



Studi e Ricerche



E minha procura ficará sendo minha palavra

*Miscellanea di studi in onore
di Sonia Netto Salomão*

a cura di Simone Celani e Michela Graziosi



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Studi e Ricerche 185

E minha procura ficará sendo minha palavra

*Miscellanea di studi in onore
di Sonia Netto Salomão*

a cura di Simone Celani e Michela Graziosi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Volume pubblicato con il contributo della Cattedra Vieira della
Sapienza / Insituto Camões di Lisbona.
Revisione tecnica di Marcella Petriglia, Veronica Pietronzini, Giada
Polo, Andrea Tomassoni e Greta Usai.

Copyright © 2025

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-415-4

DOI 10.13133/9788893774154

Pubblicato nel mese di novembre 2025 | *Published in November 2025*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

In copertina | *Cover image: Michela Graziosi, Dettaglio della libreria di Sonia Netto Salomão.*

Indice

Introduzione	11
Passaporte carimbado: formando leitores em uma trajetória de internacionalização da literatura brasileira <i>Ana Crélia Dias</i>	21
Língua portuguesa: travessias no tempo e no espaço <i>Antônio Carlos Secchin</i>	31
Contribuição dos teólogos ibéricos da escolástica tardia para a fundação da economia científica moderna <i>Antônio Celso Alves Pereira</i>	41
O mistério dos espelhos <i>Antonio Maura</i>	53
Il concepimento di Merlino fra disperazione e speranza <i>Arianna Punzi</i>	65
Gaspar Frutuoso: Substrato poético de <i>Saudades do Céu</i> <i>Arnaldo do Espírito Santo</i>	79
O uso variável do subjuntivo na fala culta do Rio de Janeiro e de Buenos Aires: variação e significado <i>Dinah Callou, Érica Almeida</i>	93
Em torno da política de língua: falácias e desilusões <i>Carlos Reis</i>	107
O escritor intempestivo. Machado de Assis e o (seu) tempo <i>Ettore Finazzi-Agrò</i>	117

Vieira, Antônio. Sermão da Sexagésima. Com uma rara tradução italiana de 1668. Texto, introdução e notas de Sonia Netto Salomão. Brasília, Senado Federal, 1997.	131
<i>Evanildo Bechara †</i>	
Quando i muri fuggono. Note su una traduzione della poesia di Fernando Pessoa	133
<i>Federico Bertolazzi</i>	
La caduta del velo, l'abbandono dei miti: i primi resoconti portoghesi dall'Africa orientale tra Medioevo e Contemporaneità	153
<i>Francesco Genovesi</i>	
"Nunca imaginaste que irias dizer geladeira, banheiro, varal, ônibus." Voci acariocadas nella letteratura portoghese	173
<i>Giorgio de Marchis</i>	
Un'anticipazione "monopántica" della <i>Carta Apologética</i> di Antonio Vieira	183
<i>Giovanni Caravaggi</i>	
"Estos poemas nacen de tu ausencia". Note intorno alla traduzione dei versi di Antonio Colinas	195
<i>Isabella Tomassetti</i>	
Formas de tratamento como recurso literário em Garrett e Camilo	207
<i>Ivo Castro</i>	
Cecília na Itália	219
<i>Jorge Fernandes da Silveira</i>	
A lógica de Dante: João XXI, um papa no paraíso	227
<i>Jorge Vaz de Carvalho</i>	
Dois comentários invisíveis sobre a obra de Sonia Netto Salomão	245
<i>José Luís Jobim</i>	
O pêndulo machadiano	257
<i>Kenneth David Jackson</i>	
La critica della traduzione come incontro tra discipline nelle proposte metodologiche di Sonia Netto Salomão	271
<i>Marcella Petriglia</i>	

Por uma antropofagia cordial: considerações sobre a poética de Machado de Assis <i>Marco Cícero Cavallini</i>	281
Resenha de <i>Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura</i> , de Sonia Netto Salomão <i>Marcos Falchero Falleiros</i>	301
Tradizione, tradimento e rifrazione. Su un romanzo di Ana Maria Machado <i>Maria Caterina Pincherle</i>	307
O espaço cénico na peça <i>As Confrarias</i> de Jorge Andrade (1922-1984) <i>Mariagrazia Russo</i>	315
Una nota cervantina al margen de la <i>Carta atenagórica</i> de sor Juana Inés de la Cruz al Padre Vieira <i>María Luisa Cerrón Puga</i>	333
Alienazione, fascinazione e utopia nella produzione di Carlos Drummond de Andrade <i>Michela Graziosi</i>	349
A semiótica literária segundo Sonia Netto Salomão: questões teóricas e metodológicas <i>Raphael Salomão Khéde</i>	365
Ragionando su Sonia: <i>Machado de Assis e il canone occidentale</i> <i>Roberto Antonelli</i>	377
<i>O corcunda por amor</i> e <i>O noivado no Dafundo</i> no conjunto da produção garrettiana <i>Sérgio Nazar David</i>	383
Um ensaio, muitas histórias. Esboço de balanço bibliográfico à luz das contribuições de <i>Censores de pincenê e gravata</i> para os estudos sobre censura teatral no Brasil <i>Silvia Cristina Martins de Souza</i>	391
Una “língua deixada pelo mundo”: qualche considerazione sul rapporto tra linguistica e cultura in prospettiva didattica <i>Simone Celani</i>	405

Sei prefazioni in cerca di un testo: ancora sul <i>Libro dell'Inquietudine</i> <i>Valeria Tocco</i>	417
Autori e autrici	431
Curriculum vitae di Sonia Netto Salomão	445
Bibliografia di Sonia Netto Salomão, a cura di Marcella Petriglia	457
Tabula Gratulatoria	479



Cecilia Frollano, Ritratto di Sonia Netto Salomão.

Introduzione

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra.

(Carlos Drummond de Andrade, *A palavra mágica*)

Questo volume intende rendere omaggio al notevole impegno scientifico e didattico di Sonia Netto Salomão, professoressa ordinaria in pensione dal 1° novembre 2023, con alle spalle una lunga e significativa carriera presso l'Università di Roma "La Sapienza" e non solo. In precedenza, è stata professoressa di ruolo presso la Faculdade de Letras dell'Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e l'Instituto de Letras dell'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), dove ha insegnato Letteratura brasiliana e Teoria della letteratura. Dal 2016 al 2023 è stata inoltre coordinatrice della Cattedra Antonio Vieira, finanziata

dall'Instituto Camões, con cui ancora collabora. È stata anche presidente dell'AISPEB (Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani), di cui oggi è socia onoraria. Oltre a far parte di varie associazioni scientifiche e culturali e consigli editoriali in Italia e all'estero, dirige la collana LusoBrasiliana ed è co-direttrice della "Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani". Nel 2023 ha ricevuto la "Medalha Rio Branco" nel grado di "Commendadore" per il valore scientifico dei suoi lavori e della sua azione culturale; la sua opera *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* (2016) è risultata vincitrice del Premio Jabuti nel 2017.

Tra i vari meriti di Sonia Netto Salomão, due non possono non essere in questo contesto citati. Il primo è quello di aver portato avanti un complesso sistema di linee di ricerca, varie per approcci ma tutte legate da un unico filo rosso: l'attenzione al testo, accompagnata da un rigoroso approccio metodologico. Come è possibile osservare leggendo la bibliografia contenente la sua produzione inserita in fondo al volume, i temi della sua ricerca sono stati e sono molti, a partire da due figure tutelari, Antônio Vieira e Machado de Assis: due autori che possono sembrare diversissimi e distanti, ma che hanno in comune l'assoluta perizia nell'uso della lingua, analizzata da Sonia Netto Salomão magistralmente attraverso approcci filologici, linguistici, storico-culturali, traduttivi. Ma la lista dei suoi autori prediletti è molto più ampia, da ulteriori figure dell'Ottocento lusofono, come Garrett, Alencar e Eça, alle pietre miliari del Novecento brasiliano, quali Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade. Tornando indietro nel tempo, accanto al barocco di Vieira, si possono anche aggiungere Cláudio Manoel da Costa e le Accademie settecentesche. Legati a doppio filo agli autori troviamo poi grandi temi, o prospettive, che sono spesso apparsi nella sua produzione: l'attenzione costante alla lingua, nella sua prospettiva storica, sociolinguistica e pragmatica; la traduzione, letta attraverso chiavi filologiche, storiche e culturali; la teoria della letteratura, la letteratura dell'infanzia, la censura. Questo solo per citare i più importanti.

Il secondo merito di Sonia Netto Salomão è quello di aver fondato la cattedra di Lingua e traduzione portoghese e brasiliana in Sapienza, quando la disciplina era appena apparsa negli ordinamenti universitari italiani. Non avendo modelli che l'avessero preceduta, Sonia Netto Salomão si è assunta l'onere di creare da zero un percorso didattico completo e strutturato. L'attenzione sia agli aspetti diacronici che a quelli sincronici, lo stretto legame con gli studi culturali, l'interesse per la teoria e la pratica

della traduzione, la costruzione di un definito sistema di propedeuticità e progressivi approfondimenti sono gli elementi portanti del progetto didattico da lei costruito, che dopo oltre vent'anni continua a funzionare in modo impeccabile e a formare diverse generazioni di studenti.

Il punto di incontro naturale tra la progettazione didattica e la produzione scientifica si ritrova infine nella creazione di un gruppo di ricerca che ha assunto, negli anni, le caratteristiche di una vera e propria scuola, formata attraverso i percorsi didattici da lei ideati e coinvolta poi nei suoi numerosi progetti e nella realizzazione degli incontri scientifici da lei organizzati.

Il presente volume raccoglie 33 saggi di altrettanti autori italiani e stranieri, tutti ispirati, se non direttamente ad opere di Sonia Netto Salomão, ad alcuni dei temi e degli autori da lei frequentati nel corso degli anni.

Ana Crelia Dias, in *Passaporte carimbado: formando leitores em uma trajetória de internacionalização da literatura brasileira*, ripercorre la carriera di Sonia Netto Salomão evidenziando il suo contributo alla formazione dei docenti e alla promozione della lettura per quel che riguarda l'ambito delle letterature di lingua portoghese.

Come suggerisce lo stesso titolo, in *Língua portuguesa: travessias no tempo e no espaço* Antônio Carlos Secchin ripercorre il percorso temporale e spaziale della lingua portoghese, focalizzandosi sulla convivenza ambigua fra elementi ideologici e linguistici nelle relazioni fra Brasile e Portogallo e in particolare sulla fase della proclamazione dell'indipendenza del Brasile.

Antônio Celso Alves Pereira, in *Contribuição dos teólogos ibéricos da escolástica tardia para a fundação da economia científica moderna*, evidenzia l'apporto dei teologi domenicani e gesuiti responsabili dello sviluppo della seconda scolastica nella Penisola Iberica fra il XVI e la prima metà del XVII secolo, sottolineando come questo movimento abbia stabilito un importante dialogo teologico-filosofico con l'economia, il diritto e l'evoluzione dello Stato moderno, in un contesto segnato dal capitalismo mercantile e dalle ricchezze delle colonie.

Nel contributo *O mistério dos espelhos* Antonio Maura presenta una tra le molteplici letture a cui possono essere sottoposti i testi di Clarice Lispector, focalizzandosi sul frammento relativo al mistero degli specchi di *Água Viva*, che ha ispirato numerose analisi non solo in ambito letterario. Nello specifico lo studio esplora come questo mistero richiami i racconti chassidici ereditati dagli antenati della scrittrice, costantemente riutilizzati e risemantizzati anche in altre opere.

Arianna Punzi, in *Il concepimento di Merlino fra disperazione e speranza*, analizza la prima parte del *Merlin en prose* mediante il confronto fra la versione in versi attribuita a Robert de Boron e la sua prosificazione, mostrando come la vicenda precedente al concepimento di Merlino ruoti attorno ai temi centrali della *laetitia* e della *tristitia*.

L'articolo di Arnaldo do Espírito Santo intitolato *Gaspar Frutuoso: Substrato poético de Saudades do Céu* colloca l'opera nel contesto storico, culturale e letterario del XVI secolo valutando, oltre all'influenza esercitata da Bernardim Ribeiro e Luís de Camões, anche la formazione teologica, patristica e biblica dell'autore.

Nel contributo *O uso variável do subjuntivo na fala culta do Rio de Janeiro e de Buenos Aires: variação e significado*, Dinah Callou e Erica Almeida analizzano la variazione nell'uso del congiuntivo e dell'indicativo nelle strutture complete del portoghese e dello spagnolo nei centri urbani di Rio de Janeiro e Buenos Aires, basandosi su corpora linguistici prodotti in contesto colto nelle ultime decadi del XX secolo. Lo studio finisce per mostrare un'ampia sostituzione del congiuntivo con l'indicativo, soprattutto fra le giovani generazioni.

In *Em torno da política de língua: falácias e desilusões*, Carlos Reis analizza una serie di questioni che condizionano un proposito non ancora realizzato: creare una politica linguistica condivisa tra i paesi lusofoni, promuovendo così l'internazionalizzazione del portoghese. Pur tenendo in considerazione e rispettando la diversità propria della lingua in questione, l'autore propone cinque principi chiave che, se applicati, potrebbero realizzare questo progetto: concentrazione, razionalizzazione, legittimazione, formazione e modernizzazione.

Ettore Finazzi-Agrò in *O escritor intempestivo. Machado de Assis e o (seu) tempo* esamina il conflitto tra essenza e apparenza nell'opera di Machado de Assis, tema centrale della sua prosa, riflesso anche nelle sue immagini a noi pervenute. Attraverso racconti come *Lo specchio* e *Teoria del Medaglione*, Machado esplora di fatto la distanza tra realtà e rappresentazione, evidenziando la discrepanza tra l'immagine pubblica costruita e il "fantasma" interiore che lo identifica.

Il contributo di Evanildo Bechara riprende una recensione al *Sermão da Sexagésima. Com uma rara tradução italiana de 1688. Texto, introdução e notas de Sonia Netto Salomão* (1997), pubblicata sul numero 14 della rivista "Confluência", del 1997.

In *Quando i muri fuggono. Note su una traduzione della poesia di Fernando Pessoa*, Federico Bertolazzi propone la descrizione dei processi

traduttivi di una serie di poesie edite di Fernando Pessoa dal portoghese, dall'inglese e dal francese, presentati in una prospettiva stilistica che include anche considerazioni semantiche, metriche e ritmiche.

Nell'articolo *La caduta del velo, l'abbandono dei miti: i primi resoconti portoghesi dall'Africa orientale tra medioevo e contemporaneità* Francesco Genovesi si sofferma sui primi resoconti portoghesi derivati dal contatto diretto tra Europa ed Africa orientale, che mescolando mito e realtà hanno influenzato la percezione europea dell'Africa per secoli. Il contributo dimostra inoltre come, a partire dal XIX secolo, con l'avvento di un nuovo colonialismo più strutturato, il filtro mitologico scompare, lasciando spazio a una visione strumentale e predatoria che nega valore all'Africa, sopprimendo le culture e sfruttando le risorse.

L'articolo di Giorgio de Marchis "*Nunca imaginaste que irias dizer geladeira, banheiro, varal, ônibus.*" *Voci acariocadas nella letteratura portoghese* analizza l'uso della varietà brasiliana in alcune scrittrici portoghesi contemporanee, volendo dimostrare come all'interno di opere eterogenee pubblicate nei primi vent'anni del XXI secolo emerga un fenomeno costante, vale a dire la crescente assunzione di una voce "brasiliana" che si sovrappone al portoghese europeo, talvolta prendendone il posto.

Giovanni Caravaggi incentra il proprio contributo, intitolato *Un'anticipazione "monopántica" della Carta Apologética di Antonio Vieira*, sulla polemica sviluppatasi tra il gesuita Juan Cortés Osorio, il quale fingeva di essere Antonio Vieira, e il domenicano Juan de Ribas Carrasquillo, celato dietro pseudonimo. Padre Antonio Vieira reagì con la *Carta Apologética* del 1689 che, prima di raggiungere la Spagna, venne preceduta dalla violenta *Respuesta monopántica* di Osorio, in seguito censurata dall'Inquisizione.

In "*Estos poemas nacen de tu ausencia*". *Note intorno alla traduzione dei versi di Antonio Colinas* Isabella Tomassetti, partendo dalla presentazione della strategia traduttiva da lei adottata in un'edizione italiana di un'antologia del poeta spagnolo, illustra una serie di fenomeni di fatto applicabili a pratiche e soluzioni che possono essere adattate a tanti altri testi poetici del medesimo autore.

L'articolo *Formas de tratamento como recurso literário em Garrett e Camilo* di Ivo Castro analizza l'uso letterario del sistema pronominale nel portoghese europeo nelle opere di Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. L'analisi di manoscritti e testi a stampa rivela come gli autori sovvertono le consuete norme di allocuzione per caratterizzare l'ambiente in cui sono prodotti i dialoghi.

Il contributo *Cecília na Itália* di Jorge Fernandes da Silveira, ispirato alla poesia *Geografia* di Cecília Meireles (*Poemas Italianos*, 1953-1956), prende avvio dall'enigma poetico presente nella parola 'Roma' e nella sua specularità con la parola 'Amor'. L'analisi si sofferma sul linguaggio che permette di chiamare in causa le nozioni di memoria personale e collettiva mediante il dialogo fra Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen, senza tralasciare la cultura greco-latina e la tradizione umanista camonianiana.

Jorge Vaz de Carvalho incentra il suo contributo *A lógica de Dante: João XXI, um papa no paraíso* sulla figura di Pietro Ispano, il quale viene identificato dai commentatori moderni della *Commedia* come autore di opere di medicina e teologia nonché papa eletto col nome di Giovanni XXI. Tale identificazione non è però esplicitamente espressa nel *Paradiso*. Il testo, quindi, discute l'incertezza sulla possibile identità tra Pietro Ispano dantesco, interrogandosi se Dante considerasse l'autore dei trattati di medicina e teologia e papa Giovanni XXI la stessa persona.

In *Dois comentários invisíveis sobre a obra de Sonia Netto Salomão* José Luís Jobim presenta due riflessioni inedite sull'opera della Salomão. Il primo si riferisce al libro *Machado de Assis e o cânone ocidental*, discusso in eventi in Brasile e in Italia ma mai pubblicato; il secondo ha avuto circolazione ancora più ristretta in quanto è sorto come risposta al parere di un revisore anonimo di un periodico nordamericano su un articolo dello stesso Jobim in cui viene menzionato il libro *Censores de Pincenê e Gravata* (1981) della Salomão.

Nell'articolo *O pêndulo machadiano* Kenneth David Jackson dimostra come nel romanzo *Dom Casmurro* Machado de Assis sfidi la concezione tradizionale del tempo, abolendone la dimensione cronologica tramite l'evocazione di simboli come il pendolo e l'orologio senza lancette, ed esplorando inoltre i concetti di durata ed eternità mediante la creazione di una narrativa in cui si mescolano fantasia psicologica e realtà.

In *La critica della traduzione come incontro tra traduzione e filologia nelle proposte metodologiche di Sonia Netto Salomão* Marcella Petriglia analizza i contributi di Sonia Netto Salomão sulla critica della traduzione con il proposito di evidenziare come l'integrazione tra traduzione e filologia generi diversi approcci critici, mostrando in particolare che nell'opera dell'autrice questa sintesi si manifesta in un'ampia varietà di strategie analitiche e proposte metodologiche.

Marco Cícero Cavallini, in *Por uma antropofagia cordial: considerações sobre a poética de Machado de Assis*, esplora la poetica di Machado evi-

denziando il suo dialogo con il canone letterario occidentale e il gioco fra narratori e lettori. In particolare, nei suoi romanzi della seconda fase, Machado integra elementi propri della tradizione dialogica e satirica classica. Infine, nei racconti e nelle cronache, il celebre autore brasiliano analizza, mettendoli a confronto, i valori della società brasiliana ottocentesca, rielaborando i principi canonici alla luce del contesto storico, politico e culturale dell'epoca.

Di Marco Falcheiro Falleiros si ripubblica la *Resenha de Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, precedentemente uscito in "Machado de Assis Linha", nel dicembre del 2016.

Nel contributo *Tradizione, tradimento e rifrazione. Su un romanzo di Ana Maria Machado* Maria Caterina Pincherle affronta il motivo dell'audacia nel romanzo *A audácia dessa mulher* che non va letta solo in riferimento alla protagonista, ma riguarda anche l'autrice, la quale si misura espressamente con un'ampia tradizione, brasiliana ed europea.

Una nota cervantina al margen de la Carta Atenagórica de sor Juana Inés de la Cruz al Padre Vieira di María Luisa Cerrón Puga propone una comparazione fra le corrispondenze amorose presenti nel *Don Chisciotte* di Cervantes (in particolare nella storia *intercalada* dei finti pastori Marcela e Grisóstomo in cui l'autore fa appello a Marsilio Ficino) e le *encontradas correspondencias* di sor Juana Inés, che si discostano dalle *finezas de amor divino* di padre Vieira, propendendo l'amore profano.

Mariagrazia Russo, in *O espaço cénico na peça As Confrarias de Jorge Andrade (1922-1984)*, si sofferma sull'opera *As Confrarias*, scritta nel 1969 e pubblicata nell'anno successivo, ma mai rappresentata fino al 2013, che offre un contributo significativo al dibattito politico degli anni Sessanta, posizionando l'autore davanti alla produzione artistica di resistenza al regime militare. Attraverso la rappresentazione dei problemi legati all'*Inconfidência Mineira*, l'opera denuncia l'ipocrisia della Chiesa cattolica dell'epoca, criticando al contempo le falsità del potere vigente al tempo dell'autore.

In *Alienazione, fascinazione e utopia nella produzione di Carlos Drummond de Andrade* Michela Graziosi analizza la continuità tematica e stilistica della produzione poetica di Carlos Drummond de Andrade, soffermandosi in particolare sulle rappresentazioni urbane a partire dalle prime poesie, dove il motivo della città riflette tensioni individuali e collettive, fino alle opere della maturità, in cui il tema urbano risulta sfumato a favore di tematiche universali.

In *A semiótica literária segundo Sonia Netto Salomão: questões teóricas e metodológicas* Raphael Salomão Khéde affronta il dialogo fra la filologia e le metodologie linguistiche del XX secolo in Italia, soffermandosi in particolare sulla semiotica letteraria. Nel libro *Tradição e invenção* (1993) Sonia Netto Salomão presenta un'ampia panoramica sul tema, dimostrando come la semiotica letteraria in Italia si è sviluppata a partire dalla tradizione filologica italiana, specialmente a partire dagli anni Sessanta.

Di Roberto Antonelli viene pubblicato un riassunto dell'intervento tenuto nel corso della presentazione del volume *Machado de Assis e il canone occidentale*, svoltasi presso l'Ambasciata del Brasile a Roma, il 21 marzo 2024.

Sérgio Nazar David, in *O corcunda por amor e O noivado no Dafundo no conjunto da produção garrettiana*, ricorda che Almeida Garrett è stato un uomo profondamente legato al teatro, prendendo parte a diverse iniziative come la fondazione del Conservatório Geral de Arte Dramática e la costruzione del Teatro Nacional D. Maria II. In qualità di drammaturgo ha esplorato diversi generi, come la tragedia classica e la farsa. Il saggio si sofferma in particolare su due commedie, *O Corcunda por amor* e *O Noivado no Dafundo*, all'interno delle quali è possibile intravedere i conflitti fra interessi finanziari e sentimenti, oltre a tensioni familiari e sociali. L'autore riflette sui cambiamenti di costume dell'epoca senza imporre moralismi, lasciando allo spettatore la facoltà di costruirsi autonomamente la propria opinione.

Silvia Cristina Martins de Souza, in *Um ensaio, muitas histórias. Esboço de balanço bibliográfico à luz das contribuições de Censores de pincenê e gravata para os estudos sobre censura teatral no Brasil*, presenta un bilancio degli studi condotti sulla censura teatrale in Brasile nell'Ottocento, prendendo come punto di partenza il saggio di Sonia Netto Salomão *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, opera di riferimento per le ricerche in quest'area.

Il saggio di Simone Celani, *Una "língua deixada pelo mundo": qualche considerazione sul rapporto tra linguistica e cultura in prospettiva didattica*, riflette sullo stretto legame che intercorre tra lingua e storia della cultura nell'insegnamento linguistico. La didattica del portoghese offre infiniti esempi di questa relazione, soprattutto quando si prendono in considerazione le sue diverse forme e il suo costante variare, nel tempo e nello spazio.

Il contributo di Valeria Tocco *Sei prefazioni in cerca di un testo: ancora sul Libro dell'Inquietudine* ha come obiettivo quello di riconsiderare le diverse fasi di scrittura del *Livro do Desassossego*, attraverso l'analisi di

sei brani che, in modo esplicito o implicito, possono essere interpretati come prefazioni e possono essere esaminati dal punto di vista delle dinamiche attributive.

In conclusione, tutti i saggi inseriti nel volume testimoniano l'impronta che Sonia Netto Salomão ha lasciato in diversi ambiti scientifici, ma anche, indirettamente, i rapporti umani e di collaborazione che ha saputo costruire, negli anni, con colleghi e allievi. Un'impronta e un rapporto che certamente continueranno a ispirare nuove riflessioni e a dare ulteriori frutti, perché sono proprio la relazione e lo scambio il nutrimento primario della migliore ricerca scientifica.

Simone Celani e Michela Graziosi

Passaporte carimbado: formando leitores em uma trajetória de internacionalização da literatura brasileira

Ana Crelia Dias (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Abstract: Este texto trata de uma entrevista feita à Professora Sônia Salomão, para fins de investigação de sua contribuição à formação docente, na pesquisa *Mulheres na formação de leitores*, iniciada em 2017, no então estágio pós-doutoral na universidade de São Paulo. Atenta à formação de leitores no âmbito da sala de aula e das orientações, mas também a uma atuação política como uma das maiores representantes das culturas em língua portuguesa na Itália, Sonia Salomão, além de fundar a cátedra na universidade em que atua, foi presidente da Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros. Professora catedrática, construiu na Itália uma carreira que dialoga muito fortemente com temas e objetivos de seu percurso em solo brasileiro, e a convocação para a leitura de literatura está à frente de seus propósitos, do chão da sala de aula às esferas de poder em que a representação das culturas em língua portuguesa a conclama.

Como estudante no curso de especialização em literatura infantil e juvenil, meu primeiro contato com Sonia Salomão foi por meio de seu livro *Personagens da literatura infanto-juvenil*, publicado pela Editora Ática, numa coleção que circulou bastante nos anos 80 e 90 do século XX, a *Série Princípios*, dirigida pelos professores Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala Jr. Além deste, o *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*, organizado por ela, frequentou nossas aulas, afinal, tratava-se de referência numa área tão necessária à formação de professores quanto negligenciada nos bancos da graduação em Letras. O ano era 1999, e não tínhamos mais a professora Sonia na nossa casa, a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Faço um significativo salto temporal para chegarmos ao ano de 2017, quando, já docente da casa, iniciei pesquisa de pós-doutoramento, na Universidade de São Paulo, intitulada *Mulheres na formação de leitores*:

alguns retratos conhecidos. A metodologia consistia em entrevistar pesquisadoras/professoras que tivessem na carreira relação com formação de leitores e, por consequência, literatura infantil e juvenil. Curioso que dezoito anos depois da especialização, apesar da maioridade de meus estudos, formar para a docência de literatura na educação básica continuava longe do horizonte da maior universidade federal do Brasil.

Meu ponto de partida para eleger as mulheres a serem buscadas eram as leituras teóricas sobre leitura e formação de leitores, feitas na trajetória como pesquisadora de literatura infantil e juvenil. Alguns nomes, de pronto, foram contactados e outros ficaram na ordem da dúvida sobre como viabilizar ou do desejo diante do impossível, como o caso de Nelly Novaes Coelho, que tinha acabado de falecer. O nome de Sonia Salomão compunha a lista das improváveis, diante da distância e ausência do contato. Terminado o pós-doutorado, mas assumida a pesquisa para me acompanhar por mais tempo, mantive a busca por intelectuais que julgava faltar para a consolidação de um percurso que compõe certamente um fragmento da história da formação de leitores brasileiros, mas no meu caso é mais que isso, afinal trata-se de matéria fundante da minha formação como professora de literatura, interessada em literatura para crianças e jovens.

No fim de 2022, soube da presença de Sonia Salomão no Brasil por meio de um amigo comum, o professor, escritor e acadêmico Godofredo de Oliveira Neto. Feito o contato, de pronto aceitou minha proposta de entrevista e nos encontramos em um café, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Perguntada sobre sua formação, a professora falou do mestrado orientado por Afrânio Coutinho, sobre a censura no teatro. Era o período da ditadura civil empresarial militar no Brasil, e a pesquisa versava sobre o braço forte das ações ditatoriais, o qual avança sobre o silenciamento das vozes dissonantes e, consequentemente, sobre a elaboração do pensamento desdobrado em arte, cultura e educação. Neste ponto da entrevista, Sonia Salomão aparentemente desvia o rumo de sua conversa para tratar de sua atuação profissional à época:

Com a minha experiência na escola média¹, eu percebi que aqueles alunos precisavam ter uma aula de língua e de literatura diversa do que aquela que se esperava que um professor de língua portuguesa desse,

¹ O que a professora chama de “escola média” é hoje o que conhecemos como educação básica – escolarização de 12 anos, correspondendo a ensino fundamental e ensino médio.

devido às questões que nós hoje conhecemos. Hoje nós somos mais conscientes disso. Naquele momento não havia consciência de que um professor formado numa universidade da zona sul, ou de uma família burguesa, irá encontrar um aluno que pertence quase a outra cultura, que fala quase outra língua².

Alguns pontos chamam a atenção na fala da professora, a começar pelo pseudo-desvio da pergunta, que tratava de sua formação. A mudança de percurso revela uma concepção de docência em que a prática é também ativa na apresentação de demandas de percursos, metodologias e formação continuada. Outro ponto que aparece em sua fala, amplamente discutido a partir do início dos anos 80, em especial após a publicação de *Linguagem e escola*, de Magda Soares,³ obra que faz duras críticas à patologização da pobreza e sua responsabilização no fracasso escolar produzido pelas fortes desigualdades sociais, é o descompasso entre a formação acadêmica e a realidade da educação pública brasileira. Nesse olhar, Sonia Salomão se mostra implicada com uma educação que promovesse algum tipo de mudança social, diante de um cenário em que a ampliação do acesso à educação trazia para os bancos escolares público antes excluído e muito diverso de seus professores.

Esse choque entre a expectativa de professores oriundos da classe média e a realidade da população expropriada acabou por produzir o discurso do fracasso escolar relacionado à pobreza, sem que fossem tratadas as causas da exclusão. Assim, a professora, implicada em construir uma relação significativa entre ensino, aprendizagem e realidade social, antecipa em sua prática discussão que seria consolidada mais de uma década depois, em particular na obra *A produção do fracasso escolar*, de Maria Helena de Souza Patto,⁴ a qual constrói tese sobre a relação entre o fracasso das crianças mais pobres e as condições psicossociais a que estão submetidas.

E nesse ponto da entrevista, aborda a relevância da produção de autores de literatura para crianças e jovens que emergia com um discurso contra hegemônico em plena ditadura, citando Ana Maria Machado, Sylvia Orthof e Lygia Bojunga: “eram textos de autores que

² Dias 2022. Por ainda tratar-se de referência digital em encaminhamento para publicação, não há numeração de página. Assim acontece com outras entrevistas mencionadas, realizadas na pesquisa Mulheres na Formação de Leitores.

³ Soares 2001.

⁴ Patto 2015.

tinham uma perspectiva muito ampla do que era esse universo que estava sendo censurado, dessa cultura que estava sendo silenciada”⁵. A professora, que “tinha, também, um interesse muito grande sobre essa questão do leitor” e cita *Lector en fabula*, de Umberto Eco, percebe a mudança de tom da literatura produzida então para aquele que era seu público na escola, obras que “lidavam com alegorias, com metáforas muito fortes e ao mesmo tempo eram irônicos” e aponta que os estudos sobre recepção no Brasil foram posteriores ao movimento da virada que a literatura infantil faz na década de 70. Nesse sentido, dialoga com a afirmação de Regina Zilberman, na entrevista que fiz com ela, de que a literatura para crianças é mais permeável às mudanças do tempo e, de certo modo, representa algumas vezes atitude de vanguarda em relação à produção literária não-infantil.

Sonia Salomão sintetiza muito bem suas reflexões sobre o descompasso entre a formação acadêmica mais elitizada e o encontro de um público escolar expropriado nesta passagem da entrevista: “Não se pode dar algo que ele não esteja à altura de compreender por uma série de barreiras que podem ser sociais, culturais e assim por diante”. Tratando da conscientização de autores de literatura infantil naquele período, a autora tece reflexão sobre o recorte de gênero na atuação em relação ao processo de formar leitores: “havia uma consciência de que eram as mulheres que estavam trabalhando mais com isso”; e, ao mesmo tempo, trata do risco acadêmico que enfrentavam ao enveredar nessa pesquisa: “você leva mesmo a sério isso de literatura infantil? Você não está perdendo seu tempo? Muita gente me perguntava isso”. Havia, portanto, duas questões a enfrentar – a busca por algo negligenciado academicamente em sua própria formação, e a defesa de sua relevância dentro de uma academia que não só ainda negligenciava aqueles estudos como não escondia o preconceito em relação a eles, em atitude de continuidade do descompromisso com a formação docente para atuação com a literatura na educação básica.

Perguntada sobre sua formação leitora, a professora mais uma vez me trouxe à memória a entrevista que fiz com Regina Zilberman, no ponto da mesma pergunta. Cito a entrevista de Zilberman:

esse negócio de dizer que quando tinha 5 anos lia Goethe... Não, não lia. Lia gibis... Já fiz vários levantamentos e você pode ver que escritor

⁵ Dias 2022.

falando de memória de leitura só cita clássicos. Parece que na vida ele só leu, no mínimo, Machado de Assis e aí vai para Dostoiévski, Dante Alighieri etc⁶.

A crítica de Zilberman dirige-se a autores que, na atitude de invisibilizar as referências de leitura da infância, não só descuidam da importância delas no processo formativo como constroem uma visão de leitor erudito quase espontâneo, no sentido de parecer terem nascido prontos para a densidade dos textos complexos.

Sonia Salomão recorre à infância e, especialmente, às fábulas para falar de sua formação como leitora: “eu fui leitora de Monteiro Lobato, das fábulas dele e de todas as outras. Gostava de levar doce de coco, ambrosia [...]. A leitura tinha a ver também com cores, sons e gostos.”⁷ A relação da memória afetiva com as leituras de infância se mostra muito precisa nesta passagem e contrasta com o perfil de memória de leitura de homens que escrevem, como sinalizado por Zilberman. Encarregadas da (etambém sobrecarregadas pela) educação das crianças, as mulheres são as que não só se ocupam da formação literária dos pequenos como também fazem questão de não invisibilizar a base que construiu suas trajetórias como leitoras de literatura.

Sobre suas referências teóricas, a professora sinaliza a importância da Escola de Frankfurt, movimento de intelectuais situado em universidade alemã, que propunha releitura das teorias marxistas sem perder de vista as suas diretrizes anticapitalistas, e aponta a predileção pelo filósofo e sociólogo Jürgen Habermas, dentre outros autores como Theodor W. Adorno e Louis Althusser:

Me tornei uma leitora de Habermas muito séria. Naquela época eu li Adorno, Althusser, Horkheimer, todos eles, mas Habermas foi aquele que eu segui mais e continuei seguindo até hoje. Estou trabalhando agora inclusive com a questão da literatura e o discurso da religião⁸.

A atitude inquieta diante das desigualdades, evidente desde os primórdios da carreira, estende-se portanto à escolha do referencial teórico, que constitui também a base de sua tese de doutorado, orientada

⁶ Dias 2017.

⁷ Dias 2022.

⁸ Ibid.

pelo prof. Eduardo Lartella, e intitulada *Vias e desvios da representação: a narrativa brasileira contemporânea* (Pós-64), defendida em 1987.

A ida para a Itália no início dos anos 90 representou grande mudança na vida da intelectual formada em Teoria Literária e já aclimatada à lógica da superespecialização acadêmica, que começou na segunda metade do século XX no Brasil; a professora faz um concurso para atuar como professora de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa na universidade italiana. Para alguém que já tinha preocupação e atuação com a formação de leitores, não foi difícil o entendimento de que o estudo da língua viria como base para o estudo das literaturas e para a formação dos estudantes, a quem já reconhece em seu discurso como leitores: “quando fiz o concurso, era para língua e literatura, mas a língua quem fazia eram os leitores”. A língua portuguesa ensinada então objetiva a compreensão e o uso da língua, em especial nas literaturas brasileira e portuguesa.

Ambientada em terras italianas, a professora assumiu de pronto uma função de extrema relevância, qual seja a de fundar a Cátedra de Língua Portuguesa na *Università La Sapienza*, que foi a primeira não só naquela universidade como em todo o país, função política e culturalmente muito importante para a circulação de literaturas brasileira e portuguesa na Itália, assim como de difusão mesmo do idioma, o que amplia o leque de leitores dessas literaturas na língua de origem. Assume, portanto, mais uma vez a função de formadora de leitores, agora num plano macro, tornando-se referência na língua e nas culturas em língua portuguesa.

Trabalhando como professora da área de língua e literaturas em um país estrangeiro, Sonia Salomão deparou-se de pronto com a necessidade de enveredar-se também nos estudos da tradução, e sobre isso faz importantes considerações, além de ressaltar a importância da teoria literária em sua formação: “descobri que os estudos de tradução têm uma marcha a mais porque ela lida com essa questão da reconstrução, da censura, o que a cultura que traduz entende daquele texto que vai ser traduzido”. Menciona na entrevista estudos sobre as traduções da obra *O primo Basílio*, do português Eça de Queirós, que podem ser encontrados em um periódico da Íris, um arquivo digital institucional das universidades italianas, e nomeia como censura algumas decisões de tradutores do livro para o francês, o inglês e o espanhol. A tradução é, para ela, um ato de leitura atenta, mas o texto não está isento da influência da cultura para a qual transmigra, e o resultado pode ser muito revelador de valores caros àquela sociedade:

Cada tradução transforma completamente *O Primo Basílio*. A tradução inglesa censura, corta todas as cenas de sexo. A espanhola, pelo contrário, enfatiza. A francesa é feita por uma aristocrata que tinha um salão literário: ela é uma feminista, reconstrói a figura da Luísa, acrescenta mais à indignação à personagem, que é explorada pelo primo⁹.

Quando perguntei sobre as áreas em que mais atua como orientadora de trabalho, respondeu: “língua e tradução”, mas desdobrou em outros matizes, como trabalhos sobre bibliotecas, censura, literatura infantil, variações linguísticas, crítica literária da obra de autores brasileiros e portugueses, como Graciliano Ramos, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Padre Antônio Vieira. Ressalta o grande interesse de estudantes de diferentes partes do mundo pela cultura e história brasileiras e cita uma pesquisa sobre a correspondência entre D. Pedro e Teresa Cristina. A expressiva presença de autores canônicos, representantes da cultura erudita, não representa para ela dicotomia em relação à cultura popular, porque sua prática procura tensionar a tessitura desses autores com suas matrizes populares:

também tem uma tensão muito particular para com a literatura popular. Geralmente eu trabalho com essa questão dos *topoi* que vem da cultura popular e depois transmigram para uma cultura dita “erudita”. [Por exemplo,] nas Crônicas de Carlos Drummond de Andrade em que ele recupera Camões, como é feito esse diálogo¹⁰?

O alcance do grande arco de pesquisa aponta para uma característica de várias das mulheres entrevistadas por mim, designadas por Zilberman “pessoa-banda”, que seria aquela profissional que, atuando em área em que poucos atuam, acaba por ter que abarcar nuances diversas, que contudo convergem para uma macro área, no caso de Sonia Salomão, os estudos de língua portuguesa e tradução. Perguntada sobre a condição de pessoa-banda, apontou ônus e bônus:

Digamos que se perde muito, pois as pessoas têm dificuldade de identificar a linha que você segue. Há pessoas que seguem só uma linha, então é mais fácil se tornar referência [...] A pessoa que trabalha em várias linhas, às vezes acontece de ela ser mais procurada em um determinado

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

momento, e na medida em que ela passa para outro tema ela é mais procurada naquele; na verdade eu acho que o trabalho vai se enriquecendo. As linhas vão se ligando, porque, afinal de contas, nós somos uma pessoa única. [...] Isso pode ficar num determinado momento menos claro, mas eu tenho certeza de que depois os temas vão se amarrando e as pessoas vão nos identificando, porque são os outros que nos identificam. [...] No exterior é muito difícil que você seja especialista de um tema, nós exploramos muitas linhas¹¹.

A atenção às ampliações de percurso a partir das necessidades da docência e das orientações aparece muitas vezes na fala da professora durante a entrevista, como por exemplo quando afirma que “tanto no Brasil quanto no exterior tenho que lidar com leitores específicos”, retomando de certa forma a mesma preocupação de quando era docente da educação básica – conhecer o repertório de seus alunos para construir a trajetória de ensino que lhes seja pertinente. Deixa explícito que partir da experiência dos estudantes é uma excelente estratégia, mas para não simplificar a formação, é necessário o encaminhamento a leituras mais complexas durante o percurso, perspectiva que, segundo ela, promove “oportunidade de sair de situação de desprivilegio. Eu acho que essa é uma ação política muito importante”.

Quando questionada sobre a perspectiva de internacionalização da literatura brasileira na Itália, a professora faz considerações sobre a circulação literária brasileira a partir de alguns enfoques: os fenômenos que chama de “independentes”, citando Jorge Amado e o *boom* da literatura latino-americana na Europa, e também Guimarães Rosa: “Se você encontra um sujeito de cultura média na Itália – que não tenha feito curso de letras, por exemplo –, ele leu Jorge Amado e leu Guimarães Rosa. Eles amam de paixão Guimarães Rosa”. Sobre Clarice Lispector, afirma que a autora “entrou pela questão feminista”, apontando tendência mais comum desde o surgimento dos Estudos Culturais de a obra ser visibilizada mais pelo tema do que pela forma.

Ainda sobre o viés da internacionalização, Sonia Salomão deixa entrever que, como estudiosa especialista em língua, literaturas e culturas em língua portuguesa (especialmente do Brasil e de Portugal), precisa estar atenta às mudanças e novas tendências que depois do advento da Internet chegam muito mais rápido ao leitor não especializado, ou seja, o fenômeno da circulação literária afasta-se um pouco da hegemonia acadêmica:

¹¹ Ibid.

Eu passei a ficar mais atenta à literatura feita pelas mulheres como também pela questão indígena. [...] É importante que nós conheçamos e que valorizemos esse trabalho. Faz parte da nossa cultura e dos tempos que nós estamos vivendo. Então, essa internacionalização vai se dando por vias transversas, como se diz na Itália. [...] Há editores que tem um determinado tipo de interesse. Agora, por exemplo, há um interesse muito grande por literaturas africanas. As literaturas africanas estão explodindo na Itália de um modo geral, assim como a literatura escrita por mulheres negras, a literatura escrita por favelados. Há uma atenção muito grande sobre essa questão social e o que essas pessoas escrevem e o que elas têm a dizer.¹²

Assim como acontece em diferentes lugares do mundo, a internacionalização da literatura de outros países na Itália hoje passa pelo interesse de debates em diferentes esferas sociais, especialmente aqueles que caminham a partir de epistemologias contra-hegemônicas e visam à representação (e representatividade) de grupos historicamente excluídos. E, num mundo capitalista, o mercado editorial não está desguarnecido de estratégias para ler os desejos dos leitores e movimentar a máquina de produção literária.

Atenta à formação de leitores no âmbito da sala de aula e das orientações, mas também a uma atuação política como uma das maiores representantes das culturas em língua portuguesa na Itália, Sonia Salomão, além de fundar a já mencionada cátedra na universidade em que atua, foi presidente da Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros, “um órgão que tem assento no Conselho Universitário Nacional”. Professora catedrática, construiu na Itália uma carreira que dialoga muito fortemente com temas e objetivos de seu percurso em solo brasileiro, e a convocação para a leitura de literatura está à frente de seus propósitos, do chão da sala de aula às esferas de poder em que a representação das culturas em língua portuguesa a conclama.

Umberto Eco afirmou que não há literatura se não houver leitor. Regina Zilberman fala que não há leitura se não houver livros. As mulheres entrevistadas por mim até agora ultrapassam os limites de sua atuação – como professoras, pesquisadoras, escritoras – para também promover a leitura, para fazer as conexões necessárias entre os livros e os leitores.

¹² Ibid.

Referências bibliográficas

- Dias, Ana Crelia (2022), *Entrevista a Sonia Salomão*. Parte do trabalho de estágio pós-doutoral, Rio de Janeiro. No prelo.
- Dias, Ana Crelia (2017), *Entrevista a Regina Zilberman*. Parte do trabalho de estágio pós-doutoral, realizada em 2017, no Rio Grande do Sul. No prelo.
- Patto, Maria Helena Souza (2015), *A produção do fracasso escolar: histórias de submissão e rebeldia*, Intermeios, São Paulo.
- Soares, Magda (2001), *Linguagem e escola: uma perspectiva social*, Ática, São Paulo.

Língua portuguesa: travessias no tempo e no espaço

Antonio Carlos Secchin (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Abstract: o artigo pretende examinar, no que diz respeito à perspectiva da língua portuguesa, a ambiguidade da convivência dos elementos ideológicos e linguísticos no âmbito das relações linguísticas e políticas entre o Brasil e Portugal. Em particular, se faz referência à época da Independência do Brasil, citando vários autores (entre outros, José de Alencar, Álvares de Azevedo, José Albano, Oswald de Andrade).

Nossa viagem tem início no século XVI, na estrofe 33 do canto I de *Os Lusíadas*, de Camões, publicado em 1572. Já naquele longínquo tempo, os deuses do Olimpo se dividiam por questões linguísticas. Havia a hostilidade de Baco contra os portugueses, contra a empreitada de Vasco da Gama, de atingir o Oriente, e havia o apoio de Vênus aos lusitanos. Em meio ao conflito, Vênus resolve se dirigir a Júpiter para interceder a favor dos lusos, com a seguinte argumentação:

Sou afeiçoada à gente lusitana
Por quantas qualidades via nela
Nos fortes corações, na grande estrela
E na língua, na qual, quando imagina
Com pouca corrupção, crê que é a latina.

