quanto a 'de Cysneiros', questo elegante cognome suggerisce l'affinità con i cigni (portoghese 'cisne' o 'cysne' nella variante dotta utilizzata dai poeti di «Orpheu»), che si incontrano in quattro composizioni² apparse sulla rivista. Il cigno reale, cui evidentemente si riferiscono i nostri poeti, è animale noto, oltre che per la sua bellezza, per il suo silenzio, non avendo infatti richiami. Lo pseudonimo usato da Côrtes-Rodrigues potrebbe essere interpretato come l'ennesimo gioco verbale di Pessoa, abilissimo nel dare vita a raffinati ossimori³, e Violante de Cysneiros, quindi, come la poetessa dalla bella ma muta voce⁴.

Ma perché proprio un nome femminile? L'intento, come ricorda lo stesso Côrtes-Rodrigues (1953: 3), era quello di destare ancora più curiosità e scandalo attorno alla rivista. Di fatto, tuttavia, la collaborazione di Violante

² Si tratta delle poesie: *Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé* di Eduardo Guimaraens (*Orpheu* 2); *Reflexos* di Ronald e Carvalho, *Adormecida e Esquecendo* di Alfredo Pedro Guisado, apparse tutte sul primo numero della rivista.

³ Secondo Alfredo Margarido (1990) e Eduíno de Jesus (1989 [1956]), la figura della solitaria poetessa di *Orpheu* potrebbe essere letta come uno pseudonimo/eteronimo di Côrtes-Rodrigues ma forse anche come un eteronimo, diciamo, di secondo grado di Pessoa. A sostegno di quest'ultima ipotesi, il ritrovamento tra le carte di Pessoa di una lettera manoscritta firmata da Violante, inviata per posta e datata 5 giugno 1915.

⁴ Lecito è chiedersi se Fernando Pessoa avesse avuto modo, o meno, di leggere o comunque di conoscere il romanzo di d'Annunzio. Se consideriamo che il romanzo circolava già, sin dal 1897, nella traduzione francese di Georges Hévelle, che Fernando Pessoa nutriva un fortissimo interesse per la letteratura europea contemporanea e che Mário de Sá-Carneiro visse per vari e lunghi periodi a Parigi dove, dal 1910 fino alla fine del 1914, Gabriele d'Annunzio risiedette in modo stabile e fu al centro dei circoli letterari e mondani, parrebbe un'ipotesi più che verosimile.

non suscitò il clamore sperato né nelle riviste del tempo (Gori 2015) né nella critica successiva. I contributi e gli studi sul corpus poetico con cui Violante de Cysneiros partecipò a «Orpheu 2» non sono infatti molti. Se escludiamo il contributo pionieristico e illuminante di Anna Koblucka del 1990, i successivi sono comunque poco numerosi e recenti. Tra questi, meritano attenzione Binet (2004), Almeida (2013) e Uribe (2015).

Le otto poesie di Violante de Cysneiros sono datate tutte 1915, sono in *redondilha maior*, sei su otto sono sonetti e sono tutte dedicate a uno dei collaboratori di *Orpheu*. Ben tre su otto sono destinate ad Álvaro de Campos, definito «O Mestre». Da questi pochi elementi oggettivi possiamo dedurre non solo che Violante de Cysneiros vuole omaggiare, seppur con qualche ironia, i componenti del gruppo redazionale di «Orpheu» con delle composizioni *ad personam* che richiamano in qualche modo lo stile, le tematiche e la personalità dei destinatari – inserendo tra questi, e portando così fino in fondo il gioco della finzione della sconosciuta che recapita in redazione i testi, anche lo stesso Côrtes-Rodrigues – ma identificare anche il personaggio Violante de Cysneiros con la stessa rivista «Orpheu», come ricorda il titolo dell'ultima delle otto composizioni, intitolata appunto *A Mim Própria – De Há Dois Anos*⁵. Se ciò è vero, allora le composizioni di Violante de Cysneiros, sebbene non costituiscano l'acme poetico dell'avventura di «Orpheu», avrebbero il merito indiscusso di rappresentare il solo momento 'metapoetico', per così dire, della rivista.

Ed è la poesia dedicata al Signor Côrtes-Rodrigues che riassume, in una sintesi estrema quanto ironicamente pregnante, la filosofia sottesa alle composizioni pubblicate proprio sulle pagine di «Orpheu», dove l'antitesi che oppone l'Io al Me sembra divenire il connotato permanente dell'Essere:

E sempre de Mim Presente,
 Todo o Meu Ser se limita
 Em Eu Me Ser Realmente

Si tratta di un sonetto non canonico che, se da un lato assicura un'eleganza formale in un certo senso scandalosa per una rivista che si autodefinisce futurista, dall'altro assicura all'eterogeneo pubblico cui si rivolge che 'quei pazzi' di «Orpheu» non possono essere tacciati di ignoranza stilistica. Tuttavia, come precedentemente notato, l'impressione che danno le poesie della pseudo-Violante è, prima di tutto, quella di essere state scritte quasi per un 'gioco' interno al gruppo redazionale, con l'intento di sottolineare i diversi caratteri e sensibilità.

⁵ A sostegno di questa ipotesi, vale la pena ricordare che in occasione della ripubblicazione delle poesie firmate con lo pseudonimo di Violante de Cysneiros nel 1942 nella raccolta *Cantares da Noite*, il poeta azzoriano eliminò tutte le dediche, a parte l'ultima, ossia quella dedicata a se stessa.

In questo senso, la composizione dedicata a Mário de Sá-Carneiro è embemática:

E a seda toda de branca,
Branca da cor dos meus dedos,
Essa seda que era branca
Ficou com papoulas rubras...

Que o sangue das minhas veias
Já creou papoulas rubras...

Mas tão sós e tão alheias!

Vi si ritrova, oltre, come è evidente, uno scoperto accenno alla sensibilità quasi femminile del destinatario, l'immagine delle mani sulla seta, che connotava una delle poesie dello stesso Sá-Carneiro, *Sugestão*, pubblicata su «Orpheu 1»:

As companheiras que não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas,
Ao pôr do sol, pelos jardins...
Na sua mágoa azul revive
A minha dor de mãos finadas
Sobre setins...

La stessa cosa può dirsi della poesia indirizzata da Violante de Cysneiros ad Alfredo Pedro Guisado, di cui la rivista aveva pubblicato i *Treze Sonetos*, all'interno dei quali il personaggio più suggestivo ed emblematico è Salomé, ovvero, per restituire la connotazione che l'Autore le attribuisce, la sua danza-sogno, che è allo stesso tempo preghiera:

Danças Salomé sobre mistérios idos.
– Tarde bronze a morrer. Poente em véus vermelhos –
Os seus sentidos, longe, eram bailados velhos,
E o seu Corpo, a bailar, é que era os seus sentidos.

Danças Salomé nas suas mãos morenas
Que eram salões de seda, a descerrar o hábito.
E Ela quando se via era o seu próprio hálito,
E o Corpo no bailado era uma curva apenas.

Danças Salomé. – E os seus olhos ao vê-la,
Cerravam-se leões com medo de perdê-la,
Leões bebendo luz na luz dos olhos seus...

Não vejo Salomé. – Talvez adormecida...
Talvez no meu olhar Ausência dolorida...
Talvez boca pagã beijando as mãos de Deus...

Così, è quasi inevitabile che la pseudo-Violante rinvii il lettore a questo personaggio nella composizione dedicata ad Alfredo Pedro Guisado, instaurando, nel contempo, un prezioso quanto significativo parallelismo tra sé e la danzatrice:

Sobre mistérios já idos
 Ergui-me em curva e de pé
 Do meu corpo fiz sentidos
 Num sonho de Salomé.

Curvos os olhos doridos...
 Curvas as mãos e os braços...
 Todo o meu corpo pedaços
 Dos espelhos dos sentidos...

Dancei... Dancei... E o Ver-Me
 Toda de curva e de pé
 Era o sentido de Ser-Me.

Presente no meu olhar,
 Eu fui Outra Salomé
 Feita de Mim a dançar

Un omaggio non da poco, da parte di Côrtes-Rodrigues, a un poeta poco più che ventenne, la cui credenziale principale, all'epoca, forse era quella di essere il figlio dei proprietari del ristorante del Rossio, 'Os Irmãos Unidos', che ospitava le riunioni del gruppo della rivista.

Le maggiori attenzioni della pseudo-Violante sono però dedicate ad Álvaro de Campos, cui vengono indirizzate ben quattro poesie, che portano il significativo titolo di *O Mestre*. Essendo tutti i redattori di «Orpheu» non ignari che, dietro all'eteronimo di Álvaro de Campos si celava Pessoa, non è difficile stabilire che le quattro composizioni costituiscono un omaggio trasversale al principale ideatore della rivista, che si aggiungono alla poesia più propriamente indirizzata al Pessoa ortónimo.

Infatti, se riteniamo valido il nostro presupposto, secondo il quale la pseudo-Violante riprende temi e, talora, stilemi di volta in volta propri del dedicatario, appare subito evidente, anche alla più superficiale delle letture, come, anche nelle composizioni dedicate ad Álvaro de Campos, si intenda celebrare Fernando Pessoa e la sua poetica 'ontologica':

Na noite negra e antiga
 Ha só a luz do Pharol:
 Ora loira, cor do sol,
 Ora vermelha, inimiga.

No seio negro e profundo
 Da noite em treva dormindo
 O Pharol é Outro Mundo,
 Ora chorando, ora rindo.

Na noite negra, afinal,
 Tudo a ele se limita:
 Só o pharol é real!

A treva nunca tem fim,
 Ó sensação infinita,
 – Sou já só Pharol de Mim!

e poi la recente avventura sensazionista:

Para Além d'aqueles montes
Existe apenas Espaço!
Espaço e tempo são Pontes
Que Deus tem no seu regaço.

Pontes que ligam de Ausente
Infinito e Eternidade.
Só sensações são Presente,
Só nelas vive a Verdade.

Passado nunca passou,
Futuro não o terei:
Pois sempre Presente sou
No que Fui, Sou e Serei

La prova di quanto affermato si può rinvenire nella poesia che Violante de Cysneiros indirizza a Fernando Pessoa ortonimo che si pone come una sorta di prolungamento dei brani appena citati. Di più esplicito, vi è solo l'accento al poema *O Marinheiro*, posto nella terzina di chiusura del sonetto:

Marinheiro! Ilha Perdida!
E o meu sentido a sonhá-lo
É a verdade da vida.

La sezione di «Orpheu 2» attribuita alla pseudo-Violante si chiude con la composizione che svela finalmente al lettore la reale identità dell'Autrice: non quella del materiale estensore degli omaggi, Côrtes-Rodrigues, ma quella della rivista, che celebra se stessa tramite i propri redattori: *A Mim Própria – De Há Dois Anos*. E sebbene in «Orpheu 2» le poesie attribuite a Violante de Cysneiros non appaiono in coda al numero, l'impressione è che esse si configurino davvero come l'ultimo canto del cigno. Ossia, essendo presumibile che, al momento della chiusura del secondo numero, nessuno – o forse vagamente soltanto Sá-Carneiro, così finanziariamente implicato nell'impresa – si immaginasse che non ve ne sarebbe stato un terzo, il canto muto della pseudo Violante de Cysneiros si trasforma inconsapevolmente – *nomen omen* – in un vero è proprio 'canto del cigno', l'ultimo canto del cigno *Orpheu*.

Bibliografia

- Almeida A. 2013, *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos de Literatura, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Binet A.M. 2004, *Violante de Cysneiros, un moi féminin d'Armando Côrtes-Rodrigues ou l'Anima d'Orpheu*, in M.-G. Besse, N. Mékouar-Hertzberg (orgs.), *Femme et écriture dans la Peninsule ibérique*, vol. II, L'Harmattan, Paris, 11-23.
- Côrtes-Rodrigues A. 1953, *Diálogo com o poeta Armando Côrtes-Rodrigues*, «O Primeiro de Janeiro», 28 Out. 1953, 3-5.

- Jesus E. de 1956, *Notícia crítica e biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues*, in A. Côrtes-Rodrigues, *Antologia de poemas* (II ed.), Instituto Cultural de Ponta Delgada [1956], Ponta Delgada, 1-96.
- Klobucka A. 1990, *A mulher que nunca foi: Para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros*, «Colóquio/Letras», 117-118 (Setembro), 103-114.
- Gori B. 2015, *Una letteratura da manicomio. Orpheu nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Urogallo, Perugia.
- Margarido A. 1990, *Uma carta quase inédita de Violante de Cysneiros*, «Colóquio/Letras», 117-118 (Setembro), 117-119.
- Pessoa F. 2009, *Sensacionismo e outros ismos*, ed. J. Pizarro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Uribe J. 2015, *A vocação de Armando Côrtes-Rodrigues*, in S. Dix (org.), *1915 – O ano do Orpheu*, Tinta-da-China, Lisboa, 319-333.

Um ortônimo bem temperado

Maria Helena Nery Garcez
Universidade de São Paulo

Neste texto não penso ocupar-me, de um modo principal, dos poemas ortônimos sobejamente conhecidos e estudados desde há muito, mas prioritariamente daqueles que apareceram na edição *Poesia, 1902-1917*. Parece-me que muitos dos mais recentemente publicados podem dar-nos uma visão de certo modo diferente daquele ortônimo que as edições tradicionais nos haviam transmitido e propiciaram a que configurássemos.

Nem todos os poemas de que iremos tratar têm o mesmo valor estético: alguns apresentam lacunas, outros estão inacabados. Apesar disso resolvemos incluí-los neste estudo porque interessou-nos aqui dar conta de algumas presenças neles, de constantes que nos atraíram a atenção, embora, já se tivessem anunciado ou deixassem pressentir nas edições primeiras, a fim de delinear-mos um perfil mais completo desse ortônimo dos 14 aos 29 anos de Pessoa. Como é natural, não temos a pretensão de esgotar as recorrências do período.

Principiaremos pela figura da ‘ama’ que, se não comparece maciçamente, apresenta-se pelo menos em três poemas e num dístico de fecho de uma longa poesia no decurso desses anos. O primeiro é de 27-7-1910, informado como inédito até por ocasião da publicação do *Poesias, 1902-1917*, que, na edição portuguesa, da Assírio Alvim, saiu em 2005. É breve, constituído por duas quintilhas e em metro redondilho menor.

Que velho, minha ama,
Que velhinho já...
Faze tu a cama
Que o sono virá...
Faze já a cama.

Que triste, minha ama,
Sempre assim tão triste!

Vê, mesmo na cama¹
 Esta² dor persiste...
 Não durmo, minha ama.
 (Pessoa 2006: 105)

A afetividade impregna a fala intencionalmente simples do eu ortônimo ao dirigir-se à ama. Nas três vezes em que a invoca, no verso inicial das duas estrofes e no verso de fecho do poema, utiliza o possessivo ‘minha’, o que torna mais afetiva e íntima a relação entre ele e a interlocutora. As redondilhas constituem um confidência/súplica que esse eu lhe dirige, sem o menor pudor de apresentar-se em fragilidade, numa confissão de carência afetiva, tal uma criança necessitada dos cuidados da ama, embora já seja ‘velho’, ‘velhinho’, isto é, adulto e não mais infante. Ao apresentar-se ‘velho’, mais ainda ‘velhinho’, visa suscitar a compaixão maternal da ama. Tu-teando-a, põe-se na condição infantil de pedir que ela lhe faça a cama, que a faça com presteza, pois «o sono virá» logo, como nas ocasiões da infância em que se deduz isso se dera. A 2ª quintilha acrescenta algo de mais íntimo: «Que triste, minha ama,/ Sempre assim tão triste!», em que seu presente é, em surdina, contado à ama, solicitando solidariedade: «Vê, mesmo na cama/ Esta dor persiste.../ Não durmo, minha ama».

Estamos distantes do ortônimo cerebral, que no ano anterior, 1909, já havia escrito um filosófico conjunto de seis sonetos, *Em busca da Beleza*, distantes do intelectual muitas vezes sofisticado, do «novelo embrulhado para o lado de dentro», e mais perto do ortônimo de *O menino da sua mãe*, poema de 1926, que, se também construído imerso em afetividade, está, contudo, em terceira pessoa.

Vejamos o que sucede neste outro poema também em quintilhas e redondilhas menores que transcrevo, publicado pela 1ª vez em 1944, e depois noutras edições. Embora já conhecido antes das edições críticas, ele traz um novo elemento para estas considerações:

Como a noite é longa!
 Toda a noite é assim...
 Senta-te, ama, perto
 Do leito onde esperto.
 Vem pr’ao pé de mim...

 Amei tanta cousa...
 Hoje nada existe.
 Aqui ao pé da cama
 Canta-me, minha ama,
 Uma canção triste.

¹ Var. sobrep. para o verso: Até nesta cama.

² Var. sobrep. a Esta: Minha.

Era uma princesa
 Que amou... Já não sei...
 Como estou esquecido!
 Canta-me ao ouvido
 E adormecerei...
 Que é feito de tudo?
 Que fiz eu de mim?
 Deixa-me dormir,
 Dormir a sorrir
 E seja isto o fim.
 (Pessoa 2006: 263-4)

O ponto de partida do poema é desta vez uma consideração ao mesmo tempo literal e metafórica: «a noite é longa». Se a situação do eu é de insônia, é, ao mesmo tempo, de cansaço existencial. A vida, experienciada como «noite» – sempre obscura e longa –, impacienta esse ortônimo que, descorçoado, invoca a «ama», pedindo companhia e aconchego. Atente-se para que ele insiste no desejo de sua proximidade, indicando-lhe que se sente «perto do leito», reiterando o pedido no verso final da estrofe: «Vem pr'ao pé de mim...». Do sucinto balanço que faz do passado, irrompe a constatação de uma perda total dos afetos: «Amei tanta cousa.../ Hoje nada existe». Daí a renovação do pedido de que a ama venha para perto «Aqui, ao pé da cama» e que lhe cante «uma canção triste». Este é um novo aspecto da função que ela desempenha. Não é apenas a companhia, o aconchego afetivo – o que já seria bastante – mas é também porta de ingresso para o mundo da fantasia, da imaginação, da arte no íntimo âmbito familiar. O ortônimo pede-lhe uma canção «triste», conidente com seu estado de alma. Principia a dizer a letra: «Era uma princesa/ Que amou...», mas interrompe-se por já não recordar o resto. E reitera, desta vez de modo mais afetivo: «Canta-me ao ouvido/E adormecerei...». Chegamos deste modo ao clímax do singelo poema: «Que é feito de tudo?/ Que fiz eu de mim?» e, diante da constatação do falhanço existencial, vem a aspiração ao fim.

Convém acrescentar o seguinte: não é curioso que esse ortônimo, que em abril de 1933 publicará o *Isto*, onde afirma «[...] escrevo em meio/ Do que não está ao pé», requisite tanto a presença da ama precisamente «ao pé de si»? Difere tanto assim o ortônimo de 1914 do ortônimo de 1933? São ortônimos diferentes, responder-se-ia. Então o que dizer do ortônimo de dois anos depois, de 17-9-1935, autor de *Un soir à Lima*, poema esteticamente nuclear, que permite pensarmos ter sido escrito «ao pé da» cena rememorada e «em meio ao enleio» vivenciado, mas, sob o ponto de vista da afetividade, tão próximo dos dois poemas anteriormente analisados, o de 1910 e o de 1914? Será que apenas ao leitor de seus poemas é que é dado «sentir»? Não se daria o caso de que o ortônimo algumas vezes também sentiria enquanto escreve e que a despersonalização não deva ser compreendida de modo tão absoluto?

Outro poema em que comparece a figura da «ama» e que já havia sido publicado pela primeira vez em 1942 – com omissão do verso final por estar

incompleto, embora isso não tivesse sido assinalado – é o belíssimo «Não sei, ama, onde era,/Nunca o saberei...».

Analisei-o no evento *Diálogos sobre Poesia*, no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, em 2006, quando ainda desconhecia a publicação das edições críticas da poesia do ortônimo, que ocorreram em 2005, em Portugal. O texto desse trabalho, intitulado *Análise de uma síntese perfeita* foi publicado na obra *Literatura Portuguesa: ontem, hoje* (Corradin, Jacoto 2008: 171-179). Não repetirei essa análise; aduzo apenas algumas ideias essenciais, além de transcrevê-lo.

ão sei, ama, onde era;
Nunca o saberei...
Sei que era primavera
E o jardim do rei...
(Filha, quem o soubera!...)

Que azul tão azul tinha
Ali o azul do céu!
Se eu não era a rainha,
Porque era todo meu?
(Filha, quem o adivinha?)

E o jardim tinha flores
De que não me sei lembrar...
Flores de tantas cores...
Penso e fico a chorar...
(Filha, os sonhos são dores...)

Qualquer dia viria
Qualquer cousa a fazer
De aquela alegria
Mais alegria nascer
(Filha, o resto é morrer...)

Conta-me contos, ama...
Todos os contos são
Esse dia, e jardim e a dama
Que eu fui nessa solidão...
(Filha, [])
(Pessoa 2006: 368-9)

Diferentemente dos dois anteriores, o eu deste é feminino e tudo se passa num diálogo em que uma jovem conta à ama um sonho ou uma reminiscência que lhe calou fundo na alma. A voz do eu feminino é a dominante, narrando a vivência interior. A voz da ama aparece sempre no verso final de cada estrofe, o 5º, entre parênteses e iniciando sua fala com a palavra «Filha». É de se notar que, na 5ª estrofe – a incompleta em edições anteriores – no 5º verso, aparecem apenas os parênteses e a palavra «Filha» seguida de vírgula, mas sem prosseguimento.

No relato da jovem, tudo se passa num *não saber* e num *saber*. Ela *não sabe* onde se situava o que vai relatar, mas *sabe* que *nunca o saberá*. Ela *sabe* a referência sazonal – «era primavera» e ainda mais um dado sobre o espaço «o jardim do rei», mas *não sabe* o tempo histórico em que isso se passou. *Sabe* que ali o «azul do céu» tinha um «azul tão azul», isto é, era o próprio Azul, essencial, e não tem dúvidas de que ela ali era a «rainha», porque ali tudo era seu. A narração prossegue relatando as flores com sua pluralidade de cores, de que *não sabe* lembrar, a alegria que jorrava em manancial, gerando sempre mais alegria. Ora, a cada um dos elementos que vão sendo enunciados pela jovem, a ama vai pontualizando, comentando-os e, na 4ª estrofe, quando a jovem conta da fonte de alegria incessante, sua intervenção é drástica: «(Filha, o resto é morrer...)». O sonho ou a reminiscência do Éden, gravado a fogo na alma da jovem, mas impossível de alcançar, recebe um único veredicto de parte da ama/conselheira que faz as vezes de mãe: a morte. Daí a estrofe final, em que a jovem se volta para outra solução que, precisamente, ela encontra na figura da «ama»: «Conta-me contos, ama.../ Todos os contos são/ Esse dia, e jardim e a dama/ Que eu fui nessa solidão...».

A «ama», cuja função vimos no poema anterior é ser porta de passagem para o mundo da ficção, da fantasia e do sonho, ao invés da «morte», sugere-lhe essa rota de salvação: a ficção, o sonho sempre será o mundo ideal, o paradisíaco. O que a ama – voz da alteridade/sábua – responderia à jovem no 5º verso, ficou em aberto e cabe ao leitor imaginar.

Viria a propósito tratar neste momento da outra presença – discreta, mas também recorrente – que comparece nas *Poesias, 1902-1917*, a da figura materna. Prefiro, contudo, deixar tais considerações para mais adiante, quando já tiver analisado alguns poemas centrados na problemática religiosa ou relacionados a ela. São numerosos. Não obstante alguns terem permanecido lacunares têm, em sua maioria, inteireza. Menciono os que achei mais significativos e procurarei dar conta do que for possível. Ei-los: *Senhor, busca ir p'ra Ti minha oração*, *Ó Ágathos, Cristo, O céu 'stá lúcido e tranquilo*, *Ascensão, Acontece em Deus, Frei João, teus poemas, Deus sabe melhor do que eu, Senhor, meu passo está no Limiar, Entre as tuas joias há um anel antigo*. Quando esses poemas forem mais longos ou incompletos, irei analisá-los apenas em parte. É o caso do primeiro, que cito:

Senhor, busca ir p'ra Ti minha oração,
Um pobre gesto despegado e rouco
Desejo [] de ter perdão
Não sei porquê... eu se pequei, foi pouco
E se erreí, não errou meu coração...
[...]
Reles e vil como um actor vendi
Meus gestos de alma ao luar vil da grei...
Quanto ganhei, vejo hoje que o perdi...
Chegado ao fim de tudo, eu ficarei

Senhor, com todo o mundo mas sem ti...
 [...]

Dá-me a Força que doma e se respeita

A forte disciplina que sossega...

Mostra ao meu coração a estrada estreita

Por onde a alma muda por fim chega

A merecer a consciência eleita

Ensina-me a ter fé e a ter esp'rança

Não as sei ter salvo p'ra fazer versos...

(Pessoa 2006: 75-6)

Trata-se de um poema/prece. Nele há petição, exame de consciência, arrependimento, desejo de recomeço em moldes tradicionais cristãos. Em estrofes posteriores, o eu ortônimo faz um balanço de sua geração, retratando-a num «ócio intelectual e caprichoso», num gozo excessivo de analisar a própria alma e irrompe a indagação inquieta «Quem nos sossegará? Quem, senhor, quem?», indagação que mais abaixo se completa com «Quem fará que creiamos e que amemos.../ Nossa fé não é fé, e o nosso amar/ É um brincar de barqueiro com os remos/ Para entreter o não saber remar» (1909, 76). Fica claro o desassossego – termo aplicável não apenas a Bernardo Soares – que acomete esse eu que formula desejos de um redentor. O poema fica inacabado, mas a parte realizada revela-nos essa manifestação religiosa do ortônimo juvenil.

De 7-1-1910 é outro instigante poema também lacunar e incompleto, mas passível de ser compreendido, Ó Agathos. O *Léxico do Novo Testamento. Grego/Português* (Gingrich, Danker 2007) apresenta as acepções para o termo grego: bom, benéfico; quando aplicado a pessoas: Deus, perfeito, completo (Mc 10,18); moralmente bom, reto, justo, de Cristo, (João 7,12). Indo às referências dos evangelhos, o resultado foi: Mc, 10, 18: «Por que me chamas bom? Bom é só Deus»; João, 7, 12: «E havia grande murmúrio a Seu respeito entre a multidão. Ele é bom – diziam uns. Não, diziam outros – desencaminha a multidão» (*Santos Evangelhos* 1994).

O título atrai. Além do rico significado do termo, ele vem precedido da interjeição 'ó', o que de chofre estabelece uma relação de proximidade entre a figura invocada e o leitor. No poema em questão, não pensamos deva ser necessariamente entendido como referido a Deus ou a Cristo, embora ele possa admitir essa leitura. Transcrevo as duas primeiras estrofes e, imediatamente a seguir, uma breve passagem do Livro II da «República» de Platão, §§ 361 e 362³, escrita cerca de 400 anos a.C., à qual os versos aludem.

Ó Agathos
 Antes da realidade, ou ilusão,
 De um Cristo justo, bom, martirizado³,

³ Vars. Sobreps. A justo, bom, martirizado: bom, morto, crucificado.

Já o⁴ símbolo fatal se achava nado
Num alto pensamento de Platão.

O homem justo e bom, quando apareça
Há-de ser pelo [] vulgar
Crivado de martírio e de pesar
E torturado até que no fim pereça.

Platão: «Eles dirão que o justo, tal como o representei, será açoitado, torturado, acorrentado, terá os olhos queimados, e que, finalmente, tendo sofrido todos os males, será crucificado...» (Platão 1997: 46).

O 'alto pensamento de Platão' sobre o justo perfeito, o completamente bom, levou o jovem ortônimo a principiar seu poema referindo-se a Cristo como a encarnação profetizada nesse «Agathos», mas o poema logo universaliza tal condição perfeita para «toda a alma livre e rara/ que o Bem defende, persistentemente» e recorda-lhe o preço que por essa opção terá de pagar. Uma figura o ortônimo privilegia, a dos poetas, para, se ela escolher o Bem, inclui-la na linhagem do «Agathos» platônico, mas pinta-lhe diante o quadro de rejeições por parte do público, análogas às do martirizado que dá título ao poema.

Mas se embalados num ideal supremo
Cantamos a pureza, e a castidade,
[...]
Se ao Bem, com duro e entranhado culto
Cantamos a [] e a virtude
Cada palavra para nós é rude
E cada gesto um símbolo de insulto.
[...]
É preciso que ao povo baixo e alto
Os desejos e [] adulemos,
E sem por caridade ser, lavemos
Os pés da opinião, sem sobressalto.

Compra-se assim a Glória, que se perde
Se a nossa boca da verdade amante
[]
Então, enquanto alçamos livre e branco
O estandarte do espírito do poeta,
A humanidade lança-nos completa
O insulto do seu riso alegre e franco.
[...]
Aos insultos e [] sorrimos
Chorando dentro em nós o isolamento
E chorando ainda mais o pensamento
Desenganadamente prosseguimos.
(Pessoa 2006: 85-87)

⁴ Var.sobrep. a o: um.

Talvez seja nesta poesia que, pela primeira vez aparece em parte um verso, que a 8-12-1928, Fernando Pessoa, em *Mensagem*, imortalizará nou- tro contexto análogo de heróis e mártires, o poema *Segundo/O das Quinas*: «Compra-se a glória com desgraça» (Pessoa 1993).

Observemos, ainda, que nos dois poemas acima estudados, o ortônimo juvenil se revela religioso, adepto de elevados ideais e virtudes morais, crí- tico da licença e da corrupção.

Se destacarmos agora a 3ª estrofe do poema *Cristo*, temos, depois de ca- racterizados o «deus Odin» e o «deus Apolo», a seguinte colocação:

Mas esse⁵ da cruz? esse⁶ que na frágua
Do sofrimento é frio no estertor?
Porque é que quando o fita perde a cor
A nossa alma? Qual o seu valor?⁷
É a⁸ beleza interior da mágoa
E a⁹ verdade vital da eterna dor.
(Pessoa 2006: 131)

Não transcrevemos o poema inteiro, mas no confronto Odin/Apolo/Cris- to a balança pende inteiramente para Cristo e é com vibração e afetividade que o eu se empenha em tomar o seu partido. Cristo é único, em sua «bele- za interior» e na «verdade vital» de sua dor.

O ortônimo abre o ano de 1913 com um notável poema, inédito até a publicação de *Poesia, 1902-1917*, de temática religiosa – não lacunar nem incompleto – o *Ascensão*:

ASCENSÃO
Quanto mais desço em mim mais subo em Deus...
Sentei-me ao lar da vida e achei-o frio,
Mas pus tão alta fé nos sonhos meus
Que ardente rio
Do puro Compreender e alto Amor,
Da chama espiritual e interior¹⁰
Deu nova luz ao meu alheio olhar
E às minhas faces cor...
E esta fé, esta lívida alegria
Com que, alma de joelhos¹¹, creio e adoro,
É a minha própria sombra que me guia

⁵ Var. sobrep. a esse: aquele.

⁶ Var. sobrep. a esse: o.

⁷ ˆVars. Sobreps. A Qual o seu valor?:[Qual] na alma [se valor];[Qual] à alma [seu va- lor]; [Qual] na beleza [seu valor]. Vr. Na margem: Do que é senhor?

⁸ Var. sobrep. a É a : O da.

⁹ Var. subp. A E a: Da.

¹⁰ Var. sobrep. para e interior: – divino amor.

¹¹ Expressão dubitada: alma de joelhos.

Para um fim que eu ignoro...
 Porque Deus fez de mim o seu altar
 Quando Ele me nasceu tal como sou¹²,
 Se p'ra minha alma volto um quase-olhar
 Não me vejo onde estou.
 Eu tenho Deus em mim... Em Deus existo
 Quando crê, cega, acha-o minha fé calma...
 Maria-Virgem concebeu um¹³ Cristo
 Dentro em minha alma...
 Alma fria de Altura; que os seus céus
 Dentro em si própria acha... Para si morta
 Em Deus... Mas o que é Deus? E existe Deus?
 Isso que importa?
 (Pessoa 2006: 165)

São vinte e quatro versos, distribuídos em seis sequências estróficas compostas de três decassílabos ora seguidos de um tetrassílabo como na 1ª estrofe, ora seguidos de um hexassílabo, como nas estrofes 2ª, 3ª e 4ª, para novamente, nas duas finais, repetir-se o esquema três decassílabos seguidos de um tetrassílabo. Esses quartetos são todos em rimas cruzadas, exceto o 2º, cujo esquema é ccdd. Note-se que as estrofes não vêm separadas por espaço, mas justapostas sequencialmente, sugerindo um efeito de elevação e concentração, de algum modo realizando formalmente o impulso ascensional do título.

Em primeira pessoa, o poema confidencia, sem sentimentalismos, uma experiência interior. O primeiro verso é uma afirmação categórica: «Quanto mais desço em mim mais subo em Deus...», que faz lembrar o solilóquio de Agostinho: «*noverim me, noverim te*». Esta é uma experiência não de um principiante na vida de oração mental, mas de um proficiente, pois à medida que a alma se exercita no conhecimento próprio – a descida em si – ela também vai conhecendo cada vez mais a Deus e a Ele se elevando. Em todas as almas de oração, nos ascetas e nos místicos, é um caminho de humildade, que o eu do poema parece ter percorrido, por mais que a ideia que tradicionalmente tínhamos do ortônimo nos levasse a pensar se não estávamos em erro. O ortônimo se nos apresentava voltado para um espiritualismo esotérico e não de tradição cristã ortodoxa. O prosseguimento do poema vai nos falar de outra experiência que pode acontecer em almas também não iniciantes na prática da oração mental: a do assim chamado fenômeno místico da inabitação de Deus na alma do orante: «Porque Deus fez de mim o seu altar / [...] Eu tenho Deus em mim... Em Deus existo/ quando crê, cega, acha-o minha fé calma.../Maria-Virgem concebeu um¹⁴ Cristo/Dentro em minha

¹² Var. na margem para o verso: Sou um sonho de Deus e sei que o sou.

¹³ Var. sobrep. a um :o.

¹⁴ Var. sobrep. a um: o.

alma...». São versos eloquentes, que dispensam comentários, mas, logo a seguir, os versos da última estrofe constituem uma espécie de freio nesta ascensão. Referindo-se à sua alma, diz «que os seus céus/Dentro em si própria acha... Para si morta/ Em Deus... Mas o que é Deus? E existe Deus?/ Isso que importa?». Depois de ter relatado uma experiência mística bastante elevada, irrompe a dúvida, como já nos confidenciava esse eu em 28-12-1908, no poema *Lirismos*: «Qu'ereendo crer quando em descrença,/ Descrente ao acreditar» (Pessoa 2006: 56), ou, em 30/10/1912: «Ateu no próprio ardor divino/ A meio de cantar meu hino/ 'Sfrio e duvido do meu céu» (Pessoa 2006: 153).

Passemos agora ao poema pelo qual muitas vezes pensei se deveria ter principiado este trabalho. Trata-se do inédito até a publicação do volume *Poesias, 1902-1917*:

ACONTECE EM DEUS

Entre mim e a vida há uma ponte partida
Só os meus sonhos passam por ela...
Às vezes na aragem vêm de outra margem
Aromas a uma realidade bela;

Mas só sonhando atravesso o brando
Rio e me encontro a viver e a crer...
Se olho bem, vejo – pobre do desejo!-
Partida a ponte para Viver.

E então memoro num [] choro
Uma vida antiga que nunca tive
Em que era inteira a ponte inteira
E eu podia ir para onde se vive
E então me invade uma saudade
Dum misterioso passado meu
Em que houvesse tido um outro sentido
Que me falta p'ra ser, não sei como, eu.
(Pessoa 2006: 210-211)

Concordo que *Acontece em Deus* admita diversas leituras. A minha constitui uma entre outras possíveis, mas nela aposto com não pouca convicção.

Trata-se de um poema relativamente breve e de linguagem simples, composto de quatro quadras de versos heterométricos, apresentando um esquema rímico singular: apenas o 2º verso de cada estrofe rima com o 4º; todos os mais são brancos.

O verso inicial propõe um fato dramático do qual depende todo o prosseguimento: «Entre mim e a vida há uma ponte partida». Esta é a situação incontornável: o deterioramento de «uma ponte», que ao estar «partida» separa o eu, não de uma cidade ou de outro destino qualquer, mas de algo sem o qual se torna impossível a subsistência: «a vida». O que resta, então, ao eu? Sonhar: «Só os meus sonhos passam por ela...» e fruir «dos aromas que vêm na aragem de outra margem». Aromas esses de «uma realidade bela». A 2ª estrofe diz-nos do «rio» «brando», a correr sob a ponte partida, rio que

ao eu só é dado atravessar «sonhando» e, ao fazê-lo, o sonho o leva a «viver e a crer». Confidencia mais: que, se «pobre do desejo», olhar bem, vê «partida a ponte para Viver», grafado com um V maiúsculo, que nos alerta para a condição de perfeição e plenitude desse Viver.

A estrofe seguinte vai tratar do «choro» provocado pela memória de «uma vida antiga que nunca tive». Chamam a atenção tanto o qualificativo «antiga» para «vida», quanto a paradoxal oração relativa «que nunca tive». Antiga, do latim *antiquus, a, um*, por sua vez, origina-se de *ante*. Refere-se a algo de muito remoto, originário, primordial, *anterior a*. «Vida antiga» é uma vida remota, primordial, anterior a alguma coisa, mas a relativa “que nunca tive” é banho de água fria no leitor. No plano atual desse eu, ele afirma categoricamente que nunca a teve. Resta-nos, pois, supor que ele tenha reminiscência de algum estado anterior ao atual, um estado outro, aonde tivesse tido uma experiência desse Viver com maiúscula. Os dois versos complementares dessa mesma estrofe são muito elucidativos: «Em que era inteira a ponte inteira/ E eu podia ir para onde se vive». Então não podemos interpretar que se trata de uma referência à vida anterior à Queda? à condição de integridade desse eu, que a unia a tudo, à realidade circundante, à Vida? Então ele não «podia ir para onde se vive», isto é, não estava ligado, unido à Vida? Então o «choro», de que ele nos fala, não é a condição de homem decaído de seu estado íntegro, original e falto de sua primitiva vitalidade?

Resta-nos a estrofe final em que o eu fala de «uma saudade/Dum misterioso passado meu», do qual se reconhece agora desprovido, falto de sua própria identidade, ou, como ele o diz «Em que houvesse tido um outro sentido/ Que me falta p’ra ser, não sei como, eu». Apenas o título do poema fala de Deus, mas o poema permite ser compreendido como uma alegoria da condição do homem decaído, privado da integridade primeira e união com a Vida e com a fonte dela, Deus. Onde é que tudo isso acontece? Acontece em Deus.

Deixo de tratar do poema cujo primeiro verso é «Senhor, meu passo está no Limiar/Da Tua Porta», de 15/16-11-1915 (Pessoa 2006: 351-352), em que, elevando uma prece a Deus, oferece-Lhe sua obra artística, que sabe ser de elevado valor. Passo a cumprir o prometido nos trechos iniciais deste trabalho quando afirmei que uma das presenças significativas nos poemas ortônimo do período aqui abarcado era a figura da «mãe». Escolhi dois: o 1º, cuja data presumida pelas editoras é 1916 e o 2º, de 1-3-1917.

Minha mãe, dá-me outra vez
O meu sonho.
Ele era tão belo, mãe,
Que choro porque o tive...

Não era de gente,
Não era de casa,
Não era de andar num lugar,
Não sei de que era ou como era
Mas era tão belo como se eu soubesse agora isso tudo.

Não está à tua direita,
Não está à tua esquerda
E não está no teu colo,
Mas

Era uma uma cousa brilhante
Mas não tinha brilho...
Era uma cousa para criança,
Mas era verdade,
Era um brinquedo
E não acabava,
Era um lugar para ir
Mas a gente não voltava à noite...
Dá-me o meu sonho, mãe,
Assim mesmo como eu não sei o que ele é.

Quero voltar para trás, mãe,
E ir busca-lo ao meio do caminho.
Não sei onde ele está
Mas é ali que está
E brilha onde eu o não vejo...
O meu sonho, mãe,
É o meu irmão mais novo.¹⁵

Eu ando triste, mãe...
Triste como uma ave na gaiola,
Na gaiola desde inocente...
Dá-me o meu sonho, mãe,
E deixa-me só sonhar...

Não são todos os teus beijos,
Nem todos os teus brinquedos,
Nem o teu colo onde durmo,
Que se parecem com ele
Quando o tenho, tenho-te a ti,
Ainda que lá não estejas, não me faltas lá,
Quando o tenho.
(Pessoa 2006: 398)

São sete estrofes de variado número de versos e de metros variados. O poema se constrói numa relação dialógica muito informal entre o eu ortônimo e sua mãe. Chama a atenção o tom afetivo e íntimo da fala do eu, que apresenta características infantis. Na 4ª estrofe ocorre até uma construção típica da oralidade quando, ao tentar explicar à mãe como era seu sonho, diz «Era uma uma cousa brilhante», como se estivesse pensando antes de dizer, procurando a palavra exata, e, não a encontrando, para ganhar tempo, repete o indefinido «uma».

¹⁵ Os dois últimos versos da estrofe estão dubitados.

Reencontramos o ortônimo afetivo, não intelectual, não sofisticado, o ortônimo inofensivo e familiar. A figura da «mãe» abre o poema e é soberana. O eu não sabe explicar-lhe o que é o seu sonho, é uma ontologia negativa, pois sabe tudo o que ele não é, mas diz à «mãe» como ela foi capaz de dar-lho uma primeira vez, que ela lho dê uma segunda.

Ora, entendemos que o que a mãe lhe deu da primeira vez foi todo um contexto: a si mesma, a dinâmica do lar e seus valores, o amor, a educação recebida, como já pudemos analisar no trabalho acerca do poema *Un soir à Lima*¹⁶ e é por isso que ele diz: «Quero voltar para trás, mãe», num desejo de ir buscar esse «sonho» que ficou algures, «ao meio do caminho».

Penso que tudo isso tem muito a ver com o segundo poema em que, de um modo menos afetivo e bem mais racional, a figura da mãe aparece. Ei-lo:

Entre as tuas joias há um anel antigo,
Com uma gema dos gnósticos, talismã

Nós dissemos à fé da nossa infância: Vai-te.
Esquecemos o que aprendemos com os beijos de mãe.
Hoje não somos felizes, nem grandes, e vem
Sobre nós um tédio

Ó horas sobre os cais dos portos que não veremos!
Vinde um momento fazer parte de um sonho falso.

Quem nos virá dizer as palavras que Cristo
Deixou secretas no fundo divino do seu coração?

Sofrer... Toda a nossa vida dia a dia é isto...
Quem nos consolará, sendo *ele* a Consolação?...
Mas dos meus sonhos
Só a dor de serem apenas sonhos toca na vida.
(Pessoa 2006: 420-421)

Não me parece que o diálogo que abre o poema, instaurado com a possuidora das joias dentre as quais o eu ressalta «um anel antigo/ Com uma gema dos gnósticos», seja necessariamente com a figura materna. A menção explícita à figura materna aparecerá na 2ª estrofe, quando o eu do poema, assume a 1ª pessoa do plural e faz um diagnóstico de sua geração, que irá até a penúltima estrofe, dizendo: «Nós dissemos à fé da nossa infância: Vai-te./ Esquecemos o que aprendemos com os beijos de mãe». Porta-voz dessa geração, deplora o «sonho falso», o não chegarem a ver os «cais dos portos» porque a eles não chegarão e, no presente do poema, em nome de sua geração, interroga: «Quem nos virá dizer as palavras que Cristo/Deixou secretas no fundo divino do seu coração?» já que agora não mais têm mãe que lhas diga? Ao unir

¹⁶ Título do trabalho: *Uma noite em Durban* (2015), apresentado no 2º Seminário Preparatório para o Congresso 100 Orpheu – Pessoa e seus mestres, em 30/10/2013, na FFLCHUSP. Publicado em: *Pessoa Plural*, v. 8, 537-563.

espiritualidade cristã com a figura materna parece existir uma oposição sutil entre a gnose com seu talismã e as palavras do «fundo divino» do coração de Cristo. O eu afirma na 2ª estrofe: «Hoje não somos felizes, nem grandes, e vem/ Sobre nós um tédio», afirmação contrabalançada na 5ª estrofe pela indagação: «Quem nos consolará, sendo *ele* a Consolação?...» com maiúscula.

Do exposto, acreditamos poder concluir que a figura do ortônimo entre 1902 e 1917 apresenta-se mais devedora às figuras da «mãe» e da «ama» do que as edições primeiras no-lo apresentavam. A «ama», como vimos, oferecendo ao desencantado e cético jovem ortônimo, carente de plenitude e de Absoluto, suas «canções» e seus «contos» como portas de acesso ao Paraíso da Arte. A «mãe», como centro gerador do ambiente e do calor familiar, como provedora de seu «sonho», constituído de um complexo de valores – dentre os quais destaco a «fé» da sua infância – aprendidos «com os beijos de mãe», «sonhos» que ele lamenta, no fecho do poema de 1-3-1917, «a dor de serem apenas sonhos». Não se trata, portanto, de uma faceta do ortônimo bem mais ligada aos fundamentos cristãos do que parecia até antes da publicação das edições críticas? De uma faceta não tão cerebral, despersonalizada, sofisticada e vanguardista quanto as publicações que tradicionalmente lhe foram atribuídas a configuraram? Não vem ela tornar mais bem temperada a imagem do ortônimo que anteriormente tínhamos? Bem haja o árduo trabalho dos editores das edições críticas!

Com o intuito de provocar o leitor à reflexão, acrescento ainda um soneto ortônimo, dos 21 anos de Pessoa, datado de 1909, não completamente acabado, mas perfeitamente compreensível,

Ó sonho a quem primeiro eu chamei Deus

E depois Cristo, o homem impotente
Contra o mal, [] e clemente
Sonho suave, para sempre adeus!

Não só o amor que nos fazia teus
Por te crermos divino, antigamente¹⁷;
Também perdeste a compaixão ardente,
Esse amor que admirávamos, ateus.

Forma de sonho, um sonho – tu morreste.
O sonho fez-te grande, de pobre louco!
Irradiando p'ra ti a nossa fé¹⁸

Dia, passaste! Com o sol morreste
Ó pobre megalómano! Tão pouco
Eras e com a luz¹⁹ do sonho ardeste!
(Pessoa 2006: 60-61)

¹⁷ Var.subp. a *atigamente*: Já nos mente.

¹⁸ Var.sobrep. a *fé*:crença.

¹⁹ Var. sobrep. para *com a luz*: a tanta.

que convido seja comparado a este, também do ortônimo, dos 47 anos de Pessoa, 4 meses antes de sua morte, em 1935:

O Rei

O Rei, cuja coroa de oiro é luz
Fita do alto trono os seus mesquinhos.
Ao meu Rei coroaram-nO de espinhos
E por trono Lhe deram uma cruz.

O olhar fito do Rei a si conduz
Os olhares fitados e vizinhos
Mas mais me fitam, e mortas sem carinhos,
As pálpebras descidas de Jesus.

O Rei fala, e um seu gesto tudo prende,
O som da sua voz tudo transmuda.
E a sua viva majestade esplende;

Meu Rei morto tem mais que majestade:
Fala a Verdade nessa boca muda;
Essas mãos presas são a Liberdade.
(31-7-1935, 239 da tese)²⁰

Cabe agora ao leitor dessas linhas fazer o confronto.

Bibliografia

- Corradin F., Jacoto L. (orgs.) 2008, *Literatura Portuguesa: ontem, hoje*, Editora Paulistana, São Paulo.
- Gingrich F. Wilburg, Danker F.W. 2007, *Léxico do Novo Testamento. Grego/Português*, tradução J. Zabatiero, Vida Nova, São Paulo.
- Pessoa F. 2006, *Poesia, 1902-1917*, edição M. Parreira da Silva, A.M. Freitas, M. Dine, Companhia das Letras, São Paulo.
- 1993, *Mensagem. Poemas esotéricos*, edição crítica J. Augusto Seabra (coordenador), Archivos, CSIC, Coleção Archivos, 28, Espanha.
- Platão 1997, *A República*, Livro II, 361 e 362^a, tradução de E. Corvisieri [Os Pensadores], São Paulo.
- Pitella-Leite C. 2012, *Pequenos infinitos em Pessoa: uma investigação filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa*, Tese defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 28/03/2012.
- Santos Evangelhos* 1994, tradução portuguesa de J.A. Marques, Edições Theologica, Braga.
- Uma noite em Durban* 2015, apresentado no 2º Seminário Preparatório para o Congresso 100 Orpheu – Pessoa e seus mestres, em 30/10/2013, na FFLCHUSP. Publicado em: *Pessoa Plural*, v. 8, 537-563.

²⁰ Apud: Tese de doutorado de Carlos Pitella-Leite, *Pequenos infinitos em Pessoa: uma investigação filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa*. Tese defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 28/03/2012.

Essa Besta: sobre «Orpheu», Egas Moniz e Júlio de Matos

Jerónimo Pizarro

Universidad de los Andes – Bogotá

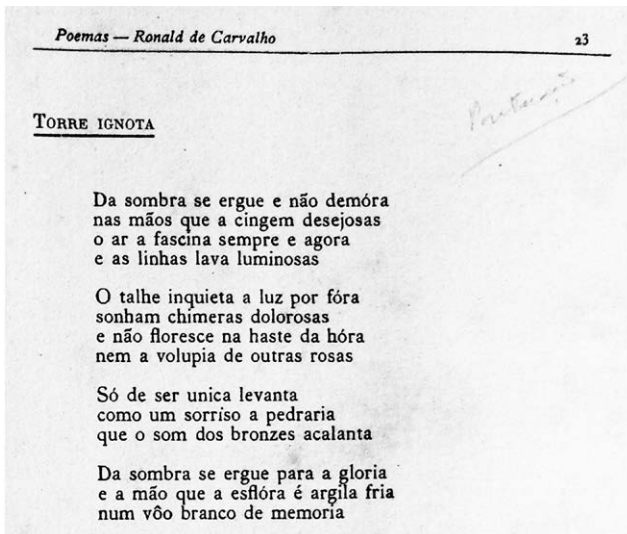
O centenário da revista «Orpheu» permitiu-nos revisitar, em 2015, a história de uma revista de rapazes muito novos que, em apenas dois números, fez com que a literatura escrita em português, e nomeadamente a poesia portuguesa, não mais voltasse a ser a mesma. O nosso desconhecimento da geração órfica era grande – era simples escrever sobre Fernando Pessoa, mas muito difícil fazê-lo sobre os colaboradores brasileiros, por exemplo, ou sobre Ângelo de Lima¹ – e diversos encontros, exposições, livros e artigos contribuíram para preencher lacunas, motivar a releitura da revista e promover novas investigações. Durante a preparação de uma exposição que coordenei em colaboração com Antonio Cardillo e Sílvia Costa, concebida para circular em vários contextos, como escolas, bibliotecas, centros de línguas – intitulada *Nós, os de Orpheu*, e resultado de uma parceria entre a Casa Fernando Pessoa e o Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.² –, lembro-me de uma descoberta que nos marcou significativamente: um exemplar de *Orpheu*, com anotações de Fernando Pessoa, conservado em Arronches, uma vila do distrito de Portalegre. Foi uma descoberta relativa, como todas as descobertas, mas permitiu-nos confirmar que Pessoa lia e colecionava as críticas de que a revista era alvo, não só para dar continuidade ao trabalho de Mário de Sá-Carneiro (que recortou e conservou muitas notícias de imprensa nos seus cadernos pautados), mas também para poder, ele mesmo, criticar a revista e conseguir que não deixasse de ser o assunto do dia, ou pelo menos um dos assuntos mais discutidos. «Orpheu» desassossejou a tal ponto o ambiente literário – no sentido pejorativo

¹ Ver os artigos de Santos e de Sousa em <<http://www.pessoaplural.com>> (09/2016), 7, 2015.

² Ver: <<http://www.instituto-camoes.pt/lingua-e-cultura/expo-nos-os-do-orpheu>> (09/2016).

que a palavra ‘literatura’ tinha nos dias de «Orpheu», segundo José de Almada Negreiros (2015: 28) –, que em Novembro de 1915, num *music-hall* parisiense, o Scala, Mário de Sá-Carneiro terá escutado perto de si: «olha, aquele é o gajo do *Orfeu*...». Ter-se-ão assim expressado «três portugueses democráticos que nem de vista» conheciam Sá-Carneiro. O jovem poeta exclama e remata: «Uma força, Ah! sem duvida, o nosso *Orfeu*» (cota 115⁶-107^v).

Do mesmo exemplar de «Orpheu 1», localizado em Arronches e pertencente a uma colecção particular, inserimos na supracitada exposição uma página que veio confirmar uma informação relativa a um soneto de Ronald de Carvalho, na margem do qual Pessoa escreveu, simplesmente, «Pontuação»:



Sabemos hoje que os verdadeiros editores de «Orpheu» foram Pessoa e Sá-Carneiro, ainda que o nome de António Ferro figurasse como editor na capa da revista. Foram, portanto, os dois poetas que fizeram a revisão das provas tipográficas dos dois números publicados e optaram – significativamente – por *não* emendar algumas linhas:

Por exemplo... Revíamos nós, Sá-Carneiro e eu, as provas da primeira folha, quando surgiu, no prefácio de Luiz de Montalvor, a phrase «maneiras ou formas» transtornada em «maneiras de formas». Ia a emendar, quando o Sá-Carneiro me suspendeu. «Deixe ir assim, deixe ir assim: assim ainda se entende menos.»

Um dos poemas de Ronald de Carvalho vinha, por distração ou outro qualquer motivo, mal pontuado. Tinha só um ponto no fim das quadras e outro no fim dos tercetos. Esta deficiência lembrou-me a extravagancia de Mallarmé, alguns de cujos poemas não teem pontuação alguma, nem no fim um ponto final. E propuz ao Sá-Carneiro, com grande alegria d'elle, que fizéssemos por esquecimento voluntario, a mesma coisa ao soneto de Ronald de Carvalho.

Assim saíu. Quando mais tarde um crítico apontou indignadamente que «a única coisa original» nesse soneto era não ter pontuação, senti deveras um rebate longínquo num arremedo de consciencia. Depressa me tranquilizei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios (Pessoa 2009: 91).

Este testemunho é fundamental, porque demonstra a intervenção em dois textos de pendor simbolista por parte dos editores reais de «Orpheu», que não só manifestaram interesse em que houvesse alguma incompreensão, como quiseram desafiar a cultura literária dos críticos da revista. De resto, Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho admiravam Mallarmé, o que não se verificava necessariamente com os seus críticos, que ficaram, de facto, desconcertados.

O que me surpreende, em retrospectiva, não é apenas a armadilha que Pessoa e Sá-Carneiro lançaram à crítica, mas a reacção de Pessoa, em textos que conservou nas suas arcas, sobre o *Caso Guisado*, que não é senão o *Caso Carvalho*:

Os nossos psychiatras estudaram psychiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psychiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. [...]

Estudaram elles literatura?

Veja-se esta phrase do neurologista anonymo que produziu aquelle primor do Caso Guisado: «nada de pontuação». Esta besta desconhece Mallarmé.

«Esta besta»? Porque «esta besta»?

Bom, desconhecer Mallarmé equivale, hoje, a uma grave falta de cultura literaria. Não levo a mal a um psychiatra que desconheça Mallarmé. Mallarmé não é um tratadista do género. Mas levo-lhe a mal que falle sobre literatura, sem cultura literaria nenhuma.

(Pessoa 2006: tomo 2, 398; Pizarro 2007: 168-170)

Pessoa talvez não esperasse que os psychiatras se pronunciassem sobre «Orpheu», e indignou-se com o diagnóstico de alienação mental que pairou sobre os colaboradores da revista, embora soubesse que a recepção da revista comportaria incompreensão e que, como diria Álvaro de Campos, numa carta incendiária de 4 de Junho de 1915, «os genios innovadores fôram sempre, quando não tratados como doidos (como Verlaine e Mallarmé), tratados como parvos (como Wordsworth, Keats e Rossetti) ou como, além de parvos, inimigos da patria, da religião e da moralidade, como aconteceu a Anthero de Quental» (Pessoa 2014: 533).

No exemplar de Arronches figura também um texto manuscrito por Pessoa – trata-se da sua caligrafia – no verso da última página de «Orpheu 1», ou seja, no verso na última página da *Ode Triunfal*. Nesse texto, cuja autoria não nos foi fácil estabelecer (devemo-lo a Antonio Cardiello), lê-se esta opinião ou depoimento:

Meninos sem <sombra de> talento que quiseram chamar sobre si a atenção do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro na sua phase do *Oaristos*, outros plagiam horripelmente alguns

poemas do *Só*. Há um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. É a sua originalidade. E todos fazem um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem critério. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada d'isso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escândalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guizado. Um [↑ mau] carneiro pessimamente guizado. Intolerável.

O texto poderia ser de um Pessoa que estivesse a tecer uma autocrítica irónica, como na realidade o fez nos dias de *Orpheu*. Nesse caso, porém, estranharíamos que 'simbolismo' surgisse sem o 'y' inicial e seria muito improvável que fizesse troça dos nomes de Sá-Carneiro e Guizado. O testemunho, verificou-se mais tarde, era da autoria de um 'neurologista anonymo', presumivelmente Egas Moniz, que conhecia pessoalmente tanto Pessoa, como Sá-Carneiro³, e que talvez por isso tenha exigido o anonimato. Vejam-se estes pormenores e repare-se em algumas diferenças entre a transcrição de Pessoa e o texto impresso («quizeram» vs. «querem», por exemplo):

—Doutor. Os rapazes são malucos?
—Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro, na sua fase dos Oaristos, outros plagiam horriavelmente alguns poemas do Só. Ha um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. E a sua originalidade. E todos fazem

um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem critério. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escândalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guizado. Um mau carneiro pessimamente guizado. Intolerável.

Ao que parece, à pergunta, «– Doutor. Os rapazes são malucos?», o futuro Nobel terá respondido com o texto que Pessoa transcreveu e que, mais tarde, criticou duramente em textos que permaneceram inéditos nas suas arcas até a sua morte.

O estudo do exemplar de «Orpheu 1» permitiu-nos, portanto, esclarecer um mistério – a origem desse «nada de pontuação» (leia-se «sem pontuação alguma») –, perceber a transcendência do artigo “Os poetas do ‘Orfeu’ e os alienistas” (ver Anexo), compreender a indignação de Pessoa contra os jornalistas (Mas então os reporters agora garantem a intelligencia dos psychiatras?, 2006: tomo 2, 397), e por último, mas não menos importante, contextualizar melhor um texto publicado em *Escritos sobre Génio e Loucura*, intitulado *A*

³ Fernando Pessoa conhecia Egas Moniz desde, pelo menos, 1907. Terá sido o famoso neurologista que o encaminhou para as aulas de ginástica sueca com Luiz Furtado Coelho: «Quando, em 1907, o Prof. Egas Moniz me passou, para fins gymnasticos, para as mãos de Luiz Furtado Coelho, para ser cadaver só me faltava morrer» (Pessoa 1933). Quanto a Mário de Sá-Carneiro, este terá, segundo Eduardo Macieira Coelho (2005), consultado Egas Moniz pouco depois da publicação do primeiro número do «Orpheu», não sendo esta a primeira vez que o jovem escritor procurava um neurologista.

superstição científica, em que Pessoa se insurge contra Egas Moniz (o *Conselheiro Accacio da neurologia nacional* 2006: tomo 2, 398) e Júlio de Matos, e sugere que se faça um estudo psiquiátrico dos próprios psiquiatras. Compreender melhor a origem desse texto, onde Pessoa ataca apenas dois psiquiatras, é o que hoje me permite sugerir que a primeira «besta» remetesse para Egas Moniz, e a segunda, para Júlio de Matos. «O que me indigna» – explica Pessoa em *A superstição científica* – «não é que estes parvos da sciencia tenham estas opiniões. É que elles gosem, no nosso meio de idiotas, do prestígio sufficiente para que a essas opiniões se ligue importancia»; e remata, furioso: «Em outro paiz qualquér, um pretenso homem de sciencia que produzisse aquelle do *Caso Guisado* [leia-se do Caso Carvalho] perdia a clientela. Que especie de idiota é este!» (2006: tomo 2, 397). Egas Moniz não só não perdeu a clientela, como foi posteriormente galardoado com um Nobel muito contestado. O ‘neuropata’ presidiu ainda ao Centro de Estudos Egas Moniz, inicialmente sediado no Hospital Júlio de Matos, o manicómio que veio substituir o de Rilhafoles, que Matos dirigiu entre 1911 e 1923. Foi esse o manicómio onde estava internado Ângelo de Lima, o poeta que os órficos convidaram para abrir «Orpheu 2», num gesto de máxima provocação e elegância.

Bibliografia

- Coelho E. Macieira 2005, *Da Medicina e das Belas Artes. Mário de Sá-Carneiro – O poeta, Ele e o Outro*, «Ordem dos Médicos», Julho-Agosto, 48-50.
- Negreiros J. de Almada 2015, *Orpheu 1915-1965*, paginação de R. Lynce sobre maquete original e concepção gráfica de J. de Almada Negreiros em 1965. Ática, Lisboa.
- Pessoa F. 1933, *O que um milionário americano fez em Portugal*, «Fama», 4, 3 de Março.
- 2006, *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição crítica de J. Pizarro, 2 tomos, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- 2009, *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição crítica de J. Pizarro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- 2014, *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de J. Pizarro e A. Cardiello, colaboração de J. Uribe e F. Freitas, Tinta-da-china, Lisboa.
- Pizarro J. 2007, *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Santos S. 2015, *Cópia dos Autos de Polícia Correccional de Lisboa, Arquivo Clínico e mais alguns documentos referentes ao caso biográfico e psiquiátrico de Ângelo de Lima*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 7, Primavera, 220-291, <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A11.pdf> (09/2016).
- Sousa R. 2015a, *Nos Bastidores do “Drama em Gente”: etapas da Evolução dos Heterónimos à luz da correspondência órfica*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 7, Primavera, 133-159.
- http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A07.pdf
- 2015b, *Os Bastidores Brasileiros de Orpheu: páginas da revista Fon-Fon! (1912-1914)*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 7, Primavera, 160-181, <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A08.pdf> (09/2016).

Anexos

“A Luta” 11 abril 1915

?
✱

ARTE EXOTICA

Os poetas do “Orfeu” e os alienistas


Dois ilustres psiquiatras portugueses, um dos quaes o sr. dr. Julio de Mattos, dão a sua opinião sobre o “paulismo”

A Arte, meus senhores, é a Revelação.
Adiante.
Apareceram ali, sotucando maguas de fantasmagoria, evocando requintes de visionismo nebuloso, uns manebos que, como bramães de não sabemos que pavorosa superstição artistica e filoeofica, pretendiam conservar, em suas mãos finadas, sobre setins, na indefecta pureza astral, as aras do Misterio, a divina essencia da Ansia e da Emoção. Murmuraram linguagens desconhecidas, lacrimejaram gemidos incompreensivos.
A chamamos bem.
Foram assim iniciadas todas as religiões. O Nazareno falou



Orpheu

A copa da revista «Orpheu»



[BNP/E3, 115-17^r]

por parábolas as almas errantes do pecado. Os profetas foram epilépticos, sonhadores, videntes, que andaram tangendo, por sobre os calhaus da montanha, e nas áridas plagas do martírio, o alarde magico da Fé. Entocaram em ritmos unguídos de perdão, de graça e de doçura, o canticto triunfal da salvação. Desincarnaram a dor, fizeram a beleza espiritual e criaram a Suprema Ilusão.

Achamos bem.
A final os poetas são os profetas. Ha poemas feitos de nevrose e ha poemas em que a sanidade modula hinos da paz e de doçura. E ha delirio febril das convulsões e da molécula internectada das baladas pastoris, a Beleza transparece e escrivisa, espiritualisa e vence.

Mas os mancoes preciosos da nova escola literaria produziram uma inqualificavel aberração. Publicaram o 1.º numero na sua biblia trimensal, o *Orfeu*, e a humanidade riu. Ora os profetas que andaram tangendo o alarde místico da Fé foram curpidos e acotados, crucificados o apedrejados. Os *padistas* não. Ninguém se indignou contra eles. Num epio unisono de bom humor, a humanidade premiou-lhes as esquisitez e gargalhada.

Contudo, talvez eles fossem antes dignos de piedade. Quem sabe? Victimas de uma degenerescencia cruel, tarados de perversões implacaveis, que traduziram em sonoridade verbal, as perturbações crebraes, o bellido diabolico das suas alucinações.

Em verdade, não acreditavamos muito nisso. Os poetas do *Orfeu*, como os seus manos da revista colimbrá *A Galera*, são creaturas que tem dado excellentes provas da normalidade constitucional das respectivas cabeças. E vel-os por ahí a falarem e a escreverem em vulgata, correntemente, e até — o cumulo da saudade! — bastante medicremente...

No emtanto, não nos achavamos completamente segros a este respeito. E porque esta efervescencia doentia de literaturas cabalísticas que por ahí appareceram poderia ser o indice de uma grande corrente de nevrose colectiva, digna do estudo dos homens de sciencia, fomos procurar dois illustres psiquiatras que nos poderiam elucidar seguramente sobre o assunto.

De como um medico nervopata não se preocupou com o caso e disse duas blaguez.

Fomos ao consultorio do primeiro, ali, numa sidewalk. E' um dos mais afamados medicos portugueses, cuja clara intelligencia se temnitidamente affirmado quer no campo da politica, onde tem exercido

a sua actividade, quer na sua obra scientifica. E', além de um especialista de doencas nervosas a mentaes, um *dilettanti* em coisas d'arte, e por isso, tudo o indicava pare apreciar, sob o duplo ponto de vista patologico e artistico, a poesia dissonante do *Orfeu*.

Estava, e dispoz-se gentilmente a receber-nos. Era, porém, necessario esperar um pouco. Para passar o tempo, fomos folheando o *Orfeu*. Logo na introdução, escrita numa linguagem rasteira e descomexa, um dos pequenos sentenciava: « Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em *Orfeu* concorrem dentro do mesmo nivel de competências para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discreção, de onde dependerá a harmonia estetica que será o tipo da sua especialidade.»

Fizemos-lhe o favor de perceber. Quer ele dizer na sum que os *lovens lyricos* affimam todos pelo mesmo diapason. Vejamos!

Labirinto de sonhos. Adormeco no cimo. Ancia apagada. Deus deuce minha alma em Meus olhos p'ra te ver, arcadas nos espelhos

Um d'elles
Idade aborde d'inter sonho a Lua Onde as horas corriam sempre jada.

Outro

Não posso estar em parte alguma. A minha Patria é onde não estou. Sou deente a trancas e comantos de bordo d'velho. Vireme co'a a socca... e o resto da estropha tira dia logo escandalizo cá a bordo. Só para não que falar de mim aos snais.

Terceto
Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais Deixadme partir a cabeça de encontro ás vos-sas esquinas,

O' fazendas na mostraz! O' manequins! O' artigos fauleis que tods a gente quer comprar!

Olá grandes armazens com varias secções! O neopessimismo!

Uiii! Afinal o *Orfeu* é uma amalgama desharmonica de disparatrics. Não merece a pena ver mais. Vamos até a janela. A tarde é calma e no «Oriente, ao oriente do Oriente», num céu em que «lris dorme meu Ser em cortinados las-sos», definemse manchas vagas «em portos d'alquimia», como elles dizem.

Mas o doutor manda-nos chamar. Damo-nos pressa em interrogal-o.

—Doutor. Os rapazes são malucos?

—Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro, na sua farsa dos *Oaristos*, outros plagiam horriavelmente alguns poemas do Só. Ha um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. E' a sua originalidade. E todos fazem

"A Rota" 11-IV-1915 (antonomasia)

um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem critério. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escândalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guisado. Um mau carneiro péssimamente guisado. Intolerável.

—Quê!? Não são artistas nem loucos, nem profetas?

—Não. São chuchadores de mau gosto.

—Lá chuchadores... Os homens, afinal, parece que fazem aquilo muito a sério.

—Então levem-nos para os manicômios, e metam-nos nos pavilhões dos dementes. Não são dignos de se juntarem com os perseguidos e delirantes. Esses são muito mais espertos...

E façamo-nos com esta, além da recomendação de não declinarmos o nome do nosso ilustre entrevistado.

O sr. dr. Julio de Matos, director do Manicómio Bombar-da, manifesta tambem pelos poetas do «Orfeu» o maior desdem

Dirigimos, dali, os passos para Rilhafolles. Declinada a nossa identidade, o não menos ilustre psiquiatra sr. dr. Julio de Matos, cuja alta capacidade científica se celebrou justamente, e é também, a par disso, um homem a quem as manifestações da Arte não deixam indiferente, recebe-nos no seu gabinete com a mais cativante urbanidade, e dá-nos em poucas e concretas palavras a sua opinião:

—Eu ainda não li a nova revista. Mas, essas creaturas são em geral indivíduos que querem á fina força celebrar-se provocando o escândalo. A concorrência nas sociedades modernas é terrível. Custa muito a fazer um nome. Por isso, os poetas do *Orfeu* escrevem esses disparates, talvez com o fito, — se é que tem talento — de passarem depois a escrever coisas de valor, quando já todos tiverem reparado sufficientemente nos seus nomes. De resto, o processo não é original. Já Eugenio de Castro e outros poetas que se intitulavam decadentes, o usaram. Antonio Nobre, que antes de ir para Paris fizera magníficos versos, da boa forma portugueza, depois fez-se decadentista e deu-nos poetas, que, afinal, foram as que mais agradaram. No entanto, esses tinham real talento. Estes não sei se o terão.

Como o nosso entrevistado não lera ainda o *Orfeu*, lemos-lhe nós algumas passagens. Encolheu os

hombrós. Por fim chamámos-lhe a atenção para os versos:

Caia-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valcar
Vestido do casaco, nos salões do Vice-Rei

— Isso é o que nós chamamos, em terminologia técnica, a *desociação da personalidade*, como se dá com certos doentes atacados de histeria, que, durante a crise, escrevem e agem como se fosse sob a inspiração de terceira entidade. Mas esses, passado esse momento, não se recordam de nada e não são capazes de dar forma ás suas alucinações. Os do *Orfeu* são apenas simuladores. É evidente que quem quizer ser extravagante tem de se assemelhar aos loucos. O terreno comum onde se encontram é o disparate. Em França, com os românticos, sucedeu um pouco o mesmo. Para escandalisarem a susceptibilidade burgueza, passaram a andar vestidos de cores berriantes, de maneira diferente de todos. Beaudelaire, um dia, chegou-se ao pé de um sujeito que estava em companhia de tres filhas e perguntou-lhe qual d'ellas é que se destinava á prostituição... Ora isto significaria que Beaudelaire era malcriado, no verdadeiro sentido da palavra? Por certo não. Apenas significava o proposito consciente e premeditado de ferir, de *spater le bourgeois*. Um dia, este poeta teve a excentricidade de pintar os cabelos de verde. Os amigos, que já estavam prevenidos, não fizeram caso. Beaudelaire, que queria causar impressão, ficou furo por não lhe ligarem importancia. E tratou logo de rapar o cabelo á escovinha, coisa que não se usava, para ver ainda se conseguia despertar as atenções. É evidente que estas creaturas não são absolutamente equilibradas. Mas tambem não é justo chamar-lhes doidos. Dêxemo-lhos lá. A minha opinião resume-se nisto: Os senhores fazem mal em ligar-lhes importancia, em fazer-lhes reclama. Isso é o que eles querem.

Portanto não são doidos. E' escusado ter dó. Podemos rir-nos deles...



A Luta
11-IV-1915
Carlinicepe

[BNP/E3, 115-18']

A Luta, 11 abril 1915

ARTE EXOTICA
 Os poetas do “Orfeu” e os alienistas
 Dois ilustres psiquiatras portugueses, um dos quaes
 o sr. dr. Julio de Mattos, dão a sua opinião
 sobre o “paúlismo”

A Arte, meus senhores, é a Revelação.

Adiante.

Apareceram ahi, soluçando maguas de fantasmagoria, evocando requintes de visionismo nebuloso, uns mancebos que, como bramanes de não sabemos que pavorosa superstição artistica e filosofica, pretendiam conservar, em «suas mãos finadas, sobre setins» na indefecta pureza astral, as aras do Misterio, a divina essencia da Ansia e da Emoção. Murmuraram linguagens desconhecidas, lacrimejaram gemidos incompreensíveis.

Achamos bem.

Foram assim iniciadas todas as religiões. O Nazareno falou por parabolhas ás almas errantes do pecado. Os profetas foram epileticos, sonhadores videntes, que andaram tangendo, por sobre os calhaus da montanha, e nas áridas plagas do martirio, o alaúde magico da Fé. Entoaram em ritmos ungidos de perdão, de graça e de doçura, o cantico triunfal da salvação. Desincarnaram a dôr, fizeram a beleza espiritual e criaram a Suprema Ilusão.

Achamos bem.

A final os poetas são os profetas. Ha poemas feitos de nevrose e ha poemas em que a suavidade modula hinos de paz e de doçura. E no delirio febril das convulsões e da melodia enterneçada das baladas pastoris, a Beleza transparece e escravisa, espiritualisa e vence.

Mas os mancebos preciosos da nova escola literaria produziram uma inqualificavel aberração. Publicaram o 1.º numero da sua biblia trimensal, o *Orfeu*, e a humanidade riu. Ora os profetas que andam tangendo o alaúde místico da Fé foram cuspidos e açoitados, crucificados e apedrejados. Os *paúlistas* não. Ninguém se indignou contra eles. Num epico unisono de bom humor, a humanidade premiou-lhes as esquisitices á gargalhada.