Vênus se encantou com os portugueses acreditando que a língua que eles falavam, “Com pouca corrupção”, era a latina. Assim, o português era o latim algo corrompido, certo, pelo tempo e pelo uso, mas conservava o timbre de uma origem nobre.

Cumpre assinalar, nesse juízo de Camões, o preconceito de que a evolução implica degenerescência e que a verdadeira nobreza está na origem. Temos, então, a confluência de uma constatação, que seria

meramente linguística, ou seja, que determinada língua se origina em determinado ponto, com o elemento ideológico, pressupondo que o mais antigo é necessariamente melhor por ser antigo, o que veio antes é sempre mais nobre. Então louve-se o português, porque, mesmo algo degenerado, seria ainda uma modalidade tardia do latim.

O mesmo raciocínio poderia ser transposto para o português do Brasil: aceito com algumas ressalvas, porque deixaria de ser uma “degeneração” do “legítimo” português, o de Portugal.

Esse juízo, do ponto de vista conservador, proclama que há uma degenerescência em toda mudança, como se houvesse uma essência única, imutável, num primeiro momento, idealmente o mais nobre da língua.

A origem deixa de ser um fator meramente cronológico para ser também um vetor de valorização ideológica, na pressuposição de uma superioridade. Não nos esqueçamos de que no velho e bom dicionário de Moraes Silva a palavra “corrupção” tem a seguinte definição: “Alteração do que é reto e bom em mau e degenerado”.

Os elementos ideológicos e os linguísticos iriam conviver de maneira muito ambígua. Podemos, sem grande dificuldade, imaginar que talvez o momento mais antagônico, mais crispado, no âmbito dessas relações linguísticas e políticas entre Brasil e Portugal tenha ocorrido exatamente na época da Independência do Brasil. E, no ano em que se comemora o bicentenário do grande evento, é interessante examinarmos o que então ocorreu, na perspectiva da língua portuguesa.

Naquela época houve uma separação política, contraposta à persistência do idioma comum. De um lado, a manutenção não questionada da língua portuguesa; de outro, relação de desafeto a seus “usuários originais”, nossos colonizadores. Como, então, conciliar o amor pela língua ao desejo de recalcar essa origem, no que ela implicava de predomínio cultural e político de Portugal, metrópole, sobre o Brasil, colônia?

Em um ensaio, desenvolvi a proposta de que, apesar de o grito de Dom Pedro às margens do Ipiranga ser considerado o símbolo de nossa libertação política, podemos, do ponto de vista linguístico e cultural, afirmar que o nosso grito ainda era “Dependência ou morte”. Ou continuávamos assumidamente herdeiros da língua portuguesa, ou inexistiríamos como nação, mesmo considerando a veleidade do major Policarpo Quaresma, personagem nacionalista do escritor Lima Barreto, de que adotássemos o tupi-guarani como língua oficial.

Examinando os autores do período, notamos uma espécie de divisão estranha, porque, a cada momento em que se queria afirmar

a individualidade do Brasil como nação, como cultura, como povo e como país, desejava-se, mesmo disfarçadamente, obter a chancela do português de Portugal como legitimador da literatura brasileira.

Em livros de poetas tidos como genuínos representantes do lirismo brasileiro, como Casimiro de Abreu, constata-se que os prefácios têm autoria de Pinheiro Chagas ou de outros escritores portugueses, como se essa bênção proferida pelo “pai” ainda fosse necessária, e o Brasil tivesse receio de se assumir como modalidade própria no exercício da língua literária de origem portuguesa.

Um exemplo que revela, paralelo à independência política, o desejo da dependência linguística, pode ser lido em um trecho dos debates sobre a Constituinte de 1823, do Brasil. Poderíamos conjecturar que a Carta Magna, convocada no calor da hora da libertação brasileira do domínio português, fosse a mais lusófoba possível, e quisesse configurar o Brasil de maneira absolutamente autônoma. Eis que um renomado parlamentar, José da Silva Lisboa, especulando sobre o local onde se instalaria a Universidade do Brasil, resolveu indicar o Rio de Janeiro. O curioso é que ele defendeu a cidade não por meio de argumentos geográficos ou políticos, afinal tratava-se da capital do Império, mas por motivo linguístico. Eis um trecho da argumentação de José da Silva Lisboa:

Uma razão mui poderosa para a preferência da Universidade nesta corte, o Rio de Janeiro, é para que se conserve a pureza e a pronúncia da língua portuguesa. Nas províncias, há dialetos com seus particulares defeitos. É reconhecido que o dialeto de São Paulo é o mais notável. A mocidade do Brasil fazendo ali seus estudos contrairia pronúncia mui desagradável.

Podemos, a partir desse juízo, supor que o português do Rio de Janeiro fosse foneticamente bem mais próximo ao português de Portugal do que as variantes que já circulavam em outras províncias. Na primeira geração romântica, o poeta Gonçalves Dias foi acusado, não sem alguma razão, de ser excessivamente lusófilo. No entanto, numa carta ao dr. Pedro Nunes Leal, emite observações agudas e pertinentes:

Bom ou mau grado, a língua tupi lançou profundíssimas raízes no português que falamos e nós não podemos, nem devemos, atirá-las para um canto a pretexto de que parecem bárbaras. Contra isso [quer dizer, contra a não incorporação de um léxico nativo, tupi] protestaria a nossa flora, a nossa zoologia e a nossa topografia. Clássico ou não clássico,

Pernambuco é Pernambuco, cajá, paca e outros semelhantes não têm outro nome. Se isso desagrade a Portugal é grande pena, mas não tem remédio. Acontece também que, em distâncias tão consideráveis como são as do Brasil, a vida muda. Os homens que adotam essa ou aquela maneira de viver formaram uma linguagem própria sua, expressiva e variada: os vaqueiros, os mineiros, os pescadores e os homens da navegação fluvial estão nesse caso. Pois o romance brasileiro não há de poder desenhar nenhum desses tipos porque lhes faltam os termos próprios do português clássico? Pelo contrário, escrevam tudo que tudo é bom. E quando vier outro Moraes [outro dicionarista] tudo isso ficará clássico.

Defende, assim, o clássico não como herança congelada, mas em uma visão prospectiva. A linguagem popular criaria palavras que se tornariam clássicas e seriam adotadas pelos futuros lexicólogos. Prossegue:

Em resumo, a minha opinião é que, ainda sem o querer, havemos de modificar altamente o português. Uma só coisa fica: a gramática e o gênio da língua. Devemos admitir tudo o que precisamos para exprimir coisas ou novas ou exclusivamente nossas. Enfim, o que é brasileiro é brasileiro, e cuja virá a ser tão clássico como porcelana, ainda que não a achem tão bonita.

Portanto, trata-se de uma defesa vigorosa das variantes lexicais de nossa língua, o português do Brasil. O grande defensor do abasileiramento da modalidade portuguesa nesse período do romantismo foi, sem dúvida, José de Alencar, em numerosos artigos e polêmicas. Destacarei alguns trechos extraídos de manifestos, cartas e provocações de Alencar, todos eles testemunhas da paixão pela língua na modalidade brasileira. No pós-escrito ao romance *Diva*, escreveu: “O autor deste volume sente a necessidade de confessar um pecado seu: gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala. Entende que sendo a língua instrumento de espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve.”

Depois, integrando uma série importante de artigos intitulada “Questão filológica”, de 1874, observou:

Meu verdadeiro inimigo é a literatura portuguesa, que, tomada de um zelo excessivo, pretende, por todos os meios, impor-se a nós. Grande parte dos escritores deste Brasil sacrifica um sentimento nacional por alguns puidos elogios da imprensa transatlântica. Introduzida na língua,

uma palavra torna-se nacional como qualquer outra e sujeita-se a todas as modalidades do idioma que a adotou.

Aqui ocorre uma defesa, também vigorosa, dos estrangeirismos. Então, que venham os galicismos, caso supram uma necessidade expressiva da língua. A rigor, do ponto de vista do português, um “tupinismo” também é um estrangeirismo, termo proveniente de outra língua – apenas, em teoria, contaria com mais complacência, considerando-se que o tupi era falado em terras do Brasil antes do português. Prosseguiu Alencar: “O escritor verdadeiramente nacional acha na civilização de sua pátria e na história, já criada pelo povo, os elementos não só da ideia, como da linguagem em que a deve exprimir.”

Adiante, uma observação bastante atual:

Quando tivermos para nossos livros a circulação que dá os Estados Unidos aos seus, nenhum escritor brasileiro se preocupará mais com a opinião que dele formarão em Portugal. Ao contrário, serão os escritores portugueses que se afeiçoarão ao nosso estilo para serem entendidos pelo povo brasileiro e terem esse mercado em que se derramam.

Já estava Alencar pensando no mercado profissional do escritor. Evidentemente, dispondo o Brasil de uma comunidade lusófona mais numerosa, deveria atrair a atenção do escritor português. De certa maneira, esse vaticínio se realizaria décadas depois, quando Jorge Amado e os romancistas nordestinos de 1930 exerceram grande influência sobre o neorrealismo português: foi o primeiro fluxo de mão invertida, com a força do português do Brasil, da sua temática, da sua linguagem coloquial, sendo aceita e adaptada por vários escritores portugueses das décadas de 1930, 1940 e 1950. Ainda em Alencar, em carta ao sr. Joaquim Serra, outra observação de relevo: “Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que nosso povo exerce seu direito de imprimir o cunho da nacionalidade, abasileirando o instrumento das ideias.”

Note-se que até agora, em quase totalidade, falou-se de léxico, de vocabulário: *cuia* entraria ou não na língua portuguesa? Determinada palavra nos teria chegado direto do latim ou havia feito uma escala na França? Na carta ao sr. Joaquim Serra, Alencar expressou que não é somente o vocabulário que define uma especificidade linguística, convém não esquecer a construção frasal.

A sintaxe de um país não seria igual à do outro, até porque há certas peculiaridades fonéticas como, em Portugal, o enfraquecimento ou quase supressão de fonemas vocálicos átonos, que, por exemplo, afetam sintaticamente a colocação dos pronomes oblíquos, induzindo-os à ênclise. Essa flexibilidade sintática brasileira, que, no caso, pode valer-se tanto da ênclise quanto da próclise, seria praticada, mesmo que de maneira involuntária, pela terceira geração de nossos poetas românticos. Creio que ainda não foi efetuado um grande estudo sobre a sintaxe desses escritores. Surgem poemas com pronomes oblíquos em início de frase. O mais consagrado nome adepto dessa maleabilidade sintática foi Álvares de Azevedo.

Quando estudamos os poetas menores da terceira geração romântica, por volta da década de 1860, constatamos um fato sintomático: o surgimento de escritores brasileiros nas epígrafes de poemas. Até então, persistia o pressuposto de que a nobreza é algo antigo, de preferência oriunda de outras língua e lugar, e a epígrafe é um pórtico, de legitimação à sombra da qual o texto se abriga. Nos primórdios do romantismo, autores do Brasil produziam sob as bênçãos de epígrafes de Camões, Garret, Shakespeare, Herculano. Subitamente, passam a surgir, nos pórticos de poemas brasileiros, os versos de um “patrono” local: Álvares de Azevedo.

Assim, começou a desenvolver-se o orgulho de uma incipiente linhagem brasileira, quando a epígrafe passou a ser ocupada por autores nacionais, em convivência com as celebridades literárias estrangeiras. A partir de Álvares de Azevedo, já podíamos chorar lágrimas brasileiras, sem pedir licença aos prantos dos poemas de Lamartine, de Byron ou de Musset.

No transcurso do tempo, houve movimento linguístico bipolar: ora de afastamento, ora de reaproximação frente ao padrão de Portugal. O romantismo, como projeto ideológico, apesar das demandas de legitimação a escritores portugueses, representou um período de afastamento, haja vista as cartas de Alencar, a de Gonçalves Dias, a questão da flexibilidade sintática e a incorporação vocabular de origem indígena.

Mas, pouco depois, iria ocorrer uma virada, em fins do século XIX, no sentido da reclassificar o idioma, à época do parnasianismo na poesia e do realismo na prosa. Aparentemente, já esfriado o calor da hora, no ardor da independência, pouco a pouco o português do Brasil buscou “regredir” para as formas linguísticas da matriz... e surgiram

gramáticos novamente exaltar o “bom português” de Portugal como o modelo a ser copiado.

O grande romancista aclamado e querido no Brasil chamava-se Eça de Queirós. A lusofilia fez-se acompanhar da “lusografia”: amigos da literatura portuguesa, deveríamos escrever como os lusitanos.

Não por acaso, o parnasiano Olavo Bilac, ao se debruçar sobre a história literária do país, só vai celebrar um poeta romântico: Gonçalves Dias, exatamente o escritor mais próximo do padrão gramatical português. Bilac silencia sobre todos os demais. Os parnasianos diziam, com ou sem razão – às vezes mais sem razão do que com –, que o verso romântico era frouxo. O que é um verso frouxo? É aquele cheio de hiatos, sem a tendência à compressão ou à ditongação, marca de Portugal seguida à risca pelos parnasianos do Brasil.

Nesse tempo, podemos encontrar poetas que radicalizaram a experiência pró-Portugal. Cito o cearense José Albano, que, em 1912, escreveu uma *Ode à língua portuguesa*, uma *Canção a Camões*. Ele queria ir (ou voltar) mais longe, almejava restaurar o português quinhentista. Foi autor de belos poemas, pena que escritos 400 depois do momento mais apropriado. Eis um fragmento de *Ode à língua portuguesa*

Língua do grão Camões
A que ele ensina a sinfonia rara
Que em tudo se compara
Com a latina.

Eis, novamente, a comparação com o latim, que José Albano restaurou, em homenagem ao português quinhentista! O próprio Manuel Bandeira, em 1917, na sua estreia, com *Cinza das horas*, compôs um soneto dedicado a Camões, em que ele falava da “língua em que cantaste rudemente/ as armas e os barões assinalados”.

Enquanto as comemorações do bicentenário da independência nos remetem ao passado, o centenário da Semana de Arte Moderna, evento ocorrido em São Paulo, nos devolve ao presente. No modernismo, a polaridade se inverteu e salientou-se, de novo, a desconstrução da matriz portuguesa. Praticamente passou-se da lusofilia parnasiana/realista para uma espécie de lusofobia modernista, na estratégia de se estabelecer o marco zero de uma nova linguagem. Mário de Andrade, inclusive, chegou a cogitar da criação de uma “gramatiquinha da fala brasileira”.

Oswald de Andrade, na abertura do seu livro *Pau-Brasil*, de 1924, iria pregar a “língua sem arcaísmos, sem erudição, natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros”. Elogiou o erro como via de enriquecimento da língua. Quando falou de “natural e neológica”, queria desvalorizar o que fosse da ordem da tradição e origem.

Por fim, efetuando um grande salto cronológico, deparamos com a letra-manifesto de Caetano Veloso, intitulada “Língua” (1984), que aponta novos rumos, superando as antigas polaridades. Na pós-modernidade, talvez a antiga querela Portugal *versus* Brasil, quem é o “dono” do idioma, já esteja superada. Tanto que o texto se intitula apenas “Língua”, sem adjetivo, sem determinar se é de lá, se é de cá, talvez uma língua transoceânica, em que caibam todas as manifestações. Alguns trechos:

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões

Gosto de ser e de estar

E quero me dedicar a criar confusões de prosódia

E uma profusão de paródias

[...]

Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó

O que quer

O que pode esta língua?

Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas

E para o falso inglês relax dos surfistas

[...]

Adoro nomes

Nomes em ã

De coisas como rã e ímã

[...]

A língua é minha pátria

E eu não tenho pátria, tenho mátria

E quero fratria.

Ímã é o que atrai, o que une. Caetano lança a proposta de uma língua que liquidifica hierarquias. Pulveriza o latim, “latim em pó”, para criar, talvez, um novo sumo (uma súpula?) de linguagem, que congrega portugueses, brasileiros, angolanos, caboverdianos; congrega Díli, Maputo, Bissau, São Tomé, Malabo, Saramago e Jorge Amado, paulistas e surfistas, fado, samba e composições de matriz crioula com a mesma intensidade.

Neste “hoje”, neste ponto em que se encontra a longa jornada da língua portuguesa, tão bem detectado por Caetano, os antigos deuses dos Lusíadas talvez não se preocupassem mais em debater questões de primazia linguística. Mesmo porque Vênus alterou seu traje: enriqueceu a túnica com adereços africanos, brasileiros, asiáticos. Não cabe mais assim falar de língua pátria, de *pater*, pai, autoridade. Propõe-se, ao contrário, uma língua mátria, de *mater*, de acolhimento. Que também se desdobra em uma língua frátria, língua múltipla; herança e tesouro nossos, fraternos, irmãos, semelhantes, no respeito às nossas diferenças.

Contribuição dos teólogos ibéricos da escolástica tardia para a fundação da economia científica moderna

Antônio Celso Alves Pereira (Universidade Veiga de Almeida-Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Abstract: No século XVI e na primeira metade do século XVII, teólogos dominicanos e jesuítas, professores nas principais universidades espanholas e portuguesas, foram responsáveis pelo desenvolvimento da segunda escolástica ou escolástica tardia na Península Ibérica, movimento que estabeleceu importante diálogo teológico-filosófico com a economia e o direito, tendo como fundo a ascensão do Estado Moderno, do capitalismo mercantil e a entrada na Europa dos fabulosos tesouros, em ouro e prata, oriundos das colônias espanholas do Novo Mundo. Entretanto, o ponto de partida do renascimento do tomismo em matéria econômica, nos primórdios da Idade Moderna, deve-se a Tommaso de Vio (1469-1534), dominicano italiano, conhecido como cardeal Caetano, cuja obra *De Cambiis*, publicada em 1499, expressa seu pioneirismo nesse tema. O presente texto apresenta uma sucinta discussão sobre a contribuição teórica desses teólogos para a construção da economia científica moderna.

O ofício do teólogo e seu campo de investigação é tão vasto que nenhum tema, nenhuma discussão, nenhum assunto se pode considerar como sendo-lhe alheio.¹

No presente texto intenta-se discutir, de forma concisa, o pioneirismo teórico-econômico dos teólogos-juristas dominicanos e jesuítas, professores nas grandes universidades ibéricas, que integraram a escolástica tardia no século XVI e nas primeiras décadas do século XVII. Antenados às profundas transformações políticas, socioeconômicas e aos novos paradigmas decorrentes da emergência da Era Moderna, os mencionados teólogos pensaram e analisaram o fenômeno econômico,

¹ Francisco de Vitoria (1483-1546).

tendo como fundo a ascensão do Estado Moderno, do capitalismo mercantil e, principalmente, a entrada na Europa dos fabulosos tesouros, em ouro e prata, oriundos das colônias espanholas do Novo Mundo. O destaque precursor do pensamento econômico da segunda escolástica está em seu viés liberal, manifestado dois séculos antes da fundação das duas primeiras escolas econômicas científicas, ou seja, a Fisiocrata, que se alicerçou a partir do *Tableau Economique* (1758), escrito por François Quesnay, e a *Clássica*, que se projetou com a obra de Adam Smith, *The Wealth of Nations* (1776). A posição vanguardista em economia dos escolásticos espanhóis é destacada por Schumpeter, ao afirmar que “foi no contexto dos seus sistemas de teologia moral e direito que a economia adquiriu uma existência definida, se não separada, e são eles que se aproximam mais do que outro grupo de ter sido os fundadores da economia científica”.² Foram também vanguardistas em matéria política, uma vez que defenderam os direitos naturais dos índios escravizados nas *encomiendas* do Novo Mundo³ e, além disso, sustentavam, democraticamente, o direito natural de resistência civil e que as formas de autogoverno dos povos das terras recém-descobertas, assim como de povos não cristãos, eram legítimas. Por mais, defenderam a liberdade de comércio e navegação e anteciparam princípios liberais que se manifestariam, posteriormente, na Revolução Inglesa (1688-1689), nas obras de John Locke (1632-1704) assim como nos *Federalist Papers* (1787-1789) e na fase inicial da Revolução Francesa.

Dito isso, é conveniente apresentar, resumidamente, esclarecimentos sobre a ambiência histórico-cultural em que se deu a criação e o desenvolvimento do pensamento econômico dos neoescolásticos, que ensinavam nas grandes universidades ibéricas no período que passou à História como o *Século de Ouro* da cultura e da prevalência do poder político e econômico do Império Espanhol na Europa.

Em economia, a situação no continente europeu nos primórdios da Era Moderna era, evidentemente, em tudo e por tudo, completamente diferente da sociedade medieval. O mercantilismo e a monetarização da economia tornaram, para a época, o mercado tão complexo que, segundo o neoescolástico Juan de Sallas, S. J. (1553-1612), “somente Deus, e não o homem, poderia entendê-lo”.⁴ Assim, para os teólogos

² Schumpeter (1954) p. 93.

³ Vitoria (2006a) pp. 63-70.

⁴ Iorio (2017) p. 67.

salmantinos ficava claro que era preciso, em determinados aspectos, reformular o pensamento econômico escolástico tradicional. Sobre a natureza da volta ao tomismo nos séculos XVI e XVII, esclarece Antônio Manuel Hespanha que, apesar de assegurarem, em muitos pontos, fidelidade total a São Tomás, os escolásticos tardios apresentam “um nítido revisionismo das posições tomistas”:

E é isso que acontece com a doutrina do direito natural [...] A Escola Ibérica de Direito Natural teve enorme importância para o devir do pensamento jurídico europeu. O racionalismo, o contratualismo e outros ingredientes do direito moderno encontram aí os seus princípios.⁵

Em consequência dos sucessos marítimos de Portugal e Espanha nos séculos XV e XVI, os europeus entraram em contato com terras, povos, costumes, pássaros, frutos e produtos até então desconhecidos, fato que lhes permitiu articular novas ideias, estabelecer novos paradigmas e formas de reinterpretar o mundo. Nesse tempo, fundava-se a Ciência Política moderna, a partir das obras políticas de Nicolau Maquiavel (1469-1527) e, de forma coetânea, no contexto renascentista, ocorriam a Reforma Protestante, o Concílio de Trento (1545-1563), e a Revolução Científica. A Espanha vivia, por essa época, o período de fastígio de seu Império, cuja construção fora iniciada no século XV pelos reis católicos Isabel de Castela (1451-1504) e Fernando de Aragão (1453-1516), soberanos que encerraram as seculares Guerras Ibéricas de Reconquista, com a tomada do emirado de Granada, em 1492, ano do desembarque de Colombo no Novo Mundo. Coincidente com os períodos de ascensão e apogeu do Império espanhol desenvolveu-se a fase histórico-cultural, largamente influenciada pelo humanismo renascentista, conhecida como *Século de Ouro* da cultura espanhola. Embora não se possa nomear, com precisão, o início e o fim dessa etapa de florescimento cultural na Espanha, pois não há consenso entre os historiadores sobre o assunto, assinala-se, por exemplo, como seu começo, a publicação da *Gramática Castellana* de Elio Antonio de Nebrija (1441-1522), em 1492, a primeira obra do gênero redigida e publicada em língua nacional na Europa Ocidental. Nebrija, ao compor sua obra, percebeu o papel que o idioma castelhano poderia desempenhar nas ambições geopolíticas da coroa espanhola, ou seja, fazer do castelhano

⁵ Hespanha (2005), pp. 291-292.

o que tinha sido o latim para a Roma imperial.⁶ Por outro lado, entre outros marcos, Mariano Fazio indica o término do *Século de Ouro* em 1681, ano em que faleceu Pedro Calderón de la Barca, “o último de uma série de escritores extraordinários” desse período.⁷ É relevante assinalar que os sucessos do *Século de Ouro* espanhol não se deram apenas nas Artes e na Literatura, mas também na Filosofia, no Direito, na Ciência Política, na Ciência Moderna e na Economia.

O ponto de partida do renascimento do tomismo em matéria econômica, nos primórdios da Idade Moderna, deve-se à pioneira obra do dominicano italiano, Tommaso Vio (1469-1534), conhecido como cardeal Caetano, que, em 1508, era o Geral de sua Ordem. Em economia, ele teorizou em seu tratado *De Cambiis*, publicado em 1499, sobre o mercado de câmbio, afirmando a importância da atividade mercantil e, ao mesmo tempo, procurou “livrar a escolástica de todos os vestígios do antigo desprezo ao comércio e ao ganho econômico. Quanto ao justo preço das mercadorias, assevera que é o preço comum de mercado, acentuando que este flutuaria conforme as condições de oferta e demanda”.⁸ Do cardeal Caetano, “a tocha logo passou para um grupo de teólogos do século XVI”,⁹ que, nas Universidades de Salamanca e de Alcalá e, posteriormente, nas Universidades de Valladolid, Coimbra e Évora, adaptaram a escolástica tomista às realidades históricas que construíram a Era Moderna. No século XVI, no contexto da Contrarreforma, ou Reforma Católica, os mestres espanhóis da segunda escolástica edificaram um corpo doutrinário que expressava, para a época, uma revolucionária concepção de comunidade universal, uma *societas gentium*, fundada na sociabilidade natural e na unidade do ser humano. Tais contribuições teóricas, alicerçadas no direito natural, formariam, nos campos jurídico e econômico, o magistral legado humanista da Escola de Salamanca, fundada por Francisco de Vitoria (1483-1546), dominicano, teólogo, filósofo e jurista, catedrático de *Prima Teologia* na Universidade de Salamanca e iniciador do movimento que, ao longo do século XVI e primeiros tempos do século XVII congregou teólogos, juristas e romanistas, cujos aportes doutrinários foram relevantes na formação do Direito Internacional moderno. “Sob a direção de Vitoria,

⁶ Aguadé Nieto (2016), pp. 866-867.

⁷ Fazio (2017), p. 13.

⁸ Rothbard (2014), p. 143.

⁹ Ibid., p. 144.

a escolástica tardia conseguiu, em Espanha, assimilar as melhores contribuições do humanismo sem renunciar à sua própria identidade”.¹⁰

No século XIII, com o propósito de orientar os cristãos em matéria econômica, Tomás de Aquino elaborou princípios econômicos que vigoraram no medievo, com o objetivo de conciliar o dogma cristão com as condições reais da vida econômica.¹¹ Ao referir-se ao comércio, afirma que tal atividade deve ser tolerada para o bem das famílias e do Estado e podia ser considerada lícita, quando contribuísse para o bem público.¹² Para John Fred Bell, Tomás de Aquino parece admitir uma vaga teoria do valor de troca com base no custo de produção, que tem significado ético. “O comércio e a troca eram intensamente praticados nessa época, fato esse que desagradava aos eclesiásticos, mas que estes não podiam abolir. Se o preço das mercadorias era o preço justo, então o comércio era moralmente quase justificável, especialmente se contribui para o bem comum e garantia de igual vantagem para ambas as partes”.¹³ Tomás de Aquino condenava a usura. Para ele o dinheiro era uma coisa estéril, não podia gerar fruto. Ganhar emprestando direito a juros violava os direitos divino e natural. A finalidade da moeda, para Aquino, era tornar possível as trocas. Nos séculos XII e XIV a usura foi condenada pela Igreja como atividade ilícita, de acordo com o Cânone 13 do Segundo Concílio de Latrão de 1113, decisão confirmada, em 1311, pelo Concílio de Vienne, França.¹⁴ Sendo assim, como já mencionado, as realidades econômicas do século XVI exigiam novos estudos e novos aportes teóricos. Para tanto, entre outros temas econômicos, os teólogos-juristas ibéricos neoescolásticos escreveram sobre a importância da propriedade privada, da liberdade econômica e do livre comércio, discutiram e teorizaram sobre questões monetárias e bancárias, dissertaram sobre problemas relativos aos tributos, aos preços, aos contratos e ao orçamento público. Assim, anteciparam elementos que, séculos depois, fundamentariam a Escola Austríaca de Economia, como subjetivismo, individualismo, desvalorização da moeda, liberdade de preços e livre comércio.¹⁵

¹⁰ Pérez (2016), p. 218.

¹¹ Ver Tomás de Aquino, *Suma Teológica* III – Parte II-II, cap. 25, questões 77 e 78.

¹² Backhouse (2007), p. 63.

¹³ Bell (1961), p. 73.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Iorio (2017), pp. 69-70.

No século XVI, a Espanha, em decorrência da grande quantidade de ouro e prata oriunda das minas de suas colônias na América – a partir da segunda metade desse século, o país recebia mais prata do que ouro¹⁶ – passou por grave crise inflacionária, com a consequente triplicação dos preços dos produtos. O governo espanhol, incompetente em matéria econômico-financeira, não percebia a conexão causal entre o excesso de moeda e a formação dos preços. O Império Espanhol era o Estado mais rico e militarmente dominante na Europa, porém, faltava-lhe uma burocracia competente em matéria econômico-financeira para administrar uma empresa da grandeza que a situação se apresentava. No setor privado do país acontecia o mesmo. “Na segunda metade do século XVI, uma grave crise bancária levou à falência os principais bancos do país, quebradeira que logo depois atingiu os bancos menores”.¹⁷ Como essa crise se espalhou pela Europa, os manufaturados importados pelos espanhóis tiveram os preços aumentados mais do que os aluguéis e os salários. A prata da América cobria as importações e, dessa forma, alimentava os mercados financeiros e industriais da Itália, Alemanha, Países Baixos, França e Inglaterra. A Casa de Contratação de Sevilha era o centro de intercâmbio de toda a movimentação comercial da Espanha e da Europa. Na capital da Andaluzia, comerciantes e banqueiros flamengos, genoveses, venezianos, alemães e turcos realizavam grandes transações financeiras, vendiam manufaturados pagos em prata, que era levada para os mercados dos seus países. Havia também saída de ouro e prata em forma de contrabando. A incapacidade da Espanha de produzir manufaturados chegou a tal ponto que até a lona para a confecção de velas de navio era importada da França. A produção de prata multiplicou-se por dez, a partir da introdução, por Bartolomeu de Medina, do mercúrio na extração do mineral nas minas do Vice-Reinado da Nova Espanha. As minas mais produtivas estavam em Potosí, cidade que, em 1611, era a maior produtora de prata do mundo. Era a segunda urbe mais populosa do Ocidente, com 150 mil habitantes, atrás apenas de Paris. Em 1825, esgotadas as minas, transformou-se em uma das localidades mais pobres do mundo. Sua população estava reduzida a menos de 8 mil habitantes. Além do esgotamento das minas, as saídas constantes de

¹⁶ Cárcel (2013), p. 21.

¹⁷ Huerta de Soto (2012), p. 99.

metais preciosos empobrecia o país. “Ou dir-se-ia tão comumente que os Reinos de Espanha são as Índias dos outros reinos estrangeiros”.¹⁸

Considerando o já exposto, passo a apresentar uma síntese do pensamento econômico de alguns dos principais expoentes da segunda escolástica, que, diante dos acontecimentos antes relatados, produziram importantes obras econômicas, com o objetivo de encontrar soluções para os relevantes problemas econômicos e financeiros que se manifestaram na Espanha e na Europa nos anos iniciais da Era Moderna. Francisco de Vitoria (1483-1546) considerava que o valor dos bens não derivava de sua natureza, mas da estimativa que deles os consumidores poderiam ter, isto é, da utilidade dos bens. Para ele, o preço justo funda-se na estimativa comum ou no acordo dos demandantes, ou poderá também ser determinado pelo mercado.¹⁹ Essa posição de Vitoria rechaça o pensamento dos escolásticos medievais sobre o assunto. Para eles, o valor e o preço justo dos bens embasa-se no custo de produção, não em sua maior ou menor utilidade. Vitoria apresenta a distinção entre bens de luxo e bens ordinários. Para ele os bens de luxo podem ser vendidos a um preço elevado, pois o comprador pagaria satisfeito o cobrado. Como teólogo preocupado com os aspectos morais do comércio, Vitoria, na linha tomista, afirma que a venda de mercadoria com algum defeito só terá seu preço justo se o vendedor comunicar o fato ao comprador. Se, mesmo sabendo do defeito, o consumidor pagar o preço que lhe é apresentado, não haverá fraude na transação. Sobre a riqueza particular, obtida sem fraude, assinala que tal atividade estimula a atividade econômica e, como tal, pode beneficiar a sociedade. Apresenta firme defesa do livre comércio e da livre circulação de pessoas ao assegurar que existe uma sociedade natural entre todos os povos, ou seja, um direito natural de comércio e de comunicação, independente da religião e da vontade de governos e Estados. Nessa mesma direção, outro importante neoescolástico espanhol, Martin de Azpilcueta (1493-1586), conhecido também como doutor Navarro, professor de *Prima em Cânones*, em matéria econômica, entre suas contribuições mais destacadas estão os elementos sobre câmbio, expostos em sua obra *Comentário Resolutório de Câmbios*, que, séculos depois, estariam nos fundamentos moderno-contemporâneos da Teoria Quantitativa da Moeda. Além disso, teorizou sobre usura,

¹⁸ Braudel (1983), pp. 525-526.

¹⁹ Vitoria (2006b), p. 85.

valor e preço e as questões morais relativas ao assunto e escreveu sobre seguro marítimo.²⁰ Diego de Covarrubias y Leyva (1552-1577), professor em Salamanca, nos passos de Vitoria defende a teoria subjetivista do valor, quando diz que o valor de um bem depende da estimativa, mesmo tola, que dele possa ter o consumidor. Em matéria monetária, teorizou sobre as condições negativas da diminuição do conteúdo metálico das moedas e “criticou o sistema de reservas fracionárias dos bancos”.²¹ Luís Saravia de la Calle,²² em sua obra *Instrucción de mercaderes*, escreveu que “os que medem o justo preço de uma coisa segundo o trabalho, custos e riscos, cometem um grave erro; porque o preço justo nasce da abundância ou falta de mercadorias, de mercadores e de moeda, e não dos custos, trabalhos e riscos”.²³ Tomás de Mercado (1523-1575), dominicano que viveu em Sevilha e no México, publicou, em 1569, um livro sobre comércio, que teve grande repercussão em sua época, intitulado *Tratos y Contratos de Mercaderes*. A obra foi redigida por solicitação de comerciantes que dele queriam conselhos sobre as questões morais e de consciência relativas à atividade comercial. Sob influência tomista, porém, consciente das realidades econômicas do seu tempo, nomeia os princípios morais que devem reger a atividade mercantil, que, para ele, deve se dar com a observância do bem comum, da equidade e da justiça. Mercado trabalha seu texto considerando o fato de que o comércio, até então centrado no Mediterrâneo, deslocava-se para o Atlântico, tendo como centros determinantes as cidades de Lisboa e Sevilha.²⁴ Por sua vez, preocupado com as questões morais e políticas decorrentes da nova conjuntura econômica na Espanha, em especial o papel do Estado, Juan de Mariana (1536-1624), jesuíta libertário, teólogo, filósofo, historiador e jurista, expõe seu pensamento econômico em suas obras *Del Rey y de la Institución de la Dignidade Real* e, de forma específica, em seu livro *Tratado y Discurso sobre sobre la Moneda de Vellón*. O primeiro livro foi escrito por solicitação de Garcia Loyasa y Girón, clérigo que, à época, era o preceptor do príncipe herdeiro, Felipe, mais tarde Filipe III de Espanha. A obra foi redigida para orientar a formação do príncipe, isto é, no modelo dos *Espelhos de Príncipe* (*Specula*

²⁰ De Juana (1998), pp. 140-164.

²¹ Iorio (2017), p. 65.

²² Não há registros sobre as datas de nascimento e morte de Saravia de la Calle.

²³ Iorio (2017), p. 65.

²⁴ Mercado (2010), pp. 78-129.

Principum), gênero literário voltado à educação e aconselhamento de herdeiros presuntivos reais. Nos dois textos, Mariana apresenta, de forma precursora, teorias econômicas de fundamento liberal, uma vez que centraliza seu pensamento na defesa da propriedade privada, na liberdade econômica, no equilíbrio orçamentário e na estabilidade da moeda.²⁵ Dissertando sobre a questão dos tributos lançados sobre o povo de forma injusta, e discutindo o problema da desvalorização da moeda por iniciativa real, afirma:

i[...] si el príncipe no es señor, sino administrador de los bienes de particulares, ni por este camino, ni por otro, podrá tomar parte de sus haciendas, como hace todas las veces que se baja la moneda, pues les dan por más lo que vale menos.²⁶

Em outra referência ao tema, adverte:

[...] El rey no puede, por su voluntad, y sin que medie el consentimiento del pueblo, adulterar la moneda: esta es un género de tributo que se saca de los bienes de los súbditos. Nadie podrá conceder que el oro en peso igual tenga el mismo valor que la plata, o esta que el hierro.²⁷

Nos limites do presente artigo discute-se apenas uma síntese do pensamento de Juan de Mariana em matéria econômica. Contudo, mirando o que acontecia na Espanha em seu tempo, ele faz, nas duas obras citadas, pesadas críticas à nobreza e ao governo de seu país. Indica ao príncipe que, para o êxito de seu governo, além da obrigação de cumprir o direito natural e evitar excessiva intervenção do Estado na atividade econômica, deve reduzir e limitar os gastos públicos, moderar os benefícios concedidos aos ministros, funcionários e validos reais, extinguir monopólios, que impõem preços em detrimento do povo. Por outro lado, deverá lançar impostos sobre artigos de luxo e equilibrar o orçamento, pois o descontrole nessa matéria – diz Mariana – gera mais impostos, emissão de moeda e aumento dos preços das mercadorias. Encerrando sua análise sobre a questão monetária, ele registra o seguinte:

²⁵ Mariana (2017a), pp. 168-173; Mariana (2017b), pp. 31-113.

²⁶ Mariana (2017b), p. 27.

²⁷ Mariana (2017a), p. 169.

Concluiremos amonestando a los príncipes que nunca alteren los primeros fundamentos del comercio como son los pesos, las medidas y la moneda, si quieren tener segura y tranquila la república; pues bajo la apariencia de una utilidad del momento, están escondidos el fraude y el engaño.²⁸

Por último, vale lembrar que em seu discurso político, discutindo se é legítimo “oprimir o tirano”, afirma que “é lícito a qualquer pessoa tirar a vida do governante tirano que oprime o país com todos os males”.²⁹ Em razão dos comentários desairosos expostos em seus escritos sobre economia monetária, contra ministros do rei da Espanha, Mariana foi duramente atacado pelo Duque de Lerma, protegido do rei Filipe III, que o acusou de vários crimes, inclusive de lesa-majestade. Em consequência, aos 73 anos, ele foi encarcerado pela Inquisição no Convento de São Francisco, em Madrid. Ficou detido por 18 meses. Não chegou a ser julgado, não se retratou e, para a época, surpreendentemente não sofreu outras punições. O importante conjunto de obras econômicas pioneiras elaborado pelos escolásticos tardios no século XVI e nos primeiros tempos do século XVII ficou praticamente ignorado até o século XIX, ocasião em que o fundador da Escola Austríaca de Economia, Carl Menger, iniciou o resgate da contribuição dos mestres da Escola de Salamanca para a construção da Economia científica moderna.

Referências bibliográficas

- Aguadé Nieto, Santiago (2016) *Humanismo y Orígenes del Estado Moderno*, in *Historia de España de la Edad Media*, Ángel, Vicente e Palenzuela, Álvarez (Coord.), Editorial Planeta, Barcelona.
- Backhouse, Roger Edward (2007), *História da economia mundial*, Celso Mauro Pacionik, Estação Liberdade, São Paulo.
- Bell, John Fred (1961) *História do Pensamento Econômico*, Giasone Rebuá, Zahar Editores, Rio de Janeiro.
- Braudel, Fernand (1983), *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo*, V. I, Martins Fontes, Lisboa.
- Cárcel, Ricardo García (2003), *La Significación de la dinastía de los Áustrias*, in: *Historia de España – Siglos XVI y XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid.

²⁸ *Ibidem*, p. 174.

²⁹ Mariana (2017a), p. 41.

- De Juana, Rodrigo Muñoz (1998), *Moral y Economía en la obra de Martín de Ezpilcueta*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- Fazio, Mariano (2017), *El Siglo de Oro Español*, Rialp, S. A. , Madrid.
- Hespanha, António Manuel (2005), *Cultura Jurídica Europeia – Síntese de um Milénio*, Fundação Boiteux, Florianópolis.
- Huerta De Soto, Jesús, (2012), *Moeda, Crédito Bancário e Ciclos Econômicos*, Márcia Xavier de Brito, Instituto Ludwig von Mises, São Paulo.
- Iorio, Ubiratan Jorge (2017), *Do Protoaustríacos a Menger – Uma Breve História das Origens da Escola Austríaca de Economia*, LVM Editora, São Paulo.
- Mariana, Juan de (2017), *Del Rey y de la Institución de la Dignidad Real*, Traducido de la segunda edición, 1640, Madrid, Sociedad Tipográfica y Literaria, 1845, edição facsímile Lexington, KY, USA.
- Mariana, Juan (2017), *Tratado y Discurso sobre la Moneda de Vellónm*, Ediciones Deusto, Barcelona.
- Mercado, Thomas de (2010), *Tratos y Contratos de Mercaderes*, Publicaciones de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Rothbard, Murray Newton (2014), *Os Escolásticos Tardios Espanhóis, Parte I*, MISES: Interdisciplinary Journal of Philosophy, Law and Economics, p. 141-154.
- Schumpeter, Joseph A. (1954), *History of Economic Analysis*, Routledge Publisher, Abingdon, Reino Unido.
- Pérez, Joseph (2016), *Idade Moderna*, in: Valdeon, Julio, Pérez, Joseph e Juliá, Santos (2016), *História de Espanha*, Luís Filipe Sarmiento, Edições 70, Lisboa.
- Vitoria, Francisco de (2006a), *Os Índios e o direito de guerra*, Ciro Mioranza, Editora Ijuí, Ijuí.
- Vitoria, Francisco de (2012), *Sobre el poder civil*, Editorial Tecnos, Madrid.
- Vitoria, Francisco de (2006b), *Contratos y Usura*, Idoya Zorroza, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

O mistério dos espelhos

Antonio Maura (Sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras)

Abstract: Os textos de Clarice Lispector são suscetíveis de leituras diversas, que podem ocorrer tanto no campo literário ou filosófico quanto no campo visual. Nesse sentido, é ilustrativo o que aconteceu com o breve fragmento dedicado ao mistério dos espelhos, do livro *Água Viva*. Das imagens de uma exposição da artista brasileira Vera Mindlin às gravuras da portuguesa Saskia Moro, são também inúmeras as diferentes leituras literárias realizadas, entre outras, por Hélène Cixous, Sonia Netto-Salomão ou Heloisa Vilhena de Araujo. Todas essas interpretações são válidas e tentam lançar luz sobre o mistério que reside em toda a obra de Clarice Lispector, que, como este estudo tenta mostrar, tem origem nos contos hassídicos que a escritora brasileira, de origem ucraniana, herdou da tradição de seus antepassados. Por outro lado, também é interessante destacar os usos contínuos de um mesmo fragmento para servir de suporte tanto para um artigo quanto para uma obra de ficção no que se convencionou chamar de “círculo de textos”, o que é comum na produção literária desta escritora.

Em 4 de novembro de 1972, o *Jornal do Brasil* publicou a habitual contribuição literária de Clarice Lispector em uma página do segundo caderno cheia de publicidade: um xadrez de anúncios de restaurantes e teatros. Naquele sábado, no meio daquela miscelânea, a escritora apresentou dois pequenos textos intitulados *O silêncio dos portais* e *Espelhos de Vera Mindlin*. Mas o que interessa neste trabalho é o segundo que comenta a exposição da gravadora Vera Bocayuva Mindlin, artista carioca nascida em 1920 que havia apresentado uma exposição com a sua série *Espelhos*. Na sua crônica, Clarice afirma: “Vera Mindlin deve ter precisado de sua própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que me vejo sou eu, mas espelho vazio é

que é o espelho vivo”. E um pouco depois a escritora explica: “Depois, apenas com preto e branco, Vera recapturou sua luminosidade arco-irizada e trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturou também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor”. Clarice refere-se apenas a gravadora nesses dois parágrafos, embora todo o texto tenha sido dedicado à sua obra. O resto do texto, como se verá mais adiante, tenta dar conta de uma epifania: é uma reflexão de menos de setenta linhas sobre a multiplicação das imagens e o absoluto.

Na segunda parte do livro *A legião estrangeira*, com o nome *Fundo de gaveta*, de Clarice Lispector, editado em 1964 — ano em que também foi publicado *A paixão segundo G.H.* e teve lugar o golpe militar no Brasil — foi reproduzido esse mesmo texto. É muito provável, portanto que, com anterioridade, o mesmo tenha sido publicado na revista *Senhor*, na seção que Clarice chamou *Children’s corner*¹, e se refira à primeira exposição da série *Espelhos*, de Vera. A escrita de Clarice, coletada no *Children’s corner* da revista *Senhor*, no *Fundo de Gaveta* de *A legião estrangeira* e no *Jornal de Brasil* de novembro de 1972, com pequenas variações, entre as quais devemos destacar o apagamento do nome de Vera Mindlin, aparecerá novamente no livro *Água viva*. É mais um exemplo da reimpressão de seus textos, que são duplicados e republicados em livros, jornais e revistas, numa espécie de dança escritural, numa “circularidade de textos” que ocorre na obra clariceana das décadas de sessenta e setenta do século XX. Mas antes de refletir sobre o texto, gostaria de dizer algo sobre a gravadora que o inspirou: Vera Bocayuva Mindlin (1920-1985) foi uma artista plástica que trabalhou principalmente com gravuras em metal e litografia, passando pela figuração e pela abstração. Sua série *Espelhos*, datada em 1963, em preto e branco, tem curvas e sinuosidades que lembram as imagens imprecisas que aparecem num espelho quando nele nada se reflete. Em 1969 publicou um livro de arte em que seus trabalhos foram apresentados junto aos poemas de João Cabral de Mello Neto. É bom lembrar que Cabral casou-se com Marly de Oliveira em 1988, embora ambos tivessem se conhecido vinte anos antes, como comenta o seu biógrafo². Como é sabido, Marly foi

¹ Esta crônica, que me foi impossível achar, teve que ser editada entre finais de 1963, ano no qual estão fechadas as gravuras, e o primeiro semestre de 1964, pois em setembro desse ano saiu dos prelos *A legião estrangeira*, publicada pela Editora do Autor.