Comtudo, talvez eles fossem antes dignos de piedade. Quem sabe? Victimmas de uma degenerescencia cruel, tarados de perversões implacaveis, que traduziram em sonoridade verbal, as perturbações cerebraes, o bailado diabolico das suas alucinações.

Em verdade, não acreditavamos muito nisso. Os poetas do *Orfeu*, como os seus manos da revista coimbrã *A Galera*, são creaturas que teem dado excelentes provas da normalidade constitucional das respectivas cabeças. É vel-os por ahi a falarem e a escreverem em vulgata, correntiamente, e até – ó cumulo da saúde! – bastante mediocrementemente...

No emtanto, não nos achavamos completamente seguros a este respeito. E porque esta efervescencia doentia de literaturas cabalisticas que por ahi aparecem poderia ser o indice de uma grande corrente de nevrose colectiva,

digna do estudo dos homens de ciencia, fomos procurar dois ilustres psiquiatras que nos poderiam elucidar seguramente sobre o assunto.

De como um medico nervopata não se preocupou com o caso e disse duas «blagues»

Fomos ao consultorio do primeiro, ali, numa saltada. É um dos mais afamados medicos portugueses, cuja clara inteligencia se tem nitidamente afirmado quer no campo da politica, onde tem exercido a sua actividade, quer na sua obra scientifica. É, além de um especialista de doenças nervosas e mentaes, um *diletanti* em coisas d'arte, e por isso, tudo o indicava para apreciar, sob o duplo ponto de vista patologico e artistico, a poesia dissonante do *Orfeu*.

Estava, e dispoz-se gentilmente a receber-nos. Era, porém, necessario esperar um pouco. Para passar o tempo, fomos folheando o *Orfeu*. Logo na introdução, escrita numa linguagem rasteira e desconexa, um dos pequenos sentençaia: «Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em *Orfeu* concorrerão dentro do mesmo nivel de competencia para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discricção, de onde dependerá a harmonia estetica que será o tipo da sua especialidade».

Fazemos-lhe o favor de perceber. Quer ele dizer na sua que os jovens *luaricos* afinam todos pelo mesmo diapasão. Vejamos:

Labirinto de sonhos. Adormeço-me oiro
Ancia apagada. Deus desce minha alma em oiro
Meus olhos p'ra te ver, arcadas nos espelhos.
Um deles

Idade acorde d'Inter sonho e Lua
Onde as horas corriam sempre jade.
Outro

Não posso estar em parte alguma. A minha
Patria é onde não estou. Sou doente e fraco.
O commissario de bordo é velhaco
Viu-me co'a a sueca... e o resto ele adivinha.
Um dia faço escandalo cá a bordo,
Só para dar que falar de mim aos mais.
Terceiro

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais
Deixai-me partir a cabeça de encontro ás vossas esquinas,
Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó ultimos figurinos!
Ó artigos inuteis que toda a gente quer comprar!
Olá grandes armazens com varias secções!
O meomissimo

Uff! Afinal o *Orfeu* é uma amalgama desharmoniosa de dispauterios. Não merece a pena ver mais. Vamos até á janela. A tarde é calma e no «Oriente,

ao oriente do Oriente», num céu em que «Iris dorme meu Ser em cortinados lassos», definem-se manchas vagas «em pontos d'alquimia», como eles dizem.

Mas o doutor manda-nos chamar. Damo-nos pressa em interrogar-o:

– Doutor. Os rapazes são malucos?

– Ora! São meninos sem talento que querem chamar sobre si as atenções do publico vomitando asneiras. Uns copiam detestavelmente Eugenio de Castro, na sua fase dos *Oaristos*, outros plagam horrivelmente alguns poemas do Só. Ha um novel poeta que publica um soneto sem pontuação alguma. É a sua originalidade. E todos fazem um simbolismo idiota e grotesco, sem elevação nem criterio. Pergunta-me se são produções de degenerados. Nada disso. Esses escreveriam melhor. Querem chamar sobre si o escandalo, mas nem isso conseguem. Repare nos nomes: Carneiro, Guisado. Um mau *carneiro* pessimamente *guisado*. Intoleravel.

– Quê!?! Não são artistas nem loucos, nem profetas?

– Não. São *chuchadores* de mau gosto.

– Lá *chuchadores*... Os homens, afinal, parece que fazem aquilo muito a serio.

– Então levem-nos para os manicomios, e metam-nos nos pavilhões dos dementes. Não são dignos de se juntarem com os perseguidos e delirantes. Esses são muito mais espertos...

E ficámo-nos com esta, além da recomendação de não declinarmos o nome do nosso illustre entrevistado.

O sr. dr. Julio de Matos, director do Manicomio Bombarda, manifesta tambem pelos poetas do «Orfeu» o maior desdem

Dirigimos, dali, os passos para Rilhafolles. Declinada a nossa identidade, o não menos illustre psiquiatra sr. dr. Julio de Matos, cuja alta capacidade scientifica se celebrizou justamente, e é tambem, a par disso, um homem a quem as manifestações da Arte não deixam indiferente, recebe-nos no seu gabinete com a mais cativante urbanidade, e dá-nos em poucas e concretas palavras a sua opinião:

– Eu ainda não li a nova revista. Mas, essas creaturas são em geral individuos que querem á fina força celebrar-se provocando o escandalo. A concorrência nas sociedades modernas é terrivel. Custa muito a fazer um nome. Por isso, os poetas do *Orfeu* escrevem esses disparates, talvez com o fito, – se é que teem talento – de passarem depois a escrever coisas de valor, quando já todos tiverem reparado suficientemente nos seus nomes. De resto, o processo não é original. Já Eugenio de Castro e outros poetas que se intitulavam decadentes, o usaram. Antonio Nobre, que antes de ir para Paris fizera magnificos versos, da boa forma portugueza, depois fez-se decadentista e deu-nos poesias, que afinal, foram as que mais agradaram. No emtanto, esses tinham real talento. Estes não sei se o terão.

Como o nosso entrevistado não lera ainda o *Orfeu*, lemos-lhe nós algumas passagens. Encolheu os ombros. Por fim chamámos-lhe a atenção para os versos:

Caiu-me agora um braço... Olha, lá vae ele a valsar
Vestido de casaco, nos salões do Vice-Rei

– Isso é o que nós chamamos em terminologia técnica, a *dissociação da personalidade*, como se dá com certos doentes atacados de histeria, que, durante a crise, escrevem e agem como se fosse sob a inspiração de terceira entidade. Mas esses, passado esse momento, não se recordam de nada e não são capazes de dar forma às suas alucinações. Os do *Orfeu* são apenas simuladores. É evidente que quem quiser ser extravagante tem de se assemelhar aos loucos. O terreno comum onde se encontram é o disparate. Em França, com os românticos, sucedeu um pouco o mesmo. Para escandalisarem a susceptibilidade burguesa, passaram a andar vestidos de côres berrantes, de maneira diferente de todos. Beaudelaire, um dia, chegou-se ao pé de um sujeito que estava em companhia de tres filhas e perguntou-lhe qual delas é que se destinava à prostituição... Ora isto significaria que Beaudelaire era malcriado, no verdadeiro sentido da palavra? Por certo não. Apenas significava o proposito consciente e premeditado de ferir, de épater le bourgeois. Um dia, este poeta teve a excentricidade de pintar os cabelos de verde. Os amigos, que já estavam prevenidos, não fizeram caso. Beaudelaire, que queria causar impressão, ficou fulo por não lhe ligarem importancia. E tratou logo de rapar o cabelo á escovinha, coisa que não se usava, para ver ainda se conseguia despertar as atenções. É evidente que estas creaturas não são absolutamente equilibradas. Mas tambem não é justo chamar-lhes doidos. Deixem-nos lá. A minha opinião resume-se nisto: Os senhores fazem mal em ligar-lhes importancia, em fazer-lhes reclame. Isso é o que eles querem.

Portanto não são doidos. É escusado ter dó. Podemos rir-nos deles...

15B³-81

<p>- Passos da Cruz, - Nair-Deus.</p>	
---	--

Em todos tempos quem incomoda
alguém a chapa são o nariz e os olhos
da plebe.

A superstição pseudocientífica. O
psiquiatra tende a ser psicólogo

O psiquiatra vê nos homens
estilos e pode uma análise em
a sua vida. Porém não é por esse
modo que se vive. Apesar de
unipolaridade. De se a um nível.
Porém não há os cursos em se não
a seu exemplo.

O caso de Lombroso é típico. Está vi-
vel;

O charlatão italiano (acabou expulso,
por causa da "justiça viciosa")



[BNP/E3, 15B³-81¹]

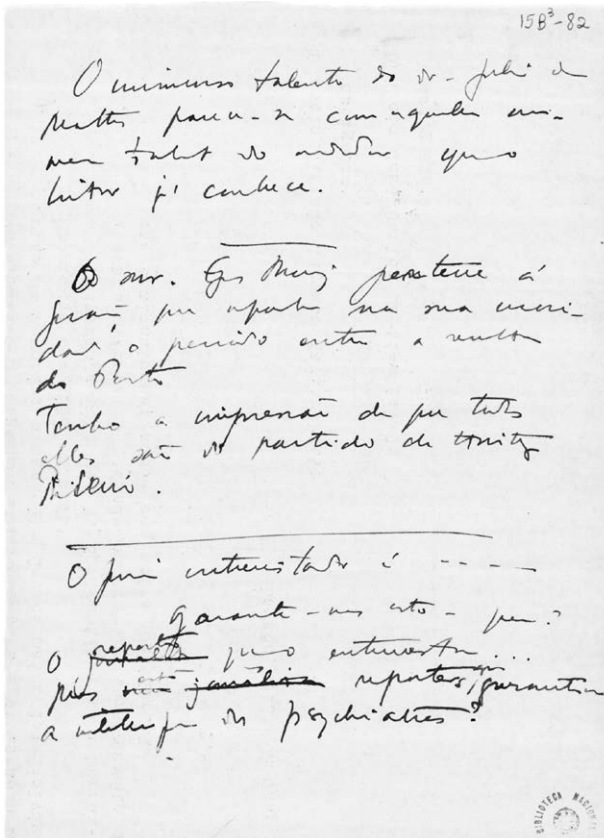
*A superstição científica*⁴

O psiquiatra tende a crêr que é psicólogo.

O psiquiatra vê nas phrases extranhas dos poetas uma semelhança com as dos doidos. *Mas isso é porque elle não lida senão com doidos.* Approx É um ignorante. Sabe só de um assumpto. Por isso não vê as cousas senão em relação a esse assumpto.

O caso de Lombroso é typico. Este infeliz □

O charlatão italiano (acabou espirita, por causa da 'justiça immanente') □



[BNP/E3, 15B³-82⁷]

⁴ Depois de um traço que separa este título de uns apontamentos: «- Passos da Cruz. | - Além-Deus. | Em todos os tempos quem inscreveu calunia da chapa sobre o misonheismo da plebe».

O immenso talento do dr. Julio de Mattos parece-se com aquelle immenso talento do individuo que o leitor já conhece.

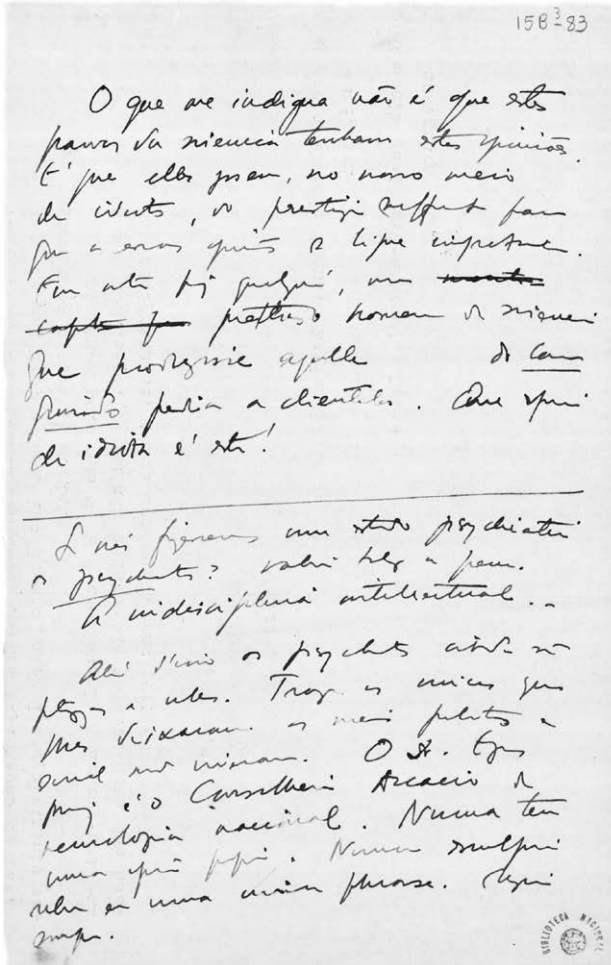
O snr. Egas Moniz pertence á geração que apanha na sua mocidade o periodo entre a revolta do Porto

Tenho a impressão de que todos elles são do partido de Hintze Ribeiro.

O primeiro entrevistado é
garante-nos isto – quem?

O jornalista [↑ reporter] que o entrevista...

Mas um jornalista [↑ então os] reporter[s] [↑ agora] garantem a intelligencia dos psychiatras?



O que me indigna não é que estes parvos da sciencia tenham estas opiniões. É que elles gosem, no nosso meio de idiotas, do prestigio sufficiente para que a essas opiniões se ligue importancia. Em outro paiz qualquér, um ~~mentecapto~~ que pretensio homem de sciencia que produzisse aquelle do *Caso Guisado* perdia a clientela. Que especie de idiota é este!

Se nós fizessesmos um estudo psychiatrico dos *psychiatras*? Valia talvez a pena.

A indisciplina intellectual...

Além d'isso os *psychiatras* ainda são portuguezes a valer. Trazem os vincos que lhes deixaram os meios politico e social onde viveram. O Dr. Egas Moniz é o Conselheiro Accacio da neurologia nacional. Nunca teve uma opinião propria. Nunca esculpiu relevo em uma unica phrase. Seguiu sempre.

15B³-84

O nosso psychiatras estudaram
psychiatria. Estão portanto con-
fidentes para dar uma opinião
sobre os grandes psychiatras. E têm
estudado muito, e não sabem fazer
uma boa opinião sobre litteratura.
Ora se um que se habita
para, por, por em um estudo
humano estudado - a psychiatria,
se não a habilita a opinião sobre psychi-
atria litteratura.

Estudaram elles litteratura?
Não se vê a sua phrase de que se abren-
ta com a litteratura por fazer a sua opi-
nião sobre Guisado: "mas
a litteratura". Esta litteratura de
Mallarmé.

"Esta litteratura? Não se vê a sua?"
Não, a litteratura de Mallarmé é a litteratura
de um grande felle a litteratura. Não
há a litteratura a litteratura por Mallarmé.
Mallarmé não é a litteratura
de Mallarmé. Mas há a litteratura de felle
de litteratura, a litteratura de Mallarmé

[BNP/E3, 15B³-84]

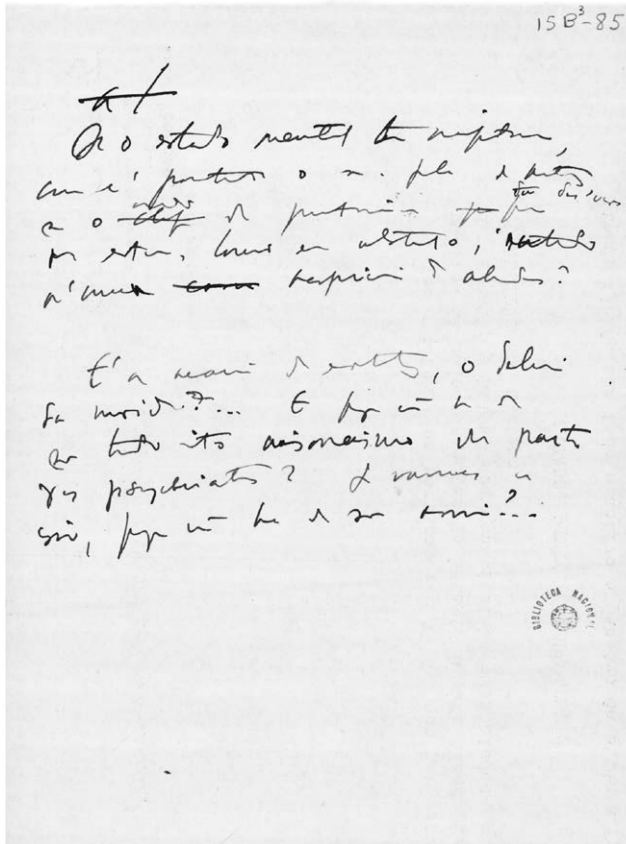
Os nossos psychiatras estudaram psychiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psychiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. Para dar uma opinião sobre literatura, parece, pois, que era mister que tivessem estudado – não psychiatria, que só os habilita a opinar sobre psychiatria – mas literatura.

Estudaram elles literatura?

Veja-se esta phrase do pri neurologista anonymo que produziu aquelle primor do Caso Guisado: «nada de pontuação». Esta besta desconhece Mallarmé.

«Esta besta»? Porque «esta besta»?

Bom, desconhecer Mallarmé equivale, hoje, a uma grave falta de cultura literaria. Não levo a mal a um psychiatra que desconheça Mallarmé. Mallarmé não é um tratadista do genero. Mas levo-lhe a mal que falle sobre literatura, sem cultura literaria nenhuma.



[BNP/E3, 15B³-85]

A1

Se o estado mental tem impostores, como é permitido o sr. Julio de Matos, se o chefe [↑ medico] da penitenciaria já por [↑ ~~du~~ duas vezes] já esteve, louco em abstracto, <†>/a\tado n'uma casa hospicio de alienados?⁵

É a mania da estranheza, o delirio da novidade?... E porque não ha de de ser tudo isto misoneismo da parte dos psychiatras? Se vamos a isso, porque não ha de ser assim?...

⁵ A leitura deste parágrafo deve considerar-se conjectural.

L'assunzione di Pessoa: Ruggero Jacobbi e a recepção pessoana em Itália

António Fournier
Università di Torino

*A Piero, divulgador apaixonado
de Fernando Pessoa em Itália*

Entre as ramificações submersas da primeira recepção de Pessoa em Itália – o papel pioneiro de Guibert, já divulgador do poeta português em França, ou a intercessão interessada de figuras máximas do *ermetismo* florentino como Ungaretti, Montale e Oreste Macrì merece destaque a figura de Ruggero Jacobbi. De potencial tradutor de Pessoa, projecto de que abdicou, como se sabe, em favor de Panarese, primeiro grande tradutor do poeta dos heterónimos em Itália, Jacobbi foi capaz de redireccionar a pulção pessoana para o próprio trabalho poético, publicado postumamente com o título de *Aroldo in Lusitania*, volume que o confirma *a posteriori*, como o mais português de todos os poetas italianos. Neste volume de 545 páginas, que reúne poemas escritos entre os anos de 1962 e diz bem das dimensões desse «continente submerso da poesia» de um autor tão eclético como Jacobbi, como o chamou Anna Dolfi a quem coube o louvável projecto de organização do volume (Jacobbi 2006: 27) há uma secção que corresponde ao terceiro livro do conjunto *Aroldo in Lusitania* escrito entre 1962 e 1969, formada por 25 composições, intitulada precisamente *Assunzione di Fernando Pessoa*. Basta ler os títulos para perceber o seu carácter dialógico e a relação estreita de intertextualidade que mantém com o poeta português: «Al modo di Alberto Caeiro», *Sestina degli eteronimi*, *Al modo dell'ortonimo*, *Prima elegia per Álvaro de Campos*, *Frammento di un'ode marittima*, *Per Bernardo Soares*, etc. É na primeira composição do conjunto, intitulada *I poeti* que aparece a reflexão que dá nome ao mesmo. Depois de afirmar que «Sin da bambino interrogo i poeti» e de aludir a Campana e a Rimbaud, poetas da viagem e da dispersão, que aludem ao próprio percurso existencial de Jacobbi que partira em 1946 para o Brasil com 26 anos, incluído numa companhia teatral italiana, e aí vivera 14 anos, antes de voltar a Itália em 1960, o autor afirma:

E uno mi venne a dire che non uno,
 ma molti, è l'uno: verità rappresa
 sino a ieri in me stesso e non esplicita.
 grazie a Fernando che non è Pessoa,
 grazie a Pessoa ch'è me, gli altri me stessi,
 ritrovo il gorgo di me stesso e tutto
 l'assumo: ora io ti assumo
 poeta, no, congerie di fratelli.
 (Jacobbi 2006: 74)

O processo de identificação com Pessoa é plenamente assumido não só como programa poético, mas como reconhecimento de um irmão, aliás de vários irmãos, um irmão na poética do inacabado e do fragmento, cuja descoberta fornecia a síntese do próprio percurso existencial de um Jacobbi caldeado nas 'propriedades transitivas' de uma cultura antropofágica e sem compartimentações como é a brasileira. Como lembra Anna Dolfi em *Una passione surrealista*:

le misure sconfinite, gli spazi impenetrabili [...], la (giovinezza....) tumultuosa di questo 'gigante' avrebbero mostrato la possibilità di un universo non preordinato, la proficua produttività del disordine, della musica, del rumore, del folklore, della fantasia: un mondo surrealista insomma, in cui muoversi, con febbrile freneticità, e dal quale tornare [...] con una nostalgia struggente e un senso profondo di estraneità e inadattabilità per le asfittiche misure nostrane (Dolfi 1987: 53).

É neste contexto que se insere a polémica privada que alimentará durante vários meses de 1967, com Oreste Macrì, na sequência da recensão de Jacobbi publicada a 19 de Maio desse ano no «Paese sera» à primeira grande tradução de Pessoa em Itália, por Panarese. Dirigindo-se a Macrì, amigo de Panarese, e esclarecendo uma anterior afirmação contestada por aquele, Jacobbi dirá:

Crociana chiamo io, in senso lato, ogni riduzione della poesia alla mera liricità, senza autorizzazione sufficiente dell'apporto della ragione metafisica o storica, dell'epos, della drammaticità, del documento brutto o *pop*, dell'animus satirico, – ché la poesia, poverina, deve o dovrebbe sempre essere *per bene*, non invadere il campo sacro dei filosofi, ignorare gli pseudoconcetti della scienza, la sua pericolosa tendenza al futuro e al verificabile; tenersi lontana dalla religione, dall'occultismo, dalla militanza politica e da ogni discesa troppo fonda agl'inferni del sesso; essere asettica e capace di risalire sempre ad un cosmo per sempre stabilito di sentimenti *canonici*, quieti o solenni, ma sempre un po' rivieraschi e cantabili (Dolfi 1997: 244-245).

Como se pode imaginar, uma poética tradutiva, que não hesitamos em chamar blasfema e profundamente heterodoxa como esta, estava demasiado à frente da sua época e punha em crise o próprio projecto do *ermetismo*, e uma das suas linhas mais prolíficas e meritórias: a tradução antológica. E de facto, como acontece com qualquer projecto demasiado ambicioso este programa tradutivo acabou por não se concretizar, ficando-se pelas inten-

ções – como o próprio projecto poético de Pessoa que o inspirou – aquém portanto da sua “perigosa tendência ao futuro”. Por isso, talvez seja interessante percorrer o caminho encetado por Jacobbi até à descoberta de Pessoa e à sua primeira intenção de o traduzir para italiano. É na correspondência privada com Oreste Macrì que aparece pela primeira vez o projecto de tradução de Pessoa, como já tivemos oportunidade de referir. Numa carta de 1961 dirigida ao amigo, Ruggero Jacobbi anuncia o projecto:

E appena verrà l'estate, liberandomi dalla mia doppia vita [...], me ne andrò in Portogallo e metterò a punto l'*opus maximum* della mia passione lusitana: il mio Fernando Pessoa biografato, analizzato e tradotto, con apparato critico *monstre* (Jacobbi, Macrì 1993: 26).

Um testemunho de Stegagno Picchio permite-nos voltar a percorrer os caminhos que levam sua descoberta de Portugal e de Pessoa:

L'ho conosciuto sul treno che ci portava a Pisa dove, dal 1959, io insegnavo presso quell'Università Lingua e Letteratura portoghese e Ruggero aveva ottenuto di poter organizzare un corso e un'esperienza di teatro, con la messinscena di un'inedita commedia italiana del Cinquecento, presso il teatro della Facoltà di Lingue. Diventammo subito amici, proprio in virtù di quella lingua comune, il portoghese, che per tutti i due era ormai diventato una seconda lingua. Solo che io, a quell'epoca solo filologa e medievalista, parlavo il portoghese col rigoroso accento della Madrepatria e cioè del Portogallo [...] e lui era diventato un perfetto brasiliano, e parlava una lingua di rigorosa intonazione rigorosamente brasiliana. Ci prendevamo in giro reciprocamente. Solo molti anni dopo, quando Ruggero passerà qualche tempo in Portogallo e si entusiasmerà per la poesia di Fernando Pessoa, comincerà a sorgere in lui qualche dubbio in proposito, mentre io, dopo le sempre più frequenti trasferte brasiliane, diventerò molto più permissiva nei riguardi della lingua (Stegagno Picchio apud Dolfi 1987: 24-25).

Em vez de tradução, projecto que Jacobbi nunca veio a concretizar, parece-nos oportuno falar de um caso surpreendente de *transdução* tal como o articulou Lubomír Dolezel em *Poetica Occidentale* (Dolezel 1990, 210-220) ou seja de um processo de transferência e transformação de alguns componentes do sistema poético pessoano – o qual, recorde-se já na sua génese previa a possibilidade de recodificação da própria mensagem poética – sobre a qual a fonte perdeu qualquer tipo de controle. Por transdução entende-se o processo mental que consiste em passar de um caso particular para outro caso particular sem a mediação de verdade geral. Na sua tentativa de conciliar as teorias do texto (primado da mensagem, rasura do referente, etc) com as teorias do leitor (desconstrucionismo, estética da recepção, etc), Dolezel aplica o conceito de transdução à comunicação literária ao concebê-la como transferência de informação em forma de energia de um componente do sistema (ou polissistema) literário, através de múltiplas cadeias de transmissão. Para Dolezel, os textos literários só existem como artefacto estético enquanto forem objecto de circulação activa o que permite toda e qualquer

forma de metamorfose da energia literária: desde a paráfrase, citação, tradução, plágio, à própria leitura crítica, já que na sua gênese está já prevista a possibilidade de recodificação activa da mensagem sobre a qual a fonte perdeu qualquer tipo de controle. A fractura intrínseca do circuito segmentado da comunicação literária, entre a sequência emissor mensagem, única e irrepetível, e o segmento mensagem-receptor, plural e virtualmente infinito, cria uma distância ilimitada – temporal, espacial ou cultural – entre eles que torna lícitos todos os possíveis, inclusive, a possibilidade de praticar um dialogismo já não filológico mas no sentido criativo. Trata-se na realidade de algo semelhante ao que fez Antonio Tabucchi na sua apropriação de Pessoa. Desde o seu primeiro ensaio se vê como o então jovem pessoano considerava o discurso crítico demasiado exíguo para conter as potencialidades do fenómeno Pessoa. Como já tivemos oportunidade de dizer,

Il Tabucchi scrittore supera i limiti del traduttore e del critico e *assimila* Pessoa alla propria poetica, citando liberamente i suoi paradossi, appropriandosi delle sue contraddizioni, facendolo agire come un suo personaggio letterario, diventando un suo alter ego. Già nel primo testo esegetico che dedica a Pessoa (1975) si ha un assaggio di quella che diventerà una tipica strategia tabucchiana di compenetrazione tra discorso critico e letterario. Tale processo di osmosi farà sì che alla lunga Pessoa diventi un personaggio di Tabucchi e che Tabucchi, *mutatis mutandi*, diventi una sorta di eteronimo italiano di Pessoa. Questo programma viene chiaramente esposto nel seguente passaggio: In Pessoa *l'agente è l'opera e l'agita[ta]* è la vita, che è letteratura. Ed è perciò in termini di letteratura che noi proveremo a leggere il nostro percorso (Fournier apud Graziani 2014: 192). Secondo Tabucchi, “Caeiro sarebbe un casolare di collina, dove non si pensa a niente”; “Ricardo Reis è una villetta neoclassica in un giardino neoclassico”; “Álvaro de Campos è una stazione ferroviaria piena di locomotive, di fumo e di fumisterie: affollatissima e chiassosa è retta da un capostazione fallito, ipercritico e contraddittorio, vagamente futurista, che sbaglia tutti gli scambi e fa perdere tutti i treni (Tabucchi 1975: 140).

Ruggero Jacobbi propõe o mesmo na poesia: assimila a lição de Pessoa, toma o veneno e fica contaminado, sendo hoje postumamente – como Pessoa – o mais pessoano dos poetas italianos. Para completar o círculo e homenagear Jacobbi, e através dele, todos aqueles que contribuiram para a divulgação do poeta português em Itália, quisemos voltar ao ponto de partida para iluminar uma página menos conhecida da recepção de Pessoa em Itália que, a concretizar-se, poderia ter tido um curso bem diferente.

Bibliografia

- Dolezel L. 1990, *Poetica Occidentale. Tradizione e progresso*, Einaudi, Torino.
 Dolfi A. 1997, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma.
 Fournier A. 2014, *A proposito della prima ricezione di Fernando Pessoa in Italia*, in *Un'altra volta ti rivedo. Viaggio nella poetica pessoana*, a cura di Michela Graziani.

- Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani. Firenze 2-3 Ottobre 2012, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 2013, pp. 175-196.
- Jacobbi R. 2006, «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia, edizione a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma.
- Jacobbi R., Macrì O. 1993, *Lettere 1941-1981*. Con un'appendice di testi inediti o rari a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma.
- Stegagno Picchio L. 1987, *Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, a cura di Anna Dolfi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984, Gabinetto G.P.Viesseux, Firenze, pp. 24-25.
- Tabucchi A. 1975, *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, in *Studi mediolatini e volgari*, XXIII, Pacini Editore, Pisa, 139-187.

Surrealismo: subversão e encantamento em Portugal

Mónica Simas

Universidade de São Paulo – USP

Gritei o teu nome
no alto do monte,
gritei-o, gritei-o
para o horizonte.
[Isabel Meyrelles]

Em determinado raio espacial, diz-se que não há entre duas pessoas mais do que seis outras desconhecidas. Começo esta minha homenagem ao amigo Professor Piero Ceccucci citando uma entrevista de Maria Bochicchio (Bochicchio 2007) com Mário Cesariny, o extraordinário poeta surrealista português, só para reforçar que antes mesmo de me ter ligado ao Grupo *Writing Macao* ou, ainda, à literatura oriental, teria sido mesmo a poesia, como uma ‘rede peixe’, que nos enlaçaria e que me faz escrever este texto, na teia múltipla entre colegas seus.

Em Maio de 2006, a convite dos professores Piero Ceccucci e Arnaldo Saraiva, participei em Milão num congresso sobre Eugénio de Andrade, onde tive a oportunidade de encontrar o professor Perfecto Cuadrado. [...] Para grande surpresa minha, Perfecto Cuadrado passava-me daí a pouco o seu telemóvel para as minhas mãos, dizendo-me que do outro lado da linha estava o autor de *Pena Capital* (Bochicchio 2007: 17).

Da célebre entrevista de Maria Bochicchio com Mário Cesariny podemos ouvir, entre as muitas definições de poesia feitas, tanto pelo próprio poeta quanto por outros amigos de aventura, uma singular síntese do desejo de sonho, trans-histórico, com um contexto histórico bem preciso de combate à palavra interdita.

[...], aqui estamos, na sua Lisboa, para falarmos ainda de poesia. Como define poesia?

A técnica mais proibida da mágica mais procurada. A poesia nasce do contacto com o mundo na solidão em que nos encontramos. E às vezes confrontados com uma ditadura em cima, como a que recusámos violentamente (Bochicchio 2007: 18).

Os princípios que motivaram o conjunto de ações surrealistas em geral e, mais especificamente, o português, ou seja, a defesa do amor, da liberda-

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

de e da poesia, impulsionaram em parte a crítica literária em direção à discussão de valores atemporais até que, apenas mais recentemente, leitores de gerações posteriores puderam observar melhor a permanência da sua ação como gesto inspirador dentro de um mais longo prazo diacrônico. Em boa parte, a relevância de uma compreensão mais profunda da poesia de poetas surrealistas em suas derivas pelo mundo, como foi o caso dos portugueses, deve-se à recolha de acervos importantes na Biblioteca Nacional de Lisboa, à republicação de obras, à inauguração de exposições e à criação de instituições com o objetivo de preservação da memória de obras individuais ou coletivas, como a que deu origem ao Museu Surrealista em Famalicão, no ano de 2001, por iniciativa da Fundação Artur Cupertino de Miranda. Um dos motivos da fragmentação histórica da ação coletiva do movimento português se deve justamente ao confronto direto com a ditadura salazarista, entre as quais, está a emblemática capa da Exposição do Grupo Surrealista, de 1949, censurada. Fica difícil de imaginar que a tal capa pudesse, por exemplo, constar de um livro de História da Arte, durante o governo de Salazar com a sua verve explícita contra a eleição de Carmona. Obviamente, a historiografia de todo e qualquer assunto passaria por uma grande transformação após o fim desse período. Somente agora, do final do século XX pra cá, é que muitos dos silêncios forçados se transformaram em testemunhos e que a própria produção surrealista portuguesa tornou-se mais visível. Só neste novo século, depois da publicação de *A Aventura Surrealista*, da historiadora Adelaide Ginga Tchen, em 2001, por exemplo, é que passamos a ter acesso a material sobre os surrealistas nos arquivos da P.I.D.E, o que abre um novo campo para a avaliação dos riscos dessa aventura.

A luta política implicou, nesses anos Pós-Guerra, uma ação que iria se tornar tangente às aspirações de Breton, pois o que ele pretendia nessa altura era justamente desvincular o surrealismo francês das ideologias políticas. A fase de 'O Surrealismo a serviço da Revolução' havia chegado ao fim, num momento em que, mais do que nunca, os artistas portugueses se sentiam na obrigação de 'sabotar' de formas diversas o regime de Salazar ou simplesmente sobreviver a ele e situar o final dos anos de 1940. Primeiro, aparecia o anúncio de António Pedro de que o surrealismo, em Portugal, não poderia se desenvolver nos mesmos moldes que o francês. Depois, no *Comunicado dos Surrealistas Portugueses*, de 1950, assinado por Mário Henrique Leiria (2001), João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas, eles acabaram por afirmar a própria impossibilidade de um movimento organizado em Portugal.

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio que existe e é obrigada a ser e servindo-se da capacidade de revolucionar-destruir-criar que esse mesmo meio lhe proporciona. [...] Por isso as actuações, têm de se adaptar ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento

dito surrealista, mas de que apenas poderiam existir indivíduos surrealistas agindo, por vezes, em conjunto.

Debaixo de qualquer ditadura (fascista ou stalinista) não é possível uma actuação surrealista organizada sem as respectivas conseqüências de represálias policiais e portanto sem o aparecimento dos respectivos mártires e heróis. [...]

Quando num país o poeta não é mais poeta se não pertencer a um partido e o homem não pode ser mais homem se não for um carneiro, o grande mito do século – LIBERDADE – deixa de ser mito para se tornar numa realidade visível que se procura com ânsia e desejo.

Ao contrário do que aconteceu com a expansão do surrealismo na Inglaterra dos anos de 1930, que contou com todo o apoio do aparato do movimento francês, as tentativas de aproximação entre os artistas portugueses e franceses foram fracassando, tornando a sonhada ação internacional inviável. Observo que se uma ação em conjunto não se verifica naquela altura, um encontro marcante, no entanto, iria se dar na XIII Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, no Brasil, em 1966/7. Por iniciativa de Sérgio C.F. Lima, que a partir de 1961 tinha integrado o Movimento do Surrealismo organizado em torno de Breton e que tinha participado ativamente na promoção da criação do primeiro grupo do Movimento no Brasil (1965-1969), a XIII Exposição Internacional contou com as presenças do grupo surrealista de São Paulo-Rio, do grupo de Paris, do de Buenos Aires e do de Portugal, com Cesariny à frente. A *Aventura Surrealista*, de Sérgio Lima, livro editado pela Unesp, de São Paulo e editora Vozes, do Rio de Janeiro, em 1995, é uma referência muito importante tanto no que se refere aos fundamentos artísticos quanto no que diz respeito à reunião dos múltiplos países envolvidos. De qualquer modo, aquele ‘comunicado’ dos portugueses vai afirmar a impossibilidade de, em Portugal, o surrealismo se desenvolver coletivamente nos anos de 1950. Mas será?

Hoje, temos a possibilidade de pensar ações ‘coletivas’ de modo diferente também, não mais presas a um espaço físico ou a uma chancela ou mesmo a um único líder. Se tivermos em conta que a apologia de um Estado forte, autoritário e centralizador, defendida por Salazar, como a solução para o destino de Portugal, compreendeu uma ‘Política do Espírito’ que pretendeu alimentar a população com uma ação cultural (literária e artística) que garantisse a coesão entre Estado Novo e Nação, a potência destruidora que existiu a partir da instauração dessas outras formas de viver a linguagem toma uma proporção bastante significativa. E refiro-me à contaminação criativa que o movimento exerceu em poetas dos anos de 1950, 1960, 1970... com interlocuções e intertextualidades as mais variadas. E para explicitar o antagonismo, mostro uma citação do testemunho coletado por Raquel Pereira Henriques (1990) que completa aquilo que António Ferro já teria afirmado na sua ‘Política do Espírito’:

Em *Prêmios Literários*, António Ferro acrescentaria que os propósitos do SPN e da sua Política do Espírito eram «fomentar o desenvolvimento da literatura,

da arte e da ciência» combatendo «tudo o que é feio, grosseiro, bestial [...] por simples volúpia e satanismo!», «pinturas viciosas do vício» ou «literatura sádica», «produtos de escavações freudianas», realizadas por «infatigáveis e doentios rebuscadores de contradições», verdadeiros «déspotas da liberdade de pensamento», reclamados «intelectuais livres» (*apud* Tchen 2001: 43).

Maria Jesus Ávila (2001) nos mostra que, com a criação do secretariado [SPN/SNI], o governo português assumiu «uma política artística induzido pela conveniência de mostrar a “fachada de uma nacionalidade”» (Ávila 2001: 6). Foi desde esse momento, nos anos de 1930, que artistas como Eloy, Julio dos Reis Pereira e António Pedro começaram uma série de projetos coletivos, entre eles, *I Salão dos Independentes* e a *Exposição de Artistas Modernos Independentes*, sem falar na liderança deste último no *dimensionismo*, cuja adesão envolve nomes conhecidos das vanguardas como Arp, Calder, os Delaunays, Duchamp ou Picabia, entre outros. A contraposição mais direta, no entanto, viria em 1940, quando fora construído em Belém, sob o pretexto de se comemorar o duplo centenário de Portugal, uma «máquina simbólica com a qual o Estado reinterpretava a glória do Império português» (Ávila 2001: 18). Nesse momento, António Pedro e António Dacosta associaram-se à Pamela Boden numa exposição na Casa Repe, no Chiado, para contra-atacar a mentalidade vigente.

Ao enfrentar o denso e sombrio contexto português, aflorou, em Portugal, um movimento em diferença ao francês, mas este constituiu apenas uma das sendas pela qual o surrealismo, nascido na França, foi tornando-se um movimento plural, já que muito da força da sua poética nos chega também através de pintores e poetas da América Latina, como é o caso de Frida Khalo, do México, ou de Maria Martins, do Brasil, na maioria das vezes em oposição às restritas deliberações de Breton. A questão é complexa e envolve um debate bastante intenso sobre as possíveis linhas de força dos movimentos de vanguarda na constituição de uma função ética da arte.

Numa resenha crítica de Gustavo Bernardo, publicada no «Jornal do Brasil», em 2003, ao livro *A estrela da manhã – Surrealismo e Marxismo*, de Michel Löwy, este afirma: «O surrealismo não é bem uma escola literária. É melhor defini-lo como uma tentativa subversiva de re-encantamento do mundo». A definição procurou reforçar a necessidade de abalo numa confiança irrestrita no curso da História ao mesmo tempo que apontava para o perigo de qualquer concepção heróica da existência. É que Gustavo Bernardo entende que um combate qualquer com «vontade inabalável» – a expressão é de Löwy – implica situar a ação e o discurso «a um pequeno passo de concepções totalitárias e excludentes de políticas e estéticas».

Para ampliar ainda mais o debate, lembro que Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), associa o surrealismo ao que ele chama de «terrorismo teórico», uma «ideologia *a priori*, um programa que mascara as questões estéticas, em vez de permitir levantá-las» (Compagnon 1996: 74). Para ele, as teorias desenvolvidas pelos surrealistas teriam ficado

muito aquém da sua práxis. Entende como um grande equívoco, o inconsciente fetichizado em simulacros, entre os quais estariam o discurso automático e a pintura mimética do fantástico, determinando a experimentação surrealista dentro de uma linha de continuidade com as preocupações de representação em vez de negá-la. Discorda radicalmente da crença numa progressiva liberação do homem, tornando o surrealismo a continuidade de um qualquer porvir ideal.

O paradoxo que ele vai desenhando parte primeiro do confronto entre a idéia de Adorno para quem a busca do novo «somente ratifica o princípio burguês na arte» (citado em Compagnon 1996: 61) e a exaltação que Peter Bürger faz a favor das vanguardas históricas. A compulsão de rejeição como fundamento do novo não teria nada de muito político em seu princípio, na perspectiva de Adorno. Por outro lado, Bürger insiste na insuficiência do novo, como critério de toda tradição moderna. Compagnon tangencia os dois pontos de vista, tentando medir a pintura surrealista em relação às suas próprias doutrinas sem esquecer, no entanto, de afirmar a parcialidade do seu próprio olhar, finalizando o texto com a frase de Duchamp – «Aqueles que olham é que fazem os quadros» (Compagnon 1996: 79).

Difícil essa medição da arte! Mas fácil, muito óbvia me parece essa linha divisora entre teoria e práxis de que Compagnon necessita para julgar qualitativamente as vanguardas sob uma expressão aparentemente neutra como ‘paradoxos da modernidade’ – uma técnica de argumentação para concluir que o verdadeiro é falso e vice-versa, ou seja, tentando marcar mais um fim de discussão por impossibilidade de sair desse círculo. Será que o questionamento sobre ética e arte tem que passar necessariamente pelo crivo da sua inserção ou não nas sociedades capitalistas por um lado e por outro pela consciência sobre o tempo que resultaria na busca de originalidade equiparando-a a uma construção teleológica? E, ainda, a sua medição do surrealismo parece ser restrita ao micro-espço francês, esquecendo-se absolutamente de todas as derivas plurais em outros territórios, inclusive, aqueles que respondem criativamente aos próprios antagonismos resultantes.

O estranho é que o terreno dessas discussões seja marcado pela incidência em resultados que tendem a ocultar justamente desvios, desenraizamentos que remeteriam a inquietações mais do que a julgamentos polarizados.

Mudando de foco, de um olhar antipático para um mais simpático ao surrealismo sem ser exaltado como o de Löwy, em *A parte do fogo* (1997), Maurice Blanchot começa as suas ‘Reflexões sobre o surrealismo’, recuperando todas essas antigas inquietações para notar que há várias maneiras de se abordar o movimento. De uma distância meio perto meio longe, não hesita em afirmar que a história da escrita automática seria a de um contínuo infortúnio. Para ele, «a escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem» (Blanchot 1997: 89), na medida em que é destinada a humilhar a intencionalidade, mas na ação de ‘tabula rasa’ acaba por buscar justamente o seu Cogito, o pensamento em movimento. No entan-

to, observa Blanchot que a emancipação da palavra, se não vem do fato de ela se tornar livre, vem de a palavra e a liberdade se tornarem uma coisa só. Além disso, os surrealistas acreditavam em uma força latente das palavras que nos escaparia e, por isso, podiam brincar com os transparentes imprimindo-lhes inclusive cor e retórica. Assim, podemos perceber que, no ano de 1949, em Portugal, durante as sessões protagonizadas pelo Grupo Dissidente, no JUBA, os esclarecimentos sobre o surrealismo e seu público ficam por conta de uma oscilação entre a insuficiência da palavra na performance explicativa e a vibração que decorre no gesto de experimentação, como podemos observar no seguinte cadáver- esquisito escrito por António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny e Pedro Oom:

A Grande Espiral do Devir gira eternamente.

Para muita gente, o 'eu incognoscível' é, na sua essência, uma aventura que excede as possibilidades humanas.

Mas perguntará o ouvinte: – o Hotel Demoníaco de Lord Byron? O Budismo na China? O inclinar-se o clima perante as suas vítimas?

Quebrar o Círculo Encantado colocando lençóis estilizados sobre o próprio corpo, será o único meio de evitar o abortamento colossal e a fatal ignorância. Porque o saber não é dom que um possa entregar e outro receber passivamente, antes uma conquista que cada um deve fazer e refazer por conta própria.

(Cesariny 1997: 107)

Um cadáver-esquisito manifesto. Onde poderíamos alocar aquela linha divisória de Compagnon entre teoria e práxis? Qual terror inspira-nos a apoloogia que é devida a esse movimento? Que é devida e que devém? Mostro outro texto/trecho de Mário Cesariny para avançar um pouco mais.

Tudo depende de tudo é a fórmula por excelência real. Mas há sempre uma saída e os andares tornam-se longos e compridos, as saias curtas, os rostos inaceitáveis. Vendo bem as coisas – e mais do que nunca há a necessidade de ver bem as coisas – se eu destruísse o que fica e o mundo, não em si, mas como soma aguda de outras e outras coisas, como reza a filosofia do catolicismo, não seria impossível estabelecer aí nova relação de familiaridade. Para esta, alimento, pouco às escondidas, mas às escondidas, a última palestra sobre o pénis – as prostitutas têm muitos outros termos – e quem quiser chamar isso de vingança ou já não se lembra ou não sabe que nasceu. Em cada escada há tantos lanços divididos por pedras de tabuleiro aspirador de energia alheia que se torna fácil (Cesariny 1997: 105).

Será urgente perguntar quão automático é o texto de Cesariny? Quão casual é o texto coletivo anterior? Penso que os textos manifestos apontam para uma não inocência dessa equivalência, para uma saída que perpassa a multiplicação dos degraus da escada rumo a qualquer subida, inclusive ao 'sigo ascendente' proclamado por Breton. O dever e o devir surrealistas incidem sobre perspectivas do olhar, mas pressupõem um 'fazer' e 'refazer' invisível no qual palavras podem apenas mobilizar a consciência em torno

da forças criadoras e do inconsciente. O poema de Cesariny «ama como a estrada começa» sintetiza esse imperativo – uma frase que nos arremessa ao espaço/tempo latente dos começos. Esse espaço/tempo ‘original’ é teleológico? Essa síntese pressupõe uma estática? Não estariam os textos/manifestos situando essa latência no mesmo terreno imanente da provisória e descontínua necessidade do discurso da qual nos fala Blanchot, em *A conversa infinita, a palavra plural* (Blanchot 2001)?

Nessa deriva, a afirmação de uma unidade em devir parece ser muito mais marcante do que as ‘recusas’ que o surrealismo teria assumido em relação às artes precedentes. Para Michel Foucault (Foucault 2000) o ato surrealista, tal qual o ato de Baudelaire ou o de Mallarmé, implicava, pelo menos quatro recusas da literatura:

primeiro, recusar a literatura dos outros; segundo, recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; terceiro, recusar, contestar a si mesmo o direito de fazer literatura; finalmente, recusar fazer dizer, no uso da linguagem literária, outra coisa que não o assassinato sistemático da literatura (Foucault 2000: 103).

Apesar das recusas que, se fossem seguidas dessa forma estrita, levariam ao niilismo, a inter-relação entre *praxis* poemática e manifesto, entre a poesia escrita e as artes visuais, a música, a escultura, a dança, o teatro tornam muito borradas as fronteiras a estética e da ética, a arte e política. A fusão de níveis da linguagem, numa recusa ao pensamento que se faz de acordo com a lógica predicativa fica evidente no «poema podendo servir de posfácio», de Mário Cesariny (2007):

ruas onde o perigo é evidente
braços verdes de práticas ocultas
cadáveres à tona de água
girassóis
e um corpo
um corpo para cortar as lâmpadas do dia
um corpo para descer uma paisagem de aves
para ir de manhã cedo e voltar muito tarde
rodeado de anões e de campos lilases
um corpo para cobrir a tua ausência
como uma colcha
um talher
um perfume

isto ou o seu contrário, mas de certa maneira hiante
e com muita gente à volta a ver o que é
[...]
(Cesariny 2007: 37)

Imprime-se no poema uma recusa a compartimentação do saber, numa operação em que linguagem, corpo, campos do saber passam a ser indissol-

ciáveis, extinguindo-se qualquer afirmação categórica, até porque as ‘categorias’ estão elas mesmas em permanente processo de troca.

Em estudo pioneiríssimo no Brasil sobre a obra de António Maria Lisboa, Carlos Felipe Moisés (1968) depara-se com a ‘classificação’ ilusória de poemas e manifestos na obra do autor, mostrando que mesmos procedimentos expressivos aparecem de forma indiferente em poemas e manifestos (Moisés 1968: 15). Fernando Martinho (1996) viria acrescentar que esses procedimentos comuns, como a linguagem metafórica, não são senão «a face visível da impossibilidade, numa prática literária como a de António Maria Lisboa, de restringir o pensamento, o “inteligível”, aos manifestos e o “sensível” aos poemas» (Martinho 1996: 62). É a impossibilidade de restrição que move o artista em seu *Laboratório Mágico*, de *As cinco letras em vidro*, pronunciada no JUBA juntamente com *Erro Próprio*. Este último apresenta um desacordo radical com a própria rotulação ‘surrealista’, tanto no sentido de verificação dos seus princípios através de procedimentos formais quanto em relação a exaustão dos sentidos do termo.

[...] Não se deve confundir a Poesia com as formas diversas de expressão que toma. [...] Em cada momento o Universo se estabelece e modifica. Em cada minuto a Hora se conjuga e recomeça. [...] Escrever com erros é ensinar a ler e criticar (Martinho 1996: 41).

Em carta a Mário Cesariny, António Maria Lisboa desenvolve o problema nas seguintes palavras:

Como dizia no meu Manifesto Erro Próprio por outras palavras: Não se tratava em mim (em nós) de negar o Surrealismo e os seus princípios, mas ilibava-me eu de tomar lugar na querela do eu sou, tu não és. Serei ou não surrealista de hoje para o futuro com a minha METACIÊNCIA e o NOSSO ABJECCIONISMO – eu não me pronunciarei sobre tal (citado em Cesariny 1997: 63).

A consciência em António Maria Lisboa e Pedro Oom de que o surrealismo estaria ele também sujeito à ‘familiaridade’, à redução de técnicas e procedimentos ou a uma qualquer ‘vontade inabalável’ leva-os em outra deriva para que a sua própria arte não se extinga com a exaustão.

CONJUGAÇÃO

Para o A. Cruzeiro Seixas

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio e coberta de bolor
é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino
Como Uma Agulha

A construção dos poemas

A CONS

TRU

ÇÃO DOS

POEMAS

é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul
 é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito
 olhar uma paisagem em frente e ver um abismo
 ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas
 sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente

NUM TÚMULO EXAUSTIVO
 (Cuadrado 1998, 204)

Para afastar-se do ‘túmulo exaustivo’ de uma retórica, o abjeccionismo, no contexto português, vai funcionar bem além do simples uso de expressões desprezíveis, vis, baixas ou ligadas ao mundo imundo. Fora Pedro Oom quem definiu o abjeccionismo nos seus termos metateóricos.

Enquanto Breton «diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente percebidas», Pedro Oom afirma a sua crença na «existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias [característica, como se viu, da posição surrealista] se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos» (Martinho 1996: 64).

No sentido que Oom e António Maria Lisboa caminham com o abjeccionismo, ele se torna uma força de desconstrução frente à intenção construtivista surrealista. É como se, no *Laboratório Mágico* de António Maria Lisboa àquela transformação em busca da Poesia, Liberdade e Amor se sobrepusse um resíduo, um resto dessa transformação, que é uma substância outra e que se distingue daquela transformada. Por isso, alguns críticos falam, ao se referirem ao abjeccionismo, de um resgate ‘dada’ no surrealismo, mas na verdade, ele permitirá que a busca do signo ascendente permaneça aberta dialeticamente.

Talvez seja mesmo no *Protopoema da Serra d’Arga*, de António Pedro (in Ávila e Cuadrado 2001) líder do Grupo Surrealista de Lisboa, que a idéia de um abjeccionismo ligado ao resto da operação de transformação, impulsionando-a adiante mais altere o conhecimento da própria paisagem portuguesa como algo dado, idílicamente preservada na memória coletiva da tradição cultural.

[...]
 O resto não tem importância
 O resto é que tem importância em São Lourenço da Montaria
 [...]
 O resto é o verde que sangra nos beiços grossos de apetercerem ortigas
 O resto são os machos ass fêmeas e a paisagem é claro
 Como não podia deixar de ser
 As raízes das árvores à procura de merda na terra ressequida
 Os bichos à procura dos bichos para fazerem mais bichos
 Ou para comerem outros bichos
 Os tira-olhos as moscas as ovelhas de não pintar
 E o milho nos intervalos

Todas estas informações são muito mais poema do que parecem
 Porque a poesia não está naquilo que se diz
 Mas naquilo que fica depois de se dizer
 Ora a poesia da Serra d'Arga não tem nada com palavras
 Nem com os montes nem com o lirismo fácil
 De toda a poesia que por lá há

A poesia da Serra d'Arga está no desejo de poesia
 Que fica depois da gente lá ter ido
 [...]
 (Pedro in Ávila e Cuadrado 2001: 282)

No poema, António Pedro recusa o radical vínculo causal entre o assunto e o desenrolar do poema, entre a organização do espaço e o poema e ainda entre as palavras, matéria do próprio poema e sua significação. O sujeito encontra-se diante da desordem o que pressupõe um encontro com os restos de metamorfoses em que fica apenas o desejo de Poesia¹.

Se o abjeccionismo, em sua práxis teórica, parece remeter o sujeito no sentido contrário às forças positivadoras do surrealismo, a negação que dessa postura decorre e que parece não dar trégua às obrigações da reflexão, permite à consciência lidar com o irromper do vazio no discurso, o mesmo vazio que, no surrealismo, pode preencher-se a partir dos limites da própria linguagem. Surrealismo – Abjeccionismo: duas posturas controversas que mais do que afirmar ou negar princípios, incitam-nos a procurar saber o que é perguntar, começo de todas as errâncias.

Por fim, gostaria de lembrar que a pluralidade revelou-se numa produção tão diversa que se afirma com os manifestos poéticos de António Maria Lisboa; os cadáveres esquisitos coletivos; os 'desaforismos' de Cruzeiro Seixas, as paisagens de António Pedro, a realidade maior de um corpo da cidade, de Mário Cesariny, a solidão no avesso do amor absoluto, de Isabel Meyrelles; nos gatos de Henrique Risques Pereira e até mesmo no grande adeus que Alexandre O'Neill lança ao movimento, em 1950.

A despedida que foi lançada à Nora Mitrami e à impossibilidade de se alcançar o tão almejado amor absoluto não impediria a criativa forma de associações imagéticas que o poeta vai realizar posteriormente, ao centrar-se nas contradições da sociedade portuguesa, revitalizando as antigas lições queirosianas de radiografar pequenos vícios provincianos. Ao final dos anos de 1950 outros artistas iriam fazer frente à debilitação cultural com uma poesia extrema, mutante e mais intensamente *abjeta*. Sem tons programáticos, parece que a aventura em busca da liberdade continua em seus vestígios até pelo menos a entrada deste novo século.

¹ Sobre a poesia de António Pedro, remeto o leitor aos seguintes estudos: Simas 1995 e 2006.

Bibliografia

- Ávila M.J. e Cuadrado, Perfecto 2001, *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Instituto Português de Museus, Junta de Extremadura.
- Barroso G. 2003, *Surrealismo: a cauda do cometa ainda brilha*, «O Globo. Prosa e Verso», sábado, 31 de maio, 3, p.19
- Blanchot M. 1997, *A parte do fogo*, Rocco, Rio de Janeiro.
- 2001, *A conversa infinita. A palavra plural*, Escuta, São Paulo.
- Bochicchio M. 2007, *A Maravilha do Acaso*, in Cesariny. *Uma Grande Razão: os poemas maiores*, Assírio & Alvim, Lisboa, pp.15-22.
- Cesariny M. 1997, *A Intervenção Surrealista*, Assírio e Alvim, Lisboa.
- 2007, *Uma Grande Razão: os poemas maiores*, Assírio e Alvim, Lisboa.
- Compagnon A. 1996, *Os cinco paradoxos da modernidade*, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- Foucault M. 2000, *Linguagem e Literatura*, in Foucault, *a filosofia e a literatura*, org. R. Machado, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, pp.137-174
- Pereira H.R. 1990, *António Ferro, Estudo e Antologia*, Testemunhos Contemporâneos, Lisboa.
- Lima S. 1995, *A Aventura Surrealista*, Vozes Editora, Rio de Janeiro.
- Lisboa, António Maria (1995), *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Martinho F.J.B 1996, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Edições Colibri, Lisboa.
- Moisés C.F. 1968, *António Maria Lisboa: o mundo imaginado*, Dissertação de Mestrado, USP.
- Simas M. 2005, *Setas aos sol: o dimensionismo de António Pedro*, in *Literatura Portuguesa: aquém-mar*, orgs. A. Gisele Fernandes, P. Mota Oliveira, Komedi, Campinas, pp. 241-273
- Simas 2006, *Imagens da irrealidade na obra de António Pedro*, in *Dialogia na Literatura Portuguesa*, org. L. Lopondo, Scortecci, São Paulo, pp. 355-368
- Tchen A. Ginga 2001, *A Aventura Surrealista*, Assírio e Alvim, Lisboa.

Jorge de Sena, poeta e prosatore

Amina di Munno

Università degli Studi di Genova

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
E quando o navio larga do cais
E se repara de repente que se abriu um espaço
Entre o cais e o navio,
Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
Uma névoa de sentimentos de tristeza
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve como uma recordação duma
outra pessoa
Que fosse misteriosamente minha.
[Fernando Pessoa]

Jorge de Sena (1919-1978), una delle figure di maggiore spicco della letteratura portoghese del XX secolo, produce un'opera vasta quanto prodigiosa, che si estende nei molteplici spazi della poesia, della prosa, della saggistica, del teatro, della critica, dell'epistolografia e della traduzione. Nella definizione di Sena la traduzione è «decifração estilística», «apropriação linguística» o ancora «forma dialéctica de consciencialização». Il suo articolato lavoro consente una lettura interdisciplinare, grazie agli aspetti che lo caratterizzano, fra tutti la diversità degli elementi, la molteplicità di generi e argomenti, il dialogo intersemiotico fra la letteratura e altri linguaggi e la marcata intertestualità. Per Sena temi poetici sono la Scienza, l'Arte, la Mitologia, la Storia.

In una lettera a Virgílio Ferreira del 4 luglio 1965, parafrasando Fernando Pessoa, di cui è stato grande studioso, così come di Camões, Jorge de Sena scrive: «A minha pátria é a cultura portuguesa, primeiro, e a cultura universal depois – e ser português é assim uma espécie de deformação congênita, que antropológicamente não nos é dado sacudir» (Ferreira, Sena 1987).

Sempre legato al Portogallo in un rapporto di odio-amore, il cui ricordo, tuttavia, sfocia in *saudade*, il poeta ingegnere, marxista convinto e sotto le mire della PIDE, emigra in Brasile in volontario esilio nel 1959 e a São Paulo, dove opta per la carriera letteraria, riceve l'incarico di professore di Teoria della Letteratura presso l'Università di Assis. Due anni più tardi si trasferisce ad Araraquara (toponimo che in tupi-guarani significa 'dimora del sole'), sempre nello Stato di São Paulo, dove ricopre il ruolo di docente di Letteratura Portoghese fino al 1965, quando anche lì la Dittatura Militare cresce di tono, e Sena si sente costretto a lasciare il Brasile. Assieme alla moglie Mécia e ai nove figli, il poeta parte per gli Stati Uniti in qualità di *vi-*

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

siting professor presso l'Università del Wisconsin, per poi ricevere un incarico definitivo all'Università di Santa Barbara.

Del proprio pellegrinaggio in terre d'esilio e del suo sentirsi patria di se stesso testimoniano i bei versi di *Em Creta, com o Minotauro*:

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quereria que
este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer
tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha
(Sena 1984: 219).

Il poeta si identifica con il Minotauro, ma come colui che si vede altro in ogni luogo e in ogni tempo. Come ha scritto Helder Macedo, «no arquétipo de eternidade representado na Creta do Minotauro não há lugar para um Deus que tudo unificasse, há deuses, metáforas plurais (e aliás) também camonianas da finita humanidade» (Macedo 2007: 191).

Lo sguardo dialettico di Sena avvicina morfologicamente alla poesia le sue considerazioni sulla natura umana e apre il suo mondo al dialogo fra ogni componente in un ideale luogo di comunicazione, anche al tavolo di un caffè a Creta dove incontrare il Minotauro. In quest'ottica il poeta si avvale della musica, nel gruppo di poesie *Arte de Música*, per inserire le sue citazioni o allusioni di carattere letterario. La scrittura chiara e diretta che solitamente contraddistingue la poesia di Jorge de Sena si fa ermetica e improbabile in *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, gruppo di testi che girano attorno alle potenzialità simboliche piuttosto che alla possibilità di comprensione semantica di quest'altro aspetto del suo linguaggio, come appare evidente fin dal primo sonetto intitolato *Pandemos*:

Dentífona apriuna a veste iguana
de que se escalfa auroma e tentavela.
Como superta e buritânea amela
se palquitonará transcêndia inana!

Que vúlcios defuratos, que inumana
sussúrrica donstália penicela
às tricotas releta demiquela,
fissivirão bolíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baixai!
 lingâmicos dolins, refurcarai!
 Por mamivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,
 lambidonai tutílicos anárias,
 tão placitantes como o pedipeste
 (Sena 1984: 178).

Sonetto a cui fanno immediatamente seguito *Anósia, Urânia, Amátia*.
 Di questa particolare esperienza poetica ci offre un chiarimento l'autore
 stesso:

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente,
 para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência
 liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a
 linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-
 lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de
 imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global,
 em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação. No último
 soneto, a maior parte das palavras não é inventada, mas os epítetos gregos de
 Afrodite. E creio ser curioso como, ligeiramente transformados na acentuação
 (alguns), igualmente contribuem para a criação de uma atmosfera erótica,
concreta, cuja concretização não depende do sentido das palavras, mas da
 fragmentação delas integrada num sentido mais vasto, evolutivo e obsessivo
 (Sena 1984: 276-277).

Dato che Sena ne fa specifica menzione, si riportano qui di seguito le due
 quartine del sonetto *Amátia*:

Timbórica, morfía, ó persefessa,
 meláina, andrófona, repitimbídia,
 ó basilissa, ó scótia, masturlídia,
 amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,
 luni-rosácea lambidando erídia,
 erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,
 eurínoma, ambológera, donlessa.
 (Sena 1984: 276-277)

Questo gruppo di poesie è scritto in una lingua costituita da suoni vi-
 branti, onomatopeici, musicali, di cui si coglie, come sottolineato, più che
 l'immediato significato, il senso di un genuino pathos erotico. Jorge de Sena,
 poeta dell'esilio, dell'ironia, della creatività e molteplicità, poeta di profon-
 da erudizione, ha dedicato all'azione e alla meditazione un impegno totale,
 senza mezze misure né mezze parole. Nelle circostanze più amare della vita,
 è il poeta dell'imprecazione, della protesta veemente, se non violenta. In un
 momento di disdegno verso l'umanità si lascia andare all'invettiva attraver-
 so i versi di *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*:

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova, no entendimento de outros, na coragem
de combater, julgar, de penetrar em recessos de amor para que sois castrados.
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes. [...]
Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
para passar por meu. E para outros ladrões,
iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo
(Sena 1984: 162).

Jorge de Sena, tuttavia, è allo stesso tempo il poeta dell'immenso amore e della fraternità, del disinganno e della speranza, dell'ansia inesauribile di libertà. Con il ritmo di una cantiga medievale, una delle sue poesie più note, intitolata *Quem a tem...*, recita:

Não hei de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.
Eu não posso senão ser
desta terra em que nasci.
Embora ao mundo pertença
e sempre a verdade vença,
qual será ser livre aqui,
não hei-de morrer sem saber.
Trocaram tudo em maldade,
é quasi um crime viver.
Mas embora escondam tudo
e me queiram cego e mudo,
não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade
(Sena 1988: 42).

Il poeta ha conosciuto la censura e l'esilio durante la dittatura di Salazar, ma già prima dell'espatrio in Brasile scrive in un diario redatto fra agosto del 1953 e ottobre del '54 di sentirsi «exilado em sua própria terra, inadaptado em relação ao seu tempo, incompreendido e inconformado com sua exclusão» (Santos 2006: 233). Alcuni anni più tardi, nel 1960, nella sua prefazione al volume di *Poesia I*, testo riportato in apertura della seconda edizione, ecco una sua desolante considerazione sulle persecuzioni da lui sofferte e una critica all'intellettualità portoghese:

Não foram, pois, os meus versos que se tornaram mais inteligíveis, foram os críticos que se tornaram mais inteligentes deles. [...] Alguns cresceram e fizeram-se gente; outros cultivaram-se; outros que a injustiça agora persegue sentem-se irmãos da injustiça com que me perseguiram; muitos outros me

julgam mais correligionário deles do que nunca fui, outros se amarguram com supor que o era e se arriscavam a perder-me. Enfim, ao fim de muitos anos de magistério crítico, tornei-me, em resumo, um valor de troca, uma moeda, e há que comprar-me os versos, para comprar-me a crítica. Tudo isso seria triste, se não fosse exactamente Portugal. Ou se não fosse, melhor, humanidade, naquela peculiar subdesenvolvida forma que é uma aberração chamada intelectualidade portuguesa. Nesta selecta sociedade, sempre acrescentada de novos sábios juvenis, eu, como alguns outros, fui sempre uma excrescência extravagante e, paradoxalmente, um produto dela (Sena 1977: 24).

Sena è la vittima e l'eroe di una sfida e di una lotta radicale per ridefinire una condizione umana umiliata dall'ingiustizia e dalla violenza. La sua lotta si realizza con il dominio pieno dei mezzi d'espressione con cui egli si contraddistingue fin dagli esordi attraverso i versi di *Perseguição* (1942), *Coroa da Terra* (1946) e *Pedra Filosofal* (1950).

Il futuro e la speranza sono temi costanti nella poesia di Jorge de Sena, correlati spesso alla coscienza del tragico, come enfatizza nella poesia *Glória*: «Um dia nos libertaremos da morte sem deixar de morrer» (Sena 1946). La morte è infatti ineludibile, tremendo destino dell'uomo e, insieme, contrappunto glorioso della fine degli errori. All'idea della morte si associa la tematica del tempo e dell'eternità che rivelano un'inquietudine religiosa espressa in una serie di poesie appartenenti tutte alla citata raccolta, *Perseguição*, pubblicata nel 1942. Esse sembrano corrispondere a una crisi, a un momento di rottura di carattere religioso, in cui si insinua il dubbio e la negazione di Dio: «Então? Deus apagou-se... não é nada?» la riflessione finale espressa nella poesia *Transepto*, che è da un lato una sorta di profanazione del rito religioso e dall'altro manifestazione di un timore reverenziale verso la figura divina. Il poeta stesso, attraverso dichiarazioni, prefazioni e note, fornisce dati che documentano e caratterizzano la sua posizione di fronte alla chiesa organizzata:

Sou pessoalmente contra qualquer igreja organizada ou qualquer partido organizado, mas reconheço o direito de qualquer pessoa a ser um membro seja do que for, desde que a minha liberdade pessoal não seja com isso afectada. Religiosamente falando, posso dizer que sou católico mas não cristão, o que apenas significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc., sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito que os deuses existem abaixo do Uno, mas neste Uno não acredito porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a sua vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não existência são a mesma coisa sem sentido (Sena 1988: 19-20).

Egli confessa, dunque, di essere cattolico, ma non cristiano, afferma di non aderire alla rigidità della Riforma Protestante e infine si professa ateo. Ciò non implica che i punti di vista etici che segnano la sua poesia siano dissociati da un codice di vita il cui rispetto conferisce dignità umana alla responsabilità di essere al mondo.

Un altro grande tema della poesia di Jorge de Sena è quello della solitudine, a cui egli allude spesso nel suo itinerario poetico, come attestano, in questo caso, la quartina e la terzina centrali del sonetto *Glosa à chegada do Inverno*:

Da solidão dos homens apartado,
e entregue a tal silêncio, que devia
mais entender as sombras a meu lado
que a terra nua onde se atrasa o dia...

Recordo o amor distante que em mim vive,
sem tempo ou espaço, e apenas amarrado
à liberdade imensa que não tive, [...]
(Sena 1950: 250)

Della solitudine, profonda, dolorosa, sono diverse le sfaccettature, solitudine creativa, mancanza di libertà intellettuale. Si è soli e disarmati in un senso metafisico, religioso, patriottico, sociale, esistenziale, come si desume dai versi dell'*Epigrafe para a arte de furtar*:

Roubam-me Deus,
outros o Diabo
– quem cantarei?

roubam-me a pátria;
e a Humanidade
outras ma roubam
– quem cantarei?

sempre há quem roube
quem eu deseje;
e de mim mesmo
todos me roubam
– quem cantarei?

roubam-me a voz
quando me calo,
ou o silêncio
mesmo se falo
– aqui del-rei!
(Sena 1984: 113)

Fra gli obiettivi individuabili nell'opera di Jorge de Sena spicca quello rivolto a scoprire la realtà, a svelarla e a rivelarla nella misura in cui gli è dato di decifrare il mondo inteso come un complesso sistema di codici. Ce ne dà prova già nel 1936, quando, in quell'atmosfera impressionista, il poeta incomincia a scrivere versi sotto l'impatto dell'ascolto del preludio di Debussy, *La Cathédrale Engloutie*. Decisamente moderna, anzi, di stampo modernista è in Jorge de Sena la nozione di creazione poetica come attività critica. In lui lo sguardo si fa acuto e quella sua 'visione profonda' diventa strumento di un'ermeneutica poetica.

L'esordio poetico corrisponde anche alla stesura di un'opera in prosa, *Sinais de Fogo*, pubblicata postuma nel 1978, e che costituisce il primo volume di quello che sarebbe stato un vasto ciclo di romanzi progettati dall'autore su fatti della vita portoghese compresi fra il 1936 e il 1959. Le vicissitudini della sua vita gli avrebbero tuttavia consentito di sviluppare, dell'intero affresco, solo alcuni episodi relativi al 1936 in questo primo e unico volume, che si configura già, per la struttura e l'omogeneità del flusso narrativo, come un vero capolavoro. *Sinais de Fogo* è un romanzo cronologicamente centrato sulla rivolta militare spagnola contro l'instaurazione della Repubblica in quel paese, i cui avvenimenti risvegliano un certo modo di sentire portoghese e coincidono, in definitiva, con la fase salazarista inaugurata con il comizio di Salazar, pronunciato il 29 agosto del 1936 e che avrebbe dato origine a quella 'Legione Civica', successivamente denominata 'Legione Portoghese'. Non che la guerra civile spagnola sia inerente al contesto trattato, ma è annunciata da Jorge de Sena come un appello alla memoria storica del lettore.

Sinais de Fogo è stato intensamente elaborato durante l'esilio dell'autore in Brasile con il proposito di recuperare, nello spazio della parola scritta, quel passato ormai distante e tuttavia ancora dolorosamente presente. L'azione del romanzo si svolge quasi essenzialmente nello scenario idillico delle spiagge di Figueira da Foz, frequentate nelle vacanze estive da molti spagnoli. Gli eventi del paese confinante sembrano colpire il protagonista e i personaggi del romanzo al punto da far vivere a ciascuno a suo modo le tensioni di una guerra interiore che sconvolgono i più radicati codici sociali come le più intime convinzioni.

Il romanzo si snoda con l'esplorazione dell'Eros come via per la conoscenza, i segnali con cui la vita si rivela al protagonista appartengono ai tre poli dell'amore, della politica e della poesia, arte suprema della parola e strumento per decodificare i segnali che il mondo e il nostro io costantemente ci inviano. Ecco perché Jorge de Sena mette a nudo il lato psicologico dell'io narratore e dei personaggi con cui entra in contatto in ottemperanza a quell'aspirazione estetica da lui definita 'realismo integrale' o 'supra-realismo', procedimento che consisteva nel rendere più reali della realtà le esperienze vissute.

Il sistema dei segni talvolta sfugge all'interpretazione, essi diventano indecifrabili sia che appartengano alla vita quotidiana sia al mondo politico. Ma il mondo semioticamente più complesso è quello dei segni erotici, sia a livello di eterosessualità che di omosessualità e talora alla presenza di entrambe le catene amorose che possono anche coesistere in un individuo. I segni amorosi sono, fra tutti gli altri, quelli che offrono la più grande sfida, che si sottraggono a un'interpretazione, benché, come tutti gli altri segni, anch'essi designano e significano. Anche nell'erotismo c'è il senso della rivolta, capace di distruggere, come in politica, i codici di una corretta condotta. I segni di entrambi i mondi sono complessi e ingannevoli, essi si combina-

no e giustappongono fino a formare un groviglio di crittogrammi pressoché indecifrabile.

La causalità e la fatalità sono alla base della combinazione dei segni. Da qui l'affermazione del narratore:

Os acontecimentos não tinham *causa*, as pessoas não tinham *motivações*.
Aqueles e estas
recebiam uma causalidade *a posteriori* [...]. Só a ideia de causalidade é que criava o dilema da autonomia ou da fatalidade. Onde não há causas, nem motivações, não há relação necessária entre o gesto que desencadeia e o processo desencadeado. Se o passado de uma pessoa a condiciona para proceder desta ou daquela maneira, nestas ou naquelas circunstâncias, condiciona-a igualmente para proceder da maneira exactamente contrária. E os acontecimentos, no seu encadear-se, tanto podiam ser entendidos na ordem por que aconteciam, como de trás para diante (Sena 1981: 219).

La decifrazione dei segni comporta una costante e inquieta ricerca della verità; il corpo, l'amore, l'azione, l'avventura politica sono rivissuti attraverso i processi della memoria, ma rappresentano e segnano anche le tappe di una sorta di narrativa d'apprendistato. Jorge de Sena, lavorava contemporaneamente a più progetti e, essendo uno straordinario critico letterario, di cui sono un fondamentale e imprescindibile riferimento le pagine dedicate allo studio profondo e pionieristico di Camoes, anche di se stesso e della consapevolezza del suo valore, ha dato ragguagli e chiarimenti.

L'inizio della stesura del romanzo *Sinais de Fogo*, secondo una sua testimonianza, risale al 1963: «Em 1963 comecei a escrever o romance *Sinais de Fogo*, e, durante esse ano, toda a minha capacidade de ficção se concentrou nele» (Sena 1978: 16).

Mentre nell'anno successivo continuava a lavorarci, stando alla stessa fonte (che è la prefazione del libro di racconti), apparivano altri scritti. Nel 1965, tuttavia, Jorge de Sena si trasferisce negli Stati Uniti e altri impegni lo distolgono dal suo romanzo, a cui tornerà a pensare più intensamente nell'estate del 1967, come testimonia lui stesso in una lettera del 2 agosto di quell'anno, diretta a Luís Amaro. Il lavoro, malgrado le intenzioni dell'autore, resta incompiuto e irrealizzato rimarrà anche l'intero ciclo di romanzi che nei progetti di Jorge de Sena avrebbe avuto il titolo di 'Monte Cativo' (Monte Cativo è, per inciso, il nome di una strada della città di Oporto, ma, forse, più curioso è osservare il significato del termine portoghese *cativo* che per Jorge de Sena poteva avere una valenza particolarmente pregnante: colui che ha perduto la libertà, prigioniero, schiavo e, per estensione, colui che è costretto all'esilio).

Benché la poesia di Jorge de Sena non sia solo la poesia dell'esilio, proprio sul tema dell'esilio Sena ci ha lasciato alcuni fra i più struggenti versi della sua intera produzione poetica. A *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969) appartengono due sonetti che tracciano esemplarmente il dramma psico-

logico ed esistenziale della vita passata lontano dalla patria. *Quem muito viu...* è il titolo del primo:

Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos,
mágoas, humilhações, tristes surpresas;
e foi traído, e foi roubado, e foi
privado em extremo da justiça justa;

e andou terras e gentes, conheceu
os mundos e submundos; e viveu
dentro de si o amor de ter criado;
quem tudo leu e amou, quem tudo foi –

não sabe nada, nem triunfar lhe cabe
em sorte como a todos os que vivem.
Apenas não viver lhe dava tudo.

Inquieto e franco, altivo e carinhoso,
será sempre sem pátria. E a própria morte,
quando o buscar, há-de encontrá-lo morto
(Sena 1969).

Il secondo componimento, *Glosa de Guido Cavalcanti*, reca in epigrafe un verso del poeta a cui il sonetto è intitolato: *Perch'Inon spero di tornar giammai*, verso che ne diventa anche l'*incipit* in versione portoghese:

Porque não espero de jamais voltar
à terra em que nasci; porque não espero,
ainda que volte, de encontrá-la pronta
a conhecer-me como agora sei

que a conheço; porque não espero
sofrer saudades, ou perder a conta
dos dias que vivi sem a lembrar;
porque não espero nada, e morrerei

no exílio sempre, mas fiel ao mundo,
já que de nenhum outro morro exilado;
porque não espero, do meu poço fundo,

olhar o céu e ver mais que azulado
esse ar que ainda respiro, esse ar imundo
por quantos que me ignoram respirado;

porque não espero, espero contentado
(Sena 1969).

Guido Cavalcanti (1255-1300), allievo di Brunetto Latini, che fu maestro anche di Dante, scrisse la sua ballata più conosciuta, e una delle ultime, dal suo esilio di Sarzana. Curiosamente l'eco dei versi di *Perch'io non spero di tornar giammai* si riflette anche in area anglosassone, nel ritornello *Because I do not hope to turn again* del lungo poema *Ash Wednesday* scritto da T.S.

Eliot nel 1930, dopo la sua conversione all'Anglicanesimo. Il componimento è infatti una meditazione religiosa, in uno stile completamente diverso da quello delle sue precedenti poesie. Di una generazione precedente a quella di Jorge de Sena anche Eliot ha spaziato fra la poesia, il teatro, la saggistica, esercitando una forte influenza nella cultura del ventesimo secolo a cavallo delle due Grandi Guerre. Se Jorge de Sena, già traduttore di Pascoli, da un lato stabilisce un ulteriore legame letterario con la poesia italiana attraverso i versi di una ballata medievale, dall'altro, quasi contemporaneamente, negli anni '70, grazie soprattutto alle traduzioni e agli studi dello scrittore, poeta, traduttore e critico letterario Carlo Vittorio Cattaneo, egli inizia ad essere conosciuto e divulgato in Italia. Fra il 1970 e il 1978, Sena e Cattaneo stringono una fitta corrispondenza che risulterà essere di grande importanza per la conoscenza della poesia seniana.

Nell'ambito della prosa critica sono innumerevoli gli studi di Jorge de Sena sulla letteratura luso-brasiliana da Gil Vicente, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade a Machado de Assis, Manuel Bandeira e tante altre figure di grande rilievo. Imponente è inoltre la sua lettura dell'epopea lusitana. Su Luís de Camões, infatti, ci ha lasciato più di duemila pagine di grande precisione e di cristallina bellezza.

Un importante riconoscimento italiano è stato conferito a Jorge de Sena nel 1977: il Premio Internazionale di Poesia Etna-Taormina. Da sottolineare che Sena si era a lungo e caldamente adoperato affinché il suo amico Carlos Drummond de Andrade ricevesse, attraverso un premio internazionale, il meritato riconoscimento per la sua attività poetica. Auspicio più volte frustrato, come scrive Frederick G. Williams, che di Jorge de Sena fu allievo nel corso di Dottorato in Portoghese alla University of Wisconsin:

Sena, however, had not given up on getting Drummond his deserved recognition. Together with Carlo Vittorio Cattaneo and Luciana Stegagno Picchio, Sena had been actively engaged in promoting his Brazilian friend in Italy. Ironically, however, the Etna Taormina International Poetry Prize was won by another Brazilian poet, Murilo Mendes, and still later, by Jorge de Sena himself. For Drummond, the international prize remained illusive (and still do) (Williams 1983: 351-352).

Se da una parte stupisce come questo cittadino del mondo, preoccupato per il riconoscimento altrui, legato da infinita nostalgia alla sua terra, lontano dalla quale ha saputo descrivere lo struggimento dell'esule, la nota paesaggistica, l'indignazione politica, l'animo umano in tutte le sue sfaccettature con versi di valore universale, abbia ottenuto in vita apprezzamenti decisamente inferiori ai propri meriti, dall'altra si capisce come, personaggio scomodo per alcuni, sia stato considerato estremamente socievole da amici, allievi e colleghi che di lui hanno apprezzato il dono di se stesso e la generosità intellettuale.

Bibliografia

- Ferreira V., Sena J. de 1987, *Correspondência*, edição e introdução de M. de Sena, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Macedo H. 2007, *De amor e de poesia e de ter pátria*, in *Trinta leituras*, Editorial Presença, Rio de Janeiro, 91.
- Sena J. de 1946, *Coroa da Terra*, Lello&Irmão, Porto.
- 1950, *Pedra Filosofal*, Confluência, Lisboa.
 - 1969, *Peregrinatio ad loca infecta*, Portugália Editora, Lisboa.
 - 1977, *Poesia I*, Moraes Editores, Lisboa.
 - 1978, *Os Grão-Capitães*, Edições 70, Lisboa.
 - 1981, *Sinais de Fogo, (Monte Cativo -I)*, Edição de Mécia de Sena, Edições 70, Lisboa.
 - 1984, *Trinta anos de Poesia*, Edições 70, Lisboa.
 - 1988, *Poesia II*, Edições 70, Lisboa.
- Santos G. (org.) 2006, *Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas*, 7Letras, Rio de Janeiro.
- Williams F.G. 1983, *Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena and International Prizes: a Personal Correspondence*, in *Quaderni Portoghesi 13-14*, Giardini Editori, Pisa, 351-352.

A escrita cinematográfica em *Jogos de azar*, de José Cardoso Pires

Petar Petrov

Universidade do Algarve – CLEPUL

1. Na contemporaneidade, o que se verifica é a proliferação de novas práticas estéticas que evidenciam inter-relações entre diferentes géneros artísticos. Trata-se de correspondências semióticas entre modalidades discursivas que partilham matérias de expressão comum e cujo estudo se inscreve no domínio da disciplina de Literatura Comparada. Tradicionalmente, o comparatismo literário restringia-se à investigação de aspectos relacionados com temas, mitos e motivos, fontes e influências, imagologia e fortuna, baseados no método histórico-filológico, que dominou o cenário académico europeu até meados do século XX. No entanto, a partir dos anos 60 do século passado, novos paradigmas surgiram na sequência de propostas teóricas que abriram caminho para abordagens interdisciplinares, procurando estabelecer relações entre o artefacto artístico verbal e outras áreas do saber, bem como com as artes em geral. É o que se verifica com as pesquisas no domínio das inter-artes, cujo objectivo é aproximar especificidades de uma obra literária com características estéticas de manifestações artísticas de outra natureza. Aliás, a necessidade de se estabelecer diálogo entre a literatura e outras modalidades de expressão remonta aos tratados de filósofos gregos alguns séculos antes da Era Cristã. Recorde-se tão só a poesia efrástica, que consistia em narrar feitos de figuras mitológicas ou descrever pinturas ou esculturas. A sua fortuna atravessou incólume a Idade Média, toda a Época Clássica, bem como o Parnasianismo, o Futurismo e o Modernismo. Outro caso tem a ver com as relações entre a poesia e a música, cujo intercâmbio se concretizou nalgumas produções líricas da Grécia Antiga, nas cantigas trovadorescas da Península Ibérica, no madrigal e na cantata durante o Renascimento e o Barroco. Para além da lírica, a associação entre literatura e música surge em alguns géneros dramáticos e espectáculos cénicos, como o melodrama, o drama lírico e a ópera, entre outros.

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

No que diz respeito às relações entre a literatura e o cinema, é somente nos últimos 60 anos que algumas teorias do cinema e análises fílmicas, seguindo metodologias de âmbito semiológico, estruturalista e narratológico, permitirão o estabelecimento de analogias entre a sétima arte e determinados géneros literários. De um modo geral, os vários estudos apontam para uma homologia primordial: a chamada narratividade, uma vez que o romance, a novela ou o conto, por exemplo, partilham com o cinema narrativo ou ficcional características comuns. Estas circunscrevem-se à capacidade de estruturação de uma história, da responsabilidade de uma instância enunciativa, com acções e personagens situadas em determinado tempo e espaço. Assim, as afinidades inter-estéticas ou a troca mútua de influências entre os dois discursos artísticos fundamentam-se na sequencialidade e na temporalidade da narratividade que ambas possuem. Por sequencialidade deve entender-se a sucessão de eventos, não necessariamente linear ou por encadeamento, mas como sequência de acontecimentos que sofrem transformação. Quanto à temporalidade, tanto na narrativa literária como na narrativa fílmica, existe uma dupla dimensão temporal: os chamados tempo da história e tempo do discurso, cujo desfasamento implica velocidades e ritmos variados na representação da mensagem (*apud* Bello 2005: 71 ss.).

Desde o nascimento da sétima arte e até à presente data, as relações entre as duas linguagens verificam-se no plano da intersecção criativa de formas e conteúdos. Numa primeira fase, foram os cineastas que se interessaram pela literatura, procurando determinados modelos narrativos como fonte de inspiração artística. Tome-se, como exemplo, a montagem introduzida por David Griffith no cinema, cuja especificidade, segundo Serguei Eisenstein, se deve à estratégia de acção paralela utilizada por Charles Dickens nos seus romances (*apud* Cardoso 1995: 1148). Outro tipo de influência do texto literário narrativo sobre o cinema é o facto de muitos escritores, desde a antiguidade, terem estruturado os seus relatos em função do olhar do enunciador, técnica própria da linguagem do cinema. Trata-se de uma ideia relacionada com a existência, antes do surgimento da sétima arte, de modalidades representativas com características cinematográficas, chamadas de pré-cinema ou cinema *avant la lettre*, nas quais a visualização do narrado desempenha um papel importante. Por outro lado, desde o início do século XX, o interesse ou o fascínio pela literatura tem-se concretizado também em adaptações cinematográficas, sobretudo de obras de índole narrativa e dramática, tanto da literatura clássica universal como de textos contemporâneos.

2. Se a adaptação de obras literárias ao cinema conta com um historial de mais de cem anos, a influência do cinema sobre a literatura é um fenómeno mais recente. Isto porque a concepção elitista da literatura condicionou uma transformação progressiva das relações que os autores mantinham com a imagem cinematográfica. De qualquer modo, os primeiros sinais do interesse pelo cinema por parte dos escritores foram algumas adaptações de fil-

mes a romances, a publicação de guiões em forma de livros e a produção dos chamados ‘cine-romances’ ou ‘livros-câmara’, construídos em conformidade com a gramática do cinema.

No entanto, particularmente relevante é a contaminação de textos narrativos literários por técnicas compositivas próprias da sétima arte. O primeiro estudo digno de relevo sobre o assunto é *L'âge du roman américain*, de Claude-Edmonde Magny, publicado em 1948, no qual a análise das convergências entre romance e cinema se fundamenta na ideia de ambas as artes serem visuais. Assim, na perspectiva da ensaísta, o romance ‘mostra’, como aliás acontece com algumas das narrativas romanceadas da autoria de José Cardoso Pires, pressuposto defendido por Maria Lúcia Lepecki, no seu livro *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Na sua perspectiva: «No romance que mostra, o leitor empatiza com o narrado, da empatia nascendo o trânsito para o interior do objecto representado» (Lepecki 1977: 24). E explicita:

[...] deve admitir-se, textos há onde o visual predomina [...], originando-se daí um pacto de leitura que conduz o leitor (aparentemente) para *dentro* do objecto representado fazendo-o sentir personagem e acção como *reais* no sentido de *reproduções* do mundo real. [...] Passa-se isto, de um modo geral, em narrativas onde o *efeito de real* se aproxima do paradigma balzaquiano (Lepecki 1977: 23).

Como se pode inferir, trata-se de romances cuja informação diegética é mostrada e não explicada; os textos são, nas palavras de Maria Lúcia Lepecki, de uma «aparência cristalina», criando um efeito de «translucidez» (Lepecki 1977: 26). É o que se verifica com o romance neo-realista, cuja técnica expressiva deve muito à linguagem icónica do cinema, caracterizando-se pela ausência de certos traços discursivos da narrativa literária, como as descrições e as digressões. A corroborar esta ideia, recorde-se o teor do capítulo *Aspectos cinematográficos no neo-realismo português*, do livro de Baptista-Bastos *O Filme e o Realismo*, no qual se pode ler que o efeito cinematográfico da escrita neo-realista tem a ver com a «exclusão do *descritivo*» (Baptista-Bastos 1979: 111), ou seja, com a «expurgação do acessório» (Baptista-Bastos 1979: 123).

Regressando ao livro da estudiosa francesa Claude-Edmonde Magny, da sua leitura deduz-se que a influência do cinema na narrativa literária se manifesta em dois domínios: no da perspectivação ou «mostração» (Gaudreault, Jost 1990), caracterizada por uma pretensa objectividade, e na adopção de técnicas do domínio da narração, relacionadas com a montagem. A objectividade, por exemplo, rejeita as análises psicológicas e introspectivas das personagens em prol de uma visão neutra, instituindo a chamada focalização externa. Neste caso, o papel do narrador assemelha-se ao da câmara cinematográfica porque se limita a fixar imparcialmente, sem comentários, cenários, personagens em acção e a sua *performance* verbal. Trata-se da téc-

nica do *showing*, de índole *behaviourista*, cuja retórica minimalista deixa a cargo do leitor a interpretação do representado.

É exactamente isto que acontece com as narrativas breves dos dois livros de José Cardoso Pires, *Os Caminheiros e Outros Contos* e *Histórias de Amor*, reunidas e publicadas com o título *Jogos de Azar*, numa primeira edição em 1963. Nos contos da 5ª edição da colectânea (*apud* Cardoso Pires 1985), a partir da qual é feita a presente análise, a ‘pretensa objectividade’ é conseguida mediante a activação das seguintes técnicas: dinamismo incutido pela narração, distanciamento narrativo, dramatização do relato, presentificação do representado e recurso a procedimentos de natureza icónica.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a aposta nos núcleos diegéticos em detrimento das catálises denuncia uma manifesta influência de procedimentos cinematográficos. A ideia é defendida também por Baptista-Bastos, quando considera que o realismo da obra do escritor português demonstra «uma acentuada raiz de narração cinematográfica» (Baptista-Bastos 1970: 120), devido «à economia de processos que sobrevaloriza a acção como designio fundamental» (Baptista-Bastos 1970: 121). Explicitando:

[...] verifique-se que, nas ‘Histórias de Amor’, a acção nunca é pressuposta, mas directa, e a análise intimista de algumas das personagens das novelas é feita através daquilo que elas pensam, pensamentos não estáticos, mas móveis, porque aclaram as condições de existência dos heróis. Cardoso Pires utiliza, nestes casos, a acção paralela, pois, segundo ele próprio afirmou, ao autor destas linhas, reconhece, nesse e noutros processos cinematográficos, o veículo ideal para a obtenção de um efeito espaço-tempo que dá origem a uma expurgação descritiva (Baptista-Bastos 1970: 121).

Quanto ao distanciamento narrativo, este concretiza-se na caracterização indirecta das personagens, cujo campo semântico se define a partir dos seus comportamentos. Trata-se de uma modalidade de perspectivação adstrita à apresentação de aspectos exteriores dos actantes, como a sua aparência física, determinados gestos e acções, patenteando-se, deste modo, uma intencional limitação de conhecimentos. A objectividade, neste caso, decorre da ausência de esclarecimentos acerca da interioridade das personagens, das suas motivações subjectivas, sentimentos e pensamentos, estratégia que evidencia uma atitude desapaixonada no retrato do representado. Deste modo, o enunciador, focalizando externamente os eventos, assemelha-se a uma câmara, porque incute a ideia de que só consegue ver o que um hipotético espectador veria no ecrã do cinema (Reis, Lopes 1982: 162). Considerem-se, a este propósito, os seguintes excertos das narrativas *Carta a Garcia* e *Ritual dos Pequenos Vampiros*:

Só o detido do meio seguia de cabeça coberta, e tão encafuado levava o bivaque que lhe escondia as feições. Restava-lhe, quanto muito, um bigode negro espalmado entre as abas levantadas do capote, a saltar de ombro para ombro dos outros dois presos, com os balanços da carruagem (Pires 1985: 18).

Calados, a passo respeitoso, entraram no quarto. Eram três visitantes discretos que, na aparência, evitavam observar em redor, ignorando a pobreza da casa e a velha que os espiava, e todos eles pareciam meditar diante do corpo estendido no leito de ferro na posição sacramental (Pires 1985: 159).

Simas Anjo não respondeu. O rosto cinzento, de crioulo escuro, o cabelo esticado e a luzir de brilhantina, todo ele, em suma, parecia assombrado diante da presença de dois indivíduos agachados ao fundo do quarto (Pires 1985: 161).

A técnica do *showing* manifesta-se também na apresentação de determinados espaços, quando o enunciador, adoptando novamente um ponto de vista externo, se limita a referir traços materialmente observáveis, como se pode deduzir da descrição do interior do quarto de uma das personagens, em *Ritual dos Pequenos Vampiros*, e da paisagem no *incipit* do conto *Estrada 43*:

[...] o bacio cheio de pontas e cinzas de tabaco, as cautelas de penhor e as facturas de compras e prestações espalhadas pelo travesseiro, o pilão de pedra escura, a um canto. Dos lados corriam as paredes bolorentas, com chagas de humidade e marcas de sangue de percevejos aninhados na enxerga ou talvez mesmo no tabique podre, sob o estuque. E, rodeado de tudo isto, Simas Anjo, realmente de unhas envernizadas, em camisa de seda e gravata estampada (Pires 1985: 159).

Com os calores danados do Verão a charneca agoniza assim. A terra fende, crestada, das brechas estoiram, aqui e ali, hastes de junco com bandeiras de lodo penduradas. Os charcos soltam o derradeiro suspiro e imediatamente nuvens de mosquitos salpicam o céu e erram pela planície (Pires 1985: 187-188).

A visualização do narrado, ou a chamada «ocularização» do representado (Gaudreault, Jost 1990) nas narrativas cardoseanas, cuja potencialidade deve muito à perspectiva cinematográfica, resulta de outra estratégia relacionada com o ponto de vista. Refiro-me à focalização interna, circunscrita a uma ou várias personagens, que se articula com a focalização externa adoptada pelo narrador. Neste caso, o enunciador partilha do foco narrativo do(s) actante(s), uma vez que este se apresenta predominantemente objectivo no esboço de personagens e acções. A título exemplificativo, transcrevo dois excertos dos contos *Amanhã*, *Se Deus Quiser* e *Ritual dos Pequenos Vampiros*: o primeiro, ilustrativo de uma focalização interna fixa, centrada numa personagem; o segundo, a denotar a chamada focalização interna múltipla, cabendo a visão a um grupo de personagens da história:

Embora o médico a tivesse avisado de que nunca, mas nunca, deveria trabalhar ao serão, ela lá estava toda dobrada sobre a máquina de costura, chorando cada vez mais dos olhos. [...] A pouco e pouco ia descaindo a cabeça, a princípio debruçada e por fim estendida sobre o tampo da máquina de costura, e pedalando sempre pela noite além. Naquela posição, tão atenta e silenciosa, a minha irmã parecia escutar uma longa e amarga conversa que a agulha lhe ia ditando ao ouvido enquanto o tecido – áspero cotim de militares – passava por entre elas as duas, mulher e máquina, regado de lágrimas a todo o cumprimento (Pires 1985: 47-48).

A porta abriu-se. Diante deles revelou-se uma figura de mulher [...] espalmada contra a ombreira a dar-lhes passagem. Já dentro de casa, viram-na deslizar mansamente, correr o trinco e ficar colada à parede do corredor como uma sombra, tosca, escorrida pela luz suja que vinha da bandeira da porta em frente (Pires 1985: 158).

A ausência da chamada caracterização directa trai igualmente uma atitude autoral de valorização de uma representação dramática dos eventos diegéticos. Trata-se da activação do discurso directo, em cenas dialogadas, nas quais a voz narrativa cabe exclusivamente às personagens. Como assinala Baptista Bastos: «José Cardoso Pires utiliza o diálogo [...] como plataforma de ligação com a imagem, preferindo, a um artifício de palavras descritivas, as falas das personagens como elemento fundamentalmente narrativo» (Baptista-Bastos: 124). A estratégia em causa representa a tentativa de se instaurar a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, semelhante à coincidência entre a duração do tempo da diegese e do tempo da narrativa, isocronia tipicamente cinematográfica. Assim, dos nove contos que compõem a antologia *Jogos de Azar*, quatro são predominantemente estruturados em forma de diálogo, nomeadamente *Carta a Garcia*, *Os Caminheiros*, *Week-end* e *A Semente Cresce Oculta*. Nos restantes, as cenas dialogadas ocupam entre cinquenta e setenta por cento do relato, facto que evidencia uma propositada ocultação do responsável pela narração. Mais ainda, a objectividade, relacionada com a caracterização indirecta das personagens, é conseguida também pela activação dos sociolectos dos actantes, cujos níveis fornecem informações precisas acerca do seu estatuto social. A título de exemplo, recorro a *performance* linguística das personagens das narrativas *Os Caminheiros* e *Ritual dos Pequenos Vampiros*: na primeira, o tema tem a ver com a venda de um cego (cujo ganha-pão é cantar nas ruas da cidade) pelo seu guia a um outro pretendente a explorar o negócio da mendicância; na segunda, o enredo resume-se a um 'ritual' de violação de uma menor de quinze anos por quatro jovens 'vampiros', motivado pelo propósito de livrar um deles da responsabilidade da sua relação anterior com a rapariga. No que diz respeito ao primeiro conto, a vinculação social do cego e do seu guia explicita-se na linguagem que utilizam, reveladora da sua situação de desfavorecidos. A coloquialidade de expressões, como «se esse meu compadre se esteve borrifando e foi lá para a cidade ou para o raio que o parta» (Pires 1985: 68), «se tu visses uma cobra e um cobrão na brincadeira, até te mijavas» (Pires 1985: 70), «está um calor de assar rolas» (Pires 1985: 74), «forte sou eu e vi-me à brocha com a caminhada de hoje» (Pires 1985: 79), etc., mostra que se trata de indivíduos pertencentes aos baixos escalões da hierarquia social. Quanto aos 'vampiros', o seu desempenho linguístico indicia tratar-se de gente irresponsável e sem escrúpulos, perseguindo a afirmação pela força e pela exibição do seu machismo. Vejam-se, a este respeito, as expressões para referir o ritual planeado, como «dar expediente à miúda» (Pires 1985: 165) ou «pôr a miúda mansa» (Pires 1985: 166) e justificativas da atitude do grupo em termos de «as miúdas aguentam

o que for preciso e ainda choram por mais» (Pires 1985: 163). Acrescente-se o vocabulário de um dos violadores, a revelar o seu total desrespeito pelo ser humano, quando trata os seus companheiros por «calhordas», «catanos», «malandrecos», «jibóias» e «cabritos» (Petrov 2000: 120 e 143).

A influência da mostração fílmica na narrativa literária verifica-se também na opção, por parte do escritor, de apresentar a sua história no presente do indicativo, dispensando a utilização de deícticos. Esta atitude tem a ver com a especificidade da instância temporal do cinema, restrita ao presente devido à natureza icónico-mostrativa da sétima arte. Intensifica-se, neste caso, o efeito de realidade do texto verbal, uma vez que a perspectiva temporal do representado se assemelha à das imagens cinematográficas, cuja especificidade dá impressão de se estar a assistir 'em directo' ao desenrolar dos eventos da diegese. Exemplo significativo é o enredo do conto *A Semente Cresce Oculta*, estruturado na íntegra pelo recurso da estratégia de presentificação de todas as acções:

Ergue a cabeça da almofada e o leito range. [...]

A outra ajeita-se no banco. [...]

Apoiada nos cotovelos, a rapariga entorna um olhar enfadado a toda a volta: à cama com roupa lavada de fresco, à chuva nas vidraças, ao vulto que está aninhado no mocho, desfiando o rosário. [...]

A velha cabeceia bruscamente, mas logo se recompõe [...]

O grito desorienta-a, o terço escorrega-lhe dos dedos e espalha-se pelo sobrado. Ainda a levantar-se, taceia o chão a procurá-lo (Pires 1985: 223-224).

Por fim, a influência fílmica de âmbito icónico nas narrativas breves de José Cardoso Pires concretiza-se na exploração das potencialidades das oposições campo / fora de campo e luz / sombra. Por campo deve entender-se o espaço visível no quadro do ecrã, enquanto o fora de campo pode ser definido, segundo Abílio Hernandez Cardoso, como «um espaço diegético implícito que inclui tudo aquilo que para o espectador está fora do ecrã, mas que é visível ou audível para as personagens do filme ou é aludido pela acção fílmica» (Sousa 2001: 170). Relativamente às narrativas breves da colectânea *Jogos de Azar*, merece referência a activação da chamada *voz off*, situada alures fora do campo, e relacionando-se com a visualização do representado dentro do campo, como se verifica nas seguintes passagens dos contos *Carta a Garcia*, *Ritual dos Pequenos Vampiros* e *Week-end*:

Para se equilibrarem melhor, os homens da escolta seguiam agarrados ao cano das armas, as coronhas bem fincadas no chão. Amparavam a cabeça nos braços tensos, mas quando o sono os começava a tomar e os pulsos cediam ao peso do tronco, a coronha das carabinas resvalava pelo pavimento e acertava num dos capacetes de aço espalhados aos pés dos soldados. Então alguém dizia: «Parece que está vivo, pá» (Pires 1985: 16-17).

Agora somente os distinguia pelas vozes, Heliodoro cheio de desprezo («Seu otário. Você é que não soube trabalhar a mulher»), Oliveira saltitando diante

do Mudo a exhibir o peito riscado de unhas: («Tudo raça, a raça da gaja é que fez isto cá ao rapaz) e por essas vozes percebeu que também eles tinham interrompido a marcha, que o esperavam certamente ((Pires 1985: 183).

Ela concordou com um aceno. Largou-o, cada qual na sua ilha de silêncio, ouvindo os ruídos da rua, os pregões dos mariscos frescos para a boa cerveja, a música da rádio que vinha da esplanada na pequena praça, às vezes um fado, às vezes um *blue*, ou ainda o vendedor ambulante de sorvetes, o rapaz dos caramelos, anunciando cada cor seu paladar ((Pires 1985: 215).

Por seu lado, e ainda no âmbito da mostraçãõ, o jogo da oposiçãõ luz / sombra, característica essencial da estética cinematográfica, consubstanciada na «manipulação artificial e subtil da luz e do sombreado, na procura de efeitos ópticos conducentes a uma determinada representação do real» (Sousa 2001: 174), também está presente nas narrativas cardoseanas, como comprovam os seguintes excertos dos contos *Amanhã*, *Se Deus Quiser*, *Dom Quixote*, *as Velhas Viúvas* e *a Rapariga dos Fósforos* e *Ritual dos Pequenos Vampiros*:

O resto da sala ficava então nas trevas. Distinguiam-se vultos de móveis, paredes, vidraças cruzadas e tiras de papel [...] e, a um canto, boiando numa ilha de luz, a minha irmã à máquina (Pires 1985: 48).

Alguém sacudiu uma caixa de fósforos [...], Rasgou-se então uma chama repentina e ficámos encadeados à entrada do quarto, diante de um candeeiro a petróleo [...]. Alguém, um vulto a tremular com uma chama na mão. E pouco a pouco, conforme íamos dominando as trevas, revelou-se-nos uma velha sentada nas ruínas duma cama de dossel, no lugar mais distante da habitação (Pires 1985: 101).

Voou sobre ele uma rajada de luz. O lampião balouçava ao vento, apanhando-o naquele instante com a cara suja de lama a içar-se na plataforma do apeadeiro (Pires 1985: 181).

3. Relacionadas com a referida técnica, ou seja, com a mostraçãõ no cinema, são igualmente as analogias literárias com a tessitura fílmica que têm a ver com a narraçãõ, circunscrita à actividade da montagem. Do ponto de vista técnico, a montagem consiste na justaposiçãõ das sequências narrativas, sintagmas ou planos do filme ao longo de um eixo espaço-temporal. De um modo geral, praticam-se dois tipos de montagens: a que aposta na continuidade e na sutura, cuja função é manifestamente narrativa, e a que desmonta esta função, mediante a activaçãõ de descontinuidades e rupturas, procurando produzir determinados sentidos (Aumont *et al.* 2011: 53 ss.).

No que diz respeito ao primeiro tipo, trata-se da chamada montagem «linear» ou «analítica», praticada por alguns cineastas durante o período clássico do cinema e também na actualidade, e cujo propósito é neutralizar o real, ou seja, reforçar o seu efeito, mediante estratégias de ligaçãõ. Pretende-se, deste modo, assegurar a invisibilidade da montagem, fornecendo-se a ilusãõ de uma fluência discursiva pela ocultaçãõ do trabalho do montador,

quer dizer, das marcas de enunciação. O caso-limite é a «montagem proibida» ou «interdita», defendida por André Bazin (Bazin 1985), postulado ideológico baseado na ideia de transparência, continuidade e homogeneidade do relato fílmico, conseguida por recursos formais e diegéticos, como o plano-sequência e a profundidade de campo. Na sequência deste propósito, são de destacar também as figuras de *raccord*, concebidas no sentido de evitar a fricção entre os planos, garantindo a minimização da sua fragmentação e descontinuidade, que podem ser sintetizadas nas seguintes modalidades principais: sobre um olhar, de movimento, no gesto e no eixo (Aumont *et al.*: 77). Para além do *raccord*, o efeito de sutura é conseguido igualmente pelas seguintes estratégias de ligação: corte simples, passagem directa de um plano para outro e fusão, nas suas formas de fecho em fundido e início em fundido (Grilo 2010: 17).

Relativamente aos contos de José Cardoso Pires, a influência da gramática do cinema no domínio da narração exerce-se principalmente na adopção da montagem «analítica» ou «linear», com a sucessão de cenas dispostas numa ordem de causa e efeito por encadeamento, assegurando-se, assim, uma continuidade diegética. As figuras de ligação ou sutura mais praticadas pelo escritor português são a passagem directa de um plano para outro, o *raccord* pelo olhar e a profundidade de campo, como atestam as seguintes passagens dos contos *Carta a Garcia* e *Ritual dos Pequenos Vampiros*:

Uma frigideira com iscas a rufar em lume brando, lá do alto, o esguicho áspero de um bico de acetilene. Com três badaladas, uma bandeirola tombou no poste da estação, ao pé da alavanca das agulhas, e depois só ficou a voz de um homem gordo na carruagem da cauda (Pires 1985: 15).

O cabo fez a pergunta e estendeu o cigarro a pedir lume. Pegou-lhe primeiro com a mão direita, mas apressou-se logo a passá-lo para a esquerda, de modo a poder empunhar a espingarda com a outra mão em caso de necessidade. Da ponta de lá da carruagem, o revisor não lhe perdeu o gesto (Pires 1985: 21).

Apinhados na passagem estreita, os três amigos apenas viam parte do compartimento em frente: um pedaço de cama, dois sapatos de camurça a prumo sobre a coberta e os vincos dumas calças apontadas para o ar como dois gumes (Pires 1985: 159).

Todos tinham agora os olhos levantados para o tecto, e assim eram uma fila de caras atiradas para o ar (Pires 1985: 30).

Das restantes montagens praticadas pelos cineastas, como a «materialista» ou «ideológica», defendida por Serguei Eisenstein, a do chamado «cinema-verdade» ou «cinema-olho», introduzida por Dziga Vertov, a montagem «alternada», com a apresentação de acções que decorrem em simultâneo em locais diferentes (Journot 2009: 100-103), a «invertida» e a «paralela» (Betton 1990: 81 e 83), somente as duas últimas se encontram na escrita dos contos de José Cardoso Pires. A «invertida», por exemplo, que consiste na suspensão da ordem cronológica dos eventos, mediante as técnicas de *flash-back* e

flash-forward, tem a ver com o enredo de *Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos*, que se apresenta dividido em quatro partes: na primeira, a narrador, na primeira pessoa, recorda, em forma de analepse, a relação estabelecida com a protagonista do conto, a *Rapariga dos Fósforos*; na segunda, este relata acontecimentos que envolvem os dois actantes no presente; na terceira, numa espécie de monólogo interior, o enunciador disserta sobre a hipotética prostituição da rapariga, num presente histórico ou narrativo; na última, recorre a uma prolepse, imaginando o velório da personagem feminina em resultado da sua tentativa de suicídio. Por seu lado, a estrutura do conto *Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros* evidencia a chamada montagem 'paralela', uma vez que instaura efeitos simbólicos de comparação e de contraste pela aproximação de diversas acções, que não têm entre si relações de simultaneidade, em duas narrativas diferentes: a primeira resume-se a um diálogo entre marido e mulher, deitados na cama e prestes a dormir, cujo teor remete para um convívio rotineiro, marcado pelo marasmo e pelo enfado, ou seja, representa a vida real já destituída de uma dimensão afectiva; ao contrário, a segunda narrativa, que alterna com a primeira, é composta por episódios de uma história de amor, de um livro lido pelo marido, entre um jovem e uma rapariga: numa praia idílica ao início da noite, o seu relacionamento é cheio de alegria e de afecto, ficção comentada pela esposa, sofrendo de insónia, nos seguintes termos: «Mas isto é só nos filmes dos milionários, lá nos mares do sul. Só aí é que há banhos à noite» (Pires 1985: 155).

Outro empréstimo da linguagem fílmica, relacionado com montagem e presente na narrativa verbal, é o recurso a planos de diferentes escalas, que determina, como na sétima arte, a distância do olhar do enunciador relativamente aos objectos representados. No cinema, por exemplo, distinguem-se o plano geral e o plano de conjunto, quando a câmara apresenta, respectivamente, vastos espaços, cenários no seu todo ou partes de cenários. Quanto à distância entre a câmara e as personagens, os enquadramentos, designados de planos médio, americano, aproximado, grande plano, *close-up* e de pormenor, exercem um impacto considerável na percepção das imagens (Aumont *et al.* 2011: 38-44).

No que respeita aos contos de José Cardoso Pires, a construção do enredo de *Estrada 43* é exemplificativa da estratégia cinematográfica referida. O tema tem a ver com a exploração do trabalho de operários apanhados em pleno processo de construção de uma via alcatroada algures no sul do Alentejo. Em forma de cenas e focalizada por um enunciador externo, a narrativa enquadra o esforço egrégio dos participantes na obra que sobressai de alguns planos de conjunto, como se pode constatar da seguinte passagem:

[...] adiante um batalhão de trabalhadores formiga entre pás e picaretas, carregando brita, semeando areia, cobrindo, em suma, as feridas do asfalto. Há homens debruçados nas caldeiras onde o alcatrão ferve, outros acompanhando o cilindro, e todos eles se debatem numa agonia de poeira e cheiro sufocante (Pires 1985: 188).

A reiteração da constituição temática é conseguida também em diversos enfoques, como, por exemplo, o da individualização de personagens em diálogo, enquadrados segundo os parâmetros do plano americano, bem como o da descrição de um episódio após um acidente de trabalho, a iniciar com um plano de conjunto e a culminar num plano de pormenor, passando por enquadramentos semelhantes aos chamados planos médios, aproximados e *close-up*:

Trouxeram-no num garrafão enorme. Fio a fio, o condutor do camião pôs-se a regar as mãos e as partes descobertas das faces do maloió. A cada esforço, o homem batia com as botas no chão, louco de raiva. Libertou um dedo, outro e mais outro. Por fim, num puxão desesperado, lançou-se para a frente e pôs-se a dar voltas às cegas na presença dos companheiros que o cercavam. Revolvia-se, andava à roda em passos de doido. Atirava os braços como se quisesse arremessá-los para longe do corpo, ver-se livre deles, e erguia para as nuvens um rosto em farrapos negros e com duas bolas grossas no lugar dos olhos (Pires 1985: 202-203).

Ainda no domínio da montagem, acrescenta-se o multiperspectivismo, relacionado com a apresentação de um mesmo tema sob ângulos diferentes, mediante a reformulação de escalas, e a heterogeneidade perspectiva, resultante da comutação de pontos de vista. Esta tem a ver com a alternância de focalização a cargo de diversas personagens e/ou narradores no artefacto artístico verbal, apresentando-se semelhante à estratégia cinematográfica de alternância de ângulos de visão operada pela câmara de filmar. O procedimento encontra-se nos contos *Carta a Garcia*, *Os Caminheiros*, *Ritual dos Pequenos Vampiros*, *Estrada 43* e *Week-end*, pelo facto de a visualização das acções estar a cargo de enunciadores heterodiegéticos, alternando constantemente com a focalização interna da responsabilidade dos diversos actantes. Tome-se como exemplo a descrição cinematográfica do principal núcleo diegético do conto *Ritual dos Pequenos Vampiros*: a acção perpetrada pelos quatro vampiros apresenta-se-nos mediatizada pelo olhar de dois dos violadores e do narrador, numa deliberada tentativa de se distanciar o leitor do acto de violação. Assinale-se que a técnica de alternância de ponto de vista consegue enfatizar tanto a tensão dramática ligada à violência, como o efeito de realidade resultante da utilização de diversos enfoques sobre o representado (Pires 1985: 181-182).

Outra influência da linguagem cinematográfica na narrativa literária, desta vez de âmbito tecnológico, exerce-se a nível de mobilidade ou imobilidade de perspectiva, nas seguintes modalidades: câmara móvel, na forma de *travelling*, e movimento acelerado, ou *quick motion*; câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion*; angulação da câmara, nas suas variantes de *plongée* e *contre-plongée* (Sousa 2001: 242 ss.). A mobilidade da câmara de filmar, por exemplo, processa-se «[...] quer por rotação sobre o seu eixo, no caso da panorâmica, quer por deslocação no espaço, pelo *travelling*» (Journot 2009: 104-105). A este propósito, apresento os seguintes excertos dos contos *Es-*

trada 43 e Carta a Garcia: o primeiro exemplifica a deslocação sobre o eixo, o segundo e o terceiro a deslocação no espaço e o último é ilustrativo de um *travelling* ascendente:

Em vão os homens dardejaram olhares desvairados à procura de uma paragem de alento. Em vão. Atropelando-se naquele inferno, correm atrás do alcatrão fundido, não vá ele endurecer, atolados nessa massa que se derrama como um rio de lava em fogo (Pires 1985: 188-189).

Desde a Azinheira que as casas começam a rarear. A pouco e pouco, desapareceram as locandas, os quintais, a garotada andrajosa, e a estrada espalmava-se através dos campos como uma cobra adormecida ao sol oco do Verão (Pires 1985: 187).

O comboio arrancou. Logo a seguir começaram a desfilar pelas janelas o relógio, o chefe da estação, o vulto de um velhote sacudindo uma lanterna, as sentinas HOMENS, SENHORAS, e, pronto, a luz recortou-se nas vidraças, correu por terrenos baldios (Pires 1985: 16).

Ao pé da coronha, duas pontas de cigarro espetadas num escarro meio seco, mais além outras, cascas de laranja e de amendoim, pontas e mais pontas. Um pouco acima, a meia altura dos joelhos, alinhavam-se as culatras, com os fechos na posição de segurança, e, finalmente, o cano das armas, as baionetas e as cabeças dos militares a bailarem, sem vontade, com a marcha do comboio. Tinham sido rapadas à navalha, cheias de marcas de cicatrizes (Pires 1985: 17-18).

Por seu lado, a técnica da câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion* no cinema, procurando realçar a lentidão de determinadas acções ou situações, destaca certos pormenores diegéticos, com vista a surtir determinado efeito na recepção da mensagem. A título exemplificativo desta estratégia, transcrevo uma passagem do conto *Estrada 43*, na qual é perceptível o desalento relacionado com a duração do estado atmosférico:

É quando os primeiros calores começam a endurecer os terrenos alagadiços do sul. O lodo assenta no fundo, as estacas podres da palanca espreitam das represas mortas. Nos pântanos, as rãs da última postura vêem, pasmadas, a água a secar lentamente e acabam por rebentar ao sol com a pele quebradiça e negra (Pires 1985: 187).

Contrariamente, a chamada *quick motion* na montagem cinematográfica imprime uma velocidade narrativa acelerada, empréstimo visível em algumas sequências do enredo do conto *Ritual dos Pequenos Vampiros*, cujas acções, sucedendo-se num ritmo rápido, se processam num tempo diegético de duração maior relativamente ao tempo do discurso:

A um canto, no banco da tábua, o Mudo gemia encavalitado sobre um monte de trapos. Lançou-se a ele, caiu-lhe em cima, aos murros nas costas e às caneladas, até o sentir afrouxar. Por fim, viu-o endireitar-se, estremunhado, com as calças ao fundo das pernas. Não lhe disse palavra. Jogou o corpo para a frente e abateu-se sobre o vulto deitado no banco (Pires 1985: 181).

Acrescentem-se os aproveitamentos técnico-semióticos da gramática do cinema no artefacto narrativo verbal relacionados com a captação icónica pela câmara de filmar nas situações de *plongée* e *contre plongée*. Na primeira situação de filmagem, a câmara inclina-se, no eixo vertical, perante o objecto, «de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais alto que o olhar» (Sousa 2001: 249), enquanto, na segunda situação, a câmara inclina-se «de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais baixo que o olhar» (Sousa 2001: 250). Exemplificam estas técnicas duas passagens dos contos *Ritual dos Pequenos Vampiros* e *Carta a Garcia*: na primeira, os objectos observados pela personagem são vistos de cima; na segunda, pelo contrário, os objectos são captados pelo olhar das personagens de baixo para cima:

O bando avançou por entre os carris até ao cimo do cabeço. Aí parou. Lá no alto, batido pelo vento, Simas Anjo olhava o apeadeiro, a seus pés. [...] Via, do outro lado do barranco que se abria por baixo dele, o pequeno alpendre de cimento, uma ponta de banco de madeira e a lâmpada açoitada pelo vendaval, deslizando tristes manchas de luz pelo terraço empedrado (Pires 1985: 175-176).

Pusera-se de pé e, muito simplesmente, tirava o melão da rede. Agora segurava-o com cuidado. Cá de baixo todos deitavam os olhos àqueles dedos grossos chapados na casca rugosa (Pires 1985: 20).

Do exposto sobre os procedimentos fílmicos a nível da mostração e da narração presentes na colectânea de contos *Jogos de Azar*, é possível inferir que a influência da linguagem cinematográfica na escrita de José Cardoso Pires se relaciona com o enfocamento visual do seu modo de contar. De resto, o próprio autor referiu-se à importância do cinema na vida quotidiana e na produção literária contemporânea nos seguintes termos:

Hoje, através da televisão, o cinema está na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem quotidiano. Comportamento individual, gosto, linguagem, tudo acusa uma influência mimética do cinema, mas à literatura interessa-lhe apenas a estrutura do discurso narrativo, ou seja, a montagem, o ritmo e a sequência da narração (Pires 1985: 67).

Bibliografia

- Aumont J. *et al.* 2011, *A Estética do Filme*, trad. M. Appenzeller, Papyrus Editora, Campinas.
- Baptista-Bastos 1979, *Aspectos cinematográficos no neo-realismo português*, in Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Editora Nova Crítica, Porto, 105-125.
- Bazin A. 1985, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris.
- Bello M. do Rosário Leitão Lupi 2005, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O Caso de Amor de Perdição*, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, Lisboa.
- Betton G. 1990, *Esthétique du Cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Cardoso A.H. 1995, *Cinema e Literatura*, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Ed. Verbo, vol. 1, Lisboa-São Paulo, 1148-1154.

- Gaudreault A., Jost F. 1990, *Le Récit Filmique*, Nathan, Paris.
- Grilo J.M. 2010, *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*, Edições Colibri – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Journot M.-T. 2009, *Vocabulário de Cinema*, trad. P. Elói Duarte, Edições 70, Lisboa.
- Lepecki M.L. 1977, *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Moraes Editores, Lisboa.
- Magny C.-E. 1948, *L'âge du roman américain*, Éditions du Seuil, Paris.
- Petrov P. 2000, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Difel, Lisboa.
- Pires J. Cardoso 1985, *Jogos de Azar*, Edições 'O Jornal', Lisboa.
- 1991, *José Cardoso Pires por José Cardoso Pires*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Reis C., Lopes A.C.M. 1987, *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra.
- Sousa S.G. Guimarães de 2001, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, Braga.

História do Cerco de Lisboa: a volúpia de ser literatura

Ernesto Rodrigues

Universidade de Lisboa

Contou Cide Hamete Benengeli as andanças daquele engenhoso fidalgo, cujas imaginações perfazem quatro séculos. O *modo* como esse sábio compôs a história de D. Quixote (Benengeli 1905) sobrevive em poucos escritores, sendo ainda menos os que sorriem. José Saramago tinha rictos, não risos, sobre ironias escritas; mas *História do Cerco de Lisboa* (1989) fê-lo verdadeiro compadre, em certos processos, de Miguel de Cervantes. Desde logo, no luxo de estar *em obra*, e mostrar como esta se faz.

A arquitectura do *Quixote* não é fácil. Além das fontes consultadas, a origem arábica de tal narrativa exigiu uma tradução castelhana – já são duas civilizações em confronto, como entre o árabe e o latim das Cruzadas actualizado no português de um Historiador, seu revisor e Saramago –, tradução de que o narrador se fez ouvinte, intérprete e crítico, sem falar na imensa curiosidade do autor explícito, responsável por deslizos de factura, em alguma distração de tipógrafo ou editor, e também quando houver supressões inocuas da censura portuguesa. Por vezes, há demasiada gente nas casas e ângulos de um livro, como demonstrado fica.

Cide Hamete, consciencioso em seu ofício, e sabendo como os bons leitores tudo devoram, não raro sem critério, notava certos passos – que transcrevia – tingidos de apocrifia. Supervisionando tanta honestidade posta a nu, e mau grado alguma confusão em antigualhas, reivindicava o vizinho de Alcalá (outros povos quiseram-no filho) suas autorias e direitos, qual na hora de trazer à luz a Segunda Parte (1615) – quando chovem *charges* a Avellaneda, se recupera o noticiário do dia, e o mesmo Cervantes convida títulos e nomes coevos, picardias só percebidas por historiador da cultura. Mais, e mais importante: saúda-se a si mesmo, recorrente; e, num passo significativo, salva-se da nazificadora queima das novelas de cavalaria, quando o barbeiro desenterra *La Galatea* de Miguel de Cervantes e lhe responde o cura:

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

– Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericórdia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (Cervantes 2005: 94).

Obra de misericórdia era queimá-lo; a ironia arrepia, com esperar continuação e prova melhor – no mínimo, uma piedosa conclusão seguida de *Laus Deo*, mesmo que nada se proponha...

Séculos antes das cosméticas autoficcionais de hoje, temos personagens amigas do autor, também pasquinando contra inimigos que lhe sugam parcos ducados ou maravedis de fome; assistimos à suspensão do juízo em causa própria, sem desleixar uma poética, à atenção do novo leitor; sobra desafio, no sentimento do risco, ao tempo e ainda hoje, podendo desaguar em auto-de-fé.

O exemplo do *nome próprio* não é processo despiendo. Retenha-se a implicação desse nome – em sede bibliográfica, em formatura narrativa, na extensão de poeta castelhano ou luso romancista, sindicando um direito moral de autor. Desejámos isso suficiente para iluminar quem negou a *Arte de Furtar* a Tomé Pinheiro da Veiga – o qual, pela primeira vez no mundo, fez ecoar em *Fastigínia* (2011) D. Quixote e Sancho Pança –, só porque é citado naquele clássico como ‘discretíssimo’; ora, já nesta romanesca carta-diário, o nome próprio se divide em Tomé, Veiga, no acrónimo Turpim, rompendo pelos dias e pela Valladolid que calcorreia Cervantes; e, remetendo para si, reflectindo sobre si, num retrato que se busca indutor, esse processo seguirá a modernidade pós-garrettiana, de um Júlio César Machado às trocas em Pessoa, de José Rodrigues Miguéis, que inclui José Miguéis em *O Pão não Cai do Céu* (1981), ao David Mourão-Ferreira de *Um Amor Feliz* (1986). José Saramago, no seu faro cervantino, cumula esse processo, torna-se metatexto regular e dístico de si mesmo.

Além do nome por extenso, regressa a obra passada, convocada ou como simples remissiva; importa, contudo, ver como as páginas da primeira e segunda partes se querem espelhadas, ‘rebrilhantes’. Na Segunda Parte do *Quixote*, refractam-se quadros de personagens que reconhecem os dois heróis, enquanto leitoras da Primeira Parte. A diferença editorial de dez anos, porém, não subtrai a dupla ao continuado universo romanesco. Quando assim é, só um disfarce de autoridade dá coerência ao conjunto, tantas são as chamadas a páginas já folheadas. Esta marcação autoral não denega Cide Hamet; reforça-o como ilusão homóloga do que ele mesmo conta, até à morte do cavaleiro e fim do livro, que pudera ser na Primeira Parte, com seus epitáfios. Mas, na ordem da literatura, um epitáfio não certifica forçosamente a morte; e, como bastou a promessa de segunda parte de *La Galatea* (promessa que Cervantes havia de repetir, jamais cumprida) para adiar uma sentença, talvez um *cercos* de Lisboa tantas vezes contado mereça *pena* suspensão, à espera de que um novo autor reincida. Eis a *história* da literatu-

ra, no pretexto de uma história sempre mal contada. José Saramago envolve-se no processo até à medula, e sai um clássico.

A vertente ensaística – historiográfica, no caso, com ementas de tipografia e edição – desta linhagem romanesca sobredoura processos coerentes, *honestos*, visando confundir a verdade, aquilo que denomina História Acreditada (Saramago 1989: 180). Este parte de evidências para aniquilá-las: no paradoxo de isso fazer, também cria, tira do nada, *ex nihil*.

A monotonia de um revisor fechado em casa, Raimundo Benvindo da Silva (a irónica rasura do nome do meio prenuncia final feliz), de 50 anos, que pinta o cabelo, sobressalta-se na costumada passagem em que o seu historiador afirma terem os cruzados auxiliado D. Afonso Henriques a conquistar Lisboa, em 1147. É mérito dos lugares-comuns terem tanto de verdadeiro como de duvidoso, e já outros, como Agustina Bessa-Luís, tinham aproveitado a *Crónica do Cruzado Osb* (1976). Ignora-se, todavia, o filão da dúvida, desse liminar descrédito: em *Domingo de Lázaro* (Ribeiro 1956) – substitui, doravante, *O Malhadinhas*, em *Estada de Santiago* –, Aquilino Ribeiro põe na boca de um professor de liceu, dirigindo-se aos alunos, em tempo de contrastante Primeira Guerra Mundial, «Quero-lhes contar uma anedota... a tomada de Lisboa aos mouros» (Ribeiro 1956: 78). No caso de Raimundo da Silva, face à modorra de páginas insulsas,

com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (Saramago 1989: 50).

Decisão pensada, decisão inconsciente (ambas assumidas), a força desse *Não* é, também, a sua fraqueza. Impresso o livro, uma errata anula o voluntário deslize profissional, excepto no exemplar oferecido ao prevaricador. Esta *falta* – negação e falha profissional – é a entrada real que conduz a outra existência, em que ele levanta cabeça e prosa, já dissimulada em correcções que o revisor se permite, melhorando originais. Porque, sozinho, na sua misantropia, se o anjo-de-guarda dos autores não se salva, ele tem, agora, mão (de facto, mãe) salvífica, que compreende a falha e torna o erro virtuoso, com justo prémio, se Nova História (Saramago 1989: 183) houver. O chefe Costa, da Produção, o interlocutor cinzento da editora, é secundarizado pela recém-chegada Maria Sara, chefe dos revisores, de 35 anos, saída de uma relação, a viver em casa do irmão e cunhada cúmplice.

Maria Sara é confluência de Maria, empregada a dias de Raimundo, e Sara, telefonista da editora. Três graças assim retornam em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Duplamente dístico, o nome dissilaba a primeira parte do

nome Saramago, cuja presença sai saturada. Revemos, na composição daquela Sara e na libertação que sentirá Raimundo, as vicissitudes do director literário de Estúdios Cor, durante quinze anos, mas pau para toda a colher – curador, tradutor, etc. –, como provado fica na correspondência mantida com José Rodrigues Miguéis (Saramago 2010). Esse lapso de vida *biografia* não só personagens. Desvela-se-nos, assim, a engrenagem do livro, que já a Segunda Parte do *Quixote* aflorara, quando o Cavaleiro da Triste Figura depara com tipografia – jubiloso, porque, afinal, o seu prazer de leitor tinha um berço material e outras aventuras, sem as quais as suas andanças não existiriam –, entra, «y vio tirar en una parte, corregir en outra, componer en ésta, enmendar en aquélla» (Cervantes 2005: 1248). A continuação do processo está em Saramago: montadas as ramas, feita a imposição, as folhas vão sair da rotativa (Saramago 1989: 57). O processo não acaba aí – mas dele já não reza a história, em Cervantes ou em Saramago.

Quando, pois, uma errata denuncia, denuncia-se a atitude de cegueira de quem lê (por enquanto, ainda não é o leitor adquirente), se acredita piamente na letra, como desejam os que interpelam o pio leitor. O revisor responsável pela emenda, na editora, seguiu caninamente o corrector, também porque lhe faltavam as primeiras provas, em casa de Raimundo. Mas pudera olhar para o original, consigo ou com um qualquer compositor tipográfico. Alijar culpas é fácil, mas o ponto está em que «Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista» (Saramago 1989: 166) – e, acrescente-se, a inteligência; aquela óptica tripla será reiterada em *Ensaio sobre a Cegueira* –, bem como um ponto de vista narrativo, com o agora activo revisor a situar-se no meio, melhor, enquanto escritor-revisor, acrescido Saramago de poderoso veio *reparador* (minudente, relacionador) também no sentido moral. A verdade sucede-se, desvela-se em sede de correcção.

Sede, lugar, e de beber. O revisor mora na Rua do Milagre de Santo António (são três milagres, o que permitirá explicação do desacerto, tal como de três mulheres ficará uma), nas faldas do tal Castelo cercado – também pela voz do muezim –, onde a sua história pessoal, antes de se tornar um milagre literário, replica a do historiador, que já mimava outras. O jogo de encaixes é uma constante: de momento, Raimundo é visto vendo (um dia, ver-se-á vendo) as Amoreiras (Saramago 1989: 75) – torres epígonas das medievais – e o incêndio do Chiado (idem, 134), com aproximação à realidade mais recente do autor civil, antes de o seu dizer entrar na máquina de imprimir; percebe a «verdade repartida» (Saramago 1989: 125) na lista de diários e semanários editados em 1988, algaravia que não o satisfaz: como aceitaria, em contrapartida, a ilusão daquele dia de São Crispim, de tomada da cidade, e cujas escadinhas tantas vezes desce? Fervem o proverbial e o complexo citacional, ilustrando com excerto da *Crónica dos Cinco Reis* (Saramago 1989: 192) uma crónica a sério – a sua –, mais do que história; demora-se em longo frontispício de Brás Luís de Abreu, e toques em Eça, Pessoa, Hino Nacional, Sérgio Godinho, Victor Jara, etc. (que tradutores darão por estas

teias?); puxa por Italo Calvino e seu visconde cortado ao meio, para exprimir a situação dividida de fraco herói (Saramago 1989: 53), após o crime – de facto, após recusar que «a única coisa que verdadeiramente sente próxima de si é a prova que estiver a ler, enquanto dura, o erro que é preciso desemboscar» (Saramago 1989: 35).

Sem explicação para emboscar um erro enfim descoberto, que não seja o cansaço de 437 páginas com «mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco» (Saramago 1989: 39), este obrigado *conservador* – já no nome medieval Raimundo, já no apelido sem novidade Silva, mas também por razão de ofício – quer beber *in loco* a história lida. Não só: autor corrige autor. *Viagem a Portugal* (1981) descuidara a zona do Castelo, onde o romance de 1989 teria lançamento concorrido. Se pode, um autor corrige-se ou completa-se. Ora, curando da Igreja e do Mosteiro de São Vicente de Fora, escreve que foram «construídos, é o que diz a tradição, em terras onde acamparam os cruzados alemães e flamengos que deram a D. Afonso Henriques a mão necessária para conquistar Lisboa» (Saramago 1991: 194). Urge negar-se, e à tradição, confrontar-se nos seus habituais rodeios, para fazer crescer *outra* prosa.

Em termos discursivos, Saramago reconduz-se a

esse jeito que as palavras têm de puxar umas pelas outras, parecendo que não fazem mais do que seguir o desejo de quem finalmente terá de responder por elas, mas levando-o ao engano, a ponto de deixarem, quantas vezes, a ponta da narrativa abandonada num lugar sem nome e sem história, o puro discurso sem causa nem objectivo, cuja flutuação precisamente o irá tornar apto a servir como cenário ou adereço de não importa que drama ou ficção (Saramago 1989: 115).

É isso a poética do rodeio, «irresistível» (Saramago 1989: 115). Prevê a intersecção do actual e do antigo, apoiada em comentário e prova (impressiona a dictização, «Diz aqui», nas páginas 332-335), arranques de neologia e polilinguismo, sinalizando dois tempos brevemente convergindo na nova vida de Raimundo, *lida* na alternância «Sem tira-te nem guarda-te» e «sem tir-te nem guar-te», à distância de linhas, na p. 195; alternância dos dois meses e duas estações por que se divide Raimundo, escrevendo num Abril «húmido» sobre Julho «ardentíssimo» (Saramago 1989: 242).

No interior de si, da sua casa e da história pessoal, as coisas vão adiantadas. A partir do meio (Saramago 1989: 175), o revisor vira leitor de limiar alheio, esforçando-se por ser escritor, sob a égide de Maria Sara. O desafio é penitência pelo *Não*; em síntese, *História do Cerco de Lisboa* é trânsito de Não a Sim, calcando na acrescentada relação entre Mogueirme e Ouroana a subtil aproximação de Maria Sara e Raimundo. Ouroana é uma sobreficção, se se trata de Ouroana Mendes, filha de Mendo Alão de Bragança, que «filhou per força ãa filha d'el rei d'Armenia que ia em romaria a santiago» [*sic*], na linguagem do quatrocentista *Livro de Linhagens do Deão* (*Livros Velhos*

de *Linhagens* 1980: 161). A conquista de cada uma dessas fortalezas é obra da página em branco, dos desaires e perguntas que sobre ela levanta o doravante escritor, no acto de rever o cerco, e de rever o cerco que lhe move o coração. Entreluz uma iniciada relação com mulher recém-conhecida, Pilar, pela primeira vez dedicatária. Se, no princípio (Saramago 1989: 26-27), víamos como se apetrecha um revisor consciente, vemos, cem páginas idas, os anteparos do escritor (Saramago 1989: 126-127), e como se apanha o tónus da inspiração (Saramago 1989: 145). Se se reinventa uma história antes dita verdadeira, ela será, logo, falsa, *outra* (Saramago 1989: 129), ainda que todas as suposições sejam verosímeis, por ser a verdade «inalcançável» (Saramago 1989: 198).

Essa alteridade justifica Maria Sara, também premiada, porque saem ambos de um âmagio em crise, de uma *falta*, carente de eventos, de vida pessoal e a dois, de um olhar social diferente, etc. São as provas – históricas, tipográficas, amorosas – e provações do cerco, em que outrem intervém, para conjugar serenidade, que os diálogos ao telefone e em casa inscrevem de vez. Essas horas perfumadas – na imagem da rosa, elo frágil que pede tacto, como a escrita – apontadas a um final feliz estavam, bem vistas as coisas, no nome do meio, Bemvindo, e no diálogo inicial com o outro que se recusa, aquele pobre historiador ou o seu ponto de vista. Dizia-lhe Raimundo: «[...] no mais secreto das nossas almas secretas, nós, revisores, somos voluptuosos» (Saramago 1989: 12). Em nenhum outro escrito, e mais do que em *As Pequenas Memórias* (2006), em nenhum tão cervantesco e de vida pessoalmente *replicada* como neste – e não só enquanto editor, tradutor, revisor, gestor de direitos... –, em nenhum outro lugar atingiu José Saramago a volúpia de se figurar feliz, de mostrar *como* se faz um livro, melhor, mostrar a volúpia de ser literatura.

Bibliografia

- Bessa-Luís A. 1976, *Crónica do Cruzado Osb*, Guimarães Editora, Lisboa.
- Cervantes M. de 2005, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona.
- Hamete Benengeli C. 1905, *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha escritas en arabigo*, traduzidas por J.M. Delgado, Casa Editorial Macci, Barcelona.
- Mattoso J., Piel J. 1980, *Portugaliae Monumenta. Nova série. Livros Velhos de Linhagens*, 2 vols., Academia das Ciências, Lisboa.
- Miguéis J. Rodrigues 1981, *O Pão não Cai do Céu*, Estampa, Lisboa.
- Mourão-Ferreira D. 1986, *Um Amor Feliz*, Presença, Lisboa.
- Ribeiro A. 1956, *Estrada de Santiago*, Bertrand, Lisboa.
- Saramago J. 1989, *História do Cerco de Lisboa*, Editorial Caminho, Lisboa.
- 1991, *Viagem a Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- 1995, *Ensaio sobre a Cegueira*, Editorial Caminho, Lisboa.
- 2006, *As Pequenas Memórias*, Editorial Caminho, Lisboa.
- 2010, *Correspondência. 1959-1971*, com J.R. Miguéis, Editorial Caminho, Lisboa.
- Veiga T. Pinheiro da 2011, *Fastigínia*, edição crítica de E. Rodrigues, CLEPUL, Lisboa.

Caminhos da Modernidade na Poesia de Ana Hatherly

Fernando J.B. Martinho
Universidade de Lisboa

Quando Ana Hatherly reuniu pela primeira vez a sua poesia, em 1980 (*Poesia 1958-1978*), não foram muitos os poemas que recuperou dos três primeiros livros, vindos a público ainda na década de 50: *Um ritmo perdido*, 1958; *As aparências*, 1959, e *A dama e o cavaleiro*, 1960. 24 anos depois, ao incluir em *Interfaces do olhar*, uma 'Antologia poética', ainda foi, dadas, aliás, as circunstâncias de publicação do volume, inserindo igualmente uma substancial 'Antologia crítica', mais reduzido o espaço concedido aos textos das coletâneas iniciais, nela não figurando inclusive nenhum texto a representar a terceira recolha poética. O que, à partida, se pode deduzir de tal gesto é que, em face da evolução que a poesia de Ana Hatherly veio a ter na década de 60, com a sua ligação ao movimento da Poesia Experimental, os livros do decénio anterior não representariam para a poeta mais do que uma fase de procura de caminhos que só mais tarde teriam encontrado a sua plena definição. Só então, para usarmos os termos de Helen Vendler num livro muito estimulante (*Coming of age as a poet*, 2003), teria chegado 'com confiança e mestria' à *idade adulta*. E, no entanto, há que atender ao que insinuam alguns dos textos desses livros, quer dos que a autora *salvou* quer dos que deixou de fora da sua decisão antológica. Ao próprio Jorge de Sena, que, na breve nota crítico-bibliográfica com que fez anteceder os textos seleccionados de Ana Hatherly no segundo volume da 3ª Série das *Líricas Portuguesas*, não deixou de pôr algumas reticências à fase inicial da poeta, não passou despercebido o que em alguns desses textos já haveria de «ácido espírito lúdico» que, depois, se teria desenvolvido no que chama as «suas experiências expressionais».

Atente-se, por exemplo, na perturbante estranheza que em nós produz a leitura de *História da menina louca*, de *Um ritmo perdido*, na sua desarmante simplicidade: «Procuraram por toda a casa, toda a terra,/ Ninguém a achava./ Ela estava no telhado atrás da chaminé./Olhava as estrelas e canta-

va./ Estava tão feliz e sossegada!/ Olhava as estrelas e cantava.// Meu Deus, está louca!/ Vamos levá-la.// Está tão feliz!/ Olhava as estrelas e cantava...». Ou veja-se o que o título da segunda colectânea, *As aparências*, indicia, já então, do gosto de Ana Hatherly por um dos temas mais importantes (o tema do mundo e da vida como aparência) de um estilo de época, que, mais tarde, estará no centro das suas preocupações enquanto investigadora: o barroco. Um dos poemas desse livro que melhor ilustra o tratamento do tema, põe também em evidência a adequação do que a poeta escreve, nos fins da década de 50, a um neobarroquismo de grande incidência na poesia da época, através, para o caso, do jogo paranomástico a que submete as palavras de rima na sua primeira estrofe: «Aparência é o que aparece,/ o que parece/ E perece». O discurso engenhoso, o estilo culto multiplica-se em diferentes correspondências fónicas, da paronomásia, à aliteração e à assonância, e a figuras de outro tipo como o paradoxo, no primeiro texto do sequência *O regresso*, de *A dama e o cavaleiro*, em cujos versos finais não deixa de asso-mar, como pode ver-se, um eco da *Autopsicografia* de Pessoa:

O termo que eu temo/ Em mim estremece./ Não é o que passa/ Nem aquilo que esquece/ que o meu ser receia/ É antes/ Essa dor contínua/ Que de si mesma se torna cadeia./ Se alguma dor existe/ Que o termo não atinja,/ Não existe porém termo algum/ Que a própria dor não finja:/ Sentes? Mentas./ Sabes? Não vês./ Quando descobres, passaste/ Quando interpretas/ Esqueces.

Sintomático é o lugar que as obras de Lewis Carroll, *Alice's adventures in wonderland* e *Through the looking-glass*, ocupam no intertexto do segundo livro de Ana Hatherly, dominado, como vimos, e como o título, desde logo, sugere, pelo tema do mundo como aparência e ilusão, quer através dos títulos de secções ou de sequências de poemas da colectânea, *Alice no país das maravilhas*, *Na casa dos espelhos*, *O lago das lágrimas*, *Passar para o outro lado do espelho*. Curiosamente, o 'fascínio' pelo 'mundo de Alice', com toda a sua carga simbólica, permaneceu indelével no espírito da poeta, vindo a emergir, de modo mais ostensivo, agora em clave predominantemente crítico-paródica, numa secção intitulada *Alice no país dos anões* de um dos seus títulos mais recentes, *A Neo-Penélope*, de 2007. Um tópico muito da predilecção de autores do Maneirismo e do Barroco, o do mundo às avessas, é aí destacado para o título de um dos poemas, que ajuda a explicar as razões da sua atracção pelo 'mundo de Alice': «O mundo de Alice/ É um mundo às avessas/ Subvertido/ Divertido, quer dizer, desviado/ Do real para o irreal e vice-versa// O seu fascínio/ É o do improvável».

Pessoa, um autor que a marcara já desde os tempos da adolescência, conforme confessa em carta de Julho de 1999 à sua tradutora alemã, Elfriede Engelmayer, não deixa de fazer a sua aparição no intertexto das primeiras recolhas de Ana Hatherly, como tivemos oportunidade de observar relativamente a um poema de *A dama e o cavaleiro*, em que pairava a sombra do poeta de *Autopsicografia* e *Isto*, insuperável mestre de *agudezas* em volta das

relações paradoxais entre *dores sentidas* e *dores fingidas*, *verdade* e *mentira*. A funda marca de Pessoa continuará sensível, de diversos modos, ao longo de toda a sua obra, nunca, porém, como elemento propiciador de resultados epigonais, mas sim como princípio libertador, que a leva a um melhor entendimento de si própria e da dialéctica que está na base do universo ficcional a que foi dando forma, e que, exemplarmente, sintetizou no posfácio a uma das edições da novela *O mestre*: «a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade».

Na carta supracitada a Elfriede Engelmayer, fala Ana Hatherly da forte impressão que lhe causou a leitura de algumas das *Elegias de Duíno*, que teve oportunidade de ouvir na rádio, nos anos 50. Sinais do abalo que esse primeiro contacto com a poesia de Rilke para ela terá significado, não são fáceis de encontrar nos seus três primeiros livros. Esse contacto, por via das *Elegias*, com o que diz ser «o transcendente da arte, com uma forma diferente de revelar o sagrado, sem ser através da religião» terá sido, certamente, determinante na conformação da sua mundividência e da sua concepção da arte, mas, aparentemente, não teve consequências imediatas a nível de produção literária. O contacto com a poesia de Rilke não se perdeu, todavia, e foi-se mesmo aprofundando, como explica na referida carta, mas só nos anos 90 ele viria a ter propriamente resultados textuais, e dos mais altos por si alcançados, nas 'variações elegíacas' feitas a partir das 10 *Elegias de Duíno*, e nas 'glosas' a alguns textos de *Sonetos a Orfeu* e *O livro das imagens*, contidas em *Rilkeana*, de 1999, sem dúvida um dos momentos culminantes do itinerário poético da autora. A ideia de *variação*, aplicada às *Elegias* de Rilke e a textos de outros autores que figuram entre os 'poemas experimentais', que coligiu em *Um calculador de improbabilidades*, de 2001, tem, como esclarece na carta à sua correspondente, «origem na [sua] formação musical», acrescentando, numa nota muito pessoal, que, «de certo modo», também teria tido origem «na tristeza que [experimentou por] não ter podido seguir uma carreira como cantora lírica da música espiritual do período barroco». Lembre-se, a propósito, que, de acordo com o que Ana Hatherly relata numa palestra que pronunciou no Museu do Chiado, em 1997, a poeta fez estudos na Alemanha, nos anos 50, com vista a uma especialização em música barroca, estudos que teve de interromper por motivo de doença que a levou a internamento num sanatório na Suíça. Por muito que, humanamente, lamentemos o abandono a que a poeta se viu forçada de uma possível carreira brilhante de cantora lírica, não podemos, ao mesmo tempo, deixar de nos congratular pelo muito que acabou por trazer à literatura e à arte portuguesas.