² Marques 2021, p. 454.

uma das amigas íntimas de Clarice e a ajudou na criação de *A Paixão Segundo G.H.*³. Também é interessante explicar que Vera Mindlin era neta de João Luis Alves, senador e ministro da Justiça da República Velha, membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) e pai da escultora Maria Martins, entrevistada por Clarice. Vera, que tinha a mesma idade de Clarice, era sobrinha de Maria, conhecia João Cabral e devia pertencer ao seu círculo de conhecidos e amigos. Por outro lado, Clarice Lispector esteve sempre muito próxima ao mundo artístico e não só pelo fato de ela própria pintar, como demonstram as dezessete tábuas preservadas na Casa Rui Barbosa, mas também pela sua estreita relação com Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Mario Cravo ou Carlos Scliar, por citar apenas alguns entre os muitos criadores de artes plásticas que ela frequentou. Não há dúvida de que Vera Mindlin estava entre as pessoas que Clarice conhecia e com quem confraternizava no glamoroso Rio de Janeiro dos anos sessenta do século passado. Estes fatos explicariam a origem deste enigmático texto que se reproduz continuamente até ser apresentado como uma epifania da pintora-protagonista do livro *Água viva*, que a própria escritora classificou de “ficção”.

Diferentes autores já se ocuparam da gênese deste livro partindo dos manuscritos originais denominados *Atrás do pensamento: monólogo com a Vida* e *Objeto Gritante*, portanto não me deterei a explicar a filiação entre esses textos inéditos e a ficção *Água viva*. O que posso assegurar é que o fragmento do qual falamos não se encontra em nenhum dos dois manuscritos mencionados. Este texto que tenta explicar o significado dos espelhos foi rodando, num contínuo vaguear de publicação em publicação, como já foi dito, até encontrar o seu lugar naquele livro estranho e de difícil classificação. O que é *Água viva*? A história de uma pintora que narra o seu cotidiano, as suas impressões como num diário? É uma criação original, uma história imaginária? Ou poderia ser considerado um texto de sabedoria bíblica à maneira dos *Salmos*, do *Cântico dos Cânticos* ou do *Eclesiastes*? Talvez o texto de *Água Viva* seja uma obra que a tradição judaica tem chamado de “kethuvim”, “escritos”, para diferenciá-los dos livros de Moisés e dos profetas. Seria então *Água viva* uma “escritura” com uma pátina hassídica?

O hassidismo é uma escola cabalística que teve numerosos seguidores entre judeus poloneses e ucranianos. Começou aos meados do

³ Conforme escreve Teresa Montero (Montero 2021, p. 318) e como também me contou a própria Marly numa conversa pessoal.

século XVIII e foi fundada por Baal Shem Tov (1700-1760). Entre suas principais características está a de expressar a sabedoria e o conhecimento religioso ou místico por meio de histórias e contos que comovem o ouvinte. Foi o caminho para recuperar a manifestação do divino que reside nas pequenas situações da vida cotidiana, porque, como lembra Martin Buber, “las chispas de Dios brillan en todos los seres y en todas las cosas”⁴. Na verdade, o movimento hassídico é uma expressão da experiência do povo judeu forçado a vagar sem rumo, que sofreu numerosos pogroms, perseguições e humilhações. É, portanto, a manifestação de um Judaísmo no exílio que, na sua fuga precipitada, esqueceu os livros de orações e os rituais.

A tradição judaica que Clarice herdou do pai era hassídica e muitas de suas histórias poderiam explicar a forma em que as pequenas coisas e anedotas da vida cotidiana tornam-se especialmente significativas, pois elas são faíscas brilhantes: são os gestos da eternidade que nos rodeia. A presença de um ovo na mesa da cozinha dará origem àquele texto extraordinário e perturbador que é *O ovo e a galinha*. Uma barata presa na porta de um armário dará origem à chocante história de *A Paixão Segundo G.H.*. Um cego que masca chiclete na rua causará a crise existencial de Ana, protagonista da história *Amor*, do livro *Laços de família*, e transformará as suas expectativas e sua visão de mundo. Algo semelhante acontece com a presença dum simples espelho, objeto comum nos espaços habitados pelos seres humanos e que nos acompanha desde a Idade do Bronze. O que é um espelho? pergunta Clarice, ou a personagem sem nome ou com nome presunto — Amptala⁵ — de *Água viva*. Não existe um espelho, só existem espelhos, porque só um já é infinito. Só quando dois espelhos se enfrentam podemos falar dos seus inúmeros clarões que ocupam o espaço, que são a mesma imagem do universo. O espelho não pode ter sido criado, é um ser que teve que nascer, que tem vida em si, com o seu aspecto sonâmbulo, a sua liquidez como a da água, cheia de reflexos: é um vazio cristalizado. Um espelho não reflete nada, é a própria luz, porque graças a ele o ato de ver torna-se possível. Mas, o espelho também pode ficar congelado e opaco quando a luz não incide nele: é, então, como à noite das eras antigas, gelada e escura, dos tempos que não conseguimos lembrar. O

⁴ Buber 1993, p. 26.

⁵ “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma: Eu me dou o nome de Amptala” (Lispector 2019, p. 55).

espelho é feito de luminosidade e de escuridão, é quente e congelado, é um campo nevado e um deserto de areia onde alguém poderia, como os eremitas, se perder com um pedaço dele, porque em seus inúmeros reflexos, em seu imenso território habita a Divindade. O espelho também é um utensílio doméstico pendurado na parede acima da pia ou no corredor de qualquer casa. Os arquitetos os utilizam para multiplicar o espaço, para expandi-lo. Muita gente se serve deles e não sabe que o espelho tem um significado profundo, que é mais que um objeto: é um símbolo. “Só uma pessoa muito delicada pode entrar numa sala vazia onde há um espelho vazio, e com tanta leveza, com tanta ausência de si, que a imagem não marca”⁶. Clarice o deixa bem claro: o que é perigoso não é o objeto, mas o seu significado, os seus reflexos. Se pudéssemos passar despercebidos diante de um espelho vazio e não deixar que ele nos refletisse, veríamos o espelho como ele é. Mas isso é impossível, porque não podemos evitar que a nossa imagem se reflita nele e é isso que torna este simples objeto cotidiano, feito de vidro ou metal polido, tão importante e perigoso.

Numa obra dedicada ao livro *Água viva*, a escritora francesa Hélène Cixous afirma que “the question of the enigma of the mirror is also the question of the enigma of the relationship between self and world”⁷. Certamente, o que vemos no espelho é o que os outros veem. Diante de um espelho somos expostos ao outro, a um olhar que se inscreve na lâmina lisa, fria e impassível do vidro opaco. É o mundo que nos observa desde essa lâmina impassível. Porém, dois ou mais espelhos criam uma torrente de imagens:

Two mirrors are sufficient, and one has all the mirrors of the world. The other mirror can be the absent eye. The mirroring of two leads not to three but to the infinite. One reflects the reflection of what the other has reflected. One does not leave the space of the mirror, but there is no other, no self⁸.

Como nos lembra Cixous nesta leitura paralela à escrita de Clarice, o olhar do espelho é equívoco, pois mais de um espelho nos leva à uma sucessão de repetições, à infinitude das imagens e, em última instância, ao vazio do ser, à negação de si mesmo. Fora do

⁶ Lispector 2019, p. 81.

⁷ Cixous 1990, p. 50.

⁸ Ibid., p. 51.

espelho não há imagem, somos uma presença desconhecida, o eu desatento que suportamos sem nos ver: a vida sem representação. Mas o que aconteceria se fosse o silêncio que estivesse inscrito no espelho? “But who can speak if it is silence that is mirrored in silence?”⁹ Porque o espelho é um “campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros”¹⁰. Por isso é um dos objetos mais misteriosos do mundo e o surpreendente é que todos passamos diante de um ou mais espelhos no dia sem perceber esse labirinto de silêncios, de imagens multiplicadas que se abrem diante de nós. Sem nos darmos conta, nos encontramos no limiar do desconhecido, no limite do infinito. Mas, por outro lado, Hélène Cixous salienta que não é um espelho real, porque “the mirror of which Clarice speaks is unthinkable because it is a written mirror”¹¹. É a própria escrita que se repete continuamente. O texto de Cixous reitera novamente o de Clarice, que tanto percorreu as páginas de revistas e jornais até ser impresso no livro *Água viva*: são textos que se replicam, visões de um mundo que é pura miragem, repetição de inúmeras imagens, de matéria e vida, do próprio silêncio.

Por outro lado, a pensadora espanhola María Zambrano, que não conhecia a obra de Clarice, se soubesse, sem dúvida que teria se identificado com ela, pois há muitas afinidades nos assuntos que as duas escritoras empreendem e também no tom poético-simbólico com que os abordam. María Zambrano escreve em *Los sueños y el tiempo* que quando “nos vemos reflejados en un espejo, basta el vernos para sentir esta impresión inequívoca de algo absoluto”. Estas palavras poderiam ter sido escritas pela própria Clarice. O espelho vazio, onde nada se reflete, assemelhar-se-ia à imagem do absoluto. Mas a filósofa espanhola continua: “en la imagen que el espejo ofrece encontramos tan sólo un aspecto de nuestra figura física, un instante de nuestra expresión; es una imagen fragmentaria. Por eso la rechazamos, aunque sea bella; nos horroriza, no puede ser aceptada; pues la unidad del ser viviente rechaza como degradación, y aun calumnia, su descomposición fragmentaria”¹².

Como explica Zambrano, o espelho não mostra o que nós somos, ele nos engana. A imagem que reproduz de nós é fragmentária, quando somos um

⁹ Ibid.

¹⁰ Lispector 2019, p. 80

¹¹ Cixous 1990, p. 51.

¹² Zambrano 1992, pp. 146-47.

todo, e instantânea, quando nos movemos ininterruptamente. Portanto é falsa, já que, encontramos-nos no centro de uma corrente incessante, de um fluxo que só irá parar na morte. É por isso que o espelho mente para nós, ou pior ainda, nos calunia. Mas em Clarice não há calúnia, há surpresa, mistério e estupor diante do desconhecido, da multiplicação da mesma imagem que acaba anulando tudo. É a presença de Deus que nos absorve no seu absoluto, no seu nada profundo, e nos multiplica na criação através das suas emanações, das centelhas divinas que somos cada um de nós, e também as coisas e os seres que nos rodeiam.

Existem, como dizemos, muitas semelhanças nas obras de ambas escritoras, tanto conceitualmente quanto no campo da sensibilidade. Entre essas concomitâncias podemos citar o “sentimento” de Zambrano e o “sentimento-pensamento” de Lispector. Ambas falam dos múltiplos nascimentos do ser, de ter que morrer inúmeras vezes e renascer para permanecer vivos. E também da gestação da escrita, como lembra a professora Sonia Netto Salomão: “a tarefa teórica *feminina* ligada à gestação, à criação inaugural de um corpo em processo, pode ser uma perfeita definição do trabalho linguístico de Clarice Lispector”¹³. É preciso fazer nascer um texto, uma linguagem sonâmbula, uma verdade que está além da vigília e do sono. “Dormir é abstrair-se e espriar-se no nada”, escreve Clarice em *Objeto gritante*¹⁴, algo que María Zambrano também poderia ter dito. Estes pontos de ligação entre a escritora espanhola e a brasileira, contemporâneas, mas que nunca se conheceram, foram estudados, como já foi referido, pela professora Sonia Netto Salomão e outras autoras¹⁵. Poderíamos refletir muito sobre esse paralelo entre duas escritoras que também apresentam grandes divergências devido, em grande parte, às suas tradições religiosas de origem. A verdade é que Clarice viveu entre cristãos, embora suas origens fossem judaicas. Ela às vezes citava Teresa de Jesus e Juan de la Cruz, e escrevia em jornais e revistas para um público predominantemente cristão. Porém, as suas raízes profundas, como já foi explicado, são *hassídicas*, e no seu profundo inconsciente bate o espírito de um Deus que aparece nas ocasiões mais quotidianas, nos objetos mais comuns, como também acreditava Teresa de Jesus, neta de um judeu convertido e descendente de judeus praticantes. Por outro lado, María Zambrano

¹³ Salomão 2012, p. 131.

¹⁴ Lispector, manuscrito *Objeto gritante*, p. 183.

¹⁵ Debe-se mencionar Quenguan 2009.

também considera a vida dos animais e das plantas impulsos de um sonho que não conseguiu despertar totalmente, que ainda não emergiu a uma consciência lúcida, própria do ser humano. Contudo, Clarice Lispector volta-se continuamente para os animais e tenta desvendar o seu segredo, o seu mistério congênito, que é o mesmo que o dela, da Vida no seu sentido mais profundo. Os animais são um outro eu no qual Clarice se observa, seus irmãos na difícil e arriscada jornada da vida. Também o são as plantas, especialmente as flores, das quais oferece um catálogo, que poderia ser descrito como psicológico, neste pequeno volume de *Água viva*.

A escrita dedicada aos espelhos teve também outras leituras, diferentes perspectivas a partir das quais pode ser interpretada e que merecem destaque¹⁶. Entre outras, a escritora e diplomata Heloisa Vilhena de Araujo, autora de estudos altamente lúcidos sobre a obra de Guimarães Rosa¹⁷, compara o fragmento de *Água viva* com o conto *O espelho* do autor mineiro. Quanto ao texto de Clarice, ela o equipara ao início do *Gênesis*, pois o que Clarice Lispector busca é “o espelho vazio—o espelho propriamente dito—o ‘it’, o ar, o deserto, o silêncio, a ausência completa de forma, a treva, o instante de fora do tempo e do espaço, a matéria-prima”¹⁸. Ou seja, o espaço, ou o seu simulacro, anterior à criação. Porém, o espelho visto por Guimarães Rosa em seu conto homônimo, publicado no seu livro *Primeiras estórias*, é diferente. No caso do escritor mineiro, o espelho reflete primeiro uma imagem: a do narrador e protagonista da história, que também é uma confissão. Mas o narrador encontra no fundo daquela lâmina fria algo que o horroriza: “foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo”¹⁹. É ele essa pessoa nojenta? Ele não o consegue acreditar e, a partir daquele momento, procura outras maneiras de se olhar em diferentes estados de ânimo, mas só consegue ver aquele rosto que deve ser o seu ou, pelo menos, o que dele veem os outros. Então, numa segunda tentativa, ele deci-

¹⁶ Tem também que destacar alguns estudos em que o texto dos espelhos clariceanos é abordado tangencialmente. São, entre outros, os trabalhos de Cleonice Mourão, da Universidade Federal de Minas Gerais, Arnaldo Franco Junior, da Universidade Estadual Paulista (UNESP) ou Edgar César Nolasco, da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁷ Entre outras obras, devemos destacar Araujo 1992, 1996.

¹⁸ Vilhena de Araujo 1923.

¹⁹ Guimarães Rosa 1977, p. 63.

de se examinar seletivamente para fugir de sua imagem nauseante. Assim, começa a procurar no reflexo do espelho os contornos de um animal que se assemelhe a sua origem ancestral, segundo certas teorias provenientes da fisionomia de Jean-Gaspar Lavater. Mas ele também não obtém nenhum resultado. Então decide não se olhar mais no espelho. Ele os evitará até que um dia, por acaso ou porque esqueceu seu propósito, olha casualmente para um e, para sua surpresa, não consegue se ver: “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, a dispersão da luz, tapadamente tudo”²⁰. E esta experiência persiste, pois ele não se distingue cada vez que se depara com um espelho. Mas, num momento, quando atravessa um período de grande sofrimento, dá uma olhada casual a um espelho e começa a distinguir “o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância”²¹. E depois o que emerge, ou começa a desenhar-se, é o rosto de uma criança “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal...”²². Se recupero a experiência da personagem de Rosa é porque o espelho que descreve é revelador. Parece um oráculo que falasse com imagens e não com palavras. E é também um espelho literário, pois ocupa o centro do livro, dividindo-o—com dez contos anteriores e outros dez posteriores—em duas partes, como um limite, como fronteira. *Primeiras estórias* é um dos grandes livros do autor mineiro, pois contém, entre outros, o conto *A terceira margem do rio*, que já foi inúmeras vezes traduzido para diversos idiomas e é um dos mais conhecidos do autor de *Grande sertão: veredas* e *Meu tio ou Iauaretê*.

Heloisa Vilhena de Araújo em sua análise explica que se Clarice retorna ao início da vida e do mundo, ao caos anterior à criação, Rosa vê naquela confusão original um vislumbre de luz como um fio de voz, ao primeiro balbúcio da Palavra, da Palavra de Deus com a qual começa o *Evangelho* segundo São João. Assim nos encontraríamos, na sua opinião, com duas tradições religiosas muito próximas, embora não estritamente semelhantes. O espelho de Clarice, assim como o de Rosa, é um espelho escrito. Se a história do autor mineiro ocupa o meio de seu livro de contos, a de Clarice é uma história *hassídica*, como já menciona-

²⁰ Ibid., p. 66.

²¹ Ibid., p. 67.

²² Ibid., p. 68.

mos, introduzida como passagem em uma escrita repleta de epifanias. Uma história que, como lembra Martín Buber, “debe ser contado de tal manera que se convierta en una ayuda por sí misma”. Uma história deve refletir a realidade de tal forma que ela surja diante de nós. E para explicar isso conta a anedota do neto de um discípulo de Baal Shem, fundador desta escola cabalística:

Mi abuelo era cojo. Una vez le rogaron que refiriera un cuento y él describió como el santo Baal Shem acostumbraba a saltar y bailar mientras oraba. Mi abuelo, transportado por sus propias palabras, se puso de pie y comenzó a brincar y a danzar como lo hacía su maestro. Y desde ese instante curó para siempre de su cojera. ¡Es así como un cuento debe ser contado²³!

Uma história não deve apenas contar uma anedota, por mais verdadeira que seja a sua descrição, deve garantir que o milagre ocorra, que os acontecimentos que conta se tornem realidade. Se observarmos o texto de Clarice nos espelhos, vemos que ele se multiplica em imagens, em palavras, mas também se projeta em diferentes comentários. Entre eles estão os que oferecem Hélène Cixous e Heloisa Vilhena de Araújo, e este que vocês estão lendo, pois todos eles são leituras e interpretações sucessivas duma mesma passagem literária de Clarice. *Os Espelhos* é um exemplo vivo do que se conta, pois, o espelho não só é descrito, mas também multiplicado literariamente. Talvez esta seja também uma das razões pelas quais Clarice insistiu em que este texto passasse duma revista para o livro e depois para o jornal antes de fazer parte da sua obra *Água viva*, numa sucessão de publicações como *Fundo de Gaveta* da coletânea *A legião estrangeira*, como já foi dito, e que depois continuaria no seu livro póstumo *Para não esquecer*, que recuperava as melhores crônicas publicadas na revista *Senhor*.

No início deste trabalho mencionei que o texto itinerante de *Os Espelhos* surgiu como uma epifania provocada pela contemplação de uma exposição de gravuras de Vera Mindlin. Foi a visão de um espelho imaginário, ou de uma série deles interpretados graficamente, o que provocou em Clarice uma proliferação de imagens e palavras semelhantes a uma alucinação. E, curiosamente, da mesma forma que este comentário começou parece que deve terminar. Acontece que, para homenagear o centenário do nascimento da escritora, uma

²³ Buber 1993, p. 18.

artista espanhola de origem luso-holandesa, Saskia Moro, realizou um conjunto de gravuras especificamente dedicada a *Os Espelhos*. A artista utiliza os textos clariceanos para imprimi-los sobre um suporte translúcido, papel ou vidro, de maneira que os dois lados tenham a mesma importância. Esses textos difusos e misteriosos parecem gotas de tinta condensadas e espalhadas horizontalmente em aglomerados de nuvens com tons azuis sobre um fundo cinza-amarronzado. “La técnica del grabado” —explica Saskia Moro— “en la mayor parte de los casos trabaja sobre una imagen-matriz que resulta ser espejo de su estampación. El grabador tiene que tener ese espejo siempre presente para que sus estampas no queden descompensadas en su composición”. A técnica do espelho, então, faz parte da própria impressão. “También usé” —continua ela— “la transparencia del soporte para que el otro lado parezca el reflejo de la imagen, de aquí que múltiples obras las he realizado sobre papeles finísimos japoneses o telas serigrafadas”²⁴. Os materiais —tecido, papel japonês ou vidro— pela sua delicadeza, sua aparente fragilidade e sua transparência são espelhos reais e virtuais: superfícies diáfanas que se imprimem com as modulações de uma melodia sem fim em tons de azul, preto e castanho. É uma variação inesgotável que lembra os brilhos infinitos dos que fala Clarice em seu texto, o “vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para seguir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe”²⁵. Essa frase clariceana é serigrafada em um espelho real, que reflete a luz e o ar, e confere maior vivacidade tanto ao texto quanto à imagem. E é também uma resposta às gravuras de Vera Mindlin de 1963, ao texto que analisamos e aos comentários que tem provocado e provocará novamente. Os reflexos dos espelhos reais, ou dos escritos e das obras plásticas que os reproduzem, assemelham-se aos clarões que brotam duma origem desconhecida e são a base de todos os seres e coisas que existem no mundo, bem como do próprio universo. O mistério dos espelhos é o próprio mistério da criação.

²⁴ Moro, 2023.

²⁵ Lispector 2019, p. 80.

Referências bibliográficas

- Abrantes, Ana Claudia (2016), *Objeto gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*, Oficina Raquel, Rio de Janeiro.
- Araujo, Heloisa Vilhena de (1992), *Uma raiz da alma*, Edusp, São Paulo.
- (1996), *O roteiro der Deus: dos estudos sobre Guimarães Rosa*, Editora Mandarim, São Paulo.
 - (1923), *Água viva*. Texto original enviado por correio ao autor, Rio de Janeiro.
- Arêas, Vilma (2005), *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Buber, Martin (1993), *Cuentos jasídicos: los primeros maestros*, trans. Ana M^a G. de Kantor, Paidós Ibérica, Barcelona.
- Cixous, Hélène (1990), *Reading with Clarice Lispector*, trans. Verena Andermatt Conley, Harvester Wheatsheaf, London.
- Gotlib, Nádia Battella (1995), *Clarice: uma vida que se conta*, Ática, São Paulo.
- Junior, Arnaldo Franco (2019), *Clarice Lispector e a poética da coisa*, in “Revista Fronteira”, 23, pp. 4-23.
- Lispector, Clarice (2019), *Água viva*, Rocco, Rio de Janeiro.
- Lispector, Clarice, *Objeto gritante*. Manuscrito conservado na Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- Marques, Ivan (2021), *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*, Todavia, São Paulo.
- Montero, Teresa (2021), *À procura da propia cosa: uma biografia de Clarice Lispector*, Rocco, Rio de Janeiro.
- Moro, Saskia (2023), *Dossier Espejos*, Madrid.
- Mourão, Cleonice (1981), *A fascinação do caleidoscópio: uma leitura de ÁGUA VIVA de Clarice Lispector*, Dissertação de Mestrado, UFMG, 1981.
- Nolasco, Edgar César (2002), *Quando a moeda literaria vale 1,99 no mercado clandestino de Clarice Lispector*, in “Revista Brasileira de Literatura Comparada”, 6, pp. 99-107.
- Peixoto, Marta (2004), *Ficções apaixonadas*, Vieira & lent, Rio de Janeiro.
- Quenguan, Myriam Jimenez (2009), *Clarice Lispector y María Zambrano: el pensamiento poético de la creación*, Horas y Horas, Madrid.
- Roncador, Sônia (2002), *Poéticas do empobrecimento: a escrita de Clarice*, Anna-blume, São Paulo.
- Rosa, João Guimarães (1977), *Primeiras Estórias*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- Salomão, Sonia Netto (2012), *Um Brasil no feminino? A linguagem de Clarice Lispector*, in Sonia Netto Salomão (ed.), *Da palavra ao texto*, Roma, pp. 121-147.
- (2020), *Clarice Lispector lida por Ettore Finazzi-Agrò: A escrita da diferença*, in Roberto Vecchi e Vincenzo Russo (eds), *A teoria Gentil. O projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò*, Camões Instituto”, pp. 189-205.
- Zambrano, María (1992) *Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, Madrid.

Il concepimento di Merlino fra disperazione e speranza

Arianna Punzi (Università La Sapienza di Roma)

Abstract: Il contributo si concentra sulla prima parte del *Merlin en prose* e, attraverso il confronto fra la versione in versi attribuita a Robert de Boron e la sua prosificazione, si propone di porre in evidenza come l'intera vicenda che precede il concepimento di Merlino da parte del diavolo sia giocata intorno a due temi chiave: la *laetitia* e la *tristitia*. Il diavolo, infatti, si insinua nell'animo degli esseri umani soltanto dopo averli trascinati nella disperazione intesa in senso proprio come cancellazione di un orizzonte di speranza e possibilità di riscatto.

A una studiosa che ha lavorato sull'intreccio dei temi in diacronia, sul contatto tra generi e sulle riscritture, dedico con piacere una piccola riflessione intorno a un testo: il *Merlin en prose*, il cui statuto a cavallo fra la novella edificante e il romanzo continua ad offrire spunti interessanti di indagine.

La storia testuale del *Merlin en prose* si presenta estremamente articolata. Il punto di partenza è rappresentato da un testo in versi di cui sopravvivono solo i primi 500 versi e che si iscrive sotto l'autorità di Robert de Boron, autore anche del *Joseph*, testo che lo precede nell'unico testimone conservato¹.

A distanza di pochi anni un anonimo autore riscrive il *Joseph* e il *Merlin* in versi sottoponendoli ad una fedele azione di *derimage*. Non sappiamo se questo prosificatore avesse a disposizione l'intero *Merlin* o soltanto una parte e ancora più difficile è stabilire se allo stesso

¹ Si fa riferimento al ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2004.

Robert de Boron sia da attribuire il *Perceval* in prosa presente nei due manoscritti² del cosiddetto *Piccolo ciclo*³.

La terza fase è rappresentata dall'inserimento del *Merlin* nel più ampio ciclo del *Lancelot Graal* di cui rappresenta il secondo testo del ciclo dopo l'*Estoire del Sain Graal*. In seguito verrà collegato al *Lancelot* tramite un'opera di raccordo, certamente di fattura posteriore, denominata *Suite Merlin*⁴. Secondo Annie Combes il *Merlin en prose*:

Présente [...] une composition en deux parties, avec comme pivot l'endroit où il est fait pour la première fois allusion à Vertigier. Tout ce qui précède peu être perçu comme un vaste prologue, dans lequel on retrouve les traits génériques du *Joseph*, le « scripturaire » associé au « miraculeux »⁵.

Nel suo insieme appare comunque chiaro come il *Merlin en prose* si presenti come il frutto di assemblaggio di materiali disomogenei: se infatti nella prima parte del *Merlin* è evidente lo sforzo di proseguire sulla linea di storia religiosa impostata dal *Joseph*, nel momento in cui si realizza la saldatura con il mondo arturiano qualcosa cambia. Nella seconda parte, infatti, un ineludibile punto di partenza per la materia narrata è rappresentato dal *Brut de Wace* (e naturalmente dal suo modello latino l'*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth). Ecco così che nella seconda parte il meraviglioso prende il sopravvento sul miracoloso, ma è un meraviglioso che serve a conferire un'aurea profetica agli avvenimenti storici che si snodano sotto gli occhi del lettore compresa la vicenda dell'unione fra Uther Pendragorn e Ygerne dalla quale sarà generato Artù.

Un'ipotesi che andrebbe esplorata, ma non è questa la sede, è se in realtà Robert de Boron non avesse scritto oltre il *Joseph* solo la prima parte del *Merlin* (quella che si conclude con la consegna a Blaise della sua storia), in linea con la prospettiva religiosa e educativa del testo che lo precede. Solo in un secondo momento l'anonimo prosificatore avrebbe saldato quanto trovava nel *Merlin*, scritto di pugno da Robert, a ciò che dell'ambiguo mago aveva narrato Wace.

² Modena, Bib estense E 39 e Paris, BN nouv. acq. fr. 4166.

³ Si veda la traduzione italiana, corredata da una ricca introduzione di F. Zambon (ed.) (2005). Per l'edizione della trilogia, cfr. Cerquiglini (ed.) 1981.

⁴ Per un'introduzione complessiva al testo si veda Paradisi 2020, cui rinvio anche per la traduzione italiana. Data l'ampiezza della bibliografia ci si limita qui a segnalare taluni studi di riferimento: Micha 1980; Combes 1998, Trachsler 2018; Trachsler 2000.

⁵ Combes 1998, p. 18.

Ma torniamo al testo in prosa. La storia si apre intorno al concilio dei Diavoli, figure che la tradizione giudaico-cristiana rappresenta come segnate dal carattere dell'invidia e dall'inimicizia verso Dio e dunque ingannatori, animati da un'inesausta volontà di male. Basterà rileggere il passo della Sapienza:

Sì, Dio ha creato l'uomo per l'incorruttibilità,
lo ha fatto immagine della propria natura.
Ma per l'invidia del diavolo la morte è entrata nel mondo
e ne fanno esperienza coloro che le appartengono. (Sapienza 2, 22 23)

L'invidia, peccato capitale, diviene sfida, rabbia contro chi, come Dio, ha il potere di restituire speranza impedendo alla forza oscura del male di trascinare l'uomo nel buio della disperazione. Preda di un'incontenibile rabbia per aver perso il potere sugli uomini, strappati a loro da Dio e dai suoi ministri, vediamo i diavoli riunirsi in concilio per decidere come contrastare non solo e non tanto la potenza di Cristo vittorioso sulla morte, ma la restituzione della speranza, la possibilità di una salvezza che riscatti l'essere umano dal buio della colpa. Ecco allora che tutta la prima parte del *Merlin* si polarizza su due temi chiave: la speranza e la disperazione o più esattamente su due sentimenti complessi da definire: quello della *laetitia* e quello della *tristitia* per meglio definire la quale giova rileggere il versetto paolino:

Quae enim secundum Deum tristitia est, paenitentiam in salutem stabilem operatur; saeculi autem tristitia mortem operatur. (2 Cor 7, 10)⁶

Su questo sfondo scritturale non stupirà che un testo dall'evidente ambizione educativa proponga anche un'articolata geografia delle emozioni, ecco allora che sin dall'inizio la *tristitia* si lega non solo all'ira, ma anche all'invidia: "*tristitia* de bono proximi, quae est invidia, sequitur exultatio de malo [...]" , scrive ancora San Paolo, e si declina attraverso un lessico che si concentra attraverso il ritorno di alcuni lemmi chiave tra i quali spicca, in particolare, il verbo *courociez* da **corruptiare*:

Mout fu li ennems courciez

⁶ Anche Tommaso nella *Summa Theologica* distingue fra la *Tristitia* come passione legata al peccato e strettamente connessa all'ira (Sum. theol. I II 25 1; II II 35 2, 36 4, 162 2) ed una *tristitia* generata dalla consapevolezza della propria colpa e dal desiderio di redenzione (Sum. theol. I II 39 3; III 46 6).

Quant enfer fu ainsî brisieïz,
 Car Jhesus de mort suscita,
 En enfer vint et le brisa.
 Adam et Eve en ha gité
 Ki la furent en grant viuté.
 O lui emmena ses amis
 Lassus ou ciel, en paradis.
 Quant deable ce aperçurent,
 Ausi cum tout enragié furent;
 Mout durement se merveillierent (vv. 1-11)⁷

Mout fu iriez li annemis quant Nostre Sire o testé en Enfer et il en ot gité
 Adan et Eve et des autres tant com li plot. Et quant li enemi virent ce, si
 en orent molt grant merveille (1, 1-4)

Di fronte a un Dio consolatore, capace di riscattare e salvare i peccatori, i diavoli sperimentano un senso di rabbia impotente. Decidono allora di concepire un anti Cristo, un uomo capace di ingannare gli uomini e trascinarli verso il male. Approfittano di una donna già soggiogata dal diavolo per farsi rivelare come trascinare il marito nella più cupa disperazione e fargli dunque rinnegare la fede.

Nella redazione in versi il tema dell'inganno e della disperazione sono esibiti in rima a sottolinearne l'assoluta centralità:

Li ennemis pas ne s'oublie,
 as chans ala lau la meisnie
 A ce riche homme repeiroit,
 Car il tout a estrous beoit
 Coment le peüst engignier
 Et le riche homme couroucier. (vv 211-216)⁸

La donna, si chiarisce nel testo in prosa, rivela ai diavoli come piegare quell'uomo onesto e probò:

⁷ Per i primi 500 versi, fino a dove lo consente il frammento conservato, metterò a confronto il testo in versi con il testo in prosa quale leggiamo nell'edizione Micha. Per la traduzione italiana rinvio a Paradisi 2020, pp. 433-540.

⁸ Micha 1979, *Merlin en prose*. Rinvio all'edizione Micha sia per il testo in versi che per quello in prosa.

Et ele dist qu'il ne porroit en nule maniere engingnier, se il ne corroçoit.
 "Et tu le puez bien correcier, car il se corrocera et enraigera, se tu prans
 les moies choses". (2, 15)

Così in un drammatico crescendo il lutto entra nella vita dell'uomo, prima di tutto attraverso la strage del bestiame che provoca anche nei suoi servitori continui ed alterni movimenti emozionali tutti legati alla *tristitia*:

Des bestes tua grant partie,
 Li bergier ne s'en jouent mie,
 Ainz s'en couroucent durement (vv. 217-219)

Atant li ennemis ce jour
 Leit ester sans plus de tristour,
 meis durement fu courouciez
 li preudons et mout tristoiez. (vv. 229-232)

Nella versione in prosa, questa rabbia disperata si mescola alla meraviglia di fronte a un evento tanto drammatico quanto del tutto inspiegabile:

Lors s'en torna li ennemis as bestes au proudome, si en ocist une grant partie. Et quant li pastor virent les bestes morir en mi les chans, si s'en merveillierent molt et dirent que il vendroient dire lor seignor. Si vinrent et distrent au seingnor la merveille qui avenoit de la morie de lor bestes. Quant li preudoms l'oï si s'en corroça et se merveilla molt que ses bestes avoient et por quoi moroient ainsi [...] (2, 17-25)

Il verbo *correcier* sembra dunque sintetizzare il precipitare dell'uomo nel cono d'ombra del dolore di fronte al vorticoso succedersi degli eventi. Ecco dopo il bestiame la morte dei cavalli:

Quant li predon l'oï si s'en corroça et se merveilla molt que ses bestes avoient et por quoi eles moroient, si demanda ainsi. [...] Et le deable, quant il sot que le prodome fu correciez por si poi, si li fu bien avis que, se il li pooit grant damage faire, bien s'en corroceroit: si l'en avroit plus a sa volenté. (2, 23-30)

Come Giobbe, che sopraffatto dalla sofferenza maledice il giorno in cui è nato – "Giobbe apri la bocca e maledisse il suo giorno" (3,1) –, così

anche quest'uomo, oppresso da un'angoscia incontenibile, dal *courouz*, pronuncia parole terribili, cede al diavolo tutto ciò che possiede:

Quant li preudons la chose seut,
mout grant duel en son cuer en eut;
par couruz dist une parole
qui fu mout vileinne et mout fole,
que ses courouz li ha fait dire.
De mautalent qu'il eut et d'ire
Au deable trestout donna,
Trestout quanque li demoura: (vv. 239-246)

Et quant li prodrom sot que les soue choses aloit si a mal, si se corroça molt et dist une fole parole car sa grant ire li fist dire que il dona au deable quanque il estoit remés. (2, 33-36)

Di fronte alla rottura della relazione fra il *prodrom* e Dio, che provoca questa tempesta di dolore, il diavolo esulta e ancora una volta le parole esibite in rima sottolineano la dialettica fra due stati emozionali opposti:

Li deablez fu mout liez
Et li preudond mout courouciez (vv. 251-252)

Ormai l'uomo disperato si ritira in sé stesso e fugge ogni consesso umano. La solitudine diviene così spazio di isolamento, chiusura di ogni relazione possibile, possibilità di ascoltare una voce altra capace di ridare speranza.

Nella solitudine l'uomo sperimenta "il campo di gioco di Satana", per usare la definizione di Nabokov, un gioco distruttivo che il diavolo conduce deciso a non risparmiare nessun membro di quella famiglia:

Li preudons fuit la compaignie
Des genz, car il ne l'aimme mie.
li ennemis s'est mout penez
et travailliez et pourpensez
Comment plus le couroucera. (vv. 255-259)

Quant li diables sot qu'il avoit tel don douné si en fu moult liés et moult li paine por grignor damage faire si qu'il ne li laissa nule de ses bestes. si en fu li preudoms moult iriés et pour sa grant ire fui la compaignie

des gens et n'avoit cure de nului. Quant li diables vit qu'il li avoit tolu
la compaignie de la gent, si sot bien qu'il feroit de lui toute sa volenté.

L'uomo ormai provato dagli eventi non può sostenere la morte dei suoi cari. Di fronte alla notizia che il suo unico figlio maschio è morto strangolato sperimenta una disperazione così violenta da giungere a rinnegare la fede:

Quant li peres ha entendu
Qu'il ha ainsi sen fil perdu,
Courouciez fu mout durement.
N'en puet meis, car vileinnement
Fu de sen avoir damagiez;
Meis plus assez fu courouciez
De sen fil, car nul recouvrier
Ne li povoit avoir mestier.
Tantost cil hons se despera
Et sa creance perdue ha (vv. 265-273)

Et quant li enfes fu trovez au matin morz, li peres qui oï que il avoit perdu son fill si li fu avis, si comme a home irié, qu'en lui n'avoit mais nule recouvrier, des que il avoit son fill perdu: si se desespera et meserra de sa creance. (2, 45-50)

Si osservi ancora una volta la polarizzazione delle emozioni. Il diavolo, felice di avere condotto alla disperazione l'uomo, gioisce, come sottolinea il testo in prosa:

Et quant li deables sot que il avoit sa creance perdue et que il ne se pot retourner, s'en fu molt liez. (2, 50-52)

Ma il diavolo insaziabile e desideroso di prostrare definitivamente l'uomo continua a colpirlo nei suoi affetti e gli fa trovare la moglie morta strangolata. A questo punto l'uomo disperato si ammala e muore sottolineando ed enfatizzando il legame fra la *tristitia* e la patologia dell'anima, una patologia che può condurre alla morte:

Quant li preudons set qu'einsi va
Que sa femme ainsi s'estranla
Tel duel a qu'a peu qu'il n'enrage;
Il ne puet celer son corage.

Une maladie le prist
 Ki l'acora et qui l'ocist.
 Tot ainsi fet li enemis
 De ceus qui en ses laz sunt pris. (vv. 287-294)

Et quant li prodrom sot que il avoit perdu sa femme et son fil en tel
 meniere, si s'adola et de ce duel li prist une grant maladie: si l'ocist.
 Et einsis fait deables de cels qu'il peut engignier et qu'il treuve a sa
 volenté. (2, 57-61)

Interessante osservare il continuo ripetersi della geometria emotiva
 che s'instaura fra la disperazione in cui è precipitato l'uomo e la felicità
 che il diavolo prova nel sentirsi vincitore. Ma il male non si arresta e
 vuole completare l'opera attraverso le tre giovani figlie sopravvissute:

Quant voit qu'ainsi ha exploitié,
 Le cuer en ha joiant et lié
 Pensa comment engigneroit
 Les trois filles et decevroit (vv. 295-298)

Quant il ot ce fait, si fu mout liez et pensa coment il engigneroit les trois
 filles qui estoient remes (3, 1-3)

Così il diavolo ancora una volta esulta dopo aver ingannato una delle
 tre sorelle che cede alle profferte di un seduttore, e, scoperta, viene se-
 polta viva. Entra allora in scena un sant'uomo che mosso a compassione
 di fronte alla sventura che si è abbattuta su questa famiglia, cerca di con-
 fortare le due sorelle rimaste e di esortarle a rimanere sulla via del bene:

Li preudons dist: Or vous gardez
 De mal feire, car vous veez
 Que de mal feir vient li maus
 Et pur bien faire est li hons saus.
 Nous avons de saint Augustin:
 "Bien feire atreit la boenne fin,
 Qui de mal ne se vieut tenir
 En bon estat ne puet morir" (vv. 394-400)

Et li prodrom lor dist: «Gardez vos de mauvaise euvre, car la mauvaise
 euvre moine le pecheor et la pecheresse en malvaie fin. Et qui a Dieu se
 veut, il ne fait ne malvaie euvre ne malvaie fin». (4, 42-47)

Di fronte alla voce del bene capace di restituire la speranza che la morte non sia l'ultima parola sulla vita, tocca ora al diavolo sperimentare il *courouz* come desiderio di far del male all'altro, un sentimento che concentra in sé un ventaglio articolato di emozioni complesse che oltre alla rabbia abbracciano l'invidia⁹. Ecco allora che il diavolo cerca di trovare altri mezzi per ingannare le due fanciulle e ancora una volta un'altra donna viene individuata come strumento del male:

Quant li deables ce esgarda,
Mout durement li en pesa,
Car il certainement quidoit
Qu'andeus perdues les avoit.
Porpensa soi qu'engingnier
Ne les pourroit ne conchiër
Par nul homme qui fust en vie:
Courouz en eut et grant envie,
Pourpense soi que cel afeire
Par une femme couvient feire. (vv. 441-450)

Et quant deables le sot, si l'en pesa molt et ot paor que il ne les perdist:
si se porpensa que il ne les porroit engingnier par home, se il ne les
engingnoit avant par femme. (4, 1-4)

La donna inviata dal diavolo sollecita nella sorella minore il desiderio di sperimentare i piaceri della carne e nello stesso tempo insinua in lei l'idea che la maggiore presto conoscerà la lussuria e si dimenticherà di lei. La giovane cede alle pressioni della donna e sperimenta con più uomini le gioie del sesso.

Di fronte alla disperazione della sorella maggiore ormai privata anche di quest'ultimo affetto, il sant'uomo la esorta a rimanere radicata nella fede e a guardarsi dal nemico che sa come colpire il cuore dell'individuo, ferirne l'interiorità fino a precipitarlo negli abissi. Per questo è necessario non farsi trascinare dall'ira:

que tu te gardes de chaoir en grant ire, car ce est la chose ou deables repaire
plus volentiers que en home et en femme plain de grant ire. (5, 31-34)

Il sant'uomo raccomanda poi di farsi sempre il segno della croce e di guardarsi dalle tenebre notturne perché il diavolo odia la luce.

⁹ Si vedano in proposito le osservazioni di Dal Chiele 2019.

La fanciulla, tranquillizzata, conduce per due anni una vita tranquilla senza che il diavolo possa in alcun modo nuocerle.

Ma il diavolo non si rassegna consapevole che potrà ingannare la fanciulla solo se la trascinerà nella disperazione:

il se porpensa qu'il ne la porroit engingnier ne faire oublier ce que li prodrom a apris, se il ne la corroçoit (5, 67-69)

Non resta dunque che tormentare la povera fanciulla servendosi ancora una volta di un'altra donna della stessa famiglia, la sorella minore. Una sera questa si presenta a casa della sorella maggiore accompagnata da un gruppo di uomini pretendendo di trattenersi in quella che rivendica essere anche la sua dimora:

Lors prist sa seror, si li amena un samedi au soir por lui correcier et por veoir se il la poïst engingnier. Et quant la suer vint a l'ostel son pere, si estoit ja grant piece de nuit et amena. I. grant tropiau de garçons et vindrent tuit dedens l'ostel. (6, 1-5)

La sorella maggiore, adirata, cerca di cacciarla, ma questa addirittura l'accusa di avere una relazione con il suo confessore:

Et quant sa suer les vit si en fu moult iriee et dist: «Bele suer tant com vos voilloiz cele vie mener ne devez pas ceanz venir, car vos me ferez avoir blasme, dont je n'eusse mestier». Quant cele oï dire que por li avroit blasme s'en fu molt iriee et palla comme celle ou deables estoit; si mesama sa seror et dist qu'ele faisoit mielz que ele et se li mist sus que li bons hom la tenoit en mauvestié et, se les genz le savoient, qu'ele seroit arse. (6, 5-13)

L'ira cede nuovamente il passo al *correcier*, emozione che alla luce del passo considerato sembra configurarsi sempre più come una rabbia disperata che può condurre a gesti violenti:

Quant celle oï que sa seur li mettoit tel diable sus, si se corroça et dist que elle alast hors de sa maison et celle dist que ausis avoit ele esté son pere com au suen et qu'ele n'en istroit pas. Et quant celle oï qu'ele n'en voloit eissir, si la prist par les espauls, si la voloit giter hors. Et celle se revenga, et li garçon qui estoient avec li venu si la pristrent, si la batirent molt durement. Et quant elle lor pot eschaper et il l'orent batue tant com il voutrent, si s'entra en sa chambre et ferma l'uis desor li. [...]

Cele fu en sa chambre toute seule et fu couchiee en son lit toute vestue, et plora durement et ot molt grant duel. Et quant deables la vit seule et correciee et a orbetés qu'ele ne vit goute, si en fu mult liez. (6, 13-28)

Ancora una volta lo spazio della solitudine amplifica una disperazione che non può essere condivisa, dove il dolore sembra evocare solo fantasmi del male passato cancellando il ricordo dei consigli del sant'uomo il diavolo ha gioco facile a unirsi a lei, ormai indifesa nel buio della notte, e concepire il figlio. Al risveglio torna prepotentemente la coscienza di quanto avvenuto, ma anche la capacità di affidarsi all'altro, prima a Maria, poi al sant'uomo, perché possa confortare e guidare:

Et quant il ot conceü, elle s'esvella et en l'esvellier il souvint dou prodome, si se seingna et dist: «Sainte Marie, que est ce que m'est avenu! Ie sui empiriee de tel com j'estoie quant je me couchai. Bele glorieuse Mere Dieu, dame, fille et mere Jhesu Crist, depriez le vostre boneuré pere et chier fil que il garde l'anme de moi et desfande dou pooir de l'annemi». Lors se lieve et quiert celui qui ce li a fait, qu'ele le cuidoit trover. Et quante ele vit qu'ele ne le pot trover, si cort a son huis, si le treuve fermé, si com ele meismes l'avoit fermé. Et quante le vit que li huis de la chambre fu bien fermez, si chercha par toute sa chambre, si ne trova rien. Lors set ele bien que ele est engingniee d'annemi. Lors s'adolousa et reclama moult doucement nostre Signor et li prie qu'il ne la souffrist a honir en cest siecle. (6, 40-55)

Il tema della confessione come spazio di compunzione e di riconciliazione diviene allora occasione di recupero della speranza. La donna riconosce che la radice del suo peccato è nella rabbia disperata “comment ele se corecha” di cui è stata preda:

Lors li conte coment sa seror vint en la maison et coment ele se corroça a li et coment entre li et les garçons la batirent et coment ele entra en sa chambre toute irree et ferma bien l'uis sour lui, «et por le grant duel et par la grant m'oubliai a seingnier et einsic oubliai toz les comendemens que vous m'avoiez faiz; et quant je m'esvellai, si me trovai honnie et despucelee [...] Sire einsic fui engingniée; si vos cri merci por Dieu, se le cors de moi est tormentez, que je n'i perde l'ame» (6, 11-22)

La confessione seguita dalla penitenza impartita, restituisce serenità alla donna che affronta con animo fiducioso quanto l'aspetta:

Il la saigne et la comende a Dieu et li met touz les biens qu'ele puet faire n sa penitance. (7, 78-80)

Ensi s'en vint en sa maison et mena molt bonne vie et molt simple. (8, 1-2)

Tocca ora al diavolo essere preda dell'ira per avere perso ogni forma di controllo su di lei:

Et quant deables vit que il l'ot perdue ne que il ne savoit qu'ele faisoit ne qu'ele disoit, ne que s'ele n'eust onques esté, si fu molt iriez de ce qu'il l'ot perdue. (8, 2-5)

Accusata di adulterio viene condannata e chiusa in una torre per essere poi giustiziata. Giunge il momento del parto e di fronte a questo bambino fuori dalla norma che presenta tratti quasi animaleschi pare prevalere la paura:

[...] Et quant les femmes le reçurent de terre, si ni ot onques cele qui grant paor n'eust, por ce qu'eles le virent plus velu et plus poil avoit qu'eles n'avoient onques veu a autre enfant avoir. Et ensi le monstrent a la mere et quant ele le vit, si se seingna et dist: «Chis enfes me fait grant paor». (10, 40-45).

Nella madre di Merlino, la paura si mescola al dolore di non essere creduta e dunque destinata alla morte. Ma il bambino dotato di potere soprannaturale la consola e così il figlio destinato ad essere l'Anticristo diviene strumento del bene:

[...] tant com elle parloit einzi et mostroit Nostre Seingnor ses dolors, l'enfant la resgarda et rist et dist: «Bele mere, n'aiez pas paor, que vos ne morroiz por pechié qui de moi vos soit avenuz». (11, 20-23)

Di fronte a un neonato già capace di parlare, si decide di giustiziare rapidamente la donna. Giunge infine il giorno del supplizio e la madre di Merlino è trascinata davanti ai giudici. Conformemente alle promesse fatte, Merlino provoca il giudice sottolineando che nemmeno lui conosce la vera identità di suo padre. Il suo vero padre, infatti, altri non è che il prete confessore della madre. Sconvolto da questo prodigio, il giudice decide di scagionare la donna, ma prima Merlino spiega la diversa tipologia dei demoni e quanto ancora rimane in lui di questa eredità diabolica:

Je voil che tu saiches et croies que je sui filz d'un ennemi qui engingna ma mere et cele meniere d'emie qui me conçut a non enquibedes et sont et

reparent en l'air. Et Diex a soufert que ai lor sen et lor memoire des choses qui sont faites et dites et alees et por ce sai ge l'ovre ta mere. (15, 17-23)

La donna sarà salva e lo sarà grazie alla sua capacità di affidarsi e fidarsi del ministro di Dio, colui che era stato capace di squarciare il velo della disperazione e restituire speranza. In questa direzione il legame con il *Joseph* che lo precede giocato sull'idea di un eletto che sa lasciarsi guidare dai progetti divini appare chiaro. Come osserva Gioia Paradisi:

Il nostro testo si riallaccia all'inizio del *Joseph* perché la radice storica e teologica della saga del Graal è la venuta di Cristo, e come il *Joseph*, muovendo da lì, dispiega le più antiche vicende della sacra reliquia, così il *Merlino*, muovendo da lì, dispiega la saga straordinaria di un profeta che, come l'Anticristo, nasce dal diavolo e da una vergine, ma finisce poi, dopo essere stato riscattato dal Male grazie al battesimo e al libero arbitrio, a operare per il bene del regno che sarà lo scenario della ricerca del Graal.¹⁰

Ed è proprio nella chiusa della prima parte del *Merlin en prose*, attraverso quel filo rosso che unisce gli eletti, coloro che sono venuti al mondo per renderlo migliore, che sembra completarsi il cerchio che si è aperto con il *Joseph*. Ed è proprio questo il compito che Merlino si attribuisce dettando il libro a Blaise: educare.

Si en fai un livre, et maintes genz qui ce livre orront en seront meillor et se garderont plus de pechier, si feras aumones et metras t'ovre en bien» (16, 39-41).

Bibliografia

- Cerquiglini, Bernard (1981), *Le Roman du Graal d'après le manuscrit de Modène*, Union générale d'éditions, Paris.
- Combes, Annie (1998), *Du «Brut» au «Merlin»: le fils du diable et les incertitudes génériques*, in "Cahiers de recherches medievales", 5, pp. 15-32.
- Dal Chiele, Elisa (2019), *Ira initium insaniae» La collera attraverso le citazioni poetiche nel quarto librodelle «Tusculanae disputationes» di Cicerone*, in "Griselda-online", 25.
- Micha, Alexandre (1979), De Boron Robert, *Merlin, roman du XIIIe siècle*, éd. Alexandre Micha, Droz, Genève.

¹⁰ Paradisi 2020, p. 416.

- Micha, Alexandre (1980), *Étude sur le «Merlin» de Robert de Boron, roman du XIII^e siècle*, Droz, Genève.
- Paradisi, Gioia (2020), *La storia di Merlino*, in *Artù, Lancillotto e il Graal*, a cura di Lino Leonardi, I, Einaudi, Torino.
- Trachsler, Richard (2000), *Merlin l'enchanteur: étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris.
- Trachsler, Richard (2018), *Merlin empilé. Les états textuels du «Merlin» et de sa «Suite»*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 59, pp. 105-121.
- Zambon, Francesco (2005) (a cura di), *Robert de Boron, Il libro del Graal: Giuseppe di Arimatea, Merlino, Perceval*, Adelphi, Milano.

Gaspar Frutuoso: Substrato poético de *Saudades do Céu*

Arnaldo do Espírito Santo (Centro de Estudos Clássicos – Universidade de Lisboa)

Abstract: Neste estudo, tem-se como objecto principal proceder a uma análise de *Saudades do Céu* de Gaspar Frutuoso, procurando enquadrá-la no ambiente histórico, cultural e literário da época em que decorreu a sua vida, em parte coincidente com a da Bernardim Ribeiro e mais plenamente com a de Luís de Camões. Mas embora a sua obra esteja essencialmente repassada de tópicos destes poetas, ou seja, da melancolia de *Menina e Moça* e, em modo camoniano, da fugacidade do tempo e do lirismo sublimado, teve-se também em conta a formação teológica, patristica e bíblica do nosso Autor e a sua convivência com a espiritualidade reinante na Espanha do século XVI, sobretudo com os textos associados à simbologia da subida à montanha da contemplação, ao *Monte Carmelo*. Tendo necessariamente dado a merecida atenção aos autores que se debruçaram sobre a vida, a formação e a obra de Gaspar Frutuoso, este estudo beneficiou da recente edição *Fac-Símile do Manuscrito à Guarda da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada*, publicada em 2022 por Letras Lavadas Edições.

Escrever sobre Gaspar Frutuoso impõe-nos um recuo no tempo, ainda que breve, para evocar a memória de uma geração em que se enquadram figuras como D. João III, o Piedoso, coroado um ano antes do seu nascimento em 1521. Compartilharam o período e a memória da sua existência na terra escritores e pessoas tão ilustres como Luís de Camões e Bernardim Ribeiro, um pouco mais velho, mas cuja obra circulava em versão manuscrita em plena juventude de Gaspar Frutuoso, antes de ser impressa em Ferrara em 1554 e reimpressa em Évora em 1557 com diferenças substanciais¹. Limito-me a estes dois autores,

¹ Além das edições impressas (Ferrara 1554, Évora 1557-1558, Colónia 1559), “deve ter-se em conta [...] o manuscrito da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid

porque na realidade são mencionados por Frutuoso com rasgados elogios, dando testemunho do conhecimento da sua obra e como que filiando-se na sua estética literária. Tratando-se embora de uma novela sentimental, *Menina e Moça* configura a cada passo um conjunto de tópicos de leitura que são recorrentes em Gaspar Frutuoso. Dou como exemplo os tópicos da solidão, da tristeza profunda e sem limites, do sabor da mágoa indefinida, dos horizontes esbatidos nas cores mortíferas do pôr-do-sol, enfim, da volúpia da escuridão e da noite. Não podemos deixar de pensar em lugares paralelos de *Menina e Moça*, quando lemos um excerto de *Saudades do Céu*, como o que se segue:

Estando eu no meu desterro e lugar solitario desta serra da Ilha de são miguel, não podendo dormir, tendo de noite hũa grande consideração, acordei pella manhã, era isto hum dia do mês florido e indo me por sobre o alto penedo assento meu costumado junto da grande ribeira minha fiel amiga e companhia, não achando ali repouso, me fui ao longo das suas agoas subindo uma ingreme ladeira por onde ella decia, ate chegar a hum alto outeiro feito de hũa crespa rocha e tosca penedia: e sobindo no cume delle descobrindo melhor o ar, ate onde minha curta vista se estendia, vi o ceo, andando, a terra queda, as agoas lidando, serra, montes e vales, campos, e outeiros de tal modo repartidos, que hũs realçavã os outros, ou em sua altura e baixeza, ou em seu movimento e sossego².

Para confronto com este, dou, como exemplo, um excerto recortado de Bernardim:

Neste monte mais alto de todos que eu vim buscar pela soidade deferente dos outros que nele achei, passava eu minha vida [...]. Mas quando vinha a noite, aceita a meus pensamentos [...], me recolhia para minha pobre casa, onde Deus só me é boa testemunha de como as noi-

(cópia de um códice quinhentista que coincide, salvo poucas variantes, com a edição de Ferrara, de cerca de 1560) e ainda outro manuscrito adquirido e revelado por Eugenio Asensio, com um texto que parece datar de cerca de 1545” (Saraiva-Lopes 2017, p. 243). Tenha-se ainda em conta a seguinte observação de Tobias Brandenberger (2005, p. 418, nota14): “[...] si Frutuoso califica la obra de Ribeiro como texto sin acabar pero al mismo tiempo se refiere a ella constantemente con el título *Saudades*, debió de tener acceso a una versión que no pudo ser ni la *princeps* de Ferrara (con el título de *Historia de menina e moça*), ni la edición eborense de 1557, amplificada. Habría que pensar en la posibilidad de que conociera otra versión que ya entonces circularía por tierras lusas y que bien pudo ser el manuscrito A (*Obra intitulada saudades de Bernaidim Ribeiro que foy autor della*) u otro que ofreciera el mismo texto”.

² Frutuoso 2022, p. 1154. Cf. Frutuoso 2011, p. 31.

tes dormia. [...] Para todos parecia que vinha aquele dia assi ledo. [...] a mim só teve causa de fazer triste. [...] E ainda bem não foi alto dia quando eu (parece que acinte) determinei ir-me pera o pé deste monte, que de arvoredos grandes e verdes ervas e deleitosas sombras é cheo, por onde corre um pequeno ribeiro (onde vou muitas vezes deixar as minhas lágrimas)³.

A simples leitura destes curtos excertos revela que o bucolismo é uma característica constante em escritores desta época, sem que se possa dizer que houve interferências directas entre autores de formação intelectual distinta. Do que não há dúvida é que um mesmo espírito perpassa por todos eles, venham da teologia, do direito, das artes, ou do ambiente cultural palaciano. Na realidade, a formação intelectual de toda a geração de Gaspar Frutuoso assentava na leitura, quase sempre na língua original, de Vergílio, Cícero, Tito Lívio, Séneca, enfim, de poetas, filósofos e historiadores da época clássica; e também de alguma literatura patrística e escolástica. No caso de Gaspar Frutuoso e, em geral, dos graduados em teologia, Agostinho, Ambrósio de Milão, Boécio, Duns Escoto e Tomás de Aquino abriam os horizontes para Aristóteles e Platão. A alegorização da Filosofia, enquanto personagem, na *Consolação da Filosofia* de Boécio, tem alguma coisa a dizer sobre a alegorização da Verdade nas *Saudades do Céu*; e, como base de tudo, está a Bíblia e os seus exegetas, a poesia dos salmos e a interpretação alegórica do *Cântico dos Cânticos*, juntamente com o Platonismo, e uma via poética e mística simbolizada na subida ao monte Sião, que valoriza o silêncio, a solidão e o deserto como opção de vida e forma de chegar ao amor sobrenatural, à união da alma com Deus. Assim nasce a poesia mística, que procura pela metáfora e pela alegoria dar expressão ao inefável. Onde pretendo chegar? Cito um autor espanhol, para que o diga por mim: “En España, la mística es una de las grandes manifestaciones literarias del siglo de Oro, lo que supone una gran influencia en el resto de autores del momento”⁴. Teresa de Ávila, uma das grandes místicas de todos os tempos, foi contemporânea de Frutuoso. Relacionou-se com D. Teotónio de Bragança para fundar, em Portugal, um convento de freiras Carmelitas Descalças. Em Évora, na casa impressora da viúva de André de Burgos, veio a lume em 1583 a primeira edição de um livro

³ Ribeiro 1973, pp. 39-41.

⁴ Bregante 2003, p. 616.

seu, o *Camino de Perfección*⁵. Gaspar Frutuoso parece ter conhecido D. Teotónio, a quem se refere no livro IV de *Saudades da Terra*, a propósito do falecimento do Capitão Manuel da Câmara, em Lisboa, no ano de 1578⁶. Foi precisamente neste ano que chegou a Évora o manuscrito do *Camino de Perfección* e se deu início aos procedimentos que conduziram à obtenção dos vistos do Santo Ofício para a sua publicação. Quando finalmente foi impresso, Santa Teresa tinha morrido havia alguns meses. Mas Gaspar Frutuoso viveu ainda oito anos. Terá conhecido o livro e lido o *Camino de Perfección*? Seria mais um que integrava o número dos quatrocentos livros constantes do legado da sua biblioteca feito ao Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada.⁷

É facto bem conhecido da história religiosa que São João da Cruz, autor de *Subida del monte Carmelo*, embora vinte anos mais novo que Gaspar Frutuoso, cursou Teologia em Salamanca cerca de dez anos depois dele, teve os mesmos professores que ele, pelo menos alguns, e partilhou do mesmo ambiente. Tanto no tempo de um como no de outro circulava a obra de Bernardino de Laredo, com o emblemático título de *Subida del monte Sión por la via contemplativa*, editada em Sevilha, 1535 e 1538. É dado como certo que esta obra inspirou e influenciou a *Subida del monte Carmelo*. Não sei até que ponto as expressões “subindo uma íngreme ladeira” e “subindo no cume dele descobrindo”, que

⁵ Agradeço à minha colega, Professora Cristina Pimentel, a informação sobre as circunstâncias em que decorreu a publicação do manuscrito de Santa Teresa.

⁶ “Não faltou em casa quem vendo esta revolta o fosse fazer a saber ao conde do Redondo, irmão da Capitã D. Joana, e ao comendador-mor, seu cunhado, avisando-os do que era passado, os quais logo foram presentes, aonde o comendador-mor e um irmão do conde, mancebo, e outro cunhado do mesmo conde, assistindo também o senhor D. Teotónio, arcebispo de Évora, filho do duque de Bragança, onde todos estiveram aquele dia todo sem comer nem beber, até as nove horas da noite, em que acabou de expirar o dito Capitão. Depois de morto e amortalhado no hábito de S. Francisco, estendido sobre uma alcatifa, com muita cera acesa e sua cruz de prata à cabeceira e uma caldeirinha de água benta aos pés, entrou diante, onde assim estava, o dito arcebispo e o comendador-mor, logo D. Fernando e o conde detrás, aonde estavam os da casa fazendo seu pranto, e, depois que lhe deitaram água benta e rezaram por sua alma, chamaram o padre confessor”. Frutuoso 2011, p. 344.

⁷ “Com tão poucos proventos conseguiu juntar uma importante livraria de mais de 400 volumes (55), certamente iniciada em estudante, enriquecida depois em Bragança quando dispunha de maiores recursos, mas continuada aqui, como indicam algumas passagens das *Saudades da Terra*”; (Rodrigo Rodrigues, «Notícia Biográfica do Dr. Gaspar Frutuoso», in Gaspar Frutuoso, *Saudades da Terra*, Livro I, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, p. XXIII). A informação dada por Rodrigo Rodrigues é tirada de: *História Insulana* do Padre Cordeiro, L.º 2.º, cap.º 3.º, pág. 71 da edição de 1866, e «Crónicas» de Fr. A. De Monte Alverne, cap.º 2.º, (Documento n.º 1 do *Apenso*).

lemos no excerto de *Saudades do Céu* que transcrevi, reflectem a mística subida ao monte Sião e ao monte Carmelo de Bernardino de Laredo e de João da Cruz, respectivamente. Com estes dois autores, podemos emparelhar Francisco de Osuna, um dos mais populares e influentes escritores espirituais, autor do multifacetado *Abecedario espiritual*, publicado em vários fascículos entre 1525 e 1554. O terceiro *Abecedario* foi importante para Santa Teresa. Foi Francisco de Osuna, formado em teologia em Salamanca, provavelmente, como João da Cruz e Gaspar Frutuoso, quem introduziu na Península Ibérica a *Imitação de Cristo* de Tomás de Kempis, uma obra de grande divulgação, sem dúvida um dos instrumentos que mais contribuiu para o incremento da *deuotio noua*. Acerca da obra de Osuna, diz Jesús Bregante: “El resultado final demuestra [...] un profundo conocimiento de la Sagrada Escritura y del pensamiento de los Padres de la Iglesia”⁸. Isso mesmo podemos dizer de Gaspar Frutuoso, formado na mesma escola e no fervor da mesma espiritualidade. É caso para pensar se alguns destes livros espirituais estariam também entre os quatrocentos volumes da sua biblioteca.

A vivência espiritual, que estabelece uma ligação tão estreita entre o amor humano e a sua sublimação “a lo divino”, condensa numa só expressão, “ley de amor”, esse sentimento profundo que místicos e amantes, escritores e contemplativos, procuram sublimar, pela palavra, pela metáfora, pela alegoria, ou viver pelo silêncio da meditação e da contemplação da natureza. A passagem de um a outro nível é corrente em Gaspar Frutuoso.

Em todas as obras acima referidas, a questão essencial é a procura de uma via segura para chegar ao conhecimento de Deus pelo reconhecimento de si próprio, ser imperfeito, efémero e falível. Ora, como diz a personagem Verdade no início do capítulo II de *Saudades do Céu*, a problemática do acesso ao conhecimento de Deus passa pela “consideração”, um vocábulo fulcral da linguagem frutuosiânica, de que “a Verdade, uma é incriada, invisível e infinita, a qual é Deus, outra visível, finita, a qual tratamos nós”⁹. Na realidade, a questão que aqui se coloca, e que é a causa de todas as lágrimas da criatura — “sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt”, “há as lágrimas das coisas e a mortalidade atinge a mente”¹⁰ — reside em que, e volto a citar Gaspar Frutuoso:

⁸ Bregante 2003, p. 616.

⁹ Frutuoso 2011, p. 33.

¹⁰ Vergílio, *Eneida*, I, 462.

“Transcendentes são ens, unum, verum, bonum, porque transcendem nosso entendimento, e são o mesmo que Deus: que é sumo ser, sumo bem, suma Verdade”¹¹.

A propósito do texto que acabei de citar, insisto em que a reflexão doutrinal de Gaspar Frutuoso exclui a hipótese de qualquer interpretação gnóstica da sua alegoria, como aquela que propôs Helder Macedo para a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro¹². Para Gaspar Frutuoso, a possibilidade de acesso ao conhecimento de Deus, em toda a sua plenitude e mistério, está vedada à razão humana apoiada nos seus próprios meios. As palavras de Frutuoso conduzem o leitor à *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, que trata precisamente das três propriedades, “afecções”, como diz Frutuoso, do supremo ente, supremo uno, suprema verdade. Santo Tomás e, com ele, Gaspar Frutuoso, defende que a via racional, para chegar ao maior e mais íntimo conhecimento de Deus, é insuficiente e necessita de ser auxiliada pela via mística, que é a da iluminação da Fé, da vida santa, da lei do amor, da ascese e do afastamento do mundo; e até do próprio eremitismo que está alegoricamente sugerido em várias narrativas e situações ao longo de *Saudades da Terra* e muito mais em *Saudades do Céu*.

Com este propósito, Gaspar Frutuoso faz uma alusão que nos remete para a espiritualidade da *Imitação de Cristo* de Tomás de Kempis, a que já me referi. E logo a seguir sucedem-se as simples menções ou citações abreviadas, uma delas de São Paulo: “toda criatura está sujeita a vaidade”¹³. Aparentemente é uma tradução literal, tirada do contexto, para dizer que a mentira é fruto da vaidade. Mas logo de seguida, por um processo típico da exegese alegórica, a citação de São Paulo é associada a outra do Salmista que diz: “todo o homem é mentiroso”, que Frutuoso adapta para “toda criatura é mentirosa”¹⁴, a fim de, com essa junção artificiosa, construir um princípio de alcance teológico que diz: “Donde os que dizem, e juram, isto é Verdade como Deus é Verdade, mentem, e pecam: porque nenhuma verdade criada, Verdade é como Deus é Verdade”¹⁵.

¹¹ Frutuoso 2011, p. 33.

¹² Macedo 1977. Cf. Saraiva – Lopes, s.d., p. 246.

¹³ Romanos 8, 20.

¹⁴ Salmos 115, 2.

¹⁵ Frutuoso 2011, p. 33.

Com estas “considerações”, as tais que lhe ocupam a mente e os momentos de solidão e meditação no alto dos montes, Gaspar Frutuoso puxa o leitor para uma concepção metafísica da Verdade ou, servindo-me das suas próprias palavras, para “uma conclusão metafísica”¹⁶.

Neste contexto, em que a meditação do texto bíblico é utilizada para a construção do edifício teológico, merece ser sublinhada uma expressão de Frutuoso que lhe serve para introduzir uma citação do livro dos Reis, do canto de Ana¹⁷: “Falando com Deus, Ana mãe de Samuel diz no Cântico: não é Santo como é o Senhor, nem é outro, ou outra coisa (segundo Orígenes) fora de ti”¹⁸. O que desperta a atenção do leitor não é tanto a citação de Orígenes, uma das raízes mais profundas do pensamento teológico cristão, mas apenas as palavras “Falando com Deus Ana”. “Falar com Deus a alma”, mergulhada na contemplação, é a aspiração que se encontra em toda a literatura mística do tempo de Frutuoso. Mas não obstante ter dado o sinal de abertura a essa via afectiva de acesso a Deus, que é assumida em *Saudades do Céu*, ele prossegue na “íngreme ladeira”¹⁹ da argumentação racional aristotélica, filtrada pelo discurso de Tomás de Aquino, como ressalta do seguinte excerto:

E isto também figurou Cristo nosso Deus e Senhor no Tempo da Paixão; quando disse eu sou, os judeus foram para trás, e caíram em terra: porque como só tenha próprio ser em si, e o ser de todas as criaturas seja participado de Deus como emprestado às mesmas criaturas: quando recolhe e retrai esse seu ser em si mesmo, desfalece toda criatura: porque ele é o que é: como disse a Moisés eu sou o que sou: e assim dirás aos filhos de Israel, o que é me enviou, e mandou a vós²⁰.

Toda esta sequência, centrada no alcance filosófico da resposta de Deus a Moisés, em que Deus se define como o ente, o Ser, é glosada e ampliada com o princípio de que todo o ser criado vive e participa do ser incriado, e sem essa participação não pode existir. Dada esta explicação, Gaspar Frutuoso esclarece o leitor sobre a fonte do seu pensamento, que nada tem de esotérico, apontando claramente para a *Suma*

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *I Samuel* 2, 1-10.

¹⁸ Frutuoso 2011, p. 33.

¹⁹ Ibid., p. 31.

²⁰ Ibid., p. 33.

da Teologia de Tomás de Aquino, a grande síntese da cultura europeia desde o século XIII. E deu essa indicação ao dizer, engenhosamente:

Grande proveito nos fizera Pilatos, que perguntou a Cristo nosso Deus que coisa é Verdade, se esperara dele a resposta de sua pergunta, porque a resposta, e definição fora a suma de toda a teologia, e fé católica, mas logo saiu fora: porque o mentiroso não pode ouvir que coisa é Verdade: e assim não esperou a resposta²¹.

Note-se que “summa de teologia”²², que hoje dizemos “Suma Teológica”, é exactamente a tradução do título latino da obra de Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, que Gaspar Frutuoso provavelmente possuía na sua biblioteca e que considerava conter a verdade da doutrina católica, ou seja, a resposta que Cristo teria dado a Pilatos e continuava a dar.

Chegado a este ponto da minha análise textual, volto-me para Luís de Camões, o outro dos autores portugueses quinhentistas que acima relacionei com Gaspar Frutuoso. Começo por me situar nos binómios em que o nosso Poeta contrapõe Babel a Sião, o amor humano ao amor divino, de que são exemplo os versos:

Não seria cousa idónea,
.....
Que cantasse em Babilónia
As cantigas de Sião²³.

Por aqui me encaminharei pela via aberta por Luís de Camões, que inspirou a Gaspar Frutuoso, na minha opinião, os títulos *Saudades da Terra*, *Saudades do Céu*, como podemos ler na seguinte estrofe das redondilhas *Babel e Sião*, da edição publicada por Maria do Céu Fraga:

Não é logo a SAUDADE
DAS TERRAS²⁴ onde naceu

²¹ Ibid. Introduzi duas correcções no texto editado em 2011: início da frase em “Grande proveito”, entendido como complemento directo de “fizera” (= teria feito): “e definição” em vez de “é definição”, pois que o predicado da frase é “fora” (= teria sido). Esta correcção é confirmada pela leitura do fac-símile (2022).

²² Frutuoso 2022, 1156.

²³ Fraga 2021, pp. 76, 16: 152, 154-155.

²⁴ “Terras”, no plural, com o significado de “Terra”, é um dos latinismos usados, neste caso com uma só ocorrência, por Camões, dentro do espírito do que pensou a deusa Vénus sobre a língua portuguesa: “E na língua, na qual quando imagina, / Com

A carne, mas é DO CÉU,
Daquela santa cidade
Donde esta alma decendeu²⁵.

Tanto em Camões como em Frutuoso, estamos em presença de uma saudade “elevada ao plano místico”, como escreveu Susana Goulart²⁶. Mas esta ligação dos títulos da obra de Frutuoso às redondilhas de Camões não se lê em parte alguma. João de Simas propôs como fonte a *Menina e Moça*, levado, talvez, pela frequência do vocábulo “saudades” nessa obra. Em 1950, escreveu categoricamente: “Não há dúvida de que esta obra do mavioso bucolista português [Bernardim Ribeiro] influenciou o título e a factura das *Saudades da Terra*”²⁷. Não se pode contestar que Gaspar Frutuoso tenha adoptado linhas temáticas de Bernardim Ribeiro, no que diz respeito às saudades como tema de escrita. Mas a evidência de que a “iunctura”²⁸ *Saudade da Terra* é de Luís de Camões não se pode negar. Acima de tudo, a atribuição a Camões da origem do título da obra de Frutuoso vem dar-lhe uma dimensão que destrói pela base a proposta de vários historiadores de que o título original seria o de *História Insulana* ou algo parecido. João Bernardo de Oliveira Rodrigues, com a sua habitual clarividência, contesta tal opinião, lembrando que nem D. António Caetano de Sousa, nem outros promotores dessa proposta prestaram a devida atenção ao facto de, em todos os livros, se encontrar o título *Saudades da Terra*. Substituí-los por alternativas como a de “Descobrimento das Ilhas” ou “História das Ilhas”²⁹, seria empobrecer extraordinariamente a obra de Frutuoso, retirando-lhe toda uma dimensão teológica, filosófica, cultural, literária e até mística, que pressupõe uma visão do mundo assente na dimensão transcendente

pouca corrupção crê que é a Latina” (*Os Lusíadas*, I, 33). O uso de “Terra” no singular foi introduzido pelo latim bíblico sob influência da versão em língua grega, na qual a palavra *Gê*, que significa Terra, é um substantivo feminino no singular e não no plural como o seu equivalente em latim. Gaspar Frutuoso usa sistematicamente “Terra” no singular, exactamente com o mesmo significado de “Terras” em Camões, quando se trata da antítese entre a “Terra” e o “Céu”. O Padre António Vieira continuou a usar, em bom latim, o plural *in Terris* (com o significado de *na Terra*): *Regnum Christi in Terris consummatum* (“Reino de Cristo consumado na Terra”).

²⁵ Fraga 2021, p. 79, 22: 211-215.

²⁶ Frutuoso 2011, «Palavras Prévias», p. 6.

²⁷ Frutuoso 1998, p. LXXVI.

²⁸ *Iunctura* (em português, *juntura*) é usado em retórica com o significado de «aliança engenhosa de palavras». Cf. Horácio, *Arte Poética*, 47

²⁹ *Ibid.*, p. LXXXV.

do sentido da história. Na prática seria também ignorar a *auctoritas* das citações ou menções que Frutuoso faz da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, como notou o Professor José Enes. Se há expressão rica de significado, essa é sem dúvida a de *Saudades da Terra* e a de *Saudades do Céu*. É, de facto, uma ideia estruturante com a mesma força e riqueza exegética que tem nas redondilhas *Babel e Sião*, de onde deriva.

O Soneto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* é outro viveiro de coincidências entre Luís de Camões e Gaspar Frutuoso, que se manifestam em palavras e tópicos, no mesmo tipo de vivência e na nostalgia da fugacidade do Tempo:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança,
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades³⁰.

Como sabemos, a primeira edição das *Rhytmas* (Rimas) veio a lume em 1595. Gaspar Frutuoso tinha falecido em 1591. Mas também sabemos que os sonetos de Camões circulavam em folhas manuscritas. Enquanto, porém, em relação a Bernardim Ribeiro, temos a prova de uma imitação textual directa de *Menina e Moça* — favorecida pela circunstância de Gaspar Frutuoso ter 35 anos de idade quando foi publicada em Évora no ano de 1557 —, em relação à lírica camonianiana estamos limitados às conjecturas prováveis pela análise comparativa de coincidências linguísticas, literárias e filosóficas, que não deixam lugar a dúvidas, sobretudo, repito, quanto à expressão da mudança e da fugacidade da vida e do Tempo. Começo pela análise de um excerto de *Saudades do Céu*:

Choro também vendo a meu Pai o tempo, a quem com as letras mudadas chamo ponte, em quanto durou e dura tão mudado: por que nesta vida triste se mudou já o estado e a idade da inocência em idade e tempo de culpa, a idade dourada em pobreza, a idade de prata em orim, fealdade, e imundície, a idade de cobre em azinhavre, a idade de ferro em ferrugem: e a ferrugem em terra, barro, fezes, e area estéril; e passando por meu Pai o tempo como por ponte de uns estados a outros, tantas idades mudadas, e tão diversas, e lamentáveis mudanças, mudou ele o nome que tinha, e de tempo que se chamava dantes se chama agora

³⁰ Camões MDLXXXV, soneto LIII, p. 16.

ponte, por que já por ele passaram os contentamentos, e as alegrias todas douradas³¹.

O que se torna de imediato evidente é a insistência no tópico e nas palavras da raiz do verbo mudar. Em Camões são oito as ocorrências deste tipo:

- a) Mudam-se os tempos
- b) Mudam-se as vontades
- c) Muda-se o ser
- d) Muda-se a confiança
- e) Este mudar-se cada dia
- f) Não se muda como soía
- g) O mundo é composto de Mudança
- h) Outra mudança faz de mor espanto.

Este mesmo conceito, em Gaspar Frutuoso é vertido também por formas do verbo “mudar” e pelo substantivo “mudança”:

- a) a quem com letras mudadas chamo ponte
- b) em quanto durou e dura tão mudado:
- c) nesta vida triste se mudou o estado e a idade
- d) tantas idades mudadas,
- e) mudou ele o nome que tinha
- f) tão mudado
- g) quis mudar seu nome de tempo
- h) por se ver tão trocado e tão mudado
- i) mudado em mil figuras
- j) e tão diversas, e lamentáveis mudanças
- k) pelas muitas mudanças que hei tido
- l) se pode com muita razão com tantas mudanças [...] chamar já não tempo, nem ponte, senão protheo mudado em mil figuras.

A simples enumeração de elementos comuns a Luís de Camões e a Gaspar Frutuoso, sobre o tema da mudança, sugere que eles não podem ser fruto do acaso. É inegável a coincidência entre “protheo mudado em mil figuras” (Gaspar Frutuoso) e “Se muda em mais figuras que Proteio” (Camões)³². Como notou José Enes, as *Saudades da Terra*

³¹ Frutuoso 2011, p. 46.

³² *Os Lusíadas*, VII, 85, 4.

foram escritas no ocaso da vida de Gaspar Frutuoso. Ora, no início de *Saudades do Céu*, é feita menção de *Saudades da Terra* como obra já concluída — “como tenho contado nas Saudades da Terra” — daí se deduz que Gaspar Frutuoso teria acesso a cópias esparsas da lírica de Camões, de cuja circulação há várias evidências nos finais da década de oitenta.

Insistindo ainda neste ponto, devem tirar-se as devidas ilações do estudo codicológico do *Livro V*, feito por João Bernardo de Oliveira Rodrigues, que o levou a concluir que este livro é anterior aos outros e estava preparado para ser editado. Ora, é nessa obra, na novela dos dois amigos, que se encontram alusões a Camões, com evidente notícia da obra do poeta. Um estudo literário mais aprofundado poderá levarnos a identificar laços de índole filosófica e até traços de uma espiritualidade intensa, com rasgos poéticos e literários comuns. Contrariamente ao que se disse, a *História dos dois Amigos* não é uma novela a que falta calor humano, porque “Gaspar Frutuoso não era um poeta; era mais um cientista”³³. De modo algum se pode tirar tal conclusão depois de uma leitura repousante do livro V de *Saudades da Terra* e de atentar na qualidade da sua escrita, repassada de poesia.

Como estão repassadas de poesia e também de reflexões sapienciais narrativas de puro cunho histórico. A propósito da tragédia que foi para muitos açorianos a adesão à resistência organizada pelo Prior do Crato na disputa pelo trono de Portugal, Gaspar Frutuoso cita um poeta, não um historiador:

Oh! três e quatro e cem mil vezes bemaventurados aqueles que, em tempo de tanta angústia do Regno, intempestivamente morreram, pois, como este Capitão Conde, escaparam dos revoltosos trabalhos da breve e miserável vida e, como ele mesmo, foram gozar na eterna dos descansos eternos³⁴.

Vergílio, que Frutuoso está a citar livremente, termina a sua ovação aos heróis vencidos de Tróia, proclamando que a sua memória perdurará para sempre, tal como a de todos aqueles que deram a vida pela pátria.³⁵ Frutuoso começa por aumentar o número de “terque quaterque” (“três e quatro vezes”) para “cem mil vezes”, porque, como é óbvio, para um cristão a morte é a porta de acesso à eternidade. Da mesma forma, en-

³³ Dios 2012, p. 431.

³⁴ Frutuoso 1998, livro II, p. 168.

³⁵ Cf. *Eneida*, I, 94-101.

quanto Vergílio nos mostra os corpos dos que sucumbiram diante das muralhas de Tróia a serem arrastados pela corrente das águas do mítico rio, Gaspar Frutuoso constrói outra poética, acima do tempo, esquecendo a imagem disfórica dos corpos esquartejados e opondo, à “breve e miserável vida” que deixaram, a eterna de que gozarão para sempre. A dor não é, por isso, menor, mas a esperança é maior.

Citei este texto porque ele é um bom exemplo de como o Gaspar Frutuoso das *Saudades da Terra* manifesta a mesma sensibilidade que o das *Saudades do Céu*. O modo de escrever a história, atribuindo-a a uma narrativa que decorre do diálogo entre a Verdade e a Fama já contém ou pode conter em si uma certa concepção da História como área e método do conhecimento do passado. Neste caso concreto, sob a forma de diálogo, a Verdade conta à Fama o que sabia sobre a ilha da Madeira. E, de forma poética, para a tornar plausível compõe um cenário. A noite chegou. Paire a presença do Senhor do Céu e da Terra, que mandou vir a sombra da noite. E, como o assunto da escrita eram as ilhas Selvagens, recolheram ambas a uma cova, não a uma casa, que obviamente não havia. E os manjares foram bagas de urzes selvagens e de murta, “camarinhas e murtinhos”³⁶.

Este quadro de simplicidade, uma composição perfeita do lugar e do ambiente, é compensado com a elevação da conversa em que praticaram sobre “coisas de ciências, que são mais cordial manjar do entendimento”³⁷. Na manhã do dia seguinte o assunto do diálogo foi a narrativa sobre a ilha de Santa Maria.

Em suma, é com esta forma artística, literária, também lírica e bucólica, que Gaspar Frutuoso pretende captar a atenção do leitor: primeiro objectivo a atingir pelo orador, como se aprendia nas aulas de retórica.

As minhas últimas notas, à maneira de conclusão, são para homenagear todos aqueles que investiram tanto tempo e trabalho intelectual na edição completa da sua obra. Aos nomes já mencionados acrescento o de Rodrigo Rodrigues, um pioneiro, que merece um relevo especial, pela abundância da sua recolha de documentos que me tornaram possível navegar com segurança neste grande oceano que é a obra de Gaspar Frutuoso. Saliento também que o exemplar trabalho dos intervenientes na edição de *Saudades da Terra* e de *Saudades do Céu*, na transcrição do texto, na elaboração de índices, de anotações ao texto, de notas prévias e de comentários, foi para mim e continuará a ser para muitos um auxiliar precioso para o

³⁶ Frutuoso 1998, p. 172.

³⁷ Ibid.

estudo e conhecimento desse extraordinário escritor em que se adivinha um homem de “letras e silêncios”, segundo uma expressão do Padre António Vieira. Recentemente veio a lume a edição *Fac-Símile do Manuscrito à Guarda da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada*, que é um instrumento imprescindível para o relançamento dos estudos frutuosianos. A todos os que a tornaram possível devo o meu agradecimento³⁸.

Referências bibliográficas

- Brandenberger, Tobias (2005), «El Final Atlántico de la Ficción Sentimental: Un texto olvidado», *Associació Hispànica de Literatura Medieval. Congrés* (10é. 2003. Alacant) *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* / edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. – Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005.
- Bregante, Jesús (2003), *Diccionario Espasa Literatura Española*, Espasa, Madrid.
- Dios, Ángel Marcos de (2012), *A formação universitária de Gaspar Frutuoso*, in Maria do Céu Fraga et alii, *Camões e os contemporâneos*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, Braga.
- Camões, Luís de (MDLXXXV), *Rhytmas*, Manoel de Lyra, Lisboa.
- Fraga, Maria do Céu (2021), *Babel e Sião, um manuscrito da Camoniana de D. Manuel II*, Fundação da Casa de Bragança, s.l.
- Frutuoso, Gaspar (1998), *Saudades da Terra, Livro III*, Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada.
- Frutuoso, Gaspar (2011), *Saudades do Céu*. Palavras prévias de Susana Goulart Costa; Reflexões sobre as *Saudades do Céu* por José Enes; Estudo Codicológico por Rute Dias Gregório; Transcrição de Maria Fernanda Enes, Revisão de Hermano Teodoro. Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada.
- Frutuoso, Gaspar (2022), *Fac-Símile do Manuscrito à Guarda da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada*, Letras Lavadas Edições, Ponta Delgada.
- Macedo, Helder (1977), *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes, Lisboa.
- Ribeiro, Bernardim (1973), *Menina e Moça ou Saudades*, Selecção e Fixação do Texto, Introdução, Notas e Glossário de J.G. Herculanio de Carvalho, Atlântida.
- Saraiva, António José – Lopes, Óscar (2017), *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 16.^a Edição, s.l.

³⁸ Agradeço vivamente ao João Espírito Santo a revisão atenta do meu texto e as sugestões que me deu.

O uso variável do subjuntivo na fala culta do Rio de Janeiro e de Buenos Aires: variação e significado¹

Dinah Callou (UFRJ/CNPq), Érica Almeida (IFRJ)

Abstract: O artigo focaliza o uso variável do subjuntivo/indicativo, na fala culta de dois grandes centros urbanos, Rio de Janeiro, para o português do Brasil, e Buenos Aires, para o espanhol na América. Este uso foi registrado não só em português, mas também em outras línguas românicas, tais como o espanhol e o francês canadense, e tem sido explicado usualmente pela diferença de sentido expressa através das duas formas modais. Analisam-se dados – sob a ótica da teoria da mudança de base laboviana, extraídos dos *corpora* de fala culta do *Projeto de Estudo da norma lingüística urbana culta*, tanto para o português quanto para o espanhol, coletados nas últimas décadas do século XX. A análise está restrita às estruturas completivas e a hipótese aventada é a de que o uso do subjuntivo nessas estruturas, inferior a 20%, em português e em espanhol, não deve ser visto em conjunto, mas sim a partir do componente semântico-lexical da oração principal, isto é, dos traços semânticos do verbo da matriz. Os resultados relativos aos verbos que apresentam covariação revelam discreta diferenciação por faixa etária, sendo a substituição do modo subjuntivo pelo indicativo mais frequente entre os jovens (25 a 35 anos). A perda gradual da distinção dos modos verbais pode ser concebida como uma tendência geral das línguas românicas de incluírem o indicativo em contextos antes reservados ao subjuntivo.

Palavras iniciais

Neste trabalho, focaliza-se o uso variável do subjuntivo/indicativo, na fala culta de dois grandes centros urbanos, Rio de Janeiro, para o português do Brasil, e Buenos Aires, para o espanhol na América,

¹ Uma versão deste texto foi publicada nas Actas da II Jornadas Internacionales “Beatriz Lavandera: sociolingüística y análisis del discurso”, Buenos Aires 2015.

em virtude de essa variação de uso do subjuntivo ter sido registrada, não só em português, mas também em outras línguas românicas, tais como o espanhol e o francês canadense². A variação é explicada, usualmente, pela diferença de sentido expressa através das duas formas modais: com o modo indicativo, a realidade de um fato; com o modo subjuntivo, eventualidade e potencialidade (*hipótese/irrealis*), o modo prototípico da subordinação, segundo a gramática tradicional. Pode-se considerar que a alternância das formas é significativa e reflete uma eleição funcional por parte do falante.

Analisam-se dados – sob a ótica da teoria da mudança de base laboviana³ – extraídos dos *corpora* de fala culta (NURC) do *Projeto de Estudo da norma linguística urbana culta*, para o português do Brasil/Rio de Janeiro, e do *Proyecto de Estudio coordinado de la norma linguistica culta de las principales ciudades de Iberoamerica y de la Península Ibérica*, para o espanhol de Buenos Aires. As amostras foram coletadas nas últimas décadas do século XX, a fim de verificar se haveria, no caso, nas duas cidades analisadas (Rio de Janeiro/RJ e Buenos Aires/BA), os mesmos condicionamentos para a seleção de modo verbal.

A análise está restrita aqui às estruturas completivas e a hipótese aventada é a de que o uso do subjuntivo nessas estruturas, inferior a 20%, em português e em espanhol, não deve ser visto em conjunto, mas sim a partir do componente semântico-lexical da oração principal, isto é, dos traços semânticos do verbo da matriz. Diversas gramáticas tradicionais (Brandão, 1963; Cunha & Cintra 1985; Almeida, 1998; Bechara, 1999) atribuem à morfologia flexional de modo verbal impressão de atitudes do falante frente ao que enuncia. Os resultados de vários estudos (Almeida 2010; Mateus et al. 2003; Bosque e Demonte 1999; Neves 2006; Pimpão 1999; Rivero 1971; entre outros), nas duas línguas, têm confirmado que existem verbos que exigem categoricamente o subjuntivo (*supor/suponer*), outros que exigem sempre o indicativo (*observar; estar seguro/certo*) e apenas alguns que admitem tanto as formas do indicativo quanto as do subjuntivo, a depender do grau de crença veiculado pela proposição, por exemplo, *crer/acreditar, achar/pensar, parecer*. Com o verbo *parecer*, nos dados do Rio de Janeiro, e com o verbo *creer*, no espanhol de Buenos Aires, a ocorrência de elemento de negação na oração matriz constitui um contexto favore-

² Poplak 1992; Rivero 1971.

³ Weinreich et al. 1968; Labov 1994.

cedor para a presença do subjuntivo na encaixada, como já previsto. Os resultados relativos aos verbos que apresentam covariação revelam discreta diferenciação por faixa etária, sendo a substituição do modo subjuntivo pelo indicativo mais frequente entre os jovens (25 a 35 anos). A perda gradual da distinção dos modos verbais pode ser concebida como uma tendência geral das línguas românicas de incluírem o indicativo em contextos reservados ao subjuntivo.⁴

Discutindo a questão

Como afirmamos no item acima, a análise concentra-se nas orações encaixadas introduzidas pelo complementizador *que* (exemplos 1 a 4). Análises anteriores sobre esse tema, nas orações completivas no português do Brasil, entre elas, as de Pimpão (1999) e Almeida (2010), já mostraram que a definição do modo verbal é acionada pelo tipo de verbo da oração matriz. Lavandera (1980, p.127) parte da hipótese de que a substituição de formas alternantes é significativa e reflete a eleição funcional por parte do falante. Para a autora, as construções com o indicativo conteriam um significado [+assertivo] e as com o subjuntivo [-assertivo].