Em Setembro do ano em que publicou *As aparências* (1959), e, portanto, ainda antes de publicar *A dama e o cavaleiro*, em 1960, deu a poeta a lume um artigo no suplemento literário do *Diário de Notícias*, em que antecipava o que viria a ser, a partir de meados do decénio seguinte, o seu profundo envolvimento no movimento da Poesia Experimental. O artigo, intitulado O

idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta, e que era, na realidade, um manifesto de defesa da poesia concreta, com as proclamações fortes próprias da linguagem manifestária, continha, no fim, três poemas seus que se destinavam, segundo a autora, a exemplificar, melhor dizendo, a «documentar expressivamente a evolução da poesia [...] lírico-descritiva, à poesia concreta através do epigrama». Acerca dos três poemas apresentados, se dizia situarem-se todos eles «dentro de tendências dominantes do gosto poético actual», que, acrescentava-se, estaria sob a influência da «poesia oriental». O terceiro poema, que, intencionalmente, representava, dentro do processo evolutivo exposto, a poesia concreta, para além da influência da poesia oriental, testemunhava o influxo do concretismo brasileiro, que, entre os veios nele confluentes, contava precisamente com o da concisão expressiva da poesia oriental, e do qual já havia algum conhecimento em Portugal, nomeadamente através de um depoimento de Décio Pignatari sobre *Poesia concreta ou ideográfica* no n. 2 de «Gaal», de Junho-Julho de 1956, e de um ‘dossier’ dedicado à poesia concreta vindo a público no n. 1 de «Tempo presente», de Maio de 1959. Seria este poema, conforme se salienta no volume *PO.EX- Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental portuguesa*, de 1981, que o reproduz juntamente com os outros dois e o artigo acima citado, o «primeiro poema concreto publicado em Lisboa» (segundo nota inserta em *Um calculador de improbabilidades*, de 2001, o «primeiro poema concreto publicado em Portugal»). No ano anterior, José-Alberto Marques, também ele, mais tarde, ligado ao experimentalismo nacional e organizador, com E.M. de Melo e Castro, de uma *Antologia da poesia concreta em Portugal* (1973), deu a lume, numa revista de estudantes de um colégio de Torres Novas, um poema concreto, mas este texto, dadas as circunstâncias particulares da sua publicação, dificilmente poderia ter o impacto do de Ana Hatherly vindo a público num jornal de grande circulação.

Seja como for, não seriam muitos os exemplos de um «concretismo ortodoxo» (cf. o prefácio da A. a *Um calculador de improbabilidades*, selecção de *poemas experimentais* publicados entre 1959 e 1989) na poesia de Ana Hatherly, pelo menos, de acordo com a imagem dominante que pode colher-se da fase heróica da poesia concreta brasileira, a qual, em larga medida, tenderia a concentrar «a intenção poética na mancha isolada dos substantivos» (cf. o texto publicado por A.H. em 1959, no *Diário de notícias*), como, aliás, faz a poeta no texto inaugural da sua prática concretista, constituído exclusivamente por substantivos. Conforme esclarece a autora no prefácio acima citado, com o decorrer do tempo, a designação de *Poesia Visual* veio, de um modo geral, a substituir a de *Poesia concreta*, relativamente aos textos em que era determinante a visualidade. Esclarecedora a este respeito é a sua decisão de, na ‘Antologia poética’ incluída em *Interfaces do olhar*, de 2004, colocar sob a epígrafe de *Poemas visuais*, textos dos anos 90 que se situam dentro da linha dos que viriam a ser integrados, em 1973, em *Mapas da imaginação e da memória* e que figuraram na *Antologia da poesia concreta em*

Portugal, de Melo e Castro e José-Alberto Marques, desse mesmo ano. Por outro lado, a tendência representada inicialmente pela *Poesia concreta*, em face da ampliação das experiências e soluções que foram sendo encontradas, conforme Ana Hatherly salienta no texto introdutório de *Um calculador de improbabilidades*, acabou por adquirir a designação genérica de *Experimentalismo*, designação, de resto, desde cedo adoptada pelo movimento português, que fez do título da revista com que se afirmou, em 1964 e 1966, na cena literária nacional, *Poesia experimental*, o seu emblema identificador.

Em que sentido fala Ana Hatherly, no prefácio a *Um calculador de improbabilidades* que temos vindo a citar, de 'poemas experimentais', a propósito dos textos a cuja selecção procedeu, de entre os publicados entre 1959 e 1989, para a organização desse volume de 2001? O experimentalismo poético é, diz a autora, uma das «tendências do vanguardismo literário e artístico da segunda metade do século XX», e poderíamos nós acrescentar que ele se situa no âmbito do modernismo tardio, especialmente orientado para a revalorização do vector vanguardista da tradição moderna enquanto tradição de ruptura, segundo a conhecida formulação de Octavio Paz. Os poemas experimentais, que representam, como a autora faz questão de lembrar, uma vertente importante, mas não exclusiva, da sua actividade poética, vêm muito ao encontro de um seu traço definidor, que tem a ver com a circunstância de ser ela um poeta-crítico, figura relativamente comum num período muito propenso à auto-reflexividade como é o da modernidade literária, ou seja alguém que acompanha a prática literária de uma aturada reflexão sobre ela e a própria linguagem que a fundamenta. Nesta medida, não surpreende que, ao procurar dilucidar o sentido que dá à 'atitude experimental' subjacente a uma parte significativa da sua obra literária, Ana Hatherly realce o carácter sistemático de que se reveste a experimentação no seu exercício poético, referindo-se ao 'programa' que o orienta e à 'reflexão' que ele suscita nos seguintes termos: «o programa, ou o processo, e a reflexão sobre ele são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre a linguagem».

Ana Hatherly não iria, certamente, ao ponto de dizer, como Bernardo Soares, que para ela, só a sua «autoconsciência é real», mas não há dúvida de que a insistência com que se refere ao papel da «consciência dos mecanismos da criação e da comunicação» no acto poético tem muito na sua origem de um processo de autoconsciência, da presença no seu gesto criativo do que o semi-heterónimo de Pessoa considerava ser «um segundo desdobramento da consciência pelo qual sabemos que sabemos». Detenhamo-nos, porém, na passagem em que a autora sublinha a relevância da consciência, por parte do poeta experimental, de todas as implicações do seu ofício, porque ela vai permitir-lhe chegar a uma conclusão decisiva quanto ao significado profundo desse ofício como um trabalho contínuo de pesquisa «de formas e de sentidos», ao mesmo tempo que tal lhe permite fornecer ao leitor uma pista de extrema utilidade para a decifração do sentido do título (*Um calcu-*

lador de improbabilidades) que foi dado à colectânea precedida do prefácio de que faz parte a referida passagem. Juntamos, aqui, para melhor elucidação do leitor, implicado, aliás, como veremos, no processo de comunicação, os dois períodos que tínhamos em mente:

A consciência dos mecanismos da criação e da comunicação, que se procura atingir através do acto poético, está submetida às regras que o poeta a si próprio impõe e que são as normas do jogo que ele executa e persegue com ideias, palavras e actos. Neste contexto o criador surge como um investigador de formas e de sentidos, que são as improbabilidades que ele calcula.

O poeta, para os Experimentalistas, é visto, por outro lado, como possuindo uma qualidade dupla, a de *experimentador* e de *experenciador*. Quer isto dizer que ele está simultaneamente envolvido num trabalho de experimentação permanente, em que, como já tivemos ocasião de sublinhar, a experiência «se torna uma sistemática», e o «programa» associado à estética experimental se assume inclusive como apresentando uma «cariz laboratorial», e é alguém que está profundamente mergulhado numa *experiência* vital. Os termos em que Ana Hatherly põe o problema da aproximação, por parte do poeta experimental, da arte da vida («O *experimentador*, como *experenciador*, aproxima a arte da vida, assumindo a responsabilidade de uma subversão da ordem estabelecida, pela qual a criatividade se torna gesto revolucionário»), não se afastam muito dos que os teorizadores da vanguarda utilizam (cf., por exemplo, Bürger: «A Vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido de uma recondução da arte em direcção à praxis vital»). Mais à frente, no prefácio, a poeta referir-se-á mesmo à postura de insubordinação dos experimentalistas portugueses como manifestando uma qualidade dupla, de ordem ‘estética’ e ‘ética’. Isso ajuda a explicar a presença, na colectânea *Um calculador de improbabilidades*, de três poemas incluídos num conjunto de *Poemas de crítica e de revolta*, de entre 1964 e 1966, vindos do volume *Poesia 1958-1978*, de 1980, e dos quais nos permitimos transcrever o primeiro pelo seu carácter especialmente incisivo:

O que é preciso é gente/ gente com dente/ gente que tenha dente/ que mostre o dente// Gente que não seja decente/ nem docente/ nem docemente/ nem delicodocemente// Gente com mente/ gente com sã mente/ que sinta que não mente/ que sinta o dente são e a mente// Gente que entere o dente/ que fira de unha e dente/ e mostre o dente potente/ ao prepotente// O que é preciso é gente/ que atira fora com essa gente.

A intenção crítica não está igualmente ausente do primeiro poema da série *Litoteana*, vindo originariamente a público no n. 2 do magazine de poesia e desenho «Nova», referente ao Outono de 1976, e composto em 1966, precisamente no ano em que Ana Hatherly colabora no segundo número de *Poesia Experimental*. O poema, encarava-o a autora como um ‘poema satírico’, e é, todo ele, animado por um movimento «algo alucinado» em que não se regateia o «sentido de humor» e se toca mesmo o *sarcasmo*, que, no

termo da viagem, atinge, sem cautelas eufemísticas, o próprio País, o «país de anões onde tudo é pequeno». O título do poema alude, na primeira das duas partes em que é possível decompô-lo, à figura que vai constituir o seu fundamento retórico maior, a lítotes, de que a poeta, no roteiro de que fez acompanhar a colectânea *Um calculador de improbabilidades*, apresenta uma *definição* sumária («dizer pouco subentendendo muito») e a que no próprio poema se refere, enquanto figura da atenuação, ao acentuar que «na escrita é que tudo se cria/ por *understatement* por *alguém*» (sublinhados nossos). E, na segunda parte, o título joga, dentro de um procedimento recorrente na autora, e bem visível em títulos como *Leonorana*, *Anagramático*, *Tisanas*, *Rilkeana*, com o próprio nome da poeta, incorporando, assim, como se diz no já referido roteiro «a marca da [sua] autoria em todo o processo». Curiosamente, o poema comporta, no seu próprio corpo, um termo enquadrável neste jogo, «anacrusa» («em legatto em stacatto em trilo, em mordente em anacrusa»), um termo que pertence a duas metalinguagens, a metalinguagem da música e a da versificação, com que a autora está bem familiarizada, e que, mais tarde (1983), vai mesmo servir para título de um livro em que se coligem relatos de 68 sonhos.

O poema lança mão de toda uma série de procedimentos típicos da tradição vanguardista, e da que lhe é precursora, e entrega-se, num inequívoco desvaio verbal, sempre temperado pelo humor e pela ironia, aos jogos associativos próximos do automatismo surrealista e das ousadias subvertoras do modernismo mais radical, sem esquecer a força que o discurso poético nunca deixou de investir nas figuras fónicas, como, por exemplo, a aliteração e a paranomásia, e convoca, em jeito de homenagem, nomes de autores que representam aquela tradição e a que a antecede, como Camões, o Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, Joyce, Cage, os irmãos Campos, não deixando, todavia, de fora um autor de outra estirpe, desde cedo muito amado pela poeta, Rilke. No meio da babel linguística em que se dispersa, e em que paira a sombra da *Sprachmischung* de que o Pound dos *Cantos* foi grande praticante, embora sem ser nomeado, uma «certeza» norteia a poeta, a da escrita: «não há neste momento maior certeza que a da escrita».

Neste primeiro poema da série *Litoteana*, refere-se, a certo passo, o conceito de «maldade semântica» que surge ironicamente associado a uma expressão em inglês que joga paronomasticamente com dois termos, o adjetivo «sharp» (cortante, agudo) e o substantivo «shark» (tubarão), dela se dizendo que «parece», na conjugação que realiza dos dois termos, «um nome e um cognome». O referido conceito de «maldade semântica» é apresentado, no «roteiro» que intenta, digamos assim, orientar a leitura dos conjuntos coligidos em *Um calculador de improbabilidades*, como um «princípio crítico» de ampla presença no texto inaugural de *Litoteana*. Ele corresponde, afinal, como o mesmo roteiro esclarece, a um desvio dos dois termos que o constituem para uma forma de cunho inegavelmente idiolectal, construída a partir do conceito de *mal* do marquês de Sade, «parodicamente aplicado

à prática poética». Esse e outro conceito como *detergência*, no sentido ludicamente metafórico de *mudança*, como se explica no roteiro, acabam por ser manifestações de uma pulsão destrutiva e de ruptura de assinalável incidência numa parte significativa da poesia experimental de Ana Hatherly, muito propensa ao que a própria autora reconhece ser uma marcada tendência sua para «uma violenta postura crítica». Tal postura nunca esquece, porém, um saudável espírito lúdico que a leva, por um lado, a dirigir uma saudação a Huizinga, autor de um estudo clássico sobre o *Homo ludens*, num «poema-ensaio» apresentado como «teoria» de um conceito, o de «obsolescência», a pôr a par dos outros dois antes citados de «maldade semântica» e de «detergência», e, por outro, a decompor, no texto *A essência do detergente*, de *Estruturas poéticas*, de 1967, o termo «detergente», ao que aí se diz, encontrado em Rimbaud, segundo um método de *falsas etimologias* muito do agrado de uma modernidade inclinada a práticas lúdico-paródicas, em três partes: «de ter gente, deter gente e deterge ente», para concluir, com simulada candura lógica, que, afinal, o todo não é igual à soma das suas partes.

Os conceitos e os textos que, de forma mais explícita, se definem como resultado da sua aplicação, acabam por conduzir, pela sua radicalidade, a uma viragem que se opera na obra de Ana Hatherly a partir do livro *O cisne intacto*, de 1983, o qual se apresenta, no texto que lhe serve de posfácio, como uma superação do que terá sido o «delírio simultaneamente negativista e dionisiaco que marcou o [...] trabalho [da poeta] durante a (longa) fase experimental». O que, agora, se observa é um trabalho de «depuração» que contraria abertamente os «excessos revolucionários» antes cometidos. A tal *depuração* não é alheio o exemplo da poesia japonesa, concretamente do *haiku*, a que se faz referência no citado posfácio, intitulado *Notas para uma teoria do poema-ensaio*, e que é um texto que põe em evidência a profunda actualização teórica a que a poeta procedeu depois dos anos de maior militância experimentalista. Assume, nesse contexto, especial relevo a estética da recepção, com o papel decisivo que ela confere ao leitor no processo de comunicação literária, e aqui especialmente representada por um trabalho pouco antes vindo a público, *The act of reading*, de Wolfgang Iser. Mas, para além da dilucidação que, no posfácio, se faz de algumas das questões fundamentais colocadas, então, no plano da teoria, os próprios poemas que constituem os dois conjuntos em que o volume se divide, lançando mão de uma designação (poema-ensaio) a que, por exemplo, o romance já amplamente recorrera, incorporam a reflexão sobre o acto poético, o seu sentido, e a função dos intervenientes no processo comunicativo. As epígrafes, na abertura do volume, respectivamente de Ibn-Gebirol e de Giordano Bruno, preparam-nos para dois princípios estéticos que presidiram aos poemas nele incluídos, um que sublinha a jubilosa união da «matéria» e da «forma» e outro que faz a defesa do «mínimo» na arte e na natureza. Os poemas dão, assim, a ver, por um lado, a indissociabilidade do conteúdo e da forma reiteradamente proclamada pelo modernismo, e, por outro, a essencialidade

expressiva em que a tradição poética ocidental encontrou uma das suas vias de renovação no século XX, colhida em larga medida na poesia japonesa. A este propósito, num dos poemas chega mesmo a referir-se o «budismo», seguido do termo «humorismo», no que pode ler-se uma alusão ao humor que caracteriza os *koans* dos mestres do Budismo Zen, o qual, como é bem sabido, constitui o grande princípio enformador da *filosofia* dos *haikai*. Num outro poema, por sua vez, podemos ver uma glosa da epígrafe de Ibn-Gebir, sobre a união da «matéria» e da «forma», melhor dizendo, sobre o termo que torna possível essa união, a «norma». Mais importante, porém, que o princípio e a sua enunciação, sugere o poema, é a «alegria» que acompanha a liberdade da *experimentação*, em última análise, a *soberania* da poeta sobre os princípios e os materiais de que faz uso: «a etérea matéria/ tem em comum com a forma/ a norma// a alegria/ porém/ é isenta/ quando se une a elas/ experimenta// quando escrevo sou ana/ soberana». Num sentido aproximado, se afirma, num poema do segundo conjunto do livro, dentro de uma linha de força das de maior evidência em *O cisne intacto*, a que é definida por Eros, pelo «desejo», pelo «prazer», a superioridade da «verdade do prazer» sobre o «prazer da verdade», aquela do domínio do *secreto* e este último do domínio do *aberto*: «o prazer da verdade:// sabê-la/ exhibi-la/ descobri-la/ vê-la/ capturá-la/ confiá-la/ dizê-la// secretamente// a verdade do prazer».

De muitos dos textos é possível deduzir, se é que, em alguns casos, não se explicita mesmo, a poética que está, então, predominantemente na base do trabalho da autora. E essa poética assenta muito no «incerto», na «dúvida criadora», indo mesmo ao ponto de insistir, dentro de uma linha muito em voga, na época, centrada na teoria da desconstrução, na indecibilidade do «sentido», numa espécie de profissão de fé no «sentido íntimo», de um sentido que permanece «secretíssimo», e que o próprio título da colectânea, *O cisne intacto*, de algum modo se encarrega de metaforizar. Uma das mais explícitas artes poéticas da colectânea fornece, a este respeito, um exemplo elucidativo: mais importante do que a ideia de o poema ser para se «ver», para se «ler», ou mesmo, «às vezes», para se «ouvir», que, evidentemente, não deixa de ser, é a ideia de ele ser para se «adivinhar», como desafio, enigma nunca totalmente desvendável que se impõe ao leitor: «o poema é// para ver-se/ ler-se/ (às vezes ouvir-se)// mas/ sobretudo// adivinhar-se// o poeta é// uma sombra/ um perfil/ um desaparecimento// mas/ sobretudo// a despedida mão feita poema».

De acordo com o que Ana Hatherly afirma, a certo passo, no ‘roteiro’ que acompanha o volume *Um calculador de improbabilidades*, ter-se-ia verificado após a publicação de *Anagramático* uma “inflexão” no seu trabalho experimental. Considerando concluído o processo anterior das suas experiências, muito marcado, como diz, pelo ‘radicalismo’, envereda por novos caminhos, em que destaca o que é representado pelos poemas em prosa de *Tisanas*, e o que encontra expressão na ‘Poesia Visual’, nomeadamente em *Mapas da imaginação e da memória*, livro vindo, como já tivemos ocasião de referir,

a público em 1973. Por outro lado, um processo a que irá dar continuidade é o que se rege pelo princípio do *tema e variações*, e que alcançará especial fulgor em dois livros dados a lume nos anos 90, *Volúpsia* e *Rilkeana*, num caso, a partir de Camões e, no outro, a partir de Rilke, como o próprio título de imediato sugere. Mas o que, agora, nos importa não é tanto a dimensão mais abertamente experimental do trabalho poético da autora, embora a ela não deixemos de voltar, nomeadamente a que diz respeito às linhas acima citadas, como a via que é aberta por *Cisne intacto* e que, de certo modo, significa, como vimos, uma sua superação.

A este propósito, é, desde logo, de referência obrigatória a colectânea que é dada à estampa no ano em que a poeta celebra os quarenta anos de se publicar em volume, *A idade da escrita*, de 1998. A própria Ana Hatherly, em mais do que um lugar, não deixou de ver na obra um livro de ‘grande maturidade’, tendo plena consciência de que aí atingira, por um lado, um alto grau de depuração na sua escrita, e, por outro, de que, nela, realizara uma aprofundada reflexão sobre as suas mais variadas implicações, na relação com o mundo e a vida e a própria tradição literária. O segundo poema da colectânea, que deu o título ao volume, é apresentado como ‘poema-ensaio’, uma categoria genológica com que já tínhamos deparado no texto que acompanhava *O cisne intacto*. Tal designação corresponde, de alguma forma, à que se tornou mais corrente de metapoema, ou seja o poema que se faz gesto reflexivo sobre si mesmo, a poesia, o seu funcionamento textual, o sentido, o modo como se situa perante a representação do real, etc. No caso vertente, trata-se de um díptico em que a poeta reflecte sobre a escrita, palavra-chave, como vimos, convocada para o título do livro e, como tal, essencial para a sua compreensão, a sua leitura. Dentro de um entendimento que é, desde cedo, o da poeta de que a escrita é «para se ver», ela é «sinónimo de IMAGEM», em que se torna, pois, necessário considerar a sua visibilidade, designadamente através do uso de maiúsculas ou da disposição das palavras na página, em degrau, por exemplo. Por outro lado, a necessidade da escrita faz-se também sentir na circunstância de que é ela que conduz à *compreensão*, à *apreensão* da realidade. É ela que torna possível a revelação do «mundo», ao mesmo tempo que é «o prolongamento extensíssimo da mão». Sucedem-se no livro os enunciados que nos permitem reconstituir uma poética, acompanhar as suas linhas de força principais. Reproduzindo as famosas palavras do título de Campos, a sua estética não é uma estética aristotélica, pelo menos, no sentido em que muitos tentaram prender, se é que é possível, o conceito de *mimese à imitação*. Diz a poeta numa das mais explícitas artes poéticas do livro que a ambição do poeta não é «duplicar o mundo», «fazer dele uma cópia», mas sim produzir o que o mundo «não tem», «não diz», «o que o mundo não é». Numa entrevista a Pedro Sena-Lino a própria poeta se encarregou de fornecer uma pista de leitura para o entendimento do final do poema, a que aludem as últimas citações feitas por nós. Esclarece ela que «o que o poeta-experimentador procura é ir além do ób-

vio». Noutros lugares, se reitera essa ideia de que o trabalho do poeta, filho da «invenção», é um contínuo trabalho de *reinvenção*. A sua mundividência identifica-se, por outro lado, com a visão do mundo de uma época em que, enquanto estudiosa e académica se especializou, o barroco. É isso sensível não apenas nas *meditações*, nas *paráfrases* que faz de Gôngora, de Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Madalena da Glória, mas também nas imagens a que frequentemente recorre, na visão que nós dá, por exemplo, da morte, do «teatro» com que o «barroco fala» dela, e ainda na relevância que as figuras têm nos textos, desde as figuras fónicas às metáforas e aos paradoxos e oximoros. Acentua-se também a fugacidade da vida, a «angústia de passarmos», o domínio da *incerteza* e do «acaso» («o fortuito acaso rege tudo»), e a única coisa que o poeta pode fazer é aproveitar o momento que passa, colher «o dia», e, enquanto artista, fazer do seu trabalho um meio «para tornar a vida suportável».

No breve prefácio que escreveu para *O pavão negro*, de 2003 (o livro está, na sua origem, em parte associado a uma exposição que a autora realizou no Porto, em 1999), diz Ana Hatherly que o seu trabalho de «escritora-pintora» se caracteriza «por uma incessante pesquisa do acto de criar». Assim é, com efeito, e também nesta colectânea tal se verifica. Essa pesquisa assume-se, aqui, essencialmente, porém, como uma incessante inquirição sobre a linguagem e as faces em que ela se multiplica, a língua, a escrita, a fala, as «palavras», sobretudo estas como sua mais concreta figuração, e o sentido. Não por acaso o discurso adquire, neste livro, uma manifesta feição interrogativa, de tonalidade frequentemente filosofante e, não raro, tingida das cores sombrias da melancolia. O sentido parece ser, para a poeta, o grande «enigma», a grande interrogação, e, ao longo do livro, ele nos surge, nos confronta, sob diversas figurações: «copa do sentido», «as abruptas margens do sentido», «a vastidão erma do sentido», «enigma do sentido». Evanescente, esquivo, ele justifica que a inquirição não cesse, que prossiga indefinidamente. Em *A idade da escrita*, como vimos, era a escrita, com presença no título do livro, que estava no centro. No livro sobre o qual, agora, nos debruçamos, ela também está presente, com uma posição de inquestionável relevo no palco que os poemas erguem perante nós. São, no entanto, as «palavras» que ocupam o proscénio. Não são poucos os poemas que as convocam para os títulos. Elas ganham uma condição objectual (cf. *As palavras-objects*) e realizam acções, animadas pelo ímpeto dos verbos (cf. *As palavras aproximam*), «As palavras aproximam:/ prendem-soltam/ são montanhas de espuma/ que se faz-desfaz/ na areia da fala// Soltam freios/ abrem clareiras no medo/ fazem pausa na aflição// Ou então não:/ matam/ afogam/ separam definitivamente// [...]». Num dos poemas se diz mesmo que «Tudo/ cabe dentro» delas, e o exemplo que é dado não poderia ter mais expressiva e sugestiva amplidão: «O voo sinuoso das aves/ as altas ondas do mar/ a calma do mar».

Este último poema, curiosamente, tem o seu ponto de partida numa estranha imagem usada por um «poeta barroco» não identificado: «as pala-

bras/ são as línguas dos olhos». O barroco, com o qual a poeta, enquanto docente e investigadora, manteve um trato tão íntimo, acaba, também nesta fase, por fazer, com frequência, a sua aparição no seu trabalho criativo. Não surpreende, assim, que a memória da imagística e da construção barrocas esteja subjacente ao jogo «feérico» e à imaginosa e exuberante *pirotecnia* que preside a um poema como «A palavra poética em metáfora de obsidiana», que, não o esqueçamos, tem como autora alguém que, entre outras coisas, foi editora de Jerónimo Baía:

A obsidiana é um vidro vulcânico/ negro como a antracite, o ónix, o azeviche./ Antes de ser vidro, porém, foi lava ardente/ pedra líquida/ vômito das profundezas/ válvula de escape/ massa de bolo cru/ concha de pedra que estala/ revelando o seu recheio/ que escorre ácido e fétido/ como tumor que arrebenta./ explosão de estupenda cor/ jacto feérico, pirotécnico/ solta vivas estrelas/ fogo de ouro/ que cintila contra o céu que ferve/ raivoso ao contacto com o mar./ Quando por fim arrefece e se transforma em cinza/ a obsidiana concentra-se/ e do nada faz o seu diamante.

O poema acabado de transcrever faz par, até pela semelhança dos títulos, com o que encerra a primeira parte do livro, *A escrita em metáfora de tai-chi*, em que a descrição metafórica de uma arte marcial oriental, o tai-chi, equivale à aparência de descrição científica que naquele é feita. Se no primeiro poema o que importa relevar é o fulgor do exercício verbal realizado, com a carga que ele transporta da memória do barroco, no segundo o que interessa destacar é a filosofia subjacente às artes marciais de um Oriente desde cedo presente entre as preocupações da poeta, e o que ela significa enquanto exercício de meditação, de concentração tendente a um equilíbrio total do ser.

A capa do livro *A idade da escrita* a que já aludimos, é ilustrada por um *caligrama* da autora, e a contracapa exhibe o mesmo *caligrama*, mas sobre fundo negro, como se fosse o negativo da primeira imagem. A este caligrama se referiu a poeta numa entrevista que lhe fiz para a revista hispano/ portuguesa, *Hablar/ Falar de Poesia*, em 2001, chamando a atenção para o texto que nele trabalhava e que tornara, como, aliás, se verificava em outros caligramas do mesmo tipo, «deliberadamente quase ilegível». O que esse texto diz, sublinhava a entrevistada, era o seguinte: *Salva a alma*. Ora o que há de estranho neste enunciado é que ele é o núcleo em volta do qual se organiza uma das tisanas, aquela que tem, no livro que as reúne, o número 259, e que reza o seguinte: «Passeio no Estoril. Subitamente, numa rua por onde nunca tinha passado, num pequeno espaço pintado a branco está escrito: salva a alma». O que isto prova é que há, como, de resto, seria de esperar, vasos comunicantes na obra de Ana Hatherly, animada, toda ela, afinal, na condição dupla que é a da sua autora de escritora-pintora, pela mesma «incessante pesquisa do acto de criar».

O caligrama, categoria genológica consagrada, como é sabido, por Apollinaire, integra-se na Poesia Visual da autora. Para uma abordagem, necessa-

riamente breve na circunstância, desta vertente da sua obra, encontramos importantes achegas na entrevista que Ana Hatherly deu a Ruth Rosengarten, quando da exposição que realizou na Gulbenkian, em 2000, sob o título de *Hand Made*, e que foi publicada no n. 4 da revista *Arte ibérica*, de Maio desse mesmo ano. Aí esclarece ela que, nos caligramas, trabalha sobre a escrita «enquanto signo visual e não linguístico», ao mesmo tempo que não deixa de acentuar que os caligramas partem sempre «de uma frase, de uma palavra que é um mote». Aqui, como, aliás, já acontecia na Poesia Concreta, o «desenho», a «mancha na página», é mais importante «que o próprio conteúdo». Numa palestra pronunciada três anos antes, no Museu do Chiado, já tivera a poeta ocasião de frisar o que pretendia com os textos-visuais em que tinha deliberadamente tornado «ilegível» o «texto concreto» que neles pudesse existir: «O que eu pretendia [...] era *dar a ver a escrita e não o escrito*, [...] era que se lesse a escrita *per se*, como realidade representativa da criatividade e não como um cego ou mudo meio para veicular outra coisa que não ela própria». Não quer isto dizer que o texto linguístico trabalhado no texto-visual não seja importante e não suscite o interesse do leitor, o incite a decifrá-lo, e a que ele, depois, se torne sensível à força do seu conteúdo, como acontecerá, certamente, no caso do caligrama que servia de ilustração à capa de *Idade da escrita*. Um pouco à frente, no texto da palestra, não deixa Ana Hatherly de chamar a atenção para a «simultânea ou alternada ligação/ dissociação» que, nos textos-visuais, «se estabelece entre *ikon e logos*», o que é uma forma de lembrar que, em última análise, a *escrita* não rasura o *escrito* por completo.

As tisanas, essas, tiveram a sua primeira edição em 1969. Verdadeiro *work in progress*, na sua edição mais recente, de 2006, atingiram o número de 463, já relativamente perto das 500 em que a autora consideraria concluído o projecto. Na sua fase inicial, estariam, segundo a própria poeta, muito próximas do espírito dos *koans*, os problemas ou enigmas de que os mestres do Budismo Zen se serviam para a iniciação dos discípulos. Os *koans* tinham como objectivo principal uma aprendizagem por parte destes que os levasse a pôr em causa as ideias feitas e a lógica convencional, e a interrogar-se permanentemente, longe das respostas fáceis ditadas pelo senso comum. Fábulas, ou antifábulas, as tisanas exigem, assim, um fino exercício de inteligência que requer a desaprendizagem, como diria mestre Caeiro, das categorias lógicas habituais e a imersão em novas formas de apreensão da realidade. Textos produzidos num lapso temporal tão dilatado, natural seria que neles se fossem verificando mudanças mais ou menos profundas. Um aspecto neles, todavia, se manteve ao longo dos anos: o dizerem sempre respeito «a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que se oferece ao leitor como desafio». É isso bem sensível na tisana n. 259 que acima citámos, e em que o *acontecimento* é o encontro do narrador com a frase escrita «num pequeno espaço pintado a branco» de uma rua do Estoril («salva a alma») e o desafio

que lança ao leitor, o confronto irrecusável com a inquietação metafísica que ela gerou no espírito do narrador. Independentemente do influxo que tenham recebido do Budismo Zen, as tisanas são indubitavelmente produto de um poeta bem moderno, conhecedor de toda uma tradição ocidental de textos marcados pelo ludismo, pelo humor, pelo *nonsense*, pelo desconcertante, pelo absurdo, pelo espírito do paradoxo, de que se podem encontrar exemplos nos *aforismos* de Lichtenberg, nas *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, em múltiplas páginas de Kafka e no *humour noir* de surrealistas e afins.

Nos anos 80 e 90, Ana Hatherly regressa ao experimentalismo das décadas anteriores, através de textos baseados no princípio do tema e variações, primeiro nos textos com que colaborou no volume colectivo de 1982, intitulado *Joyciana*, e, depois, na *plaquette* que deu a lume em 1994, *Volúpsia*, e naquele que representa o ponto culminante deste processo, *Rilkeana*, de 1999. Iremos, embora sem descer a uma análise muito detalhada, centrar-nos nos dois últimos títulos.

A ideia de variação teve, em larga medida, como já antes tivemos ocasião de salientar, origem na formação musical que a autora recebeu na Alemanha nos anos 50. É nos estudos que a aí realizou, e em que teve grande destaque a música espiritual do período barroco, como preparação para uma carreira de cantora lírica a que, por motivos de doença, Ana Hatherly não pôde, infelizmente, dar concretização, que, afinal, se encontram as raízes mais fundas do seu interesse pelas *variações*, que, como é sabido, ocupam um lugar central na música barroca, e designadamente em J.S. Bach. A *plaquette* *Volúpsia*, de título muito sugestivo relativamente ao papel que Eros desempenha numa das linhas de força mais em evidência na poesia da autora, tem a antecedê-la uma epígrafe de O.V. Milosz («L'être qui aime n'est-il pas l'Amour?»), bem em sintonia com a poesia de Camões que aí se glosa e que é uma poesia muito fiel ao tópico do *Amor do Amor*, de grande centralidade na tradição petrarquista. Como logo o verso inicial do poema inaugural anuncia («Amor é fogo que arde e se vê»), o poema de Camões mais amplamente objecto de glosa, de variações, na *plaquette*, irá ser o soneto *Amor é fogo que arde sem se ver*, e o que vai acentuar-se, numa obra em que se faz a «exaltante» e «exultante» celebração do amor, é o seu carácter contraditório, assente retoricamente, no essencial, tal como já se verifica no texto de partida, no oxímoro («vitória álacre e suma desgraça»; «lúcida cegueira»; «este ser-não-ser»; «este querer-já-não-querer»; «esta renovada festa-febre»).

O barroco como ímpeto inspirador ou propulsor, já presente, por via das variações, na glosa do texto do maneirista Luís de Camões, volta a figurar, desta feita como princípio estruturador, na forma adoptada pelas suas *Rilkeanas*, que seguem, conforme a autora esclarece, em carta de Julho de 1999 dirigida à tradutora alemã das *Tisanas*, o modelo da «coroa poética barroca». Escreve ela, «É uma estrutura simétrica que apresenta o mesmo número de variantes (ou desdobramentos) de cada glosa livre do texto de Rilke: 4 desdobramentos para a primeira e para a última, dois desdobramentos para ca-

da uma das oito glosas intermédias». O que a autora chama *desdobramento* cumpre, em regra, relativamente à glosa que é feita de cada uma das elegias de Rilke, uma função de síntese dos nós de sentido presentes na glosa, e corresponde a uma preocupação de reforço e clarificação desse sentido perante o leitor. Não se trata propriamente de facilitar a vida ao leitor, mas sim, da parte da poeta, que se integra na tradição do poeta-crítico como temos salientado, de um verdadeiro *acto crítico*, de fornecer linhas de leitura que, todavia, não pretendem limitá-la. E é o que se observa na 1ª glosa.

Esta glosa é, como a poeta faz questão de salientar na carta a Elfriede Engelmayer, uma «glosa livre», bastante livre mesmo, e não são muitos os motivos que ela retoma da elegia inaugural de Rilke. Ana Hatherly tem, aliás, a preocupação de sublinhar a diferença de contexto histórico-cultural em que se situam ambos os textos, o texto de partida e o de chegada, além de que, no que no seu «grito» há de muito pessoal, ela recusa igualmente a leitura das suas variações à luz do «impacto», poderosíssimo, de resto, que as *Elegias de Duíno* tiveram anteriormente na poesia portuguesa. Há nela, por outro lado, plena consciência de que, no cômputo geral das variações que realizou, a partir de Camões, Joyce, ou John Donne, estas ocupam um lugar manifestamente mais alto, até, diríamos nós, pela harmoniosa fluidez que os poemas alcançam no seu desenvolvimento. Há, por outro lado, motivos que se afastam da 1ª elegia rilkeana, como, por exemplo, a aproximação entre as nuvens contempladas no momento tão propício à meditação que é o ocaso e os anjos, nuvens que são também a metaforização da impermanência que tudo domina. Não deixe de se referir, por igual, a contaminação que, no termo da glosa, recebe o motivo da noite vindo da elegia inicial, por via, não tão inesperada como isso, da *Ode à Noite* de Álvaro de Campos, «e aos poucos surgir a noite/ antiga e idêntica sempre/ lançando-se em vossos braços». A grande nota de diferença entre os dois textos, a elegia e a sua glosa, reside, porém, na pungência melancólica que percorre esta última, e traduzida em dúvida angustiada, em consciência da inutilidade de todo o gesto, em radical ausência de resposta a qualquer «grito», em sintonia, aliás, com o tempo, perto do fim do milénio, que a viu nascer, mergulhado numa atmosfera generalizada de cepticismo e pessimismo. Realce-se ainda um traço retórico muito característico do idiolecto da poeta portuguesa, em fidelidade à sua matriz barroca, sensível a todo o tipo de contradições, e que, aqui, encontra expressão no oximoro, «sobre azul/ esplêndido e kitsch»; «ilusão de óptica que me fascina e oprime».

Na entrevista já citada a Ruth Rosengarten que veio a público em Maio de 2000, na revista *Arte Ibérica*, Ana Hatherly refere-se, a certa altura, à ultrapassagem que, então, teria realizado do Experimentalismo, nos seguintes termos: «eu passei pelo Experimentalismo, tirei daí aquilo que me interessava, e depois rejeitei-o. Tudo o que for demasiado restritivo, eu não quero». Ora a verdade é que, como tivemos ocasião de assinalar a propósito das mudanças de rumo operadas no itinerário da poeta a partir dos anos 80, a atitude expe-

rimental nunca desapareceu por completo dos seus escritos, apenas se terá atenuado a sua vertente mais radical, ou então terá tomado outros caminhos, como, por exemplo, os que encontraram expressão na continuidade da poesia visual, reforçados, aliás, pelo crescente reconhecimento institucional da sua obra no domínio das artes plásticas. Seja como for, é indubitável que à autora terá agradado o «alargado leque de opções» que ficara à sua disposição depois de deixar para trás a prática de um experimentalismo mais «restritivo». Há, na realidade, nos seus últimos textos um estilo mais solto, mais variado, que se furta às imposições de uma poesia programática, e que livros tão diferentes como *Itinerários*, de 2003, *Fibrilações*, de 2004, e *A Neo-Penélope*, de 2007, exemplarmente ilustram. A encerrar esta comunicação que já vai excessivamente longa, deter-me-ei apenas em *Fibrilações*, até porque a uma secção do livro de mais recente publicação já me referi por motivo do lugar que nela ocupa uma personagem que já vinha das primeiras tentativas poéticas da autora nos anos 50, a Alice de Lewis Carroll, e do título mais antigo fiz largo uso num ensaio, *A viagem na poesia de Ana Hatherly*, incluído no volume antológico dedicado a Ana Hatherly, *Interfaces do olhar*, 2004.

Fibrilações teve uma pequena edição fora do mercado, em 2004, como vimos. A *plquette* é composta por um pouco mais de 4 dezenas de poemas, motivados por uma crise cardíaca sofrida pela autora e a que o título alude. Os textos são breves e difícil é que não lhes reconheçamos um modelo na poesia oriental, a que a poeta foi sempre muito sensível. O coração, no centro do ciclo, é aqui despido de muita da carga metafórica que a tradição literária nele foi acumulando ao longo dos séculos, e reduzido à sua mais simples função de músculo de cujos batimentos regulares a vida depende. Antes de ele assumir o lugar central que lhe cabe no conjunto, a poeta como que ensaia o caminho a seguir. A experiência por que ela acaba de passar acentua a dificuldade de as palavras a dizerem. Há nelas próprias, por outro lado, uma obscuridade que torna mais árduo o seu acesso ao leitor, «O verdadeiro poema/ não se pode ler/ É um tiro no escuro/ inaudito e cego». O próprio pensamento, habituado a ser livre, a expandir-se, se sente, agora, limitado pelas sombras que o envolvem: «Pensar/ é como tactear uma sombra/ entrar de rastos/ numa profusão de escuros». Há qualquer coisa que se «partiu» irremediavelmente, um «espelho» que se estilhaçou. A «moldura» que «ficou», impõe, porém, que se resista estoicamente, «sem alarido». Mesmo no meio da escuridão, a necessidade de «entender o mundo» permanece, e até o sentido lúdico não abandona por completo o sujeito: «A nossa tarefa é entender o mundo/ diziam os antigos/ Já sabiam/ que os jogos somos nós/ (*the toys are us*)». Depois de uma dezena de textos em que como que experimenta a capacidade de as palavras dizerem o abalo que a atingiu, a poeta está em condições de enunciar as várias «Formas do medo» e de nomear, finalmente, o órgão que esteve na origem da crise. É sobre ele que faz, então, incidir a atenção, multiplicando as imagens com que procura entendê-lo na sua irrecusável autonomia: «Quero parar e não posso/ o coração não deixa/ Com

enorme diligência/ quer continuar/ (pertence a outro limiar)». Sucedem-se as tentativas de o cingir, de o definir, às vezes mesmo sob forma aforística: «O coração é um obreiro/ a tempo inteiro»; «o coração é um pulsar imenso/ uma abertura ao possível»; «O coração é como um fruto/ cresce/ amadurece/ mas não cai».

Nos últimos textos da *plaquette* a auscultação que a poeta faz da sua condição, com um estoicismo não isento de melancólico desengano, recorre predominantemente à sagesa alusiva da metonímia em relação a todo o processo que nos mantém vivos, dependente do coração e do aparelho circulatório. E é de «veias», de «sangue», de «vermelha corrente» que se fala. Nunca, todavia, a poeta se esquece de que os versos que escreve, com batimentos homólogos aos do órgão que ausculta, fazem parte de poemas, objectos que afeiçoa com todo o cuidado. «Viver é uma hemorragia calculada», diz-se no fecho de um dos poemas, mas mais do que isso, para ela, mesmo no meio da dor, será uma «aventura»: «Viaja sem qualquer bagagem:/ Entre o que te salva/ e o que te mata/ nada substitui a aventura». Que é também a aventura da escrita posta, desde sempre, no coração da vida.

Bibliografia

- Bürger P. 1993, *Teoria da vanguarda*, Veja, Lisboa.
 Hatherly A. 1973, *Mapas da imaginação e da memória*, Moraes Editores, Lisboa.
 — 1980, *Poesia 1958-1978*, Moraes Editores, Lisboa.
 — 1994, *Volúpsia*, Quimera, Lisboa.
 — 1995, *O mestre*, Quimera, Lisboa.
 — 1998, *A idade da escrita*, Edições Tema, Lisboa.
 — 1999, *Rilkeana*, Assírio & Alvim, Lisboa.
 — 2001, *Um calculador de improbabilidades*, Quimera, Lisboa.
 — 2003a, *O pavão negro*, Assírio & Alvim, Lisboa.
 — 2003b, *Itinerários*, Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão.
 — 2004a, *Fibrilações*, Quimera, Lisboa.
 — 2004b, *Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética*, Roma Editora, Lisboa.
 — 2006, *463 tisanas*, Quimera, Lisboa.
 — 2007, *A Neo-Penélope*, Assírio & Alvim, Lisboa.
 — 2009, *Anacrusa: 68 sonhos*, Edições Cosmorama, Maia.
 Hatherly A., Castro E.M. de Melo 1981, *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa.
 Sena J. de (sel. e apresentação de) 1983, *Líricas portuguesas*, III Série, II vol., Edições 70, Lisboa.

Poesia, geografia e memoria in António Manuel Pires Cabral

Giorgio de Marchis
Università Roma Tre

O que estes trinta anos fizeram das aldeias! Já não falo das casas novas, erguidas com dinheiro de fora e com risco à moda de lá, presumir que ofuscam e envergonham com suas pompas e brilhos o velho xisto, que ainda há-de ser casa quando aquele cimento e tijolo e azulejo indecentes se tiverem, *quia pulvis sunt*, confundido no rodar do tempo. Tão pouco falo de novas vivências, que vieram tomar o lugar de velhos usos, fazendo-os recuar para os sótãos da memória. Falo sim, porque hoje é o silêncio que reina e dita, de como a aldeia já não se ouve como se ouvia
[Pires Cabral 2011: 47]

Ecco come, nel 1985, il poeta A.M. Pires Cabral prendeva atto del processo di desertificazione, umana e culturale, che, negli ultimi decenni, aveva travolto la sua terra, la regione di Trás-os-Montes, vittima di un'emorragia emigratoria apparentemente inarrestabile, ma anche di una perversa modernizzazione i cui nefasti effetti, tra i tanti esempi possibili, potevano essere esemplificati anche solo attraverso la trasformazione del Café Moreno, che – «decorado com madeiras e espelhos [...] desde os tempos em que o açúcar vinha para a mesa, não em açucareiros colectivos, muito menos em pacotes, mas em pequenas medidas individuais cromadas, a rasar as bordas» (Pires Cabral 2011: 76) – era il principale polo culturale della piccola località di Valeiros:

[...] o café Moreno se modificou com o advento da televisão. Feliciano Moreno, o dono, viu depressa o furo da caixinha mágica e comprou uma para o café. Tudo se subverteu então. Os homens vinham à noite já não para tomar um café conversado e discutido ao trinta e um, mas para ver o telejornal, o teatro, as variedades, o desporto. [...] Começaram timidamente a aparecer as primeiras senhoras no café. [...] E dessa forma também a sala de dentro, onde deixaram de decorrer os lances emocionantes do jogo meio clandestino, foi vítima da televisão. Depois, como uma desgraça nunca vem só, Feliciano Moreno entendeu que devia remodelar o café, substituindo as madeiras e os espelhos por azulejos

e cromados. Eu entendo que o piorou de forma irremediável. Ficou muito frio. Isso: demasiado frio (Pires Cabral 2011: 79).

Al silenzio dei villaggi abbandonati corrisponde l'indecenza di uno sfarzo kitsch fatto di azulejos, specchi e cromature, del tutto estranei alla rigorosa disciplina agricola del territorio. Da questo punto di vista, credo sia interessante, citare le considerazioni del sociologo António Barreto, che si riferisce in questi termini alle trasformazioni sociali vissute dal Portogallo negli ultimi quattro decenni del Novecento:

Nas últimas quatro décadas, as mudanças na sociedade portuguesa foram dramáticas. Em profundidade e, sobretudo, muito rápidas. Em menos de quarenta anos, sendo embora o mesmo país, passou a viver-se numa sociedade muito diferente. É este um dos «mistérios» da nacionalidade e da identidade cultural: apesar das rupturas e das diferenças, a continuidade e a memória fazem com que os cidadãos se sintam pertencer ao mesmo país (Barreto 2005: 137).

In sostanza, nonostante alcuni dei caratteri essenziali del Portogallo degli anni Sessanta, comprese consuetudini plurisecolari e mentalità della popolazione, siano scomparsi o cambiati profondamente, i portoghesi, afferma lo studioso, non avrebbero avvertito in maniera traumatica la trasformazione del loro paese, cogliendone piuttosto la continuità al di là delle cesure non di rado drammatiche.

Questa sorta di anestetizzata indifferenza – che, su altri presupposti, Eduardo Lourenço ha definito «ontologica» e che, prendendo atto della sua sorprendente natura non traumatica, ha considerato un esempio di «incosciência colectiva» lusitana (Lourenço 2001: 46) affine, in un certo senso, alla natura essenzialmente non-tragica della vita portoghese diagnosticata da José Gil (2007) – non si è data in maniera altrettanto indolore in Pires Cabral, un poeta di profonde radici rurali, che, dal 1974, data di pubblicazione della sua prima raccolta di versi, *Algures a Nordeste*, ha dedicato buona parte della sua opera (per lo più poetica, ma, come si è visto, non solo) a preservare la memoria letteraria di una geografia transmontana avvertita ormai come postuma, perché condannata da un progresso identificato spesso con l'avvento della chimica e della plastica:

Há trinta anos havia pássaros. Vinha Março, Abril, e o cuco solfejava incansável nas ramagens. Mais adiante, era o chinchalarraiz que se empoleirava na frança mais alta dos choupos e dali parecia desafiar céus e terra. Por Agosto, ouvia-se a cotovia e a rola e a boubela; por Setembro, as aves de arribação, que se iam embora e deixavam cá ficar por mais um tempo o pisco, cuja voz tem uma melancolia sem fim na friagem das manhãs. Hoje, a química dos pesticidas gera frutos e colheitas mais sãos, dizem; mas, com a outra mão, desdobrou sobre os campos o sudário do silêncio (Pires Cabral 2011: 47)¹.

¹ Questo brano in prosa ha in *Ruflar de Asas*, poesia pubblicata all'interno della raccolta *Algures a Nordeste*, un equivalente in versi.

Di tutta la geografia transmontana si potrebbe, in sostanza, dire quanto il poeta dice del Café Moreno: «*não era em 1966, evidentemente, o mesmo café que fora vinte anos antes e que ainda retenho na memória*» (Pires Cabral 2011: 76). Da questo punto di vista, hanno ragione Isabel Alves ed Hercília Agarez quando affermano che «*a obra de A.M. Pires Cabral ganha em ser lida como um manifesto de fidelidade a uma geografia concreta: Trás-os-Montes*» (Alves, Agarez 2011: 7).

Tale fedeltà, però, non va confusa con una forma di regionalismo folclorizzante. Se la tematica regionale, infatti, è presente nella poesia di Pires Cabral, il regionalismo poetico pirescabralino, a scanso di equivoci è bene sottolinearlo, non si fonda mai sul falso esotismo, sul pittoresco anacronistico oppure su una *laudatio temporis acti* costruita intorno a un'idillica pseudo-mitologia rurale. Al contrario, il profondo legame tra geografia, memoria e poesia in questo autore, si basa su un'etica rigorosissima che, ricorrendo alle parole di Wendell Berry, un altro straordinario poeta contadino, potremmo definire *conoscenza locale*:

Il regionalismo cui personalmente aderisco potrebbe essere definito soltanto come *vita locale consapevole di sé stessa*. Tende a sostituire ai miti e agli stereotipi su una regione la conoscenza specifica della vita del luogo in cui un individuo vive e intende *continuare* a vivere. Riguarda la vita tanto quanto riguarda la scrittura, ma riguarda la vita *prima* di riguardare la scrittura. Il tema di questo genere di regionalismo è la consapevolezza che la vita locale, per la sua qualità ma anche per la sua continuità, dipende in modo complesso dalla conoscenza locale (Berry 2015: 51).

La conoscenza locale di cui parla il poeta statunitense può, forse, essere chiarita ricorrendo alle considerazioni teoriche e al fare poetico di un altro esponente di questa in fondo piccola famiglia di 'poeti locali' contemporanei, decisi a non rassegnarsi all'apparentemente inesorabile perdita della propria *Terra Mater*. Riferendosi alla capacità di «*sentire il luogo*», Seamus Heaney – il poeta irlandese che forse più di qualunque altro condivide con Pires Cabral l'esperienza, intima e disciplinante, della scuola dei campi, nonché la percezione della propria poesia come una vanga o un aratro – affermava, nel 1977, in un celebre saggio intitolato *The sense of place*, che ci sono «*due modi in cui un luogo è conosciuto e amato, due modi che possono essere complementari ma allo stesso modo possono risultare contrari. Uno è vissuto, illetterato e inconscio, l'altro è appreso, letterato e conscio*» (Heaney 1996: 153).

Così, quando si consolida il matrimonio (il termine è dello stesso Heaney) tra «*il senso di noi stessi come abitanti non solo di un paese geografico, ma di un paese della mente*» (Heaney 1996: 155) oppure, come nel caso di Pires Cabral, di un paese della memoria e della nostalgia, quando, in sostanza, si annoda una geografia fisicamente abitata a una profonda culturale locale, che tanto si può acquisire in maniera letteraria e consa-

pevole come attraverso saperi ereditati e trasmessi oralmente, ecco che, da questo legame, può scaturire una poetica del luogo e la sua più piena espressione letteraria.

Del resto, il *senso del luogo* (che è allo stesso tempo conoscenza, possesso e appartenenza) fa sì, sempre secondo Heaney, che i nomi stessi dei villaggi e delle città trasformino il paesaggio in un manoscritto che solo il poeta locale può decifrare. Da questo punto di vista, sfogliando *Algures a Nordeste* (1974), *O livro dos lugares e outros poemas* (1999) e *Arado* (2009), le raccolte poetiche di Pires Cabral che maggiormente dialogano con la realtà transmontana, è impossibile non pensare al vagolare del poeta per Moncorvo, Ligares, Soeima e Vilarinho do Monte, microcosmi in cui l'autore afferma di aver visto Dio dormire; oppure São Miguel da Pena, un luogo desolato e liquido, dove «se te soltam e embaraçam / pensamentos / como inimigos que se abraçam» (Pires Cabral 2006: 242); e ancora Malta – «um lugar bom para morrer em combate, / um lugar mau para estar de olhos abertos, / oh! nunca un neutro lugar para conhecer – / um trágico lugar» (Pires Cabral 2006: 41); o la «Bela e núbil» Serra de Bornes, que «outrora um literato [...] comparou com o dorso alongado dum gigante a dormir» (Pires Cabral 2006: 42), fino alla cattedrale di Miranda, le cui pietre «cobrem no chão os ossos dos que foram / desta vida a outra sem lugar» (Pires Cabral 2006: 44).

Come si è detto in precedenza, al cospetto di una chimica che «avança com tremendo pé» (Pires Cabral 2006: 61), al poeta non rimane che il compito di preservare almeno il ricordo di una terra condannata ad essere abbandonata e dimenticata. Si capisce così il senso dei versi presenti nella poesia *Emigrantes*, in cui riecheggia un antico proverbio transmontano, che Miguel Torga aveva già recuperato, nel 1941, in *Um Reino Maravilhoso*: «Para cá do Marão, mandam os que cá estão!...» (Torga 1967: 28). Trascorsi pochi decenni, però, l'autonomia e l'orgoglio hanno, ormai, ceduto il passo all'oblio: «Com o Douro a sul, a sul nos fica a vida. / Para cá do Marão manda o olvido» (Pires Cabral 2006: 24). Da questo punto di vista, ha ragione Joaquim Manuel de Magalhães che ha interpretato il Nordest di Pires Cabral come «um espaço de resistência à degradação do mundo» (Magalhães 1998: 160) che passa anche attraverso la celebrazione del lavoro manuale e si traduce in un'oggettiva poetica dell'umiltà, come, del resto, suggerisce anche il sottotitolo della prima raccolta del poeta, *Algures a Nordeste*, che, nel suo proposito di cartografare ogni aspetto di questa regione desolatamente postuma, si presentava come un *Catálogo de Feios, Simples e Humildes*.

Le poesie pubblicate nella raccolta del 1974 sono, quindi, dedicate agli emigranti, ai vecchi che «entram na igreja e com gengiva nua / mansamente pedem e adoram» (Pires Cabral 2006: 22), agli zingari impietosamente scacciati dai contadini e alle prostitute, caste quanto generose, che «concediam-nos crédito e carinho» (Pires Cabral 2006: 27). La voce del poeta sembra volersi unire, insomma, al coro degli sconfitti e dei dimenticati, accompagnando l'«indizível canto dos ceifeiros» (Pires Cabral 2006: 23).

Allo stesso modo, sempre nel desiderio di mappare ogni aspetto di un territorio minacciato, Pires Cabral non trascura di celebrare la flora e la fauna, dedicando alcuni versi alle piante e agli animali che popolano il territorio transmontano: le ciliegie, «jantar de gente que não janta» (Pires Cabral 2006: 54), i tigli, la violetta, «a memória / diluída / no perfume da flor» (Pires Cabral 2006: 56); così come non mancano componimenti dedicati alla cicala, all'inoffensivo gecko (il *salta-rostos* come lo designa un regionalismo transmontano²), all'animo umile dell'asino, al serpente, fino al gatto – «o *latin lover* desta fauna a Nordeste / *catus felix* felicíssimo de haver / sol e sexo e ratos: as cousas de folgar» (Pires Cabral 2006: 58). Tuttavia, nonostante lo sguardo commosso con cui il poeta coglie la bellezza della natura, sempre fugace nel succedersi ciclico delle stagioni, *Algures a Nordeste* non ignora l'inesorabile crudeltà delle esigenze alimentari; è il caso del maiale celebrato da Pires Cabral nel componimento intitolato *A Matança* – una tragica e rituale vittoria contro la perenne minaccia della fame – che, è bene ricordarlo, come recita una quartina popolare posta in epigrafe a un altro componimento della raccolta, ha tutta una genealogia transmontana: «A fome nasceu em Sendas, / baptizada em Vila Franca. / O pai era de Macedo, / a mãe era de Travanca» (Pires Cabral 2006: 30).

La rigorosa disciplina della campagna permette di riconoscere nella morte un avvenimento inevitabile ma anche salutare. In questo modo, il ciclo vitale non si esaurisce mai e, anzi, si rinnova, perché il *senso del luogo* impone ai vivi di mantenere un legame ininterrotto con i morti che vi sono sepolti e che il tempo trasformerà in cipressi e granito. È questo, forse, il principale motivo per cui la poesia di Pires Cabral si impone al lettore come un permanente esercizio di memoria, che collega al presente generazioni di defunti. Si legge in tal senso, l'invocazione alla *Terra Mater*, con cui si apre *Algures a Nordeste*: «Dolorosa mãe de mil ardores, / ó terra, / em ti contida guardas as essências / de todos os cadáveres [...] / em ti repousam [...] docemente embalados meus avós» (Pires Cabral 2009: 9 e 10).

Infine, il fare poetico, in una civiltà essenzialmente agricola, non può che identificarsi con l'aratro; un oggetto che, ancora pochi anni prima, squarciava la terra trasformandola in un ventre accogliente. Da questo punto di vista, è *Arado*, il componimento tripartito posto in apertura dell'omonima raccolta del 2009 – quella che maggiormente dialoga con *Algures a Nordeste* – il testo più interessante per cogliere l'inscindibile legame proposto da Pires Cabral tra la sua poesia e la memoria di una precisa geografia sentimentale. Il poeta – al cospetto della meccanica rudimentale ma efficiente dell'oggetto – ricorda nostalgicamente il «tempo em que havia agricultura / nos ge-

² Si consideri che A.M. Pires Cabral è anche autore del dizionario *Língua Charra. Regionalismos de Trás-os-Montes e Alto Douro* di cui, nel 2013, è stato pubblicato il primo volume (Lisboa, Ancora editora).

stos quotidianos dos homens / e das mulheres» (Pires Cabral 2009: 11). Nel XXI secolo, però, l'aratro è ormai abbandonato nel pollaio e «Já ninguém o usa, à excepção / das galinhas que se empoleiram nele / quando chega a hora de cismarem» (Pires Cabral 2009: 12). Spetta, quindi, al poeta il compito di provare a salvare dalla corrosione almeno la memoria di un oggetto, che meglio di qualunque altro simboleggia la civiltà che lo aveva creato e che per secoli lo ha usato:

Mas o arado perpetua-se em mim.
De facto, em horas de arriscada exaltação,
gosto de pensar nestes versos como sendo
um arado com que rasgo outras terras
mais voláteis e menos aráveis,
e nelas julgo deixar alguma semente.
(Pires Cabral 2009: 13)

«Pura ilusão. /» – continua il poeta – «Nem as tais terras se deixam rasgar / assim facilmente, / nem o meu arado tem vocação de vida» (Pires Cabral 2009: 13). La penna, quindi, non è feconda quanto l'aratro, come conferma, del resto anche il componimento seguente, *Algures a Nordeste parte dois* (ancora una poesia tripartita):

Julguei-me um dia dono dos meus passos
e, de quantos dei em solo do Nordeste,
deixei num estridente livro verde
relato tão afectuoso quanto imprudente.

Entretanto, o tempo foi cumprindo
a tarefa que lhe está confiada
de obliterar o brilho que há nas coisas,
ainda as mais baças

Antes de acabar por devorar tudo
e desse modo ele próprio perder de vez
o único préstimo que tem:
utensílio de medir a duração das coisas).

Dou hoje os mesmos passos decididos
(um pouquinho mais trôpegos, talvez)
nas ravinas da alma do Nordeste
– e eis que tudo está mudado do que foi.
(Pires Cabral 2009: 15)

La coscienza dei limiti del proprio linguaggio – uno strumento che, a differenza dell'aratro, non avrebbe vocazione di vita – e la consapevolezza dell'inarrestabilità del tempo, sempre dolorosa al cospetto di «Campos em ruínas, infestados / de plantas ruins», provoca, quindi, «uma angústia funda, como se / nem sequer restasse já / a mínima memória do Nordeste» (Pires Cabral 2009: 16).

Tuttavia, la minima memoria di un tempo in cui «a química não passava /[e] a vida resistia algures a Nordeste» (Pires Cabral 2006: 13) resiste proprio grazie all'opera di questo poeta; grazie alla fedeltà di Pires Cabral nei confronti di una terra devastata e sconfitta ma di cui i suoi versi custodiscono orgogliosamente il ricordo:

Ah, Mas eu mantenho-me fiel.

Como um cão dormido no seu ninho,
redondo de sono,

assim eu me enrosco no Nordeste
e respiro contente o que dele ficou,
por pouco ar que seja.
(Pires Cabral 2009: 17)

Bibliografia

- Alves I., Agarez H. 2011, *Introdução. Acerca de lugares, homens e bichos, algures a Nordeste*, in A.M. Pires Cabral, *Aqui e agora assumir o Nordeste. Antologia*, Âncora editora – Academia de Letras de Trás-os-Montes, Lisboa-Bragança, 7-10.
- Barreto A. 2005, *Mudança Social em Portugal, 1960-2000*, in A. Costa Pinto (coord.), *Portugal contemporâneo*, Dom Quixote, Lisboa, 137-162.
- Berry W. 2015, *Il tema regionale*, in *La strade dell'ignoranza e altri saggi su economia, immaginazione e conoscenza*, Lindau, Torino, 47-54.
- Gil J. 2007, *O país da não-inscrição*, in *Portugal, hoje. O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 15-22.
- Heaney S. 1996, *Il senso del luogo*, in *Attenzioni. Preoccupazioni – prose scelte 1968-1978*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, Fazi, Roma, 153-177.
- Lourenço E. 2001, *Psicanálise mítica do destino português*, in *O labirinto da saudade*, Gradiva, Lisboa, 23-66.
- Magalhães J.M. 1998, *Sobre a poesia de A.M. Pires Cabral*, in A.M. Pires Cabral, *Artes Marginais*, Guimarães, Lisboa, 157-169.
- Pires Cabral A.M. 2006, *Antes que o rio seque*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- 2009, *Arado*, Cotovia, Lisboa.
- 2011, *Aqui e agora assumir o Nordeste. Antologia*, Âncora editora – Academia de Letras de Trás-os-Montes, Lisboa-Bragança.
- Torga M. 1967, *Portugal*, Coimbra, [s.n.].

Elegância e Pensamento em *Os Implicados*, de José Manuel Mendes

Teresa Martins Marques
CLEPUL, Lisboa

Le plus beau triomphe de l'écrivain c'est de
faire penser ceux qui peuvent penser.
[Eugène Delacroix, Écrits]

Para Piero Ceccucci

Nascido em Luanda em 1948, José Manuel Mendes, poeta, ficcionista, crítico, ensaísta, cronista, animador cultural, declamador, presidente da Associação Portuguesa de Escritores, cidadão com empenhada intervenção política, desde cedo se destacou na luta contra o poder ditatorial instituído pelo Estado Novo. Licenciou-se em Direito, em Coimbra, tendo sido deputado à Assembleia da República (1980-1991), presidente da Alta Autoridade para a Comunicação Social, leccionando actualmente no Curso de Comunicação Social da Universidade do Minho. Figura destacada no mundo das letras, com cerca de trinta títulos publicados nos géneros de poesia, ficção e ensaio, com predominância na poesia, a obra de José Manuel Mendes encontra-se amplamente antologada e traduzida na Alemanha, Bélgica, Bulgária, Rússia, e República Checa.

Os seus primeiros títulos de poesia *Salgema* (1969), *A esperança agredida* (1973), *Pedra a pedra* (1977), *Os dias do trigo* (1980) encontram-se mais próximos do que costuma designar-se como paradigma de intervenção social, herdeira de alguns poetas do *Novo Cancioneiro*, particularmente de Carlos de Oliveira, voz liberta de um canône rígido do movimento neo-realista. Dir-se-ia que a voz de José Manuel Mendes está intrinsecamente vocacionada para o culto da Palavra, independentemente da sua função social, que não enjeita. Tal será particularmente notório a partir de *Limiar da terra* (1983) onde redobra de fulgor estético, mas não estetizante. *Depois do olhar* (1986), *Les ports inachevés* (1981) são obras que relevam de uma depuração estética, mostrando o exímio trabalho da linguagem. Ernesto Rodrigues confirma este nosso ponto de vista:

Em *Depois do Olhar* esse 'itinerário de pedras' aperfeiçoa-se no relevo dado à segunda pessoa, ou sincopada interlocução com a pátria, a cidade, figurações de beleza. [...] Cresce a tensão ao optar pelo encavalgamento, confirmado em *Les ports inachevés* ou pelas conjunções coordenadas no fortemente metafórico *Presságios do sul* (1993) (Rodrigues 1999: 650-651).

Rosto descontinuo 1963-1986 (1992), antologia organizada por Maria Graçiete Besse, inclui poemas escritos entre aquelas datas, já incluídos em *Salgema* (1969), *A Esperança Agredida* (1973), *Pedra a Pedra* (1977), *Os Dias do Trigo* (1980), *Limiar da Terra* (1983) e *Depois do Olhar* (1986). A antologia *Aspirações* (1995) reúne poesia do autor, mas também de Fernando Namora e Pedro Tamen. Seguiram-se *Antes de um outro rio* (1996), *A voz ao relento* (2003) e a antologia poética *Setembro outra vez* (2003).

Ao nível da ficção o autor publicou os romances *Ombro, Arma!* (1978), *O despír de névoa* (1984) que acompanham a resistência militar clandestina e os contos de alto grau de simbolismo de *O Homem do Corvo* (1983), seu «compincha leal» ambos instalados no Rossio, coração da capital e do pequeno capital do «leño carregado de moedas», sendo a ave metonímia da cidade, decapitada de outros valores mais alto alevantados. Textos de intervenção crítica e evocativa ou de crónica são, notadamente, *Charrua em campo de pedras* (sobre Alves Redol) – (1975), *Por uma literatura de combate* (1975), *Mastros na areia* (1987); *Os relógios e o vento* (1995); *Prelúdio de Outono* (1998); *O rio apagado* (1997); *Luz súbita* (antologia de prosa) – 2002; *Porta de Inverno* (2009); *Cinzas de véspera* (2012).

Os Implicados (2015), último título dado à estampa, reúne 65 textos de proveniência diversa escritos ao longo de três décadas. O livro divide-se em 5 partes com sugestiva titulação: *O oitavo dia da semana*; *Depois da morte*; *Diálogos*; *Junto à fala*; *Apócrifos*, terminando com útil *Acabamento* onde o autor nos elucida acerca da sua origem diversa – imprensa, álbuns, catálogos, congressos, conferências, debates, apresentações, instâncias comemorativas. Estes textos estão longe de esgotar a constelação íntima do autor, bem diversa em extensão e nuclearidade, ainda quando inclua fragmentos do que agora se colige. Vêm na linha de *Os relógios e o vento*, *Mastros na areia*, *Porta de Inverno*, evocam personalidades são tributos a amigos, que nos deixaram e muitos deles sobram do restauro de *Mastros na areia*. *O oitavo dia da semana* vem no essencial do *Prelúdio de Outono* incluindo ficções, errâncias, biografemas, relances, fascínios. Os *Diálogos* visam repor, da música à pintura, do teatro à fotografia, juízos e abordagens. *Junto à fala* e *Apócrifos* seleccionam, dispõem, reafeiçoam, esparsos. *Depois da morte* e *Junto à fala* reproduzem alocuções retiradas de registos áudio-magnéticos e mostram-nos um orador inteligente, culto e penetrante.

Este livro vem a lume no preciso ano em que se cumprem 50 anos sobre a infame vandalização da sede da Sociedade Portuguesa de Escritores, na Rua da Escola Politécnica, levada a cabo por legionários durante a noite de 21 de Maio de 1965, sendo decretada a sua extinção administrativa, por ordem nada inocente do ministro da Instrução Nacional, Inocêncio Galvão Teles. Este acto indigno foi defendido pelo escritor afecto ao regime Joaquim Paço d'Arcos num texto ignóbil intitulado *A razão dolorosa de uma atitude* (1965). Deste panfleto não figura qualquer exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa, e nenhuma razão aduzida consegue salvar o seu autor

do atentado à liberdade que corrobora com a pena os actos vandálicos dos legionários ao serviço do regime, destinado à geena do esquecimento como bem se observa no quase completo desaparecimento deste escritor na memória literária, não mais um fellow passenger, mas viajando no *hellbound train* de que nos fala a epígrafe de *Os Implicados*: «The only thing ultimately worth your concern is the anguish of your fellow passengers on this hellbound train», assinada por Cormac McCarthy, autor de *Blood Meridien* (1985) que José Manuel Mendes indicou como marcante no seu percurso literário, entre outros (Mendes 2004).

Num dos lugares de memória, celebrados por Pierre Nora, situa-se o texto *Sophia e o associativismo de escritores*, problematizando aquele acto antidemocrático no contexto do Grande Prémio de Novelística atribuído à obra *Luunda*, de Luandino Vieira, preso político ao tempo encarcerado no Tarrafal. Este Prémio fora atribuído por um prestigiado júri constituído por Alexandre Pinheiro Torres, Manuel da Fonseca, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho e João Gaspar Simões. Em consequência desta decisão os três primeiros elementos do júri foram detidos em Caxias, sendo este um dos episódios mais emblemáticos da repressão da imprensa do Estado Novo.

É justamente neste texto que radica o título *Os Implicados*, o qual o autor considera marcador genológico, desvio, ardil, instância que deve nomeadamente a Walter Benjamin, Ítalo Calvino, Robert Musil, Gil Vicente. Lemo-lo como defesa intransigente do princípio democrático da liberdade de expressão, aludindo ao discurso que Sophia de Mello Breyner proferiu no I Congresso dos Escritores Portugueses, realizado nos dias 10 e 11 de Maio de 1975, enquanto presidente da assembleia Geral da APE: «É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e me faz estar no ser. É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política».

Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma de estar na terra que a política é. Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca da justiça que a política é.

E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. O poeta diz sempre: «Eu falo da primeira liberdade». E mais adiante: «É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros. Com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial, limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a revolução será real».

De onde resulta com extrema clareza o princípio político-literário enunciado por Sophia e que José Manuel Mendes compartilha através daquela alusão titular:

Quem está realmente empenhado num país melhor e numa sociedade melhor, luta pela verdade da cultura. Aquele que é conivente da mediocridade é inimigo de uma sociedade melhor, mesmo que apregoe grandes princípios revolucionários. A revolução da qualidade é realmente necessária a uma revolução real (Mendes 2015: 170-171).

Para além do seu inequívoco interesse funcional decorrente da forma de conteúdo, *Os Implicados* marcam a atenção do leitor exigente pela alta qualidade da forma de expressão fulgurantemente impressiva que nos revelam. O texto *incipit* do volume *Por esses mares* (Mendes 2015: 11) constitui eloquente exemplo. Partindo de uma situação do quotidiano – o sujeito sentado numa esplanada a ler os jornais, traça o quadro do país visto pelos olhos de dois turistas sentados na mesa do lado, enquanto constrói uma contrapontística viagem imaginária pelos rios do mundo como forma de desforra ao sentir-se verbalmente espezinhado pelo estrangeiros, e forjando um aliado no garoto que olha o sonolento crocodilo da subentendida Lacoste, t-shirt em expectativa de sol ausente. A visualidade apenas sugerida é notável, desde logo a música de fundo, um Elvis volteando no ar em «arquipélagos de ternura». A pequenez do inominado rio em frente é contrabalançada pelo fascínio dos grandes rios para além do Tejo: Nilo, Amazonas Missouri, Ganges, Sena também. Rios «veias da terra sobre o azul e a chuva, lugares sem lugar, à escala dos sonhos sem tutela nem porquê». O discurso-pensamento do sujeito chega-nos em forma de poesia «Nesses rios viajarei outra vez em busca da primeira manhã do mundo», mas também em rastro de memória literária e figura em eciana hipálage aludida: «Acendo entretanto um cigarro, que se tornara pensativo pelo menos desde as páginas do Eça e os meus azedumes contra o tabaco». O qual vai de imediato ser transposto em registo metonímico para o discurso dos estrangeiros vizinhos: «acendo-o e oiço o diálogo de dois turistas na mesa à direita». O elemento pictórico é dado por contraste: «belíssima ela, em que filme vi uns lábios assim, tão na véspera de morderem?»; «uns lábios assim fazem naufragar uma ilha». Todavia, a beleza da mulher é desmentida pela linguagem que sai dos seus lábios: «apercebo-me de que o casal maldiz dos portugueses como se papuas fossem, gente de cuspir para o ar, frigir miolos de andorinhas e tirar a pele ao freguês»; catadupas de acusações que o narrador não desmente, mas de que se ressentem em desejo de «desfuliginar um pouco a imagem da pátria» sendo que é então que o título da crónica ganha espessura por mares de Vasco da Gama, Luís Vaz ou Pessoa, retomado a navegação em imaginária companhia do silencioso petiz *super flumina*: Ottava, Vitava, Neva ou até mesmo ao lago Baical. O tom picaresco do anti-herói em viagem, como é timbre deste tipo literário, desde o Lazzarillo, surge em punhaladas que põem o bestunto a sangrar, «somos heróis a banhos, gozando férias, soldados rasos de portuguesismo, vale?». A frase final da beldade conspurca mais ainda o petiz: «Tão ranhoso e tão lindo», como se do país os cobiçados lábios falassem.

Os Implicados foram objecto de recensão com óptimo acolhimento no «Jornal de Letras»¹:

Os textos primam pela qualidade literária e pela inteligência aliada à sensibilidade e ao afecto, face às obras, às pessoas, e às situações analisadas, comentadas ou evocadas. Abundam hoje as recolhas deste tipo que nada acrescentam; esta pelo contrário, acrescenta e traz de volta um escritor que é dos não muito numerosos que parece dar mais atenção aos outros e sua obra do que a si próprio.