1. Não parece que **seja** assim
2. *Dudo que **fuera** así.*
3. Eu tenho a impressão que o mundo **está** mudando
4. *Resulta que las **está** analisando en el texto literário*

Diferentes gramáticas⁵ discutem algumas das restrições impostas por determinados verbos para a seleção do modo verbal na oração encaixada. Em nossas amostras, os verbos que exprimem a noção de ‘volição’, tais como *querer* e *preferir*, selecionam categoricamente o modo subjuntivo, tanto nos dados do Rio de Janeiro como nos de Buenos Aires. Já os verbos de opinião, que traduzem certa modalização do discurso – *acreditar/crer* e *pensar* –, admitem a covariação do indicativo e do subjuntivo (exemplos 5 a 12).

⁴ Como em “talvez eu **vou**” em lugar de “talvez eu **vá**”.

⁵ Mateus *et al.* 2003; Bosque & Demonte 1999.

QUERER

5. Você **quer** que eu **descreva** as etapas do corte? (RJ)
6. *Él quiere que estudie, quiere que me reciba* (BA)

PREFERIR

7. Eu **preferi** que fosse de ...de plástico (RJ)
8. *preferiria que vinieran las mentes blancas* (BA)

ACREDITAR/CRER

9. Eu **acredito** que isso **tenha** origem dentro do militarismo / então **acredito** que creme de... de rosto também **deve** ser a mesma... nessa mesma base... (RJ)
10. Yo **creo** que *es...* uno de los grandes problemas / **creo** que *haya* una diferencia generacional... (BA)

PENSAR

11. de longe você **pensava** que **era** cinzenta... / eu **pensei** que fosse alguma coisa que ele tivesse roubado (RJ)
12. *se me saltaron las lágrimas de pensar que tenía el privilegio de estar allá / pero pienso que si lo ad... lo odiara muy intensamente no lo haría com tanta dedicación.* (BA)

Analizando as orações completivas

Todos os trabalhos a que tivemos acesso, acerca das orações encaixadas, quer na perspectiva variacionista, quer funcionalista ou gerativista, destacam a necessidade de classificar os verbos de um ponto de vista semântico. As classificações clássicas – volitivo, emotivo, de opinião, assertivo, declarativo – não satisfazem, como toda classificação, plenamente, por serem difusas e se superporem, muitas vezes, dificultando a análise. Verbos que costumam ser enquadrados sob o mesmo rótulo ('de opinião'), por possuírem traços semânticos semelhantes, tais como *acreditar/crer, supor, achar, pensar, parecer* podem apresentar comportamentos diferenciados, em relação à seleção do modo verbal, pelo menos no que se refere aos dados das amostras utilizadas (Tabelas 1 e 2).

Verbos de opinião	Oco/total	% Subjuntivo	% Indicativo
Acreditar/crer	11/14	79%	21%
Supor	02/02	100%	0%
Pensar	2/7	29%	71%
Parecer	0/37	0%	100%

Tabela 1. Frequência de uso do subjuntivo de acordo com o verbo de opinião na amostra NURC/RJ

Verbos de opinião	Oco/total	% Subjuntivo	% Indicativo
Creer	10/68	15%	85%
Suponer	04/04	100%	0%
Pensar	2/32	6%	94%
Parecer	1/18	6%	94%

Tabela 2. Frequência de uso do subjuntivo de acordo com o verbo de opinião na amostra NURC/BA

Observe-se que o comportamento dos verbos é semelhante nas duas línguas, ainda que o uso do subjuntivo seja mais frequente na fala culta do Rio de Janeiro que na de Buenos Aires, exceto com o verbo *parecer*, que seleciona sempre o indicativo em português.

Em alguns casos, a noção verbal quase desaparece (*‘semantic bleaching’*) e corresponde, *lato sensu*, ao modalizador epistêmico *talvez*, com perda da estrutura de complementação. Expressões como *‘parece que’*, *‘(eu) acredito que’* podem ficar isoladas no início da oração, equivalendo a um modalizador discursivo (exemplos 13 e 14).

- PARECER
13. me **parece que**... é:... a pessoa quando... quando acerta determinado... no número de determinado cavalo... e se o número é é:... aliás... não não vou entrar em detalhes que eu (es)tou... (RJ)
- ACREDITAR/CRER
14. **eu acredito que** aí também... eu não tenho nenhum preconceito racial... no caso... contra o homem branco... (RJ)

Nos dados de Buenos Aires, foi registrada uma única ocorrência em que a sequência *‘yo creo’* aparece isolada, sem projetar uma oração encaixada (exemplo 15).

15. **yo creo que sí... que el...** [interrupción] *que el refrán que dice “el ojo del amo engorda el caballo” ... eso passa em todas as partes, y... o “el que tiene tienda que la atiende o, si no, que la venda”* (BA)

A presença da partícula negativa na sentença matriz aciona o uso do subjuntivo quando o verbo é *dizer* e *saber*, no Rio de Janeiro, e *significar*, em Buenos Aires. Segundo Neves (2000), o elemento de negação na oração principal gera um efeito de compatibilidade com o valor de incerteza do subjuntivo, produzindo, como esperado, uma interpretação *irrealis*, com o verbo da oração encaixada indo para o modo subjuntivo.

16. eu **não diria** que as pessoas se **reúnem** num cinema porque... (RJ)
 17. eu **não vou dizer** a você que **tenha notado** porque eu não acompanhei o ginásio de M.L. não... entende? (RJ)
 18. eu comecei a entrar num ambiente que eu já conhecia mas que eu **não sabia** que **fosse** tão ... Ah? (RJ)
 19. **no significa** que me *parezca bien todo lo que passa em Rusia* (BA)

O declarativo *dizer*, exemplos (20) a (22), também seleciona o subjuntivo, nos dados do Rio de Janeiro, quando o verbo da matriz apresenta o traço de futuridade e equivale a uma suposição. Nos dados de Buenos Aires, ocorre covariação, nesses casos (exemplos 23 e 24), ora selecionando o subjuntivo, ora o indicativo.

20. **vamos dizer** que ela já **tenha casado** há mais ... (RJ)
 21. **Digamos** que a bola **saia** fora do gramado (RJ)
 22. **digamos** que uma pessoa **tivesse** que utilizar todos esses serviços e coisa... e quem ... (RJ)
 23. *o una jurisprudencia... después... esté... diríamos que modifique eso...* (BA)
 24. **digamos** *qué sentencias tienen un valor* (BA)

Por sua vez, *acreditar* pode traduzir efeitos de sentido diferenciados. Quando expressa a nuance estrita de ‘opinião’ (exemplo 25), o verbo da encaixada ocorre no indicativo; por outro lado, quando a noção de hipótese prevalece (exemplos 26 e 27), o verbo da completiva fica no subjuntivo. Também em relação a esse verbo, mais uma vez, quando

há um elemento de negação na sentença matriz (exemplos 28 e 29), o uso do subjuntivo é categórico.

25. mas então eu **acredito** que essas senhoras de sociedade... que devem frequentar Renault e outros por aí... **devem** ter lá o... a sua ... como se diz? ritual de massagens... de maquiagem... de creme... de sombras... de ‘crayon’... de ruge... batom... pode ser isso... (RJ)
26. Eu **acredito** que a confecção de uma roupa, eh, **deva** ser feita por unidades, né? (RJ)
27. mas eu **acredito** que essa mesma coisa **ocorra** num país de clima frio (RJ)
28. eu **não acredito** que a curto prazo... eh... **gere** o/ quer dizer... essa Transamazônica... etc... **gere** uma nova civilização... uma coisa assim... (RJ)
29. **não acredito** que **seja** um problema agora... a curto prazo (RJ)

Nos dados de Buenos Aires, a presença do elemento de negação na matriz com o predicador *creer* também projeta, categoricamente, o subjuntivo na encaixada (exemplos 30 a 32).

30. *no creo que se puedan dar* (BA)
31. *no creo que pueda hablarte* (BA)
32. *no creo que sea la excepción de la regla* (BA)

Nas duas amostras de fala, há uma correlação entre o modo verbal da encaixada e o tempo do verbo da matriz, pois o verbo da encaixada vai para o modo subjuntivo, quando o verbo da matriz está no passado (pretérito perfeito ou imperfeito)⁶.

33. e minha mãe até ficou muito preocupada... **pensou** que eu **fosse** **ser** freira... (RJ)
34. lutador de boxe... eu já **vi** pessoas inclusive que **dissessem** jogo de boxe... jogador de boxe... boxe... (RJ)
35. então eu **falei** pras minhas crianças que absolutamente não **acreditassem** nessas histórias (RJ)
36. **determinó** que *creciera* sideralmente uma ciudad que se ocupaba fundamentalmente de exportar produtos primários (BA)

⁶ No exemplo (33), como em (11), usa-se o conjuntivo para indicar uma hipótese e em (35) por equivaler a uma ordem, no discurso indireto.

37. porque *habíamos conseguido* que... los arrendatarios nos *entregaran* el campo (BA)

Com o verbo *supor/suponer*, que expressa, fortemente, noção de hipótese/incerteza, a presença do subjuntivo é categórica, sem comprometimento com o valor da proposição. Embora a modalidade seja semelhante, com o predicador *parecer*, o uso do indicativo é categórico, nos dados do Rio de Janeiro e, predominante, mas não categórico, nos dados de Buenos Aires.

38. eu não, não, não *supunha* que fosse tanta, tanta grandeza, (RJ)

39. *Supuesto* que te *encontres* con algún conocido (BA)

40. agora o haras me *parece* que não é no hipódromo... (RJ)

Em suma, a análise dos dados revelou, confirmando a hipótese, que é o verbo da matriz que determina, em primeira instância, o uso do modo verbal. Comparando a distribuição de uso de modo verbal, nas cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires (Tabelas 3 e 4), observa-se que há verbos que só projetam o subjuntivo ou o indicativo, na oração encaixada, ao passo que há outros que apresentam uso variável. Conforme ilustrado, nas tabelas, a seguir, é possível verificar que os verbos *crer*, *dizer*, *pensar* e *saber* podem selecionar – nos dois centros urbanos em análise – o subjuntivo ou o indicativo na oração encaixada.

É importante destacar que, de uma língua para outra, no caso o português e o espanhol, em dois falares, o mesmo verbo pode apresentar comportamento diferenciado na seleção do modo verbal: no Rio de Janeiro, o percentual de uso variável do subjuntivo é maior com os verbos *crer*, *pensar*, *dizer*, *saber* e, em Buenos Aires, com o verbo *creer*. Há, ainda, outros predicadores, como *falar*, *ver* (RJ), *parecer* e *resultar* (BA), que são variáveis apenas em uma das cidades analisadas.

100% subjuntivo	0% subjuntivo	Covariação	%
duvidar	acontecer	acreditar/crer	79%
esperar	afirmar	dizer	9%
evitar	chegar à conclusão	falar	50%
fazer (com que)	combinar	pensar	29%
gostar	comentar	saber	1%
importar	confessar	ver	7%
mandar	confiar		

necessitar	contar/narrar	
pedir	convir	
permitir	criar	
Preferer	discutir	
presumir	garantir	
poder ser	haver visto	
querer	jurar	
ser preciso/necessário	lembrar/recordar	
ser fundamental	notar	
supor	observar/notar	
	perceber	
	parecer	
	perguntar	
	preocupar	
	reconhecer	
	sentir	
	ser/estar certo/convencido	
	ser evidente	
	ser claro/óbvio	
	ser importante	
	ser engraçado	
	ser fato/ser verdade	
	ter certeza	
	ter/estar com/dar a impressão	
	ter dúvida	

Tabela 3. distribuição geral de verbos conforme o modo da oração completiva nos dados do Rio de Janeiro.

100% subjuntivo	0% subjuntivo	Covariação	
conseguir	acordar	creer	15%
determinar	avisar	decir	7%
estar secura	compreender	parecer	6%
interesar	confessar	pensar	6%
permitir	considerer	resultar	40%
Preferer	convencer	saber	20%
pretender	descobrir		

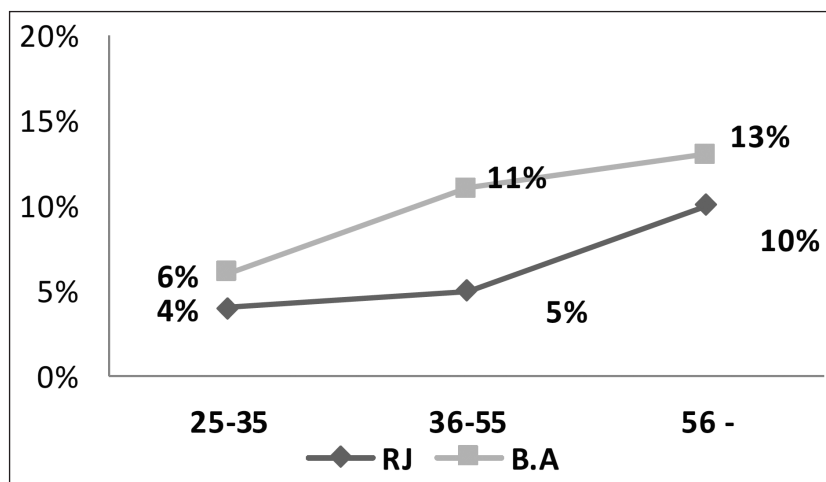
100% subjuntivo	0% subjuntivo	Covariação
querer	encontrar	
seer	entender	
significar	explicar	
supor	hacer	
	imaginar	
	observer	
	olvidar	
	pedir	
	resolver	
	suceder	
	veer	

Tabela 4. Distribuição geral de verbos conforme o modo da oração completiva nos dados de Buenos Aires.

Levando em conta todos os verbos analisados que apresentam covariação, pode-se constatar que o subjuntivo ocorre, preferencialmente, quando (i) se refere à **primeira pessoa** do discurso e não à terceira; (ii) existe um **elemento de negação na sentença matriz**; e (iii) o **verbo da matriz** está no **passado**. Uma explicação aventada estaria no fato de (i) a emissão na primeira pessoa conter um significado mais subjetivo; (ii) a negação constituir uma estratégia argumentativa, uma vez que diminuiria o valor [-assertivo] do enunciado; e (iii) o passado poder assinalar na sentença nuances pertencentes a um feixe de possibilidades de referência a um aspecto, ação, acontecimento, que seria o contrário do que realmente sucede.

Além disso, a análise das orações completivas, em tempo aparente, isto é, por faixas etárias, revelou uma diferenciação, os mais velhos usando mais frequentemente as formas do subjuntivo (Figura 1). Nas duas cidades, há uma curva de mudança em progresso no sentido da implementação de uso do indicativo. No espanhol de Buenos Aires, a retração de uso do subjuntivo é mais significativa (14% □ 6%) que no dialeto carioca (13% □ 10%).

Refinando a análise, a partir da observação de apenas três verbos que admitem variação subjuntivo/indicativo, verifica-se que a distribuição não é a mesma, já que, a depender da língua (português ou espanhol), há mudança na seleção do modo verbal na oração encaixada.



\s

Figura 1. Uso do subjuntivo, de acordo com a faixa etária, nas duas cidades (Buenos Aires e Rio de Janeiro).

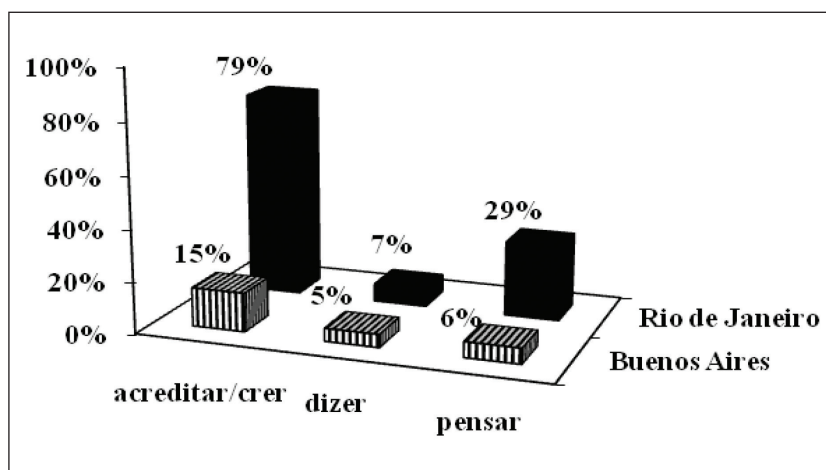


Figura 2. Distribuição de uso dos verbos variáveis nas duas comunidades de fala, a saber, RJ e B.A.

Palavras finais

À primeira vista, pode parecer que, ao longo do tempo, a possibilidade de variação na escolha dos modos verbais vem se restringindo, o que, possivelmente, acarretaria a redução do paradigma verbal. Aspectos cruciais relativos ao uso do modo subjuntivo, ao longo do tempo, pelo menos, na história do português, dizem respeito ao fato

de propriedades essenciais de seleção serem preservadas, como as já referidas nos itens anteriores. A análise de textos escritos em língua portuguesa, do século XIII ao XX (Almeida 2010), embora não tratada neste artigo, já revelara que a covariação detectada, nos dias atuais, na fala e na escrita, remonta ao português antigo e restaria verificar se a mesma tendência estaria registrada na evolução do espanhol.

De todo modo, pode-se supor que a perda gradual da distinção subjuntivo/indicativo seja explicável pela tendência, em várias línguas românicas (Rivero, 1971; Lavandera, 1980; Poplack, 1992), de utilizar o modo indicativo em contextos antes restritos ao modo subjuntivo, o que levaria a uma simplificação flexional do paradigma verbal.

Para finalizar, embora muitos estudiosos tenham sempre visto a seleção do modo verbal como sendo, em geral, semanticamente motivada (*realis*, expresso pelo indicativo, e *irrealis*, pelo subjuntivo), várias pesquisas, numa perspectiva sincrônica e diacrônica, em várias línguas românicas, já confirmaram que é o léxico o controlador essencial, levando a processos de gramaticalização e lexicalização que acabam por reduzir a frequência de uso do subjuntivo, em alguns contextos.

Este estudo contribui para assinalar que é necessário considerar uma gama de fatores históricos, linguísticos, extralinguísticos e discursivos, na busca de explicações para a variação e mudança de fenômenos morfossintáticos em comunidades distintas de fala, línguas e dialetos diversos.

Referências bibliográficas

- Almeida, Napoleão M. (1998), *Gramática Metódica da língua portuguesa*, 42ª ed., Saraiva, São Paulo.
- Almeida, Erica (2010), *Variação de uso do subjuntivo em estruturas subordinadas: do século XIII ao XX*, Tese de Doutorado, Letras/UFRJ.
- Bechara, Evanildo (1999), *Moderna gramática Portuguesa*, 37 ed., Lucerna, Rio de Janeiro.
- Bosque, Ignacio, Demonte, Violeta (1999), *Gramática descriptiva de la Lengua Española 2. Las construcciones sintácticas fundamentales. Relaciones temporales, aspectuales y modales*, Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello, Espasa Calpe, S. A., Madrid.
- Callou, Dinah, Almeida, Erica (2009), *Mudanças em curso no português brasileiro: contrastando duas comunidades*. Textos selecionados. XXIV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, Lisboa/APL, pp. 161-168.

- Callou, Dinah, Almeida, Erica (2011), *A multifuncionalidade do verbo achar*, in Soares da Silva *et alii* (eds.), *Línguas pluricêntricas. Variação lingüística e dimensões sociocognitivas*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 319-326.
- Cunha, Celso. & Cintra, Luiz Felipe (1985), *Nova Gramática do português contemporâneo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Labov, William (1994), *Principles of linguistic change. Internal factors*, Blackwell, Cambridge.
- Lavandera, Beatriz (1980), *Variación e significado*, Hachette, Buenos Aires.
- Mateus, Maria Helena (2003), *Gramática da Língua portuguesa*. 6ª ed. Caminho, 2ª Coleção Universitária.
- Neves, Maria Helena de Moura (2000), *Gramática de usos do português*, Editora Unesp, São Paulo.
- Pimpão, Tatiana S. (1999), *Variação no presente do modo subjuntivo: uma abordagem discursivo-pragmática*, Dissertação de Mestrado, Linguística/UFSC.
- Poplack, Shana (1992), *The inherent variability of the French subjunctive*, in C. Laeufer, T. Morgan (eds), *Theoretical Analyses in Romance Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 235-263.
- Rivero, Maria Luisa (1971), *Mood and Presupposition in Spanish*, in "Foundations of Language", 7, pp. 305-336.
- Weinreich, Uriel, Labov, William, Herzog, Marvin I. (1968) *Empirical foundations for a theory of language change*, in Lehmann, W., Malkiel, Y. (eds), *Directions for historical linguistics*, University of Texas Press, Austin, pp. 97-188.

Em torno da política de língua: falácias e desilusões

Carlos Reis (Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra)

Abstract: O texto “Em torno da política de língua: falácias e desilusões” analisa um conjunto de questões, de limitações e de princípios que presentemente condicionam um propósito ainda irrealizado: estabelecer uma política de língua que, congruando os países que têm o português como idioma oficial, contribua para a sua internacionalização. Tal propósito não ignora a diversidade relativa que atravessa o universo da língua portuguesa e o respeito que a essa diversidade é devido. É possível, contudo, postular um conjunto de princípios que, se algum dia forem levados à prática, poderão cumprir um desígnio por agora apenas projetado. Cinco princípios: concertação, racionalização, legitimação, formação e modernização.

1. O presente texto aborda uma temática que me tem interessado desde há longos anos e a que volto agora, num contexto específico: o de uma homenagem a Sonia Netto Salomão, uma professora e investigadora que, em diversos momentos do seu trajeto académico, pensou a língua portuguesa, “nos seus percursos multiculturais” (adoto aqui a expressão que comparece no título de um dos trabalhos da homenageada: Salomão, 2012).

Os mencionados percursos multiculturais podem ser seguidos em dois eixos conjugados: o eixo diacrónico, envolvendo movimentos temporais de natureza histórico-cultural; o eixo diatópico, remetendo para deslocamentos de índole geolinguística, bem compreensíveis e muito produtivos, num idioma em que são observáveis “migrações”, ao longo da história, para vários lugares do mundo.

Estes são, desde logo, aspetos que inevitavelmente se encontram em muitas reflexões sobre política de língua, sendo sabido que está nelas embutido um conjunto de subtemas complexos, não raras vezes

retomados e sempre muito delicados. As tensões que atravessam este campo de trabalho podem ser facilmente apreendidas quando, no interior de um dos espaços para onde o português migrou (e seguramente o mais significativo, pelo menos em termos demográficos), observamos uma diversidade de posicionamentos, no tocante ao estudo da língua. Refiro-me, evidentemente, ao Brasil, e a três linhas de atuação assim sintetizadas:

A linha que defende um maior conservadorismo em relação ao português quinhentista; a que, pelo contrário, assinala o distanciamento do português americano do europeu; e uma última posição que busca valorizar os pontos em comum, falando de uma unidade dentro da diversidade: ou seja, de um mesmo sistema, com inúmeras variedades de uso. Posição esta que, em termos de uma política linguística ampla, reforça a união dos países de língua portuguesa e a sua história comum¹.

Acresce a isto que o debate sobre política de língua ganha um fôlego próprio e potencialmente muito rico, quando para ele convocamos a chamada língua literária. Ou seja: quando contamos com o fecundo envolvimento (doutrinário ou modelado literariamente) de escritores situados em diferentes tempos e espaços linguísticos, com projeção e efeitos sobre o universo da língua, seja em termos de regulação, seja em termos de subversão criativa.

Na parte final do livro que citei (cap. VI), Sonia Netto Salomão coloca-se no domínio da comunicação literária e inclui, na questionação geral dos “percursos multiculturais” da língua, os contributos de Eça de Queirós e de Machado de Assis, ambos, conjuntamente com Garrett, responsáveis pela drástica renovação da língua literária em português, do século XIX em diante; de José de Alencar e da noção de “língua brasileira”; da poesia de Agostinho Neto como exemplo de “sincretismo cultural e linguístico”; da literatura infantojuvenil (designadamente, Lígia Bojunga) analisada como cenário de enunciação da linguagem familiar brasileira; de Guimarães Rosa (o de *Grande Sertão: Veredas*) e da problemática da sua tradução para italiano, devendo notar-se que este é um subcampo de estudo hoje autonomizado e que conta com diversas abordagens da autora².

¹ Salomão 2012, p. 99.

² Cf., entre outros, Salomão 2019; Salomão 2020; Salomão 2022.

2. A partir daqui e das análises que mencionei, volto à reflexão sobre política de língua, na linha de outros textos de minha autoria, dispersos por várias publicações (p. ex., Reis, 2007; Reis, 2009; Reis, 2010; Reis, 2015). Entretanto, o meu posicionamento sobre esta matéria, neste momento, apresenta matizes um tanto sombrios que estão projetados no título que adotei e em dois sentidos que nele surgem: primeiro, o sentido da aproximação cautelosa, com alguma coisa de recuo prudente, relativamente a convicções que já tive sobre política de língua, o que explica as considerações (apenas) *em torno de*, sem ambição de tentar resolver a quadratura de um círculo recheado de contradições e de omissões; segundo, o sentido do desencanto que inevitavelmente emerge, quando se percebe que o combate por uma causa justa está perdido.

Coincido com a entoação e até, em parte e calculadamente, com o título de um ensaio de Vítor Aguiar e Silva, de 2007, inserto no volume *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, “Ilusões e desilusões sobre a política da língua portuguesa”. No terceiro de três parágrafos, com feição de terem sido antepostos ao texto em apreço, quando da sua publicação em livro, leio o seguinte: “Sendo, com muita probabilidade, esta a última vez em que me ocuparei do tema [política da língua portuguesa] – por cansaço e desânimo [...] –, pensei que talvez se justificasse elaborar uma síntese do que tenho escrito, à luz do meu pensamento atual sobre certas questões”³. Para além da tonalidade crepuscular de que se revestem, estas palavras anunciam o que se sabe: que, em várias ocasiões, o seu autor explanou um pensamento muito relevante sobre a língua portuguesa, o seu ensino, a sua relação, em termos pedagógicos, com a literatura, os seus instrumentos de regulação e de afirmação transnacional e também, evidentemente, sobre opções políticas indissociáveis dos aspetos que referi.

3. No volume que mencionei, encontram-se outros textos que ajudam a conformar uma certa conceção de política da língua portuguesa. Refiro-me aos capítulos “Contributos para uma política de língua portuguesa”, de 2005, “Da língua na política à política da língua”, de 2008, e “A minha língua é Portugal”, o mais antigo de todos, de 1994. A estes dois últimos, porque menos significativos para o que aqui me interessa, não darei a atenção que os dois primeiros me merecem, como núcleo duro das ideias de Aguiar e Silva sobre a temática em apreço.

³ Silva 2010, p. 310.

O que nos diz o autor? Entre outras coisas e em termos sintéticos, que a salvaguarda histórica e institucional de uma língua resulta, inevitavelmente, de decisões de caráter político. Foi assim, logo no século XVI, com D. Manuel I, e mais tarde, no século XVIII, com o Marquês de Pombal, ao proibir, no Brasil, a comunicação na “língua geral”, em favor do português, uma medida que, segundo Carlos Alberto Faraco, não terá tido os resultados desejados⁴. Enquanto efeito político, a língua portuguesa viveu os tempos do Império e foi atingida depois pelo seu desaparecimento; já em momento pós-colonial, ela conhece profundas dinâmicas de transformação: “As sociedades e as culturas muito heterogêneas” em que atualmente se fala e escreve o nosso idioma tendem a criar, diz Aguiar e Silva, “uma língua de miscigenação, uma língua crioulezada, na aceção semiótica do termo”⁵. O que não impede, antes deve estimular a que seja preservada “a unidade profunda da língua portuguesa, de modo que a diversidade das falas e das normas não afete ou fracture a unidade do sistema linguístico”⁶.

É nesse sentido que deve operar a política de língua, considerada na sua ação *inter-nacional* (assim mesmo, com hífen). A base de apoio dessa ação será uma política nacional capaz de enfrentar fatores de crise localizados, antes de mais, no cenário da chamada “escola da pós-modernidade, amnésica e lúdica”⁷. E também, no plano da internacionalização, afetada por subfinanciamento crónico e pela dificuldade de funcionamento de entidades como o Instituto Internacional da Língua Portuguesa. Indispensável para concretizar a tal ação *inter-nacional* é congregar, num “projeto de cooperação multilateral, de solidariedade política e de interesses partilhados em múltiplas áreas, oito países soberanos que querem construir o seu próprio caminho de desenvolvimento [...] em paz, em liberdade e no respeito da sua identidade”⁸.

4. Relidas quase 20 anos depois, as palavras com que Aguiar e Silva encerra o capítulo “Contributos para uma política de língua portuguesa” ressoam como a expressão de uma volição, mais do que como descrição de uma realidade efetiva. Por coincidência ou talvez não, é logo depois

⁴ Cf. Faraco 2016, pp. 101-102.

⁵ Silva 2010, p. 314.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 302.

⁸ Ibid., p. 307.

daquele fecho que aparece, no início do capítulo seguinte, a também expressiva declaração de “cansaço e desânimo” a que já aludi. E em que me revejo, com um sentimento de desilusão que não escondo; já agora, debito-o às não poucas falácias que têm inviabilizado, nas últimas três décadas e meia, uma coerente, consequente e estruturada política de língua. Isso mesmo: três décadas e meia, ou seja, mais ou menos desde a constituição da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, essa que, neste e noutros aspetos, tanto prometeu, apeteendo dizer que “quanto mais se fala menos se vê”, como numa canção (do grupo G.N.R.) outrora famosa em Portugal.

Para bem representar aquilo em que temos fracassado e que é muito mais do que o quase nada que foi conseguido, explanarei algumas ideias que recupero para este efeito. Todas elas desembocam no dito sentimento de desilusão, no tocante à política de língua como desígnio falhado.

O meu ponto de partida traduz alguma coisa daquilo que foi proposto por um grupo de trabalho que, há quase 15 anos, coordenei, por encargo do Governo português, grupo de trabalho que estabeleceu os fundamentos e as propostas para uma política de internacionalização da língua portuguesa. As ditas propostas assentavam nalguns postulados tidos por consensuais: o da relativa coesão de um idioma compartilhado por vários países e povos, cuja diversidade deve ser respeitada; o da solidariedade estratégica entre esses países, tendo em atenção que a todos interessa um idioma com vigor internacional; o da afirmação da língua como poder transnacional que dinamiza outros poderes, que não apenas o linguístico.

Já foi declarado muitas vezes: o potencial do português como língua de projeção internacional é considerável, mas (digo eu) ainda não foi confirmado. Pelo idioma identificamo-nos e identificamos os outros, estabelecemos laços de afeto e correntes de solidariedade. Mais: pelo idioma e pela cultura que ele modela vai-se longe e abre-se caminho a projetos de desenvolvimento económico e a investimentos no exterior. E ainda: no que à língua portuguesa diz respeito, aquele potencial ampliou-se, desde que passaram a ser oito os países em que o português é língua oficial, embora, nalguns casos, não de forma exclusiva.

Este é o lado brilhante de um astro que tem, contudo, uma face oculta. Olhados em conjunto, os oito países de língua oficial portuguesa revelam assimetrias e descontinuidades que condicionam uma política de língua consequente. As assimetrias: entre os oito, está um país chamado Portugal, onde a língua não raro é vista como património de que os por-

tugueses são proprietários; um outro país chama-se Brasil e tem uma dimensão geográfica e demográfica cuja relevância política, económica, científica e tecnológica, à escala mundial e nos nossos dias, é imparável; para além destes, outros países do mundo da lusofonia (termo que uso com reservas) enfrentam ainda problemas de desenvolvimento que comprometem a consolidação do português nos seus espaços internos.

A par disto, as descontinuidades: os vários continentes por onde se espalham os países de língua oficial portuguesa determinam uma presença do idioma muito disseminada, sendo certo que essa disseminação tem o custo das distâncias a superar, quando estão em causa iniciativas de cooperação ou de harmonização linguística. Basta olhar para o mapa pluricontinental da língua portuguesa e compará-lo com o mapa da chamada hispanofonia, bem mais contínuo e geograficamente coeso, e as diferenças tornam-se evidentes: fora de Espanha, o espanhol é falado, como língua oficial (às vezes dividindo essa condição com outras línguas), num espaço alargado e sem fraturas que vai da Terra do Fogo à fronteira norte do México. E, continuando, esse espaço estende-se mesmo pela Califórnia dentro.

O que fica dito aponta para a imperiosa necessidade de, decorrendo da solidária intervenção dos vários Estados, dispormos de uma política de língua estrategicamente orientada. Para que fique claro desde já: quando me refiro a política de língua falo sobretudo de um processo de internacionalização compartilhado pelos vários países de língua oficial portuguesa, que confirme o mencionado potencial de afirmação do idioma, à mesma escala de outros grandes idiomas de cultura. A noção de internacionalização da língua portuguesa reporta-se, então, a um processo eminentemente político de divulgação, de consolidação e de diversificação funcional da língua na cena internacional, enquanto idioma utilizado em países estrangeiros e não lusófonos, em funções culturais e académicas, mas também noutras utilizações que podem reforçar o prestígio de uma grande língua de cultura: na ciência, na Internet, na tradução e interpretação, nos negócios, etc.

Um tal processo convoca, para além dos agentes políticos que os Estados definem para esse efeito, muitos outros atores e entidades e exige que se reconheça o seguinte: não faz sentido uma política de língua (uma política de internacionalização da língua) que abandone, subalternize ou ignore a congénita articulação do idioma com as culturas que ele plasma e com as literaturas que enforma. Desqualificar as virtudes pedagógicas e de captação de públicos que são próprias

da conjugação, em geral, da língua com a cultura é um erro capital, decorrente de uma visão limitadamente “técnica” do ensino da língua. Sejam quais forem as razões – financeiras, pretensamente metodológicas ou da ordem da ignorância – que expliquem aquela visão (melhor: aquela miopia) ela deve ser claramente rejeitada.

5. Antes de me debruçar sobre as prioridades estratégicas para uma política de língua, comentarei brevemente uma contradição persistente que muitas vezes condiciona a nossa relação com o idioma, como património coletivo de vários países. Essa contradição estabelece-se pela tensão entre duas tendências antagónicas. Por um lado, acentuamos o significado de um uso do idioma dominado pela criatividade individual e pela propensão para nele introduzirmos elementos de inovação e de diversificação, sobretudo naquilo que ao léxico diz respeito, mas também no que toca às articulações fonológicas – ou à “pronúncia”, para nos entendermos; no polo oposto, está o júbilo com que proclamamos o português como fator de agregação do mundo chamado “lusófono”, agregação atestada pela existência de (propagandeados) mais de 200 milhões de falantes, número que tende a oscilar, em função do maior ou menor entusiasmo de quem esgrime tão impressionantes milhões.

Infelizmente, o entusiasmo leva ao esquecimento daquilo que é óbvio: naqueles muitos milhões entram, lamentavelmente, massas populacionais ainda afetadas por níveis de desenvolvimento económico, social e educativo muito precários. O mapa do Índice de Desenvolvimento Humano não engana e as carências nele descritas refletem-se inevitavelmente na situação sociolinguística das mencionadas populações; e daqui não passo a especificações, porque a matéria é melindrosa⁹. Lembro apenas o que é sabido: em vários países da chamada lusofonia, o número efetivo de falantes nativos do português obriga a relativizar os tais 200 e alguns milhões que muitos exibem como vigoroso trunfo demográfico.

Para não parecer pessimista, deixo de lado estes condicionamentos (mas não os esqueço) e aceito que a magnitude do universo da língua portuguesa dá que pensar. Ele configura-se a partir de um património linguístico comum, cuja unidade é discutível, como, de resto, sempre acontece em circunstâncias históricas semelhantes. E parece inegável que, num mundo globalizado, para o bem e para o mal, a consolidação de grandes blocos geolinguísticos não deve ser descuidada nem desperdiçada por

⁹ Cf. Conceição *et alii* 2022, pp. 272 e ss.

quem esquece o seguinte: aqueles blocos (um deles é o do português) podem ajudar a salvaguardar singularidades e diversidades, mesmo no seu interior. Penso em domínios que estão para além da língua: na literatura, nas artes performativas, nas práticas culturais não verbais, nos negócios, na diplomacia, na ciência, etc. Como quem diz: há idiomas cuja existência e alcance (se é que não sobrevivência, a prazo) dependem de opções estratégicas que ajudem a contrariar o poder hegemónico de duas ou três línguas com dimensão efetiva ou tendencialmente global.

6. A configuração e a implementação de uma política de língua explora oportunidades de intervenção muito importantes. Essas oportunidades abrem o caminho para que o português venha a ser uma grande língua de circulação internacional, conforme é sugerido pelos indicadores demográficos; mas eles não bastam. Para além deles, só uma ponderada e eficaz internacionalização da língua portuguesa pode confirmá-la como refinado idioma de conhecimento e modelação de saberes diversificados e veículo de diálogo intercultural. Um diálogo que sempre terá como marco de referência o respeito pela diferença e pela peculiaridade identitária do *outro* com quem se dialoga.

Posto isto, faço notar que a internacionalização da língua portuguesa pode beneficiar de circunstâncias favoráveis, para além das fronteiras de cada país nela envolvido. Em primeiro lugar: existem espaços em que o português está em expansão (por exemplo, a África Austral e a China), consentindo vários processos de penetração, que não apenas o linguístico. Em segundo lugar: devem ser encaradas como favoráveis ao português tendências atuais, sobretudo no âmbito da União Europeia, de valorização do multilinguismo como política de ensino das línguas. Em terceiro lugar: quando existir vontade política de levar a cabo um processo estrategicamente pensado de internacionalização do português, essa vontade será reforçada se a política de língua for encarada como desígnio nacional, por parte de cada Estado.

7. Posto isto, atrevo-me, uma vez mais, a enunciar um corpo de prioridades que considero ainda pertinentes. Resumo-as em cinco princípios, formulados de forma sintética:

1. O princípio da concertação, determinado pela necessidade de articular esforços e recursos entre vários agentes geograficamente dispersos. A concertação resolve-se no alargado quadro de interesses comuns dos diversos países de língua oficial portuguesa,

com destaque para o Brasil, por razões demográficas e de relevo na cena internacional.

2. O princípio da racionalização, designadamente em termos instrumentais. Entendo por racionalização instrumental o redimensionamento ou a reestruturação de entidades participantes na internacionalização da língua portuguesa, evitando-se redundâncias e dispersões, pela via da concentração, da refundação ou da transferência de competências.
3. O princípio da legitimação, traduzido em medidas cujo propósito é conferir credibilidade e reconhecimento público à afirmação internacional da língua e da cultura, com especial incidência no ensino do nosso idioma no estrangeiro. As ações de promoção, de difusão e de ensino devem ser legitimadas por procedimentos de avaliação, de validação e de certificação.
4. O princípio da formação, sobretudo no tocante ao pessoal docente ou equiparado. O ensino do português como língua estrangeira e no estrangeiro demanda preparação adequada; em muitos aspetos, ela é distinta da formação de professores de português língua materna e para docência em Portugal.
5. O princípio da modernização, com reforço daquilo que tem sido reconhecido e episodicamente feito, nos últimos anos: renovar a imagem de Portugal e da cultura portuguesa no estrangeiro. O português, enquanto idioma de cultura, deve estar cada vez mais associado ao Portugal do presente, esbatendo as imagens do Portugal antigo, rural e folclórico.

8. Termino, recorrendo de novo ao argumento do que é óbvio. Ou seja: o diagnóstico está feito e, de um modo geral, não existem, a respeito dele, divergências substanciais, nos muitos contributos que, nos últimos anos, têm sido carreados para este campo de reflexão. Com base neles, não é difícil postular prioridades estratégicas como as que aqui alinhei e que, mais coisa menos coisa, são objeto de consenso. Difícil é o resto: passar à prática e ir além da preguiçosa, errónea e reiterada citação, mal atribuída a Fernando Pessoa, e que diz que “a minha pátria é a língua portuguesa”.

O que nos falta, então, para que a política de língua que não temos seja mais do que um conjunto de lugares-comuns fugazmente inscritos em programas eleitorais e logo esquecidos? Três coisas, pelo menos. Uma: financiamento que adequada e continuamente corresponda

a um desígnio que é nacional e transnacional. Outra: conjugação de esforços e de visões estratégicas, no âmbito dos países de língua oficial portuguesa, com reconhecimento das suas diferenças e assimetrias. Terceira: vontade política que, indo além das contingências do momento, das constrições do poder administrativo e dos falaciosos apelos às maravilhas da tecnologia, perceba que uma política de língua é uma coletiva exigência identitária, inspirada no passado e justificada em função do futuro. Tudo isto com respeito por diferenças e com aceitação de singularidades que não prejudiquem a causa comum.

Referências bibliográficas

- Conceição, Pedro *et alii* (2022), *Desenvolvimento Humano. Relatório de 2021/2022*, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, New York.
- Faraco, Carlos Alberto (2016), *História Sociopolítica da Língua Portuguesa*, Parábola Editorial, São Paulo.
- Reis, Carlos (2007), *A Língua Portuguesa e o princípio da globalização: fronteiras e instrumentos estratégicos*, in XIV Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa. S.l., Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 25-37.
- (2009), *Acordo ortográfico: para além de Portugal*, in Maria Eunice Moreira *et alii*, *Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*, EdiPUCRS, Porto Alegre, pp. 73-85.
 - (2010), *A defesa da língua ou a língua como defesa*, in I Congresso Nacional de Segurança e Defesa, Diário de Bordo, Lisboa, pp. 113-125.
 - (2015), *Espaços da língua portuguesa ou os perigos da imagináutica*, in António Manuel Ferreira, Maria Fernanda Brasete (eds.), *Pelos Mares da Língua Portuguesa 2*, Universidade de Aveiro, Aveiro, pp. 9-20.
- Salomão, Sonia Netto (2012), *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- (2019), *As Versões Italianas d'O Crime do Padre Amaro: por uma Crítica da Tradução*, in "Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani", XXI, pp. 59-67.
 - (2020), *Aspetos linguísticos e culturais da tradução: o complexo tema do sentido*, in Sonia Netto Salomão (org.), *Temas da Língua Portuguesa: do Pluricentrismo à Didática*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 53-75.
 - (2022), *O Primo Basílio e a censura*, in "Colóquio/Letras", 211, setembro, pp. 91-101.
- Silva, Vítor Aguiar (2010), *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Almedina, Coimbra.

O escritor intempestivo. Machado de Assis e o (seu) tempo

Ettore Finazzi-Agrò (Università La Sapienza di Roma)

Abstract: O artigo, a partir das imagens que nos restam de Machado de Assis, identifica no conflito entre o ser e o parecer-ser o nó em volta do qual se enrosca a prosa do grande escritor fluminense, se tornando o assunto privilegiado dos seus textos. Basta pensar em contos como “O espelho” ou como a “Teoria do Medalhão” onde o embate entre essência e aparência se apresenta de forma extremamente clara, sabendo, todavia, que quase toda a obra machadiana se pode ler como uma longa reflexão sobre a distância entre a realidade e a sua representação. E eu diria melhor: graças às fotografias desse homem que se tornou “célebre” aquilo que se detecta é a discrepância – que é também temporal – entre a fantasia do autor, construindo imagens públicas, incluindo a sua própria, e o fantasma em que ele realmente se identifica e que o leva a uma “microexperiência de morte” (Barthes). Escritor intempestivo, percebendo fisicamente e idealmente a não-contemporaneidade da sociedade a ele contemporânea, ele conseguiu, nesse sentido, através da sua constante inatualidade, fornecer uma fotografia plástica e verossímil, na sua aparente inverossimilhança, das mazelas de um presente não presente a si mesmo.

Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit.
Roland Barthes, *La chambre claire*

Se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.
Machado de Assis, *Dom Casmurro*

O meu ponto de saída, assim como, às vezes, o ponto de chegada, poderiam ser as figuras que olhamos sendo olhados por elas – ou melhor – que tentamos interpretar sendo por elas interpretados, assim como

as palavras escritas são, afinal, capazes de nos ler¹. Observamos então, criticamente ou apenas de relance, as várias fotografias que retratam o Machado de Assis maduro (da sua meninice não temos, obviamente, imagens). Vemos um homem de pele morena, de barba e bigode, com óculos pincenê e gravata borboleta ou *à la lavallière*, vestindo trajas muito formais, até requintados. Temos, portanto, a figura de um membro da elite brasileira, agasalhado à moda europeia da época: homem bem dentro do sistema social do seu tempo, integrado na classe dominante, apesar da cor da sua pele denunciando a sua origem mestiça.

E agora tentamos confrontar essa imagem com as imagens que o próprio escritor inventou, com os personagens que ele, por assim dizer, fotografou. Nada mais distante do formalismo do seu traje de alto funcionário antes do Império e depois da Primeira República, da sua farda ideal de fundador da Academia Brasileira de Letras, porque toda a gama de figuras pertencentes às classes sociais mais elevadas – aqueles que poderíamos denominar, no fundo, os donos do poder – são quase todos representados pelo viés irônico (se a ironia é – como de fato é – uma aproximação no distanciamento, quase uma fotografia intencionalmente desfocada) de quem olhava para a sociedade do seu tempo como a uma cova de víboras ou a uma massa de ineptos, zombando da sua prosopopeia e da sua imagem pública.

Temos, em suma, uma contradição evidente entre a representação ou a ostentação de si mesmo e a sua verdadeira natureza de observador pessimista e antissistema da realidade econômica e sociocultural “horrendamente dividida”² que o rodeava.

A propósito dessa dicotomia entre pessoa e personagem no âmbito fotográfico, Roland Barthes escreveu:

A Foto-retrato e um campo cerrado de formas. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotografo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar).

¹ Estou aqui parafraseando, evidentemente, o título do conhecido livro de Hélio Seixas Guimarães *Machado de Assis, o escritor que nos lê* (2017).

² Schwarz 2000, p. 11.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro³.

É sobre essa dicotomia entre sujeito que fotografa de modo amargo e zombeteiro a sociedade à sua volta e sujeito-objeto fotografado na sua veste de alto representante daquela mesma sociedade, é sobre essa separação entre refiguração e realidade, entre imagem e pessoa, que acho seja importante se deter para decifrar, pelo menos em parte, o polimorfo mundo machadiano.