Pelo elevado rigor formal e estético plasmado na elegância da escrita em feliz aliança com a riqueza do pensamento, *Os Implicados* sobressaem no panorama contemporâneo e constituem uma decantação do que de melhor o autor vem escrevendo, há várias décadas, confirmando em cada página o intenso prazer que nos deu a sua leitura.

Bibliografia

- Mendes J.M. 2004, *Escrevo só o que não consigo não escrever*, entrevista conduzida por H. Teixeira da Silva, «Jornal de Notícias», 18 de Outubro.
 — 2015, *Os Implicados*, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
 Rodrigues E. 1999, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, 650-651.

¹ Texto não assinado in «Jornal de Letras Artes e Ideias» de 18 de Fevereiro a 3 de Março de 2015.

Una trilogia in cerca di autore: Luiz Ruffato e l'alterità

Gian Luigi De Rosa
Università del Salento

Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

[Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*]

I. Introduzione

Nella *Apresentação* di *Flores Artificiais* (2014b), Luiz Ruffato indica al lettore quelle che potremmo definire come le modalità del processo di scrittura di due suoi romanzi: *De mim já nem se lembra*, del 2007 (II ed., Companhia das Letras, 2014a), e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, del 2009, a cui andrà ad aggiungersi, dal momento che presenta presupposti 'creativi' simili, lo stesso *Flores artificiais*.

Em 2007 lancei um livro, *De mim já nem se lembra*, no qual compilo cartas enviadas por meu irmão, José Célio, para minha mãe, Geni, entre 1970 e 1978, período em que ele trabalhou como torneiro-mecânico em Diadema, na Grande São Paulo. Dois anos depois, publiquei *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de gravação de quatro sessões de entrevistas com Sérgio de Souza Sampaio, imigrante brasileiro em Portugal (Ruffato 2014b: 9).

Si tratta di un processo di creazione artistica al limite del falso d'autore, in cui il vero artefice dell'opera si nasconde dietro la maschera e le parole dei suoi personaggi che vengono presentati come autori/inspiratori, nonché protagonisti, delle storie raccontate.

Ruffato prende spunto da uno schema narrativo molto prossimo a quello del racconto testimoniale e delle *novelas testimoniais* per rafforzare quella ricerca ossessiva del verosimile che pervade l'intera sua opera.

Tale processo, così come le dinamiche e le strategie narrative che in esso si sviluppano e si producono, possono essere analizzate alla luce del concetto

di *mimesis* che Paul Ricoeur prende in prestito dalla *Poetica* di Aristotele e riutilizza in *Tempo e Racconto*. «La *Poetica* di Aristotele ha un solo concetto davvero comprensivo: quello di *mimesis*. Tale concetto viene definito solo contestualmente e in uno solo dei suoi usi, quello che ci interessa, come l'imitazione o la rappresentazione dell'azione» (Ricoeur 1986: 60).

Si tratta di una nozione che Ricoeur scinde e articola in tre livelli: *mimesis* I, *mimesis* II e *mimesis* III.

La prima, appartiene all'esperienza che sarà l'oggetto del racconto ed in cui avviene quella che potremmo definire una «prefigurazione» del racconto. La seconda che vede ancora protagonista il narratore è l'atto del narrare stesso in cui avviene la «configurazione» del racconto. La terza che vede invece come protagonista colui che, nello schema ricœuriano è il lettore o l'ascoltatore della narrazione, è il luogo dove nella ricezione del racconto avviene la sua «rificazione» e quindi l'appropriazione della narrazione da parte del destinatario (Silvestri 2003).

Se dovessimo sintetizzare la nozione di *mimesis*, potremmo affermare che la *mimesis* è tanto processo quanto strategia di imitazione creatrice, piuttosto che ricalco di un reale preesistente:

E se traduciamo *mimesis* con rappresentazione, non bisogna, con questo termine, pensare a una sorta di reduplicazione di presenza, come si potrebbe ancora pensare nel caso della *mimesis* platonica, bensì nei termini della rottura che apre lo spazio della finzione (Ricoeur 1986: 80).

Difatti, Ruffato, in quanto artefice della narrazione, non inventa storie, «non inventa cose, ma soltanto delle quasi-cose, inventa del come-se» (Ricoeur 1986: 80).

2. Il racconto testimoniale in *Estive em Lisboa e lembrei de você*

In *Estive em Lisboa e lembrei de você* viene narrata la storia di Sérgio de Souza Sampaio che in un momento in cui la sua vita sembra arenarsi e non riesce a trovare una via d'uscita (dopo essere stato costretto a sposarsi, scoprire che la moglie Noemi ha problemi mentali; perde la custodia del figlio e, per completare il quadro, perde il lavoro), viene a conoscenza, durante una serata al bar, di una potenziale soluzione ai suoi problemi. La intravede e la sceglie, o meglio è costretto a sceglierla per le circostanze e il concatenarsi degli eventi, trovandosi a fare il passo più importante della sua vita: lasciare Cataguazes, la sua città natale nell'entroterra di Minas Gerais, per cercare fortuna in Portogallo. Tuttavia, anche la scelta del luogo e lo stesso viaggio sono frutto di coincidenze e di fraintendimenti; al bar sono gli amici che rielaborano la sua voglia di andare all'estero che, contenuta in una risposta sovrappensiero, diventa il punto di non ritorno.

Il romanzo si apre con una nota testimoniale, un testo-documento fondamentale per la comprensione di un romanzo, la cui struttura ricalca vo-

lutamente l'esposizione di un'esperienza raccontata in prima persona a un cronista che registra fedelmente il narrato e lo traduce in scrittura finzionale. Sostanzialmente, Luiz Ruffato scrive un romanzo, presentandocelo come una storia basata su fatti reali. Il suo «come-se» si propone come stesura finzionale di una testimonianza di vita vissuta, come riproduzione del racconto di chi dovrebbe essere il protagonista di quegli eventi, con tanto di luogo e date degli incontri e dati anagrafici del personaggio (Sérgio de Souza Sampaio, nato a Cataguases, Minas Gerais-Brasile, il 7 agosto del 1969).

Si tratta chiaramente di una strategia discorsiva (anche se dona Rosa, la proprietaria del Solar dos Galegos a Lisbona, giura di aver visto Luiz Ruffato conversare con Serginho) con cui e attraverso cui legittimare, da un lato, uno strumento stilistico utilizzato per avvalorare i contenuti un po' scomodi di cui Ruffato ci parla, e comprovare, dall'altro, la prossimità del narrato al vissuto, stipulando col lettore un vero e proprio patto di verosimiglianza, realizzando una strategia di creazione mimetica, che trova nelle vicissitudini di Serginho la sua linfa vitale.

Il viaggio di Serginho, nel racconto di Ruffato, diventa la storia della sua clandestinità, della sua forma di esilio che si attua nelle parole e che, a partire da esse, evolve attraverso il racconto dello straniamento del clandestino, dell'emigrato, dello straniero, dell'extracomunitario, dell'altro, che si trasforma nel testimone/narratore del lento – ma graduale – processo di involuzione che investe la società portoghese e, di riflesso, quella europea.

La stessa idea di esilio prende forma nel ricordo, in una memoria reversibile, che si materializza a partire da un titolo in cui è incisa la speranza per un successivo reincontro con un fantomatico destinatario, che a nostro avviso, potrebbe essere lo stesso personaggio e la sua vita prima del viaggio. Un messaggio impresso su una cartolina che altro non è che una sorta di commiato, un arrivederci a chissà quando, un effluvio di *saudade* che da Lisbona si spande sull'Atlantico fino ad arrivare in Brasile. A onor del vero, il titolo *Estive em Lisboa e lembrei de você*, tipicamente da cartolina, evidenzia in modo più marcato la possibilità di una doppia lettura, anche se è sempre il sentimento della *saudade* a configurarsi come perno centrale della comunicazione. Una *saudade* che nasce da diversi fattori, ma principalmente dallo straniamento causato dal rendersi conto che Lisbona non ha i requisiti del luogo immaginato e agognato per poter ritrovare dignità di uomo e padre, riacquisendo il diritto alla paternità, attraverso il lavoro.

A tutto ciò va ad aggiungersi un ostacolo che Sérgio non aveva considerato: la lingua. Difatti, quando arriva a Lisbona si rende conto che quello che lui pensava essere un fondamentale sostegno, oltre che una forma di agevolazione, alla sua permanenza in Portogallo, il portoghese come lingua comune, si rivela invece una barriera quasi insormontabile per tutto ciò che significa in termini di sottotesto relazionale tra ex-colonizzato ed ex-colonizzatore.

Il miraggio di parlare la stessa lingua si frantuma parola dopo parola. Dalle interazioni, dai dialoghi si capisce che i fraintendimenti tra i locutori

della supposta comunità linguistica della '(I)Lusofonia': portoghesi, brasiliani, angolani, saotomensis, capoverdiani ecc., non sono dovuti esclusivamente a differenze di tipo lessicale. A onor del vero, i problemi maggiori per l'interazione comunicativa tra i parlanti delle diverse varietà geografiche del portoghese scaturiscono più dagli usi discorsivo-argomentativi (piano semantico e pragmalinguistico), che dalle differenze strutturali degli enunciati, evidenziando le caratteristiche policentriche del portoghese, che come l'inglese, ha più varietà nazionali, ufficialmente riconosciute (per adesso il portoghese europeo, PE, e quello brasiliano, PB, ma sono in formazione anche le varietà africane di Mozambico e Angola).

Ruffato evidenzia chiaramente la distanza che intercorre tra PE e PB, sottolineando, nella sua scrittura, il diverso uso di varianti lessicali che si attua nel romanzo a seconda dell'ambientazione, degli interlocutori e del sottotesto narrativo.

In questo senso, la scelta di Ruffato è di quelle che lasciano il segno. Il suo processo creativo e stilistico cerca la massima attuazione nel piano espressivo, così come era avvenuto anche nelle sue opere precedenti, per poi armonizzarsi nel piano contenutistico. I due piani sono coinvolti in un complesso meccanismo di interrelazione per cui non possono essere definiti se non in base proprio alla loro interdipendenza. Ciononostante, possiamo individuare, senz'ombra di dubbio, la dominante testuale nel piano dell'espressione, in cui proprio la tessitura dei rimandi intratestuali, intertestuali ed extratestuali garantisce la coesione del testo.

La sua scrittura vuol darci l'impressione di riprodurre i tratti dell'oralità nei dialoghi dei suoi personaggi, nel nostro caso di Serginho, il cui parlato, anche se geograficamente connotato dall'autore come *mineirês* (varietà geografica del portoghese brasiliano parlato nello stato di Minas Gerais), presenta anche una spiccata marcatezza in termini socio-situazionali. Ma la cosa interessante è che Ruffato utilizza tratti non standard del portoghese brasiliano lungo quasi tutto il romanzo, perché fa la scelta di presentarci il narrato come racconto testimoniale e, pertanto, non può trascendere dalle caratteristiche linguistiche del parlante, caratteristiche che devono riflettere, nei limiti del possibile, i tratti peculiari della comunità linguistica dell'entroterra *mineiro*, a cui Serginho appartiene.

3. Dalla narrazione epistolare di *De mim já nem se lembra* alle memorie scritte di Dório Finetto in *Flores artificiais*

De mim já nem se lembra si apre con una 'spiegazione necessaria', un espediente letterario indispensabile per poterci addentrare nei tragici intrecci del quotidiano dei Moreira – una famiglia dell'entroterra mineiro. Anche qui, come in *Estive em Lisboa e lembrei de você*, il racconto finzionale gira intorno alla riproduzione verosimigliante della realtà, del vissuto; difatti, se in *Estive em Lisboa e lembrei de você*, l'autore cerca di appigliarsi alla realtà attraverso una nota te-

stimoniale con cui dà inizio alla narrazione, in *De mim já nem se lembra*, Ruffato trova nella narrazione epistolare (con tanto di data e firma) il ‘necessario’ bisogno di verosimiglianza per dare inizio al processo di imitazione creatrice.

Le lettere, indirizzate alla madre, sono scritte da José Célio, primogenito dei Moreira, che abbandona Cataguases, come migliaia di giovani diplomati, e non, che emigrano verso São Paulo in cerca di fortuna. Luizinho, il *caçula* (il figlio minore), è il narratore intradiegetico ed è colui che ci apre la porta di casa Moreira, facendoci leggere il pacco delle lettere di José Célio, che la madre custodiva gelosamente. Il narratore le sfoglia, mostrandoci, attraverso le vicissitudini dei Moreira, fotogrammi del contesto storico e socio-politico brasiliano, a partire dall’evento più tragico nella storia del Brasile dalla seconda metà del XX secolo: il golpe militare del 1 aprile del 1964.

La prima delle cinquanta lettere viene scritta il 2 febbraio del 1971, sette anni dopo il golpe. Tuttavia, è nella lettera del 22 giugno 1974 che per la prima volta le mostruosità della dittatura militare imbrattano il candore della pagina per trasformarsi in notizia da dare alla madre. Siamo a sei anni dall’emanazione dell’AI-5, Ato Institucional n. 5 del 13/12/1968, che segna l’inasprimento del regime dittatoriale con una politica repressiva che colpisce tutti, indiscriminatamente. José Célio descrive la tragica ‘disavventura’ occorsa a Norivaldo, che portato in caserma e picchiato a sangue, sarà fatto scomparire diventando una delle migliaia di vittime ‘fantasma’ della dittatura militare brasiliana ovvero un *desaparecido*. Tuttavia, la prima reazione di José Célio è quella di ‘quasi’ giustificare l’operato dei militari perché Norivaldo aveva ‘provocato i soldati’:

Outro dia, aconteceu um negócio esquisito com um rapaz que mora comigo na pensão, o Norivaldo, um sujeitinho falante, desses meio entrão, sabe? Parece que ele estava andando na rua, o pessoal da cavalaria que tem aqui perto passou, ele fez pouco dos soldados, um deles desceu, mandou ele beijar o cavalo, ele falou que não ia beijar coisa nenhuma, eles carregaram ele para a delegacia e deram uma surra danada nele. Parece que o negócio foi feio, porque ele apareceu na pensão todo machucado, eu não vi não, me contaram, pegou a bolsa dele e sumiu. Ninguém mais ouviu falar dele. A gente tem que tomar cuidado com o que fala por aqui. Eu tomo (Ruffato 2014a: 79).

Tuttavia, la dittatura, la riorganizzazione dei sindacati, la ripresa della protesta degli operai fanno solo da sfondo a quello che è il principale asse narrativo del racconto di Ruffato: il senso di straniamento, quel sentirsi straniero a prescindere dal luogo:

Andei e andei e acabei parando para ver uma pelada e aí foi me dando uma tristura danada, a gente sente que não é daqui, e olha que estava um dia bonito, um sol forte e o pessoal vendendo picolé e uma algararra danada da criançada... Aí acabei pensando: por mais que a gente queira se adaptar, lugar da gente é um só, não tem jeito (Ruffato 2014a: 44-45).

Ciò che sembra essere una speranza, quella di poter ritornare un giorno nella propria terra, nel luogo originario, e sentirsi nuovamente del posto, si

trasforma ben presto in un'utopia. Infatti, il *desterrado* scopre lentamente e sulla propria pelle che la sua condizione sarà costantemente un essere 'tra', tra il non sentirsi ancora (e forse mai) legato alla terra dove si è migrati: São Paulo, ma anche, oramai, il sentire di non appartenere più alla terra da cui si è partiti: Cataguases.

... a sensação que fica é de que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é o meu lugar. Mas também sinto que aí também já não é o meu lugar. Ou seja, não sou de lugar nenhum. E isso dói dentro da gente (Ruffato 2014a: 86).

Lo straniamento è totale, il *desterrado* ha coscienza di 'essere' soltanto nella sua percezione dell'interstizio spazio-temporale tra i due luoghi.

Tuttavia, la migrazione interna verso São Paulo resta per molti brasiliani l'unica via di fuga dalla miseria, tanto se si vive nell'entroterra mineiro, quanto se si viene dal *sertão* nordestino, e le nuove generazioni non possono che seguire i passi dei fratelli maggiori che erano andati via, essendo nella condizione di quelli che erano ancora troppo giovani per andare via.

Uma legião de adolescentes de espinhas na cara, que nunca havia ultrapassado os morros que cercam Cataguases, enchia os ônibus alugados por firmas de São Paulo, abandonando desconsoladas mães e namoradas, que, contraditoriamente, ansiando pelo sucesso da iniciativa, suspiravam por uma volta que nunca ocorreria (Ruffato 2014a: 125).

Il viaggio verso São Paulo segna anche l'inizio di un cambiamento radicale nella famiglia Moreira che, attraverso José Célio, si apre al progresso tecnologico e lascia entrare nella rustica quotidianità di Cataguases elettrodomestici e altri beni di consumo. Tale processo inizia con Célio che subisce e mal tollera il graduale inurbanamento, a cui, però, non potrà più sottrarsi, e si trasmetterà agli altri, principalmente a Luizinho che seguirà i passi del fratello. Tutto ciò si riflette, oltre che nel parziale mutamento dei gusti e dei costumi, anche nella lingua. Difatti, se nelle prime lettere si registra, così come evidenziato dall'autore in nota, il tentativo di riprodurre un'oralità e tratti propri del diasistema del portoghese popolare brasiliano (d'ora in poi PPB), nella sua varietà mineira – attraverso strutture di tipo morfo-sintattico, un certo repertorio lessicale e caratteristiche formule di chiusura delle lettere proprie di un linguaggio affettivo-familiare rurale e popolare –, nel corso della scrittura il processo di inurbamento si riflette anche nel cambiamento linguistico, le formule di chiusura delle prime lettere lasciano posto a saluti più sintetici e più 'rurbani'¹, così come la struttura stessa cambia, inglobando costruzioni non più ascrivibili al diasistema del PPB.

¹ Per varietà popolare 'rurbana' si intenda la varietà popolare impiegata da parlanti urbani di procedenza rurale che, installatisi nelle periferie e nei sobborghi urbani, conservano tratti delle varietà popolari rurali perché ancora non completamente integrati nella cultura urbana: «Os grupos rurbanos são formados pelos migrantes de

Nel terzo romanzo che abbiamo preso in analisi, *Flores artificiais*, l'artificio della mimesi del reale, come configurazione del racconto, è presente sin dal titolo, in cui un bouquet di fiori artificiali, offerto al lettore, fa da preambolo alle memorie scritte dal personaggio/autore Dório Finetto e trascritte/romanzate da Luiz Ruffato. Difatti, se nel processo di redazione dei due romanzi appena analizzati, Ruffato inventava 'quasi-cose', storie verosimili come se fossero reali, impegnandosi, in un caso, a collocare le lettere del fratello in una cornice finzionale e, nell'altro, a romanzare la storia di Sérgio, in *Flores artificiais*, l'autore va ben oltre, creando una sorta di eteronimo con cui dialoga attraverso uno scambio epistolare e tre incontri: due a Rio de Janeiro (una colazione al bar pasticceria Colombo, nel Forte di Copacabana, e un pranzo al Rio Minho, in via Ouvidor) e uno a São Paulo (un pranzo al Consulado Mineiro, a Pinheiros).

Nella prima delle lettere che Ruffato riceve, Dório Finetto gli comunica la sua intenzione di offrirgli le sue memorie affinché, dopo averle lette e giudicate, potesse utilizzare, qualora fosse interessato, qualcuno dei temi trattati.

Nel suo processo di costruzione dell'eteronimo Dório Finetto, Ruffato rivela che, forse, a fargli accettare quell'insolito incarico, sia stato da un lato il fatto di essere conterranei, parenti alla lontana e discendenti di immigrati italiani, e dall'altro il fatto di essere accomunati entrambi da un'infanzia difficile che non influirà sul loro futuro.

Ecco come Ruffato presenta il suo eteronimo: «Engenheiro, consultor de projetos na área de infraestrutura do Banco Mundial, Dório despendeu seus melhores dias incursões aos ermos do planeta, quando conheceu inúmera gente e vastos sucedidos, convertidos em personagens e enredos de seus cadernos» (Ruffato 2014b: 10).

Una volta accettato l'incarico, però, Ruffato segnala al suo eteronimo l'esigenza di dover migliorare una scrittura spiccatamente burocratica e priva di stile e gli propone di essere co-autore dell'opera. Finetto gli dà carta bianca per quel che riguarda la stesura del testo, ma rifiuta categoricamente la possibilità di comparire come co-autore dell'opera.

Affinché il processo di rifinitura della creazione dell'eteronimo sia completo, Ruffato aggiunge, subito dopo la presentazione, la prima lettera ricevuta da Dório Finetto, quella che dà inizio al presunto carteggio e un memoriale descrittivo dal taglio biografico sul personaggio/autore delle memorie, con le quali chiude il cerchio delle modalità di un peculiare processo di produzione e creazione artistica ossessionato dal tentativo di riproduzione del reale e inventando quasi-cose, quasi storie incentrate sulla verosimiglianza.

origem rural que preservam muito de seus antecedentes culturais, principalmente no seu repertório lingüístico, e as comunidades interioranas residentes em distritos ou núcleos semi-rurais, que estão submetidas à influência urbana, seja pela mídia seja pela absorção da tecnologia agropecuária» (Bortoni-Ricardo 2004: 52).

4. Conclusioni

Non resta che rimarcare che Ruffato, dopo le digressioni narrative paulistane di *Eles eram muitos cavalos* (2001), ritorna a raccontare la vita della gente comune dell'entroterra mineiro: Cataguazes, in *De mim já nem se lembra e Estive em Lisboa e lembrei de você*, e Rodeiro, in *Flores artificiais*. I personaggi artefici e protagonisti della narrazione di questi tre romanzi, da Serginho a Dório, diversamente dai personaggi dei suoi libri precedenti, abbandonano la loro terra per dare una svolta alla loro vita. Cionondimeno, il punto in comune, l'elemento ricorrente resta ancora una volta la totale mancanza di vocazione da eroe dei suoi personaggi e la forza dirompente che accomuna tutta l'opera di Ruffato, rinnovando l'impatto rivoluzionario di raccontare la vita della gente comune, di tradurre finzionalmente le contraddizioni di una società, quella brasiliana, che, nonostante Olimpiadi, Mondiali di Calcio e notevole crescita economica, persistono. In fondo, Ruffato non fa altro che tradurre la brutalità del reale, dalla prospettiva del verosimile, del 'come-se', dell'invenzione di quasi-storie, re-interpretando il dramma quotidiano del vivere.

Bibliografia

- Bortoni-Ricardo Stella Maris 2004, *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*, Parábola, São Paulo.
- Candido A. 2006, *A nova narrativa*, in *A educação pela noite*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro.
- Dealtry G. et al. (a cura di) 2007, *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*, 7 Letras, Rio de Janeiro.
- De Rosa G.L. (in stampa), *Problemáticas tradutórias e adequação sociolinguística: a tradução italiana e a edição portuguesa de Estive em Lisboa e lembrei de você de Luiz Ruffato*.
- Ricoeur P. 1986, *Tempo e Racconto, volume I*, Jaca Book, Milano.
- Ruffato L. 2009, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Companhia das Letras, São Paulo.
- 2014a, *De mim já nem se lembra*, Companhia das Letras, São Paulo.
- 2014b, *Flores artificiais*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Schollhammer K.E. 2009, *Ficção brasileira contemporânea*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Silvestri D. 2003, *La testimonianza*, «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», V, in <<http://mondodomani.org/dialegethai/>> (07/2015).
- Süsskind F. 2005, *Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*, «Literatura e sociedade», 8, São Paulo.

Cultura Nova Angolana, Segundo Noito, em Rioseco, de Manuel Rui

Alberto de Carvalho
FLUL/U – Lisboa

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar [...] a descrição, a narração, o drama, o ensaio [...]; nem de ser a seu gosto [...] **fábula, história, apólogo, idílio, crónica** [...]. Quanto ao mundo real, com o qual mantém relações mais estreitas do que qualquer outra forma de arte, é-lhe permitido pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear as suas proporções e cores, julgá-lo; pode mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida apenas por meio da evocação que dela faz no interior do seu mundo fictício.
[Marthe Robert]

I. Anotações

Nem por ser evidente deixa de merecer uma breve referência a questão do mapa geográfico de África sub-saariana recortado em áreas de dominação colonial, conforme o decidido nos Acordos saídos da Conferência de Berlim (15/11/1894-26/2/1895). Fazendo fé em abundantes dados empíricos, talvez se possa dizer dos países emergentes dessa história imperial que padecem de um imbróglio de natureza dialéctica sem outra solução à vista que não seja a decorrente da vontade dos tempos em devir.

Sabe-se que no rescaldo da Segunda Grande Guerra, e sobretudo a partir de finais da década de 1950, o acerto de contas levaria as forças patrióticas dos espaços sócio-políticos definidos pelo mapeamento colonial, uma vez negado o estatuto de autonomia que lhes havia sido prometido¹, a radicalizarem as suas exigências que acabariam por conduzir à soberania dos respectivos Estados.

Mas, por outro lado, nem a convergência da luta política, nuns casos², nem a unidade das lutas militares, em outros³, puderam superar no decurso desses processos contra os inimigos externos as várias tensões internas geradas pela maior ou menor proliferação de etnias. Não raro, tais etnias representam (e representarão) efectivas comunidades territoriais e históricas com

¹ Sobretudo nas áreas de domínio francês.

² Nas áreas de domínio francês, belga e inglês.

³ Principalmente nas áreas de domínio português.

todos os atributos próprios de nações dentro desses espaços agora dotados do estatuto de soberania nacional.

As lutas patrióticas nunca poderiam rasurar em poucos anos as histórias milenares das nações étnicas que, embora unificadas no topo pela identidade do Estado nacional, continuam na base da pirâmide jurídica a vivificar um ‘bricolage’ comunitário, cultural e linguístico de impressionante riqueza. Pelo que parece, os discursos da História tendem a abolir tal questão, conotando o incómodo dessa realidade substancial que põe à vista a contradição suscitada pela recorrência do lexema ‘nação’, em primeiríssimo lugar inerente à História ancestral da ‘etnia-nação’ e só depois à História contemporânea da ‘soberania nacional’.

Para descrever a dialéctica ocasionalmente resolutiva desta contradição, pode-se referir o papel da ‘nação’, em sentido cívico, segundo dois modelos extremados na formação dos Estados, o da «etnia dominante» que tende, em situações históricas precisas, a impor-se às restantes e o da «territorialidade cívica» que privilegia uma orientação reificadora do conceito super-étnico de nação de «cultura política» (Smith 1997: 138-141).

Embora A.D. Smith não esclareça bem as diferenças entre «nação» e «etnia», o interesse do seu segundo modelo reside na passagem do conceito de «etnia» para o de «cultura política» e de «territorialidade cívica», sintagmas caros a S. Abou (Abou 1981: 30) que dissocia o tópico da “nação-identidade-nacional” do domínio político para o anexar à esfera antropológica.

De acordo com as teses de S. Abou o homem é um ser produtor de cultura, facto que inscreve na substância dos agregados humanos as diversas maneiras de pensar, de agir e de sentir, nos seus vários relacionamentos com a natureza e com o absoluto (Abou 1981: 30). Na acepção deste ensaísta libanês e com uma maioria de razões na do africano M. James (James 1959: 1856), o ‘absoluto’ envolve a ordem da transcendência, a percepção sobrenatural e religiosa do mundo, a consagração dos espaços, das coisas e dos seres animadas às divindades comunitárias, bem como a vinculação dos humanos à reverência tutelar dos antepassados clânicos.

Alheia às noções de evolução, progresso e indivíduo (em vez do indivíduo as tradições concebem a ideia de homem, membro integrado na vida comunitarista), a África vernácula percepção(va) a ideia de tempo como duração e retornos cíclicos nos domínios solar, animais, vegetativos e agro-alimentares, super-estruturados por uma História tradicional que deposita(va) os seus valores na categoria gerontocrática dos mais-velhos, os detentores da sagesa acumulada ao longo da vida.

O romance *Rioseco* (Rui 1997)⁴ enraíza nesta problemática geral, muito diluída, fazendo lembrar a peça de teatro de Pirandello, *Seis Personagens à*

⁴ Para simplificar, doravante nas citações no corpo do trabalho abreviaremos *Rioseco* em *R*.

Procura de um Autor. Como sugere o texto em epígrafe, pode-se dizer que a diegese de *Rioseco* subsume uma fatia da realidade vivida pela Angola actual, encenada no espaço da ilha onde conceitos de vida opostos vinham convivendo em equilíbrio (até à chegada de Noito), a comunidade de tradição piscatória que abastecia a cidade de Luanda e a burguesia citadina que a procurava nos fins-de-semana de veraneio.

Duas personagens, uma velha e um adulto, representam o encontro das duas sabedorias que a história valoriza. Em primeiro lugar a genuinamente vernácula, a da terra simbolizada pela mulher Noito e, depois, por relação metonímica, marginal na economia tradicional angolana⁵, a do mar figurada pelo pescador Mateus. Estas duas personagens completam o triângulo das competências expostas no início da diegese, as sabedorias rural (Noito) e piscatória (Mateus), com Zacaria, marido de Noito, que se qualifica com o saber da profissão trans-culturada de carpinteiro.

Ficam assim convocadas três matrizes autárquicas para servirem de alicerce e de força actuante de uma ideia de dialéctica reformista, conducente à idealização de um mundo novo, que implica a etnicidade rural de Noito e a etnicidade kioca artística de Zacaria, postas à prova da pertinência num espaço neutro, a ilha frente a Luanda representada por Mateus.

Deve-se a Noito o papel de motor desta dialéctica por vivenciar, na isotopia afectiva, a actancialidade cumulativa de sujeito amoroso de dois homens (seduzida pela perfeição da arte de cada um deles), Mateus exímio na actividade primária de barqueiro pescador e Zacaria adestrado na actividade secundária de transformar a madeira em objectos e equipamentos úteis (Jolles 1972: 21)⁶.

Para completar o conjunto e adensar o enredo dialéctico a diegese faz intervir mais três personagens, de novo uma personagem feminina e duas masculinas, cada uma representante de uma estirpe social. Em primeiro lugar, Kwanza, menino filho de Mateus que, conforme a tradição africana, realiza a junção dos extremos etários ao ensinar Noito a dar os primeiros passos na ilha. Depois, no início da segunda parte do texto reaparece Fundanga, o herói militar caído na desordem e reabilitado por Noito como ex-comandante Rasgado. Por fim, logo no início da terceira parte chega à ilha Bêlita, viuva,

⁵ Só em raros locais, bem determinados, as culturas africanas vernáculas incluíam o mar nos seus valores culturais mais nobres ou a pesca na sua economia.

⁶ «Le paysan fait partie de la terre, il se trouve dans la campagne, et, en les quittant, il cesse d'être un paysan; l'artisan parcourt le monde comme compagnon puis s'installe là où cesse la campagne, là où change l'ordre de toutes les choses, là où elles se sont retirés de la nature, là où les processus naturels de la vie ont chagé [...]». Nota: Esta asserção de A. Jolles constitui um caso em que a teorização Ocidental-Norte se pode aplicar sem deformações às realidades formais, funcionais e axiológicas dos distintos contextos culturais africanos.

filha de Noito, aculturada à cidade luandense, dedicada à actividade secundária de confecções e terciária de comerciante.

A intriga centrada em Bèlita configura os três pontos de um ângulo raso. De um lado, Fundanga/Rasgado pressiona Zacaria para que Noito lhe conceda a filha como mulher, evocando a tradição do alambemento. Mas Bèlita, emancipada pela mentalidade urbana, repudia-o e, como actante sincretizado, destina-se no papel de objecto de desejo de Mateus, aliás instalada em casa dele.

No epílogo da história Zacaria teria de morrer por incapacidade de se fixar no projecto continuado da ilha (esfaqueado por Fundanga/Rasgado), morre Fundanga por incapacidade de reconversão à ordem e Mateus morre para que a dialéctica se cumpra na dinâmica da ilha através do seu filho a ser dado à luz por Bèlita. As três personagens masculinas morrem ao mesmo tempo que o protagonismo fundador da arrivista Noito se vai afirmando e diluindo em favor do de Bèlita que se integra na ilha como mãe do filho de Mateus.

Nos termos da analogia com Pirandello, as personagens não andam em boa verdade à procura de um Autor, mas são levadas por um autor a protagonizar um entretecido de acções que fazem dele o Autor⁷ apto a convertê-las em símbolos de uma espécie de alegoria da Nação-Estado que dialectiza as substâncias de algumas das suas etnias-nação.

2. Oficina do Autor

Um leitor sensível não deixará certamente de notar na escrita de Manuel Rui a capacidade de suscitar emoções, em resultado de um estranho fenómeno discursivo que comparece em *Rioseco* logo à chegada de Noito e Zacaria à ilha:

A menina que estava a seguir, vestida só de cueca, umbigo destacado pela desproporção, deixou quase cair os dois cocos descascados, cada um quatro vezes sua mãozinha de agarrar ainda só magias brincáveis com borboleta, barquinhos inventados de restos flutuantes, caranguejo pequeno ou roncador de rede, vivo, mas a asfixiar no chão, vergonha dela, Noito a perceber, de não aguentar o peso dos cocos, 'dá na avó' e ela de mimo expirado fundo e fungando no nariz (*R.*: 33).

Em vez de se cingir ao apontamento narrativo sobre a acção hospitaleira das crianças, o narrador como que se esquece dessa função e envereda por um devaneio poético fascinado por uma imagem frágil de menina que o seu discurso inventava e desenhava (Assim no fragmento acima citado e em muitos outro textos do Autor).

⁷ Definimos 'autor' a figura disseminada no texto, identificada pela ideologia que nele circula e pelos discursos de época. Por 'Autor' designamos a personagem trans-textual responsável pela imaginação ficcional do texto.

Foi com esta motivação admirativa que surgiu o ensejo de convidar Manuel Rui para falar da sua oficina literária numa aula de literaturas africanas, da Faculdade de Letras de Lisboa, deixando-lhe toda a liberdade para fazer como entendesse. Para grande surpresa dos estudantes, em vez de falar das suas fantasias poéticas, como se supunha, por esse tópico ter sido levantado, a sua preferência consistiu em desenhar no quadro o organograma de um dos seus textos (*Quem me dera ser onda*), onde o tema geral (a substância do conteúdo) se articulava intimamente com a organização da história (formas da expressão e do conteúdo), num plano de pormenor a ser depois executado.

Como faria um perfeito formalista, Manuel Rui ministrou uma lição sobre a estética narrativa subjacente a uma das suas obras, com sugestões apropriadas para uma entrada no texto de *Rioseco*, romance que, apesar da extensão de 532 páginas, não deixa pontas soltas.

3. Protagonismos

De três unidades distintas, mas enlaçadas, se compõe o texto de *Rioseco*. Na 1ª unidade, 15 capítulos, 235 p., entram em cena Noito e Zacaria e Mateus que os transporta para a ilha onde se instalam e onde Noito começa a edificar a sua ordem nova, integradora, aceite pela comunidade. Na 2ª unidade, 13 capítulos, 143 p., a cena inclui o regresso de Fundanga, ou Comandante Rasgado, questão problemática destinada a submeter Noito a uma provação que consolida o seu prestígio e a adensar os factos que irão levar ao desvio de Zacaria para a marginalidade transgressiva. A 3ª unidade, 11 capítulos, 154 p., finaliza as entradas em cena com a personagem Belita (como se referiu) que relança a ordem dinamizada por Noito no trajecto ascendente, no percurso de uma nova ordem sócio-comunitária e cultural.

Nas linhas de inserção da história na estética realista predomina obviamente a categoria de espaço com duas configurações referenciais, a dominante, *in presentiae*, relativa à ilha, situada no início da história no lugar fronteiro ao litoral de Luanda, ilha de pressentida geografia ambígua, ilha na maré alta e península na maré baixa⁸. Os espaços *in absentiae* são os evocados por Noito, como apelo e atestação das suas raízes de sageza e de cultura e que caucionam a sua rejeição da zombaria étnica por vezes lançada sobre os 'do mato' e sobre os sulanos (*R.*: 73, 95, 112, 326).

Por solidariedade categorial, o tempo escandido pelo calendário, apesar de difuso e deformado por incursões descritivas e por devaneios poéticos, ordena-se segundo o protagonismo de Noito na ilha e nas deslocções ao mercado de Luanda. Outros registos de tempo, associados aos espaços *in ab-*

⁸ O istmo é necessário para garantir a continuidade da contiguidade espacial que anula a ideia de autonomia da ilha, assim como o ora/ora do istmo invisível/visível permite animar o 'leit-motif' do rio sonhado por Zacaria. O rio que corre da ilha para terra pode por isso ser metaforizado pela faixa de terra designada istmo.

sentiae, são com frequência evocados por Noito em ocorrências episódicas da história, mas principalmente para caucionarem os seus dados identitários, para rememorarem o passado de abundância económica, para certificarem a sua legitimidade revolucionária ou para justificarem o internamento na ilha na fuga à desordem da guerra civil.

Sob o protagonismo de Noito a ilha converte-se num espaço antropológico e social de experiências motivadoras, simbolizando o experimentalismo construtivista de um sistema com regras de mercado, de produção e de consumo e de integração cultural ainda comunitarista que, sublinhe-se, não se adequam à ordem de valores realistas de um sistema burguês de tipologia europeia.

No início do séc. XIX (Staël 1991), surgiam as primeiras reflexões sobre a função da literatura que, em linguagem de época, deveria reflectir a 'raça', o 'meio' e a 'época' numa tríade conceptual adequada à ideia de nação representativa da burguesia revolucionária em fase ascendente. Mas, como na História não vigora a lei da isocronia, assume-se que esta função da literatura na narrativa de *Rioseco*, que também refracta uma época revolucionária ascendente, se caracteriza por assimetrias etno-sociais que Noito tenta compaginar, sobretudo entre a burguesia administrativa, mais ou menos intelectual, de hábitos consumistas, de veraneio em fins-de-semana, e a comunidade piscatória que a acolhia.

O meio humano representado pela ilha não problematiza um estádio social de desenvolvimento burguês, ainda carente de identidade nacional⁹, mas uma realidade composta pelo mosaico *ad hoc* de identidades etno-culturais do país que assimilam aquele espaço a uma espécie de síntese, «A ilha, ao fim e ao cabo, tinha a vantagem do resumo» (*R.*: 134). Aliás, é recorrente ao longo do texto a ideia de resumo-ilha agregador do diverso angolano (*R.*: 67, 73, 113, 134, 145, 146, 154, 171, 252, 304, 317, 456, 457, 481, 482) implicitamente personifica no casal Noito-Zacaria.

Com sentidos e funções estéticas próprias do realismo social positivista, em *Rioseco* predominam os conteúdos antropológicos estruturantes das razões práticas da vida, numa epistemologia animada por três gnosiologias, a empírica quotidiana, a crença católica e a crença animista de fundo vernáculo negro-africano (Senghor).

Ainda por sugestão do organograma de Manuel Rui como base metódica de trabalho, tem-se em vista conectar esta estética de realismo antropológico com as categorias de alcance teórico elaboradas pela disciplina de estudos interculturais (Clanet 1993) para que na diegese se formalize o trajecto obreirista de Noito acolitada contraditoriamente por Zacaria.

⁹ A história de *Rioseco* constitui, na nossa leitura, o despiste de um caminho possível conducente à consciência de identificação nacional angolana, mesmo em fase de evidente sincretismo.

Em seis etapas se cumpre tal processo. Primeiro, o ‘contacto’ com Mateus na orla marítima luandense (que também compreende a travessia da fronteira marítima), em seguida, o ‘acolhimento’ pela família de Mateus no bairro de pescadores e logo de seguida a ‘instalação’ do casal no bairro da burguesia de veraneio, na habitação devoluta de um antigo colono.

Cumpridas estas três etapas básicas de deslocalização, numa logística que se realiza em cerca de um dia, têm início as transformações que fornecem os materiais diegéticos. Antes de mais, a pouco demorada ‘adaptação’ de Noito ao meio humano (que inclui o reconhecimento do território da ilha para não se perder), depois a mais demorada ‘integração’ na comunidade, com Noito a ser guiada por Kwanza que lhe ensina as regras da *praxis* da vida corrente e, finalmente, o mais elaborado processo de ‘inter-culturação’¹⁰. Ao contrário das três primeiras etapas, que se podem dispor topo a topo, estas interpenetram-se na proporção em que se contaminam elementos objectivos de fazer adaptativo e integrador com elementos subjectivos de vivência aculturante.

Por isso na efabulação romanesca esteticamente elaborada de *Rioseco* não se reproduzirá, nas etapas de adaptação, de integração e de inter-culturação, o ritmo expedito das três anteriores. São agora recorrentes os enlaces de eixos semânticos e funcionais muitos deles de orientação antecipativa, o primeiro dos quais, em forma de ‘leit motif’, aparece figurado numa faca. Utensílio essencial nas lides domésticas de Noito, dona da sua casa ao modo rural sulista, emprestada e depois oferecida pelo pescador Kakuarta, com um cabo feito por Zacaria (*R.*: 46, 48, 49, 160), acaba por se semantizar em objecto mágico de sorte ou de desgraça (*R.*: 210, 211, 234) e que irá servir, no desenlace da história, para Fundanga matar Zacaria (*R.*: 528).

Assim também com o abate da casuarina por Zacaria (*R.*: 60-62) para fazer o pilão para Noito e com o surgimento do enxame de abelhas (*R.*: 168). O abate da pinheira configura uma transgressão ecológica que antecipa as acções desviantes de Zacaria e de Fundanga, fatais para eles. No episódio do enxame de abelhas pousadas na casa dos veraneantes burgueses (*R.*: 168, 179), Zacaria afasta-as por fumigação (*R.*: 180), simples facto de sabedoria popular que acabaria por ajuda a minar o seu prestígio de carpinteiro, «Zacaria assoprava nas abelhas. Que ele mesmo em sopro de feitiço lhas havia trazido para ali» (*R.*: 201), ainda agravado pelos veraneantes que por zombaria o alcunharam de «Abelha» (*R.*: 289).

¹⁰ Os conceitos formalizam as sucessivas etapas de um processo migratório completo: ‘contacto’, ‘acolhimento’, ‘instalação’, ‘adaptação’, ‘integração’, inter-culturação (aculturações: ‘inter’, no interior de uma mesma cultura geral; ‘trans’, entre culturas distintas). Os contactos de cultura que, em situação colonial, levaram a fenómenos de rejeição ou de resistência activa ou passiva constituem uma outra ordem de questões (cf. Césaire 1956).

Antecipativo, mas de sentido premonitório, se reveste a confissão de Zacaria que, depois de ter estado doente com um ataque de malária, negou (e denegou) o seu irrequieto e obsessivo desejo de mudança:

Tenho de ir trabalhar [...] Sei que gastaste muito com a minha doença [...] Perdemos a nossa terra e eu nunca mais quero voltar a ver aquilo que já não era antes da guerra. Tenho a certeza de que vamos morrer aqui. Mas eu quero morrer primeiro do que tu. Penso muito nisso. [...] [e como quem lamenta ter de se submeter aos destino] Eu vou andar o resto da vida a arranjar os barcos dos pescadores (R.: 213).

Mas a forma mais subtil destes procedimentos antecipativos consiste em o essencial dos temas motrizes da história serem sugeridos logo no início, no primeiro «boucle» (Kristeva 1968: 303) antes e durante a travessia da fronteira de mar entre Luanda e a ilha. No plano estético, tornava-se necessário colocar à disposição do narrador a omnisciência para descrever o lado contraditório casal Noito e Zacaria, mutuamente admirativo e em constantes desvios concessivos.

Na axiologia veiculada pelos pensamentos de Noito, a mulher de etnicidade rural não concebe a vida sem a sua lavra e esta não pode ser imaginada sem um rio. Por isso ela imagina que, na hipótese de na ilha não haver nenhum rio, as árvores que se começavam a vislumbrar de longe eram a garantia de poder fazer uma lavra (R.: 13). Mas tal preceito atávico não impede Noito de se sentir fascinada pela novidade do mar e pela arte de Mateus na condução do seu barco com gestos exactos, precisos.

Tanto Noito se alienava na figura admirativa de Mateus que no desembarque caminhava pondo os pés nas marcas que os pés dele iam deixando na areia (R.: 24). Compreende-se o alcance da questão. No plano prático, Noito predica-se pelo agir de acordo com o seu saber fazer ruralista, mas também pela abertura aos saberes novos para alargamento da competência de que dispõe. No estrito plano da subjectividade investe um máximo de emoção no projecto que congemina, desejar aprender como se pescava (R.: 28), aculturar-se, ficar na ilha rodeada de mar e aí acabar os seus dias depois de tanto fugir da guerra (R.: 31).

Para adensar uma dialéctica maximamente contraditória, Zacaria movia-se animado pela inquietação, pela instabilidade, incapaz de se fixar muito tempo num lugar, seduzido pelas surpresas e pelos imprevistos. «Era disso que ele mais gostava» (R.: 19). Como as águas o rio que corre em busca de novos lugares, Zacaria só se imaginava bem onde não estava, «nunca [...] perto de nada, porque, quando isso me acontecer, sinto, por dentro, uma vontade de me afastar para longe» (R.: 31).

Opondo-se a Noito que emulava o pescador (punha os pés nas suas pedras), desejoso descobrir o mundo Zacaria propendia para a transgressão, delito, mesmo na tónica da antropologia elementar, logo à chegada à ilha, «Se não fazem [carvão] é porque são burros porque nós vimos árvores» (R.:

25), assim mesmo, primário, apesar de qualificado com uma profissão socializada e necessária, «Qual é o teu serviço? – Carpinteiro [...] Mateus bateu palmas de alegre surpresa» (R.: 28).

Zacaria tende a representar a injunção de Heros e Tanatos, «não atafalhava a cabeça de bagatelas [...] Reservava-a só para as voltas mais definidoras entre os dois percursos que eram um só, a vida e a morte, olvidando os meios termos» (R.: 37).

Uma vez que o primeiro capítulo insinua a tópica essencial da acção, incumbe à diegese abrir-se aos desvios relativos a «o quê», «porquê», «como» no intervalo que leva ao desenlace (Kristeva 1969: 119-126). Por ser a personagem qualificada com o desejo das novidades¹¹, Zacaria é o protagonista da etapa de contacto, sujeito da decisão de emigrar para a ilha e impulsor da travessia da fronteira entre os espaços conhecido e desconhecido, com Mateus a fazer o papel de barqueiro inverso de Caronte, a levá-los do mundo ensombrado pela guerra para ilha vivificadora.

Ao ter aceitado a proposta de Zacaria para o contrato de viagem, sem negócio nem contrapartidas, em absoluto generosa, Mateus protagoniza no plano da diegese uma espécie de delegado da actancialidade destinadora, providencial, sem nada de *Deus ex machina* por se integrar na antecipação de natureza predestinada inerente a Noito e levada a uma espécie de epifania no fechamento da primeira parte do texto.

Concretizada a viagem de riscos excessivos para a mente desconfiada Noito, «Nós mulheres somos muito matumbas e desconfiadas. Sim, mas o medo já me deu despedida. Tudo o que ele falou é verdade. Que Deus lhe ajude sempre. Ai meu Deus e tens que me ajudar a mim também» (R.: 21), o protagonismo de Zacaria começa ser reequilibrado pela curiosidade de Noito ao serem acolhidos em casa do pescador. O protagonismo de Noito passa para o seu olhar deslumbrado pelos equipamentos e pertences da habitação e para o encarecimento da liberal hospitalidade da família que os recebe (R.: 33, 34), lembrada das privações passadas durante vários anos.

O lado mais notável deste acolhimento reside na sua aparência providencial, completado pela instalação do casal na tal casa devoluta, uma ilegalidade cometida à luz das prerrogativas do Cabo do Mar (R.: 75).

Porque tudo se harmonizava deveras como combinação prévia. A miudagem, por pé na areia, chegando no momento em que Mateus indicava a habitação. E com balde, panela, dois pratos, duas colheres, uma caneca de alumínio. A seguir, Mateus ximbicava para sua casa e regressava num ápice de chata bem aviada [...] (R.: 43).

¹¹ Na maioria das culturas africanas, o atavismo étnico entrega o papel de andarilho ao masculino e o de sedentarismo ao feminino. O masculino empreende acções que põem em risco a vida, enquanto o feminino trabalha a terra para assegurar a vida do masculino (e do feminino).

De maneira indirecta, a observação do narrador, «como combinação prévia», corrobora a ideia implícita da existência de uma ordem destinadora transcendente da qual Mateus seria o agente executivo. Fazendo incidir nele a dinâmica da diegese, e antecipando os dados, pode-se dizer que a história confirma o seu protagonismo de natureza providencial no pensamento assertivo de Noito no final da diegese «[...] Se Mateus morreu é porque tinha de acontecer. Ele até pode não ser uma pessoa mas um espírito que anda aqui de carne e osso só para nos olhar. Então é isso, Mateus» (R.: 482).

Reduzindo os factos empírico ao estrito plano lógico, aparece à evidência um eixo causal de consequências fatais. Na primeira unidade textual, Mateus transporta Noito para a ilha, na segunda Fundanga reaparece na ilha para submeter Noito a uma provação e na terceira Bèlita concita uma disputa que leva à morte Mateus, deixando um rasto de viuvez de expressivo alcance axiológico,

1. Eu é que nunca hei-de ficar em nenhum sítio. E pensas que o teu pescador vai e vem, vai e vem e não fica? Ele é que fica. E eu é que nunca fico (Zacaria para Noito, R.: 118);
2. Noito a olhar para Mateus. «É o homem de quem mais gosto na minha vida. Ainda dizem que eu é amarro chuva!» (R.: 398);
3. Era o homem da sua vida, relembra a primeira impressão daquele perfil e, mais por dentro de seu navegar interior, atravessou-lhe um ciúme repentino e ácido. Virou o rosto para a popa e balbuciou sem falar: «Meu Deus! Perdoa-me. Uma mãe com inveja da filha que ela andou a procurar e a filha que lhe veio trazer aqui tanta coisa que eu nunca tive. Perdoa-me e dá toda a sorte que me deste para a minha filha» (R.: 435);
4. Quem pode amarrar no rio é Zacaria. Quem pode amarrar no mar é Mateus. Deviam deixar uma mulher ter dois maridos [...] Perdão meu Deus (R.: 462);
5. Então é isso, Mateus, o teu espírito aparece no sítio onde tu quiseres [...] Assim é que não estou bem e tu sabes que tens duas viúvas. Eu, que nunca fui tua mulher, e a minha filha. [...] Eu estou-te a ver. Como é que tu me apareces assim? [...] E eu estou-te a ver outra vez e não digo nada a ninguém. Nem na minha filha Bèlita (R.: 482-483).

As citações n. 2, 3, 4 e 5 tiradas da terceira unidade textual, referem-se aos tempos que dramatizam a relação triangular Zacaria/Noito/Mateus à custa de Zacaria. Aliás, como se referiu, às duas personagens masculinas parecem estar essencialmente reservadas as funções de fixação do feminino na ilha (eles propiciam o enraizamento de Noito que atrai a filha Bèlita) como elemento engendrador (duas gerações etárias, mãe e filha) da nova ordem inter-culturante.

Colaborante de Noito, além do abate transgressivo da casuarina para lhe fazer o pilão, Zacaria abre com risco de vida a cacimba para ela ter água para a sua lavra (R.: 76-84), preparando as condições para a instalação. Mas de forma progressiva também trabalha para a degradação do seu capital inicial, a necessidade dele (R.: 247, 255, 298) para reparar os barcos dos pescado-

res. Esgotada a sua função de rio condutor de Noito para a ilha, mostra-se na citação «n. 1» que a morte é a saída para a contradição em que a natureza errática o enreda, «Ir e vir. Ir e vir. [...] Uma mulher que sempre gostou de ficar [...] Quem é que disse sempre para sairmos, andar, andar, na minha cabeça?» (R.: 118).

A aparente poliandria da citação «n. 4» esvazia-se de promiscuidade à luz da reflexão de Noito que promove a inunção emocional de agentes complementares e distintos, Mateus que retira alimentos do mar e Zacaria identificado com o rio que dá as suas águas ao mar e não cessa de correr. Entre um e outro é Mateus que, segundo as restantes citações (n. 2, 3, 4 e 5) favorece em Noito o desígnio de produzir, não a sua necessidade, mas uma utilidade reconhecida na comunidade (Zacaria delapida a necessidade que encontrou já feita).

Dado que engendrar a utilidade pessoal implica uma determinada estratégia, o seu delineamento acompanha a história de Noito em forma de informações que têm por fonte a esfera da sua privacidade. Nas citações acima, essa privacidade implica a consciência sobredeterminada pelos predicados de modalização de Noito, o «querer» (n. 2), o «saber» (n. 4, 5) e o «dever» (n. 3).

No estatuto de quase herói, que minimiza as relações dialogais (Hamon 1976), se fundamenta a focalização omnisciente para dar a conhecer ao destinatário a corrente de pensamentos e monólogos em que Noito ia programando a sua acção.

1. [O diálogo seguinte com Zinha, no início da narrativa, justifica na transcrição anterior os conteúdos dos pensamentos (n. 2) e das falas com o sobrenatural (n. 3, 4 e 5)]: Sabes, minha filha, é muito triste uma mulher ficar em casa assim, sem fazer nada e o marido dela a ir trabalhar (Hamon 1976: 74).
2. Mas o que mais palpitava no coração de Noito, para além da indústria de balaios e kissangua é a esperança de que o marido trouxesse de pagamento ou adiantado os dois instrumentos cuja falta lhe apoquentava, a enxada e a pá. [...] além disso interrogava-se sobre o incidente com o Cabo do Mar, se ele teria a maldade [...] para lhes receber na casa. [...] [mas] Mateus e a sua família grangeavam prestígio e isso numa terra assim pequena como aquela, contava muito. E o marido possuía a vantagem de ser carpinteiro. O único carpinteiro da ilha, de quem todos poderiam necessitar de um apoio. E a casuarina? Um problema (Hamon 1976: 75).

Graças à omnisciência ficam enumerados os objectivos prioritários de Noito. Mas este programa narrativo não inclui ainda a norma vigente na ilha da divisão do trabalho pelos géneros masculino e feminino. No trabalho de mulher cabe o dever de cozinhar os alimentos, o querer fazer kissangua para bebida de confraternização e o querer angariar dinheiro em artefactos etnográficos, para auxílio da casa de família.

De igual modo se integra no paradigma axiológico tradicional o desejo de obter a pá e a enxada necessárias à abertura da cacimba para ter água na sua lavra. O desejo relativo à habitação cedida por Mateus já pertence a um

modelo ambíguo, por um lado, tradicional, dispor da sua casa e, por outro, revelador do espírito burguês de proprietário. E é esta abertura à modernidade urbana, ao sentido da posse e do lucro, segundo as regras do mercado, que favorecem o desencanto de Zacaria e propiciam a sua degradação acima referida.

1. Porque eu sou carpinteiro e o meu nome é Zacaria E o Fundanga só fala comigo por causa da tua filha. E eu não sou dono da tua filha nem nunca recebi alembamento de nenhuma. Nem preciso porque sou carpinteiro. maka é da tua filha. Dos pescadores. Do Fundanga. Do Cabo do Mar e das pessoas que vos compram as coisas da lanchonete (Hamon 1976: 457);

2. Não trouxe a minha mulher aqui nesta terra para eu caxicar biscatos na casa do Cabo, ouvir-me chamar de Abelha [...] Nunca pensei em juntar dinheiro [...] E essa doença que anda em toda a gente do outro lado, desculpa, parece que vocês é que trouxeram aqui. A doença do dinheiro [...] Quando chegámos aqui, não eras assim (Hamon 1976: 502).

Segundo a citação «n. 1», à chegada à ilha a competência já perfeita define a ontologia, o «Ser» carpinteiro, só depois identificada com o nome de Zacaria. O ser carpinteiro significa, antes de mais, um artista (R.: 65, 74, 82, 83, 115, 118, 121, 128, 135, 153, 409, 266, 344, 378, 484, 507) adverso ao ideário mercantil, venal, da força de trabalho, como se vê na citação «n. 2» e se evidencia em relação ao amigo Mateus, «Zacaria. Outra coisa ainda antes de me fazeres o barco. Tens de me justar o preço. [...] Quem justa no preço é a minha mulher» (R.: 339).

Ainda que o título do romance reifique o ‘leit motif’ do rio sempre associado a Zacaria e a necessidade do carpinteiro conote a importância do seu protagonismo, o predomínio diegético e o índice de presença de Noito instauram na história a função patriarcal que a converte em «homem da casa». Assim se ambigüizam as relações de *Poder* no espaço da ilha patriarcal que se repercutem na dialéctica construtivista de Noito, sugerindo o esvaziamento da necessidade de Zacaria como carpinteiro:

[...] ela sentava-se mais o Fiat e ouvia ele contar o dinheiro. Mandava dividir [...] metade para o negócio de peixe seco para o Fiat. E ainda uma porção do negócio de quitanda de beber e comer para Celeste. Uma metade do negócio de mbanga para Kwanza. Domingo, era uma metade do negócio de búzios com Kwanza e, nem sempre, de balaies com as meninas do Zanzara.

O meu marido não precisa de trabalhar! – pensava Noito na sensação de ser uma mulher rica e com uma importância que jamais havia imaginado obter. Mas sempre com aquele interior receio da felicidade (R.: 216).

No começo da primeira parte do texto, Zacaria dá a Mateus uma falsa versão dos receios que Noito profere em tchokué sobre o trajecto do barco, «pergunta-lhe se ele vai para lá [...] E não vês que ele [Mateus] não está a ir para terra? [...] [Zacaria traduz dizendo outra coisa] O que ela disse [...] é que és um homem muito bom [...]» (R.: 13). Ao afirmar que ela não sabia o

kimbundo de Mateus, Zacaria priva-a do acesso à linguagem de relação, impedindo-a de se instaurar no papel de sujeito. No início da segunda parte, depois de Noito ter criado a sua utilidade, o tópico ressurgue mas agora formulado em sentido contrário.

Bom dia.

Bom dia, respondeu Noito a meia voz.

A dona é que é a mulher do carpinteiro?

Nada disso! Eu sou Noito. O carpinteiro é que é meu marido (R.: 240).

[...]

E, antes que chegasse a hora do meio-dia, já se espalhara por uma boa parte da ilha que a Kambuta, afinal, não era pessoa de bem, porque fora vista, em plena manhã, cavaqueando com o espírito do defunto Fundanga (R.: 242)

Na travessia entre o litoral de Luanda e a ilha predominava o vigor masculino para afrontar a ameaça representada por uma fronteira (Lotman 1978). Na citação acima inverte-se a valorização alética, com Zacaria reduzido à contingência de uma profissão e Noito reivindicativa da necessidade do nome identitário. Embora fosse de início desconhecida, tal personagem não era uma ameaça para Noito na segurança da sua casa e, aliás, já publicamente qualificada de valentia testemunhada por Zacaria.

Ao ter sabido do respeito por ela imposto aos soldados que pretendiam cortar árvores, Zacaria diz: «[...] parece uma história de guerra. Coisa de que eu não gosto porque sempre quis só ser carpinteiro. Fazer guerra com a minha ferramenta na mão. [...] És mesmo a Kambuta como dizem os daqui» (R.: 233). Com este acto verbal Zacaria proclama o reordenamento das ontologias. Ele fica reduzido à contingência de carpinteiro e ela reduplica a sua no plano da modalidade epistémica, «Ser» Noito no mundo empírico racional e «Ser» Kambuta no mundo da crença no sobrenatural.

4. Modalização de Noito

Nas primeiras páginas do texto os seguintes enunciados registam a sucessão das reacções de Noito no seu inédito contacto com o mar.

1. permanecia sentada [...] toda entregue à guarda de suas embambas;
2. grudava e degridava os olhos do mar e espiolhava para trás;
3. urdia-se numa esperança acerca daquele novo emprego do marido;
4. não compreendera bem qual era [esse emprego do marido];
5. queria absorver tudo de uma só vez;
6. Passava uma peixeira [...] «Que peixe é esses assim» «A dona não lhe conhece? é macôa»;
7. do outro lado deveria haver água doce. E porque é que o barqueiro vinha buscar água ali?;
8. ficou, por instantes, atónita ao ver aquele pano remendado encher-se de vento [...] No entanto, surpreendeu-se mais porque [...];

9. «Meu Deus! como este homem é mentiroso. É muito mau não dizeres a verdade
10. numa pessoa que nos ajuda [...]
11. Ainda por cima aqui no meio do mar!»;
12. Num lúdico apetite, contabilizando pelos olhos;
13. Como seria do outro lado?;
14. continuava a não entender o rumo da embarcação;
15. Nesses dez anos [...] aprendera muita coisa com resignação;
16. Encontrarem aquele homem [...] Era Deus que lhe tinha aparecido (R.: 10-15).

Entregue à guarda dos únicos bens por dever de os preservar (n. 1), temerosa e desconfiada por não se poder defender de eventuais riscos (n. 2), crente nas coisas empíricas a haver (n. 3), consciente de não saber que coisas seriam (n. 4), Noito era movida pela curiosidade insaciável de tudo querer saber (n. 6, 7, 8, 13, 14), um «Ser» vinculado à verdade (n. 9) e obrigado ao benfeitor (n. 10), crente por superstição (n. 11) e impulsionado por expressivo desejo (n. 12), detentor de uma vasta sagesa por fazer empírico (n. 15), dispondo igualmente do atributo da espiritualidade devota, crente na Providência Divina (n. 16).

Neste resumo que respeita a sequência textual realizam-se as formas verbais «1.dever», «2.poder», «3.crer» (sentido de espera/nça), «4.saber» (/ignorar), «6, 7, 8, 13, 14.querer», «9.verdade» (/falsidade), «10.obrigação» (/interdição), «11.crer» (no sentido animista), «12.desejo» (no sentido apropriativo) e «15.crer» (no sentido de fé, acreditar). Em teorização consensual (Benveniste 1974, 187-192), a duas formas «1.dever» e «2.poder» designam-se funcionais por serem modalizantes primordiais, enquanto as outros integram os modalizantes assumptivos, variáveis e dependentes dos conteúdos em circulação nos textos e, certamente, no texto de *Rioseco*.

Das citações acima só em «5. queria absorver tudo de uma só vez» (R.: 11) ocorre uma modalização, a do «querer», aplicada à predicação «absorver» que afecta as motivações de Noito, assumptiva, iniciadora do seu programa narrativo, tendo por fundo de referência os valores expostos no seu diálogo com Satumbo:

- Não foi a mana que deu corrida no Cabo do Mar, o tal cabo Bito?
- [...] não dei corrida nenhuam. Recebi-lhe. Da maneira como aprendemos na nossa terra. Mesmo que seja um inimigo. A pessoa que nos quer matar. Dei-lhe kissangua e comida. Aprendi isso com a minha mãe (R.: 165).

Noito obriga-se a uma deótica de hospitalidade atávica e a uma plausibilidade epistémica de sagesa rural nas suas relações humanos, a partir dos quais assume uma actancialidade modalizada no paradigma alético. Por necessidade de conservar a casa de habitação recorre ao estatuto de reverência pelos mais-velhos sobrevalorizada pela sabedoria manhosa: «1. cortesia», «2. astúcia», «3. prestígio». «4. hospitalidade» para vencer o adversário e torná-lo seu «5. aliado», mau grado a coragem «6. simulada»:

1. [Noito]: A vergonha acabou nesta terra? Chegas a minha casa, nem bom dia;
2. [Cabo]: Mas este não é o filho do mestre Mateu? Sim, é o meu neto Kwanza. [...] A mais velha é vossa família? – É sim, tio;
3. [Noito]: Eu andei com esses muatas que vieram do maqui;
4. [Noito]: preparou-lhe um prato de arroz dois peixes fritos;
5. [Cabo]: Eu vou ver se regularizo a vossa situação;
6. [Noito] tremia como capim [...] respondera com coragem e arrogância emprestadas pela presença do miúdo. Sem medir consequências (R.: 57-59).

E também para se abastecer de mercearia sem cartão. Invocando a dignidade de velha e o passado como caução de verdade, suscita a admiração do comerciante Pinto e obtém tudo aquilo de que carecia contra as regras instituídas (R.: 127-129).

O início do processo migrante começa pelo paradigma aléctico que intervém, antes de mais, na construção do protagonismo doméstico de Noito, na sua adaptação objectiva ao mundo da ilha. A partir desta base, deve-se assumir em actante sujeito que transforme, na isotopia económica, não ter recursos em ter poder económico.

Na fórmula textual recorre para tal efeito o motivo do querer «fazer qualquer coisa» (R.: 68, 74) aplicada ao eixo de competência modalizada pelo saber, saber formal que integra o ser objectivo e subjectivo na comunidade e saber funcional do fazer inovador que dinamiza o processo de inter-culturação, aculturação subjectiva de Noito e aculturação objectiva da comunidade que lhe permitirá o acesso à riqueza monetária.

Ao actante sujeito Noito são facultados dois domínios de iniciação no saber da ilha, o da diferença, nas actividades masculinas (pescar, ximbicar, remar) com Kwanza, que também a inicia na utilização da água salobra (e no conhecimento dos caminhos da ilha para não se perder), e o da acomodação, em actividades femininas (fazer balaios) com Zinha, que lhe explica como fazer para juntar dinheiro (R.: 169). Completam estas iniciações o interdito deontico de as mulheres não poderem reparar as redes de pesca (R.: 51, 53, 133) e de os homens não poderem vender comida em kitanda ou lanchonete (R.: 199).

No início do primeiro capítulo Noito caracteriza-se por uma gnosiologia que se modaliza em dois sentidos de crença, o da superstição (n. 11, R.: 13) e o da fé (n. 16, R.: 15), relativas aos destinadores transcendente que acreditava tutelarem o seu protagonismo. Por fé católica, invoca as Graças de Deus (R.: 21, 37, 80, 112, 160, 169, 208, 212, 224), no entanto contaminadas pela superstição:

1. Cão ao pé de doente dá azar (R.: 208);
2. É feitiço. Vou aguentar sozinha. Meu Deus ajuda-me! (R.: 211);
3. A doença do meu marido foi um mal que lhe quiseram fazer. Não conseguiram. Perdi a faca que me dava sorte. Apareceu [...] Deus está comigo (R.: 212).

Na antropologia africana a superstição (n. 1) configura uma arena de forças orientadas, manipuláveis pela função mágica (Iakobson 1963: 216-217), benéficas ou malélicas, caso de Zacaria objecto de feitiço, de doença (n. 2), ao desaparecer o talismã que o protegia (n. 3). Por vivenciar tal atavismo activado pelo sincretismo da fé e da superstição (R.: 26, 64, 118, 163, 190) Noito recorre a ele por chantagismo para granjear poder:

Posso enfeitiçar os mamões e vocês morrem (R.: 122). Ainda te hei-de rogar pragas contra ti e o teu estado (R.: 127). Põe o coco no chão antes que eu o enfeitice (R.: 146). Quando alguém faz mal a outro e esse outro me procurar, eu posso fazer morrer aquele que fez mal (R.: 197).

Deve-se a este espírito da crença supersticiosa (Thomas, Luneau 1980) a condição para que a actancialidade de Noito, como sujeito de querer, saber e fazer se desdobrasse em destinador dotado do poder para prodigalizar riqueza, a sua e a dos pescadores. Primeiro, deve-se ao querer saber a configuração a sua diferença:

Kwanza é que deu a novidade: A avó não sabe que lhe andam chamar a Kambuta? [...] uma espécie de mulher com boa estrela favor da Kianda (R.: 142);

[...] contadas de boca em boca. A firmeza da Kambuta que até obtivera despesa sem ter cartão, que ralhara com o Cabo do Mar e já sabia pescar, ximbicar e produzir balaios (R.: 143);

[...] falam que a mãe consegue tudo. Que deu bafo no Cabo e ele basou. Que foi na loja e comprou sem cartão. –E mais? –Que logo-logo aprendeu pescar, fazer balaios, ximbicar [...] Que sabe ler e até que trouxe a água da chuva (R.: 145);

4. [...] conseguia tudo e trouxera para a ilha aquela ideia tão simples de aproveitar a água da chuva nos bidons. E todos os chefes de família [a imitavam] [...] [comprando] tambores e chapas de zinco (R.: 142).

Depois, intervém a sagesa rural para ambigüizar o seu ser humano dotado de poderes sobrenaturais:

1. Um pássaro cantou [...] Tão semelhante a Chikuumangua, o pássaro que transportava no bico a notícia da chuva próxima (R.: 138);

2. Eu adivinhei esta chuva, Zacaria (R.: 138);

3. Se tivéssemos tambores daqueles grandes! (R.: 138);

4. Amanhã, arranjo no barco de Mateus e vou com o Kwanza pedir, nem que seja de joelhos, para o Pinto me vender tambores vazios (R.: 139);

5. Vai chover. O pássaro não cantou mas vejo na cadela e no meu corpo (R.: 141).

Por sincretismo a razão e crença fundem o ser e o parecer, a consequência e a consecução, a causalidade e a temporalidade (Barthes 1966: 12). Nas citações «n. 1, 5» Noito deduz pela lógica de sagesa empírica que o canto da ave e as reacções do seu corpo renunciavam chuva (n. 2) e, em consequência desse prenúncio, comprou bidons vazios (n. 3, 5) e, em consequência da compra, recolheu água doce. Porém, na ordem crença, o que parece é, a consequência é substituída pela consecução, tudo se percebendo ao

contrário, primeiro a kambuta-Noito comprou os bidons e depois invocou a vinda da chuva para os encher.

Uma função essencial dos feiticeiros africanos consiste em invocar as chuvas propiciadoras de fartas colheitas em terra e, na ilha, de fartas pescarias no mar, «Na contra-costa os pescadores lançavam as suas redes [...] o peixe morria de feição [...] quem havia mudado tudo isto era a Kambuta, falavam os barqueiros» (R.: 215). Ao finalizar a primeira parte do texto, o actante sujeito (Noito) atinge a total integração, objecto de admissão da comunidade e subjectivamente aculturada.

Uma vez edificado o seu poder objectivo inter-culturante, pode Noito querer ser trançada por uma figura de poder, Zinha, irmã de Mateus e mulher de Kakuarta, para ostentar, simbolicamente, a sua pertença subjectiva à comunidade de ilha, facto que prepara a epifania a acontecer em breve.

1. [Noito]: Deus é grande minha filha. [...] trança-me só que eu consigo rezar (R.: 224);
2. [...] vai chover muito. [...] Eu cheiro o cheiro da chuva. Sou como as vissapas (R.: 224);
3. [Zinha]: Mas tenho medo, tia [Noito], dos homens que estão no mar (R.: 225);
4. [Noito]: Esta chuva não vai demorar muito. Eu conheço [...] o sol abriu [...] (R.: 225);
5. [Kakuarta]: Empresto-te [a faca a Noito]. Só que não tem cabo (R.: 49);
6. [Noito]: Toma a tua faca [...] [diz Kakuarta]: A faca é da mãe [...] a pesca está a andar com muita sorte de Kianda [...] venho só agradecer nestes dois peixes (R.: 160);
7. Noito estava com aquela faca na mão. É só vir agradecer [diz Kakuarta] [...] Tu és mesmo a nossa mãe (idem, 234); 8. Ontem, a chuva que acabou o calor no fim, nós estávamos lá fora, dentro do mar (...) Íamos morrer [...] E nesse sonho sonhei que a Kianda o corpo dela era de peixe. E a parte da cabeça, com cabelo trançado, eras tu. Nunca te tinha visto com essas tranças. Então o meu sonho foi de verdade. Tu não és a Kambuta. És metade da Kianda na parte da cabeça (R.: 160).

Em dois os sentidos se desdobra a modalidade da crença. Na versão católica (n. 1) o sujeito (Noito) dispõe do saber divinatório (n. 2) e da competência profética (n. 4) sobre a sorte dos pescadores desprevenidos no mar (n. 3). Na versão animista do pescador viu-se que Mateus agenciou a actancialidade destinadora transcendente de trazer Noito para a ilha e vê-se agora que Kakuarta dá seguimento a essa mesma actancialidade, ao ter-lhe emprestado (n. 5) um objecto mágico que se converteu em oferta (n. 6) numa Acção de Graças rendidas à kambuta (n. 7) pelos pescadores.

5. Finalizando

Na gnosiologia católica do cabo-verdiano, «Vossa mercê sei que é nha Noito, afamada nos milagres que fez» (R.: 218) e na gnosiologia animista de Kakuarta a sua percepção onírica figura-a em meio peixe e meio humano,

o corpo da divindade Kianda (Sereia) e a cabeça de Noito tal como estava a ser trançada por Zinha quando precisamente os pescadores corriam o risco de morte devido ao súbito temporal.

Quase fantasmático, o sonho de Kakuarta metaforiza em alegoria os conceitos de crença, Kianda </> Nossa Senhora do Socorro, ou Nossa Senhora da Boa Viagem, ou Nossa Senhora dos Navegantes, conceitos distintos e, no entanto, redutíveis a uma forma marinha ambígua que representa, simbolicamente, a sincretização cultural que Noito promovia na ilha.

Moral da história: no final da primeira parte do texto, Noito «Dava-se por feliz. Finalmente, tinha o corpo da ilha todo na mão» (R.: 217). Resta à segunda e a terceira partes a função de demonstrar a viabilidade da tese do Autor, uma genuína substância angolana que sincretiza as fontes vernáculas e a modernidade exógena.