Porque é justamente esse conflito entre o *ser* e o *parecer-ser* o nó em volta do qual se enrosca a prosa do grande escritor fluminense, se tornando o assunto privilegiado dos seus textos. Basta pensar em contos como *O espelho* ou como a *Teoria do Medalhão* onde o embate entre essência e aparência se apresenta de forma extremamente clara, sabendo, todavia, que quase toda a obra machadiana se pode ler como uma longa reflexão sobre a distância entre a realidade e a sua representação. E eu diria melhor: graças às fotografias desse homem que se tornou “célebre” aquilo que se detecta é a discrepância – que é também temporal – entre a fantasia do autor, construindo imagens públicas, incluindo a sua própria, e o fantasma em que ele realmente se identifica e que o leva a uma “micro experiência de morte”.

Acho que apenas considerando a consciência de ser, atrás da sua máscara social, apenas um “espectro” dentro de uma sociedade composta só por mortos ou por fantasmas pode ajudar a entender a gênese de uma obra “fantasmagórica” como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou a compreender a experiência de Jacobina se olhando no espelho e vendo apenas uma figura “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”⁴, antes de vestir a sua farda de alferes e rever finalmente a sua “figura integral”⁵. Se um autor é também os seus personagens, então o Machado das fotografias pode bem se identificar no protagonista de *O espelho*: homem duplicado, ciente da diferença fundamental entre o ser-se (mulato, filho de pobres lavradores, nascido numa favela) e

³ Barthes 1984, p. 27 (Barthes 1980, pp. 29-30).

⁴ Machado de Assis 1998, I, p. 409.

⁵ Ibid., p. 410.

o existir na sua veste pública (alto funcionário do Estado, intelectual consagrado, membro da alta burguesia carioca).

Na fresta que se abre entre a realidade, em certa medida recalçada, e a aparência ostentada, passa, a meu ver, toda a História: a história pessoal, certo, mas também a coletiva. Nesse sentido, os dois tempos, o da juventude e o da maturidade de Machado, se encontram e se suspendem na imagem fotográfica, na qual se espelha, todavia, o tempo da comunidade (carioca, mas mais em geral brasileira). Porque se é verdade que o grande escritor “na periferia do capitalismo” criticou “as ideias fora do lugar”⁶ adotadas pelos seus compatriotas, não é menos verdade que ele conseguiu, no seu próprio corpo e na imagem dele, materializar o tempo da Nação com todas as suas contradições, tornando-se, por um lado, sujeito e, pelo outro, objeto da história, se colocando, todavia, num limiar que é dentro e fora do presente.

Mulato e neto de escravos, observou o processo abolicionista até a promulgação da Lei Aurea; pobre na infância, participou de todos os estádios que levaram à modernização forçada do Rio de Janeiro e ao surgimento daquela burguesia na qual ele, por fim, se incluiu; analfabeta no Morro do Livramento, como a esmagadora maioria da população brasileira da época, ele conseguiu chegar a um grau de instrução que o tornou um dos intelectuais de ponta do seu tempo. De certo modo, ele *incorporou* assim a história do Brasil no seu ser não excluído e sim *excetado* por ela – isto é, por via etimológica, “preso” no seu estar fora –; percorreu e descreveu, a partir dessa posição “excepcional”, o caminho levando a Nação, no plano político, do Império à República e, no plano cultural, do Romantismo ao Positivismo.

Sidney Chalhoub chegou, de fato, a escrever um livro importante salientando, justamente, o papel de historiador de Machado, mas eu quero aqui tentar definir que tipo de representação histórica ele nos deixou. Uma história “a contrapelo”,⁷ certamente, mas marcada, a meu ver, sobretudo pela intempestividade da sua visão, tanto no âmbito narrativo quanto naquele da crônica. Quando falo em intempestivo penso, obviamente, na definição que desse relacionamento com o tempo histórico deu Friedrich Nietzsche, negando valor àquilo que ele denominou de “história monumental” e que, como escreveu na *Segunda consideração intempestiva*:

⁶ Schwarz 1992, pp. 13-28.

⁷ Chalhoub 2003, pp. 23-35.

sempre aproximará o desigual, generalizando-o e, por fim, equiparando-o; ela sempre enfraquecerá novamente a diversidade dos motivos e ensejos a fim de apresentar o *effectus* monumental como modelo e digno de imitação, à custa das *causae*: de maneira que se poderia denominar este efeito, uma vez que ele abstrai o máximo possível das causas, com um pouco de exagero, como urna coletânea dos “efeitos em si”, como acontecimentos que se tornam efeito para todos os tempos⁸.

Percorrendo a obra de Machado nunca iremos encontrar, a meu ver, esse tipo de abordagem aos fatos, mas, pelo contrário, um constante distanciamento do fatual e da concatenação causal dos eventos, determinando uma recusa dos “efeitos em si”. Em certo sentido, nos seus textos a história real não tem peso, ou pelo menos, o peso da história é sempre contrabalançado por uma atenção divagante e extemporânea ao cotidiano, funcionando como contrapeso ao fato histórico – sem nunca se afastar da realidade, repare-se, mas a reinventando de forma ficcional ou a mergulhando numa atmosfera, mais uma vez, fantasmagórica, onde o efeito parece não corresponder quase nunca à causa.

Esse olhar esguio e sempre inatual torna-se particularmente evidente nas suas crônicas, mas se estende também à sua produção narrativa. Para ter uma ideia dessa postura machadiana diante do presente, basta escolher, quase ao acaso, um dos textos que ele escreveu no período turbulento da passagem do Império para a República. A crônica datada de 24 de setembro de 1893, por exemplo, se abre com a citação de alguns versos de uma cantiga andaluza, sobre um sapateiro que vai à missa, mas não para rezar e sim para procurar clientes aos quais remendar os sapatos. O escritor se identifica nesse remendão que “ao pé dos altares” pergunta “por tacões corroídos e solas rotas”⁹.

Depois dessa imagem aparentemente incongruente, Machado fala de bombardeios e tiroteios que aconteceram e continuam acontecendo na Capital e somente a esta altura conseguimos compreender que estamos no meio da Revolta da Armada. Em vez de falar daqueles fatos dramáticos que afetam a população do Rio, o escritor alude ao seu acordar “assombrado” por causa do barulho e começa logo a descrever um sonho que, embora interrompido pelos gritos que vinham da rua e pelo intenso “bombardeamento”, guarda a sua estranha continuidade,

⁸ Nietzsche 2003, pp. 21-22.

⁹ Machado de Assis 1996, p. 104.

visto que, voltando a dormir após ter sido acordado pelo rumor, ele retoma o mesmo sonho.

Na verdade, mais de que de um sonho, trata-se de um verdadeiro delírio, visto que Machado – sonhando de dormir, isto é, mergulhado no sonho de um sonho – descreve como ele seja levado, por meio de um raio, para a lua onde ele assiste à “restituição das ideias”, ou seja, a uma operação pela qual “todas as pessoas que tinham vivido de ideias alheias” as entregavam “a um coletor, que as restituía aos seus donos”¹⁰. Na segunda parte deste sonho sonhado, o escritor diz se reencontrar novamente na lua, mas, cavalgando o mesmo raio do sonho anterior, ele chega “à porta do céu”, onde há uma multidão que quer entrar. São Pedro dá acesso às pessoas “por classes” e o autor é repellido várias vezes por ser “pedante”. Quando, enfim, ele entra no paraíso assiste à missa rezada por São Paulo diante do “próprio Jesus ressuscitado”, mas em vez do missal o escritor descobre ter nas mãos um dicionário, “o breviário dos pedantes”¹¹.

Finalmente, depois da longa celebração, ele fica ajoelhado, mas é atravessado por uma “ideia ruim”: “Preferi a terra com os seus pecados ao céu e suas bem-aventuranças”.

Corrompido por este desejo, ele ouve um “clamor enorme”:

Senti faltar-me o chão, achei-me solto no ar; para não rolar cavalguei o livro, e vim por ali abaixo, até cair na cama, com os olhos abertos e uma zoada nos ouvidos. [...] Recomeçava o bombardeamento¹².

Esta longa digressão é, a meu ver, necessária para entender o modo em que Machado se põe em relação ao presente: ele alude, a partir de uma aparente distância, ao drama que o povo carioca e ele mesmo estão a viver naquele momento, montando, todavia, uma cena onírica onde tudo parece deslocado em relação à realidade. “Aparente” porque o afastar-se daquilo que está acontecendo resulta, na verdade, numa aproximação ao acontecido; o colocar-se fora (na ficção e no sonho) ou longe do seu tempo esconde e revela o seu cuidado com um Tempo não medido pelo relógio (para se expressar em termos heideggerianos) – um Tempo não cronológico, enfim, e sim assincrônico, como assincrônica, *out of joint* é a realidade que o cerca.

¹⁰ Ibid., p. 305.

¹¹ Ibid., p. 307.

¹² Ibid.

A metáfora do sapateiro que remenda tacões corroídos e solas rotas, remete, nesse sentido, para a dificuldade do autor em enfrentar uma laceração histórica, dependente de uma situação de guerra civil: a violência e contundência do real é contrabalançada pelo seu refugiar-se nos pequenos remendos que a literatura permite. E ele assim se justifica, chamando em causa como sempre o leitor:

Sentei-me na cama, e fiquei como o leitor há de ter ficado durante os primeiros segundos. Os tiros continuaram, levantei-me e fui à janela. Qualquer pessoa acharia naquele rumor tremendo as ideias de combate que ele trazia em si; eu, em todo esse tumulto bélico, achei uma ideia literária. Zapatos que remendar¹³.

Este modo de encarar o presente, traduzindo a situação ouvida e vista numa imagem literária, é típico de Machado que percebe o tempo histórico como uma série de fotogramas desfocados e inconsequentes, onde vige a loucura dos homens embaciando a clara percepção dos acontecimentos e obrigando o escritor a uma fuga rumo ao fantástico, que se resolve, de fato, numa anti-fuga, num modo de encarar a realidade de outra forma – de forma, eu diria, plenamente intempestiva.

O delírio se torna assim uma soleira permitindo entrar numa dimensão irracional que nos diz muito sobre uma realidade ensandecida, justamente pelo seu caráter magmático e irreal. E, mais uma vez, penetrar nessa dimensão confusa comporta uma imagem de morte, comporta o acesso a um *além* no qual mover-se à vontade, fugindo à evidência e à angústia do real. Trata-se, no fundo, do mesmo mecanismo que ele já tinha experimentado nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* onde o delírio é, de fato, um meio para se aproximar do sentido do tempo que passa se afastando dele, num turbilhão que acaba na imobilidade de um centro fixo, num vendaval de séculos que vai dar apenas na morte e na aniquilação de tudo aquilo que existe.

Já ali, de fato, no delírio de Brás Cubas, encontramos a mesma visão de um Tempo absoluto onde a história se apresenta como sucessão incontrolável de experiências sempre iguais, num eterno retorno que expõe o homem à sua miséria e à sua insignificância:

¹³ Ibid., p. 305.

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfile de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espectáculo, acerbo e curioso espectáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa coisa que se chama gloria até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade¹⁴.

Estar solto no *além*, como se vê, não comporta uma atenção diminuída ao que fica *aquém* (as paixões e as misérias, o ódio e a destruição, o tumulto e a glória, os flagelos e as delícias) assim como o redemoinho cronológico, com a aparente rasura dos tempos, vem acompanhado, antes e depois, por uma lógica temporal atenta aos fatos. Se na crônica mencionada, o delírio se coloca entre duas referências ao presente do bombardeio, nas *Memórias* a intemporalidade do devaneio é precedida primeiro pela menção do dia da morte do protagonista, depois por uma excursão pela genealogia, atenta às datas, da família Cubas e, enfim, por uma série de alusões a personagens históricos contemporâneos como Cavour e Bismarck, da antiguidade romana como os imperadores Cláudio e Tito ou a figuras femininas como Messalina e Lucrecia Borgia. Tudo isso advertindo que “a natureza (que vai ser, daí a pouco, personagem importante e motor do delírio) é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira”¹⁵, salvo declarar pouco depois (no capítulo nove) a data exata e “histórica” do seu nascimento: 20 de outubro de 1805.

Nesse sentido, devemos sempre levar em conta que lidamos com um personagem pelo menos duplicado (morto e vivo, ao mesmo tempo) senão multiplicado, no qual se espelha e do qual se distancia um escritor dado ao arbítrio, inconfiável atrás das máscaras que escondiam e escondem a verdadeira identidade ou cuja identidade se encontra justamente apenas no trânsito, na volubilidade e no disfarce. Aquilo

¹⁴ Machado de Assis 1960, p. 123.

¹⁵ Ibid., p.115.

que resta é o tornar-se agente de uma leitura da história que leve em conta a dualidade ou pluralidade das instâncias reais, as amalgamando num imaginário “sem data”.

Como mostrou magistralmente Roberto Schwarz¹⁶, a verdadeira cifra da escrita machadiana consiste justamente nesse arbítrio e nessa falta de fiabilidade de um autor movediço, interpretando os fatos históricos e as relações sociais do seu tempo, marcadas pelo favor e pelo cordialismo, não de forma direta ou realista, mas se valendo de mesmo princípio de arbitrariedade e incongruência que rege a sociedade e que impõe um estilo e uma forma do conteúdo peculiares – singularmente machadianos.

Num quadro histórico confuso, onde a importação das ideias de outros contextos socioculturais se sobrepõe, sem as apagar, a uma ideologia senhorial e a uma economia baseada no trabalho escravo, o único meio de representar de forma crítica esta situação profundamente injusta e anacrônica é, portanto, aquela de incorporar, na escrita, o mesmo princípio de deslocação e de intempestividade que vigem na realidade política e social brasileira. Diante, em suma, da insensatez de uma guerra civil em ato (a Revolta da Armada) Machado não pode senão se valer da insensatez de um sonho, intercalado entre o estalar das bombas, assim como para definir o arbítrio da classe dominante decide inventar um membro desta classe solto na irresponsabilidade de um além-mundo e representando, a partir desse além, o aquém de uma realidade histórica onde ninguém se responsabiliza por nada.

A importação dos modelos estrangeiros, aliás, comporta uma defasagem evidente entre o arcaísmo da situação brasileira e a vontade de assimilar costumes, ideologias, formas de convivência oriundas de outros horizontes – como sublinhou, muito bem, Sérgio Buarque do Holanda¹⁷. Cria-se, em suma, aquela situação que Ernst Bloch definiu como “contemporaneidade do não-contemporâneo”, ou seja, o fato de viver num presente que não é presente a si mesmo, mas é apenas uma imitação ou uma macaqueação do presente vivido por outros¹⁸. Esta condição comporta evidentemente um anacronismo que Machado registra na sua prosa que é, também ela, anacrônica. Basta pensar, por exemplo, na inversão temporal de obras que começam pelo fim, como *As memórias*

¹⁶ Schwarz 2000, pp. 40-44 e *passim*.

¹⁷ Holanda 1978, pp. 3-5.

¹⁸ Bloch 1992, p. 82.

póstumas ou *Dom Casmurro*, nas quais, aliás, o escritor alude a modelos estrangeiros do passado (respectivamente Sterne e Shakespeare, sobretudo, mas junto com eles inúmeros outros que seria impossível elencar), os traduzindo, porém, em salsa brasileira – apontando, ao mesmo tempo, para o desarranjo entre a intenção e o ato, entre desejo e experiência. A sua intempestividade depende justamente do seu olhar crítico sobre esse tempo não-contemporâneo em que vive a sociedade a ele contemporânea e o anacronismo dos seus textos, tão negativamente sublinhado por Sílvia Romero¹⁹, depende, por contra, da genial intenção de representar sincronicamente aquela defasagem entre tempos diacrônicos.

Mais uma vez, o fato de ter vivido *in corpore vili*, por assim dizer, a injustiça e o arbítrio das relações sociais e humanas, permite a Machado fotografar uma realidade injusta e arbitrária se valendo do filtro do disfarce e da inconfiabilidade. Ele é, enfim, o produto da teoria do medalhão, ele é o Jacobina se identificando apenas na farda que veste, sabendo, todavia, que atrás da máscara de alto funcionário do Estado e do intelectual refinado, sobrevive o moleque do Morro do Livramento: espectro que as fotografias não conseguem tornar visível, mas que está sempre atrás da sua aparência de homem de bem, de alto-burguês feliz da vida.

O famoso cinismo machadiano é, no fundo, o produto dessa visão lateral e relativa onde nada é estável, onde tudo sobrevive na corda-bamba das aparências e das dúvidas: na fraude que leva ao enlouquecimento de Rubião assim como na convicção de Bento Santiago de ter sido traído – confiando apenas na feição e no portamento do filho Ezequiel e confirmando as suspeitas graças, justamente, a uma fotografia – ²⁰ se oculta a desconfiança e, talvez, o rancor por tudo aquilo que lhe parece e não é ou que é apenas no seu parecer-ser.

E é significativo que as duas últimas obras de Machado levem em primeiro plano a figura do próprio narrador, passando, de certo modo, do seu ser retratado a uma forma de autorretrato. Na exposição velada de si mesmo que o autor nos deixa através do personagem, ou melhor, do *alter-ego* Aires entra em cena finalmente o sujeito que escreve, que se mostra a escrever e que, ao mesmo tempo, se vê escrevendo. Trata-se, no fundo, da sublimação final do disfarce e da duplicidade que tinham

¹⁹ Romero 1897, p. 210. Cf., a respeito dessa crítica a Machado por parte de Sílvia Romero, o parágrafo “O anacrônico” em Guimarães 2017, pp. 31-38.

²⁰ Cf. o capítulo 139, intitulado, justamente “A fotografia” de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 2019, p. 189).

acompanhado Machado desde a sua juventude: não por acaso *Esau e Jacó* enfrenta, pela primeira vez de forma explícita, o tema do *Doppelgänger*, e não por acaso, no *Memorial*, atrás da máscara senil do Conselheiro, se esconde a realidade, ainda pujante, do desejo disfarçado – se poderia dizer, do jovem morador da favela dentro do velho e respeitado cavalheiro.

Esse jogar com a realidade da vida e da história, se distanciando dela através do sonho e da ficção, é uma característica do Machado maduro, em obras onde tudo parece declinar sob o signo de um “fazer de conta”: fazer de conta que um morto possa escrever uma autobiografia; fazer de conta que uma pessoa possa decidir interromper a composição de um texto sobre a “história dos subúrbios” para narrar a sua relação amorosa com uma mulher enganadora com “os olhos de ressaca”; fazer de conta de ter composto um memorial onde primeiro descreve os amores turbulentos de dois gêmeos, para depois entrar em cena dialogando consigo mesmo sobre a possibilidade de que tudo – a relação amorosa como a abolição da escravidão – seja apenas ilusão irrealizada e irrealizável; fazer de conta, enfim, que o autor seja também leitor de si mesmo e que, por sua vez, o leitor seja autor da história que está a ler, se despindo, ambos, de qualquer autoridade e denunciando assim, de forma ainda enviesada, o autoritarismo que os rodeia.

No *Memorial de Aires*, aliás, encontramos um trecho que parece resumir esta ficção que gira em falso, este engano ou auto-engano constante, quando quase no início o protagonista escreve:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios.

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião. Tempo sobra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê — e pouco mais²¹.

²¹ Machado de Assis 1908, pp. 49-50.

Esta distinção entre papel e escrita, assinalando, como foi notado, “a diferença inacessível entre o Memorial de Aires (enquanto texto que o autor está escrevendo, esclareço eu) e o Memorial de Aires (enquanto texto escrito)”²², volta a repropor a questão do distanciamento e, ao mesmo tempo, do conluio impossível entre o livro que se faz e o livro que é feito (mais um anacronismo), entre *causa* e *effectus* (para reutilizar os termos latinos de Nietzsche), entre, enfim, o que é e o que se dá a ver ou a ler que percorre toda a obra de Machado. O convite ao papel de não recolher “tudo o que escrever esta pena vadia” soa, de fato, como aparente recalque ou auto-censura de uma verdade inconfessada e inconfessável, ou seja, que também o autor, por um lado, não é quem aparenta ser e que, pelo outro, é quem finge ser, parodiando a verdade histórica e instituindo assim, foucaultianamente, uma espécie “de grande carnaval do tempo onde as máscaras reaparecem constantemente”²³.

Voltamos assim às imagens e ao disfarce, a tudo aquilo que as foto-retratos nos dizem e àquilo que, no seu não dizer, elas mostram como verdade recalcada ou mascarada. Viver nesse hiato e refletir sobre o vácuo entreaberto entre o ato de representar e a verdade representada, entre a reprodução da realidade e a produção de figuras ao mesmo tempo fiéis e inconfiáveis: é esta, no fundo, a tarefa que Machado de Assis escolheu para si mesmo, enquanto observador ou fotógrafo de uma ideologia discriminatória e inconsequente de que ele era vítima e da qual se tornou, de certo modo, carrasco. Escritor intempestivo, percebendo fisicamente e idealmente a não-contemporaneidade da sociedade a ele contemporânea, ele conseguiu enfim, através da sua constante inatualidade, fornecer uma fotografia plástica e verossímil, na sua aparente inverossimilhança, das mazelas de um presente não presente a si mesmo.

E é esta, ainda, a tarefa difícil que ele deixou para os seus leitores: compreender o anacronismo da sua escrita se espelhando na cronologia incongruente do seu tempo e, a partir desse caráter intempestivo, tentar surpreender, na sua obra vasta e multiforme e nos retratos que dele nos restam, o segredo que neles se revela, no seu obstinado subtrair-se à nossa vista.

²² Baptista 2020, p. 5

²³ Foucault 2001, p. 50

Referências bibliográficas

- Baptista, Abel Barros, Rowland, Clara, Monteiro, Pedro Meira (orgs.), (2017) *Esse Aires*, E-book, Peixe Elétrico Ensaios.
- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, Paris.
- Barthes, Roland (1984), *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Bloch, Ernst (1992), *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano.
- Chalhoub, Sidney (2003), *Machado de Assis historiador*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Foucault, Michel (2001), *Microfísica do poder*, Graal, Porto Alegre.
- Guimarães, Hélio Seixas (2017), *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, Ed. UNESP, São Paulo.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1978), *Raízes do Brasil*, 12ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro.
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1908), *Memorial de Ayres*, Garnier, Rio de Janeiro-Paris.
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1960), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Min. da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro.
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1996), *A Semana. Crônicas (1892-1893)*, Hucitec, São Paulo.
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1998), *Contos*, 2 vols., Companhia das Letras, São Paulo.
- Machado de Assis, Joaquim Maria (2019), *Dom Casmurro*, Edições Câmara dos Deputados, Brasília.
- Nietzsche, Friedrich (2003), *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- Romero, Silvio (1897), *Machado de Assis. Estudo comparativo de Literatura Brasileira*, Laemmert & C., Rio de Janeiro.
- Schwarz, Roberto (1992), *Ao vencedor as batatas*, Duas Cidades, São Paulo.
- Schwarz, Roberto (2000), *Um mestre na periferia do capitalismo*, 4ª ed., Duas Cidades / Ed. 34, São Paulo.

VIEIRA, Antônio. *Sermão da Sexagésima*.
Com uma rara tradução italiana de 1668.
Texto, introdução e notas de Sonia Netto
Salomão. Brasília, Senado Federal, 1997¹

Evanildo Bechara † (Academia Brasileira de Letras, cadeira n° 33)

A edição deste famoso sermão pregado na Capela Real, em Lisboa, aos 31 de janeiro de 1655 e impresso em Lisboa em 1679, acompanhado de uma rara tradução italiana, saída em 1668, em Nápoles, não é apenas mais uma edição desta preciosa jóia da oratória vieiriana. O leitor apreciará a erudita introdução da lavra de Sonia N. Salomão, em que vários aspectos da retórica inaciana e, em particular, da pregação de Vieira, são tratados com minúcia e segurança. A introdução examina, pela análise de excertos dos sermões e das cartas, os problemas que o grande pregador enfrentou quer no seu período de apogeu, quer no período que teve de enfrentar a má vontade e a inveja de quantos se achavam inferiorizados ou abatidos pelo brilho da inteligência ou incomodados pelas posições defendidas em favor dos cristãos-novos, pelas visões proféticas, pelas defesas teológicas e éticas e pela visão prática que emprestava aos problemas que afligiam ou sufocavam o interesse maior do destino de Portugal perante si e perante as nações. São 45 páginas que guiam o leitor em direção dos grandes problemas que suscita a obra do Padre Antônio Vieira e com especial relevo para as edições, traduções e remanejamento estilístico, maxime nas aplicações entre o texto protótipo do momento da pregação e a forma com que o Autor o apresenta, passados tantos anos, na versão reelaborada para impressão, na tentativa de resgatar “o tom da enunciação” (p. 38 e nota 55).

¹ A resenha foi já publicada em “Confluência”, Rio de Janeiro, Liceu Literário Português, 14, 2º semestre de 1997, p. 115. A republicação foi autorizada pelo autor.

A Professora Sonia dá-nos uma idéia da complexidade dessa fortuna crítica textual comparando a versão portuguesa de 1679 com relação à edição italiana de 1668, saída em Nápoles.

Seguem-se à Introdução o texto da *Sermão da Sexagésima* (p. 55 a 84) e a tradução italiana de 1668 (p. 87 a 112). Estes dois textos, pela comparação entre eles, abrem uma série de perspectivas para o estudo da construção textual de Vieira como unidade autônoma do discurso e sobre problemas idiolingüísticos vários.

Os textos foram cuidadosamente revistos, mas a Introdução padece de algumas falhas que devem ser consertadas em próxima edição.

Com o presente trabalho, a Autora começa a nos presentear os resultados de suas pesquisas sobre a retórica vieiriana e problemas afins, que vem desenvolvendo com suas pesquisas no Brasil e na Itália.

Quando i muri fuggono.

Note su una traduzione della poesia di Fernando Pessoa

Federico Bertolazzi (Università degli studi di Roma Tor Vergata)

Abstract: In questo saggio si descrivono i processi di traduzione di una selezione di poesie editate di Fernando Pessoa, dal portoghese, dall'inglese e dal francese. Vi si trovano considerazioni di tipo semantico, metrico e ritmico, in una prospettiva stilistica.

Nelle more della pubblicazione di una traduzione della poesia di Fernando Pessoa che ho consegnato all'imperscrutabile editore già da più di tre anni, approfitto di questa occasione di omaggio alla cara Sonia Salomão per presentare alcune questioni che mi sono sentito di affrontare.

In primo luogo, il rispetto per le forme chiuse.

La tradizione ha un suo peso innegabile, se un poeta sceglie di inserire una sua certa composizione nell'ambito di una tradizione, o di un suo filone, il traduttore non dovrebbe poter avere altra scelta se non rispettare la forma chiusa, giacché il suo fine dovrebbe essere sempre quello di, non solo restituire un'opera dalla forma il più possibile uguale a quella dell'originale, ma che fosse anche di equivalente valore estetico. Ne consegue, evidentemente, che per tradurre un sonetto o un'ottava, il risultato deve essere un sonetto o un'ottava. Nel tradurre un endecasillabo, un endecasillabo, e così via.

Fernando Pessoa ha fatto dello stile una questione vitale per la sua poesia dato che proprio sulla modulazione stilistica si basa il ventaglio di opzioni attribuite agli eteronimi, e dunque, le scelte operate negli scritti attribuiti ora all'uno ora all'altro dei suoi molteplici io, dovrebbe essere pacifico che l'appiattimento stilistico risultante da una traduzione, che riflette più il mondo mentale del traduttore che quello dell'autore dell'originale non può fare giustizia dell'opera. Per la selezione che ho fatto, ho preso come punto di riferimento soltanto l'opera pub-

blicata in vita dall'autore, che ha, a mio modo di vedere, uno statuto assolutamente superiore a quello dell'opera inedita. Oggi la troviamo raccolta in diversi volumi dei quali i più pratici da consultare sono quelli dell'editrice Assírio e Alvim, che considero la *nova vulgata* dell'opera pessoana. In particolare, sono i volumi intitolati *Ficções do Interlúdio* e i due di *Poesia Inglesa*. Sono questi volumi che raccolgono, il primo a cura di Fernando Cabral Martins e il secondo a cura di Richard Zenith, i testi che Pessoa pubblicò in vita, oltre al libro *Mensagem*, del 1934.

In base a queste opere, in un rapido riscontro statistico, possiamo verificare che l'ortónimo Fernando Pessoa è l'autore che più spesso usa forme chiuse. Sono esemplari le poesie scritte già nella fase finale della sua vita e che tanto celebri sono ormai. Mi riferisco a "Isto" (1933) e a "Autopsicografia" (1932), nelle quali, in versi ottonari¹, il poeta concede ai suoi lettori le sciarade della sua poetica della finzione, rimandando, in un gioco di specchi, la questione della verità da un lato all'altro della dimensione multipla creata fra corpo, mente, anima, spirito, in una geometria fissa di versi, rime, strofe, nelle quali il gioco verbale, per l'appunto ludicamente, si fa tragicamente serio. Dunque, risulta vitale mantenere tutta la leggerezza apparente della forma che contiene il valore immenso dell'agilità mentale che la anima. Così quando leggiamo²:

Isto

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra cousa ainda.
Essa cousa é que é linda.

¹ Ottonario nella nomenclatura italiana, e *heptassílabos* in quella portoghese, che li chiama anche, più volentieri, *redondilhas maiores*, e che sono i versi più saldamente ancorati nella tradizione, fin dal medioevo, versi in cui si scrivono tutt'oggi le quartine popolari, quelle stesse di cui Pessoa fu cultore in privato e in qualche misura anche in pubblico.

² Le citazioni dei testi di Pessoa sono da Pessoa 2018a.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê³!

Naturalmente, sentiamo l'andamento leggero della musica delle parole mentre la nostra mente viene presa a sberle dal significato di parole che così definitivamente ci mettono, a noi lettori, in scacco nell'angolo di una scacchiera sulla quale non sapevamo nemmeno di essere.

Le tre strofe di cinque *redondilhas maiores*, rimate in posizione fissa secondo un interessante schema ABABB, strutturano il gioco verbale e lo disciplinano; dentro di esse tuttavia, regna lo sdegno, e il lettore è liquidato addirittura in malo modo.

Così, la mia traduzione cerca di andare in questo senso:

Ciò

Dicono che fingo o mento
Quel che scrivo. Tuttavia
Io semplicemente sento
Con la mia fantasia,
Col cuor non è cosa mia.

Quel che sogno o attraverso,
Ch'è manco o finir non osa,
È come un terrazzo verso
Una qualche altra cosa,
Questa sì meravigliosa.

Per questo scrivo in mezzo
A quel che intorno non c'è,
Le costrizioni le sprezzo,
Serio di quel che non è.
Chi legge, senta da sé!

Alla stessa stregua, il gioco infantile richiamato dalle strofe di *Autopsicografia* non può prendere forma al di fuori dello schema metrico dall'eleganza popolare delle quartine che, con andamento baloccante,

³ P. 95.

squaderna davanti al lettore una realtà estetica molto più vera della realtà del quotidiano, trasformando il binario circolare del trenino di cui si parla, nell'inizio di una spirale che può crescere *ad libitum*.

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.⁴

Il cuore e la ragione sono ancora una volta qui i protagonisti di un gioco ch'è detto di intrattenimento. Va da sé che il tono da filastrocca è il tappeto volante su cui questi versi sono alloggiati e non può mancare. Così propongo la seguente possibilità:

AUTOPSICOGRAFIA

Il poeta è un fingitore
Finge così interamente,
Che sa finger ch'è dolore
Il dolor che invero sente.

E i lettori' di quanto scrive
Nel dolore letto avvertono
Non i due che egli vive,
Ma quello ch'essi non sentono.

Così intrattiene, e barcolla
Con la ragione per ore,

⁴ P. 94.

Questo trenino a molla
Che chiamiamo cuore.

In questo caso il prezzo da pagare è quello di certe elisioni che si usavano un tempo, e che possono avere un certo sentore stantio, tuttavia, non essendo una certa affettazione lontana dai modi di Pessoa (che scriveva, non ce lo dimentichiamo, in una grafia etimologica che risultava affettata anche al tempo suo), non credo stonino troppo, richiamando in qualche modo un certo clima letterario e una gestualità teatrale, un po' istrionici. Un'altra possibilità per l'ultima quartina potrebbe essere (e chissà che non venga a essere pubblicata proprio questa):

Così girando barcolla
A intrattener la ragione
Questo trenino a molla
Che chiamiamo cuore.

In cui la *rima toante*, cioè l'assonanza, che Pessoa usa spesso altrove, permette di mantenere un piano fonico-semanticamente più vicino all'originale.

Non avrebbe senso parlare di forme chiuse senza prendere in considerazione sua maestà il sonetto. Pessoa, nonostante fosse un agguerrito modernista, lo usò moltissimo e gli piaceva fare sfoggio di ricercatezze.⁵ Oltre ad un intero ciclo dedicato alla *Via Crucis*, cioè *Passos da cruz*, che non ho il tempo di analizzare qui, uno dei suoi sonetti più ammirevoli è quello che si chiama *Abdicação* (pubblicato nel 1920), e sulla cui genesi lo stesso autore racconta come sia nato durante un temporale, sotto l'influenza di una brontofobia acuta e che, nonostante ciò, ritrae un clima di fredda e lucida calma nella voluttà dell'abbandono⁶. Il sonetto è questo:

⁵ Tema per un'ulteriore riflessione sarebbe il classicismo insito nel modernismo di Pessoa, a cominciare dai nomi scelti per le riviste che fondò "Orpheu" e "Athena", quest'ultima che avrebbe ospitato concretamente gli eteronimi classicisti.

⁶ Lettera a Mário Beirão del 1 febbraio 1913, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966, p.29.

ABDICAÇÃO

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços
 E chama-me teu filho. Eu sou um rei
 Que voluntariamente abandonei
 O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
 Em mãos viris e calmas entreguei;
 E meu ceptro e coroa, — eu os deixei
 Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil
 Minhas esporas, de um tinir tão fútil,
 Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,
 E regressei à noite antiga e calma
 Como a paisagem ao morrer do dia⁷.

La solennità della struttura, racchiusa come in una cornice spazio-temporale fra il primo e l'ultimo verso, si dipana a lenti passi come di un re morente lungo la scala di un palazzo nel quale egli rinuncia al suo stato. Si tratta di un clima teatrale, shakespeariano direi, e sappiamo quanto il bardo inglese sia il maestro col quale misurarsi nelle poesie in inglese, e soprattutto nei sonetti, cui arriveremo fra poco. Dunque, quel che risulta essenziale qui è la teatralità, di nuovo. E non si possono fare sconti alla forma, che deve essere perfetta. Questo è il mio tentativo:

ABDICAZIONE

Prendimi fra le braccia oh eterna notte,
 E chiamami tuo figlio. Io sono un re
 E apposta ho lasciato dietro di me
 Il mio trono di sogni e di corrotte

Speranze. Dalle mie spalle rotte
 A mani virili e calme ho consegnato
 La spada. Scettro e corona ho lasciato

⁷ P. 51.

Nell'andito, cose ormai dirotte.

La mia cotta di maglia, così inutile
I miei speroni dal tinnir sì futile,
Per la fredda scala ho sparso d'intorno.

Ho dimesso la maestà, corpo e alma,
E son tornato alla notte antica e calma,
Come il paesaggio al morir del giorno.

Il tono di cui parlavo sopra si mantiene e il rapporto fra gesti e spazi in cui essi sono compiuti rimane aderente all'originale, complice anche un letterarissimo "alma" per anima, che, ancora una volta, mi permetto di credere non avrebbe scandalizzato l'autore.

Un sonetto ricercatissimo è anche quello attribuito a Álvaro de Campos, che si intitola *Soneto já antigo* (1922):

SONETO JÁ ANTIGO

Olha, Daisy, quando eu morrer tu hás-de
Dizer aos meus amigos aí de Londres,
Que embora não o sintas, tu escondes
A grande dor da minha morte. Irás de

Londres p'ra York, onde nasceste (dizes —
Que eu nada que tu digas acredito...)
Contar àquele pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes

(Embora não o saibas) que morri.
Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,
Nada se importará. Depois vai dar

A notícia a essa estranha Cecily
Que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande!...⁸

È tutta una ginnastica di rime squisite che, in una carrellata di personaggi, termina nella quasi imprecazione del verso finale. Ancora, il tono è istrionico, la sintassi flessuosa e sorprendente, il mistilinguismo usato

⁸ P. 158.

con spregiudicatezza (la rima “Londres-escondes” è quasi un graffio), la metrica forzata fino all’inverosimile (la rima del verso 12 “Cecily” che corrisponde al verso 9 “morri”, dunque tronca, per essere perfetta obbliga a due crasi fenomenali: “notícia essa estranha Cecily”), il dettato scandaloso per il tema omosessuale lì inserito, quasi di sorpresa, conferisce al personaggio che è l’autore del testo, quell’Álvaro de Campos della scandalosa e a tratti masochistica *Ode marítima*, con chiarezza, un tratto dandy che si confà al suo portamento altero, di chi guarda al mondo in maniera distante e spregiudicata attraverso il suo monocolo. Questo l’aspetto che propongo:

SONETTO GIÀ VECCHIO

Guarda, Daisy, quand’io morirò dovrai
Dire ai miei amici lì di Londra,
Che sebbene non lo senta tu nascondi
La gran pena della mia morte. Andrai

Da Londra a York, dove nascesti (dici —
Che a quanto dici tu io non credo...)
Dire a quel povero mio efebo
Che m’ha dato tante ore ben felici,

(Sebben tu non lo sappia) che son morto.
Anche lui, che tanto credevi d’amare,
Non si cruccerà. Poi vai a dare

La notizia a Cecily che ha scorto
Che io avrei fatto cose da giganti...
Al diavolo la vita e tutti quanti!

Un discorso a parte meritano i sonetti in lingua inglese, i 35 *Sonnets*, pubblicati nel 1918, dunque fra le rare opere pubblicate in vita da Pessoa, e soprattutto pubblicate in circostanze che andrebbero ben analizzate, ma non è questo il luogo per farlo. Il modello per queste composizioni è chiaramente Shakespeare e con lui Pessoa vuole misurarsi. La lingua in cui Pessoa scrive è, come notato dalla critica, su tutti Richard Zenith, curatore dell’edizione, che lo definisce una lingua nutrita più da letture che da esperienza di vita. I sonetti sono lo spazio che Pessoa sceglie per i suoi particolari giochi di specchi fra l’io e gli io, ma il vero

protagonista è il ritmo, che signoreggia in ogni composizione. Si può vedere il sonetto n. III⁹:

When I do think my meanest line shall be
More in Time's use than my creating whole,
That future eyes more clearly shall feel me
In this inked page than in my direct soul;
When I conjecture put to make me seeing
Good readers of me in some aftertime,
Thankful to some idea of my being
That doth not even my with gone true soul rime;
An anger at the essence of the world,
That makes this thus, or thinkable this-wise,
Takes my soul by the throat and makes it hurled
In nightly horrors of despaired surmise,
And I become the mere sense of a rage
That lacks the very words whose waste might 'suage'.¹⁰

Per il quale propongo una soluzione di questo tipo:

Se penso che il più misero mio verso
Nel Tempo supererà il suo creatore,
Che occhi nel futuro vedran terso
L'esser mio, scritto, dell'anima migliore;
Quando immagino e mi metto a vedere
Buoni lettori miei in un futuro,
Grati, d'una qualche idea mia, godere
Ma non concordi con me di sicuro;
Una furia dal centro della terra,
Che questi fa così o così lo pensa,
La mia anima alla gola afferra
In notturni orror d'ipotesi immensa.
Tutto mi faccio di puro furore,
E non v'è parola per dirne il livore.

Tuttavia, l'aspetto più rilevante, a mio modo di vedere, nella produzione in inglese è che in questa lingua Pessoa affronta la tematica sessuale, altrimenti assente dal resto della sua opera. In un moto sensibile e commosso affida al personaggio dell'imperatore Adriano la

⁹ Le poesie inglesi sono prese da Pessoa 2018b.

¹⁰ P. 157.

riflessione sull'amore omosessuale in *Antinous* (1918), mentre a un impulso liberatorio e violento affida in *Epithalamium* (1921) la descrizione dell'unione eterosessuale.

Come esempio del primo si possono vedere i primi versi:

THE RAIN OUTSIDE was cold in Hadrian's soul.

The boy lay dead
On the low couch, on whose denuded whole,
To Hadrian's eyes, whose sorrow was a dread,
The shadowy light of Death's eclipse was shed.

The boy lay dead, and the day seemed a night
Outside. The rain fell like a sick affright
Of Nature at her work in killing him.
Memory of what he was gave no delight,
Delight at what he was dead and dim.

[...]

These things are things that now must be no more.
The rain is silent, and the Emperor
Sinks by te couch. His grief is like a rage,
For the gods take away the life they give
And spoil te beauty they made live.
He weeps and knows that every future age
Is looking on him out of the to-be;
His love is on a universal stage;
A thousand unborn eyes weep with his misery.
Antinous is dead, is dead for ever,
Is dead for ever and all loves lament.
Venus herself, that was Adonis' lover,
Seeing him, that newly lived, now dead again,
Lends her old grief's renewal to be blent
With Hadrian's pain.¹¹

Che propongo di rendere così:

LA PIOGGIA FUORI raggelava l'anima di Adriano.

¹¹ P. 192.

Il giovane giaceva morto
 Sul giaciglio basso, in integra, piena nudità,
 Agli occhi di Adriano, nel suo dolore assorto,
 L'ombrosa luce dell'eclissi della Morte sta.

Il giovane giaceva morto, il giorno era una notte
 Fuori. Cadeva la pioggia come un sinistro avviso
 Della natura intenta a tessere la sua morte.
 La memoria di quanto fu non reca alcun sorriso,
 Il piacere di quanto fu era estinto, svanito.

[...]

Queste cose sono cose che non saranno più.
 La pioggia tace, e l'Imperatore
 Si china sul giaciglio. È come rabbia il suo dolore,
 Ché gli dei involano la vita che lor stessi danno
 E imbrattano la bellezza che fanno.
 Piange e sa che le ere che verranno
 Lo guardano prima che il tempo sia;
 Il suo amore è su un palco universale;
 Mille occhi a venire, pel suo dolore, il pianto assale.
 Antinoo è morto, morto per sempre,
 È morto per sempre e ogni amor si duole.
 Venere stessa che d'Adone cedette alle tempre,
 Vedendolo, redivivo, e morte ancor lo vuole,
 Porge il suo antico strazio rinnovato come mano
 Da unire all'afflizione di Adriano.

Per il secondo esempio, da *Epithalamium*, propongo la lettura della composizione V:

Now will her grave of untorn maidenhood
 Be dug in her small blood.
 Assemble ye at that glad funeral
 And weave her scarlet pall,
 O pinings for the flesh of man that often
 Did her secret hours soften
 And take her willing and unwilling hand
 Where pleasure starteth up.
 Come forth, ye moted gnomes, unruly band,
 That come so quick ye spill your brimming cup;

Ye that make youth young and flesh nice
 And the glad spring and summer sun arise;
 Ye by whose secret presence the trees grow
 Green, and the flowers bud, and birds sing free,
 When with the fury of a trembling glow
 The bull climbs on the heifer mightily¹²!

Or della sua intonsa giovinezza
 Il tumulto è scavato nel suo sangue.
 Unitevi del funerale all'allegrezza
 E intesete il suo manto purpureo,
 Oh brame dell'umana carne che spesso
 Le sue segrete ore avete commosso
 E preso la sua incerta mano
 Là dove il piacere è riposto.
 Venite avanti, fervidi gnomi, sfrenata banda,
 Che tremuli la coppa fate traboccare;
 Voi che fate giovine la giovinezza e la carne blanda
 E il lieto sol di primavera e estate spuntare;
 Voi al cui cospetto i boschi si fan belli
 Verdi, sbocciano i fior, e cantano gli uccelli,
 E con la furia del vibrante bagliore
 Il toro monta la giovenca con furore!

Si tratta di una tessitura ritmica da rispettare negli accenti e nelle rime e assonanze, anche a costo di qualche contorsione letteraria che però rispecchia lo stile dell'originale, estremamente affettato.

Allo stesso stile sono improntate le imitazioni classiche, sempre in inglese, delle *Inscriptions* (1921), un po' sull'onda dell'*Antologia Palatina Greca* (dalla quale Pessoa tradusse otto epigrammi che pubblicò sulla rivista "Athena"¹³), e un po' sulla scorta della tradizione anglosassone. Ne citerò soltanto una per fare una specie di ponte con l'eteronimo Ricardo Reis, classicista impenitente. Dalle *Inscriptions* vediamo la n. IX:

There is a silence where the town was old.
 Grass grows where not a memory lies below.
 We that dined loud are sand. The tale is told.

¹² P. 232.

¹³ N. 2, 1924, p. 50.

The far hoofs hush. The inn's last light doth go.¹⁴

*

V'è un silenzio dove un tempo fu la città antica.
Cresce l'erba dove neppur più memoria giace.
Noi che cenammo allegri, siamo di rena. È finita.
Lungi son i cavalli. La luce alla locanda tace.

Tutto questo ambiente di evocazione letteraria del passato classico trionfa nell'opera di Ricardo Reis, classicista raffinato e fuori tempo, senza essere anacronistico. Fra le sue odi troviamo intessuti metri e ritmi e temi e modi che ne fanno, come scrisse lo stesso suo creatore, un Orazio greco. Si veda questa XIV ode (1921):

De novo traz as aparentes novas
Flores o Verão novo, e novamente
Verdesce a cor antiga
Das folhas redivivas.
Não mais, não mais dele o infecundo abismo,
Que mudo sorve o que mal somos, torna
À clara luz superna
A presença vivida.
Não mais; e a prole a que, pensando, dera
A vida da razão, em vão o chama,
Que as nove chaves fecham
Da Estige irreversível.
O que foi como um deus entre os que cantam,
O que do Olimpo as vozes, que chamavam,
Scutando ouviu, e, ouvindo,
Entendeu, hoje é nada.
Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
Quem coroaís, não coroaando a ele?
Votivas as deponde,
Fúnebres sem ter culto.
Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
A fama; e tu, que Ulisses erigira,
Tu, em teus sete montes,
Orgulha-te materna,
Igual, desde ele, às sete que contendem

¹⁴ P. 222.

Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptápila Tebas,
 Ogígia mãe de Píndaro¹⁵.