Bibliografia

- Abou S. 1981, *L'Identité Culturelle*, Anthropos, Paris.
- Barthes R. 1966, *Introcution à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, Seuil, Paris.
- Benveniste É. 1974, *Problèmes de Linguistique Générale*, II, Gallimard, Paris.
- Césaire A. 1956, *Culture et colonisation*, Le 1er. Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs, «Présence Africaine», 8-9-10, Juin-Nov., Paris.
- Clanet C. 1993, *L'Interculturel*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Coquet J.-C. 1973, *Sémiotique Littéraire*, Jean-Pierre Delarge/Mame, Paris.
- 1997, *La Quête du Sens*, PUF, Paris.
- Hamon P. 1976, *Para um estatuto semiológico da personagem, Categorias da Narrativa*, Arcádia, Lisboa.
- Iakobson R. 1963, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, Paris.
- James Dr. M. 1959, *Religions en Afrique*, Le 2ème Congrès des Écrivains et Artistes Noirs, «Présence Africaine», XXIV-XXV, Fev-Mai.
- Kristeva J. 1968, *Problèmes de la Structuration du texte*, in *Théorie d'Ensemble*, Seuil, Paris.
- 1969, *Le text clos*, in *Σημειωτική*, Seuil, Paris.
- Lotman I. 1978, *A Estrutura do Texto Artístico*, Estampa, Lisboa.
- Madame de Staël 1991, *De la Littérature*, Flammarion, Paris.
- Parret H. 1975, *La Pragmatique des Modalités*, n. 49, Università di Urbino, Urbino.
- Rui M. 1997, *Rioseco*, Cotovia, Lisboa.
- Smith A.D. 1997, *A Identidade nacional*, Gradiva, Lisboa.
- Thomas L.-V., Luneau R. 1980, *La Terre Africaine et ses Religions, Traditions et changements*, L'Harmattan, Paris.

I diritti visti dal rovescio. Appunti sul linguaggio della costituzione brasiliana

Roberto Mulinacci
Università di Bologna

I. Preambolo

Il titolo di questo articolo, a dispetto della sua apparenza di *calembour*, è in realtà l'arbitraria parafrasi di una citazione del *Don Chisciotte* (II, 62):

... mi pare che il tradurre da una lingua a un'altra, a meno che non sia dalla regina delle lingue, e cioè la greca e la latina, sia come uno che guarda gli arazzi fiamminghi dal rovescio; benché vi si vedano le figure, son piene di fili che le ombrano, e non si vedono con quella superficie così eguale del diritto.

Ma che cosa c'entra il *Don Chisciotte* con la Costituzione brasiliana? Se, infatti, aveva ragione Benvenuto Terracini (1996: 37) quando diceva che «a parlare di traduzioni e di traduttori è d'obbligo cominciare con gli arazzi di Cervantes», come si può giustificare, allora, un tale richiamo letterario in un testo che non dovrebbe avere nulla a che fare con questioni congeneri? Forse la risposta sta, appunto, nell'improprio concetto di traduzione qui assunto a premessa metodologica. Un concetto, a prima vista, depistante, in quanto sottratto al suo consueto ambito specialistico di pertinenza, per servire, invece, da semplice analogia su un livello più generale, inerente ai processi di verbalizzazione propri di ogni atto comunicativo. Ovvero, similmente a ciò che accade con la traduzione da una lingua all'altra, anche il linguaggio giuridico 'traduce' in una particolare tipologia testuale le risorse espressive della lingua comune, esplicitando, dunque, in una serie di tratti caratterizzanti (lessicali, sintattici, semantici, pragmatici), quel «passaggio dalla potenza all'atto»¹ che il tradurre porta inscritto fin nella sua radice etimo-

¹ Di un parallelismo tra diritto e linguaggio, giustappunto all'insegna di questo «passaggio dalla potenza all'atto» parla, del resto, anche Nencioni (1989:100): «come nel passaggio dalla potenza all'atto della singola norma giuridica si attua tutto l'istituto

logica. Non si tratta, insomma, di riferirsi in concreto alla pratica traduttiva, magari, nell'accezione endolinguistica del *rewording* jakobsoniano (*apud* Jakobson 1983: 57) – cioè, quale riformulazione sinonimica di una frase o di un vocabolo all'interno di uno stesso codice –, bensì di scorgere sulla superficie delle regole di diritto, nei loro vari *formanti* (normativo, dottrinale, giurisprudenziale)², il portato di una modellizzazione che trascende in parte gli aspetti contenutistici³, coinvolgendo, invece, direttamente i principi redazionali della tecnica nomografica.

Se, guardato da tale prospettiva, il linguaggio giuridico è, quindi, *mutatis mutandis*, una sorta di traduzione del sistema legale che prende corpo *sub specie* di norme, leggi e sentenze, a risultare prioritari, in questa sede, saranno, tuttavia, assai più degli enunciati – intesi quale prodotto finale del processo di costruzione del significato –, le modalità di enunciazione, ossia, l'organarsi del testo costituzionale brasiliano «sul piano del significante e delle sue realizzazioni» (De Mauro 1998: 26). In altri termini: posta l'assoluta inscindibilità del nesso forma-contenuto (come, d'altronde, si conviene ad ogni traduzione propriamente detta, il cui senso non si dà fuori della lettera che lo veicola), la scelta di adottare per la *Magna Charta* del Brasile un criterio d'analisi esclusivamente linguistico risiede, oltre che nella mia incompetenza giuridica, nella constatazione che «in nessun altro linguaggio settoriale la lingua ha tanta importanza quanta ne ha nel diritto» (Serianni 2007: 108). E si capisce, allora, che la metafora cervantina citata all'inizio comincia lentamente a diventare meno astrusa: esaminare, infatti, la normativa costituzionale attraverso il prisma della sua forma linguistico-retorica, prescindendo programmaticamente da qualunque interpretazione della materia, assomiglia molto, sì, a guardare le figure dal rovescio, inseguendo, però, nel reticolo di trame di cui sono intessute, proprio il risvolto oscuro dell'immagine, quello, cioè, che la levigata compostezza del dettato verbale lascia solo intravedere, condannandola però fatalmente al silenzio.

Perché o è la Costituzione che parla con le sue parole oppure della Costituzione si parla attraverso le parole dei suoi interpreti, ma di solito si parla poco delle parole della Costituzione, perlomeno in questa chiave tipologi-

a cui quella norma appartiene e la volontà tutta dell'ordinamento [...], così quando l'individuo parla, nelle poche frasi che egli formula viene implicato tutto il sistema linguistico, che passa nella sua totalità (cioè nella totalità presente alla coscienza di quel determinato parlante) dalla potenza all'atto».

² Riprendo qui la terminologia utilizzata da Bazzanella, Morra (2004: 195)

³ «Un sistema legale è infatti condizionato anche da regole implicite, modelli non verbalizzati o *criptotipi* che, presenti nelle menti degli interpreti ma non nelle loro dichiarazioni, guidano la rielaborazione dei modelli legali e vengono percepiti e trasmessi da una generazione di giuristi a quelli successivi» (Bazzanella, Morra 2004: 196).

ca (*apud* Cortelazzo 1997: 39)⁴. E, invece, stavolta è proprio di questo che anch'io vorrei parlare.

2. Considerazioni preliminari

Stornando previamente dal computo quella monarchica del 1824, che resterà in vigore fino al tramonto dell'Impero nel 1889, la Costituzione promulgata il 5 ottobre del 1988 è la sesta, in rigoroso ordine cronologico, della storia repubblicana del Brasile. Essa succede, infatti, alla Costituzione del 1967, la cui elaborazione, avvenuta in pieno regime militare, costituisce senza dubbio un buon termine di paragone per misurarne i progressi nell'ambito dei diritti fondamentali del cittadino, ma anche per spiegarne i limiti – in fondo 'fisiologici' –, relativi non tanto all'assiologia dei principi enunciati, quanto soprattutto alla loro formalizzazione nell'ordito costituzionale. Rilevare, infatti, che la Carta del 1988 sancisce l'effettivo ritorno del Brasile alla democrazia, a tre anni di distanza dalla fine della dittatura, non risponde solamente ad un elementare scrupolo informativo, bensì permette di cogliere in quello spartiacque storico le ragioni profonde che presiedono alla genesi del testo.

A cominciare, appunto, dalla volontà di affrancarsi dal retaggio del precedente ordinamento, che porterà l'Assemblea Nazionale Costituente – riunitasi il 1 febbraio del 1987 – a farsi carico di istanze ben più ambiziose di quelle (già altissime) contenute in un progetto giuridico di questo tipo e consistenti, in ultima analisi, nella rifondazione civile e morale della società brasiliana, secondo gli obiettivi espressamente menzionati nel Preambolo:

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL.

Preambolo nel quale, tra l'altro, «la tecnica redazionale particolare, sobria, elencativa» (Pegoraro 2006: 17) non si limita, però, a delineare per sommi capi le finalità dei costituenti – in attesa, si direbbe, di vederle poi trasformate,

⁴ «Lo studioso di lingua non può limitarsi ad accettare le distinzioni dei colleghi giuristi, perché non vi è omologia tra una tipologia basata su criteri testuali e una basata su criteri non testuali: basti pensare da una parte alla distinzione, giuridicamente rilevante, tra diversi tipi di testi normativi ed anche testi che caratterizzano le diverse fasi dell'*iter* legislativo [...], dall'altra alla sostanziale unitarietà linguistica e testuale di tutte queste forme di testo normativo, che dal punto di vista linguistico-testuale costituiscono un'unica classe, priva di differenziazioni interne» (Bazzanella, Morra 2004: 196).

almeno in parte, in articoli e disposizioni –, ma definisce piuttosto i fondamenti ispiratori di una nuova identità istituzionale della nazione, a cui non è estranea, tuttavia, anche una componente valoriale di matrice religiosa (visibile, per esempio, oltre che nel richiamo alla protezione divina⁵, in quello alla fratellanza e all'armonia, presupposti irriducibili all'oggettiva e asettica dimensione di *nòmos*). E se è vero che a questo solenne slancio riformatore del 1988 soggiacciono certo le questioni cruciali del futuro assetto democratico brasiliano, sarà nondimeno il suo indiscriminato sconfinamento in territori di natura tradizionalmente extra-costituzionale a caratterizzare l'esito del lavoro costituente, svelando al contempo i condizionamenti politici e sociali che lo avevano sovradeterminato. Non si tratta, infatti, solo di evidenziare il carattere compromissorio di questa Costituzione (Pegoraro 2006: 17)⁶, bensì di comprendere le reali aspettative delle diverse forze in gioco, le quali, di fronte alle incertezze della lunga (e ancora incompiuta) transizione democratica, cercavano nell'ordinamento giuridico soprattutto uno spazio di garanzia politico-sociale, più che un'opportunità di composizione dei conflitti istituzionali in stile kelseniano. È, dunque, da questo autentico *horror vacui* che pare discendere, *maxime*, l'ipertrofia del testo costituzionale brasiliano: dal timore, cioè, che, in assenza di esplicite dichiarazioni di diritti, quel vuoto normativo si prestasse ad essere riempito dall'abuso e dall'arbitrio, secondo una pratica purtroppo tristemente nota nel ventennio di dittatura, rendendo, perciò, necessario scongiurare simili tentazioni autoritarie mediante un ampliamento della materia sottoposta a normazione. Sicché, a questa sorta di legittimo riflesso pavloviano nei confronti della Costituzione del 1967 si deve non solo l'impegno sinceramente democratico di cui è pervaso il testo costituzionale del 1988 – al punto da segnare in Brasile l'avvento della cosiddetta «Era dos direitos» (Mondaini 2007: 75) –, come pure taluni 'eccessi' di garantismo che, nati all'insegna del 'vietato vietare' post-dittatura, erano destinati alla lunga a ripercuotersi negativamente sul corretto funzionamento della macchina statale. Non è un caso, del resto, che la stessa versione originale della Costituzione dovesse rivelarsi un documento a termine, soggetto addirittura a convalida dei suoi fondamenti istituzionali, come sarebbe accaduto, infatti, con il plebiscito del 7 settembre 1993, il quale decretò la definitiva forma presidenzialista e repubblicana dello Stato brasiliano.

Ma la forma, si sa, non è mai stata il vero problema del Brasile, forse neanche nei suoi periodi più bui. Il vero problema sono piuttosto i contenuti

⁵ Rispetto alla Costituzione del 1969, nella quale era solo invocata – un po', *mutatis mutandis*, alla maniera del crociano «Veni creator spiritus» –, la protezione divina sembra di fatto subire una sorta di inveroamento nella Costituzione del 1988, quasi presiedendo alla sua stesura («sob a proteçao de Deus») ed avvalorandone, così, implicitamente i principi fondativi.

⁶ Definita da Miguel Real Júnior (cit. in Pegoraro 2006: 17, nota 26) una «constitution de compromise [...] née du conflit de multiples antagonismes».

con cui dare sostanza alla forma, soprattutto quando si tratta di un tema altamente sensibile come quello dei diritti. E qui, appunto, i risultati continuano ad essere non entusiasmanti, a dispetto dei rigorosi principi formali che li enunciano costituzionalmente. Direi, anzi, che, nel caso specifico, la situazione va ben al di là della normale discrepanza tra teoria e prassi – in quanto grandezze tradizionalmente incommensurabili, essendo l'una sempre di più o di meno dell'altra – per sfociare in una vera e propria divaricazione di sistema, che vede contrapporsi, di fatto, due Brasili: da un lato, il Brasile reale e, all'opposto, il Brasile legale (Mondaini 2007: 73). In questo schematico riadattamento di vecchie teorie di dualismo strutturale, normalmente utilizzate dai sociologi per fotografare alla bell'e meglio la dialettica brasiliana di progresso e arretratezza, c'è, però, stavolta il senso di una deriva storica che la Costituzione rispecchia senza tuttavia riuscire ad arginare ed, anzi, rischiando perfino di esserne fagocitata. Non si tratta, infatti, soltanto di mettere a confronto il reale con il legale, bensì di considerare il legale una sorta di compensazione del reale, quasi che il riconoscimento, in astratto, di un diritto si identificasse *sic et simpliciter* con la sua concreta salvaguardia. Quello a cui si assiste è, invece, oltre ad una forte polarizzazione di questa dicotomia – laddove la legge è chiamata a surrogare alla realtà, colmandone lacune e incongruenze –, una superfetazione formale del principio di cittadinanza, che pare estendersi ad ogni ambito della vita associata, nonostante gli faccia da *pendant* il suo effettivo svuotamento contenutistico.

Così, ai diritti politici che la Costituzione brasiliana – non a caso, definita da Ulysses Guimarães una «constituição cidadã» – tutela in massimo grado, dando l'illusione di una moderna democrazia partecipativa, corrisponde insomma il perdurante deficit di diritti sociali di un paese che, pur avendo fatto registrare, negli ultimi anni, innegabili progressi anche da questo punto di vista, non può dirsi, però, ancora completamente asceso al rango di «Nação cidadã» (Mondaini 2007: 81), giacché non tutti i suoi abitanti si trovano oggi nelle condizioni di esercitare attivamente quella cittadinanza, di cui, per esempio, la competenza linguistica è senza dubbio uno degli elementi portanti. Una competenza intesa quale capacità di dominio della propria lingua materna e che, purtroppo, insieme ad altri diritti mancati, continua ad essere uno degli storici talloni d'Achille del Brasile, come testimoniano altresì, in modo assolutamente impietoso, le statistiche ufficiali⁷, indicanti livelli di alfabetizzazione piena rimasti, nell'arco di un decennio, praticamente fermi al palo (intorno al 25%) e, quel che è peggio, controbilanciati da sacche di analfabetismo funzionale percentualmente equivalenti, sebbene in progressivo decremento. In

⁷ Cfr. l'INAF 2011/12 (Indicador de Alfabetismo Funcional), relativo all'ultimo biennio di rilevamento di questa ricerca iniziata nel 2001 e i cui risultati, in progressione cronologica, sono disponibili sul sito dell'Istituto Paulo Montenegro, che l'ha realizzata in collaborazione con la ONG Ação Governativa: <http://www.ipm.org.br/pt-br/programas/inaf/relatoriosinafbrasil/Paginas/inaf2011_2012.aspx> (09/2016).

questo quadro, i diritti, anche linguistici⁸, sanciti dalla Costituzione del 1988 rischiano, dunque, più che di restare lettera morta, di non riuscire a parlare compiutamente alla stragrande maggioranza di coloro per i quali sono stati pensati e formulati⁹, a dispetto – va da sé – delle prevedibili, ma, tutto sommato, limitate asperità del linguaggio che li trasmette, la cui accessibilità pare, al primo impatto, sostanzialmente in linea con quella dei documenti congeneri in altre lingue (per esempio, come vedremo, la Costituzione italiana).

Ed ecco il punto: ma quanto è accessibile linguisticamente la Carta brasiliana? O meglio: al netto dell'ovvia complessità della materia trattata – in cui, per dichiarata incompetenza, lo ribadisco, mi guardo bene dall'entrare –, il codice linguistico di questo testo costituzionale risponde alle esigenze di chiarezza, sia pure sempre relativa, richieste ad analoghi esemplari testuali a forte polarizzazione pragmatica? È ciò che qui di seguito mi propongo di verificare, avendo cura soprattutto di descrivere, più in generale, alcune delle principali modalità di formalizzazione di quel discorso normativo su cui si fonda, anche all'interno della Costituzione del Brasile, il riconoscimento dei diritti e dei doveri.

3. Il linguaggio costituzionale brasiliano: impressioni e scandagli

Comincio dalla superficie: il testo della *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988* si compone di 47.708 occorrenze di parole (*tokens*) corrispondenti a 4923 forme distinte (*types*)¹⁰. Per dare un'idea dell'ordine di grandezza

⁸ Mi riferisco ai diritti linguistici delle minoranze, in particolare, a quelli degli indios, gli unici tutelati dalla Costituzione, che garantisce ai membri di quelle comunità non solo il riconoscimento delle proprie lingue ma anche la possibilità di usarle, a fianco del portoghese, nell'insegnamento scolastico.

⁹ Chiarisco subito, a scanso di equivoci, che è estraneo a questa mia osservazione qualunque riferimento alla presunta incomprensibilità del portoghese standard (quello in cui è scritta, appunto, la Carta costituzionale) per una parte rilevante della popolazione brasiliana, la cui lingua materna si riduce alla norma popolare del portoghese parlato in Brasile, ovvero, alla sua varietà 'substandard' o 'demotica'. E non perché questa tesi dell'incomprensibilità, provocatoria e apparentemente paradossale, formulata da Paulo Coimbra Guedes in un brillante articolo di qualche anno fa (2004), sia destituita di ogni fondamento, bensì per il fatto che l'effettiva comprensione di un linguaggio ad alta intensionalità come quello *lato sensu* giuridico va ben al di là della semplice padronanza dello standard linguistico, ancorché, tuttavia, non possa ovviamente prescindere.

¹⁰ I dati sono stati raccolti utilizzando il programma WordSmith Tools 5.0 e si riferiscono ai 250 articoli, racchiusi in nove Titoli, di cui si compone la Carta brasiliana, escludendo l'*Ato das Disposições Constitucionais Transitórias*. Tuttavia, tenuto conto delle ripetute occorrenze di segni spuri, tipo il cancelletto (#) – lì chiamato a rappresentare tipograficamente il simbolo del paragrafo (§) –, oppure di alcune lettere dell'alfabeto, usate, insieme alle cifre romane, quali semplici capoversi per suddividere internamente la struttura di ogni singolo articolo, il numero effettivo di parole piene e vuote da me riconteggiate come *tokens* e *types* scende, rispettivamente – salvo errore –, a 44692 e 4825, con un indice di variazione lessicale (*type/token ratio*) pari a 10,79. Come si vede, dunque, il *décalage* rispetto al valore informatizzato è, a conti fatti, minimo e per questo, nel computo in questione, ho preferito, alla fin fine, privilegiare

di questo nostro *corpus* di analisi basterà ricordare che, per esempio, la Carta costituzionale italiana, qui tenuta costantemente sullo sfondo come pietra di paragone, consiste di 10.969 *tokens* per un totale di 2568 *types*. Solo che le misure lessicometriche grezze non sono sempre, nella linguistica dei *corpora*, parametri euristici autosufficienti e così, nonostante il loro consistente divario dimensionale, i due testi in oggetto meritano di essere forse raffrontati su basi meno rudimentali di quelle finora rappresentate da un laconico dato quantitativo. In effetti, assai più utile, nell'ottica della presente indagine, è senz'altro l'affinamento di quei criteri di statistica testuale già essenzialmente abbozzati, tra cui un posto di primo piano, per le sue potenziali implicazioni esegetiche, spetta in special modo alla cosiddetta *type/token ratio*, che, dividendo le *parole tipo* per il numero complessivo delle loro occorrenze, consente di misurare la variazione lessicale di un qualunque documento, cioè, la sua ricchezza terminologica, di fatto inversamente proporzionale alla sua facilità di lettura. Ora, se applichiamo questo criterio d'analisi alla Costituzione brasiliana, otterremo un valore pari a 10,32, che, secondo quanto indirettamente confermato dall'esito dell'analogo sondaggio sulla Costituzione italiana (= 23,41), si configura invero come decisamente basso, a testimonianza della sostanziale ripetitività del vocabolario usato dai costituenti del 1988. Tuttavia, poiché tale rapporto risulta fortemente condizionato dalla lunghezza del testo – nel senso che più aumenta il numero delle parole e meno probabile appare la possibilità di trovarne di nuove –, al fine di renderlo comparabile con quello di altri *corpora* è necessario assumere piuttosto, come termine di riferimento, il suo valore standardizzato, che calcola la *type/token ratio* media su successive porzioni di testo stabili ed omogenee, a partire da 1000 o 2000 parole. E infatti, pur rimanendo, la proporzione, anche in questo caso, a vantaggio della Carta repubblicana italiana (44,82 contro 40,12), lo scarto tra l'una e l'altra si è ridotto sensibilmente, così da farci tarare la leggibilità di quella brasiliana non solo sul metro di cifre astratte, ma altresì su un modello linguistico concreto, qual è quello offertoci, per l'appunto, dal nostro testo costituzionale, di cui viene solitamente riconosciuta la «straordinaria chiarezza» (De Mauro 1998: 32). Come dire, insomma, che il parallelismo con la Costituzione italiana conferisce a questa indicizzazione della Costituzione brasiliana una dovizia di elementi testuali tangibili, di natura grammaticale, lessicale e discorsiva, su cui poter fondare un analogo giudizio di accessibilità linguistica sufficientemente consapevole e pertinente, al di qua o al di là di ogni ulteriore conferma numerica (e, del resto, se è straordinaria l'accessibilità di un testo con un indice di creatività lessicale al 44,82, non può essere certo da meno quella di un suo corrispettivo alloglotto indicizzato al 40,12).

i valori originari, anche per non compromettere l'omogeneità delle risultanze complessive ottenute con WordSmith Tools e non tutte, appunto, facilmente scorponabili per misurazioni empiriche (per esempio, la *standardised type/token ratio*).

Basti pensare, per esempio, a quel vocabolario di base che fa da struttura portante della Costituzione italiana (74%; De Mauro 1998: 32-33) e a cui non risulta impermeabile, sia pure in modo forse meno convinto, neanche la Carta del Brasile, secondo quanto si evince dalla lista delle unità lessicali di maggior frequenza che riporto parzialmente¹¹ qui di seguito, ordinata in senso decrescente e debitamente sfrondata dalle parole funzionali (articoli, pronomi, preposizioni, congiunzioni), nonché dalle varie forme verbali, trattate più avanti in separata sede¹²:

Lei	466+30	Defesa	72	Dias	46
Federal	356+44	*Parágrafo	71	Atividades	43+39
Nacional	188	Deputados	68	Ensino	43
Público	183+192	*Complementar	66	Mandato	43
União	181	Único	65	Seguintes	43
Estado	169+144	Bem	62+43	Regionais	42
Tribunal	164+91	Competência	62	*Remuneração	42
Forma	153	Habitantes	62	Territórios	42+39
Distrito	147	Geral	61	Contribuição	41+23
Presidente	145	Administração	60	Ministros	41
Municípios	137	Caso	60+50	Natureza	41
República	133	Cargo	60+48	Imposto	40
Poder	120+23	Regime	60	Saúde	40
Justiça	110	Juízes	57	Atos	39+36
Social	104	Seção	56	Direta	39
Anos	101	Senado	56	Funções	39+33
Serviços	92+43	Superior	56	Valor	39
Membros	91	Órgãos	55	Ações	38+24
Congresso	90	Conselho Supremo	54	Concessão	38
Recursos	84	*Organização	52	Desenvolvimento	38
Trabalho	83	*Previdência	50	Normas	37
Constituição	76	*Câmara	50	Pessoa	37+24
Ministério	76	Entidades	49	*Subsídio	37
Termos	75	Prazo	49	Vereadores	37
Direitos	74+64	Condições	49	Capítulo	36
Exercício	74	Contas	47	Criação	36
Artigo	74		47	Maioria	36

Come si vede anche da quest'elenco ristretto, delle 178 parole piene (nomi e aggettivi) più frequenti della Costituzione brasiliana ben 153, ovvero,

¹¹ In effetti, per ovvie ragioni di spazio, mi limito ad elencare, in questa sede, solo una parte delle 178 parole con almeno venti occorrenze che occupano i primi 350 ranghi di questa lista di frequenza, ai cui vertici, come di prassi, si trovano preposizioni, congiunzioni e articoli (non a caso, la preposizione DE occupa il rango 1 con 2821 occorrenze e la congiunzione E il rango 2 con 2162 occorrenze). La prima parola piena, capace, cioè, di rivelarci qualcosa della struttura semantica del testo, è situata al rango 13 ed è – perfettamente in linea con le aspettative – la parola LEI.

¹² A fianco di ogni lessema compare il numero delle occorrenze che esso presenta nel testo. Se, però, i numeri sono due, indicano, allora, tanto il singolare quanto il plurale, a seconda di quale sia la forma registrata nell'elenco (cioè, se il lessema figura qui già al plurale, il primo numero si riferirà, appunto, alle occorrenze di questa forma plurale, mentre il numero successivo, preceduto dal segno +, indicherà il singolare, e viceversa).

l'86%, appartengono al lessico di alta frequenza del portoghese contemporaneo, definito sulla base delle 3000 parole più usate nella lingua scritta in Brasile tra il 1900 e il 2000 e selezionate a partire da un *corpus* di cinque milioni di occorrenze¹³. Naturalmente, non mi sfugge la non sovrapponibilità tra vocaboli di base e vocaboli di alta frequenza – per quanto, ovviamente, in alcuni casi, anche tra quelli sopra elencati, le due categorie coincidano –, né posso negare l'impressione, purtroppo non suffragata da specifici rilevamenti lessicologici, che il linguaggio costituzionale brasiliano sia tendenzialmente di registro più elevato del suo omologo italiano, come dimostrerebbero, tra l'altro, gli svariati «tecnicismi collaterali» (Serianni 2005: 127) annidati tra gli oltre duemila *hapax legomena* del suo repertorio lessicale e che, lungi dall'assolvere ad opportune funzioni denotative, paiono giustificati quasi invariabilmente da esigenze di innalzamento del livello stilistico. Si prendano, per esempio, termini quali *aquiescendo*, *cível*, *correicional*, *denegatório*, *exequendo*, *exercendo*, *impetrante*, *irrecorrível*, *ônus*, *perdimento*, *preterimento*, *rescisório*, *vitalciamento*, ancor meglio rubricabili, forse, alla voce «prassismi» (Dell'Anna 2008: 108)¹⁴, la cui occorrenza, come dice il nome stesso, dipende, appunto, da «una prassi di scrittura» (Dell'Anna 2008: 108) tendente di solito a privilegiare, tra due opzioni di pari significato, quella più marcata, ritenuta evidentemente sia più consona al tipo di composizione sia più autolegittimante per quel tipo di linguaggio.

Ma, in fin dei conti, neanche tutto ciò sembra pregiudicare in maniera significativa la fruibilità della Costituzione brasiliana, la quale rimane, pur con le sue ampie zone d'ombra ad alta densità tecnico-concettuale, intervallate da oasi di ragionevole chiarezza espressiva, un testo abbastanza *citizen-friendly*, principalmente se letto a fianco di altri esemplari di linguaggio giuridico, il famigerato *juridiquês*, ritenuto, a torto, un vizio tutto brasiliano e non a caso diventato talora bersaglio, nel paese, di campagne in favore di

¹³ Le 3000 parole che compongono questo lessico di alta frequenza sono quelle indicate, mediante evidenziazione dei singoli lemmi, dal *Mini Aurélio: o Dicionário da Língua Portuguesa* (Buarque de Holanda Ferreira, Baird Ferreira, dos Anjo 2010).

¹⁴ Classici esempi di prassismi giuridici sono, nella fattispecie, *cível*, citato nel testo costituzionale alla forma plurale (cfr. art. 98: «causas cíveis») e da considerarsi, a dispetto di speciosi distinguo sui loro effettivi campi semantici, un sinonimo perfetto di *civil* – secondo quanto ratificato, d'altronde, anche dal *Dicionário Houaiss* –, nonché *perdimento* (cfr. art. 5: «perdimento de bens»), del cui uso a fini essenzialmente stilistici si ha un'ulteriore, indiretta controprova nella *variatio* sinonimica contenuta, qualche riga più sotto, nel medesimo articolo, dove quell'identica pena diventa una più comune «perda de bens». Interessante anche il caso di *correicional*, aggettivo denominale derivato dal tecnicismo specifico *correição* («ofício exercido pelo corregedor» e simili) e la cui marcatezza è data non tanto dall'essere un'opzione di registro superiore, quanto piuttosto dal non risultare attestata in Brasile come variante di *correcional*, che è, dunque, l'unica forma lemmatizzata nei principali dizionari brasiliani, dal *VOLP* allo *Houaiss* (ma il lemma *correicional* compare, invece, nel *Dicionário Priberam*, prodotto in Portogallo, accanto a *correcional*).

una sua semplificazione¹⁵. Il che suggerisce, per deduzione, che le eventuali difficoltà di lettura di questa *Carta Magna* non possano essere esclusivamente imputate a questioni lessicali o grammaticali, bensì, assai più realisticamente, al grado di maggiore o minore distanza che separa il singolo utente dalla materia trattata, come risulta, del resto, implicitamente confermato proprio dalla Costituzione italiana, laddove – De Mauro (1998: 35-36) *docet* – la pur massiccia presenza di vocabolario di base non ne garantisce affatto una facile comprensione a nessun italofono, nemmeno a quelli di livello culturale superiore.

Se, però, come sempre accade, è quindi la mancanza di familiarità con certi argomenti che concorre a renderli linguisticamente impervi, va da sé che i puri e semplici aspetti lessicali, svincolati dalle strutture sintattiche e discorsive in cui si manifestano, non possono bastare a fugare quel margine di aleatorietà insito in indagini di questo genere e converrà, allora, esaminare più dettagliatamente i dati quantitativi per estrapolarne interessanti informazioni aggiuntive di pertinenza grammaticale, quali, ad esempio, quelle sull'utilizzo dei tempi e dei modi verbali. E così si vedrà, tra le altre cose, che delle 643 occorrenze del verbo *ser*, nelle sue varie forme flesse, 231 si trovano coniugate al futuro dell'indicativo (*será* 133 + *serão* 98), ossia il 36 % del totale, una percentuale senza dubbio importante, se si considera che, anche nel computo generale (1234 *tokens*) dei 28 *types* verbali con almeno venti occorrenze presenti nella lista sopracitata, questo valore riferito al futuro rimane sostanzialmente stabile, attestandosi, con 434 *tokens*, al 35%. Tuttavia, a differenza del metodo lessicometrico testato all'inizio di questo paragrafo – e nonostante le cifre che ho appena riportato possano far pensare, *d'emblée*, ad una sua prosecuzione –, indicare quante volte un verbo viene impiegato in un tempo o nell'altro non è la stessa cosa che passare in rassegna la frequenza delle singole unità nominali, giacché, nel primo caso, abbiamo a che fare non solo con l'ennesimo spoglio statistico ma anche e soprattutto con «elementi tipologicamente rilevanti per i testi giuridici normativi» (Mortara Garavelli 2001: 107-118), in grado, cioè, di fornirci una più puntuale categorizzazione semantica e pragmatica degli enunciati lì contenuti.

In effetti, la certificata¹⁶ abbondanza di frasi principali al futuro semplice costituisce certamente un tratto distintivo della Costituzione brasiliana, che

¹⁵ Cfr., per esempio, la Campanha pela Simplificação da Linguagem Jurídica promossa dall'Associazione Brasiliana Magistrati (AMB) nell'agosto del 2005.

¹⁶ Si consideri che, nei primi 100 ranghi della lista di frequenza stilata con WordSmith Tools, compaiono soltanto 5 forme verbali, tre delle quali (*será* – che è la prima forma verbale in assoluto per numero di occorrenze – *serão*, *poderá*) al futuro, una all'indicativo presente (*é*) e una all'infinito (*ser*). Ma anche nei ranghi successivi, dal 100 in poi, le occorrenze di futuro, in mezzo a quelle di altri tempi (participi passati, gerundi, presenti) sono in numero senz'altro ragguardevole, a cominciare dalla prima, *poderão* (52), per poi proseguire con *disporá* (36), *estabelecerá* (24), *terá* (21), *terão* (16), *cabará* (10), *deverá* (10), *disciplinará* (10) e via via tutte le altre (*correspon-*

sembra preferire l'uso deittico di questo tempo, con una più blanda sfumatura deontica, per esprimere prescrizioni collocate idealmente in un momento posteriore a quello dell'enunciazione, benché aventi, ça va sans dire, valenza atemporale. Anzi, dunque, ricorrere prioritariamente al presente, come fa, per l'appunto, la Carta repubblicana italiana, quasi a rimarcare «l'attualità della norma» (Laneve 2005: 29) e perfino il suo essere parte integrante dell'ordine naturale delle cose, quella brasiliana affida, invece, al futuro soprattutto il compito di segnalare lo scarto rispetto all'ordinamento costituzionale anteriore, peraltro implicitamente richiamato *a negativo* dagli sviluppi, «magnifici e progressivi», del nuovo testo, secondo una prassi che, comunque, non è affatto nuova e che viene proprio dalla tradizione legislativa nazionale (si pensi, *in primis*, alle Costituzioni del 1946 e del 1967). Non stupisce, perciò, che ieri come oggi, questi due tempi verbali, il presente e il futuro, tendano ad alternarsi nella trama normativa intessuta dalle varie Assemblee Costituenti succedutesi in Brasile nel corso del Novecento, con il presente riservato praticamente alle dichiarazioni di principio a carattere più universale e il futuro, per converso, destinato a coprire l'ulteriore spazio giuridico da regolamentare, estendendolo a volte – al modo della Costituzione qui in esame, quella del 1988 – fino ad includere comportamenti verso i quali il paese ha legittimamente maturato, negli anni, una sensibilità particolare (per esempio, la tortura)¹⁷.

Un'emblematica testimonianza di quest'articolazione tra presente e futuro si riscontra, del resto, proprio al Titolo II, quello «dos direitos e garantias fundamentais», dove, all'inizio del Capitolo 1 – ma, in realtà, documentabile in tutta la sua estensione testuale –, si può leggere quanto segue:

Art. 5º. Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

- I – homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações nos termos desta Constituição;
- II – ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei;
- III – ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;
- IV – é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato.

derá, dependerá, incidirá, definirá, haverá, regulará, atenderá, dará, ficará, incentivará, perderá, apoiará, assegurará, determinará, estabelecerá ecc.). Senza contare che questo computo all'ingrosso potrebbe lievitare ancora quando si consideri che in portoghese l'idea di futurità è espressa, nelle proposizioni dipendenti, grazie al congiuntivo futuro, di cui non mancano, anche qui, nutrite attestazioni (cfr., per esempio, *for* 35 + *forem* 23).

¹⁷ Inutile dire che il riferimento alla tortura è una novità assoluta della *Constituição cidadã*, evidentemente sollecitato dalla memoria dell' infausta esperienza della dittatura militare.

Come si vede, sulla scia di un dualismo non dissimile già esemplificato dal Titolo I, in cui al presente con valore *thetico*¹⁸ dell'*incipit* si contrappone il futuro dell'*explicit*¹⁹, siamo di fronte, anche in questo caso, ad un'oscillazione temporale che distingue il presente di enunciati «formalmente descrittivi ma pragmaticamente *thetic*» (MortaraGaravelli 2001: 65) – per esempio: «homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações nos termos desta Constituição» – dal futuro di enunciati prescrittivi ma la cui carica iussiva, lungi dall'essere pragmaticamente depotenziata, appare soltanto formalmente mitigata dall'assenza di verbi modali. Flagrante, da questa prospettiva, il contrasto con la nostra Costituzione, che pur optando anch'essa, in analoghe circostanze, per il costrutto passivo, lo abbina, però, quasi sempre al verbo *potere*, rigorosamente al presente²⁰, mentre quella brasiliana si accontenta di evocare la natura deontica di tali enunciazioni mediante la semplice idea di futurità²¹, probabilmente in ossequio a ben note strategie di evitamento di espressioni imperative troppo perentorie²². Questo spiegherebbe, allora, perché la casistica verbale della Carta del Brasile contempli un numero, tutto sommato, ridotto di modali, con una netta predominanza di *poder* su

¹⁸ Richiamo, per comodità, la nozione di *thetic*, che, teorizzata da Amedeo G. Conte, si riferisce ad enunciati capaci di attuare, nel momento stesso della loro enunciazione, lo stato di cose su cui essa verte (Mortara Garavelli 2001: 58).

¹⁹ Cfr. «Art. 1: A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado democrático de direito [...]» e «Parágrafo único: A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina [...]».

²⁰ Cfr., tra gli altri: «Art. 22: Nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giuridica, della cittadinanza, del nome»; «Art. 23: Nessuna prestazione personale o patrimoniale può essere imposta se non in base alla legge»; «Art. 25: Nessuno può essere distolto dal giudice naturale precostituito per legge. Nessuno può essere punito se non in forza di una legge che sia entrata in vigore prima del fatto commesso. Nessuno può essere sottoposto a misure di sicurezza se non nei casi previsti dalla legge».

²¹ Sono pochi, infatti, nella Costituzione brasiliana, i casi in cui il verbo principale al passivo è retto da verbi modali e mi limito qui di seguito a citare, a campione, quelli censiti nella prima parte del testo, relativa, giustappunto, alla questione dei diritti (Capitoli I, II, III, IV): «XIX – as associações só *poderão* ser compulsoriamente dissolvidas ou ter suas atividades suspensas por decisão judicial [...]»; «XX – ninguém *poderá* ser compelido a associar-se ou a permanecer associado»; «§ 10. O mandato eletivo *poderá* ser impugnado ante a a Justiça Eleitoral no prazo de quinze dias contados da diplomação [...]».

²² Senza esagerare la portata euristica di certe osservazioni, vale, però, la pena rammentare quanto scriveva, in proposito, un noto filologo brasiliano come João Ribeiro (1981) in un testo del 1921 (*A Língua Nacional*): «Os nossos modos de dizer são diferentes e legítimos e, o que é melhor, são imediatos e conservam, pois o perfume do espírito que os dita. [...] O exame psicológico dos pronomes vai dar-nos uma exemplificação curiosa. O brasileiro diz comumente: – Me diga... me faça o favor... É esse um modo de dizer de grande suavidade e doçura ao passo que o – “diga-me” – e o “faça-me” – são duros e imperativos. O modo brasileiro é um pedido; o modo português é uma ordem».

dever, la cui funzione pragmatica, al futuro, si concentra essenzialmente nel dare o negare un permesso, sentito, in fondo, come evenienza eventuale²³, piuttosto che nel prescrivere un obbligo cogente.

Ed è, forse, proprio in queste diverse sfumature della modalità deontica che si deve ricercare la predilezione del testo costituzionale brasiliano per il futuro semplice quale contrassegno linguistico *par excellence* di una normatività alleggerita dalle formule direttive dell'autorità e consegnata alla storia come un obiettivo da perseguire, più che una certezza da sancire.

Anche così, d'altronde, i diritti diventano doveri.

Bibliografia

- Bazzanella C., Morra L. 2004, *Metafora e linguaggio giuridico: alcune riflessioni*, in *Atti del 3° Congresso di Studi dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata, Perugia 21-22 febbraio 2002*, a cura di G. Bernini, G. Ferrari, M. Pavesi, Guerra Edizioni, Perugia, 191-208.
- Buarque de Holanda Ferreira A., Baird Ferreira M., dos Anjo M. 2010, *Mini Aurélio: o Dicionário da Língua Portuguesa* (VIII ed. rev. atual.), Editora Positivo, Curitiba.
- Cortelazzo M.A. 1997, *Lingua e diritto in Italia. Il punto di vista dei linguisti*, in *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive. Applicazioni didattiche. Atti del primo Convegno Internazionale, Milano, 5-6 ottobre 1995*, a cura di L. Schena, Centro d'Informazione e Stampa Universitaria, Roma, 35-50.
- De Mauro T. 1998, *Il linguaggio della Costituzione*, in S. Rodotà (a cura di), *Alle origini della Costituzione*, il Mulino, Bologna, 25-42.
- Dell'Anna M.V. 2008, *Il lessico giuridico italiano: proposta di descrizione*, «Lingua nostra», 3-4, 98-109.
- Guedes P. Coimbra 2004, *E por que não nos defender da língua?*, in C.A. Faraco, *Estrangeirismos: guerras em torno da língua* (III ed. revista e ampliada), Parábola Editorial, São Paulo, 127-142.
- Jakobson R. 1983, *Aspetti linguistici della traduzione*, in L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale* (VIII ed.), Feltrinelli, Milano, 56-64.
- Laneve G. 2005, *Sul linguaggio della Costituzione italiana*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari», XVII (2004-2005), 279-302.
- Mondaini M. 2007, *Direitos humanos*, in J. Pinsky (a cura di), *O Brasil no contexto. 1987-2007*, Editora Contexto, São Paulo, 73-83.
- Mortara Garavelli B. 2001, *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Einaudi, Torino.
- Nencioni G. 1989, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Pegoraro L. 2006, *La Costituzione brasiliana del 1988 nella chiave di lettura dell'art. 1*, Clueb, Bologna.

²³ Cfr. «Art. 5 XXV – no caso de iminente perigo público, a autoridade competente *poderá* usar de propriedade particular [...]»; «Art. 13§2: Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios *poderão* ter símbolos próprios»; «Art. 28 VII – o total da despesa com a remuneração dos Vereadores não *poderá* ultrapassar o montante de cinco por cento [...]»

- Ribeiro J. 1981, *A língua nacional*, in *O Português do Brasil. Textos críticos e teóricos 2-1920/1945: Fontes para a teoria e a história*, seleção e apresentação de E. Pimentel Pinto, EDUSP, São Paulo, 31-43.
- Serianni L. 2005, *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Garzanti, Milano.
- 2007, *Il linguaggio giuridico*, in Id., *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna.
- Terracini B. 1996, *Il problema della traduzione*, in Id., *Conflitti di lingue e di cultura*, Einaudi, Torino.

Tradurre Tabucchi

Anna Tylusińska-Kowalska,
con la collaborazione di Joanna Ugniewska
Università di Varsavia

Accingendomi a scrivere questo modesto contributo al libro omaggio per il caro amico Piero Ceccucci ho pensato subito ad Antonio Tabucchi, al Portogallo dello scrittore, al Portogallo dello studioso di Tabucchi. E alla Polonia, che accolse Tabucchi a braccia aperte, e questo già a partire dagli anni '80...¹

Sono stata fortunata di poterne discutere con due eccellenti traduttrici, Halina Kralowa, che ringrazio per i suoi suggerimenti e Joanna Ugniewska che gentilmente si è offerta di contribuire anche lei a quest'iniziativa condividendo con il destinatario di questo testo le sue osservazioni da 'tabucchiana numero uno in Polonia' e le rivolgo un calorosissimo 'grazie!' per l'intervista che mi ha concesso.

Premettiamo subito che l'esordio di Antonio Tabucchi sul mercato editoriale polacco per opera della professoressa di Cracovia Henryka Młynarska, traduttrice di *Piazza d'Italia* ebbe luogo, appunto, nel 1983 e non fu un esordio fortunato. Si trattava del resto di un'epoca particolare nei contatti letterari italo-polacchi in generale: le traduzioni, soprattutto dopo il fenomeno di *Solidarność* si moltiplicavano e non peccavano, almeno non tutte, purtroppo di altissima qualità... Tabucchi, come ben lo sa l'illustre collega a cui dedichiamo questo libro, non appartiene alla categoria di scrittori facilmente abordabili, il 'lettore implicito' è, per dirla con Calvino, 'il lettore avveduto', preparato. I traduttori stessi non si rivelarono sempre sufficientemente preparati per affrontare una realtà letteraria culturalmente non tanto vicina, individualizzata, profondamente allusiva, fusa nell'onirico, ambigua. La neolaureata in filologia polacca non riuscì a trasmettere né il clima del

¹ L'elenco delle traduzioni polacche delle opere di Antonio Tabucchi in chiusura del testo.

primo romanzo tabucchiano né disponeva di una competenza linguistica sufficiente per cavarsela con i giochi di parole, finezze linguistiche già presenti nel debutto letterario di Tabucchi. Anzi, a parte lo stile in lingua polacca più che pesante riscontrabili sono delle soluzioni traduttologiche che sviano il senso del messaggio di partenza trasportandolo verso un campo semantico lontano anni luce². Ma il problema comincia già in prima pagina, con il titolo. Nella versione polacca non vi è traccia del sottotitolo: *Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice* e l'ipotesi sarebbe che la traduttrice non avesse colto il senso della parola 'tempo' al plurale... Inoltre il titolo stesso, allusivo come peraltro tutto il romanzo, *Piazza d'Italia* reso in polacco come *Plac włoski* (*Piazza italiana*) non può che confondere un lettore reale, questa volta.

Come ho accennato in apertura, ho la fortuna di non solo conoscere, ma essere amica delle due traduttrici dello scrittore toscano, Halina Kralowa e Joanna Ugniewska. Grazie alla loro collaborazione, e alla disponibilità di fornirmi preziosi materiali posso palesarne i risultati. Halina Kralowa che gentilmente ha condiviso con me l'esperienza della sua 'parentesi tabucchiana'³ mentre chiacchieravamo dei giochi di parole tanto volentieri sfruttati dallo scrittore toscano che divertendosi egli stesso mirava non solo a far divertire ugualmente i lettori, ma pirandellianamente li induceva a pensarci sopra, a volte imprigionandoli nell'impotenza intellettuale di trovar soluzioni. In quelle situazioni il traduttore, mi ha detto la Kralowa, si diverte solo fino a un certo punto, poi inizia la fase riflessiva. In che modo far scivolare quel pezzetto di testo di partenza in una lingua straniera, soprattutto se radicata in un altro codice linguistico? Con lingue affini certi passaggi interlinguistici si effettuano più facilmente, tra lingue romanze e quelle slave il passaggio si rivela più tortuoso... Come esempio ha citato un frammento della sua traduzione della raccolta da *Il gioco del rovescio*, impresa audace giacché il testo non consiste che di 'giochi', appunto. L'ultimo racconto, *Voci*, presenta un monologo della operatrice del 'psicotelefono' che esegue il lavoro psicoterapeutico a distanza. Eccone un frammento:

Il telefono ha suonato ancora alle sette e mezza. Io ho pronunciato la solita formula, forse con una certa stanchezza, dall'altra parte c'è stata una breve esitazione, poi la voce ha detto: mi chiamo Ferdinando, ma non sono un

² Un esempio perfetto può essere il passo, «Gli furono addosso in cinque. Tre lo reggevano e due lo spogliavano. Il mingherlino uscì dalla mischia brandendo i calzoni, ma le mutande le schiantarono per far prima. «Anche le palle, ragazzi!» gridava Venerio» (Tabucchi 1993: 75). In polacco leggiamo l'ultima frase del brano: «Również i piłki, chłopy!» – così le 'palle' divennero 'palline' anziché un pezzo anatomico maschile.

³ Mi sembra lecito precisare che Halina Kralowa, una delle più note traduttrici della letteratura italiana. Nel corso della sua lunga esperienza grazie all'instancabile lavoro contribuì alla conoscenza in Polonia di tali autori italiani come: Fogazzaro, Svevo, Sciascia, Bufalino, Gadda, Baricco, Maraini, De Carlo, Celati e altri.

gerundio. È sempre buona norma apprezzare le battute di chi chiama, rivelano il desiderio di stabilire il contatto, e io ho riso. Ho risposto che io avevo un nonno che si chiamava Andrej, ma non era un condizionale, era solo russo; e anche lui ha riso un poco (Tabucchi 1981: 127).

Ora, in una lingua slava come il polacco andare sul 'gerundio' per i nostri lettori diventerebbe del tutto incomprensibile. Allora quale manovra adoperò la Kralowa? Sentiamo il testo polacco:

Telefon zadzwonił znowu o wpół do ósmej. Wypowiedziałam rutynową formułę, być może z niejakim znużeniem, po drugiej stronie była chwila wahania, po czym głos powiedział: nazywam się Sław, ale nie jestem trybem rozkazującym. Z zasady trzeba doceniać dowcipy dzwoniących, świadczą o chęci nawiązania kontaktu, i zaczęłam się śmiać. Odpowiedziałam, że mam dziadka, który nazywa się Lubić, ale nie jest bezokolicznikiem, tylko Jugosłowianinem; i on też się zaśmiał (Kralowa 1990: 133).

Come ha risolto la traduttrice l'enigma verbale? Al posto di Fardinando ('gerundio') ha trovato *Sław* – nome slavo, abbreviazione di *Sławomir* che allo stesso tempo è anche l'imperativo del verbo *sławić* (glorificare/elogiare), *Sław* spiega quindi di non essere l'imperativo. Nel secondo caso, la riposta, al posto di *Andrej* abbiamo *Lubić* e qui bisogna apprezzare anche il fatto dell'equivalente di un nome straniero (spiega che il nonno è Jugoslavo) con l'esplicito messaggio semantico del verbo all'infinito. A leggerlo, il lettore si diverte e apprezza la trovata di un lontano, ma sempre un equivalente adatto, ma una soluzione del genere richiede ore intere di riflessione... La Kralowa, traduttrice bravissima, se l'è cavata perfettamente, ed è questo solo un esempio che conferma la regola che gli scrittori come Tabucchi vanno trattati bene, con modestia e umiltà, con accorgimento e pazienza.

Non stiamo qui a commentare tutte le varie traduzioni in polacco di Antonio Tabucchi il quale, in effetti, godette in Polonia di una discreta fama come vedremo più avanti con l'intervista che mi ha concesso la sua traduttrice più fedele, Joanna Ugniewska (su dieci opere rese in polacco è lei l'autrice di ben sette traduzioni).

La più 'tabucchiana' traduttrice polacca come ho già accennato, è stata d'accordo di condividere con i colleghi italiani, con Piero in particolare, le sue esperienze ed osservazioni riguardanti le sue traduzioni nonché contatti personali con lo scrittore. Con la sua piena autorizzazione riporto quanto abbia scritto in proposito.

Le ho chiesto in che modo fosse entrata nell'orbita dei 'raggi' di Tabucchi. Aveva ormai alle spalle esperienze traduttologiche altro che 'tabucchiane'... Ecco che cosa mi ha risposto:

Come si sa, i grandi incontri avvengono per caso e il mio incontro con i testi di Tabucchi non fa eccezione. Mi era capitato tra le mani il suo romanzo *Sostiene Pereira* che mi ha letteralmente stregato. Già dalla prima frase: «Sostiene Pereira di averlo conosciuto in un giorno d'estate. Una magnifica

giornata d' estate, soleggiata e ventilata, e Lisbona sfavillava» sapevo di voler tradurlo, rendere in polacco questa voce d' autore così inconfondibile e suggestiva. Io cito sempre Małgorzata Łukasiewicz, bravissima traduttrice dal tedesco la quale dice che per un traduttore non c' è maggiore fortuna che incontrare un grande scrittore. E questo è verissimo e rende anche più facile il lavoro di traduzione, perché ci si fida dell'autore, si è convinti che le imperfezioni siano solo la nostra colpa e mai la sua. Ho avuto anche la fortuna d incontrare una grande disponibilità da parte della casa editrice Czytelnik che ha pubblicato *Sostiene Pereira* nel 1996. Czytelnik aveva all'epoca un ottimo staff di editors con cui ho poi lavorato sugli altri testi di Tabucchi ma anche su quelli di Magris, Citati, Croce; erano già gli anni novanta, ma le leggi del mercato, oggi così impietose con i libri, non si facevano ancora sentire più di tanto, ho avuto dunque molto tempo a disposizione per tradurre Pereira, e la mia editor ne ha avuto parecchio per rileggerlo con estrema cura. Le recensioni erano più che positive e così io ho continuato a tradurre Tabucchi e Czytelnik a pubblicarlo. Le difficoltà maggiori le ho incontrate traducendo i testi posteriori di Tabucchi, ma a questo tornerò ancora in seguito, *Sostiene Pereira* appartiene alla prima maniera tabucchiana (o seconda, tenendo conto della Piazza d'Italia), cioè a una prosa cristallina, apparentemente semplice, dove i rimandi intertestuali sono ben nascosti; l'importante era prima di tutto rendere questa voce misteriosa che dice ma anche tace, lascia volutamente spazi bianchi, vuoti che il lettore può ma non deve colmare». Ma come si diventa traduttore? Chi hai tradotto prima di passare a Tabucchi? Quali autori ho tradotto prima? Veramente pochi. Ho cominciato a tradurre relativamente tardi, essendo già professore titolare, cosa, devo dire, rara tra i traduttori; in genere si pensa che tradurre sia qualcosa di molto meno prestigioso del lavoro di ricerca, anch'io probabilmente avevo pensato così, oggi invece sono infinitamente grata al destino di avermi offerto questa possibilità, perché introdurre un autore nella propria cultura, far circolare i suoi testi, accorgersi quanto sia importante per alcuni lettori è una soddisfazione straordinaria. Dunque gli autori tradotti prima erano ben pochi: Moravia (*Donna leopardo*) ed Eco (*Il mito del Superuomo di massa*, *Semiologia della vita quotidiana* tradotta insieme a Piotr Salwa). Tentativi dunque un po' a casaccio, anche perché quando uno esordisce, accetta in genere ciò che le case editrici gli propongono. Prima di Tabucchi non potei parlare di nessun criterio di selezione, dopo ci fu un vero e proprio salto di qualità e ho potuto proporre liberamente i testi che mi piacevano.

Tornando ancora alle due attività che hai svolto e che stai sempre svolgendo: la ricerca letteraria, la critica d'un lato e dall'altro la traduzione letteraria: avverti una reciproca influenza o consideri che camminano su binari paralleli?

Penso che non ci sia nessun tipo di conflitto tra il ruolo di una studiosa e quello di una traduttrice, anzi sono convinta che si completino a vicenda molto bene. Prima di tutto perché la traduzione dei testi di un autore come Tabucchi richiede una cultura notevole per via degli infiniti rimandi ai film, libri, canzoni, quadri, poesie e qui la Wikipedia non basta, perché prima di consultarla (eventualmente) bisogna semplicemente accorgersi

che si tratti di un riferimento intertestuale o inter-semiotico. Sui miei autori, cioè Tabucchi e Magris, ho scritto poi varie cose, sempre con grande piacere perché tradurre uno scrittore significa passare tanto tempo in sua compagnia, conoscerlo veramente bene. Un lettore 'normale' legge un libro in pochi giorni, un traduttore ci passa mesi, è dunque una conoscenza molto più intima e profonda. Una questione magari più discutibile è il legame tra la conoscenza delle teorie traduttologiche e la pratica della traduzione, in questo caso i traduttori rispondono in coro: non c'è nessun nesso, nessun legame. Anch'io la penso così, però ci sono alcune teorie che mi piacciono e altre che mi piacciono di meno. Apprezzo molto l'idea di Umberto Eco della traduzione come negoziazione, la formula racchiusa nel titolo: Dire quasi la stessa cosa in cui l'essenziale è questo 'quasi', non si sa quanto elastico. E anche – forse soprattutto – gli studi del grande George Steiner che identifica la traduzione e la condizione umana (il saggio *La traduzione come «conditio humana»*), vedendo nel plurilinguismo, e dunque nella necessità delle traduzioni non una maledizione biblica ma una straordinaria possibilità di conoscenza. L'umanità monolingue – sostiene Steiner – sarebbe condannata a una estrema povertà mentale, a un isolamento senza relazioni con l'Altro...

Hai presente la storia delle tue traduzioni di Tabucchi, la cronologia?

La cronologia: le pubblicazioni dei libri di Tabucchi si sono susseguite a un ritmo veramente serrato: *Sostiene Pereira*: 1996; *Sogni di sogni* (insieme a *Notturmo indiano* e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*): 1997; *La testa perduta di Damasceno Monteiro*: 1999; *Si sta facendo sempre più tardi*: 2002; *Tristano muore*: 2005; *Il tempo invecchia in fretta*: 2010; *Viaggi e altri viaggi*: 2012; *Racconti con figure*: 2014. Dieci testi di cui nove pubblicati da Czytelnik, ultimo da Czuły Barbarzyńca. Nel frattempo ho tradotto altri autori, soprattutto Claudio Magris da *Danubio* e *Microcosmi* (con Anna Osmólska Mętrak) fino ad *Alfabeti* e *Alla cieca*, ma anche Benedetto Croce, Umberto Eco, Benedetta Craveri, Pietro Citati, Piero Camporesi, Matteo Collura e altri, preferendo chiaramente la saggistica, ma pure il reportage (Oriana Fallaci e Tiziano Terzani). È sempre meglio che ci sia un traduttore che traduca i libri di un dato autore, però è ovviamente impossibile limitarsi a un solo autore e così c'è il rischio di tradurre tutti con lo stesso stile e gli stessi modi. Spero proprio di averlo evitato, questo rischio, ma come si sa ormai dopo gli studi di Lawrence Venuti (*Translator's Invisibility*) il traduttore non è affatto invisibile e la traduzione porta i segni delle sue preferenze, scelte, mancanze.

Come traduttrice sei instancabile, procedi con un ritmo supersonico! Come gestisci il tempo dedicato al lavoro? C'impieghi giornate intere? Ti concedi una pausa ogni tanto?

Come lavoro? Ci sarebbe molto da raccontare, anche delle cose buffe, per esempio io ho l'abitudine di chiedere sempre a tutti ciò che non so; l'ideale per questo era il Consiglio di Facoltà dove avevo a mia disposizione francesisti, germanisti, orientalisti e a seconda delle necessità rivolgevo loro varie domande... Ma per tornare al lavoro di traduzione: per prima cosa devo avere molto tempo, perché mi è assolutamente necessaria la possibilità di rileggere

il testo anche varie volte, dipende dal grado di difficoltà, comunque scrivo al computer, poi stampo, poi correggo, poi introduco tutte le correzioni, in genere stampo per la seconda volta, leggo, correggo ecc. A me piace molto questo tipo di lavoro così fuori moda e fuori tempo, quasi benedettino, che richiede pazienza e anche una certa umiltà (Tabucchi stesso diceva che il lavoro di traduttore richiedeva allo stesso tempo arroganza e umiltà). Conosco vari traduttori e devo dire che in genere sono persone molto simpatiche proprio perché il loro io non cresce a dismisura, perché sanno che il loro lavoro non sarà mai perfettamente compiuto, sempre correggibile, proprio come tutto ciò che esce dalle mani dell'uomo.

E quando il lavoro è finito, la traduzione pronta, corretta, stracorretta, ci pensi ancora o la mandi all'editore con un sospiro di sollievo?... Rimane poi qualche dubbio, si sarebbe potuto cambiare qualcosa?

Restano margini del dubbio e dell'insoddisfazione? In parte ho già risposto: c'è una risposta più generale e quella più 'tecnica'. Quanto alla prima, è ovvio che tutto ciò che ha a che fare con la parola, si situa in una zona dell'incertezza, dove c'è sempre il rischio di malinteso, incomprendione. Il già citato George Steiner è convinto che la comunicazione, dunque anche la traduzione, rimandi a una sfera della mediazione in cui non si può parlare di una 'immediatezza innocente della percezione', che rimane sempre alterata e limitata ed è proprio per questo che la traduzione ha a che fare con la «conditio humana». Quanto all'aspetto tecnico, vorrei naturalmente correggere all'infinito, ma mi rendo conto che a un certo punto bisogna smettere e consegnare il testo, anche perché a volte le soluzioni precedenti possono essere migliori di quelle posteriori. Le bozze cerco di correggerle il meno possibile, solo se proprio necessario, non sono mica Marcel Proust!

E per Tabucchi che ricordi ti rimangono delle singole traduzioni? Qual romanzo hai memorizzato in maniera particolare proprio per il fatto di averlo trasmesso nelle mani dei lettori polacchi?

Devo dire che di tutti i libri di Tabucchi conservo un ricordo molto vivo, forse anche per via della lunga frequentazione, e anche perché amo tutti i suoi testi, romanzi, racconti, saggi, libri di viaggio. È un grande maestro del racconto, questo è proprio una cosa indiscutibile e mi sono piaciute tanto le ultime raccolte *Il tempo invecchia in fretta* e anche *Racconti con figure*. È stata anche per me una grande esperienza quella di tradurre *Tristano muore*, impresa difficilissima per via di questo monologo allucinato, a volte delirante del protagonista, ma che racchiude il giudizio di Tabucchi sul novecento, sull'Italia pur conservando i suoi temi preferiti: equivoco, rovescio, viaggio, ombra e anche tempo, memoria, evanescenza del reale.

Magari approfondiamo un attimo il concetto del 'cantiere del traduttore'...

Come lavoro? Ho già risposto in parte, tecnicamente è molto semplice, mi siedo davanti al computer, di preferenza la mattina, e comincio la prima stesura senza preoccuparmi troppo delle difficoltà, lasciando magari spazi bianchi, p. es. per le citazioni da ritrovare, tanto, lo so, che dovrò rileg-

gerla varie volte. Il dizionario, certo, è preziosissimo, come lo sono anche i dizionari di lingua polacca (p. es. il dizionario dei sinonimi, veramente indispensabile!). Ma non basta, perché come dice Eco, ci vuole il dizionario, ma anche l'enciclopedia, cioè la conoscenza del contesto culturale delle parole. Ormai si sa, non si traducono singole parole né singole frasi, ma si traduce da cultura a cultura (vedi S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History and Culture*). E qui si arriva a ciò che è la caratteristica più peculiare dello stile di Tabucchi, cioè l'intertestualità, infiniti rimandi ad altri autori, altri testi. A partire da *Si sta facendo sempre più tardi* il gioco intertestuale si fa scoperto e insistente, perciò è necessario decifrare le citazioni e le cripto-citazioni, il che richiede una notevole cultura da parte del lettore, ma prima di tutto da parte del traduttore, perché se il traduttore non se ne accorge, il lettore non avrà la possibilità di farlo. Gli esempi sono tanti, in molti casi il testo d'origine viene rimodellato il che complica ancora di più il lavoro di traduzione, ne cito solo alcuni: «il mare greco da cui vergine nacque Venere», «libertà va sognando che è sì cara», «due sentieri che si biforcano», «Corvo che dice *never more*», «colline che sembrano elefanti bianchi». Moltissimi rimandi a Leopardi: «morte stagioni e il di presente», «il naufragar m'è dolce», «notte chiara e senza vento», «dove la rana gracida in campagna» ecc. Trovare le traduzioni polacche di tutti questi riferimenti intertestuali non è ovviamente difficile, bisogna però rendersi conto che nella cultura italiana i riferimenti a Leopardi o Montale (*Meriggjar pallido e assorto*) hanno una funzione ben diversa e sono facilmente riconoscibili per un lettore italiano, ma non lo sono affatto per quello polacco. Che fare dunque? Munire il testo di note? Oppure fare come consiglia Eco, cioè sostituire le citazioni dai brani noti nella cultura d'arrivo (Manzoni sostituito da Goethe nella traduzione tedesca di un romanzo di Eco). Tutte e due le soluzioni mi sembrano inaccettabili – ho inserito dunque le citazioni nel testo (citando i traduttori polacchi solo nella *Nota della traduttrice* alla fine del libro), sperando che il lettore riconosca che si tratti di una voce diversa da quella di Tabucchi, conservando dunque ciò che si chiama «segnali di estraneità». Ma a parte l'intertestualità ci sono altre caratteristiche dello stile di Tabucchi che costituiscono notevoli difficoltà per il traduttore. Che fare con i titoli o frammenti in francese? Il lettore italiano li può decifrare facilmente (*L'âge d'or*, *Le chien andalou*, *Valse à mille temps*, *Que reste-t-il des nos amours?* ecc.), per il lettore polacco sono incomprensibili, vista la conoscenza del francese negli ultimi tempi. E con le parole dialettali? E poi la cosa più difficile, che fare con i giochi di parole, soprattutto quelli fonetici, tipo «risponde fischi per fiaschi», «dottori sdottroneggianti» rossore/Rossore, la bella addormentata/brutto addormentato (in polacco la figlia del re non è né bella né brutta)? E ancora i diminutivi: pensioncina, tipetto, bruttina, annetto; in polacco i diminutivi sono tanti, ma non di queste parole! Capita che il traduttore debba accettare il fatto di trovarsi di fronte a una perdita bella e buona, non c'è proprio nulla da fare, non si potrà in molti casi rendere il gioco tra il senso letterale e quello idiomatico in varie formule fraseologiche, la traduzione significa anche questo: riconoscere i limiti di tale operazione.

So che traducendo Magris, ma anche Collura, hai sempre avuto l'idea di contattare l'autore laddove sorgevano i dubbi. Hai avuto modo di incontra-

re personalmente Tabucchi, di consultare qualche dubbio linguistico con l'autore?

Entrare in un contatto personale con l'autore è una esperienza straordinaria oltre che molto utile. Potergli chiedere la spiegazione di ciò che non riusciamo a capire malgrado varie ricerche è a volte indispensabile. Vari anni fa ho fatto una conferenza all'Accademia Polacca di Roma sulla ricezione di Tabucchi in Polonia e in quella occasione lui è venuto da Siena, è stato proprio bello conoscerlo, ci siamo scritti varie volte, ma la cosa che mi ha commossa profondamente è successa poche settimane prima della sua morte. Io non sapevo che fosse gravemente malato e gli ho scritto per chiedergli qualche solita spiegazione. Non poteva più rispondermi ma si è ancora preoccupato di farmi sapere che dovevo rivolgermi al suo agente per qualsiasi tipo di problema...

Ho sentito che sta per uscire in Polonia un nuovo, ultimo Tabucchi... Potresti svelarne qualche traccia se non è proprio un segreto?

In effetti, c'è una buona notizia per tutti i lettori di Tabucchi in Polonia: a maggio dovrebbe uscire il suo romanzo postumo da me tradotto per «Zeszyty Literackie» *Per Isabel. Una mandala*. Un romanzo breve o un racconto lungo, forma preferita di Tabucchi, costruito intorno a questo personaggio femminile misterioso che torna in vari suoi testi, Isabel, al centro di una ricerca attraverso vari cerchi come appunto in una mandala buddista.

Al giorno d'oggi è già chiuso 'l'insieme di Tabucchi' nella versione polacca o resta ancora qualcosa da fare? I lettori polacchi amanti della narrativa di Tabucchi possono ancora nutrire qualche speranza nelle nuove traduzioni?

Restano ancora da tradurre varie raccolte di racconti, tutte bellissime: *Piccoli equivoci senza importanza*, *I volatili del Beato Angelico*, *Donna di Porto Pim*, chissà, se trovo un editore, mi metto subito al lavoro!

Nel ringraziare la collega e l'amica Joanna Ugniewska non mi resta che aggiungere che il suo lavoro si distinse per fecondità, chiarezza e l'impegno. Le recensioni che ebbero le sue traduzioni all'unisono non esprimevano che lodi sottolineando la bravura, la competenza, lo straordinario approccio al testo tabucchiano. Mi sembra doveroso citarne qualche esempio. Adam Komorowski nella recensione del 1999 intitolata *Non perdiamo la testa (Non perdiamo la testa)* (Komorowski 1999), commentando il romanzo *Zaginiona głowa Damascena Monteiro (Testa perduta di Damasceno Monteiro)* in apertura esprime il parere che Tabucchi è sempre stato fortunato con i suoi traduttori. Nella recensione invece di Danuta Ulicka del 2006 sulla rivista «Nowe Książki» la critica non esita, citata una frase della traduttrice riportata dalla *Postfazione*, a chiamarla «instancabile traduttrice, conoscitrice e propagatrice della produzione letteraria di Tabucchi» (Ulicka 2006: 14), mentre il 'lettore' come si chiama l'anonimo autore del settimanale «Tygodnik Powszechny», portavoce degli intellettuali cattolici, in chiusura del suo commento alla raccolta di racconti *Czas szybko się starzeje (Il tempo invec-*

chia in fretta), intitolato *La scuola del compianto* (2010) ringrazia Joanna Ugniewska, ottima traduttrice, come la presenta, italianista di chiara fama.

Le recensioni con ampi commenti alla produzione letteraria in generale di Antonio Tabucchi che piovevano dopo la comparsa di ogni nuovo libro dello scrittore in versione polacca sia su riviste letterarie che sulle pagine culturali dei quotidiani polacchi più importanti, a volte con frammenti citati dalle traduzioni di Joanna Ugniewska⁴ sono non soltanto l'inno allo scrittore da anni conosciuto ed amato dai nostri lettori, sono inno alla traduzione, al fatto che l'Autore si era ormai radicato in terra polacca e grazie alla bravura e l'impegno della mediatrice culturale come ben potrebbe essere chiamata, questo dialogo interculturale italo-polacco continua e continuerà ancora.

Bibliografia

- Czas szybko się starzeje (Il tempo invecchia in fretta)* 2010, recensione, *La scuola del compianto*, in *Tygodnik Powszechny*, IX.
- Komorowski A. 1999, *Nie traćmy głowy (Non perdiamo la testa)*, «Nowe książki», 8, 44.
- Kralowa H. 1990, *Słowa na opak*, trad. di A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio e altri racconti*, PIW, Warszawa.
- Młynarska H. 1983, *Plac włoski*, trad. di A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pawłowska-Zampino A. 2001, *Requiem: fantasmagoria z dodaniem*, trad. di A. Tabucchi, *Requiem*, Czytelnik, Warszawa [trad. dal portoghese].
- Tabucchi A. 1981, *Il gioco del rovescio*, con la dedica dell'autore a Halina Kralowa, il Saggiatore, Milano.
- 1993, *Piazza d'Italia*, Universale Economica Fertrinelli, Milano.
- Ugniewska J. 1996, *Twierdzi Pereira*, trad. di A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Czytelnik, Warszawa.
- 1999, *Zaginiona głowa Damascena Monteiro*, trad. di A. Tabucchi, *Testa perduta di Damasceno Monteiro*, Czytelnik, Warszawa.
- 2002, *Robi się coraz później. Powieść w formie listów*, trad. di A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Czytelnik, Warszawa.
- 2005, *Tristano umiera: jedno życie*, trad. di A. Tabucchi, *Tristano muore*, Czytelnik, Warszawa.
- 2010, *Czas szybko się starzeje*, trad. di A. Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, Czytelnik, Warszawa.
- 2012, *Podróże i inne podróże*, trad. di A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, Czytelnik, Warszawa.
- 2014, *Opowiadania ilustrowane*, trad. di A. Tabucchi, *Racconti con figure*, Czytelnik, Warszawa.
- Ulicka D. 2006, *Life story*, «Nowe książki», 1, 14.

⁴ Cfr. il mensile «Odra», 9, Breslavia 2001, 100-106: l'autocommento sul testo e sulla traduzione di *Si sta facendo sempre più tardi* nonché un brano tratto dal romanzo in versione polacca.

L'interferenza quale risorsa linguistica e culturale: spunti di riflessione sul portoghese

Salvador Pippa

Università Roma Tre

Il termine 'interferenza' è comunemente percepito nel suo significato di ingerenza, contaminazione e invasione indebita di uno spazio. La parola è però polisemica ed esprime significati diversi a seconda degli ambiti e delle discipline. Dal punto di vista prettamente linguistico, l'interferenza può indicare tanto l'azione di un sistema linguistico su un altro – che si estrinseca nella proliferazione di calchi e prestiti di elementi lessicali, fonologici, morfologici o sintattici – quanto i mutamenti rilevati nella competenza di un parlante esposto al contatto tra due o più lingue (Beccaria 1994: 391). Tali mutamenti possono avvenire non solo in soggetti bilingui ma anche in chi abbia iniziato un percorso di apprendimento di una lingua straniera ed è normalmente esposto a trasferimenti di regole fonologiche, morfologiche, sintattiche o lessicali provenienti dalla propria lingua materna verso la lingua straniera oppure viceversa.

Nel presente contributo, ripercorrendo a grandi linee le tappe dell'evoluzione storica e geografica della lingua portoghese, cercheremo di mettere in rilievo l'importanza rivestita dalle interferenze con culture e lingue 'altre' nella definizione e caratterizzazione del lessico del portoghese nelle varianti europea e brasiliana e nella formazione di pidgin e creoli.

Inoltre, contrariamente alla convinzione tuttora diffusa per cui la lingua materna è solo un ostacolo all'acquisizione della lingua straniera in quanto fonte di interferenze negative – nella fattispecie di falsi amici e calchi – sarà nostro obiettivo mettere in luce il ruolo positivo di un'interferenza che opera grazie ai 'veri amici' fra il portoghese e l'italiano e che può rivestire, soprattutto nelle prime fasi dell'interlingua, un ruolo dinamico e strategico per l'acquisizione della lingua portoghese in un parlante romanzo.

Anche sul versante interlinguistico, e segnatamente nella mediazione scritta tra il portoghese e l'italiano, pur concordando sull'opportunità di

Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (a cura di), *La spugna è la mia anima*.

Omaggio a Piero Ceccucci

ISBN 978-88-6453-378-0 (print) ISBN 978-88-6453-379-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-380-3 (online EPUB)

CC BY-NC-ND 4.0 IT, 2016 Firenze University Press

scartare un approccio di transcodifica – il famigerato *mot-à-mot* – soprattutto nel caso di testi pragmatici, tenderemo di mettere in risalto il ruolo dell'interferenza nella resa dei termini culturali portoghesi o brasiliani e di un approccio (non) traduttivo che mediante l'impiego di forestierismi e di prestiti non integrati, rispetti il *vouloir dire* dell'autore del testo originale portoghese e spinga il lettore alla scoperta dell'altro da sé.

Riprendendo il primo significato del termine 'interferenza', ovvero di azione e penetrazione di un sistema linguistico in un altro, ripercorreremo ora brevemente l'evoluzione storica della lingua portoghese e la sua progressiva diffusione nell'area occidentale della penisola iberica e, più avanti, nei territori raggiunti dai grandi navigatori e colonizzatori. Numerose sono state, infatti, le lingue e le civiltà che hanno contribuito alla costruzione del portoghese: dalle lingue di sostrato, apparentate in larga misura con il basco, al latino volgare che ad esse si è sovrapposto¹. Teyssier (1980), Cardeira (2006) e Castro (2006), hanno precisato le varie forme di 'contaminazione' linguistica che hanno segnato il passaggio dal latino al galego-portoghese:

A este fundo latino vieram acrescentar-se palavras novas, a começar por empréstimos às línguas dos povos que habitavam a Península quando da chegada dos romanos (ex.: *barro, manteiga, veiga, sapo, esquerdo*, etc.), sendo várias destas aparentadas com o basco. Mas os empréstimos realmente importantes que se fizeram entre a época romana e os primeiros textos escritos vêm do germânico e do árabe (Teyssier 1980: 18).

Il germanico e l'arabo, infatti, come lingue di superstrato, hanno rivestito, in questo processo di 'arricchimento', un ruolo di primo piano, e hanno contribuito con numerosi prestiti che sono ancora oggi parte del lessico comune portoghese. Continua Teyssier (Teyssier 1980: 18):

Ressalte-se também que as palavras portuguesas de origem germânica pertencem principalmente a determinados campos semânticos, tais como a guerra (*guerra, rouba, espiar*), a indumentária (*fato, ataviar*), a casa e seu equipamento (*estaca, espeto*), os animais (*ganso, marta*). Acrescentem-se ainda formas como *agasalhar, gana, branco, brotar*. Note-se, por fim, que grande número de nomes de pessoas (Fernando, Rodrigo, Alvaro, Gonçalo, Afonso, etc.), assim como de topônimos (Guitiriz, Gomesende, Gondomar, Sendim, Guimarães, etc.), remonta aos suevos e aos visigodos.

Ai prestiti germanici che hanno ampliato il lessico di vari settori e famiglie semantiche, si sono aggiunti quelli derivati dall'arabo, termini che oggi definiremmo 'specialistici' o 'settoriali' e che sono stati fondamentali per colmare lacune della lingua, soprattutto per attribuire un nome a oggetti e

¹ In questo contributo ci soffermeremo unicamente sui fenomeni di interferenza a livello del lessico e della semantica nella scrittura; non saranno dunque presi in esame i livelli morfologico e sintattico.

cose fino ad allora sconosciuti. La maggior parte di queste parole sono tuttora parte integrante del lessico portoghese:

[...] limitando o nosso estudo apenas às palavras legadas pelos muçulmanos durante a sua permanência em solo da Península, verificamos que estão longe de ser pouco numerosas. Várias delas integraram-se ao fundo lexical da língua e encontramos-las, com plena vitalidade, em português moderno. Pertencem a campos semânticos particulares que definem bem as áreas em que a civilização árabe-islâmica então resplandecia. Encontram-se aí a agricultura, os animais e as plantas: *arroz, azeite, azeitona, bolota, açucena, alface, alfarroba, javali*; as ciências, as técnicas e as artes com os objetos e instrumentos que lhes estão vinculados: *alfinete, alicate, albarda, alicerce, azulejo, almofada*; as profissões: *alfaiate, almocreve, arrais*; a organização administrativa e financeira: *alcaide, almoxarife, alfândega*; a culinária e a alimentação: *acepipe, açúcar*; a guerra, as armas e a vida militar: *alferes, refém*; a habitação urbana e rural: *arrabalde, aldeia*, etc. (Teyssier 1980: 18).

Nella fase storica di formazione del portoghese, i prestiti hanno contribuito a tracciare la fisionomia di una lingua romanza che ha potuto esprimere un suo carattere peculiare, da una parte per l'influsso delle lingue delle popolazioni autoctone e preesistenti all'impianto del latino, da un'altra per aver condiviso con le altre lingue romanze, come l'italiano, l'eredità lasciata dal latino, e poi dalle lingue di superstrato come il germanico e l'arabo.

Il concetto di interferenza linguistica che abbiamo esaminato finora in diacronia si incrocia con il livello diatopico. Infatti, la dimensione di variazione nello spazio è estremamente rilevante nell'evoluzione della lingua e nella sua diffusione nel mondo. Il portoghese, come afferma Castro (Castro 2008: 13-14), non rientra nel novero delle lingue 'sedentarie' bensì di quelle 'viandanti'. I primi movimenti si erano avuti da nord verso sud, con il ciclo di formazione della lingua. Il nord, in cui si situavano le origini del regno, si era mosso verso meridione e così il galego-portoghese si era sovrapposto all'arabo. Tuttavia, la natura viandante della lingua l'aveva spinta ancora più a sud, oltre i limiti dell'Europa, avviando il ciclo della sua espansione geografica. Con le nuove scoperte, effettivamente, il portoghese si insediò a Madeira, Cabo Verde, São Tomé, Príncipe. Poi, superato il *cabo Tormentoso* – divenuto poi *Esperanças* – approdò ai litorali asiatici e quindi in Brasile. A cavallo fra il XV e il XVI secolo, il periodo delle grandi scoperte, dei viaggi transoceanici e della colonizzazione in Africa, in America e in Asia, la lingua portoghese (Cardeira 2006: 65-68) si espande e si espone, attraverso i suoi parlanti, al contatto con la galassia di lingue delle popolazioni autoctone. Il riferimento all'interferenza è qui all'ingresso nella lingua portoghese di elementi delle lingue alle quali essa si sovrappone costituendo la base dei pidgin e dei creoli (cfr. Pereira 2006).

In seguito alle scoperte e alle conquiste d'oltremare, il Portogallo finì per costituire una sorta di ponte fra l'Europa e i nuovi popoli e culture. In questo nuovo ruolo di collegamento, la lingua portoghese fu veicolo di diffusione di

molte nuove parole asiatiche, come *jangada* e *chá*. Va riconosciuto, però, che lo spazio in cui più intensi sono stati i contatti e più interessanti le 'interferenze' è stato quello del Brasile. Nella sua area linguistica, il portoghese si è potuto arricchire enormemente per l'apporto di molti prestiti lessicali indigeni e soprattutto africani. In numerosi casi, queste parole esotiche hanno continuato a designare cose e oggetti che i colonizzatori non avevano mai visto prima e che, attraversato l'oceano, sarebbero giunte nel vecchio continente per far parte del lessico della quotidianità. Gli esempi sono innumerevoli: si pensi ai termini della flora autoctona (*abacaxi, mandioca, taquara*), dei frutti (*maracujá, jaboticaba, caju*), della fauna (*capivara, quati, tatu*), dei toponimi (*carioca, tijuca*). Si ricordino, in particolare, i lasciti delle lingue africane giunte con gli schiavi deportati. Le lingue native degli schiavi erano lo *iuruba* e il *quimbundo*, parlati rispettivamente in Nigeria e in Angola. Lo *ioruba* ha lasciato in eredità molti termini baiani, in particolare il lessico 'specialistico' delle cerimonie e della cucina rituale del *candomblé* (*vatapá, acarajé*). Il *quimbundo*, legato invece al mondo delle piantagioni della canna da zucchero e degli schiavi (*senzala, mocambo, maxixe, samba*), ha prestato termini ed espressioni idiomatiche che sono entrate a far parte della lingua in Brasile ma che sono abbastanza familiari anche in Portogallo come *caçula, cafuné* e *moleque* (Teyssier 1980: 71-72).

Da quanto abbiamo osservato ripercorrendo le tappe evolutive del portoghese, possiamo senza dubbio sostenere che la varietà, la ricchezza lessicale e il dinamismo di questa lingua si devono ai molteplici incontri e 'interferenze' stratificate nel tempo. Dall'epoca preromana alla formazione del galego-portoghese e poi al consolidamento progressivo della lingua sul suolo europeo, si è passati alla fase di espansione e agli straordinari viaggi e scoperte che hanno favorito un fruttuoso scambio con altri continenti e la nascita di forme di comunicazione 'meticce' di cui la lingua portoghese ha costituito la base. La scoperta di nuovi mondi, culture, cose, persone ha offerto ai portoghesi e alla loro lingua la possibilità di divenire veicoli e diffusori di nuove conoscenze e di traslocare nel vecchio mondo un patrimonio di oggetti e nomi esotici che sono oggi parte del patrimonio culturale e linguistico universale.

All'inizio abbiamo ricordato che l'interferenza, oltre che incidere su un sistema linguistico attraverso i prestiti, interessa anche il livello individuale dei soggetti che affrontano l'apprendimento di una lingua straniera. Nel caso degli apprendenti italofoeni del portoghese, accade spesso, soprattutto nelle fasi iniziali di apprendimento, che il parlante o lo scrivente si esprima usando in modo non pertinente delle parole della propria lingua madre. Tale comportamento, molto frequente quando le due lingue sono geneticamente affini, è sempre stato censurato e molte grammatiche e strumenti didattici, richiamandosi al metodo traduttivo-grammaticale, hanno insistito su un approccio contrastivo che ha ritenuto di dover puntualizzare quali fossero i reali equivalenti lessicali e soprattutto di mettere in guardia sui 'falsi amici', ossia su termini simili o identici dal punto di vista formale ma esprimenti un

significato diverso e non pertinente. I calchi lessicali che compaiono nel parlato e nello scritto portoghese degli apprendenti italofoeni sarebbero pertanto

[...] gli effetti di quello che in linguistica si chiama transfer [...], che consiste appunto nel trapianto in L2 di abitudini consolidate nella propria lingua madre (o in un'altra L2), abitudini che possono talora favorire l'apprendimento della L2, ma più spesso la disturbano, provocando il fenomeno conosciuto come interferenza. In genere, l'interferenza tende a prodursi quando l'apprendente riconosce una qualche somiglianza tra la L1 e la L2 e formula ipotesi sul funzionamento della L2 che si fondano proprio su tale somiglianza (De Benedetti 2006: 206).

Non possiamo discordare con questo punto di vista perché effettivamente i testi prodotti dai nostri apprendenti presentano frequentemente fenomeni di interferenza lessicale (Pippa 2007: 45):

*É possível contactar um **experto** do assunto [perito/especialista]*

[Si può contattare un **esperto** della materia]

***Aligando** (anexando) à própria mensagem um ficheiro ou uma **coligação** [ligação]*

[**Allegando** al proprio messaggio un file o un **collegamento**]

In entrambi i casi, il meccanismo di interferenza della lingua materna nella lingua straniera si deve sia a un fenomeno diffuso negli stadi iniziali e intermedi dell'apprendimento del portoghese, cioè l'interlingua, ma anche alla scarsa consapevolezza della natura polisemica delle parole e del fatto che tra una lingua e l'altra determinati lessemi, per quanto trasparenti e apparentemente equivalenti, sviluppano significati, accezioni, usi diversi.

Sebbene ancora oggi si insista molto sulla necessità di 'dimenticare' la propria lingua madre per poter ovviare agli inconvenienti di queste forme di interferenza, ricordiamo che con l'abbandono, alla fine del XX secolo, del metodo traduttivo-grammaticale in favore del cosiddetto metodo diretto e poi di quello comunicativo, l'interferenza è stata in qualche modo recuperata, 'riabilitata' come una strategia che l'apprendente alle prime armi mette in atto per mantenere aperta la comunicazione. In questo nuovo approccio Corder (*apud* Pezza Cintrão 2006: 72) vede il prestito

[...] como um fenômeno próprio do desempenho, uma estratégia comunicativa caracterizada pelo uso temporário ou permanente de um elemento de uma língua na produção em outra, e sustenta que não seria apropriado falar de interferência ou transferência neste caso, pois o falante simplesmente usa sua LM para expressar certo estado de coisas por não ter, em sua interlíngua, meios para fazê-lo, e «assim como não dizemos que uma pessoa está transferindo nada quando usa sua língua materna em outro contexto», também não deveríamos fazê-lo neste caso. Em situações em que uma pressão comunicativa excede o conhecimento, o empréstimo aparece mais acentuadamente. É uma estratégia que perde força à medida que se conhece melhor a L2...

Così il prestito della lingua materna nella formulazione nella lingua portoghese secondo Corder cessa di costituire un'interferenza passiva, quasi inconsapevole, e diventa anzi lo strumento naturale, il primo a disposizione, per colmare un vuoto lessicale che interromperebbe la comunicazione. Si tratta di un punto di vista molto interessante perché rovescia la prospettiva dell'interferenza quale fenomeno subdolo, ambiguo, quasi inevitabile e la rende una risorsa e uno strumento comunicativo.

Accanto a un uso strategico del prestito vorremo che fosse riconosciuto un impiego strategico anche al lessico comune. Non possiamo, infatti, dimenticare che i lusofoni e gli italofoeni condividono un enorme patrimonio lessicale di base latina, popolare o colta, e di altri forestierismi assimilati nelle epoche successive. Tale base lessicale fa sì che un portoghese e un italiano possano oggi, con una certa facilità, se non produrre un testo nell'altra lingua, quanto meno comprendere il senso generale di un articolo scritto nella lingua dell'altro. È ciò che viene definito il fenomeno dell'intercomprensione, che avviene 'spontaneamente' nei parlanti di lingue affini, come è il caso delle lingue romanze. Nel nostro caso, il portoghese e l'italiano non sono adiacenti nel *continuum* romanzo, non vi è contiguità geografica, ma il grado di prossimità, riconoscimento e comprensione del lessico è notevole per i parlanti dell'una come dell'altra lingua (Bonvino *et al.* 2011). Un italofono e un lusofono sono, dunque, in grado di gestire la dimensione linguistica del discorso, soprattutto grazie al grado di reciproca trasparenza lessicale. Nei casi in cui il lettore non riesca ad accedere al significato attraverso il lessico, farà ricorso, più o meno spontaneamente, ad altre strategie e conoscenze:

Os dados provenientes da dimensão linguística são, naturalmente, os mais utilizados pelos sujeitos, sobretudo no que diz respeito à transparência lexical. É, pois, esta transparência que se encontra frequentemente na base de processos de intercompreensão e que tem vindo a ser explorada no contexto de uma grande número de projectos visando a intercompreensão entre línguas da mesma família (nomeadamente as línguas românicas). Conjugada com a análise do co-texto das ocorrências, esta transparência constitui a base de muitas actividades de intercompreensão efectiva.

No entanto, quando os dados linguísticos não são suficientes para aceder ao sentido, ou quando se pretende confirmar hipóteses de interpretação dos mesmos, o indivíduo poderá rentabilizar outros conhecimentos, para atingir os seus objectivos (Capucho 2010: 94).

Da quanto osservato emerge che l'apprendimento del portoghese come lingua straniera per un italofono, pur frenato dall'ostacolo ambiguo e subdolo dei falsi amici, viene ad essere incoraggiato dall'interferenza positiva dei 'veri amici', cioè di una comune ricchezza lessicale edificata sulle fondamenta della comune matrice latina e sui contatti di vario genere che le due culture e civiltà hanno intrattenuto nel tempo. Questa risorsa non è stata forse abbastanza valorizzata e spesso chi si è avvicinato allo studio del por-

toghese è stato frenato eccessivamente dai contrasti piuttosto che incoraggiato dalle 'armonie' che hanno contraddistinto le evoluzioni e gli esiti delle nostre lingue. L'approccio dell'intercomprensione applicato alla didattica della lingua portoghese potrà indirizzare lo studente verso un atteggiamento costruttivo e sicuramente accelerare l'apprendimento, soprattutto per quanto attiene alle abilità ricettive.

Non ci resta adesso che affrontare l'ultima questione che ci siamo posti inizialmente. Cosa avviene, se prendiamo in esame l'interferenza nel campo della mediazione scritta, cioè della traduzione?

I teorici della traduzione hanno assunto posizioni diverse riguardo all'interferenza del testo originale su quello tradotto. Solo per citare alcuni esempi, Nida (1964) e Newmark (1981), come altri, si sono espressi a favore di un approccio traduttivo che riduca al minimo le 'interferenze' del testo fonte. Secondo tali studiosi è necessario che il traduttore garantisca trasparenza e fruibilità al testo tradotto e che si inserisca nel contesto della cultura di arrivo, usando un lessico e delle soluzioni appropriate.

Negli anni vi è stato però chi, come Venuti (1998), si è espresso a favore di un approccio alla traduzione diverso, maggiormente orientato verso il testo originale. La traduzione deve, secondo questi teorici, consentire al lettore di percepire il testo fonte come il ritratto di una cultura diversa. Una strategia addomesticante finirebbe, secondo i teorici, per eliminare 'l'altro' da un testo che dovrebbe invece trasmettere al pubblico destinatario una diversa visione del mondo. Occorre tuttavia osservare che non è sempre possibile traslocare termini culturali da una lingua a un'altra, senza aggiungere una forma di esplicitazione. È il caso dei *realia* gastronomici che, nel caso riportato, sono stati illustrati e spiegati al lettore attraverso un glossario a fine traduzione

O uso dos empréstimos, a seu turno, aproxima o leitor do texto original e dá um toque de estrangeiridade ao texto, dando-lhe cor local. Nesse caso, o leitor tem um contato direto com o termo utilizado para nomear o prato. Por outro lado, pode-se argumentar que o empréstimo, por si só, não traz elementos que permitam ao leitor compreender do que se trata esses pratos, como acontece no caso do uso dos procedimentos da amplificação e explicitação, por exemplo. Essa deficiência, entretanto, foi suprida pela tradutora por meio da disponibilização de um glossário, que traz informações sobre os pratos e suas inter-relações com cultura e religião (Delvizio, Almeida 2015: 189-190).

Nell'ambito culinario e in molti altri legati alla cultura e alla specificità di un territorio, come in Brasile, in Portogallo, o in Italia, sono molte le parole che fanno riferimento a oggetti, a tecniche, a preparazioni sconosciute che talvolta 'interferiscono' con le nostre conoscenze e ci spronano ad ampliare i nostri orizzonti. La piacevole interferenza e l'intrusione di parole e concetti nuovi ed esotici continuerà a vivificare le nostre lingue e a stimolare il nostro interesse.

Bibliografia

- Beccaria G.L. 1994, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Bonvino E. et al. 2011, *Eurom5. Leggere e capire 5 lingue romanze: português, español, català, italiano, français*, Hoepli, Milano, <<http://www.eurom5.com>> (09/2016).
- Capucho M.F. 2010, *Intercompreensão – Porquê e como? – Contributos para uma fundamentação teórica na noção*, in C. Ferrão Tavares, C. Olliver (a cura di), *Redinter-Intercompreensão 1*, Edições Cosmos, Chamusca, 85-102.
- Cardeira E. 2006, *O essencial sobre a história do Português*, Caminho, Lisboa.
- Castro I. 2006, *Storia della lingua portoghese*, trad. F. Bertolazzi, Bulzoni, Roma.
- 2008, *O português, de Compostela ao Atlântico Sul*, in G. Lanciani (a cura di), *Da Roma all'Oceano. La lingua portoghese nel mondo*, La Nuova Frontiera, Roma, 13-16.
- De Benedetti A. 2006, *Liscio come l'aceite. Errori di interferenza (e non) nell'apprendimento dell'italiano L2 in parlanti ispanofoni*, in F. Bosc, C. Marelli, S. Mosca (a cura di), *Saperi per insegnare*, Loescher, Torino, 205-217.
- Delvizio I., Almeida, L. de 2015, *Análise comparativa entre as traduções de termos gastronômicos em Gabriela, Cravo e Canela e Dona Flor e seus dois maridos*, «TradTerm», XXVI, Dezembro, São Paulo, 179-192.
- Garzone G. 2004, *Traduzione e interferenza linguistica: il punto di vista della traduttologia*, in G. Garzone, A. Cardinaletti (a cura di), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, FrancoAngeli, Milano, 105-127.
- Newmark P. 1981, *Approaches to Translation*, Pergamon, Oxford-New York.
- Nida E.A. 1964, *Towards a Science of Translating*, Brill, Leiden.
- Pereira D. 2006, *Crioulos de base portuguesa*, Caminho, Lisboa.
- Pezza Cintrão H. 2006, *Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta*, «Tradterm», 12, 69-104.
- Pippa S. 2007, *Sulle "orme" del portoghese: una riflessione sul calco nella traduzione verso l'italiano*, in *Quaderni del Dipartimento di letterature comparate*, Carocci, Roma, 45-48.
- Teyssier P. 1980, *História da língua portuguesa*, trad. C. Cunha, Martins Fontes, São Paulo, in <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/158086/mod_resource/content/1/TEYSSIER_%20HistoriaDaLinguaPortuguesa.pdf> (05/2016).
- Venuti L. 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London-New York.

O insólito poético em Luís Miguel Nava (ou uma forma de o texto dar a ver)

António Carlos Cortez
CLEPUL – Universidade de Lisboa

*Nos vinte anos da morte de Luís Miguel Nava
(1957-1995)*

1. A poesia de Luís Miguel Nava (1957-1995) tem sido vista como uma das mais raras experiências de linguagem da literatura portuguesa do século XX. Essa singularidade, que é também sinónimo de estranheza, relaciona-se quer com a criatividade metafórica presente nos seus livros, quer com a extrema vigilância sintáctica que os seus textos comportam, ancorada, essa mestria frásica, numa imaginística neo-expressionista e de que as relações com a pintura de Francis Bacon amplamente dão conta.

Para Fernando Pinto do Amaral (cf. Nava 2002), em prefácio à *Poesia Completa*, uma das marcas distintivas desta obra reside na relação que nela existe entre áreas semanticamente afastadas ou entre partes do corpo que rivalizam entre si e atingem uma significação incomum. É o caso, por exemplo, da tensão entre o concreto e o abstracto – entre o que é ideia ou imagem e o que emana da realidade física exterior ao sujeito. Essa tensão deriva de um jogo permanente de dicotomias entre o domínio do visceral e os fenómenos exteriores a esse universo interno em convulsão ou combustão; tensão que se opera entre a escrita, processo técnico, mas agenciador do abstracto (palavras, linguagem, imagens) e o corpo ou os diversos corpos que em Nava essa escrita poética tenta presentificar.

Com efeito, as entranhas e as vísceras (o sistema endoblástico), assim como os órgãos de origem mesoblástica (ossos, sangue, coração), sem esquecer a pele e os nervos, elementos ectoblásticos, opõem-se e /ou intersectam-se, gerando textos onde pele é firmamento («a pele serve de céu ao coração») e o coração uma raiz de que surgem folhas. Esse constante jogo imaginístico entre o que endoblástico e mesoblástico radicaliza procedimentos poemáticos que não têm paralelo na poesia portuguesa dos últimos quarenta anos, tendo qualquer leitor da obra de Luís Miguel Nava, de recuar, porventura, a Mário de Sá-Carneiro ou a Camilo Pessanha para encontrar similares expe-

riências de linguagem, pese embora o neo-expressionismo de Nava arraste consigo uma vibração e crueza que naqueles dois outros autores, por razões de escola ou de tendência, não podiam ter a mesma estesia que lemos no poeta de *Vulcão*¹.

Já para Gastão Cruz, responsável pelo posfácio a essa mesma edição de *Poesia Completa*, a novidade dos poemas de Nava é indissociável da sensação de incomodidade que provocam. Essa inquietação deve-se à dificuldade de classificação e de catalogação de um percurso que se afastou do gosto dominante dos anos 1970, 1980 e 1990 “desejoso de realismos bem mais quotidianos e plausíveis” (Cruz 2002, 285).

Nesta medida, é em termos de implausibilidade que podemos aceder a este universo literário feito de entranhas e cuja estranheza tanto diz respeito ao modo como as palavras são vistas como espelhos dessas entranhas como, noutras ocasiões, projectores que iluminam os planos *endo*, *meso* e *ectoblásticos*, fazendo do poema ou da página os lugares onde assistimos à metamorfose do sentido literal. Não raro, poema e página são, à semelhança do corpo e do coração, os perímetros que delimitam o sujeito que escreve (ou se descreve). Esse sujeito coloca-se por sobre essa página como quem, numa marquesa, numa maca, é alvo de análise médica e espera o diagnóstico que só o poema lhe pode facultar. Abrindo-se à visão, sua e de quem o lê, e exibindo ossos e órgãos, o corpo composto e depois decomposto à medida que a análise decorre, como que obedece a um princípio de dissecação de um cadáver.

Dissecar e escrever, como quem, fazendo da caneta um estilete, entra pelos órgãos *até ao fundo*, tornam-se acções consubstanciais a uma ideia de poesia, inseparável da associação entre o universo mecânico (objectos da escrita, objectos de incisão no corpo) e o universo carnal. Em termos de inserção numa certa tradição da modernidade, coube a Luís Miguel Nava retomar o tópico do desejo de incorporação do maquinal no processo de construção

¹ Faço notar, em todo o caso, que quer em Pessanha, quer em Sá-Carneiro, há estilemas que os aproximam do universo poético de Luís Miguel Nava. Em Pessanha a ambiguidade, princípio estruturante da estética simbolista, revela-se procedimento essencial para questionar o mundo sensorial; mundo esse que só é possível conhecer-se ao aceder o sujeito a uma dor que, apesar de ser ‘falta d’harmonia’ não pode recusar-se. A dor dos sentidos autoriza a construção de uma poética em constante movência: do olhar que nada fixa à identidade do poeta, indefinível e, no máximo, vérmica. Essa dimensão orgânica e passível de se traduzir num léxico escatológico reconhecível em Pessanha terá prolongamentos na obra de Sá-Carneiro. Ao nível da figuração do ‘eu’, vítima de uma existência vil, com inclinações sado-masochistas, o poeta parece querer dizer-nos que só pela experiência violenta da sexualidade é possível conhecer o corpo e a alma, e daí um léxico cuidadosamente seleccionado e semanticamente associado àquela mesma sensação de apagamento do eu pela diluição ou morte do corpo e que Pessanha poetiza. Nava sofre da mesma incompreensão que Sá-Carneiro sofreu: são poetas de tal modo originais no modo de tecer o poema que os seus textos são excêntricos ao cânone bem comportado da nossa literatura.

do discurso, assim fazendo interagir a frieza e impessoalidade da máquina com a emotividade e pessoalidade da escrita.

Confere-se, pois, à escrita o poder de, como uma antena, captar o que de corpos, memórias, sonhos, fábulas e cenas repercute e chega, vibrando, à página. O poema figura-se como um sintonizador que se irá regular para melhor captar as ondas hertzianas que os acontecimentos emitem.

Escrever também como quem recebe as secreções vindas de fora, mas consciente de que o poema liberta secreções vindas de dentro, num processo que lembra, amiúde, a ejaculação e que, recorrendo a imagens caras à obra naviana, converte simultaneamente a redacção do texto em momento frenético e cerebral, já que o texto passa a ser o lugar da descarga de uma energia. Nomeadamente a tinta (da poesia), o suor (reenviando ao trabalho do poema) e o sangue (porque escrever é derramar o que indelevelmente faz sofrer o sujeito dos textos) ganham significados outros, tendencialmente ligados ao universo das pulsões sexuais ou eróticas.

Não se ocultando que «as palavras são cuspidas, saem em borbotões e o sangue e a saliva impregnam o sentido», como o próprio Nava esclarece, a escrita é entendida com uma constante «articulação entre a vida e a morte, entre a explosão e a retenção, entre a luz e a sombra, entre a criatividade e a esterilidade, entre o fogo e a luz, que não se harmoniza paradigmaticamente como uma perspectiva dualista de oposições, antes as concentra num complexo de forças irradiantes de sentidos múltiplos e entre si poderosamente construtivos e destrutivos» (Seixo 1997: 107-114).

Não admira, pois, que a acção da escrita se inscreva numa lógica de *discensus ad inferos*, espécie de descida aos lugares internos de um corpo ardente, vulcânico; um corpo que a todo o momento se expõe propositadamente para ser iluminado (e iluminar também) a uma crua luz a experiência do insólito que é o próprio viver. Decorre essa experiência de um complexo esquema de correspondências ou de associações por meio das quais o texto se assume como «um todo orgânico, uma vez que o leitor é posto em contacto com uma língua própria» (Vasconcelos 2009: 128).

Assim, a abertura ao que, causando desprazer, concorda com a racionalidade, é já uma forma de pensar a língua como uma fala outra (Deleuze), tangencial à experiência do sublime. Dito de outro modo: essa abertura a uma dicção que se estranha, possibilita a passagem a uma linguagem que convida à experiência de um prazer doloroso, ou de uma beleza terrível (em termos não meramente kantianos) em que próprio leitor é levado a mergulhar ou a sentir a fosforescência ou a 'carne' dos textos. Isso acontece porque a estruturação frásica na obra do autor de *Rebentação* (1984) exige a nossa atenção absoluta quanto aos modos de laboração de sentido. Poder-se-ia considerar que ao reflectir sobre a crueza, a interioridade, a essencialidade das vísceras e a *vitalidade mortal* que anima a redacção dos textos de Luís Miguel Nava, o leitor imediatamente percebe a injunção, ou provocação, que estes textos concitam. A pergunta centra-se em saber não exactamente com que olhar

o sujeito naviano vê as coisas, mas sim com que língua esse sujeito as percebe e (se) vê². As ‘estacas’, ‘pregos’, ‘ossos’, ‘raízes’ denotam uma visão do mundo, por parte do sujeito, acentuadamente dura, ou desejosa de uma concretude, uma vez que a língua com que esse ‘eu’ vê as coisas parece muitas vezes ser uma língua liquefeita, prestes a desfazer-se. Passar do estado de liquefação para um estado sólido da língua, transfigurando-a em corpo que pode ser penetrado, esventrado, partido aos bocados para melhor entender o seu todo orgânico, eis um dos fitos a que esta poética se propõe.

Logo, a invenção discursiva move-se, em Nava, por entre um paradoxo aparentemente irresolúvel: se por um lado, ao lê-lo, experimentamos uma inadequação em relação ao real percebido, uma vez que os poemas hiperbolizam experiências várias e esse real nos parece inverosímil (com símiles que não são verdade ou a desmentem), por outro, essa inadequação, tantas vezes próxima do modo como este universo nos confrange e provoca, é o que acentua a importância do transgressivo ou do excessivo numa obra que depende, na sua coesão e na sua coerência, de movimentos de percepção e escrita que a transtornam. A língua como que se trabalha nas fronteiras da (in)comunicabilidade, mas é essa incomunicabilidade que dá a ver a carne de sentido do mundo sensorial que o próprio poema é.

Como teremos oportunidade de mostrar, essa escrita concentra em si a vontade de ultrapassar a mera representação, configurando-se, sobretudo, como um outro nível de saber tão ou mais avassalador do que as experiências que o corpo físico do sujeito pode viver. Com razão se referiu Silvina Rodrigues Lopes aos níveis divergentes de realização textual que podemos encontrar em Luís Miguel Nava: um primeiro nível em que estará em causa ‘o rigor da forma’, como se cada palavra fosse calculada, visando a exactidão e um princípio de selecção linguística; um segundo nível, em que o poema é o espaço das operações de reversibilidade ou condensação entre planos antitéticos (interior/exterior, principalmente) e um terceiro nível em que «o poema revela a sua dramaticidade constitutiva, a de acontecimentos» em «enxurrada» de que as causas e o destino não sabemos, como se pode ler em *Um Rio*, de *O Céu sob as Entranhas* (Lopes 1997: 17-20).

Veja-se, a este respeito, o que se diz em *O Real*, texto de *Rebentação*:

Levado e revolvido pelas vagas
do real, estou como uma mesa posto até aos ossos,
empresto à página os meus ossos e ao escrever
é como se tivesse a mão dentro dum espelho.

² «Frequentemente ao olhar uma paisagem tenho a plena consciência de que a estou a ver em português e de que, se outra fosse a minha língua, seria igualmente outra a paisagem que eu veria. À pergunta que é comum “ouvirmos em que língua pensas”, deveria, nesta perspectiva, sobrepor-se esta outra: “em que língua vês?”», escreve Luís Miguel Nava (Nava 1997: 8).

O real, a realidade, traduzem-se, na página, em termos não literais, como se quem escreve quisesse não objectivar o mundo, mas desobjectivá-lo ou suspender o grau de concretude com que esse real se experiencia.

Bom exemplo do que acabamos de dizer são os poemas em prosa, quase contos de forte cariz fantástico ou surrealista, os quais insinuam a perseguição de uma poética outra, divergente em relação aos modelos poemáticos que, desde os anos 70, como sentenciou João Barrento, se tornaram paradigma. Uma «poética do prefixo *Ex*», na feliz designação de Ricardo Vasconcelos, sobrecarregada de sentidos e que a recorrência de determinados verbos, tais como «explodir», «deflagrar» e «rebentar», ilustra, talvez explique o carácter de incomodidade a que se refere Gastão Cruz.

A vida é, dir-se-ia, escrita por alguém que não pode deixar de associar a experiência da criação artística à própria significação da existência, acontecimento tão intenso que as palavras são, concretamente, actos explosivos, carregados de uma semântica que a todo o momento se nos escapa e que tentamos compreender. Jamais uma vida e uma escrita assim concebidas poderiam bastar-se a uma fabricação corriqueira do discurso poético, por via da qual a imagem e a metáfora e outros processos de agudização de sentido muitas vezes são como que obnubilados ou postos de quarentena.

Nessa perspectiva, oiçamos Luís Miguel Nava, o crítico, e o que ele nos diz sobre linguagem poética, no caso vertente ao pensarmos sobre Rimbaud, autor com quem, de resto, a sua obra tem pontos de contacto assinaláveis:

A força de qualquer texto afere-se, a meu ver, pela forma como ele nos obriga a rejeitar qualquer outra postura anteriormente adoptada e engendra ele próprio não só aquela por que nós nos vemos obrigados a abordá-lo, como também [...] aquela por que possamos abordar todo o restante corpus literário (Nava 2004: 19-20).

Tendo em conta o que nesse ensaio sobre o poeta francês vai sendo alvo de atenção, retenhamos ainda a longa citação de Iuri Lotman a que Luís Miguel Nava procede. Nessa extensa citação do crítico e teórico russo, e reflectindo-se sobre a criação da obra literária, destaca Luís Miguel Nava os seguintes princípios de elaboração da obra: i) a expressão é conteúdo; ii) o texto poético é único e não repetido/ repetível; iii) (só) o poeta sabe que poderia ter escrito de outro modo; iv) para o leitor alarga-se, na recepção do texto, a «carga significativa da linguagem»; v) é essa carga significativa que origina a flexibilidade das palavras; vi) a ideia de que o criador do poema é também «auditor dos seus versos e pode escrevê-los guiado» por uma sensibilidade aos sons; vii) por conseguinte: «as variantes possíveis do texto deixam de ser adequadas ao ponto de vista do conteúdo», pois: viii) o criador «semantiza a fonologia, a rima, [e] as consonâncias das palavras subentendem a variante escolhida do texto, o desenvolvimento do tema toma uma independência» (Lotman 1978: 66-67).

2. Uma das questões é que a explosão do corpo, a deflagração das imagens e das palavras ou a rebentação da memória, originariam a destruição daquilo mesmo de que se pretende (e com que se pretende) falar. Todavia, em Luís Miguel Nava essa destruição é condição *sine qua non* do acto de construir um discurso em que a perseguição da(s) intensidade(s) da língua, não sobrevive sem essa dialéctica da construção/ destruição que a própria redacção dos textos vem consumir. Justamente porque o que se quer também fazer explodir, deflagrar e rebentar, é a língua em que se faz o poema, objecto que se sabe estar a caminho de uma ‘aderência’ insólita entre coisas e as palavras. A sintaxe torna-se, pois, o alvo privilegiado de uma torção que aproxima o gesto da escrita do gesto da pintura. Desfigurando ou retorcendo os sintagmas, assim como um pintor pode desfigurar a mancha de um quadro, o que lemos / vemos é uma acumulação de nós (os *nós da escrita*) por meio de cujo entrelaçamento o insólito e o excesso devêm língua feita de ‘imagens em apuros’.

Deriva daqui a relevância da ‘anamorfose sintáctica’ a que Carlos Mendes de Sousa se refere quando sublinha a presença constante de anacolutos e hipérbatos na poesia de Nava (Sousa 1997: 48)³. Às palavras compete fazer explodir o sentido que vulgarmente damos às coisas, retrovertendo-as. É nesse redimensionar do significado literal e dicionarizado dos referentes que se pode recriar o real percebido e fazer do poema algo de semelhante a uma candeia cuja luz revela melhor o mundo:

Poisei na margem desta folha uma candeia, para que se tornassem mais claras as palavras deste texto. Uma candeia também ela feita de palavras e que, contrariamente às aparências, não está na margem mas dispersa nas palavras, de tal forma que, se eu falar das praias, por exemplo, o próprio olhar dos leitores torna visíveis os contornos dos banhistas (Nava 2002: 169).

Note-se como aqui a candeia, metáfora do olhar, faz luz sobre o que estava oculto (na senda do que em Rimbaud são as *iluminações?*), conferindo um significado mais amplo aos vocábulos e às frases: a consequência dessa ampliação possibilita que o leitor, o olhar do leitor, *veja claramente visto* «os contornos dos banhistas». Aquele a quem cabe a responsabilidade de *iluminar* esse texto acaba por «traz[er] a palavra do espaço obscuro e exterior à escrita (ao poema) para o seu espaço interior e iluminado pelo olhar» (Ferreira 2005: 44), fazendo com que a candeia/poema oscile, assim, entre a «superfície da letra [...] e o mundo que ela esconde (o retrato)». Trata-se de uma hesitação que a sintaxe desfigurada da sua linearidade acaba por operacionalizar, resolvendo esse movimento pendular entre o que está nas trevas

³ O ensaísta comprova essa dimensão retorcida da sintaxe referindo-se quer aos ‘ques’ relativos que pautam a frase na obra de Nava, quer a versos onde as figuras da inversão tornam obtuso o regime das imagens: «Não me olhar ele ateia-me» ou «A luz por dentro agora invadem-na as ondas», de *Películas*, livro de estreia publicado em 1979.

e o que é da ordem da luz, por meio do próprio princípio de desconstrução do texto. José Pedro Ferreira, inspiradamente, sintetiza esse processo:

A íris fixa e revela a palavra-película

Ricardo Vasconcelos, estudando as formas verbais mais utilizadas na obra de Nava, conclui que «abrir», «atravessar», «entrar», «reventar», «ver» são os verbos mais recorrentes, permitindo, devido a essa constância, que retiremos algumas ilações, a menor das quais não será, decerto, a que vai ao encontro da afirmação de José Pedro Serra: os lexemas mais recorrentes na obra do poeta revelam o que o olhar fixa e, posteriormente, abrem a película, ou levantam a película da palavra, deixando à mostra as camadas internas da linguagem-corpo.

Segundo Vasconcelos, a primeira das conclusões é a seguinte: os verbos mais usados já no primeiro livro, de 1979, *Películas*, mantêm-se constantes nos volumes posteriores a esse livro de estreia. Consagra-se, então, um território vocabular que reconhecemos ser o de Luís Miguel Nava e não o de qualquer outro autor. Mas, e sobretudo, o uso obsessivo destas formas confirma – segunda ilação - a importância da dimensão visual e do universo físico e sensitivo nos seus poemas, valorizando-se uma noção de *vidência*, o contacto do ‘eu’ com o real de instrumentos de trabalho (papel, mesa, cadeira, caneta) que são concomitantes à atenção que o acto de ver exige.

Pretende-se, deste modo, tornar compreensível a realidade íntima de alguém ou de alguma coisa (o eu e os outros, o eu na sua relação com a realidade quotidiana) até ao ponto de tornar visível a clareza total desse alguém ou dessa coisa - uma clareza *até ao osso* – o que não é de somenos na obra de Luís Miguel Nava. No afã de unir o disperso ou de obviar o que está ou é obtuso, o texto iluminará, como uma candeia, as cadeias sucessivas (e obsessivas) de uma vida-escrita *in fieri*.

Daí a possibilidade semântica que essas formas verbais concentram: elas dizem respeito a tudo o que é da ordem da operação visual e o que, por pressupor um olhar aberto, explode, causa impacto, incendeia ou ateia sentidos. É o olhar, com efeito, a primeira ponte de compreensão para a experiência física e intelectual do mundo, mas esse olhar, que se escreve, frequentemente, em vez de se recolher ou recuar ao pensamento, *atravessa, rebenta, entra* ou *abre* o corpo e as vísceras desse mundo externo, fazendo-o relampejar. O mundo é percebido / penetrado por um *animal olhar* (o da poesia, segundo Ramos Rosa)⁴ ou, como pretende Merleau-Ponty, um olhar-espelho,

⁴ António Ramos Rosa, recenseando Luís Miguel Nava, para além de se referir à criação poética como um fracasso ou um logro, corrobora esta nossa impressão de um «animal olhar» patente na obra do autor de *O Céu Sob as Entranhas*, na medida em que, sustentando esse logro que é motor da própria criação, os poemas «accedem a uma profundidade carnal, orgânica, que é talvez inédita em toda a poesia portuguesa» (Veja-se Rosa 1990).

um olhar-visão aberto ao movimento da revelação. Esse olhar sabe como funciona o mundo onírico da analogia, onde nada resta, com efeito, a não ser a corporeidade do que se vê. Escreve Merleau-Ponty:

a visão não é a metamorfose das coisas mesma na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola. Com maior razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que está ausente, em nada se assemelha a uma incisão directa em relação ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado nos indícios corpóreos, desta vez insuficientes, aos quais atribui um excesso de significado que eles não possuem (Merleau-Ponty 2000: 36-37).

Logo, o leitor, a quem os textos de Luís Miguel Nava se dirige, é, sobretudo, aquele que também visiona, ou melhor, aquele que não ignora que ler a poesia corresponde a concentrar a visão em indícios corpóreos. Descodificar os signos do corpo, interpretar o que se viveu, vendo-se ao espelho (mar, pele, céu, página) da sua criação, eis o que as condições de legibilidade do texto vão fabricando. Para além desse leitor primeiro (primário, porque a nudez o coloca mais perto da origem e da inocência), e que corresponde à figura do poeta, há o leitor segundo: nós, a quem o poema-órgão se dirige.

No limite, também nós somos chamados a *ver* e a *sentir* o que o sujeito vê e sente, como se o texto fosse o ecrã onde, como num cinema, visionamos imagens, as quais, quase sempre, se dão a ler como alegoria, nos termos em que Benjamin a entende: *uma sobrecarga de sentido que se aprofunda a partir do momento em que a leitura é diferida e não imediata ou instantânea*.

Flashes, palavras carregadas de sentido (Pound *dixit*) fazem da página uma tela que brilha até um ponto de não regresso e que, como uma lâmpada, pode fundir-se. Nesse instante, a escrita reactiva a memória (a do poeta e a nossa?) e, qual relâmpago, um mar de imagens afluí, de novo, ao pensamento e daí para a folha em branco a que um rapaz – o outro lado do eu – vem dar. Por isso o sintomático verso

o mar, no seu lugar pôr um relâmpago

A poesia de Nava dá-se a ler, doravante, como poética de choque e agressão e que o prefixo ‘ex-’ dinamiza. Uma obra apostada em construir uma rede metafórica contínua, *excessiva* e *rizomática* por meio de cujas ‘imagens em apuros’ se intensifica/presentifica o próprio corpo da escrita. Poética do prefixo *ex-*, como exemplarmente viu Ricardo Vasconcelos, porque exemplarmente *explosiva*, *excêntrica*, feita da *exposição* das entranhas, da *extenuação* dos sentidos e da *exsudação* de um corpo linguístico que, escrevendo, transpira.

3. Poemas há que funcionam como artes poéticas, não porque digam claramente o preceituário do ‘como escrever’ poesia, mas porque, não o dizendo de forma clara, põem a descoberto o fazer do poema de maneira obscura.

Nesse mostrar os andaimos obscuros do texto, indirecta, oblíqua ou indefinidamente, como que se expõem as entranhas – o mais obscuro do corpo – de alguém que, escrevendo como Bacon pinta, se reconhece no mais íntimo de si (Martinho 2005: 29-38)⁵.

O registo desse reconhecimento em relação ao pintor anglo-irlandês é visível, para além do teor escatológico de ambas as obras, na forma como a carne polariza o processo criativo simbiótico, plasmando ideias e objectos ou materiais físicos com a carne em que, potencialmente, esses materiais e objectos de podem metamorfosear.

É o que, a título de exemplo, podemos encontrar em *A Mesa*:

Da mesa a que me sento, onde registo em traços largos esta ideia, uma pequena parte começou-se-me a entranhar na alma, fascinada pela expectativa de a madeira se poder aos poucos converter em carne.

Atrás dela, os objectos que sobre ela estão poisados – o papel, a esferográfica, o relógio, um espelho – irão decerto reclamar idêntico destino. Não tarda, desta forma, que o meu sangue me reflecta e que aos meus órgãos o relógio ceda o privilégio de marcar no mostrador o verdadeiro tempo do meu espírito (Nava 2002, 184).

Já num outro poema, *Hosana*, assistimos ao mesmo princípio de metamorfose. O acto de jogar (o jogo da vida? O jogo poético? O jogo amoroso?) um jogo de xadrez (cujo tabuleiro, inferimos, se vai afundando?), implica saber que há um outro «a quem o coração oxida». Entre esse alguém cujo coração enferruja e o sujeito que tem um corpo que navega entre portos (um corpo que se diz de cabotagem realiza navegação mercante, ao longo da costa), o jogo impõe-se até que o mar seja o próprio xadrez, mostrando a sua força. O mar devém relâmpago... Mas o que provoca esta metaforização contínua, este acumular de polissemia? Apenas isto: «o cheiro a carne crua» que move as peças do xadrez (como em *O Sétimo Selo*, de Bergman?), fazendo mover as peças / as palavras, como se estas fossem activadas, ou vibrassem, quando mais intenso é esse odor (alterei a construção a partir de supor, vê se concordas).

A imagem do mar, símbolo recorrente, dir-se-ia, então, correlata a uma semântica da explosão: é no mar de palavras que pode explodir a língua, ou pode ela estirar-se num movimento frásico absolutamente heteróclito. Precisamente porque levando ao limite o símile, as palavras podem vir a ser *ginasticadas*, assim o sujeito as vê ou trata como matérias análogas à materialidade do mar, cujas vagas evocam também a forma como certas palavras irrompem da língua.

Geralmente as paisagens marinhas na poesia de Luís Miguel Nava apresentam-nos um mar onnipotente, muitas vezes personificado e detentor de

⁵ Trata-se de um ensaio axial sobre as relações de proximidade entre a poesia de Nava e a pintura, nomeadamente a representação do corpo humano em Bacon.

uma força emblemática. Nele, congregam-se passado, presente e futuro, ora apertando, ora desapertando as malhas por cujas brechas a língua sai, ora expansiva e torrencial, ora sincopada, ou sufocada, ou ainda às golfadas. Por esse motivo é que, seja em verso ou prosa, a escrita nos surge como realidade disjuntiva: feita ou de um rigor frio, mecânico em que a subordinação esplende, ou exuberante, envolvida numa multiplicidade de planos – de ondas caligráficas – que parece fazer submergir quem a redige.

Leia-se, a propósito: «A escrita é aquela coisa no interior da qual se gera aquilo que não cabe em qualquer dos conceitos e que, no intuito de a capturar, possamos sucessivamente, e ainda que de forma cada vez mais abrangente, ir inventando» (Nava 1997: 12-13).

A catacrese tem, na formulação de um discurso poliédrico indesmentível nesta obra, uma função axial. Por meio dessa figura lexicalizam-se formas que, partindo de um significado primeiro, obtêm novo sentido (Ricoeur e a «perna da cadeira» é um exemplo célebre). Tenhamos presentes alguns exemplos de catacrese patententes em textos do autor: «a manhã espanca a praia» (in *Películas*), «a luz mordendo a água» (in *Películas*), «as imagens salgam em descargas» (in *Películas*), «tem a memória em cacos» (in *A Inércia da Deserção*), «a água a contas com as trevas», «as personagens abrem brechas no écran», «servindo-me os relâmpagos de sede», «a língua a interpelar-lhe a pele», «o frio encapelado», «são palavras que não estão ginasticadas»...

Aprofundam-se, assim, as possibilidades catacréticas de inúmeros lemas, pondo em andamento imagens que, nas formas que assumem, se deslexicalizam para se lexicalizarem novamente. Veja-se, a este respeito, o que Luís Miguel Nava escreveu ao falar da essência da metáfora:

A metáfora, para ser exacta, tem de irromper do mesmo espaço de que irrompem os termos literais. Só quando com as raízes destes as suas se misturam vale a pena aproveitá-la, pois só então a sua luz se espalha sobre a página e a tudo o resto confere um rigor novo (Nava 1997: 14).

É como se, na verdade, toda a poesia de Nava jogasse as possibilidades do seu significado no estiramento semântico das palavras, sabendo-se que só é poética a palavra e a forma de discurso que fractura o literal, fazendo ascender o significante, não o significado⁶, ao primeiro plano da construção literária.

Refira-se o caso de *A Inércia da Deserção*, colectânea de 1984, com arquitectura estável, mas que parece subordinar-se à lógica de uma 'letra errante', e, logo, desestabilizadora. Há, nesse conjunto de dísticos, de monósticos, de

⁶ Remeto o leitor para o ensaio seminal de Ricardo Vasconcelos, no qual são aprofundadas algumas das coordenadas de leitura que aqui expendemos (Vasconcelos 2009). Sobre o agenciamento da catacrese em Nava, veja-se em especial o subcapítulo 2.4, intitulado *Palavras Adesivas – Metáfora e Catacrese*, a páginas 191-203 da referida obra.

aforismos, a consciência de uma escrita que extrapola os seus domínios insidiosamente, subjugando o leitor a um contrato heterodoxo de leitura. Como ler esse livro, pergunta o livro?

Os textos estão como que suspensos, (de)pendendo, como órgãos num matadouro, do que outros textos, anteriores ou posteriores, ditam. São, como lemos num outro texto metapoético do autor, inserto no primeiro número da revista *Relâmpago*, 'imagens delgadas', pouco espessas, através das quais passa a ser possível ver umas através de outras, como películas sobrepostas... Ou então são textos independentes uns dos outros, mas que, se assimilados, poderiam (deveriam) estar dispostos isoladamente, cada um na sua página. Na própria configuração de um espaçamento entre esses dísticos e monósticos o que se lê é a deserção do escrito sobre a página, o retalhamento das palavras-peças-de-carne em exposição na vitrine de um talho (o livro?). Poderá o leitor escolher, dessas peças (verbais), as que a sua boca queira ingerir...

Luís Miguel Nava, responsável por uma escrita insólita e por livros que, no fim de contas, quiseram fixar na página o magnetismo do seu mundo, convida-nos a relê-lo ou a (re)descobri-lo como um dos astros maiores de uma constelação poética fortíssima, a da segunda metade do século passado.

Bibliografia

- Amaral F. Pinto 1991, *Mosaico Fluido – Modernidade, Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais recente*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Barrento J. 1996, *Palimpsestos do Tempo. O paradigma da Narratividade na Poesia Portuguesa dos Anos 80*, in *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*, Cotovia, Lisboa (primeiramente publicado em «Colóquio/Letras», 106, Novembro/Dezembro de 1998, 39-46).
- Cruz G. 2002, *Dos Relâmpagos às Trevas na Poesia de Luís Miguel Nava*, prefácio a *Poesia Completa*, de L.M. Nava, Dom Quixote, Lisboa, 285.
- Ferreira J.P. 2005, *Do Sangue às Visceras*, «Relâmpago», 16, Abril, Lisboa, 40-47.
- Gil J. 1997, *Metamorfozes do Corpo*, Relógio d'Água, Lisboa.
- Guimarães F. 2002, *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Quasi, Vila Nova de Famalicão.
- Lausberg, Heinrich (1993), *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lyotard J.-F. 1997, *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa.
- Lopes S. Rodrigues 1997, *Representações face ao irreparável*, «Relâmpago», 1, Lisboa, Outubro, 17-20.
- Lotman I. 1978, *A Estrutura do Texto Artístico*, Ed. Estampa, Lisboa.
- Merleau-Ponty M. 2000, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa.
- Martinho F.J.B 2005, *Luís Miguel Nava e Francis Bacon – a abrupta transparência das imagens*, «Relâmpago», 16, Abril, Lisboa, 29-38.
- Nava L.M. 1997, *Há uma espécie de asma mental, em que sufoco*, «Relâmpago», 1, 12-13.
- 2002, *Poesia Completa 1979-1994*, Dom Quixote, Lisboa.
- 2004, *Algumas notas a partir de um poema de Rimbaud*, in *Ensaaios Reunidos*, Assírio & Alvim, Lisboa, 19-20.
- Rodrigues A. Duarte 1990, *O Corpo e a Linguagem*, «Revista de Comunicação e Linguagens», 10/11, Março, Lisboa, 25-32.

- Rosa A. Ramos 1990, *Luís Miguel Nava ou a intensidade do corpo*, in *Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Caminho, Lisboa, 137-139.
- Seixo M.A. 1997, *Incidências e declinações sobre alguns poemas de Luís Miguel Nava*, «Relâmpago», 1, Outubro, Lisboa, 107-114.
- Sousa C. Mendes de 1997, *A Coroação das Visceras*, «Relâmpago», 16, Abril, Lisboa, 31-55.
- Vasconcelos R. 2009, *Campo de Relâmpagos – leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*, Assírio & Alvim, Lisboa.

Macau menina-mulher na poesia de Fernanda Dias

Gustavo Infante
University of Bristol

Parafrazeando o título do último livro de poesia de Fernanda Dias, poder-se-ia dizer que a presença de Macau personificada como menina ou mulher 'se esquia' por entre os poemários da escritora. Lidos todos os volumes da criação poética de Fernanda Dias, encontramos dois poemas em que é clara a redimensionação de Macau numa figura feminina. Embora brevíssimo, este estudo pretende traçar, unificando, a obra poética de Fernanda Dias, perscrutando a parca presença de poemas em que a cidade é associada, na sua totalidade, à figura feminina. Além disso, estudos anteriores (Simas 2010; Graziani 2012; Nunes Gago 2013) dedicaram-se a outros aspectos da criação poética de Fernanda Dias, vindo agora este breve debruçar analítico não só estabelecer uma ponte entre obras, mas também olhar para um tema que perpassa subtilmente nos versos da poetisa: a cidade de Macau retratada como uma menina ou uma mulher. Este estudo seguirá a ordem cronológica da chegada aos escaparates dos poemas. A sequência temporal, porém, é mais do que uma mera bizantinice metodológica. Observa-se, com efeito, que *Minha Amada*, o poema analisado de *Horas de Papel*, publicado em 1992, nos apresenta uma Macau menina, ao passo que o segundo poema aqui abordado nos traz uma Macau mulher. É irresistível pensar que tal possa ser um reflexo da evolução de Fernanda Dias enquanto poetisa e um testemunho da sua maturação enquanto mulher.

Nas duas quadras de *Minha Amada*, a poetisa dirige-se familiarmente a um ente que, numa manhã de Março, engalanado, se lhe entrega: «Esta manhã Março enfeitou-te | com o ouro fulvo dos botões do kapok. | Entregas-te aos meus olhos voluptuosamente» (Dias 1992: 24, vv. 1-3). Após a imagem quente, acumulando sensualidade, o sujeito poético é assertivamente clínico nas palavras que dirige ao objecto: «mas pareces uma rapariguinha com um vestido novo» (Dias 1992: v. 4). Se o poema não prosseguisse, poderia-

mos indagar sobre a natureza desta observação final: deveremos tê-la como repreensão ou, em contrário, aceitação da condição de «rapariguinha»? Os dois versos seguintes, porém, deslindam este enigma. Poder-se-á argumentar que tais versos são chaves ambivalentes, porquanto não só nos dão acesso ao objecto, mas também nos revelam a solução do enigma do v. 4: «Em todas as línguas que sei, cidade, | te digo que te amo» (Dias 1992: vv. 5-6). O vocativo «cidade» é inequívoco; a poetisa dirige-se à cidade. Além disso, dado o subtítulo da colectânea – *poemas para Macau* – é indubitável que é a esta cidade que Fernanda Dias expressa o seu amor. Embora o veículo da expressão poética escrita seja a língua portuguesa, o sujeito poético é abundante nos veículos orais da mesma expressão: «Em todas as línguas que sei». É este o primeiro sinal de uma plenitude que, porque esgotável, demonstra quão tumultuoso é o sentimento amoroso do sujeito para com o objecto. Fernanda Dias como que se exaure ao expressar o seu afecto pela cidade. No verso seguinte, explicita a poetisa esse sentimento: ela ama a cidade «com um amor insidioso e letal» (Dias 1992: v. 7). Faz assim Fernanda Dias uma dedicação hiperbólica à cidade, uma declaração de alguém passível de trair mas também de falecer na cidade ou até morrer por ela. Tal género de amor não é gratuito e clarifica-o o verso final do poema: «como dantes se amavam os amantes» (Dias 1992: v. 8).

Este amor de um sujeito humano por um objecto geográfico nada tem de ilógico, sobretudo se, como humanos, transformarmos «meio ambiente» em «lar», como sugerem Helen Cox e Colin Holmes (Cox, Holmes 2000: 66). Além disso, relembra-nos Elliot Jacobs algo extremamente pertinente para a discussão da(s) literatura(s) de Macau: «place-based writing is grounded in reflection, observation, and personal stories» (Jacobs 2011: 50). Em *Horas de Papel*, Fernanda Dias não escapa a esta produção escrita que tem por base o próprio local de escrita, que é, simultaneamente, o local de reflexão e observação; e que é, por extensão, o lar dos afectos. O poema é, então, um testemunho de amor extremamente localizado, cujo ponto de partida é esse pequeno particular geográfico, em direcção a um geral abarcador.

Regressemos, porém, à menina-mulher dos olhos da poetisa. A imagética construída – «o ouro fulvo dos botões do kapok» – remete para uma figura feminina que, delicada ou não, se apresenta no ornato perfeito. Da observação no v. 4 não são gratuitas as primeiras palavras: «mas parece». A adversativa enfatiza aquilo que o verbo explicitará: estamos perante o semelhante e não o real. O sujeito expressa, desta modo, o seu amor por uma cidade que, na sua essência, é madura – ou amadurecida – mas que nas suas feições se revela mais jovial ou, possivelmente, virginal. O emprego de algumas expressões – «o ouro fulvo dos botões do kapok», «vestido novo» – sugere estarmos perante uma noiva, vestida de encarnado, na Primavera de um novo ano, impregnado de auspícios favoráveis. Se postularmos que a cidade – objecto – é a noiva que se entrega aos olhos do sujeito, poderemos encontrar-nos diante de uma interessante inversão de papéis, uma vez

que não é o sujeito humano a casar-se com a cidade, mas sim o inverso: o objecto geográfico que desposa o sujeito. As palavras supracitadas, sobretudo «kapok» e «vestido» são objectos de um determinado quotidiano. Ao trazer esta afirmação ao fio do raciocínio, pretendo recuperar o que Maria Trigos refere sobre estes poemas de *Horas de Papel* no posfácio que escreveu à colectânea. Afirma a autora que estas composições poéticas têm um «agitado desejo de capturarem o abstracto por via do mais concreto» (Jacobs 2011: 81). Tal é visível em *Minha Amada*, pois, fazendo uso de objectos reais e quotidianos – botões, kapok, vestido – procura-se conquistar o abstracto, ou seja, o amor.

O segundo poema deste estudo é, à data, retirado do mais recente poemário de Fernanda Dias – *O Mapa Esquivo*. O conjunto de versos aqui analisado, sem título, constitui o segundo poema do primeiro de quatro ciclos inseridos no livro. Tal ciclo é intitulado *Crónicas de um diminuto pedaço de chão*. Apresenta-se-nos, deste modo, um texto fruto de uma amálgama entre dois géneros: a crónica e o poema. Como se verá, da crónica, sobressaem o cariz descritivo e de reflexão; do poema, a forma e a linguagem. Em nove versos – uma quadra e uma quintilha – Fernanda Dias retrata Macau como a personificação da lascívia. Atentemos, primeiramente, nos versos da quadra: «A cidade onde moro tem cabelos de obelisco | corpo fremente de gentes e tumultos | seios de ouropel, púbis de arvoredado | um rio de seda líquida em torno das ancas» (Dias 2016: 22, vv. 1-4). Ao contrário do poema anterior, estes versos não têm rodeios: a cidade é o primeiro substantivo, ou seja, o objecto é nomeado desde o início. Os componentes humanos de que esta Macau é feita são os mesmos elementos associados à lascívia e – porque não? – luxúria femininas: «cabelos», «corpo», «seios», «púbis», «ancas». Surge-nos, assim, uma Macau fêmea, com tanto de pintura ou estátua como de pessoa. Poder-se á dizer que qualquer cidade é um corpo em constante movimento, um corpo dinâmico, daí que os adjectivos ‘fremente’ e ‘líquida’ sejam empregues com medida justa e certa, de modo a conferirem a verticalidade dos movimentos vibratórios e a horizontalidade da fluidez – eixos essenciais da realidade urbana. Os materiais associados aos elementos referidos acima escapam à comum normalidade (Afinal, a poesia é feita do diferente). Surgem «obelisco», «ouropel», «seda»; e até os colectivos «gentes» e «arvoredado» se transubstanciam em matéria-prima para a moldagem da cidade. Os metais preciosos são aqui sobejos. Nestes versos, são pois outros os elementos que a Macau-mulher emprega e maneja e com os que atrai o sujeito.

Se bem que a quadra inicial confira um mote dinâmico ao poema, sobretudo através dos adjectivos «fremente» e «líquida», é na quintilha que o poema se desmultiplica em movimentos. Como veremos, há uma evolução da predominância de substantivos na quadra para uma crescente presença de verbos – os motores da Macau aqui representada – na quintilha: «À noite não dorme, rumoreja | labuta estremece e pragueja | ergue ao céu um

torso todo verde | e nele como sobre uma mesa | os deuses jogam estrelas e destinos» (Dias 2016: vv. 5-9). Da manhã de Março de *Minha Amada*, transitamos para esta «noite», que pode ser qualquer noite, graças ao tempo presente das formas verbais. Esta cidade «não dorme». É inexaurível. Dessa característica incansável é sinal o incessante assíndeto «rumoreja | labuta estremece». É a cidade dinâmica e buliçosa em todo o seu esplendor, como nas pinturas de tema industrial de Preston Dickinson. Contudo, esta urbe é também um corpo que «pragueja», ou seja, que demonstra sinais de revolta, seja face à sua situação, seja contra qualquer outro facto. De novo, Fernanda Dias parece jogar com os dois eixos da cidade: por um lado, existe um «torso todo verde» que verticalmente se «ergue ao céu»; por outro, contudo, esse torso é domado pelos deuses, aplacado, horizontalizado. Nos últimos dois versos ecoa uma reflexão daquilo em que Macau se tornou, uma vez que a cidade evoluiu da candura do *mahjong* para o pano verde das mesas dos casinos que pululam em Macau. Esta nova Macau é, com efeito, menos virginal e o verde que nela abunda é cada vez menos o natural e mais o artificial, tecido colocado sobre as mesas de jogo com que esta Macau-mulher «labuta» sem cessar durante a noite. Talvez seja deste modo e com este mester que se prostitua. O poema é deliciosamente incerto para que tal consideração seja inequívoca. Contudo, tendo em conta a sua inserção num ciclo de «crónicas», é possível extrapolar que essa seja uma das reflexões do poema.

A evolução da Macau-menina de *Horas de Papel* para esta Macau-mulher d'*O Mapa Esquivo* é, assim, realizada a vários níveis. Além da camada vocabular, que demonstra o amadurecimento da cidade-fêmea, há um notório aumento a nível da corporalidade no segundo poema em relação a *Minha Amada*. Junte-se a camada funcional, na qual a noiva de *Horas de Papel* se torna, passados estes anos, numa mulher madura, que nem de noite descansa e que se dá aos «deuses [que] jogam estrelas e destinos». Por fim, não se nos deve escapar a camada d'*O Mapa Esquivo*, ou seja, o título em si. Gradualmente, a cidade-fêmea foi adquirindo uma geografia esquiva, com tanto de cru como de fugaz. Ironicamente, é da Macau-mulher do segundo poema que desponta uma luxúria quente e despudorada, mas que se traduz numa rotina que, todas as noites, se materializa, pois não há noite em que esta cidade-fêmea não rumoreje, não labute, não estremeça e não pragueje.

Surgem-nos, assim, entre o primeiro e o mais recente poemários de Fernanda Dias, versos que retratam esta Macau-fêmea de forma polarizada. *Minha Amada* é constituído por uma imagem estática que já se não observa no poema dinâmico que constitui a segunda 'crónica' do microcosmos que é a Macau d'*O Mapa Esquivo*. Considerar ambos os poemas como o *incipit* e o presente da cidade-mulher permite-nos olhar para a forma como a poetisa transmite a história desta simbiose entre lugar e pessoa e testemunhar de que modo este ente amadureceu.

Bibliografia

- Cox H.M., Colin A. Holmes 2000, *Loss, Healing, and the Power of Place*, «Human Studies», XXIII (1), 63-78.
- Dias F. 1992, *Horas de Papel – poemas para Macau*, Livros do Oriente, Macau.
— 2016, *O Mapa Esquivo*, Livros do Oriente, Macau.
- Gago D. Nunes 2013, *Macau pintada no desfolhar dos versos: a ekphrasis em Eugénio de Andrade e Fernanda Dias*, in M. Graziani (org.), *Trasparenze e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di língua portoghese moderna e contemporanea*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 115-122.
- Graziani M. 2012, *The space and the time: For an aesthetic of emotions in the poetry of Fernanda Dias*, in P. Ceccucci (org.), *Macau e o Oriente nas Literaturas de Língua Portuguesa: Atas do Colóquio Internacional, Florença 10-11 de Maio de 2010*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 283-292.
- Jacobs E. 2011, *Re(Place) Your Typical Writing Assignment: An Argument for Place-Based Writing*, «The English Journal», C (3), 49-54.
- Simas M. 2010, *Macau entre rostos e arestas, uma fala com poesia*, in A.P. Laborinho, M. Pacheco Pinto (org.), *Macau na Escrita, Escritas de Macau*, Húmus, Vila Nova de Famalicão, 31-37.

Verso lo *shodo*. La scrittura ideogrammatica di Haroldo de Campos

Michela Graziani
Università di Firenze

Aperto fin dalla sua genesi a influssi culturali europei ed extra-europei, purché innovativi e anti-convenzionali, il concretismo brasiliano del gruppo *Noigandres* tesse i primi contatti con il corrispettivo movimento giapponese nel 1957, ma è nel 1960 che tali legami si manifestano con la prima esposizione di poesia concreta brasiliana (organizzata da L.C. Vinholes) al Museo Nazionale di Arte Moderna di Tokyo. Il reportage della mostra viene poi pubblicato nel numero di giugno della rivista paulista *Info* che recita: «Artistas japoneses da geração mais jovem, poetas e músicos, sensíveis aos movimentos da vanguarda na Europa e nas Américas, mostraram extremo interesse na exposição. Acostumados ao ideograma dos caracteres chineses, não encontraram dificuldades para entendê-la e apreciá-la» (Campos 2006a: 265). Nel 1960¹, invero, avviene forse l'evento più significativo per Haroldo de Campos, anche sul piano della scrittura poetica, ovvero l'incontro con

¹ A questo primo evento seguirà, nel 1961 la pubblicazione (curata da Vinholes) di un'antologia di poesia concreta brasiliana di quindici autori nella rivista *Design* di Tokyo con testi critici di Fujitomi Yasuo (traduttore di Cummings), mentre nel 1964 il gruppo *Noigandres* partecipa di nuovo alla Esposizione Internazionale di Poesia Concreta di Tokyo presso il Centro di Arte Sogetsu e l'Università d'Arte, organizzata da Vinholes in collaborazione, questa volta, con il Deutsches Kultur-Institut locale (giapponese), che vede la partecipazione di poeti brasiliani, svizzeri, tedeschi, francesi e giapponesi, oltre a cicli di conferenze tenute dal Prof. Manfred Link dell'Università di Tokyo, da Vinholes e da Fujitomi Yasuo. Per l'occasione escono altresì due quaderni bilingui di poesia: *Rete de Fumaça* di Kitasono Katsue (tradotto da Vinholes) e *Servidão de Passagem* di Haroldo de Campos (tradotto in giapponese dal poeta concreto Seiichi Niikuni, autore di *Zero – On/Zero – Ideossom*). Infine, tra giugno e luglio dello stesso anno esce in giapponese il piano-pilota della poesia concreta nella versione di Kitasono Katsue sulla rivista *VOU* di Tokyo.

il leader del movimento d'avanguardia giapponese (*zen'ei*)² degli anni '50, Kitasono Katsue, nonché fondatore della rivista *VOU*³ di Tokyo; un legame che si protrarrà fino al 1964.

L'interesse di Haroldo de Campos verso l'Estremo Oriente, nello specifico verso la cultura ideogrammatica giapponese e cinese, si manifesta quindi, in vario modo: con la partecipazione diretta ad eventi artistici, stringendo legami professionali e di amicizia con figure letterarie già inserite in tale contesto, tra cui decisiva risulta la corrispondenza con Ezra Pound, iniziata nel 1953 (a cui seguirà nel 1959 un'intervista rilasciata a Rapallo), attraverso lo studio di poesie e pièce teatrali di grandi nomi cinesi e giapponesi antichi e moderni, di saggi di rilievo come il celebre *The Chinese written character as a medium for poetry* di Fenollosa – che si rivelerà determinante per il 'piano-pilota' della poesia concreta brasiliana. Quindi, mentre per i rapporti con l'area giapponese sono noti i viaggi compiuti dal Nostro in più di un'occasione a partire dal 1957, di cui Haroldo stesso ci ha lasciato testimonianza con una serie di poesie riunite in *Yûguen: caderno japonês* (Campos 2004: 265-287, 364-368) e con la trascrizione della pièce *Hagoromo* di Motokyo Zeami (Campos 2006b), il legame con la cultura cinese è avvenuto indirettamente, attraverso lo studio di figure-chiave della letteratura e della filosofia cinese, tra cui Li Bai e Wang Wei, Chuang Tze e Mencio, visto che non risultano viaggi in Cina effettuati dal nostro autore, ma solo la trascrizione di alcuni componimenti poetici.

La scrittura ideogrammatica, infatti, sia essa giapponese o cinese, per la sua concisione e capacità di esprimere un'idea attraverso il ricorso a segni grafici, senza ricorrere a trasformazioni grammaticali (*apud* Chang 1997: 195), risultava congeniale alla poesia concreta intesa come un nuovo modo di fare e concepire la poesia, attraverso la 'trasformazione' della parola e dello spazio grafico; una struttura spazio-temporale creata per favorire interazioni tra stimoli ottici, acustici e significanti, tra «la vivacità della pittura e la mobili-

² Bruno Riva (maestro II dan di *shodō*) ricorda che la nascita del gruppo artistico d'avanguardia *Zen'ei Bijutsu Kyokai* risale al 1947, ma è negli anni '50, in concomitanza con la formazione del movimento brasiliano concretista, che molti giovani artisti giapponesi si trasferiscono in Europa o negli Stati Uniti, dando vita a nuove tendenze di contaminazione, e all'apertura di importanti mostre (tra cui nel 1953 l'Esposizione giapponese d'arte internazionale), di nuovi gruppi d'avanguardia internazionale (Gruppo Zero all'inizio degli anni '50, gruppo *Gutai* nel 1954), di riviste (tra cui la rivista *Mizue*) e di legami professionali tra artisti già affermati, come tra Yoshihara e il gruppo *Gutai* con Pollock, Michel Tapié e Georges Mathieu. Altri artisti giapponesi partecipano attivamente, tra il 1957 e il 1961, alla Biennale di São Paulo del Brasile, quali Teshima Yukey, Inoue Yuichi, Morita Shiryu, ma anche in Europa (Germania, Italia, Francia) e negli Stati Uniti, e malgrado non sappiamo se il gruppo concretista brasiliano abbia conosciuto il gruppo nipponico *Gutai*, certo è interessante il significato etimologico della parola *gutai*, concretezza, poesia concreta. Cf. Riva 2005.

³ Si ricorda che il nome *VOU* non ha senso, lo stesso come per 'dada'. Si tratta solo di tre caratteri scelti per caso da Katsue e dagli altri membri della rivista, che si pronunciano *bu-a-u* oppure *ba-u*. Cf. Solt 1999: 136.

tà dei suoni» (Campos 2006a: 105; per approfondimenti sulla scrittura ideogrammatica si veda anche Fenollosa, Pound 2008), per stimolare un effetto estetico-emotivo sul lettore, in sintonia con la tecnica creativa sintetico-ideogrammatica orientale. Per questo Kitasono Katsue⁴ apprezzò particolarmente la poesia concreta brasiliana, per questa concezione ideogrammatica di fare poesia, essendo stato lui stesso poeta concretista⁵, nonché ‘trasformatore’ della scrittura giapponese, rivestendo per oltre quarant’anni, un vero e proprio ruolo di ‘ponte’ o di ‘intermediario’ culturale tra Oriente e Occidente (nello specifico tra Giappone e Brasile). Quindi, il legame tra Katsue e de Campos si è basato sin dall’inizio sul comune intento di trasformare la scrittura, giapponese e brasiliana, e sul metodo ideogrammatico che il Nostro ha appreso grazie anche agli studi di Pound, Cummings e Fenollosa, arrivando però a farne una sorta di ‘baluardo’ della poesia concreta e del suo piano-pilota, come si legge di seguito in una intervista rilasciata nel 1956, a Lisbona, da Décio Pignatari nella rivista «Graal» n. 2, *Poesia concreta ou ideogrâmica* (Campos 2006a: 261). Questo perché il gruppo *Noigandres* aveva capito l’importanza dell’ideogramma, da loro considerato un «apelo à comunicação não-verbal» (Campos 2006a: 216), un «método de compor baseado na justaposição direta, analógica, não lógico-discursiva de elementos» (Campos 2006a: 215), fondamentale per il concetto di poesia concreta quale «produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, estrutura espaciotemporal em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear» (Campos 2006a: 215).