Di nuovo mena gli apparenti nuovi
 Fiori l'Estate nuova, e nuovamente
 Verdica il color prisco
 Delle foglie nuove.
 Giammai, giammai dall'infecundo abisso,
 Che muto sugge quel che siamo, torna
 Alla luce superna
 La presenza vissuta.
 Giammai; e la prole cui, pensando, diede
 La vita della ragion, invan lo chiama,
 Che le nove chiavi serran
 Di Stige irreversibile.
 Quei che come un dio fu fra quei che cantan,
 Quei che d'Olimpo le voci, che chiamavan,
 Attento udì e sentendo
 Intese, oggi è nulla.
 Tessete orsù, che tessete, ghirlande.
 Chi coronate, non lui coronando?
 Votive deponete,
 Funebri orbe di culto.
 Resti, sciolta dalla zolla e dall'Orco,
 La fama; e tu, che Ulisse eresse,
 Tu sui tuoi sette monti,
 Materna inorgoglisciti,
 Ugual, per lui, alle sette che contendono
 Città per Omero, o alcaica Lesbo,
 O eptapila Tebe,
 Madre ogigia di Pindaro.

Tutti questi tratti appartengono a una suprema finzione, non vanno sottovalutati. Il pindarico emulo va preso sul serio.

Ma, per terminare questa mie note, e giungere finalmente a sciogliere l'enigma del titolo, faccio un passo indietro e torno all'ortonimo e alla sua *Chuva oblíqua* (1915), composizione dal titolo che richiama il romanzo *A Cidade e as Serras* (1901) di Eça de Queiroz, nel quale il sintagma compare, e che si compone di sei parti, nell'ultima delle quali

¹⁵ P. 195.

si trova il luogo che mi interessa riferire. Per non dilungarmi eccessivamente ne citerò solo i primi e gli ultimi versi, che sono effettivamente quelli che mi interessano:

O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal

Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...

[...]

Todo o teatro é um muro branco de música
Por onde um cão verde corre atrás da minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo...

E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,
Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa
Com orquestras a tocar música,
Para onde há filas de bolas na loja onde a comprei
E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, jockey amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...¹⁶

Richard Zenith, nella sua biografia, mette in relazione questa poesia con la reale esperienza di Fernando Pessoa giovinetto nella casa degli zii materni, in particolare con lo zio Cunha, un simpatico signore che ebbe una grande parte nell'educazione culturale del poeta a venire. Lo zio Cunha era un uomo senza figli con cui il giovane Fernando restava spesso in compagnia e col quale era uso inventare personaggi di fantasia cui attribuire divertenti amenità. Gli zii Cunha abitavano in una

¹⁶ P. 18.

casa di Pedrouços, località lungo il Tejo, poco fuori Lisbona, dotata di *quintal*, cioè di un giardino, e a questo proposito Richard Zenith solleva l'ipotesi del corrispondente empirico della nota iniziale di questa ultima parte di *Chuva Oblíqua*¹⁷, potendo, nell'universo fantastico di Pessoa, essere un genuino ricordo d'infanzia che dona all'immaginazione pur vibrante un tocco di concretezza che qui ci serve non poco.

Di fatti, l'ambientazione infantile, collocata in uno spazio identificato e probabilmente riconoscibile, contribuisce a indirizzare la lettura verso un'interpretazione più fattuale che fantasiosa o metaforica. E, nell'ultima strofa, la lettura del verso che dice che il maestro "Agradece, pousando a batuta em cima da fuga de um muro", si può leggere la spazialità non in termini metaforici, come è uso, ma nella sua più concreta verità.

Infatti la "fuga" in questione non è, a mio modo di vedere, l'atto di fuggire, o una composizione musicale; entrambi i significati obbligano a una sorta di acrobazia metaforica: un muro che fugge via, e sul cui fuggire posare la bacchetta?, oppure la bacchetta è posata sopra la fuga di un muro, come se esso suonasse o componesse musica? Entrambi i casi sono molto peculiari, evocativi, forse, di un'ambiguità semantica, che in qualche modo avrà stuzzicato il poeta che, lo sappiamo, aveva uno spiccato senso enigmistico, tuttavia nessuno dei due mi convince. E infatti, scavando nei repertori vocabolaristici, ho trovato una soluzione che può venire in aiuto.

Il prezioso dizionario di Raphael Bluteau (Rafael Bluteau, *Dicionário da língua portuguesa*, 2 voll., Lisboa, *apud* Simão Thaddeo Ferreira, 1789) offre una buona sponda, registrando per il lemma "fuga" il seguente significato: "A parte do edifício contra a qual as outras retribão e forcejão de forte, que cairão se ela as não sostivesse", cioè la "fuga" è un elemento architettonico di sostegno, un contrafforte, un sostegno laterale, un muretto dunque. Ecco che con questa lettura il dettato perde la sua carica visionaria e si riconduce a un contesto molto più concreto e circoscritto. Anche il dizionario online Priberam riporta il significato di "contraforte, reforço", rinforzando questa possibilità di lettura.

Dunque, possiamo considerare sciolto l'enigma iniziale e possiamo riflettere sulle possibilità di traduzione in italiano, e vediamo come sia possibile mantenere tutta l'ambiguità dell'originale, e anche tutta la sua concretezza e la sua metaforicità.

¹⁷ Zenith 2021, p. 44.

La tentazione di tradurre alla lettera l'ambiguo verso, darebbe un risultato che è quello che ha circolato maggiormente, e cioè "il maestro [...] ringrazia, posando la bacchetta sulla fuga di un muro", che è la versione di Luigi Panarese¹⁸, soluzione adottata anche da Antonio Tabucchi¹⁹ e da Piero Ceccucci²⁰. Tuttavia, la fedeltà alla lettera è, in questo caso, fallace.

In traduzioni in altre lingue la ritroviamo, come ad esempio in castigliano: "el maestro [...] agradece, posando la batuta arriba de la fuga de un muro", nel caso di Francisco Cervantes²¹, o di José Antonio Llardent²², che omette la virgola dopo "agradece", o, nel caso di Miguel Ángel Viqueira: "agradece, posando la batuta encima de la fuga de un muro"²³, o di Ángel Campos Pámpano che sceglie "agradece, posando la batuta sobre la fuga de un muro"²⁴.

Due esempi in lingue germaniche mostrano una propensione alla lettura spaziale, di movimento: Georg Rudolf Lind rende "dankt der Maestro, legt seinen Taktstock auf eine entfliehende Mauer"²⁵, cioè "posa la bacchetta su un muro fuggente"; anche Richard Zenith opta per una soluzione simile: "the conductor [...] gives thanks while laying down his baton on a fleeing wall"²⁶, in un certo modo sciogliendo il dubbio della versione di Keith Bosley che dopo aver tradotto così: "the maestro [...] expresses thanks, setting the baton down on the flight of a wall", aggiunge una nota in cui si legge: "the flight of a wall: *fuga dum muro*, just as obscure in the original", alzando le mani di fronte al misterioso sintagma, probabilmente in compagnia dei curatori dell'edizione, Eugénio Lisboa e L.C. Taylor, e, chissà, se degli altri traduttori che si erano occupati della prosa, Bernard McGuirk, Maria Manuel Lisboa, Richard Zenith²⁷.

¹⁸ Pessoa 2020, p. 73.

¹⁹ Pessoa 2013a p. 71 e Pessoa 1979, p. 153.

²⁰ Pessoa 2009, p. 53.

²¹ Pessoa 2000, p. 51.

²² Pessoa 1983, p. 45.

²³ Pessoa 1981, p. 69.

²⁴ Pessoa 2013, p. 507.

²⁵ Pessoa 1965, p. 197.

²⁶ Pessoa 1998, p. 233.

²⁷ Pessoa 1995, p. 31.

In rumeno, Dinu Flămând, propone “dirijorul [...] mulțumește, depunându-și bagheta pe muchia de fugă a unui zid”²⁸, cioè, collocando la bacchetta sul bordo di un muro, in cerca anche lui di una concretezza spaziale in luogo delle forti metafore.

Un caso interessante è quello delle traduzioni in francese di Patrick Quillier. Difatti, nella sua prima pubblicazione (in cui firma la traduzione assieme a Michel Chandeigne), troviamo questa lettura: “le chefe d’orchestre [...], salue, déposant sa baguette sur la ligne d’un mure”, che va contro l’immaginifica fuga, circoscrivendo a un contesto concreto e oggettivo la spazialità del gesto²⁹. Nonostante questo, la tenacia di Quillier lo porta a specificare ancor di più questa oggettività, e nella più recente pubblicazione si legge: “le chefe d’orchestre [...], salue, déposant sa baguette sur le contrepont d’un mur”, che ci rimanda all’inizio della nostra riflessione vocabolaristica e ci conforta nell’interpretazione puntuale e concreta che non cede alle lusinghe dell’eccessiva immaginazione, ma che sottrae l’ambiguità che doveva risuonare non solo ai lettori postumi del grande fingitore, ma anche ai suoi contemporanei.

Dunque, dobbiamo sforzarci di trovare una via di mezzo e, siccome nel linguaggio tecnico della costruzione troviamo uno spiraglio, possiamo intrufolarci e seguire questa pista.

Infatti, in termini tecnici, la “fuga”, in un muro, è lo spazio che rimane fra gli elementi che compongono il muro stesso. Evidente in un muro di pietra a secco, in cui gli interstizi sono vuoti e la fuga marcatamente riconoscibile. Per metonimia, si chiama “fuga” anche la malta, o il collante, che, nella costruzione moderna, è utilizzato per un diverso tipo di costruzione, non più a secco, evidentemente. Curiosamente anche nella lingua inglese si registra questo stesso, identico, uso: l’inglese *fugue wall*, esattamente corrispondente al sintagma italiano (anche nelle varianti *brick fugue* o *stone fugue*), anche se non presente in alcuni dizionari, è facilmente reperibile in contesti tecnici³⁰, e chissà che non abbia risuonato anche nella mente dell’autore, che avrebbe così potuto oscillare fra i suoi due domini linguistici preferiti, costruendo un piccolo enigma per il suo concreto ricordo d’infanzia qui evocato.

²⁸ Pessoa 2012, p. 501.

²⁹ Pessoa 1988, p. 235.

³⁰ Si veda ad esempio: <https://www.shutterstock.com/it/image-photo/wall-bricks-stones-fugues-1452834443>; <https://www.alamy.com/professional-builder-filling-fugue-with-grout-gun-near-brick-wall-closeup-tiles-installation-process-image551960268.html>;

Allora la proposta, con una piccola variante, forse un poco meno ambigua, potrebbe essere che “il maestro [...] ringraziando posa la bacchetta nella fuga di un muro”, in cui la preposizione renderebbe il gesto concretamente riconoscibile e allo stesso tempo non rinuncerebbe al plurivoco gioco semantico³¹.

Ecco dunque qualche nota sul processo di questa traduzione, chissà se nell'intervallo fra la pubblicazione di questo saggio e la pubblicazione dell'antologia che si intitolerà “Finzioni dell'interludio” non intervengano altri stimoli per la modifica porgressiva e sempre necessaria.

Ad maiora!

Bibliografia

- Pessoa, Fernando (1965) *Dichtungen*, trad. Georg Rudolf Lind, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- (1979) *Una sola moltitudine*, trad. Antonio Tabucchi e Maria José de Lencastre, Adelphi, Milano.
 - (1981) *Obra poética*, trad. Miguel Ángel Viqueira, tomo I, Ediciones 29, Barcelona.
 - (1983) *Poesía*, trad. José Antonio Llardent, Alianza editorial, Madrid.
 - (1988), *Cancioneiro*, trad. Patrick Quillier, Christian Bourgois éditeur, Paris.
- Pessoa, Fernando (1995) *A Centenary Pessoa*, ed. Eugénio Lisboa, L.C. Taylor, trad. Keith Bosley et. al., Carcanet, Manchester.
- (1998) *Fernando Pessoa & Co Selected Poems*, trad. Richard Zenith, Grove, New York.
 - (2000) *Drama en gente*, trad. Francisco Cervantes, Fondo de cultura económica, Ciudad de Mexico.
 - (2009) *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, trad. Piero Ceccucci, BUR, Milano.
 - (2012), *Opera poetică*, trad. Dinu Flămând, București, Humanitas Fiction,
 - (2013a) *Poesie di Fernando Pessoa*, trad. Antonio Tabucchi e Maria José de Lencastre, Adelphi, Milano.
 - (2013b) *Un corazón de nadie*, trad. Ángel Campos Pámpano, Círculo de lectores-Galáxia Gutenberg, Barcelona.
 - (2018a) *Ficções do interlúdio*, Lisboa, Assírio e Alvim.
 - (2018b) *Poesia Inglesa*, Assírio e Alvim, Lisboa.
 - (2020) *Fantasie di interludio*, trad. Luigi Panarese, Passigli, Firenze.
- Zenith, Richard (2021) *Pessoa. An Experimental Life*, Allen Lane, London.

³¹ Registro qui, per puro dovere di cronaca, che una giovane studentessa, in un mio recente corso, ha riconosciuto con naturalezza la fuga del muro nella sua accezione tecnica.

La caduta del velo, l'abbandono dei miti: i primi resoconti portoghesi dall'Africa orientale tra Medioevo e Contemporaneità

*Francesco Genovesi (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas
e Europeias, Universidade de Lisboa)*

Abstract: Alla fine del XV secolo, l'arrivo delle navi portoghesi nelle acque dell'Oceano Indiano inaugura l'inizio di una connessione diretta tra Europa e Africa orientale. I primi viaggiatori non si accostano però a quei nuovi mondi con uno sguardo vergine, ma vi arrivano con un orizzonte culturale profondamente segnato dall'antica eco di miti medievali, da subito utilizzati alla stregua di bussole interpretative per orientarsi e comprendere una porzione d'Africa sostanzialmente ancora ignota. In tal modo, i resoconti portoghesi mescolano due poli tanto distanti cercando di conciliare mito e realtà, in particolare riguardo due grandi epifanie africane: l'oro e le comunità cristiane. Tali incontri vengono così non solo compresi in loco, ma anche narrati ai lettori europei, alla luce del mito. Agli occhi dei portoghesi, quindi, quelle apparizioni si rivelano come luoghi lungamente attesi: le miniere di Re Salomone e il regno del Prete Gianni. Attraverso tale prima interazione diretta, il racconto portoghese contribuisce a definire le relazioni tra Europa e Africa orientale, influenzando le narrazioni e i paradigmi culturali europei fino all'inizio di una nuova stagione nei rapporti tra i due continenti. Quando infatti, a partire dal XIX secolo, l'Europa torna sulle tracce di Lisbona per attuare in quelle stesse regioni africane un colonialismo nuovo e ben più strutturato, il filtro del mito – come quello delle sue interpretazioni portoghesi – è ormai quasi svanito. I nuovi colonizzatori, scevri così di alcuna antica ritrosia, sono liberi di svilire l'Africa, disconoscendole sistematicamente ogni valore per sopprimerne i culti e saccheggiarne le ricchezze.

1. La caduta del velo: i primi incontri, i primi racconti

Alla fine del XV secolo, quando le navi portoghesi raggiungono le acque dell'Oceano Indiano, agli occhi stupiti di quei marinai appare una versione dell'Africa sostanzialmente ignota. Appartengono alla

flotta di Vasco da Gama e sono i protagonisti di un viaggio che muta per sempre i rapporti fra i due continenti: per la prima volta una spedizione europea visita la regione, esplora i luoghi, incontra i popoli. Tornata a casa ne diffonde infine il racconto, attraverso voci diverse, a Lisbona come in tutta Europa. Sono descrizioni che passano attraverso lo sguardo – quanto si è visto – e attraverso la mente – quanto ci si aspettava di vedere.

Il ruolo storico-culturale dei portoghesi, quindi, non è solo quello di intrepidi avventurieri in grado di raggiungere coste lontane, stabilendo una rotta fissa e continua, ma parimenti quello di primi ambasciatori europei chiamati a rimuovere quel velo che separava i due mondi, così impenetrabile da aver creato quello che Jacques Le Goff ha definito “un orizzonte onirico”¹:

I contatti dell’Occidente medievale con l’Oceano Indiano sono esistiti. Mercanti, viaggiatori, missionari hanno approdato alle sue rive [...] Malgrado queste incursioni, del resto più individuali che collettive, l’Oceano Indiano è stato effettivamente chiuso ai cristiani. Arabi, Persiani, Indiani, Cinesi, per non citare che i più importanti, ne facevano un dominio riservato².

I portoghesi non giungono quindi in acque vergini, ma entrano in un oceano segnato da connessioni radicate: a differenza di quella atlantica, la costa che risalgono doppiato il Capo di Buona Speranza, non si presenta come un confine, ma come un’efficiente congiunzione marittima, in grado di mettere in relazione l’entroterra – e le sue ricchezze – con tutti quei mondi situati oltre l’Oceano Indiano. Tali connessioni commerciali costituiscono un antico sistema strutturato e le flotte portoghesi sono le ultime ad attraccare lungo quei lidi ricolmi di navi, di lingue, di merci.

Il risultato più rilevante del passato transcontinentale della regione è sicuramente la nascita e la diffusione della cultura swahili lungo la costa. I portoghesi ne scoprono subito la centralità e il fascino attraverso luoghi come Kilwa, probabilmente la più importante città swahili dell’epoca³. Kilwa viene rappresentata come una terra di assoluta bellezza

¹ Le Goff 1977, p. 257.

² Ibid., p. 260.

³ L’importanza della città è dovuta alla posizione strategica sulla rotta dell’oro: le carovane arrivano dall’interno e, passando da Sofala, giungono a Kilwa, dal cui

dai primi testimoni portoghesi: città-porto-mercato in cui si scambiano i beni provenienti dall'interno del continente con quelli giunti da oltre oceano, Kilwa viene rapidamente conquistata, anche se i portoghesi vi rimangono solo sette anni, tra il 1505 e il 1512.

Gli abitanti swahili colpiscono ugualmente i nuovi arrivati che, per definirli, usano un vecchio termine, a loro familiare: *os mouros*, i mori. I portoghesi hanno una frequentazione – se non una convivenza – secolare con il mondo islamico, sia all'interno della penisola iberica che in numerose regioni del nord-ovest dell'Africa. Giunti lungo le coste swahili, il modo di guardare alla nuova società è profondamente condizionato da una simile esperienza. Proprio per tale ragione, il rapporto che si instaura tra le due comunità appare sorprendentemente complesso: nonostante la contrapposizione religiosa, il primo contatto è segnato da una sorta di stupefatto riconoscimento e inattesa familiarità. Jeremy Prestholdt ha definito il momento come un “re-encounter”, nel quale i portoghesi sono in grado di ritrovare il “familiar in an unfamiliar place”⁴.

La bellezza delle città e l'identità di chi le abita riempie le pagine dei primi resoconti portoghesi. Ciò che però muta realmente la storia dell'avanzata di Lisbona nell'area è la posizione liminare di quelle genti e di quelle culture. I mori connettono i portoghesi ai due mondi che le coste congiungono: i paesi al di là dell'oceano, a partire dall'India, e l'entroterra africano. Nel primo caso lo fanno con le loro raffinate competenze nella costruzione nautica e nella scienza della navigazione⁵: la caduta del velo apre quindi anche le porte verso il continente più desiderato. Nel secondo caso, invece, i mori dispiegano la consolidata esperienza nelle rotte interne e nei rapporti con le altre popolazioni locali. Ma se in India i portoghesi vi arrivano fisicamente proprio grazie alle competenze apprese lungo le coste africane⁶, la mediazione dei mori verso le viscere dell'impenetrabile continente africano rimane

porto la preziosa merce viene spedita al di là dell'oceano. Cfr. Pearson 1998, pp. 79-81 e 104-105.

⁴ Prestholdt 2001, p. 388.

⁵ Sull'impressione destata nei primi viaggiatori portoghesi dalle locali competenze tecniche in materia, cfr. Roque 2013, pp. 194 e 199.

⁶ Come cristallizzatosi nella cultura portoghese attraverso i versi del suo poeta più noto (Camões 2001, p. 617), è un pilota arabo incontrato lungo la costa africana a guidare la flotta di Vasco da Gama fino alle sponde indiane, attraverso acque, stagioni e venti mai affrontati prima.

un'azione quasi esclusivamente culturale: sono i loro racconti a rivelare quei luoghi agli occhi europei.

2. Una cuccagna africana: l'apparizione dell'oro

Ancor più che dalla bellezza delle città o dalle sofisticate conoscenze nautiche, il primo impatto è però segnato da una terza, fulgida apparizione: l'abbondanza dell'oro. La comparsa del più prezioso dei metalli è quasi immediata. Non è solo la quantità d'oro a colpire i primi viaggiatori, ma il modo in cui viene utilizzato: nelle città swahili la gente lo indossa sotto forma di raffinati gioielli⁷. Al di là di un'idea estetica simile, però, l'apparizione dell'oro rappresenta un elemento di riconoscimento di una terra a lungo attesa nell'orizzonte culturale del tempo.

Fin dalle prime esplorazioni d'oltremare, infatti, l'oro è un bene che l'Europa ha sempre cercato: insieme alle spezie raggiunte successivamente in Oriente, il metallo costituisce una delle principali ricchezze dell'epoca, una ricchezza che è sempre stata esotica, perché non prodotta sul suolo europeo⁸, e che veniva importata in particolare dalla misteriosa Africa subsahariana: "Pour les hommes du XV^e siècle, comme au Moyen Age, l'or est un produit d'Afrique, d'une Afrique lointaine, inconnue, avec laquelle on prend contact soit par l'Égypte, soit par le Maghreb"⁹.

Dalla metà del XV secolo – nel 1442 Antão Gonçalves, riporta a Lisbona il primo oro in polvere – al fascino immaginifico delle letture esotiche si sostituisce quindi qualcosa di concreto, l'eco diretto di avventure coeve. I portoghesi sono i primi a raccontare al resto d'Europa la presenza dell'oro nel continente africano dopo averlo fisicamente raggiunto e riportato in patria, aggiungendo un nuovo capitolo – ben più reale e redditizio – alla precedente letteratura di viaggio che raccontava la sua mitica apparizione in terre lontane¹⁰.

⁷ Barbosa 1917, pp. 23-24

⁸ Cfr. tra gli altri Bloch 1933, p. 6.

⁹ Villar 1974, p. 57.

¹⁰ Al di là della Bibbia – che menziona il re Salomone, l'oro e il porto di Ofir (I Re 9: 26-28, I Re 10:10-11 e Cronache 9:10-11) ma non la presenza esplicita di miniere –, testi più recenti riecheggiano nella mente dei marinai coevi. Nei secoli che hanno preceduto le prime esplorazioni portoghesi, i due più importanti resoconti europei di viaggio hanno raccontato vicende non dissimili: le "tavole d'oro" di Marco Polo

Lungo le coste dell'Africa orientale, il contatto iniziale con l'oro è profondamente influenzato da due aspetti distinti eppur convergenti¹¹. Da un lato la rappresentazione del mito: come avrebbe dovuto essere la terra dell'oro secondo l'aspettativa culturale europea. Dall'altro quello che i primi marinai si sentono raccontare dai mori, i loro mediatori sulla costa orientale dell'Africa. I due fattori si integrano in maniera sorprendente, perché ciò che i mori raccontano ai portoghesi è una versione della storia culturalmente e finanche religiosamente non solo accettabile, ma attesa: sono arrivati presso le miniere del re Salomone¹². Così, i primi marinai europei non trovano in Africa orientale una produzione locale di oro, ma qualcosa di diverso, qualcosa che sono culturalmente pronti a incontrare, il racconto biblico in terra. La relazione del marinaio e scrivano Thomé Lopes è uno dei documenti più importanti sulle miniere d'oro locali, per la ricchezza e la precisione dei dettagli. Nel testo si afferma che nell'isola di Mozambico le spedizioni portoghesi abbiano ascoltato dai mori l'origine dell'oro: "la mina donde il re Salomone di tre in tre anni levava tanto oro era questa medesima"¹³. Inoltre, lo scrivano menziona anche la presenza della Regina di Saba, spiegando che "era naturale delle parti d'India"¹⁴. La descrizione è così completa e tutti gli attori sono correttamente collocati sulla scena: i navigatori

(1975, pp. 4-5 e 10-11) e le "montagne d'oro" di John Mandeville (1915, pp. 198-202) accompagnano generazioni di lettori e navigatori. Tra questi, il più famoso è Cristoforo Colombo, lettore attento e affascinato di entrambi gli autori. Per l'influenza dei due romanzi sulla mentalità di Colombo, cfr. Cancino 2017, pp. 122-123. Il racconto biblico, non sempre riportato fedelmente, e la narrativa medievale sono quindi i due grandi capisaldi culturali che accompagnano l'avventuriero europeo nell'incontro con l'oro africano.

¹¹ L'esplorazione portoghese delle coste dell'Africa orientale coincide con l'arrivo di Colombo nelle Americhe: è questo un momento storico di straordinaria dilatazione della conoscenza geografica europea come della sua economia. Nei primi del Cinquecento, la battaglia per le ricchezze del globo è ben diversa da quanto sperimentato in passato. Negli stessi anni in cui le flotte di Lisbona navigano nell'Oceano Indiano e nel Mar Rosso, infatti, gli spagnoli cominciano a riferire di ingenti quantità d'oro rinvenute nel continente americano, quantità finanche eccessive rispetto a quanto rinvenuto in realtà (Vilches 2010, p. 23). A livello politico, la comparsa dell'oro in Africa orientale costituisce quindi anche una seconda fonte di approvvigionamento da aggiungere a quella dell'Africa occidentale per contrastare il rivale iberico (Pearson 1998, p. 144).

¹² Sulla presenza del re Salomone nel Corano, nella cultura musulmana e per la sua eco in questa specifica vicenda storica, cfr. Carroll 1998, pp. 243-246.

¹³ Ramusio 1978-2011, vol. I, p. 692.

¹⁴ Ibid.

portoghesi sono arrivati al porto di Ofir¹⁵, dove, secondo la Bibbia, il re Salomone inviava le sue flotte per rifornirle d'oro.

I portoghesi accolgono pienamente la narrazione proposta loro, tale la forza del bagaglio culturale che portano con sé. La versione biblica dell'origine dell'oro è una spiegazione che sostiene il loro immaginario e questo favorisce una sua accettazione quasi scissa da quanto esperito nella realtà:

The unhesitating acceptance of this connection by the Portuguese suggests how potent medieval imagination remained despite the evidence provided by exploration [...] Thus, the initial Portuguese penetration into the hinterland of Southern Zambezia was a quest for the elusive sources of King Solomon's biblical wealth (Elkiss 1981, p. 173).

Una delle prime decisioni politiche prese dai portoghesi è quella di chiedere proprio dell'oro come tributo alla città di Kilwa¹⁶. Il tributo deve essere solo l'inizio di un'operazione più proficua: l'intenzione dei portoghesi è chiaramente quella di scoprire loro stessi la terra da dove tale ricchezza proviene. Allo stesso tempo però, i nuovi arrivati si rendono conto quasi subito della differenza tra il territorio raggiunto e quanto sperimentato in Africa occidentale. Lungo le coste swahili anche l'oro è già al centro di un antico e strutturato commercio attraverso l'Oceano Indiano, e i portoghesi non sono che gli ultimi attori ad affacciarsi su un mercato internazionale ben consolidato.

Fin dall'inizio, inoltre, accanto alle miniere del re Salomone, un nome mai udito prima risuona costantemente accanto all'origine dell'oro, un nome che assume subito notorietà: Monomotapa, "dove o ouro vem"¹⁷. Tale regno dell'interno sembra essere particolarmente ricco di miniere e seduce immediatamente la fantasia dei viaggiatori. Il primo documento rilevante al riguardo è datato 1506, quando Diogo de Alcáçova scrive al re portoghese D. Manuel I. L'autore della lettera è impiegato nella *feitoria* di Sofala e cerca di descrivere la terra da poco raggiunta. Alcáçova menziona la supremazia dei mori nella zona e le difficoltà degli affari dovute alle guerre interne. Secondo lo scrittore,

¹⁵ Il tentativo europeo di trovare una collocazione geografica per Ofir nei territori raggiunti all'epoca non si limita alla costa dell'Africa orientale. Per un'analisi dettagliata, cfr. Weitzman 2001, pp. 113-132.

¹⁶ Cfr. Barros 1945, p. 350.

¹⁷ Albuquerque 1884, p. 301.

tali conflitti stanno creando un declino nel commercio: raggiungere quell'oro, quindi, trarne profitto, diviene un affare che assume fin dall'inizio sfumature ben più complesse rispetto al racconto del mito¹⁸.

La prima missione è organizzata qualche anno dopo: nel 1511-1514, il *degredado* António Fernandes viene inviato due volte nell'entroterra per indagare sui dettagli delle rotte commerciali. Il suo resoconto¹⁹ riporta descrizioni accurate della quantità d'oro che è possibile estrarre nella regione e del sistema commerciale che coinvolge i mori della costa. Inoltre, per la prima volta, Fernandes menziona la crescente rivalità mostrata da questi ultimi nei confronti dell'avanzata portoghese. La collaborazione interreligiosa sembra trasformarsi precipitosamente in lotta commerciale; alla luce di questa seconda testimonianza, l'antica narrazione biblica assume ancor di più i contorni di una accesa competizione commerciale. A tale proposito, Fernandes ipotizza un'alternativa per aggirare tali rischi: investire nel commercio dell'avorio²⁰, attività che avrebbe permesso ai portoghesi di partecipare a un affare più facile e meno rischioso.

Il mito sembra quindi prontamente adattarsi alla realtà: se non può essere oro, proveniente dalle miniere del re Salomone o dalle fino ad allora sconosciute miniere locali di Monomotapa, che sia almeno avorio. La condizione principale è il successo che l'iniziativa portoghese deve trarre dall'arrivo in questo nuovo e fiorente mercato.

Se la lettura dei due documenti già preannuncia la complessità dello scenario e la fragilità della convivenza con i mori, è solo però nella seconda metà del XVI secolo che l'equilibrio precipita realmente. Nel 1560, una missione guidata dal gesuita Gonçalo da Silveira raggiunge Monomotapa, arriva al palazzo del re e vi rimane per pochi mesi: questi riesce a battezzare il sovrano locale e numerose persone, prima di essere improvvisamente ucciso, in una congiura di corte probabilmente ardita proprio dai mori. La notizia del primo martire cristiano nella regione altera definitivamente l'equilibrio: dieci anni dopo, una spedizione²¹ con a capo Francisco Barreto tenta di vendicare l'esecuzione di Silveira mentre esplora la zona alla ricerca delle miniere. Vendicare

¹⁸ Newitt 2002, pp. 97-105.

¹⁹ La sua testimonianza è raccolta da Gaspar Veloso, scrivano della *feitoria* sull'isola di Mozambico. Cfr. al riguardo Tracey 1940.

²⁰ Sul commercio dell'avorio nell'Africa orientale, cfr. Newitt 2005, pp. 111-113.

²¹ Sulla spedizione di Barreto cfr. Subrahmanyam 2012, pp. 173-175 e Vila-Santa 2016.

il gesuita, impossessarsi dell'oro, in entrambi casi vuol dire scontrarsi con lo stesso avversario: i mori. Questi ultimi, inoltre, non sembrano essere più partner commerciali accettabili dai gesuiti, la cui influenza sta rapidamente crescendo nell'area. La missione portoghese fallisce per diversi motivi, tra cui alcuni ostacoli inaspettati che l'Africa rivela in una spedizione verso l'interno come l'arrivo imprevisto della stagione delle piogge e la costante minaccia di malattie endemiche.

Le spedizioni di Silveira e Barreto segnano il rapido declino di un'epoca: la fine delle relazioni positive tra i portoghesi e la comunità dei mori. A quel tempo, per oltre mezzo secolo²², erano stati proprio loro gli intermediari decisivi tra la costa e l'entroterra attraverso l'antica conoscenza dei luoghi dei popoli che vi abitavano.

Simultaneamente, proprio a partire dalla metà del XVI secolo, una vera e propria narrazione di queste terre si diffonde dal Portogallo al resto d'Europa. A farla è lo storico João de Barros. Questi dedica un capitolo delle sue *Décadas da Ásia* al regno di Monomotapa e alle rovine del Grande Zimbabwe²³. L'autore spiega ai lettori europei per la prima volta²⁴ non solo la ricchezza delle diverse miniere distribuite nella regione, ma anche la vita, la religione, la musica e l'organizzazione dello stato africano. Tali pagine costituiscono per secoli una delle descrizioni più accurate del regno pur poggiandosi su una premessa esplicita: "per juízo dos mouros que a viram"²⁵. La frase riassume perfettamente il rapporto fra portoghesi – e di riflesso per il resto d'Europa – e il regno da cui l'oro proviene: è un sapere ereditato in toto dalle conoscenze dei mori.

Il mito cristiano, il mito europeo, si piega in tale modo all'apparizione del più inaspettato assistente di campo lungo le sponde di queste terre d'Africa orientale, appena raggiunte eppur così tanto attese.

²² Per una ricostruzione dettagliata della presenza storica portoghese nella regione nella prima metà del Cinquecento cfr. tra gli altri Randles 1974 e Newitt 2002.

²³ Barros 1945, pp. 391-398.

²⁴ Le parole di Barros rappresentano il primo resoconto dettagliato delle rovine del Grande Zimbabwe. In precedenza, solo Duarte Barbosa aveva raggiunto il pubblico europeo con una breve descrizione del regno (Barbosa 1917, pp. 19-20). Come Barros, anche Barbosa introduce la sua prosa con la premessa "Dizem estes mouros" (Ibidem, p. 19).

²⁵ Ibid., p. 394.

3. Il più connesso dei regni sperduti: l'Etiopia del Prete Gianni

Pochi anni dopo, un secondo pilastro della mentalità coeva inizia a sgretolarsi: la leggenda del Prete Gianni²⁶ – sovrano a capo di una comunità cristiana extraeuropea in un altrove pacifico e prospero, un altrove che attende solo di essere rinvenuto e riconnesso al resto della cristianità – si cala nella sfaccettata complessità di un incontro reale.

Risalendo verso nord le coste dell'Africa orientale, i portoghesi incontrano la comunità cristiana etiope. Lo sbarco non rappresenta solamente un traguardo fisico, nonostante i portoghesi siano prossimi a terminare la circumnavigazione dell'intero continente: come era accaduto per l'oro lungo le coste swahili, i portoghesi approdano in un luogo culturalmente atteso. Per la prima volta nella storia, uno stato europeo riesce a stabilire relazioni diplomatiche con la terra del Prete Gianni. Una terra sognata da secoli²⁷, una terra di pace, ricchezza e felicità mostra finalmente la sua vera natura.

Lungamente, infatti, sono stati eseguiti tentativi isolati di raggiungere il sovrano, ovunque la cultura del momento lo posizionasse. Alla fine del XV secolo, uno dei luoghi privilegiati per collocare il regno sembra essere l'Etiopia, anche grazie al crescente numero di ambasciatori locali che visitano l'Europa²⁸. Uno di questi, Matheus, accompagna anche la prima missione guidata da Rodrigo de Lima che nel 1515 parte dal Portogallo²⁹. Il contingente, dopo un lunghissimo viaggio, è quindi pronto ad incontrare in terra etiope il Prete Gianni, sotto le spoglie del sovrano locale Lebna Dengel.

²⁶ Per una ricostruzione della nascita della leggenda del Prete Gianni e delle diverse collocazioni del suo regno nel corso dei secoli, si vedano, tra i numerosi contributi, Pirenne 1992 e Zaganelli 2000.

²⁷ Per una ricostruzione dello spostamento in Etiopia del regno del Prete Gianni cfr. tra i molti Ramos 1998 e Brewer 2016.

²⁸ Per capire la formazione dell'Etiopia coeva, i suoi trascorsi storici, la struttura sociale e religiosa della società, e la sua condizione di paese africano segnato da profonde connessioni transcontinentali di carattere diplomatico, culturale e commerciale, cfr. Krebs 2021 e Binyam e Krebs 2024.

²⁹ Qualche anno prima, nel 1487, il re portoghese Dom João II invia alla ricerca del Prete Gianni due ambasciatori via terra, Pêro da Covilha e Afonso de Paiva. Afonso de Paiva muore durante il viaggio, mentre Pêro da Covilha riesce a raggiungere l'Etiopia, dove trascorre il resto della vita. Qui incontra la delegazione portoghese e racconta la sua storia al missionario Francisco Álvares (Álvares 1883, pp. 127-129).

Risalendo verso nord le coste dell'Africa orientale, i portoghesi approdano nell'attuale Eritrea solo nel 1520 e i luoghi in cui sbarcano – l'arcipelago delle isole Dahlak, l'attuale città di Arkiko e, soprattutto, l'isola di Massaua – vengono immediatamente riconosciuti come i "porti del Prete Gianni". Tale definizione si trasforma in un *topos* che caratterizza la prima descrizione europea della costa. Tra le varie testimonianze³⁰, lo stesso re portoghese D. Manuel I menziona "as praia e os portos de Preste João"³¹, in una lettera al papa Leone X in cui esprime la propria gioia per aver potuto finalmente collegare la cristianità europea al regno del Prete Gianni.

Fin dalla costa i portoghesi notano subito la consolidata presenza araba in loco e il legame che unisce l'Etiopia a Gerusalemme³², culla della cristianità. Tale connessione viene ben descritta anche dal mercante e viaggiatore fiorentino Andrea Corsali: secondo la sua testimonianza, la città di Suachen – la Suakin nell'attuale Sudan – è il porto dei pellegrini etiopi che si imbarcano per Gerusalemme³³. Álvares descrive invece due alternative differenti: una rotta marittima dal porto di Massaua o un itinerario via terra che passa per Il Cairo, particolarmente rischioso a causa degli attacchi musulmani. Álvares elenca anche con attenzione i vari oggetti che i pellegrini portano a Gerusalemme, come sete o broccati³⁴.

Il regno del Prete Gianni appare così fin dall'inizio non un'enclave cristiana separata dal resto del mondo come la sua narrazione prospettava: al contrario, l'Etiopia è una terra segnata dalla convivenza di religioni diverse che dialoga con differenti terre d'oltre mare. La parte settentrionale della costa orientale dell'Africa conferma quindi l'impressione già sperimentata qualche decennio prima: l'Oceano Indiano e il Mar Rosso si presentano non come ostacoli naturali ma come radicate connessioni storiche.

Giunti finalmente alle coste dopo un simile, lunghissimo, viaggio, si dà il via ad una spedizione che – nella storia della presenza portoghese in Africa – assume dei contorni pionieristici. Sebbene, infatti, la

³⁰ Tra i tanti, cfr. Duarte Barbosa (Barbosa 1917, 31-32), Andrea Corsali (Ramusio 1978-2011 vol. II, pp. 48-49 e 58) e Girolamo di Stefano Santo (Ramusio 1978-2011, vol. II, p. 825).

³¹ Albuquerque 1884, p. 325.

³² Cfr. Andrea Corsali (Ramusio 1978-2011, vol. II, pp. 36 e 47) e Francisco Álvares (Álvares 1883, pp. 162-163).

³³ Ramusio 1978-2011, vol. II, pp. 36 e 46-48.

³⁴ Álvares 1883, pp. 162-163.

politica d'espansione portoghese sia stata fino ad allora legata all'esplorazione delle coste dell'Africa³⁵, la possibilità di incontrare il Prete Gianni e stabilire relazioni diplomatiche con il suo regno è troppo allettante: i portoghesi si mettono in viaggio inoltrandosi nell'ignoto entroterra africano.

La visita rivela gli elementi di novità più significativi a livello religioso. La comunità cristiana etiope celebra sì lo stesso Signore, ma secondo tradizioni proprie. Il racconto di uno dei protagonisti della prima spedizione descrive chiaramente la penetrazione europea in terra etiope: è quello del missionario Francisco Álvares³⁶. È attraverso le sue parole che la leggenda smette di essere tale e scende nel campo di una realtà inattesa e sfaccettata. Álvares lascia un ricco resoconto della sua esperienza etiope nell'opera "*Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias*" (1540). Come uomo di fede, l'autore si concentra sulla descrizione degli aspetti del cristianesimo locale, sottolineando le differenze e le somiglianze con la chiesa di Roma: in particolare, si sofferma sull'influenza dell'Antico Testamento in diverse usanze, come il riposo del sabato e la pratica della circoncisione. Álvares è interessato sia alla descrizione che alla discussione: in molte occasioni affronta dibattiti improvvisati su aspetti teologici, come il Concilio di Nicea o il celibato clericale.

Il missionario racconta la sua esperienza partendo dalla eterogeneità delle persone incontrate sul suo cammino: sessanta schiavi cristiani tenuti dagli ottomani lungo la costa, le diverse comunità musulmane radicate anche all'interno del paese, e le differenti popolazioni locali che abitano il territorio. La sua prosa diretta descrive la nuova terra con un misto di fascino e sorpresa. Se da un lato questi è colpito, ad esempio, dalla raffinatezza di alcune chiese, dall'altro sono inaspettate le avversità affrontate dalla spedizione: dopo pochi giorni, molti

³⁵ L'unico tentativo precedente risale a trent'anni prima, quando, tra il 1490 e il 1491, i portoghesi inviano una missione verso l'interno del Congo per battezzare il Manicongo, il re locale. Per una descrizione della spedizione, cfr. Radulet 1992, pp. 135-153.

³⁶ Altri testi portoghesi hanno un impatto sulla diffusione delle notizie dall'Etiopia, come ad esempio l'anonima testimonianza "*Carta das novas quevieram a El-Rei Nosso Senhor do descobrimento do Preste João*", pubblicata a Lisbona nel 1521. Particolarmente rilevante è anche il contributo dell'umanista Damião de Góis, che dedica due scritti agli aspetti religiosi etiopici: "*Legatio magni Indorum imperatoris Presbyteri Ioannis*" del 1532 e "*Fides, religio, moresque, Aethiopum*" del 1540. Cfr. al riguardo Lawrance 1992.

portoghesi si sono già ammalati a causa della difficile acclimatazione. Álvares lo rivela candidamente, ad esempio, in un passaggio mentre descrive uno dei primi giorni di marcia della spedizione: “Chegamos casi mortos ao dito monsteiro assi do fragoso caminho & sobida mui grande, como da calma q̃ fazia”³⁷. Nonostante l’impervio cammino, la spedizione riesce infine a raggiungere il Prete Gianni. L’incontro con il sovrano dura diversi giorni e viene descritto come un momento di curiosità reciproca: i portoghesi consegnano doni al sovrano e si offrono come alleati nel combattere i comuni nemici ottomani³⁸. Questi accetta l’aiuto e ricambia offrendo ai portoghesi un regalo sempre gradito: dell’oro³⁹.

L’alleanza politica va a buon fine e, per aiutare il regno africano del Prete Gianni, Lisbona invia quattrocento soldati nel 1541. La guarnigione si stabilisce in Etiopia e, come conseguenza secondaria, dà vita a qualcosa di totalmente inatteso: sorge una comunità luso-etiope, i Burtukan. Il nuovo gruppo sociale rimane legato alla lingua e alle abitudini portoghesi e prospera in Etiopia fino al 1668, quando Yohannes I non lo obbliga all’esilio⁴⁰. L’espulsione è anche conseguenza del deterioramento delle relazioni tra i due Paesi, iniziato con l’arrivo della prima missione gesuitica nella seconda metà del XVI secolo⁴¹.

La nascita di una comunità mista non occulta le immediate frizioni teologiche. Il contatto portoghese-etiope è infatti da subito influenzato dalle tensioni religiose che l’Europa sta vivendo all’inizio del XVI secolo e dalle reticenze della chiesa di Roma nell’accettare pratiche e tradizioni del culto locale⁴². Ma il soglio pontificio, in questo momento, è

³⁷ Álvares 1883, p. 7.

³⁸ Sull’obiettivo della spedizione portoghese di stabilire un fronte comune contro una simile minaccia, cfr. Pennec 2003, pp. 90-93.

³⁹ I due miti sono stati spesso collegati tra loro e il favoloso regno del Prete Gianni è sempre stato descritto come una terra ricca d’oro. Così, quando Lebna Dengel consegna proprio dell’oro come regalo agli ambasciatori portoghesi, questi ultimi considerano il dono come una premessa di ricchezza (Álvares 1883, 131).

⁴⁰ Cfr. Martínez 2011.

⁴¹ Cfr. Salvatore 2010.

⁴² Lo stesso ambasciatore etiope Matheus, colui che aveva accompagnato la prima missione portoghese nel 1520, è sottoposto a una sorta di esame teologico a Lisbona, per appurare l’ortodossia del proprio credo religioso (Aubrin 1996, p. 173). Pochi anni dopo, due delle opere più importanti nel racconto di quell’incontro – le già citate “Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias” e “Fides, religio, moresque, Aethiopum” di Damião de Góis – subiscono la censura inquisitoriale (Almeida 1999, p. 272).

solo all'inizio di un lungo processo di rifiuto e negazione del cristianesimo etiope che giunge ad un passaggio decisivo nella prima metà del XX secolo, quando all'attacco teologico si accostano le armi e l'azione esiziale di un'ultima crociata.

4. Disconoscere l'Africa: quel che resta del mito

"The British began to see Africa, not merely as it was, but as it might be" (Curtin 1965, VI). Per riassumere il salto qualitativo vissuto dal colonialismo europeo a partire della fine del XVIII secolo, Philip Curtin, si sofferma sull'aspetto quasi visionario, pur nella sua efferatezza, dell'azione britannica. È in questo momento, infatti, che Londra inaugura un progetto di espansione africana non limitato alla mera occupazione di singoli avamposti commerciali da parte di un esiguo numero di coloni, ma sistematico e dal più profondo impatto demografico, in grado di modificare profondamente le strutture economiche e sociali di buona parte del continente. Il XIX secolo segna una rivoluzione profonda nei rapporti tra l'Europa e l'Africa: è questo l'inizio di una seconda fase nella storia del colonialismo, nella quale nuove potenze, a partire dalla Gran Bretagna, guidano la ridefinizione del modello di espropriazione e assoggettamento – questa volta propriamente strutturato – del continente. L'avvio di una nuova stagione storica sembra poter eradicare del tutto la vecchia e superata primazia storica di Lisbona⁴³. Allo stesso tempo, però, il primo arrivo portoghese – come quello lungo le coste dell'Africa orientale – rimane un momento cruciale nella modifica di alcuni dei pilastri culturali che modellavano l'orizzonte di quei primi marinai, e nella ridefinizione del legame tra l'Europa e il continente africano.