Se prendiamo, ad esempio, le poesie *via chuang-tsé1*,

na
gaiola do lá entrar
sem que os
pássaros-nomes
arrulhem
(Oseki-Depré 2000: 73)

⁴ Kitasono Katsue ha occupato simultaneamente due posizioni: di rappresentante della poesia d’avanguardia giapponese, e di membro partecipante nell’avanguardia internazionale, come dimostrano anche gli intensi legami letterari e artistici tessuti da Katsue con Henry Miller, Tristan Zara, André Breton e Ezra Pound (una corrispondenza, quest’ultima durata dal 1936 al 1959, nella quale comunicavano tra loro con i seguenti appellativi: *Kit Kat* e *Ez Po*). Da questa corrispondenza è nata al contempo l’immagine internazionale della rivista *VOU*, grazie ad un suggerimento di Ezra Pound, per cui le poesie venivano non solo tradotte in giapponese, ma lasciate nelle lingue materne dei poeti occidentali che volevano inviare i loro lavori alla rivista. Per questa apertura dimostrata da Katsue, e per questa lunga corrispondenza con Pound, il leader giapponese è stato considerato «intellettuale delle avanguardie occidentali» e il solo ad aver dominato la scena artistica d’avanguardia sia in Giappone che in Occidente (Solt 1999: 251-252).

⁵ Tra le sue poesie concrete, la più famosa è *Monotonous Space* (Solt 1999: 262-263).

e *via chuang-tsé2*,

recanto
 onde o
 canto
 ex-
 canta
o zero
 zereia
 o canto
 da
 serena
 serena
 sereia
 o poema
 nada
 faz-
 ou quase
 se pouco
 (Oseki-Depré 2000: 74)

entrambe riunite nella raccolta *Lacunae* (1971-1972) e dedicate al filosofo e mistico cinese taoista Chuang Tze (IV a.C.), è possibile riscontrare la scrittura ideogrammatica dalla essenzialità e semplicità morfosintattica, o meglio dall'uso di singole parole non elaborate grammaticalmente, tra cui il verbo all'infinito anziché coniugato o declinato, tipico della scrittura cinese (*apud* Chang 1977: 195), coppie di nomi inesistenti nel vocabolario portoghese, ma che associati tra loro, come nel caso di *pássaros-nomes*, 'uccelli-nomi', oppure presi singolarmente come *gaiola do lá*, 'gabbia del la', rimandano all'ideogramma, quale raffigurazione grafica di un'immagine che rappresenta simbolicamente un'idea. Tale rimando viene oltremodo evidenziato dalla presenza degli ideogrammi cinesi di *passáros-nomes* (*niao* in cinese, *tori* in giapponese) e di *zero* (*ling* in cinese, *rei* in giapponese), dove l'idea di 'semplicità' riscontrabile nella prima poesia di Haroldo, rinvia a quella adottata davvero da Chuang Tze e incarnata dall'adepto taoista, quale «essere umano autentico dell'antichità» (Shantena Sabbadini 2012: XXIX) che vive in perfetta semplicità e naturalezza insieme agli esseri umani e animali. La seconda poesia di Haroldo, invece, sviluppa il concetto di relatività espresso da Chuang Tze (Shantena Sabbadini 2012: XXI), laddove per il filosofo cinese nessuna affermazione è assolutamente vera, ma sempre accompagnata dalla sua negazione che la segue come la propria ombra, da cui la convinzione che non esista uno *standard* ultimo di verità. Sebbene nel *Chuang Tze* non compaia mai la parola 'zero', se ci avvaliamo del significato simbolico di questo numero, possiamo dedurre che Haroldo, nella poesia in questione, parli del *dao* che simboleggia il nulla, visto che lo zero è un segno numerico «senza valore per se stesso, ma che copre il posto di valori assenti nei numeri» (Che-

valier, Gheerbrandt 2005: 573), quindi può incarnare, come il *dao*, quell'idea di nulla che in realtà è tutto, simbolo di rigenerazione ciclica, percepita e rielaborata anche dal gruppo concretista.

Con la poesia *mencius: teorema do branco* rivolta all'altro illustre filosofo cinese, vissuto dopo Confucio, Haroldo arriva a mettere in risalto non solo una delle teorie più note di Mencio, quanto il pensiero analogico cinese basato sulla formula 'tesi-antitesi-sintesi', in antitesi con quello logico, raziocinante occidentale, avvalendosi dello studio di Richards *Mencius on the mind* (1932). Ne possiamo trovare un riscontro nel saggio di Chang Tung-Sun che ricorre proprio ai due esempi di Mencio, «A bondade da natureza humana é como a tendência da água a descer pela vertente», «vida não significa Natureza, assim como branco significa branco? A brancura de uma pena branca não significa a brancura da neve branca? E se assim é, será a natureza do cão semelhante à do homem?» (Chang 1977: 193), che sono stati rielaborati e ri-creati da Haroldo nel seguente modo,

MENCIUS: TEOREMA DO BRANCO

o inato se chama natureza
o chamar-se natureza do inato
é o mesmo que o chamar-se branco do branco

o branco da pena branca
é igual ao branco da neve branca?
é igual ao branco do jade branco?

de quantos brancos se faz o branco?
(Campos 2013: 37)

La presenza di ideogrammi si riscontra, poi, nella poesia dedicata a Li Bai, il maggiore poeta di epoca Tang, insieme a Tu Fu, intitolata *litaipoema: transachim*⁶ e riunita nella raccolta *Transluminuras (1973-1983)*, a somiglianza del testo di Ezra Pound, *Cantos* (2012). Tuttavia, se è vero che Haroldo si rifà allo stile di Pound per l'inserimento dei caratteri cinesi *lua*, *sombra*, *nós de água*, *Via Láctea*, così come Pound aveva inserito nel suo testo parole greche, è altrettanto vero che nel contenuto la poesia di Haroldo rimanda inequivocabilmente ad una delle tante poesie di Li Bai in lode al vino e alla luna, nello specifico alla poesia *Bebendo ao luar*, laddove i versi haroldiani si presentano come una 'ri-creazione' di quelli di Li Po/Li Bai,

⁶ Dall'apparato paratestuale di *A educação dos cinco sentidos* emergono altri dettagli sulla creazione di *litaipoema: transachim*, tra cui l'utilizzo da parte di Haroldo di tecniche di poesia spaziale per la trascrizione di questa poesia, inserendo a volte gli ideogrammi dell'originale, adottando un dispositivo semaforico usato spesso da Pound nei *Canti*. Invece, per il testo ideografico, la traduzione letterale e i commenti, de Campos si è basato sul testo di François Cheng (1977). Cfr. Campos 2013: 120.

Haroldo de Campos:

entre **flores**: uma jarra de vinho
solitário bebendo sem convivas
erguer a copa à **lua lunescence**
lua e sombra: somos três agora
mas a lua è sóbria
e em vão
a sombra me arremeda

um instante sombra e lua: celebremos
a alegria volátil primavera!
canto e a **lua** se evola
danço e a **sombra** se alvorça
despertos o prazer nos unia
ébrios separamos os caminhos
nós de água nunca mais reatáveis?
já nos veremos pela **Via Láctea**
(Campos 2013: 85)

Li Bai:

Um jarro de vinho entre as flores,
bebo sozinho, sem amigos.
Levanto o copo e convido o luar,
com a minha sombra somos três.
Ah, mas a Lua não sabe beber,
a sombra só sabe acompanhar meu corpo.
O luar por amigo, a sombra por escrava,
vamos todos fruir a Primavera, festejar.
Eu canto e passeiam no ar
os raios de luar.
Eu danço e volteia no espaço
a sombra de mim.
Lúcidos, nós três desfrutámos prazeres
suaves,
bêbados, cada um segue seu caminho.
Que possamos repetir muitas vezes
nosso singular festim
e nos encontremos, por fim,
na Via Láctea
(Li Bai 1996: 289)

Infine, anche le tre versioni, o meglio le tre 're-immaginazioni' haroldiane, termine da lui prediletto, delle poesie di Wang Wei, intitolate *domínio chinês. Três versões do impossível: Wang Wei*, e riunite nella raccolta poetica *O arco-íris branco*, recano, alla loro fine, i caratteri cinesi originali. Un ricorso stilistico, questo, che per Haroldo ha a che fare con la disposizione spaziale delle parole sul foglio arrivando, da un lato, a replicare la visibilità del testo ideogrammatico cinese, dall'altro a cogliere un andamento ritmico nuovo, diverso dall'originale, e a manifestarlo graficamente, per arrivare a comporre un'immagine riflettente che vada ad inserirsi perfettamente con la descrizione che Wang Wei dava di se stesso, quale 'specchio', simbolo preferito dal taoismo e dal buddismo al quale era stato educato. Per compensare così gli effetti sonori dell'arte poetica cinese, de Campos ha cercato di stabilire una 'rete' di corrispondenze foniche, di assonanze, dove spesso gli opposti si uniscono reciprocamente. Emerge, così, l'obiettivo ultimo della poetica haroldiana e, *lato sensu*, concretista, di cercare di tradurre l'impossibile, compito del resto al quale è rivolto il traduttore, o meglio, il trascrittore. Si leggano a riguardo, le tre 're-immaginazioni',

ADEUS AO AMIGO

desmonto:

– bebe deste vinho!

pergunto:

– amigo

para onde?

respondes:
 – desacorde com o mundo
 volto ao sul
 às colinas
 rumo à paz.
 agora vai:
 basta de perguntas!
 (nuvens brancas
 tempo de infinito)
 (Campos 1997: 184)

NA MONTANHA
 nas águas do ching afloram pedras brancas
 debaixo do céu frio raras folhas rubras
 trilha da montanha sem gota de chuva
 o azul do vazio molha nossas roupas
 (Campos 1997: 185)

O REFÚGIO DOS CERVOS
 montanha vazia não se vê ninguém
 ouvir só se ouve um alguém de ecos
 raios do poente filtram na espessura
 um reflexo ainda luz no musgo verde
 (Campos 1997: 186).

La parsimonia lessicale e l'ambiguità sintattica tipiche della scrittura cinese, riprese dalla poesia concretista, permettono così alle trascrizioni haroldiane di trasmettere ugualmente una serie di spazi e contenuti ambigui, effimeri, vaghi, dove gli opposti vuoto-pieno, luce-ombra, insieme agli elementi naturali riscontrati nelle poesie 'cinesizzanti' fin qui trattate, si intersecano tra loro, si completano, rivelando spesso dialoghi o riflessioni dei soggetti poetici originali che vengono interiorizzati e rielaborati dal Nostro, il quale arriva così a comporre un 'tutto poetico' nuovo, armonico ed eufonico, superando la barriera linguistica imposta dai testi originali.

Questo vale anche per le trascrizioni giapponesi, di cui Haroldo de Campos ci fornisce svariati esempi, come nella poesia *akari*, dove i lemmi *akari* (luce) e *sol* sono accompagnati dai rispettivi ideogrammi,

akari
 rubi total
 ponta de luz
 aqui começa o
sol
 (Campos 2004: 265)

oppure in *Do zenrinkushu compilado pelo monge EICHO (coleção densa floresta de frases de meditação ZEN)*, che riportiamo per intero,

a a
o á
n r
d v
a o
r
r e
e
v d
e e
l s
a v
e
a l
a
e
s a
s
è s
n u
c b
i s
a t
â
d n
a c
i
l a
u
a d
o
v
e
n
t
o

(Campos 2004: 229)

dove la poesia *zen* qui ‘trans-creata’, e ripresa dal primo volume dell’opera di R.H. Blyth, *Haiku* (1949), cerca di riprodurre la concisione ideogrammatica e la disposizione dell’originale, dovendo essere letta in verticale, da destra a sinistra. Inoltre si tratta di un primo esempio haroldiano di poesia *koan*⁷, a cui fanno seguito componimenti *haiku* e *zen*, constatando come la

⁷ Per approfondimenti sul *koan*, termine proprio del buddismo zen che traduce una pratica meditativa svolta tra maestro e discepolo, si rimanda a Martelo 2015; Arena 2004a e 2004b; Jodorowsky 2009; Suzuki 1977; Senzaki 2002; Girolami 2014.

scrittura ideogrammatica in Haroldo venga sempre inserita all'interno del vasto e complesso mondo culturale giapponese: *zen*, *koan* e *haiku*, tanto da arrivare a coglierne l'essenza attraverso le proprie trascrizioni. Nel caso della poesia *haiku*, particolarmente interessante a mio avviso è la seguente, *camões revisto por bashō*, in quanto de Campos 'rivisita' una strofa del II canto dei *Lusiadi*, adattandola «alla maniera di Bashō, del creatore dello *haiku* giapponese⁸, dunque riducendola ad una strofa di soli tre versi, riprendendo tre parole-chiave del canto camoniano, “alagoa”, “rās” e “saltando (o charco soa)”». L'essenza *haiku* della trascrizione haroldiana sta nella leggerezza e nella semplicità del contesto descritto da Camões, oltre che nell'attenzione all'elemento naturalistico, allo scenario lacustre, caratterizzato dalla presenza delle rane, i cui movimenti saltellanti conferiscono allo stagno un'idea di movimento (reso anche graficamente dalla disposizione alternante delle sillabe e dal moto ondulatorio), in contrapposizione all'immagine distorta di fissità lacustre, importante per Haroldo de Campos, e per la sua visione della realtà terrena e dell'attività poetica, in cui tutto è in continuo movimento armonico, dove vuoto e pieno, tutto e niente sono i due lati opposti, ma complementari, di una stessa verità creatrice, in sintonia con l'*haiku* che nasce proprio «alle soglie del vuoto, di questa intuizione subitanea che illumina la poesia; è l'istante rivelato nella sua purezza» (Norton 2011: 5). Si veda a riguardo la rivisitazione haroldiana e il confronto con la strofa originale camoniana,

Haroldo de Campos

as rās
daqui e dali s l a d
a t n o
o charco soa ^^^^^
^^^^
(Campos 2004: 233)

Camões, Os Lusíadas, C. II, 27

Assi como em selvática *alagoa*
as *rās*, no tempo antigo lícia gente,
se sentem por ventura vir poessoa,
estando fora da água incautamente,
daqui e dali *saltando (o charco soa)*,
por fogir ao perigo que se sente,
e, acolhendo-se ao couto que conhecem,
sós as cabeças na água lhe aparecem
(Campos 2004: 234)

Tra i componimenti *zen*, meritevole è altresì la poesia inserita nella prefazione del volume *Hércules, pastiche* di José Roberto Aguilar e intitolata non a caso *zenbúdica*,

⁸ Secondo Peter Otiv Norton, Bashō (1644-1694) è colui che ha saputo definire lo spirito dell'*haiku*, breve ma intensa forma di espressione poetica, ovvero: «leggerezza, ricerca della semplicità e del distacco, di pari passo con una estrema attenzione alla natura» (Norton 2011: 5). Su Bashō si veda anche: Oneglia 2001; Shirane 2011: 275-286; Peipei Qiu 2005; Kawamoto 1989; Ueda Makoto 1963.

buda
 está
 no u
 de humor
 e no a
 de amor
 (Campos 1993: 11-13)

visto che Haroldo considera il pittore Aguilar «il più calligrafico» tra gli artisti brasiliani del secondo Novecento, come se «o artista estivesse permanentemente sob o signo de Ganesha, o deus-elefante, escriba de Brahma por ele celebrado em cores psicodélicas em sua mais recente exposição *Cinquenta visões do Mahābhārata*»⁹.

Il sapiente binomio tra pittura e scrittura, nel caso di Aguilar, così apprezzato da Haroldo de Campos, ci permette di cogliere appieno l'essenza della poesia concreta haroldiana: un'opera d'arte aperta, una evoluzione critica e uno studio sistematico di forme in un approccio comparatistico con le arti visive e figurative, laddove tale evoluzione diventa invenzione e superamento degli abbinamenti convenzionali di melodia-musica, figura-pittura, sentimento-poesia. La poesia concreta interviene sul materiale poetico nel modo più ampio possibile, analizzando parole, sillabe, fonemi, suoni, oltre alla fisionomia acustico-vocale-visiva degli elementi linguistici, al campo grafico come fattore di strutturazione spazio-temporale, alle costellazioni semantiche, diventando lei stessa un oggetto utile, pratico. A riguardo Fenollosa e Pound videro, già prima dei concretisti, l'ideogramma cinese come una nuova 'galassia' di forme, dimostrando ad esempio come il verbo 'essere', che nelle lingue occidentali serve solo da copula, in cinese traduce il verbo

⁹ Campos 1993: 11-13. Il riferimento alla divinità induista Ganesh, da parte di Haroldo de Campos, non è una casualità, ma traduce l'influenza che la cultura induista ha avuto nel percorso artistico di Aguilar. Infatti, negli anni '80 del secolo scorso, a seguito della necessità sua personale di ricerca di auto-consapevolezza e del senso vero della vita, inizia a frequentare gli insegnamenti filosofico-religiosi del maestro indiano Bhagwan Shree Rajneesh (chiamato più semplicemente Osho). Affascinato dalle sue idee e dalle teorie buddiste della Liberazione, Aguilar intraprende viaggi negli Stati Uniti, nella comunità rajneesh dell'Oregon, e in India in ritiri spirituali, diventando presto un *sannyasin*, 'colui che è alla ricerca della verità' e iniziando a firmare i suoi dipinti col nome di Swami Antar Vygian, che significa 'colui che è in cammino dentro se stesso'. Una delle sue esposizioni più importanti si intitola *Mahābhārata*, che rimanda alla celebre opera induista attribuita al dio-elefante Ganesh e avvenuta sotto dettatura del saggio Vyasa, non con una comune penna, ma con una zanna della sua proboscide, per evidenziare la particolarità e l'importanza del compito al quale era stato chiamato. Per questo de Campos ha voluto elogiare, a modo suo, l'abilità creatrice del lavoro artistico di Aguilar, oltre allo spirito induista insito in lui, paragonandolo a Ganesh, scriba di Brahma. Per approfondimenti su José Roberto Aguilar si rimanda al sito dell'artista: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-roberto-aguilar/>> (09/2016). Per approfondimenti sul dio Ganesh si veda Jacobi 1903; Menon *et al.* 2007-2009; Narayan Rasupuram 1992; Poli 2000.

‘avere’, ma esprime anche qualcosa di più concreto: «afferrare la luna con la mano» (Fenollosa, Pound 2008: 77).

In questo scenario *interartes* il ricorso alla scrittura e struttura ideogrammatica risulta fondamentale per il tentativo di portare alle forme più estreme il progetto mallarmeano intrapreso con *Coup de dés* (1897), primo esempio di poesia ‘postmodernista’ per la rivoluzione lessicale, semantica, sintattica ed epistemologica in essa presente, amata da Octavio Paz che definì all’epoca Mallarmé «aquele que se atreverá a contemplar esse oco e a converter essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia» (Campos 1997: 264). Lo stesso Mallarmé affermò: «toute pensée émet un coup de dés» (Mallarmé 1914: 23). *Un coup de dés* era una poesia proiettata nel futuro, basata su un sogno utopico, su un «principio speranza», riprendendo un’espressione di Bloch (Bloch 2005); una speranza programmatica che permetteva di intravedere nel futuro la realizzazione ritardata del presente, animando l’ipotesi di una «poesia universal progressiva» (Bloch 2005). Una concezione ciclica, quindi, e suggestiva se vogliamo, che rimanda alla filosofia indiana, laddove la creazione dei cicli universali creati da Visnu in sogno, come spiega Gianluca Magi, è concepita come quattro tiri di dado, ciascuno dei quali è un’era (*yuga*). Il ciclo completo di quattro ere è detto grande era, *Mahayuga*, dopo di che tutto ritorna come allo stato iniziale e questa è la mitologia indiana dell’Eterno Ritorno (Magi 2008: 10). Haroldo stesso dichiara che «o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, pós-utópico» (Campos 1997: 265), indicando con questo, il superamento del concetto di modernità, intesa come illusione o maschera di una apparente tradizione, per abbracciare una esperienza estetica variegata e multiforme, in continuo movimento.

La scrittura ideogrammatica, pertanto, non è, per Haroldo de Campos, un ‘tocco’ esotico, un abbellimento estetico, quanto uno strumento della sua poesia e della sua *ars poetica* per far interagire linguaggio e pensiero; quindi, una concezione filosofico-conoscitiva per comprendere la struttura del linguaggio e i suoi innumerevoli meccanismi e dare vita a nuove creazioni linguistiche che interagiscano con le arti figurative. L’importanza della scrittura, della grafia, fa del nostro poeta una sorta di *shodōka*, che rifiutando ogni rigidità, abbandonando la simmetria artificiosa, e lasciandosi andare allo slancio intuitivo verso composizioni formali, libere da ogni schema, attento al vuoto e alla profondità del pieno, realizza la sua opera poetica seguendo una Via (*sho*), alla ricerca dell’equilibrio nella irregolarità e asimmetria, al pari dell’artista calligrafo giapponese, lo *shodōka* (Riva 2005a: 13-15), appunto.

Alla base dello *shodō* sta il «culto della linea», come ci ricorda Okakura Kakuzo (Riva 2005a: 12), ovvero il disinteresse per l’imitazione esteriore della natura, a favore della linea, del segno in quanto ossatura e linfa vitale dell’opera, laddove è il tratto del pennello a racchiudere in sé il principio

di vita e di morte, il quale unito ad altre linee crea la bellezza di una ideografia. Anche se lo *shodō* può essere considerato un esercizio di bella calligrafia, il concetto estremo-orientale di bello non equivale al nostro, ma a quello di vero, da cui la possibile definizione di *shodō* come «ricerca del vero attraverso la scrittura» (Riva 2005a: 13). In tal senso, risultato ultimo dello *shodō* non è un'opera piacevole alla vista, ma un'opera emancipata da rigide costrizioni formali, dove la lettura stessa dei caratteri spesso è accessoria e dove l'artista dispiega nel foglio, in modo alternante, aspetti transitori o profondi del proprio essere, perché fine dello *shodōka* è riprodurre il processo cosmogonico, il buio, il vuoto, le tenebre, l'assenza primordiale. Delucidativo, a riguardo, è il pensiero del maestro VI *dan* di *Shodō* Norio Nagayama:

La calligrafia è prima l'arte dello scrivere, poi della libertà del movimento. Quindi bisogna prima essere bravi nell'esecuzione dei caratteri, ma il risultato deve essere... fresco, nuovo, non semplicemente una copia di quelle del passato: fresco significa vivo. [...] Gli occidentali che praticano arti marziali riescono a vedere con più facilità, riescono ad arrivare a capire una bella calligrafia, perché hanno un punto di vista che permette loro di vedere...come posso dire il tipo di violenza, l'acutezza, quello spirito che è presente anche nella battaglia, il pensiero della vita e della morte. Allora si riesce a capire questa bellezza che viene fuori dal sangue, è proprio il sangue che parla: dando tutto di se stessi si riesce a dire qualcosa, si riesce a percepire [...].

È questo il fine dello *shodō*. Conoscere se stessi (Riva 2005a: 47, 50).

Come pure del maestro Ogawa Taizan, per il quale *shodō* significa in realtà «arte delle linee», «arte che traccia caratteri e parole» (Taizan O., Crovella D., Midori I. 2008a: 41); linee in movimento e per questo vitali. Di sicuro, come ricorda Daniele Crovella, nello *shodō* non è importante ciò che si scrive ma quello che esprime il segno sul bianco della carta (*kami*) e lo spirito dello *shodōka*, in modo che «le parole colpiscano lo sguardo e l'anima di chi osserva, perché ogni tratto, ogni carattere è un'espressione dell'artista, della sua interiorità, frutto di un percorso che dal corpo porta alla mente, una Via di rivelazione in cui l'artista è un tutt'uno con ciò che scrive» (Taizan O., Crovella D., Midori I. 2008a: 39). Per questo il calligrafo è un creatore d'arte che realizza la sua opera per mezzo della mente vuota (luogo della perfetta esecuzione del tratto) e del braccio fermo e per questo lo *shodō* è, più che un'arte, una pratica moderna libera nella forma, tipica dell'arte contemporanea che rifiuta ogni simmetria e rigidità formale, laddove quindi l'avanguardia non è un movimento di rottura con la tradizione, quanto di sinergia e di evoluzione formale con l'arte passata, affinché continui ad esistere sotto altre forme. Un pensiero confermato da un altro maestro calligrafo, Imae Midori, secondo la quale è l'Avanguardia «la forza trainante» del progresso artistico giapponese (Taizan O., Crovella D., Midori I. 2008a: 43).

Questa sottolineatura dello *shodō* come un fenomeno contemporaneo, che accomuna Haroldo de Campos e Kitasono Katsue, viene altresì evidenziata da Norio Nagayama,

è nel dopoguerra, negli anni Quaranta, con l'arrivo dell'arte occidentale e del suo grande influsso sull'estetica giapponese, che avviene il cambiamento. Prima la calligrafia era considerata un'arte più che altro filosofica [...] l'arrivo dell'arte occidentale in Oriente ha invece provocato una leggera deviazione e ha fatto divenire la calligrafia più visiva e meno legata al mentale, al cuore, alla parte interiore dell'uomo. [...] In seguito a questo fatto si è iniziato a distinguere lo *shodō* dal più semplice *sho*. [...] Il dopoguerra: è questo secondo me il momento in cui avviene il collegamento tra la calligrafia e l'astratto. Certo già prima della guerra, ci sono stati due grandi maestri, prima Bundo Shunkai e in seguito Teshima Yukey, che avevano iniziato a usare il pennello grande in modo molto raffinato per fare calligrafie in "stile libero", mentre i primi monaci lo usavano solo per impressionare la gente: ma in realtà anticamente essere calligrafo significava sapere scrivere bene e basta [...] (Riva 2005a: 38).

e questo evidenzia, *lato sensu*, la convergenza tra fenomeni artistici occidentali e orientali avvenuta nel secondo Novecento tra Brasile e Giappone, resa possibile da situazioni culturali di apertura in entrambi i casi. Il Brasile degli anni '50, infatti, configurandosi come un paese 'esportatore' di cultura, culturalmente 'indipendente' (grazie alla auspicata 'indipendenza europea' che era stata raggiunta nel primo modernismo), riadattava alla propria realtà culturale le avanguardie europee del primo Novecento, mentre il Giappone del dopoguerra viveva per così dire il suo 'primo modernismo', la sua fase avanguardista. Infatti, uscito dalla tragica situazione politico-economica della Seconda guerra mondiale, in seguito al nuovo riassetto politico internazionale e dopo secoli di isolazionismo, è in questa decade che avviene la svolta artistica del Giappone, con l'apertura all'Occidente e a nuove contaminazioni culturali, creando una realtà centrata sulle avanguardie e sulla rivitalizzazione di esposizioni artistiche a livello nazionale, rilanciando contemporaneamente gli scambi culturali tra Oriente e Occidente. Nel Giappone degli anni '50, dunque, come ricorda John Solt (Solt 1999: 1), il termine 'avanguardia' racchiude in sé tutti i movimenti nipponici 'contaminati' da quelli occidentali, prima e dopo la Guerra del Pacifico, rispettivamente: futurismo, dadaismo, surrealismo, costruttivismo e in seguito espressionismo, minimalismo, pop art, concretismo e in questo *climax* di fervore interculturale il legame artistico tra Haroldo de Campos e Kitasono Katsue ha segnato un momento di svolta e di apogeo nella letteratura giapponese e brasiliana dell'epoca, quanto l'utilizzo della scrittura ideogrammatica nella poesia concreta. Del resto, come affermato dallo stesso de Campos, «a poesia concreta procurou "esgotar o campo do possível", chegando, monodologicamente, à síntese ideográfica, "oriental", analógica, por oposição à discursividade lógico-aristotélica do verso tradicional» (Campos 2010: 264),

a poesia concreta dos anos 50 e 60 como ‘experiência de limites’ não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o ‘ismo’ particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como un processo global e aberto de concreção sgnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bash, Dante e Camões, S de Miranda e Fernando Pessoa, Holderlin e Celan, Gngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o ‘ismo’ aqui não faz sentido) (Campos 1997: 268).

Bibliografia

- Arena L.V. (a cura di) (2004a, *Wumen guan. La barriera senza porta*, Ubaldini, Roma.
 — (a cura di) 2004b, *Il libro della tranquillit*, Mondadori, Milano.
- Bloch E. 2005, *Il principio speranza*, a cura di R. Bodei, Garzanti, Milano (ed. orig. *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985).
- Blyth R.H. 1949, *Haiku*, Hokuseido, Tokyo.
- Campos H. de 1993, *As trabalheiras inventivas de Aguilar*, in R. Aguilar (a cura di), *Hercules pastiche*, Iluminuras, São Paulo, 11-13.
 — 1997, *Domínio chinês. Trs verses do impossível: Wang Wei. Adeus ao amigo. Na montanha. O refgio dos cervos*, in id., *O arco-ris branco*, Imago, Rio de Janeiro, 184, 185, 186.
 — 2004, *Ygen: caderno japonês*, in id., *Crisantempo*, Perspectiva, São Paulo, 265-287, 364-368.
 — 2006a, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Ateliê Editorial, São Paulo.
 — 2006b, *Hagoromo de Zeami. O charme sutil*, Esto Liberdade, São Paulo.
 — 2010, *Metalinguagem e outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária*, Perspectiva, São Paulo.
 — 2013, *Mencius: teorema do branco*, in id., *A educao dos cinco sentidos*, Iluminuras, São Paulo, 37.
- Chang Tung-Sun 1977, *A teoria do conhecimento de um filósofo chinês*, in H. de Campos (a cura di), *Ideograma. Lógica Poesia Linguagem*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Cheng F. 1977, *L’criture poétique chinoise*, Seuil, Paris.
- Chevalier J., Gheerbrandt A. 2005, *Dizionario dei simboli*, vol. II, BUR, Milano.
- Fenollosa E., Pound E. 2008, *The Chinese written character as a medium for poetry*, a critical edition edited by H. Saussy et al., Fordham University, New York.
- Girolami D. Doshin 2014, *Lo zen Soto e i Koan. La via della presenza di spirito*, La parola, Roma.
- Jacobi H. 1903, *Mahbhrata. Inhaltsangabe. Index und Konkordanz der kalkuttaer und bombayer Ausgaben*, Bonn.
- Jodorowsky A. 2009, *Il dito e la luna. Racconti zen, haiku, koan*, Mondadori, Milano.
- Kawamoto K. 1989, *Bash’s Haiku and Tradition*, «Comparative Literature Studies», XXVI (3), East-West Issue, 245-251.
- Li Bai 1996, *Bebendo ao luar*, in A. Graa de Abreu (a cura di), *Poemas de Li Bai*, Instituto Cultural de Macau, Macau, 289.
- Magi G. 2008, *Uscite dal sogno della veglia. Viaggio attraverso le filosofie indiane della Liberazione*, Scuola Superiore di Filosofia orientale Comparativa, Rimini.

- Mallarmé S. 1914, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, «La Nouvelle Revue Française», 23.
- Martelo R.M. 2015, *Os koans revisitados (ou de como escrever entre poesia e prosa)*, in M. Graziani (a cura di), *Trasparenze e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 189-200.
- Menon R. et al. 2007-2009, *Mahābhārata*, trad. dal sanscrito di R. Menon, dall'inglese di G. Borgonovi e M. Marzagalli, 7 voll., Edizioni La Comune, Milano.
- Narayan Rasupuram K. 1992, *Il Mahābhārata*, trad. di R. Mainardi, Guanda, Milano.
- Norton P. Otiv (a cura di) 2011, *Matsuo Bashō. Centoundici haiku*, Edizioni La Vita Felice, Milano.
- Oneglia L. (a cura di) 2001, *Matsuo Bashō, Elogio della quiete*, SE, Milano.
- Oseki-Depré, Inês (org), (2000), *Haroldo de Campos. Melhores poemas*, São Paulo, Global Editora, 73
- Peipei Qiu 2005, *Bashō's Furyu and Daoist Traits*, in *Chinese Poetry, in Bashō and the Dao*, University of Hawaii Press, Honolulu, 94-126.
- Poli F. 2000, *Induismo. vol. 4. I testi della tradizione. Il Mahābhārata*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna.
- Pound E. 2012, *XXX Cantos*, a cura di M. Bacigalupo con testo originale a fronte, Guanda, Parma.
- Richards I.A. 1932, *Mencius on the mind*, Kegan Paul, Londres.
- Riva B. 2005a, *Shodō. Lo stile libero. Calligrafia, tradizione e arte contemporanea*, Casadei Libri, Padova.
- Senzaki N. 2002, *Cento koan zen. Il flauto di ferro*, Il punto di incontro, Vicenza.
- Solt J. 1999, *Shredding the tapestry of meaning. The poetry of Kitasono Katsue (1902-1978)*, Harvard University Asia Center, Cambridge-Massachusetts-London.
- Shantena Sabbadini A. 2012, *Chuang Tzu*, Urra, Milano.
- Shirane H. 2011, *The poetry of Matsuo Bashō*, in *Finding Wisdom in East Asian Classics*, Columbia University Press, New York.
- Suzuki T. Daisetz 1977, *Saggi sul buddismo. La pratica del koan*, vol. 2, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Taizan O., Crovella D., Midori I. 2008a, in *Shodō. L'arte della calligrafia. Catalogo della mostra "Giappone. Lo spirito nella forma"*, Edizioni Yoshin Ryu Kiri, Torino, 41.
- Ueda Makoto 1963, *Bashō and the Poetics of Haiku*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXI (4), 423-431.

Indice dei nomi

- Abbati O. VI, 29, 99
Abelaira A. 31, 431
Abel P. 41
Abou S. 444, 460
Abreu B.L. de 400, 524
Accursio M. 86-87, 97
Adorno T.W. 199, 363
Adriano VI, papa 86
Afonso J. 215
Afonso VI, re di Portogallo 130
Agarez H. 423, 427
Aguilar J.R. 519-520, 524
Aguirre L. de 41
Alamanni L. 92
Alberti R. 79, 81
Albuquerque, Afonso de 62, 188
Albuquerque, António de 187
Albuquerque L. 180
Alegre M. X, 57-59, 61-63, 210, 217, 241
Aleixandre V. 69-70, 73-74
Alessandro Magno 108
Alessandro VI, papa 99, 103, 109
Alexandre VIII, papa 132
Alexandre VII, papa 133
Algranti L.M. 193
Alighieri D. 89, 97
Almada Negreiros J. de 14, 65, 67-69, 74, 336, 339
Almeida A. 313, 316
Almeida Chaves, H. de 125-130, 132-134, 138
Almeida F. 216-217
Almeida G. 213, 217
Almeida L. de 491-492
Almesto F.V-P. de 41, 46
Aloisio M. 91
Alonso D. 74
Álvares J. 168
Alves A. 29
Alves Costa C. 189
Alves H. 109-110
Alves I. 423, 427
Amado J. 43, 45-46
Amado T. 49
Amaral F.P. do 493, 503
Amaro L. 378
Amat J. 73-74
Ambroa P.G. de 52, 54
Anastácio V. 91, 97
Andrade C.D. de 43, 71, 212, 216, 380-381
Andrade E. de 77-83, 359, 380 509
Andrade M. de 43, 71
Andrade P. de 97
Anghiera P.M. de 40
Anon C.R. 293
Apollinaire G. 414
Aquaviva C. 152
Aquaviva R. 141
Araújo J.C. XI, 226, 235, 257-261
Archer M. 237-256
Arena L.V. 518, 524
Arendt H. 201-202, 261
Ares Montes J. 66, 74
Ariosto L. 126

- Aristotele 436
 Armea P. de 52
 Arnau Puig A. 72
 Arouet F.-M. 127, 133, 136
 Arp H.J. 362
 Assis M. de 43, 139, 371, 380
 Aumont J. 390-392, 395
 Avelar A.P. 283-284, 290
 Ávila C.L. 272
 Ávila M.J. 362
 Azaña M. 69
 Azevedo J.L. de 252, 255
 Azevedo M. de 238, 255
- Bach J.S. 416
 Bacon F. 493, 501, 503
 Baía J. 414
 Bal M. 282
 Bandeira M. 70-71, 380
 Baptista-Bastos A. 385-386, 388, 395
 Barberino A. da 103-105, 107, 110
 Barberino F. da 89
 Barbosa C.A. 220, 222
 Barbosa G.G. 220, 222
 Baricco A. 476
 Baroja P. 69, 81
 Barrento J. 202, 497, 503
 Barreto A. 422, 427
 Barreto L.F. 152-153
 Barroso G. 369
 Barroso J.M.D. 196-197, 202
 Barthes R. 156, 458, 460
 Bartoli D. 171, 180
 Bartolini D. 171, 180
 Basto A. de M. 193
 Bastos R. 237
 Batista A.R. 146, 151
 Battaglia S. 104, 110
 Baudelaire C. 78, 365
 Bazin A. 391, 395
 Bazzanella C. 462-463, 473
 Beccaria G.L. 485, 492
 Bécquer G.A. 68, 78-79, 81
 Bedate P.G. 82-83
 Bélkior S. 303, 308
 Bellini G. 9, 39-42, 46
 Bello M. do R.L.L. 384, 395
 Belo M.F.V. 193, 369
 Beltrami P.G. 88-89, 92, 97
 Bembo P. 92
 Benengeli C.H. 397, 402
 Benjamin W. 198-199, 202, 431, 500
- Benveniste E. 456, 460
 Berardinelli C. 301-303, 305, 308
 Bergman I. 501
 Bermejo M.T. 73
 Bernardes D. 90
 Bernard H. 136, 171, 180
 Bernardo G. 362
 Berry W. 423, 427
 Bertolucci Pizzorusso V. 52, 54
 Bertoneri G. 31, 35
 Bessa-Luís A. 399, 402
 Besse M.G. 316, 430
 Betton G. 391, 395
 Bhabba H.K. 285
 Binet A.M. 313, 316
 Blanchot M. 363-365, 369
 Bloch E. 521, 524
 Bloom H. 206-207, 214, 217
 Bluteau R. 222
 Blyth R.H. 518, 524
 Boadella F. 72
 Bochicchio M. 301, 359, 369
 Boden P. 362
 Bond J. 213
 Bonvino E. 490, 492
 Bordalo Pinheiro R. 283, 286-290
 Borges A.J. 81, 257, 261
 Borgia, papa 109
 Borgonovi G. 525
 Borja L.de 224, 235
 Bortoni-Ricardo S.M. 441-442
 Boscán J. 88-89, 91, 97
 Botelho F. 431
 Botto A. 67
 Bouterwek F.L. 128
 Bozzola S. 142-143, 150
 Brandão M.A. 225, 231, 235
 Brandão R. XI, 223-236
 Breton A. 360-362, 364, 367, 513
 Brito B.G. de 42, 46
 Brito J.S. de 133
 Brocardo A. 91
 Brossa J. 72
 Bruno G. 410, 512
 Brus E. 183
 Bufalino G. 476
 Buñuel L. 69
 Burgalês P.G. 53
 Bürger P. 363, 408, 419
- Caballero E.G. 68, 74
 Cabral A.M.P. XII, 258, 421-427

- Cabral. P.A. 98, 270
 Caeiro A. 302, 353, 356, 415
 Caetano M. 243-244
 Cage J. 409
 Calder A. 362
 Caldera B. 125-126
 Calderón de la Barca P. 42
 Calvino I. 207, 214, 217, 401, 431, 475
 Cambraia Lopes M.V. 287, 290
 Caminha P.V. de 40, 47, 97, 210, 217
 Camões L.V. de X, 42, 46, 62, 90, 96-98, 125-134, 136-140, 160, 209, 213, 216-218, 236, 267, 371, 373, 380, 409, 412, 416-417, 519, 524
 Campana D. 353
 Campos Á. de XI, 138, 293-294, 301-305, 307-309, 313, 315, 337, 339, 353, 356, 417, 426
 Campos H. de XII, 511-513, 515-521, 523-525
 Campos R. de 302
 Cândido A. 70
 Canedo D. 69
 Canfield M. 11
 Cano J.L. 70, 73-74, 79
 Canto E. do 67
 Cão D. 249, 457
 Capucho M.F. 490, 492
 Caracciolo G.F. 91
 Cardeira E. 486-487, 492
 Cardiello A. 335, 337, 339
 Cardoso A.H. 389, 395
 Carita R. 180
 Carlos II, re 127
 Carlos V, imperatore 88, 95
 Carpucci M. 229, 235
 Carrai S. 98
 Carranza E. 69
 Carroll L. 404, 418
 Carter J. 51, 131
 Carvalho A. de XII
 Carvalho B. de 240
 Carvalho M. de XI, 220, 263-271
 Carvalho R.S. de 70-72, 75
 Casais Monteiro A. 240
 Castel-Branco J.R. 209
 Castelo Branco C. 207
 Castelo Branco A.M. de 184-187, 189-193
 Castelo C. 254-255
 Castera L.-A.D. de 126, 128-129, 134, 137
 Castiglione B. 86, 97
 Castilho G. de 224, 231, 233, 235, 282
 Castilho P. 267
 Castro E. de 337, 345
 Castro E.M. de Melo 406-497, 419
 Castro F. de 239
 Castro I. 55, 486-487, 492
 Castro I. de 128, 140
 Castro L.V. de 241
 Catroga F. 193, 283, 290
 Cattaneo C.V. 380
 Cavalcanti G. 379
 Ceccucci P. VI, 5-7, 11, 13-14, 21, 31, 39, 77, 85, 97, 138-140, 155, 165-166, 195, 203, 223, 257, 294, 359, 429, 475, 509, V
 Celati G. 476
 Cernuda L. 78-81
 Cervantes M. de 126, 140, 397-398, 400, 402, 461
 Césaire A. 449, 460
 Cesariny M. 69, 235, 359, 361, 364-366, 368-369
 Céu V.do 65, 157, 159, 398, 402, 496, 499
 Chagas P. 66, 74, 263-266, 272
 Chang T.-S. 512, 514-515, 524
 Chartier R. 193
 Chastel A. 95, 97
 Chateaubriand F.-R. de 229
 Chemello A. 179-180
 Cheng F. 515, 524
 Chevalier J. 514, 524
 Chiantaretto J.-F. 184, 193
 Chuang Tze 512, 514
 Cidade H.A. 66, 193
 Cilleruelo J.A. 82
 Cinatti R. 160, 212, 217
 Cirlot J.E. 72
 Ciro, re di Persia 107
 Clanet C. 448, 460
 Clemente VII, papa 86, 95, 96
 Codax M. 210, 217
 Coelho E.M. 338-339
 Coelho J. do P. 155, 163
 Coelho L.F. 338
 Colaço T.R. 242-243
 Collura M. 479, 481
 Colocci A. 49, 86
 Colombo C. 100, 102-103, 110
 Colonna V. 91, 95
 Compagnon A. 199, 202, 362-364, 369
 Confucio 515
 Conte A.G. 55, 260, 472
 Conti A. 130
 Conti G. de 91

- Copérnico 196
 Coquet J.-C. 460
 Cordeiro J. 65, 162-163
 Cordeiro V. R. 162-163
 Corder 489-490
 Corradin F. 322, 333
 Corradini P. 141-142, 144-147, 153
 Correia G. 95, 97
 Correia J. de Araújo XI, 257-261
 Correia L.F. 216
 Correia N. 9, 228, 235, 240
 Cortelazzo M.A. 463, 473
 Côrtes-Rodrigues A. 311-313, 315-317
 Cortez A.C. 493
 Cosco L. del 100
 Costa A. 292-293
 Costa D.L.P. da 193
 Costa e Silva J.M. 66
 Costa G. 152
 Costa Ramalho A. da 166-167, 169, 171, 181
 Costa S. 335
 Couto A.G. 185-186, 188, 193
 Couto M. 14, 212-213, 217
 Cox H. 506, 509
 Craesbeeck A. 130
 Craveirinha J. 138, 211, 213, 217
 Crespo A. 78-79, 82-83
 Cristóvão F. 175, 181, 203-204, 208, 213-214, 217
 Crovella D. 522, 525
 Cruzeiro Seixas A.do 360, 366
 Cruz G. 494, 497, 503
 Cruz S.J. da 79, 81
 Cuixart M. 72
 Cummings E.E. 511, 513
 Cunha M.F. 193, 240, 492
 Cunha Rego V. 240
 Cursietti M. 104, 110
 Curto D. 216-217, 286
 Cysneiros V.de 311-314, 316-317

 Dacosta A. 362
 D. Afonso Henriques 399, 401
 Dällenbach L. 23
 Danker F.W. 324, 333
 D'Annunzio G. 312
 D'Arelli F. 141-142, 144, 153
 Dario re 107
 Darwin C.R. 196
 Dati G. 99-103, 105, 107-110, 123
 Davanzati M. 91
 D. Dinis rei de Portugal 44, 210, 217, 228

 Dealtry G. 442
 De Benedetti A. 489, 492
 Debussy C.-A. 376
 Delacroix E. 429
 Deleuze G. 21, 495
 Delgado H. 239-240, 402
 D'Elia P. 142-143, 145, 153
 Dell'Anna M.V. 469, 473
 Del Río López A. 68, 74
 Delvizio I. 491-492
 De Marchis G. 421
 De Mauro T. 462, 467-468, 470, 473
 Dembowski E. 136
 Depretis G. 65, 74
 De Rosa G.L. 435, 442
 Derrida J. 23
 Deswarte S. 86, 97
 Dias F. XII, 505-509
 Dias J.P.G. 212, 215-217
 Dickens C. 384
 Dickinson P. 508
 Didier B. 184, 193
 Diego G. 74
 Dix S. 308, 317
 D. João III, re 86, 87, 95, 97
 D. João IV, re di Portogallo 127, 130
 D. João, principe 87
 D. Luísa de Gusmão, regina di Portogallo 130
 D. Manuel, re 86, 88, 97
 D. Miguel da Silva 86, 92, 94, 97
 Dmitrieff A. 129
 Dolezel L. 355-356
 Dolfi A. 353-357
 Donne J. 417
 D'Ors E. 69
 D. Pedro 25, 49, 157
 Dubuffet J. 198-199, 202
 Duchamp M. 362-363

 Earle T. 96, 98, 138
 Earl H.of Surrey 89
 Eiras P. 195, 235
 Eisenstein S. 384, 391
 Eliade M. 109
 Eliot T.S. 78, 199-200, 202, 216, 218, 380
 Eloy M. 362
 Embree A.T. 285, 290
 Emperador Maximiliano I de Habsburgo 95
 Engelfriet P.M. 143, 153
 Engelmayer E. 404-405, 417

- Enrico il Navigatore 39
 Ercilla A. de 42
 Espanca F. 380
 Espronceda J.I.J.O.E. 67-68
 Estorninho A. 86, 94, 97
 Euclide 143
 Evangelisti S. 193
- Falcão A.M. 90, 180-181
 famiglia Medici 86, 95
 Fanshaw R., sir 127
 Faria A. 162-163
 Faria e Sousa M. de 65, 126-128, 132
 Felner A. 246
 Fenollosa E. 512-513, 520-521, 524
 Ferld C. 293
 Ferreira A. 207
 Ferreira A.P. 237-238, 242, 255
 Ferreira J.G. 162
 Ferreira J.P. 186, 193, 498-499, 503
 Ferreira M. 212, 218
 Ferreira V. 162, 371, 381
 Ferro A. 67, 255, 336, 361, 369
 Figueiredo F. de 66, 140
 Finetto D. 438, 441
 Fischart J. 89
 Flaubert G. 409
 Fleming P. 89
 Fogazzaro A. 476
 Foix J.V. 74
 Folegatti G. 152
 Fonseca M. da 83, 241, 396, 431
 Fornari M. de, padre 141, 149
 Forni G. 170
 Foucault M. 25, 365, 369
 Fournier A. 69, 74, 353, 356, VII
 Fra Filippo Foresti 103
 França J.-A. 287, 289-290
 Franco J. 292
 Franco J.E. 208
 Fransone G., monsignore 132
 Freeman J. 155-156, 163
 Frei António de São José 190
 Frei Filipe de Santiago 55, 190, 399, 402
 Frei João de Santo Estevão 190
 Frei Luis de Sousa 65
 Freud S. 196
 Freyre G. 212, 218, 254-255
 Fróis L. 181
- Gadda E. 476
 Gago D.N. 505, 509
- Galdós B.P. 79, 81
 Galileu 196
 Galvão D. 211
 Galvão H. 240, 242, 246
 Gama V. da 62, 103, 127-129, 138, 432
 Garcez H. 127, 303, 307, 319
 Garcia A. 82-83
 García J. 77
 García J.M. 181
 García Martín J.L. 79, 82
 Garrett A. 207, 209, 229, 234-235
 Garzone G. 492
 Gaudí A. 73
 Gaudreault A. 385, 387, 396
 Gazano M.A. 126
 Geibel E. 128
 Gerbi A. 41, 46
 Gersão T. 31
 Gheerbrandt A. 515, 524
 Gil J. 42, 69-70, 74, 95, 189, 207, 380, 422, 427, 431, 503
 Gingrich F.W. 324, 333
 Girolami D.D. 518, 524
 Giulio II, papa 99
 Gluck C. 285, 290
 Goethe J.W. 81, 195, 481
 Góis E.de 141, 145
 Golvers N. 148-153
 Gomes J.A.Marques 193
 Gomes M.F.Mota 140
 Gómez de la Serna R. 67, 416
 Gonçalves A. 304, 308
 Gonçalves E. 162
 Góngora L.de 74, 126, 524
 Gonta Colaço B.de 242
 Gori B. 311, 313, 317, VI
 Gorini G. 101, 110
 Göritz H. 86
 Grabowiecki S. 89
 Gramsci A. 101
 Graziani M. 97, 356, 505, 509, 511, 525, VI
 Grebel A. 134
 Greenblatt S. 286, 290
 Griffith D. 384
 Grilo J.M. 391, 396
 Guarda E.da 50
 Guedes, P.C. 466, 473
 Guerra da Cal E. 274-276, 278, 282
 Guibert A. 353
 Guilherme II, imperador da Alemanha 291-293
 Guillén C. 78-79, 81, 155, 163

- Guimaraens E. 312
 Guimarães F. 503
 Guimarães U. 465
 Guisado A.P. 312, 314, 338, 345
 Gusdorf G. 193
 Gusmão M. 130, 307-308
- Halm F. 136
 Hamon P. 453-454, 460
 Hara M. 167, 169, 173-174, 176
 Hatherly A. 3, 14, 403-408, 410-419
 Heaney S. 423-424, 427
 Heidegger M. 27
 Heise C.C. 128
 Helder H. 21-26, 58, 69, 163, 372
 Henriques R.P. 361, 369, 399, 401
 Herder J.G. 98, 128
 Hérelle G. 312
 Hernández M. 72
 Hesperha M. 286
 Hipólito N. 302
 Hitler A. 292
 Hitzig J.E. 128
 Holmes C. 506, 509
 Homero 130, 267, 302
 Horácio 92, 308
 Horta M.T. 228, 242, 255
 Hugo V. 95, 136, 264
 Huizinga J. 410
 Hume P. 285
 Husserl E.G.A. 158, 308
- Ibn-Gebirol S.B.Y. 410-411
 Infanta D. Catarina de Bragança 127
 Infante D. Luís, príncipe 90
 Infante Dom Henrique di Portogallo 104, 127
 Infante G. 90, 104, 127, 505
 Irwin R. 283, 289-290
 Isabel de Portugal, principessa 88
 Iser W. 410
 Ito M. 167, 169, 173-174, 176
- Jacobi R. 353-357
 Jacobi H. 520, 524
 Jacobs E. 506-507, 509
 Jacoto L. 21, 322, 333
 Jakobson R. 462, 473
 James M. 213, 267, 444, 460
 Jara V. 400
 Jesus, Companhia de 144-145, 166-171, 173, 178-179
- Jesus E. de 312, 317
 Joaquim T. 193
 Jodorowsky A. 518, 524
 Johan Albrecht von Brandenburg, príncipe 87
 Jolles A. 445
 Jorge L. IX, 5
 Jorge L.N. 69
 Jorge R. 66, 74
 Jost F. 385, 387, 396
 Journot M-T. 391, 393, 396
 Joyce J. 409, 417
 Júdice N. 15
 Junk J.A. von 128
- Kafka F. 416
 Kakuzo O. 521
 Kalewska A. 125-126, 128-129, 134, 136, 140
 Kania I. 136
 Katsue K. 511-513, 523, 525
 Kawamoto K. 519, 524
 Kemnitz E-M. von 286, 290
 Kessel E. 185
 Khalo F. 362
 Knopfli R. 211-212, 218
 Kochanowski J. 89
 Komorowski A. 482-483
 Korsak J. 136
 Kowalska A. 475
 Kralowa H. 475-477, 483
 Kristeva J. 450-451, 460
 Kun F.A. 128
- Lacerda B.F. de 65
 Lago S. 275, 282
 La Harpe J-F. de 126, 129, 134, 136-137, 139
 Laínez P. 126
 Lamas M. 237
 Lanciani G. 6, 42-43, 46, 57, 282, 492
 Laneve G. 471, 473
 Lapa M.R. 66, 74
 Larra M.J. de 67-68
 Latini B. 379
 Lausberg H. 503
 Leal G. 207, 218
 Leão X, papa 86
 Lebesgue P. 224, 235
 Lefevre R. 100, 110
 Leiria M.H. 275, 360
 Lejeune P. 183, 193
 Lemos V. 211, 218

- Leone X, papa 99
 Lepecki M.L. 385, 396
 Leto P. 40
 Levi P. 59
 Li Bai 78, 512, 515-516, 524
 Liberman A. 303, 308
 Lichtenberg G.C. 416
 Lima A. de 335, 339
 Lima I.P. de XI, 263, 271
 Lima J. de 43
 Lima M.C. 243, 255
 Lima S.C.F. 361, 369
 Lisboa A.M. 364, 366-368
 Lisboa I. 237
 Lispector C. 70
 Lobo F. 65
 Lobo F.R. 74
 Lopes A.C.M. 386, 396
 Lopes A.S. 189
 Lopes B. 213, 218
 Lopes F. 267
 Lopes Ó. 227, 235
 Lopes S.R. 496, 503
 Lopes T.R. XI, 290-294, 302-303, 308
 Lora J.L.S. 193
 Lorca F.G. 68, 72, 78-81, 83
 Lotman I. 455, 460, 497, 503
 Loureiro R.M. 168-170, 174, 181
 Lourenço E. 58, 68, 74, 82, 217-218, 255, 367, 422, 427
 Löwy M. 362-363
 Loyola J. de 166, 170, 184
 Luneau R. 458, 460
 Lyotard J-F. 503
- Macedo F. de 133
 Macedo H. 156, 163, 372, 381
 Macfie A.L. 284
 Machado A. 72, 78-79, 81
 Macri O. 353-355, 357
 Madariaga S.de 41
 Maffei G.P. 145-147, 150
 Maffesoli M. 26
 Magalhães J.M. de 277, 424, 427
 Magi G. 521, 524
 Magny C-E. 385, 396
 Magris C. 478-479, 481
 Maia A. 9, 53, 279, 419
 Mainer J.-C. 68, 74
 Mainhard J.N. 128
 Mallarmé S. 312, 336-337, 351, 365, 521, 524-525
- Manent M. 72, 74
 Manguel A. 214
 Manrique J. 45, 47
 Maraini D. 476
 Margarida G. 189
 Margarido A. 312, 317
 Marinetti F. 138, 195
 Marnoto R. 85-86, 90, 92, 97
 Marot C. 89
 Marquês de Santillana 89
 Marques J-A. 333, 406-407
 Marques L. 217-218, 255
 Marques T.M. XII, 429
 Martelo R.M. 518, 525
 Martines E. 273, 280, 282
 Martínez Ruiz J.A.T. 81
 Martinho A.M. 245, 255
 Martinho F. XII, 366-367, 369, 403, 501, 503
 Martins A. 69, 79, 83
 Martins J.V.de Pina 51, 54
 Martins M. 362
 Maselli L., padre 152
 Mathieu G. 512
 Matos A.C. 275, 282
 Matos J. de XI, 335, 339, 345
 Matsuda K. 181
 Mattoso J. 402
 McCarthy C. 431
 Mead M. 254
 Médicis P. 172
 Mello Breyner Andresen S. de 14
 Mello P.H. de 14, 72, 98, 431
 Melo e Castro E.M. de 406-407
 Melo F.M.de 65
 Melo F.P. de 287
 Melo I. de 86
 Melo Neto J.C. de 70, 72, 75, 162
 Mencio 512, 515
 Mendes J.M. XII, 429, 431-433
 Mendes M. 43, 71, 357, 380
 Mendes Pinto F. 42, 47, 168
 Menéndez Pelayo M. 66, 74
 Meneses e Faro B.T. de 189
 Meneses J.R. de S. de 91, 96, 189
 Menichetti A. 88
 Menon R. 520, 525
 Mercadé J. 72
 Meregalli F. 43
 Merleau-Ponty M. 308, 499-500, 503
 Meyrelles I. 359, 368
 Mickiewicz A. 136-138

- Mickiewicz A.B. 136-138
 Mickle W.J. 128
 Micon N. 132
 Midori I. 522, 525
 Miguéis J.R. 398, 400, 402
 Milanese C. 95, 97
 Milheiro M. do R. 276-277, 281-282
 Miller H. 513
 Milosz O.V. 416
 Minturno A. 92
 Miranda F.S. de 85-87, 90-98, 360, 424, 524
 Miró J. 73
 Mitrami N. 368
 Moch G. 293
 Modiano P. 155, 163
 Moisés C.F. 366, 369
 Molay J. de 292
 Molina C.A. 42, 74, 80-81, 83
 Moncada H.de, vicerè di Napoli 95
 Mondaini M. 464-465, 473
 Monet C-O. 229
 Moniz E. XI, 51, 335, 338-339, 349-350
 Montale E. 353, 481
 Montalvo L.G. de 126
 Montalvor L. de 336-337
 Monteagudo H. 54
 Montemagno B. da 91
 Montes P. 79
 Mora A. 292
 Moraes V. 212, 218
 Morais T. de 240
 Morais W. de 290
 Moran J.F. 181
 Morão P. 13, 97
 Moreira A. 203
 Moreira O.A. 238-239, 255
 Moreira, famiglia 438-440
 Morra L. 462-463, 473
 Mortara Garavelli B. 470, 472-473
 Mota A. da 167
 Mota P. 304, 308
 Mourão-Ferreira D. 233, 236, 398, 402
 Mourão P. 304, 308
 Muge A. 215
 Mulhern F. 289-290
 Mulinacci R. 461
 Munárriz J. 82-83
 Munno A. di 371
 Muralha S. 240
 Muraro L. 194
 Murolo R. 9
 Musil R. 431
 Mussolini B.A.A. 292
 Nagayama N. 522-523
 Nakaura J. 167, 169, 173-174, 176
 Namora F. 430
 Narayan R.K. 520, 525
 Navagero A. 88
 Nava L.M. 493-504
 Necker A.L.G. 138
 Nemésio V. 217, 226, 228, 235-236
 Nencioni G. 461, 473
 Neruda P. 39, 78-79
 Nervi A. 126, 129, 138
 Nery Garcez M.H. 319
 Neto, J.C. de Melo 70-73, 75, 162
 Newmark P. 491-492
 Nida E.A. 491-492
 Nietzsche F.W. 24, 292
 Nora P. 368, 431
 Norton P.O. 239, 519, 525
 Norwid C.K.G.W. 136
 Novais Teixeira J. 69
 Ogando A. 237
 Oliveira A.C. de 209
 Oliveira H.V. de 132
 Oliveira Martins J.P. de 65, 74
 Olschki L. 97, 99, 110
 Oneglia L. 519, 525
 O'Neill A. 368
 Onetti J.C. 39
 Oom P. 364, 366-367
 Orico O. 140
 Ortega F. 25, 69, 79, 82
 Ortigão R. 275
 Os Delaunays 362
 Oseki-Depré I. 513-514, 525
 Osório A.de Castro 239, 255
 Ospina W. 41
 Pacheco J. 67, 509
 Paço d'Arcos J. 430
 Padre António Vieira 40, 42, 47, 162, 207,
 209, 218, 252, 255, 256
 Padre Cristóbal de Acuña 41, 46
 Padre João Álvares 147
 Padre Rodrigues N. 170
 Paggi C.A. 126, 129-134
 Paggi G.B. 130
 Pámpano A.C. 82
 Panarese L. 44, 47, 353-354
 Panero L.M. 74

- Parret H. 460
 Pascoaes T. de 78, 224, 226, 235
 Pascoli G. 380
 Pastor L.von 95, 98
 Pávia J.S. de 50
 Pavis P. 23
 Paz O. 407, 521
 Pegoraro L. 463-464, 473
 Peipei Q. 519, 525
 Peixinho A.T. 272
 Peixoto A. 167
 Pelletier du Mans J. 89
 Pellini P. 279, 282
 Pereira Baptista M.R. 291
 Pereira D. 487, 492
 Pereira H.R. 364, 368-369
 Pereira J.C.S. 231, 235-236
 Pereira J. dos R. 362
 Perleoni G. 91
 Pero d'Armea 52
 Pero Garcia d'Ambroa 52
 Pessanha C. 78, 155, 160, 493-494
 Pessoa F. V, XI, 6-7, 14, 27, 43-45, 47, 67,
 70, 78, 81, 83, 138, 140, 208-209, 212,
 215-217, 291-294, 301-302, 304-305,
 308, 311-312, 315-317, 319-322, 324-
 333, 335-339, 353-357, 371, 380, 398,
 400, 404-405, 407, 432, 468, 479, 524
 Petrarca F. 90-92, 126-127, 306
 Petrov P. 383, 389, 396
 Pettinari F. 279, 282
 Picabia F. 362
 Piel J. 402
 Pignatari D. 406, 513
 Pimenta A. 66
 Pimentel J.S. 240
 Pimentel M. do Rosário XI, 237
 Pina Martins J.V. de 51, 54
 Píndaro 92
 Pinheiro Torres A. 155, 162-163, 431
 Piotrowski D. 136
 Pippa S. 485, 489, 492
 Pirandello L. 435, 444, 446
 Pires A.M.B.M. 226, 236
 Pires J.C. XI, 14, 236, 383, 385-396
 Pitella-Leite C. 333
 Pizarro G. 41
 Pizarro J. XI, 308, 317, 335, 337, 339
 Platão 324-325, 333
 Platen A.von 128
 Plavius J. 89
 Po-Chia Hsia R. 142, 153
 Poli F. 520, 525
 Pollock P.J. 512
 Pomata G. 194
 Ponç J. 72
 Poniatowski E.A. 134
 Pound E. 409, 500, 512-513, 515, 520-521,
 524-525
 Pozzi M. 170, 181
 Pratt M.L. 285
 Prete Gianni 40, 99, 102-105, 107-109
 Príncipes de Kyushu 167, 169-172, 176, 180
 Przewdziecki A.N. 136
 Przybylski J.I. 129, 134, 136
 Puerto J.L. 82
 Quadrado P.E. 359
 Quadros A. 213, 215-216
 Quartim A.P. 238
 Queirós/Queiroz E. de XI, 227, 263-
 265, 267-269, 271-277, 279-280, 282,
 289-290
 Queiroz O. 44
 Quevedo F. de 45-46, 79, 81
 Quidde L. 291-292
 Quillier P. 302, 308
 Quintais L. 201-202
 Quintinha J. 245
 Quondam A. 88, 98
 Rabelais F. 266
 Radulet C. 181, 193
 Rajneesh B.S. 520
 Ramos G. 43
 Ramos M.A. 49-51, 54
 Ramos V. 240
 Real Júnior M. 464
 Real M. IX, 17, 19
 Redol A. 430
 Redondo A. 95, 98
 Re Filippo II di Spagna e Portogallo 41
 Regino Sáinz de la Maza B. 68
 Régio J. 72
 Rego R. 238-240, 255
 Rei Filipe II de Espanha e Portugal 127
 Rei Francisco I de Valois 95
 Rei M. 82, 223, 232, 333, 346
 Reis C. 97, 274, 276-278, 281-282, 386, 396
 Reis R. 45, 302, 356
 Re Sebastiano di Portogallo 40
 Resende A. de 136
 Resende A.F. de 90, 98
 Resende G. de 88, 210, 218

- Reynaud M.J. 155, 233, 235-236
 Riba C. 69-71, 74
 Ribeiro A. 223, 236, 239, 399, 402
 Ribeiro B. 207
 Ribeiro J. 472, 474
 Ribeiro H. 349
 Ribela R.P. da 53
 Ricciardolo G. 142, 149
 Ricci M. 141-153
 Richards I.A. 515, 525
 Ricoeur P. 436, 442, 502
 Ridruejo D. 69, 74
 Riefenstahl L. 195
 Riemen R. 200-202
 Rilke R.M. 78, 200, 405, 409, 412, 416-417
 Rimbaud J.N.A. 78, 353, 410, 497-498, 503
 Rinaldo J.C. 174
 Rita A. 85, 140, 203, 291, 302-303
 Riva B. 512, 521-523, 525
 Robert M. 443
 Rocha C.C. 185, 192, 194, 260
 Rodrigues A.D. 503
 Rodrigues A.M. 283, 287-288, 290
 Rodrigues E. XI, 397, 402, 429, 433
 Rodrigues M.U. 240, 256
 Rolla J. 189
 Román J.B. 146, 151
 Romão L. 233, 236
 Rosa A.R. 499, 504
 Rosa C. X, 183
 Rosa J.C. 268
 Rosales L. 70, 74
 Roselli R. 91
 Rosengarten R. 415, 417
 Rothwell P. 138, 140
 Rucellai G. 86, 92
 Ruffato L. 435-442
 Ruggieri M. 143, 152
 Rui M. XII, 443-444, 446-448, 460
 Russo M. 141
- Sá-Carneiro M. de 14, 67, 78, 293, 301, 305, 311-312, 314, 316, 335-339, 493-494
 Saïd E. 284-286, 290
 Salazar A. de O. 57, 242, 256, 292-293, 360-361, 374, 377
 Salgado Júnior A. 273, 282
 Salgari E. 39-40, 46
 Sampayo L. de M.V. de 91, 98
 Sande D. de X, 143, 145-147, 165-167, 170-181
 Sannazaro G. 91-92
- Santagata M. 91, 98
 Sant'Agostino 184
 Santangel L. de 100
 Santa Teresa de Ávila 184, 272, 362, 367-369
 Santo A. 213, 218
 Santo Ignácio de Loyola 166, 170, 184
 Santos, A.C.M.P. dos 14, 213, 218
 Santos G. 374, 381
 Santos S. 335, 339
 Santos Torroella R. 70, 72-74
 Saraiva A. 77, 219, 291, 359
 Saramago J. 14, 43, 46, 83, 235, 267, 397-402
 Schlegel, fratelli 128
 Schollhammer K.E. 442
 Schubert F.P. 195
 Sciascia L. 476
 Search A. 27
 Seekendorff S. von 128
 Segalen V. 158, 163
 Seixas C. 360, 366, 368
 Seixo M.A. 495, 504
 Seiyemon M.C. 167, 169, 173-174, 176
 Semedo O. 212, 218
 Sena J. de XI, 85, 98, 139-140, 156, 162-163, 216, 371-381, 403, 412, 419, 432
 Sena-Lino P. 412
 Sender R.J. 41
 Senghor L.S. 448
 Senzaki N. 518, 525
 Sep-Szarzynski M. 89
 Sérgio A. 236
 Serianni L. 462, 469, 474
 Serodine G. 159
 Serpa A. de 69-70, 72-75, 287
 Serra J.P. 367-368, 424, 499
 Sertório M. 240
 Shantena Sabbadini A. 514, 525
 Sha R. 261
 Shirane H. 519, 525
 Shiryu M. 512
 Siewierski H. 138, 140
 Silva A. da 203
 Silva F.M. da 207, 218
 Silva H.T. da 433
 Silva J.A. 360
 Silva M. da 86, 92, 94, 97
 Silva M.da, padre 143
 Silva Valente C.M. da 165
 Silvestri D. 436, 442
 Simas M. XI, 359, 368-369, 505, 509

- Simões J.G. 238, 242, 244, 256, 431
 Simões M. 43, 79, 83
 Sísifo 93-94
 Smith A.D. 444, 460
 Soares B. 324, 353, 407
 Soares M. 54, 238, 256
 Soares de Taveirós, Pay 52
 Soares M. 50-53
 Solt J. 512-513, 523, 525
 Sor Filotea de la Cruz 40
 Sor Juana Inés de la Cruz 40, 413
 Soromenho C. 240
 Sórora Madalena da Glória 413
 Sousa C.M. de 498, 504
 Sousa E. de 221-222
 Sousa J.E. de 69
 Sousa M.L.M. de 140
 Sousa R. 335, 339
 Sousa S.G.G. de 389, 393-396
 Sousa Viterbo F.M. de 66
 Souza Dias G. 245
 Spaggiari B. 93, 98
 Spivac G.C. 285
 Starobinski J. 183, 194
 Stegagno Picchio L. 355, 357, 380
 Steiner G. 27, 195-200, 202, 479-480
 Stuart C. 51, 54
 Suor Clara do Santíssimo Sacramento 183, 189, 190, 191, 192
 Suor Isabel de Menino Jesus 186
 Sussana A. 82
 Sússekind F. 442
 Suzuki T.D. 518, 525
 Svevo I. 476

 Tabucchi A. 356-357, 475-483
 Taizan O. 522, 525
 Tamen P. 430
 Tapia L.G. de 126
 Tapié M. 512
 Tapiés A. 72
 Tasso B. 92, 98
 Tasso T. 126-129, 132, 138
 Tavani G. 6, 43, 49-50, 52-54
 Tavares Ferro A.J. 67
 Tavares G.M. 27
 Tchen A.G. 360, 362, 369
 Téllez G. 42
 Telmo A. 208
 Tempo A. da 89-90, 97
 Teócrito 92
 Terêncio 14

 Terracini B. 461, 474
 Teyssier P. 486-488, 492
 Tharrats J.-J. 72
 Thomas L-V. 89, 458, 460
 Thomaz L.F.F.R. 286
 Tieck L. 128
 Tinucci N. 91
 Tomás B. 68
 Tomès A. 158, 163
 Torga M. 14, 193, 424, 427
 Tormo E. 72-73
 Trigault N., padre 141
 Trigo M. 507
 Trissino G.G. 92
 Trotta M.von 58
 Trzeczczkowska Z. 136
 Tu Fu 515

 Ueda M. 519, 525
 Ugniewska J. 475-477, 482-483
 Ulicka D. 482-483
 Unali A. 40, 47
 Unamuno M. de 66, 69, 72, 79, 81
 Ungaretti G. 78, 353
 Uribe J. 313, 317, 339
 Uslar Pietri A. 41

 Valignano A. 145-147, 149-152, 166, 168-171, 179-181
 Valle-Inclán R. del 69
 Vallejo C. 45, 47
 Vaquette d'Hermilly N-G. 129
 Varela A. 110, 236
 Vargas Llosa M. 46
 Vasconcelos C.M. de 87, 91, 98
 Vasconcelos J.C. de 58
 Vasconcelos J.M. de 233, 236
 Vasconcelos R. 495, 497, 499-500, 502, 504
 Vázquez Díaz D. 68
 Vega Carpio, F.L. de 126
 Vega, Garcilaso de la 41, 46, 88
 Veiga T.P. da 398, 402
 Vendler H. 403
 Venturi P.T. 145
 Venuti L. 479, 491-492
 Verde C. 207, 302
 Vergara J. de 126
 Verissimo E. 43
 Vernet F. 184
 Vertov D. 391
 Vespucci A. 41, 47

- Vian Herrero A. 95, 98
Vicente G. 42, 95, 207, 380, 431
Vieira H. do Q. 133
Vieira J.L. 162, 213, 218, 252, 431
Vila Maior D. 304, 308
Vilella F.G. 72
Vinholes L.C. 511
Virgílio 92, 125-126, 130, 133
Visconde de Juromenha 125, 127, 129
- Waczków J. 136
Wagner R. 195
Wang Wei 512, 516, 524
Weisbach W. 186, 194
Werder D. von dem 89
White K. 157, 163
Williams F.G. 380-381
- Wirsung J.G. 89
Witek J.W. 152-153
Wyatt T. 89
- Xavier F. 166, 168
Xavier R.A. de C. 281-282
- Yasuo F. 511
Yuichi I. 512
Yukey T. 512, 523
- Zaluar Nunes M.A. 275, 282
Zara T. 513
Zarri G. 194
Zeami M. 512, 524
Zeimoto F. 167
Zenith R. 303, 308

Studi e saggi
Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architectur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiara G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., *Perspectives on East Asia*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
- Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
- Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
- Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
- Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
- Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
- Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
- Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
- Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
- Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
- Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
- Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
- Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
- Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
- Brunkhorst H., *Habermas*
- Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
- Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
- Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*

Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
 Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
 Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
 Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
 Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
 Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*
 Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
 Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma
 Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
 Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
 Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
 Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
 Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
 Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
 Filipa L.V., *Altri orientismi. L'India a Firenze 1860-1900*
 Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
 Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
 Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
 Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
 Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
 Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
 Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
 Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
 Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
 Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
 Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
 Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
 Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
 Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
 Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controlloce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
 Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
 Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
 Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
 Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
 Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
 Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*

Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*

De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. I. L'Ottocento*

De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*

Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*

Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*

Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*

Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*

Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*

Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*

Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmayses Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
- Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
- Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