Collegando le coste dell'Oceano Indiano e del Mar Rosso all'Europa, i portoghesi intaccano antichi miti interni, e mostrano all'Europa la complessità di alcuni dei diversi tasselli del mosaico africano. Allo stesso tempo, esplorando le coste del continente, creano involontariamente nuovi miti in grado di sopravvivere almeno fino al XIX secolo, come ad esempio quello generato dall'eco di notizie provenienti dall'interno del continente, dove risiedevano gli antichi regni – misteriosi e scintillanti d'oro – di Monomotapa e del Grande Zimbabwe.

⁴³ Sul sostanziale isolamento vissuto dai due paesi nell'intervallo temporale che separa i due momenti storici al centro dell'articolo, cfr. Marcus 2002, pp. 40-47 e Mlambo 2014, pp. 22-29.

La descrizione dello storico portoghese João de Barros – descrizione si ricordi totalmente mutuata dal racconto dei mori – rimane il resoconto più dettagliato fino alla testimonianza di Carl Mauch, il primo viaggiatore a raggiungere le rovine del Grande Zimbabwe nel 1871⁴⁴. Incredibilmente, l'antico mito dell'oro del re Salomone riecheggia ancora nella mente dell'esploratore tedesco. Questi nel suo diario annota parole che volgono lo sguardo al passato, un passato che si situa ben prima dell'arrivo portoghese:

I do not think I am far wrong if I suppose that the ruin on the hill is a copy of Solomon's Temple on Mount Moria and the building in the plain a copy of that palace where the Queen of Sheba lived during her visit to Solomon⁴⁵.

Per oltre tre secoli per i lettori europei l'entroterra africano a queste latitudini è così un racconto immaginifico, un racconto fatto dagli altri: quei mori incontrati dai primi europei lungo le coste swahili. Ma se quel racconto era stato accettato e creduto senza esitazioni dai portoghesi perché già insito nel proprio orizzonte culturale, è incredibilmente quello che Mauch vede *de visu* a non essere ritenuto possibile. Nel corso di quasi quattro secoli il paradigma europeo sull'Africa è profondamente mutato: risulta impossibile ormai per un'Europa pronta a spartirsi al tavolo di Berlino⁴⁶ quelle terre accettare che simili rovine siano state prodotte da mano e ingegno africano. Sorge così una surreale discussione sull'effettiva origine del luogo che arriva a

⁴⁴ Newitt 2002, p. 19.

⁴⁵ Summers 1952, p. 15.

⁴⁶ Proprio mentre la conferenza di Berlino segna il destino dell'Africa, il britannico Rider Haggard pubblica "King Solomon's Mines" (1885), con buone probabilità il primo romanzo europeo ambientato nell'entroterra del continente. Fin dal titolo del libro risuona l'eco dell'antico arrivo delle flotte di Lisbona alla ricerca del mito. Nella trama troviamo due personaggi portoghesi: uno di loro, José da Silvestra, è un esploratore immaginario che alla fine del XVI secolo disegna una mappa delle miniere d'oro con il proprio sangue. Haggard potrebbe essere stato influenzato nella scelta del nome dal già citato gesuita Gonçalo da Silveira. Bestseller coevo, in Portogallo il romanzo conosce l'interessante traduzione di Eça de Queirós (cfr. Freeland 2007). Non è questo il solo testo vittoriano che riprende simultaneamente credenze medievali e azione portoghese in Africa. Nel 1910, lo scozzese John Buchan pubblica il romanzo "Prester John". Anche in tale caso lo scrittore fa tornare il mito torna in terra africana, questa volta però riadattandolo profondamente e collocandolo altrove, in Sudafrica. Come avvenuto anche nell'opera di Haggard, nella trama emergono protagonisti portoghesi – tratteggiati quasi sempre in termini dispregiativi – come l'avventuriero Henriques.

rispolverare persino il testo biblico: non saranno queste le rovine della ricchissima città di Ofir?⁴⁷.

Silente ormai l'eco del passato, assoluta e spietata è invece la caduta della leggenda del Prete Gianni. Dalla seconda metà del XIX secolo la presenza italiana, inizialmente solo commerciale, lungo le vecchie spiagge e i vecchi porti del leggendario sovrano, lascia presagire un profondo mutamento dei tempi. È però sotto il fascismo che l'aspetto religioso assurge a elemento di sanguinosa distanza. La fede locale non è più infatti ritenuta sorella del cristianesimo europeo, ma eresia da estirpare con forza. Lo scambio di doni che simboleggiava la comune appartenenza cristiana fra l'ambasciata portoghese e il sovrano Lebna Dengel è un ricordo svanito, mentre viene riesumato l'uso della parola più feroce per invocare un conflitto religioso: crociata⁴⁸.

È in particolare a partire dall'anno cruciale del 1935 che tale visione arriva a strutturarsi nella sua pienezza. Ricostruendo quei mesi, Ian Campbell vede nelle parole celebrative del tredicesimo anniversario della Marcia su Roma dell'arcivescovo di Milano Alfredo Ildefonso Schuster la fusione della dottrina teologica con l'azione militare:

From that moment on there were no lingering doubts. As far as most Italians were concerned, the Catholic Church had spoken; the sanctification of Fascist expansionism was now complete. The 'crusade' was not a metaphor; the invasion was now officially a holy war. Until then there had been talk by the clergy of a 'just war', a concept that had been introduced into Catholic thinking centuries after the medieval notion of a holy war had run its course⁴⁹

Particolarmente vasto è il materiale che testimonia il contributo fattivo della chiesa cattolica durante il conflitto italo-etiope. Sono centododici i cappellani militari ad arruolarsi volontari per accompagnare l'esercito italiano nella colonizzazione del paese e, parimenti, nella sua conversione forzata. Per avallare tale decisione, molti fra loro lanciano,

⁴⁷ Brantlinger 1985, pp. 196-198 e Alborn 2015, pp. 499-506.

⁴⁸ L'argomento è al centro di una vasta bibliografia in lingua inglese e italiana. Nell'impossibilità di una citazione esaustiva dei contributi critici a riguardo, per una ricostruzione dettagliata dell'azione della chiesa di Roma in Etiopia e dello spirito crociato che la mosse, si veda almeno Campbell 2021. Per un'analisi invece dell'agire dei missionari già presenti in loco, cfr. Ceci 2005. Sulla coeva prospettiva etiope, cfr. Selassie 1936.

⁴⁹ Campbell 2021, p. 73.

sulla carta come dal pulpito, esplicite ingiurie verso il credo etiope. Tra le moltissime, una delle più importanti testimonianze è il pamphlet *La crociata nell'Africa orientale*, composto dal padre Reginaldo Giuliani. Questi, pur di giustificare l'invasione italiana secondo la propria visione religiosa, stabilisce una comparazione feroce con la *Reconquista Iberica*: "questo connubio di croce e spada [...] pare rinato ora in questa Africa Orientale"⁵⁰. Nello stesso testo si legge infine l'invocazione bellica: "O mio altissimo Iddio, che mi hai dato la tua santa Croce da portare sui campi di battaglia"⁵¹. Il barnabita Pietro Bianchi, nell'articolo "Croce e spada in Eritrea" definisce il credo locale "un cristianesimo degradato e amorfo" affermando che "solo chi è con Roma cammina nella luce perché è con Cristo"⁵². Un altro religioso, tale padre Ginepro, compone il libro di memorie "L'altare da campo in Africa Orientale", nel quale celebra come l'azione dell'Italia cristiana "strappi al continente nero il velo caliginoso del male e dell'impostura"⁵³. Anche chi rimane in Italia non si dimostra da meno. L'arcivescovo di Taranto, Ferdinando Bernardi, in un discorso del 23 febbraio 1936, parla di un'Etiopia scismatica e infedele, e definisce l'attacco italiano come una guerra santa, una crociata⁵⁴.

Accanto ad un uso della parola tanto violento e assoluto, così distante da quello curioso e inclusivo di Francisco Álvares, colpisce un ultimo, brutale, capovolgimento storico: l'arcipelago delle isole Dhalak, un tempo uno dei "porti del Prete Gianni", diviene sotto il fascismo la sede di uno dei principali e cruenti campi di concentramento istituiti dall'Italia in Africa sull'isola di Nocra. Tra i molti prigionieri che vi trovano la morte, anche i monaci tradotti a forza dopo il massacro di Debrà Libanòs del 1937⁵⁵. Il tempo dell'ambasciata portoghese che circumnaviga l'intera Africa e attraversa a fatica le rotte impervie

⁵⁰ Del Boca 2015, p. 538.

⁵¹ Ibid., p. 537.

⁵² Ibid., p. 540.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Mire-Sellassie 2014, pp. 159-160.

⁵⁵ Sull'argomento cfr. Borrusso 2020. L'eccidio citato è forse il più noto episodio di violenza antireligiosa in Etiopia, ma non costituisce di certo un unicum, inserendosi in un contesto più ampio: "la feroce violazione da parte italiana del convento di Gultenie Ghedem Micael, del monastero di Debra Libanos e della chiesa di San Giorgio ad Addis Abeba: atti di rappresaglia orientati a colpire il clero etiopico dopo il fallito attentato al viceré Rodolfo Graziani del 19 febbraio 1937 (furono centinaia i religiosi uccisi nel massacro)". (Calchi Novati 2019, p. 306).

dell'Etiopia per incontrare i propri fratelli cristiani sembra un evento storico consegnato definitivamente all'oblio.

Le prime navigazioni europee lungo l'Oceano Indiano e il Mar Rosso creano un nuovo sistema di connessioni – storiche e culturali – che ridefinisce profondamente il rapporto tra i due continenti. I portoghesi riportano in patria la conoscenza delle coste dell'Africa orientale e gli echi dei miti del suo misterioso entroterra: sarà necessario attendere la fine dell'Ottocento perché l'Europa torni sulle tracce di Lisbona. Se per le miniere del re Salomone ciò vorrà dire raggiungere in prima persona le rovine del Grande Zimbabwe, disconoscerne la cifra africana e interrogarsi sulla loro origine fino a ritrovarle in alcuni passaggi biblici, la caduta del mito del Prete Gianni sarà brutale. Scomparso il leggendario sovrano cristiano, il suo regno è ridotto ad ennesima terra da saccheggiare e patria di un culto eretico da sopprimere.

Così, la Storia prende due strade culturalmente non troppo distanti – disconoscere l'Africa, disconoscerne il valore – quando il moderno approccio europeo abbandona la rassicurazione degli antichi miti sull'altrove, per confrontarsi – o eludere il confronto – con la complessità dell'incontro reale con il continente africano.

Bibliografia

- Alborn, T. (2015), "King Solomon's Gold: Ophir in an Age of Empire", in *Journal of Victorian Culture*, 20/4, pp. 491-508.
- Albuquerque, A. de (1884), *Cartas de Affonso de Albuquerque*, Academia Real das Ciências, Lisboa.
- Almeida, A. F. de (1999), "Da demanda do Preste João à missão Jesuíta da Etópia: a Cristandade da Abissínia e os Portugueses nos séculos XVI e XVII", in *Lusitania Sacra*, 2/11, pp. 247-294.
- Álvares, F. (1883), *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- Barbosa, D. (1917), *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa*, Agência Geral das Colónias, Lisboa.
- Barros, J. de (1945), *Décadas da Ásia – Primeira Década*, Agência Geral das Colónias, Lisboa.
- Binyam, Y. e Krebs, V. (2024), *Ethiopia and the World, 330-1500 CE*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Borruso, P. (2020), *Debre Libanos 1937 – Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Laterza, Bari.

- Bloch, M. (1933), "Le problème de l'or au Moyen Âge", in *Annales d'histoire économique et sociale*, 5/19, pp. 1-34.
- Brantlinger, P. (1985), "Victorians and Africans: the Genealogy of the Myth of the Dark Continent", in *Critical Inquiry*, 12/1, pp. 166-203.
- Brewer, K. (2016), *Prester John: The Legend and its Sources*, Routledge, New York.
- Buchan, J. (2008), *Prester John*, Waking Lion Press, West Valley City.
- Calchi Novati, P. (2019), *L'Africa d'Italia – Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci.
- Camões, L. V. de (2001), *I Lusíadi*, BUR, Milano.
- Campbell, I. (2021), *Holy War. The Untold Story of Catholic Italy's Crusade Against the Ethiopian Orthodox Church*, Hurst and Company, London.
- Carroll, S. (1988), "Solomonic Legend: The Muslims and the Great Zimbabwe", in *International Journal of African Historical Studies*, 21, pp. 233-247.
- Ceci, L. (2005), "La chiesa e la questione coloniale: guerra e missione nell'impresa di Etiopia", in Mimmo Franzinelli e Riccardo Bottoni (a cura di), *Chiesa e guerra. Dalla "benedizione delle armi" alla "Pacem in terris"?*, Il Mulino, Bologna, pp. 321-356.
- Cortese, A. e Thomas, H. (eds.) (1938), *Carta das novas que vieram a El Rei Nosso Senhor do descobrimento do Preste João*, Livraria Bertrand, Lisboa.
- Curtin, P. (1965), *The Image of Africa; British Ideas and Action, 1780-1850*, Macmillan, London.
- Del Boca, A. (2014), *Italiani, brava gente?*, Beat, Milano.
- Del Boca, A. (2015), *Gli Italiani in Africa orientale. La conquista dell'Impero*, Mondadori, Milano.
- Elkiss, H. (1981), *The Quest for an African Eldorado: Sofala, Southern Zambezia, and the Portuguese, 1500-1865*, Crossroads Press, Waltham.
- Ellert, H. (1993), *Rivers of Gold*, Mambo Press, Gweru.
- Figuerola Cancino, J.D. (2017), "Regiones muy ricas de oro y gemas. Información y representaciones sobre piedras preciosas en las primeras fuentes impresas sobre América (1493-1526)", in *Fronteras de la Historia*, 22/2, pp. 114-138.
- Freeland, A. (2007), "Versions of the Imperial Romance: «King Solomon's Mines» and «As Minas de Salomão»", in *Portuguese Studies*, 23/1, pp. 71-87.
- Góis, Damião de (1532), *Legatio magni Indorum imperatoris Presbyteri Ioannis, Ioan. Grapheus typis excudebat*, Antwerp.
- Góis, D. de (1540), *Fides, religio, moresque, Aethiopum*, Rutgerus Rescius, Louvain.
- Haggard, R. (1885), *King Solomon's Mines*, Cassell & Company, London.
- Lawrance, J. (1992), "The Middle Indies: Damião de Góis on Prester John and the Ethiopians", in *Renaissance Studies*, 6/3-4, pp. 306-320.
- Harold, M. (1994), *A History of Ethiopia*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles e London.

- Krebs, V. (2021), *Medieval Ethiopian Kingship, Craft, and Diplomacy with Latin Europe*, Palgrave Macmillan, London.
- Le Goff, J. (1977), *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino.
- Mandeville, J. (1915), *The Travels of Sir John Mandeville*, Macmillan & Co., London.
- Martínez d'Alòs-Moner, A. (2011), "Early Portuguese Emigration to the Ethiopian Highlands: Geopolitics, Missions and Métissage", in Stefan Halikowski Smith (ed.), *Reinterpreting Indian Ocean Worlds: Essays in Honour of Kirti N. Chaudhuri*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 2-31.
- Milano, E. (1991), *La carta del Cantino e la rappresentazione della terra nei codici e nei libri a stampa della Biblioteca Estense e Universitaria*, Il Bulino, Modena.
- Mire-Sellassie, G.A. (2014), *Church and Missions in Ethiopia during the Italian Occupation*, Artistic Printing Enterprise, Addis Ababa.
- Mlambo, A. (2014), *A History of Zimbabwe*, Cambridge University Press, New York.
- Newitt, M. (2002), *East Africa: Portuguese Encounters with the World in the Age of Discoveries*, Ashgate, Aldershot.
- Newitt, M. (2005), *A History of Portuguese Overseas Expansion, 1400-1668*, Routledge, New York.
- Pennec, H. (2003), *Des Jésuites au royaume du prêtre Jean (Ethiopie): stratégies, rencontres et tentatives d'implantation 1495-1633*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- Pearson, M. (1998), *Port Cities and Intruders: The Swahili Coast, India and Portugal in the Early Modern Era*, The John Hopkins University Press, Baltimore e London.
- Pirenne, J. (1992), *La légende du Prêtre Jean*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- Polo, M. (1975), *Il Milione*, Einaudi, Torino.
- Prestholdt, J. (2001). «Portuguese Conceptual Categories and the "Other". Encounter on the Swahili Coast». *Journal of Asian and African Studies* 36/4, pp. 383-406.
- Radulet, C. (1992), *O cronista Rui de Pina e a Relação do Reino do Congo*, Casa da Moeda, Lisboa.
- Ramos, M. J. (1998), "O destino Etíope do Preste João: A Etópia nas Representações Cosmográficas Europeias", in Fernando Alves Cristóvão (ed.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*, Cosmos – Centro de Estudos de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Letras, Lisboa, pp. 235-259.
- Randles, W. (1974), "La fondation de l'empire du Monomotapa", in *Cahiers d'études Africaines*, 14/54, pp. 221-236.
- Ramusio, G.B. (1978-2011), *Delle navigationi et viaggi*, Einaudi, Torino.

- Roque, A.C. (2013), "Mozambique Ports in the XVI Century: Trade Routes, Changes, and Knowledge in the Indian Ocean under Portuguese Rule", in *History Research*, 3/3, pp. 188-204.
- Salvadore, M. (2010), "The Jesuit Mission to Ethiopia (1555-1634) and the Death of Prester John", in Allison Kavey (ed.), *World-Building and the Early Modern Imagination*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 141-172.
- Selassie, H. (1936), *La vérité sur la guerre italo-éthiopienne: une victoire de la «civilisation»*, Imprimerie Française de l'Édition, Paris.
- Subrahmanyam, S. (2012), *The Portuguese Empire in Asia*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Summers, R. (1952), "Carl Mauch on Zimbabwe Ruins", in *NADA*, 29, pp. 9-17.
- Tracey, H. (1940), *António Fernandes descobridor do Monomotapa 1514-1515*, Imprensa Nacional, Lourenço Marques.
- Vilches, E. (2010), *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Trade*, University of Chicago Press, Chicago.
- Vila-Santa, N. (2016), "Between Mission and Conquest: A Review of Francisco Barreto's Expedition to Mutapa (1569-1573)", in *Portuguese Studies Review*, 24/1, pp. 51-90.
- Vilar, P. (1974), *Or et monnaie dans l'histoire*, Flammarion, Paris.
- Weitzman, S. (2011), *Solomon: The Lure of Wisdom*, Yale University Press, New Haven e London.
- Zaganelli, G. (2000), *La lettera del Prete Gianni*, Carocci, Roma.

“Nunca imaginaste que irias dizer geladeira, banheiro, varal, ônibus.” Voci acariocadas nella letteratura portoghese

Giorgio de Marchis (Università di Roma Tre)

Abstract: L'articolo si propone di analizzare il ricorso alla varietà brasiliana in alcune scrittrici portoghesi contemporanee (Mónica Marques, Matilde Campilho, Inês Pedrosa e Alexandra Lucas Coelho). In opere, tra loro molto diverse, apparse nei primi due decenni del XXI secolo, si assiste infatti alla radicalizzazione di un fenomeno già individuato in alcuni romanzi pubblicati in Portogallo nei primi anni Duemila: l'adozione di una voce 'brasiliiana' che interferisce e, in alcuni casi, sostituisce il portoghese europeo. Oltre a costituire un filone particolarmente fecondo all'interno della linea cosmopolita della narrativa portoghese, questa tendenza presenta caratteristiche in parte riconducibili all'esperienza che il geografo brasiliano Rogério Haesbaert ha definito *multiterritorialidade*.

Se si guarda alla letteratura portoghese contemporanea, vi si riconosce una chiara tendenza cosmopolita, che tende a valicare da un punto di vista tematico i confini e le questioni prettamente nazionali; un'apertura che il critico Miguel Real considera la tensione estetica predominante, almeno a partire dagli anni Ottanta del XX secolo:

La valanga di consuetudini europee apportata dall'adesione del Portogallo alla Comunità Europea, negli anni '80, costituisce senza dubbio il punto di non ritorno dell'egemonia del polo cosmopolita rispetto a quello nazionalista. Per il linguaggio usato, due romanzi si pongono come prototipi di questo punto di non ritorno: *Hotel Lusitano* di Rui Zink (1986) e *O Pequeno Mundo* (1988) di Luísa Costa Gomes. In quest'ultimo, in epigrafe, si traccia il «programma» il «grido di liberazione» di una nuova generazione: «Lettore! Questo libro non parla del 25 aprile. Non si riferisce all'11 marzo e se ne infischia del 25 novembre. Peggio, non menziona in nessun punto la guerra in Africa. Non riflette sulla nostra

identità nazionale come popolo, sul nostro futuro come nazione, sul nostro posto nella comunità europea. Tollererai un libro così?»¹.

Un tratto prevalente che lo stesso critico considera ormai caratteristico della generazione apparsa sulla scena letteraria nazionale nel corso dell'ultimo decennio del Novecento:

A Geração de 90, porque tem consciencializado, nos seus romances, que se algo aconteceu assim, poderia ter acontecido de outro modo, sem que nenhuma lei transcendente, exterior ou interior à Humanidade, fosse violentada, não leva a História a sério. *O que significa que as polémicas que têm alimentado a nossa História (nacionalistas/estrangeirados; atlântistas/europeístas; sebastianistas e messianistas/progressistas; revolucionários/conservadores) não fazem sentido para esta nova geração cujos textos nada destes temas reflectem, que assim se vê caminhar sozinha, a fazer o seu caminho já dentro da Europa, e, via globalização, já dentro de um mundo novo, que só é novo enquanto não for feito, ou seja, que eles, criando-o nos seus textos, estão a ajudar a fazer*².

A questa corrente da tempo alcuni interpreti tendono ad ascrivere i romanzi della fase saramaghiana della "pietra"³ e certamente, tra gli

¹ Real 2015, p. 168.

² Ibid., p. 131.

³ Lo stesso Saramago, del resto, ha riconosciuto un'evoluzione nella sua produzione, che ha portato a un progressivo abbandono di tematiche riconducibili all'ambito nazionale: "Tornou-se claro para quantos se interessam pelo que escrevo que, com esse livro [*Ensaio sobre a Cegueira*], se abriu uma nova fase, ou um novo ciclo, no meu trabalho de escritor. Sem que eu então me tivesse apercebido e muito menos que resultasse de um plano previamente concebido, a *História do Cerco de Lisboa* havia sido a última obra de uma sequência de romances iniciada com *Manual de Pintura e Caligrafia*, em que os sujeitos principais era a história e uma indagação sobre a identidade coletiva portuguesa. Poder-se-á dizer, portanto, que o *O Evangelho segundo Jesus Cristo* tomou o lugar de uma charneira entre duas épocas distintas, uma excursão no 'divino' depois de haver viajado pelo *plural* e antes de me aventurar no *singular*." (Saramago 2022, p. 99). Un'evoluzione che alcuni studiosi hanno interpretato nei termini di un progressivo superamento dell'intricato mosaico di riferimenti alla storia e alla cultura portoghesi, proprio dei romanzi del periodo della "statua", a vantaggio di una più agevole 'leggibilità' internazionale: "A key strategy by which the mid-1990s Saramago played along with this promotional game was the shift from his earlier 'neo-baroque' word-play and intricate web of cultural and historical allusion to a sparer, less polysemous prose that ensured the relative ease of translation, and high degree of transcultural 'readability', required to connect with commissioning editors, readers, and prize juries worldwide. *Ensaio sobre a Cegueira* also presaged the consistent use of non-specific 'parallel present-day' locations in his so-called 'second cycle' of 'allegorical' novels, and the reworking of internationally recognizable narrative genres and tropes, from the plague narrative

scrittori apparsi sulla scena letteraria nazionale nel XXI secolo, vi si potrebbero includere buona parte della vasta produzione di Gonçalo M. Tavares e diversi romanzi di João Tordo, Afonso Cruz e Valter Hugo Mãe, solo per citare alcuni autori tra i più fortunati.

All'interno di questa 'pulsione centripeta' è, inoltre, ormai possibile riconoscere un corpus piuttosto omogeneo che costituisce una sorta di sottogenere della narrativa cosmopolita portoghese del XXI secolo; opere di scrittori e, come si vedrà, scrittrici, che hanno avvertito l'esigenza di espatriare anche la propria lingua, collocandola in una dimensione lusobrasiliana.

In un'altra occasione⁴, ho proposto una prima interpretazione di tre romanzi editi in Portogallo nel primo decennio del nuovo millennio. Nel 2002, lo scrittore angolano José Eduardo Agualusa pubblica *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, un libro ambientato tra Luanda, Lisbona e Rio de Janeiro durante un'immaginaria rivolta di narcotraffickanti carioca guidati da un ex-colonnello dei servizi segreti angolani. Nel 2004, per i tipi della stessa casa editrice, Dom Quixote, appare *Transatlântico* del brasiliano Paulo Nogueira, in cui si narra la vita di Paulo Martins – un luso-brasiliano, figlio di padre portoghese e madre nordestina, nato a bordo di un aeroplano, esattamente a metà strada tra Lisbona e Rio de Janeiro. Il protagonista del romanzo di Paulo Martins è perfettamente in grado di parlare le due varietà della lingua portoghese, ma del tutto incapace di sentirsi a proprio agio nei due paesi – come gli rinfacciano tanto Pilar, la prima moglie portoghese, come Denise, la seconda moglie brasiliana. Infine, nel 2005, il portoghese Francisco José Viegas dà alle stampe *Longe de Manaus*, un romanzo giallo (considerato il miglior romanzo dell'anno dall'Associação Portuguesa de Escritores) in cui un ispettore di Porto, Jaime Ramos, per la prima volta, si vede costretto a condurre un'indagine in Brasile in collaborazione con i colleghi Osmar Santos e Walmir Raposo. Nel 2007, ho ritenuto queste tre opere rilevanti, in quanto esemplari di un filone della letteratura prodotta in Portogallo interessata ad esplorare le possibilità narrative offerte dalla variazione diatopica della lingua portoghese in tutti i suoi aspetti multiculturali. Da questo punto di vista,

(*Ensaio*), the quest romance and the labyrinthine archive (*Todos os Nomes*), and the *doppelgänger* (*O Homem Duplicado*), to – with heretical irreverence – the picaresque in *Caim*.” (Sabine 2002, pp. 21-22).

⁴ de Marchis 2007.

nei tre romanzi, scrivevo, “la lingua diviene un elemento fortemente caratterizzante dell’identità dei protagonisti, consentendo al lettore lusofono di orientarsi all’interno della trama”⁵. Inoltre, consideravo “la compresenza delle varietà nazionali, generalmente designate come ‘portoghese europeo’ e ‘portoghese brasiliano’ e della varietà in formazione angolana [...] un elemento essenziale tanto da un punto di vista estetico quanto ideologico”⁶. La continua alternanza nei dialoghi delle diverse varietà di una stessa lingua⁷ mi sembrava, infatti, (e mi sembra tutt’ora) ideologicamente funzionale a far sperimentare al lettore portoghese⁸ lo slittamento della propria lingua attraverso il contatto con *portugueses-outros*, alternative possibili della propria lingua, che, però, non ne mettevano mai veramente in discussione la sostanziale omogeneità e unità. Tutti i legittimi modi di parlare il portoghese espressi dai vari personaggi (varietà nazionali, varietà in formazione, varietà sub-standard) funzionano, in sostanza, in questi tre romanzi, come unità autonome, regolate da proprie leggi, all’interno, però, di una struttura superiore (la lingua portoghese), in cui ogni singola unità dipende dall’organizzazione dell’insieme.

Rifacendomi alla teoria della Gestalt ho considerato queste tre opere dei romanzi *coelho-pato*, perché la condizione bistabile che questa immagine incarna mi sembrava rispecchiare adeguatamente il processo di deterritorializzazione della propria lingua sperimentato dai lettori portoghesi. Nella celebre immagine, infatti, come è noto, non è possibile vedere simultaneamente i due animali, sebbene ogni tratto appartenga a entrambi. Una sensazione straniante che, però, proprio perché avver-

⁵ Ibid., p. 302.

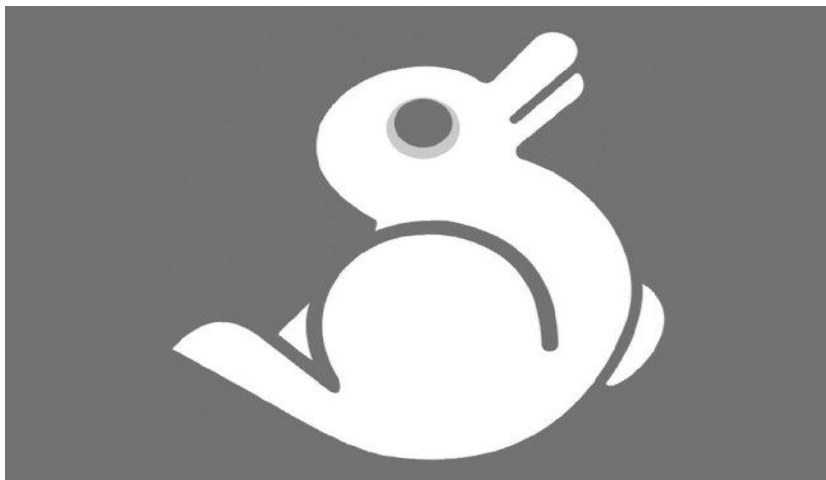
⁶ Ibid., p. 303.

⁷ Penso alla proclisi e all’enclisi dei pronomi atoni, l’intermittente uso di *você* e *tu* come forme di trattamento, il ricorso alla forma perifrastica o al gerundio per esprimere un’azione continuativa (*você está brincando/tu estás a gozar comigo*) e all’ausiliare *ter* in sostituzione dell’ausiliare *haver* come verbo esistenziale (*tem o orelhão ali na praça*), l’utilizzo di sostantivi localmente caratterizzanti come *cota*, *cara* e *gajo*, il ricorso al segnale discorsivo *pá*, aferesi del sostantivo *rapaz*, nel parlato dei personaggi portoghesi, infine, per quanto riguarda il lessico, l’ampio dispiego di brasilianismi e angolanismi (mai, però, eccessivamente oscuri per un lettore europeo) fino alla deliberata adozione dell’ortografia brasiliana, quando a parlare sono personaggi brasiliani (si tratta, è bene ricordarlo, di romanzi editi prima dell’entrata in vigore dell’accordo ortografico).

⁸ Non esistendo un’edizione angolana del romanzo di Agualusa e un’edizione brasiliana di quello di Paulo Nogueira, è ragionevole considerare entrambe le opere destinate, almeno in origine, al mercato editoriale portoghese.

tita all'interno di una solida struttura superiore mai messa veramente in discussione, risulta, sì, sorprendente ma mai minacciosa. Il romanzo *coelho-pato*, insomma, provoca stupore nel lettore senza scuotere le fondamenta della sua identità linguistica.

A partire dal secondo decennio del XXI secolo, questa tendenza non si è affievolita e, anzi, ha trovato la sua espressione più piena nell'opera del romanziere José Eduardo Agualusa, in particolar modo nel romanzo *Milagrário pessoal*, pubblicato nel 2010.



L'elemento di maggiore interesse, all'interno di questo specifico filone cosmopolita della letteratura portoghese, è però l'emersione di alcune autrici, che hanno adottato una voce 'brasiliiana' che non si limita a interloquire ma si appropria, interferisce, aggredisce e, in alcuni casi, sostituisce il portoghese europeo: penso ai due romanzi di Mónica Marques – *Transa Atlântica* (2008) e, in misura minore, *Para interromper o amor* (2010) –, al più recente *Desamparo* (2015), di Inês Pedrosa, e al reportage narrativo *Vai, Brasil* e al romanzo *Deus-Dará*, che Alexandra Lucas Coelho ha pubblicato rispettivamente nel 2013 e nel 2016. A questo corpus in prosa, poi, non si può non affiancare un raro caso di *best-seller* poetico, la raccolta *Jóquei*, che Matilde Campilho ha dato alle stampe nel 2014 e che il critico Pedro Mexia ha presentato in questi termini nella bandella del volume:

Jóquei, o primeiro livro de poemas de Matilde Campilho, é um álbum de Verão. Um Verão de todas as estações, transatlântico, luso-brasileiro na topografia Rio-Lisboa, com um português em dupla nacionalidade e

dupla grafia, coloquial e feliz, saudoso e complicado. [...] É uma crônica (ou crônica) do achamento, que descobre um novo mundo numa antiga língua comum⁹.

Indubbiamente si tratta di opere molto diverse tra loro e non risulta agevole il tentativo di accostare il dramma familiare proposto da Inês Pedrosa alle avventure ironico-erotiche di una giovane portoghese, disorientata tra Rio de Janeiro e Lisbona, narrate da Mónica Marques. Allo stesso modo, i ritratti della società brasiliana contemporanea confezionati da Alexandra Lucas Coelho in *Vai, Brasil* non sono certo riconducibili al genere romanzesco. Ciononostante, questi libri appaiono tutti pervasi da uno spaesamento linguistico, in cui il *português-outrô* che il narratore portoghese trova in Brasile (e ricrea) non viene tenuto a distanza di sicurezza – come nel caso di Agualusa, Nogueira o Viegas – ma si insinua, permea e trasforma la lingua di queste autrici.

Lo scrive molto chiaramente Alexandra Lucas Coelho, quando cerca di aggrapparsi a una lingua che, nonostante tutto, dovrebbe rimanere la stessa, continuare a essere, a migliaia di chilometri di distanza, la sua lingua materna, ma che a Rio de Janeiro la obbliga a un'affannosa rincorsa di parole altrui:

Quando vim morar no Rio achava que a língua portuguesa era uma só, e que herança para nós, portugueses, 190 milhões falarem-na deste lado. Um ano e meio depois, já não tenho a certeza de que seja uma só língua. Fui vendo como se bifurca, e desse ponto de vista a polémica em torno do Acordo Ortográfico parece-me tão desfocada quanto o acordo foi escusado. O que separa Portugal e o Brasil não é a ortografia – é a sintaxe, a fonética, o vocabulário, o clima, a paisagem, o temperamento, acima de tudo a história. A ortografia é o menor dos nossos desacordos, seria preciso um acordo desortográfico: para tudo o que começou a bifurcar no momento em que os colonizadores portugueses aqui puseram o pé. [...] Foi ao correr do tempo que percebi aquele verso de Noel Rosa: «É brasileiro, já passou de português». Língua que segue os seus vários caminhos, para um lado Ipanema, para outro Madereira, para um lado gaúcho, para outro sertanejo, e ainda veio o Rosa, João Guimarães, virar o sertão do avesso. A minha pátria são muitas línguas portuguesas¹⁰.

Da questo punto di vista, i testi scritti da queste autrici portoghesi credo si possano considerare affini ma anche profondamente diversi

⁹ Campilho 2014.

¹⁰ Lucas Coelho 2013, pp. 221-222.

rispetto alle opere proposte da José Eduardo Agualusa, Paulo Nogueira, Francisco José Viegas o, più recentemente, da Hugo Gonçalves (diverso il caso di Valter Hugo Mãe, che rivendica la creazione del *valterês*, “um português que acaba por ser um pouco mais meu do que exatamente de algum país” [2019]). Se, nel caso di questi ultimi, le continue incomprensioni, i reciproci fraintendimenti e gli innumerevoli equivoci che traspaiono dai dialoghi tra i vari personaggi permettono al lettore portoghese di sperimentare una non problematica alternanza nell’uso della propria lingua che, una volta valicato l’oceano, rimane comunque all’interno di una salda cornice comune; i romanzi di Mónica Marques, Inês Pedrosa e Alexandra Lucas Coelho esprimono in forme romanzesche l’esperienza che il geografo brasiliano Rogério Haesbaert ha definito *multiterritorialidade*:

A multiterritorialidade [...] aparece como uma alternativa conceitual dentro de um processo denominado por muitos como desterritorialização. Muito mais do que perdendo ou destruindo nossos territórios, ou melhor, nossos processos de territorialização [...], estamos na maior parte vivenciando a intensificação e complexificação de um processo de (re)territorialização muito mais múltiplo, “multiterritorial”¹¹.

Un processo in cui spazi, memorie e lingue si sovrappongono, dunque, non permettendo più a nessun parlante di occupare un unico luogo, impermeabile all’Altro, abitando solo la propria lingua. Come nei romanzi di Agualusa, Viegas e Nogueira, anche nelle opere delle tre scrittrici portoghesi ritroviamo l’alternanza di portoghese e brasiliano, tanto negli aspetti morfo-sintattici come lessicali, ma ora le due varietà si mescidano nella stessa voce narrante: “Caqui é dióspiro, como tomar umas é beber, encher a cara é beber demais. Língua que vai ao mar dá nisso, o narrador será transatlântico ou não será”¹². In sostanza, tutto diventa più instabile, precario, esposto a molteplici sollecitazioni (anche linguistiche), in una vorticosa sovrapposizione di molteplici spazi identitari:

Gosto dos taxistas do Rio. Os que se benzem antes de entrar nos túneis porque sabem que esta cidade não existe. Só pode. Os que se benzem por-

¹¹ Haesbaert 2007, p. 19.

¹² Lucas Coelho 2022, p. 18.

que passamos por uma igreja. E o céu de Lisboa sobrepõe-se, por instantes, ao céu do Rio, como se existisse um rio chamado Lisboa: Rio Lisboa¹³.

Uno spazio nuovo in cui il cielo di Lisbona si mescola a quello di Rio de Janeiro; un luogo transatlantico in cui, forse, si finisce col parlare quella lingua-balena cui fa riferimento lo scrittore Jean Portante, lussemburghese di origini abruzzesi, nel romanzo *Mrs Haroy, la memoria della balena*, per indicare la lingua del migrante, dell'autore translingue, che, come un cetaceo, a un certo punto della sua evoluzione, per sopravvivere, è costretto ad adattarsi all'altrove. La metafora della balena – che, nel corso della sua evoluzione, deve acclimatarsi al nuovo contesto marino, conservando però un organo, i polmoni, che le impediscono di respirare sott'acqua, tradendo così la sua origine di mammifero terrestre – esprime anche l'esperienza di queste autrici che transitano tra le due varietà della lingua portoghese. Scrittrici portoghesi in Brasile la cui lingua-balena conserva tracce dell'origine europea, senza, però impedire loro di muoversi liberamente tra Rio e Lisbona.

Un senso di disinvoltata appartenenza al nuovo spazio linguistico che, per esempio, non si ritrova in Hugo Gonçalves, il quale, nelle *crónicas* riunite nel volume *Postais dos Trópicos*, riconosce che i portoghesi sono avvertiti a Rio de Janeiro come “falantes de uma versão alienígena e engraçada do português, susceptíveis de criar tanta curiosidade como um esquimó tocando cavaquinho numa roda de choro”¹⁴, finendo col confessare in questi termini la propria inesorabile estraneità al contesto carioca:

Sou agora capaz de ouvir-me como os brasileiros nos ouvem. Sei que dizemos «xqueire» em vez de «isqueiro», ou «tefone» em vez de «telefone», sei que uma vez disse «guerrilha» e do outro lado só ouviram «grrrrrrrrrr», ou que se riram de mim com ternoura e disseram «que gracinha» quando me perguntaram se queria uma caipirinha de tangerina e respondi com uma dupla negativa «Não vou dizer que não» – uma cerimónia e um excesso de palavras que contrastam com a descontração carioca. Seja pela fonética ou pela sintaxe, um português é automaticamente identificado como ser estranho, muitas vezes de fala incompreensível¹⁵.

¹³ Marques 2011, p. 25.

¹⁴ Gonçalves, 2015.

¹⁵ Ibid.

A differenza di questo radicato sentimento di non-appartenenza (che Hugo Gonçalves riconduce nei termini di una nostalgica “de-sejada volta ao recato” [2015]), la multiterritorialità delle autrici portoghesi spezza le linee di frontiera – come scrive Matilde Campilho, “estamos dando utilidade ao amor / alargando os braços das amendoas / alargando os braços dos jacarandás / partindo as inúteis linhas de fronteira / e fazendo do mundo / a gigante floresta.”¹⁶ –, dando avvio a una gioiosa e ormai inestricabile sovrapposizione di lingue e identità che porta la protagonista dei romanzi di Mónica Marques – “uma portuguesinha na capital do suor”¹⁷ – a riconoscersi, magari anche solo per un breve lasso di tempo¹⁸, ormai inesorabilmente *acariocada*:

Acarioquei, sim. Deixei de querer sentar-me naquela mesinha triste ao lado da balança. Acarioquei quando passei a soltar o cabelo antes de entrar no mar. Quando comecei a dizer: «entrar no mar», em vez de «vou ao banho», e quando ir à praia, com menos de trinta graus, passou a ser sacrilégio. [...] Quando troquei *O Globo* pelo *Estadão*. Quando comecei a ter vergonha de repreender as crianças em público. Quando comecei a achar que frio é aos 17 graus. Quando deixei de me preocupar se o relógio dá nas vistas. Quando passei a beber caipirinha com adoçante, a andar de carro com a janela aberta. O coração é coisa vadia¹⁹.

Bibliografia

- Campilho, Matilde (2014), *Jóquei*, Tinta da China, Lisboa.
- Gonçalves, Hugo (2015), *Postais dos Trópicos. Um português à solta no Rio de Janeiro*, Casa das Letras, Alfragide.
- Haesbaert, Rogério (2007), *Território e multiterritorialidade: um debate*, in “GEO-graphia”, IX, 17, pp. 19-45 <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13531>> (ultima consultazione 26 dicembre 2023).

¹⁶ Campilho 2014, p. 14.

¹⁷ Marques 2011, p. 14.

¹⁸ “Sete meses e dezasseis dias depois, as hospedeiras da Tap parecerão mais bonitas e mais simpáticas. O habitual vinho de que não gosto proporcionar-me-á o prazer súbito de quem regressa a casa. Comerei o repasto do chef Vítor Sobral (optando, sempre, pela massa pegajosa), encantada por não me estarem a servir barrinhas de cereal. Voltarei a falar português sem parecer uma débil mental. Chorarei de felicidade ao ver Lisboa (ah, o céu de Lisboa) naquela volta que o avião faz quando se chega pelo Tejo” (Ibid., 173).

¹⁹ Ibid., p. 109.

- Lucas Coelho, Alexandra (2013), *Vai, Brasil*, Tinta da China, Lisboa.
- Lucas Coelho, Alexandra (2022), *Deus-dará*, 2.^a edição revista, Tinta da China, Lisboa.
- de Marchis, Giorgio (2007), *Cotas, caras e gajos. Tradurre romanzi luso-afro-brasiliani*, in Sandra Maria Talone e Teresina Zemella (a cura di), *Il traduttore visibile*, MUP, Parma, pp. 297-309.
- Mãe, Valter Hugo (2019), *Valter Hugo Mãe: “Se eu fosse impedido de voltar ao Brasil, nunca mais regressaria inteiro a Portugal”*, in “El País”, 5/7/2019, <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/28/cultura/1561757548_979945.html> (ultima consultazione 26 dicembre 2023).
- Marques, Mónica (2011), *Transa Atlântica*, 2.^a edição, Quetzal, Lisboa.
- Pedrosa, Inês (2015), *Desamparo*, Dom Quixote, Alfragide.
- Portante, Jean (2006), *Mrs Haroy, la memoria della balena*, Empiria, Roma.
- Real, Miguel (2001), *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto.
- Real, Miguel (2015), *Il romanzo portoghese 1950-2010*, in Giulia Lanciani (a cura di), *Il Novecento in Portogallo*, UniversItalia, Roma, pp. 154-222.
- Sabine, Mark (2022), *Saramago and the ‘Nobel Effect’: On Literature as Cultural Capital, and the Activist-Author as Global Celebrity*, in Paulo de Medeiros and José N. Orleas (eds), *Saramago After The Nobel. Contemporary Reading of José Saramago’s Late Works*, Peter Lang, Oxford, pp. 9-34.
- Saramago, José (2022), *Da Alegoria como Género à Alegoria como Necessidade*, in C. Reis (seleção, introdução e notas), *Literatura & Compromisso. Textos de doutrina literária e de intervenção social*, Editora da Universidade Federal do Pará, Belém, pp. 97-105.

Un'anticipazione "monopántica" della *Carta Apologética* di Antonio Vieira

Giovanni Caravaggi (Università di Pavia)

Abstract: La feroce polemica intercorsa, più o meno fra il 1683 e il 1685, con scambi d'invettive sprezzanti, fra il gesuita zamorano Juan Cortés Osorio, che si spacciava per Antonio Vieira, e il domenicano cordobese Juan de Ribas Carrasquillo, che si celava sotto lo pseudonimo di Thescoto Tamvertusi Patavino, costrinse l'ignaro padre Vieira a organizzare in tutta fretta un'arringa difensiva attraverso la sua famosa *Carta Apologética*, datata 30 aprile 1689. Ma prima che questa giungesse in Spagna, dalla lontanissima missione di Bahía, già all'inizio dello stesso anno aveva cominciato a circolare un'anonima *Respuesta monopántica*, violentissima controreplica dello stesso Juan Cortés Osorio, che non ebbe la possibilità di diffondersi a lungo, se non clandestinamente, perché venne prontamente condannata dall'Inquisizione (con decreto del 2 aprile). La rara edizione salmantina del testo è priva anche del nome dell'editore, per una probabile misura cautelare, considerata l'estrema virulenza espressiva delle diatribe satiriche contro i domenicani di questo pamphlet gesuitico che ben illustra la tensione ideologica a lungo persistente fra vari membri dei due influenti ordini religiosi.

Intorno al 1683 un autore anonimo, spacciandosi per il padre Antonio Vieira, aveva messo in circolazione una lettera alquanto irriverente diretta al Vescovo di Malaga, il domenicano Alonso de Santo Tomás, cioè Alonso Enríquez de Guzmán y Rivera, figlio illegittimo del re Filippo IV: *Copia de una carta que el P. Antonio de Vieyra, de la Compañía de Jesús, escribió a un Señor Obispo del Orden de Predicadores*.

In termini talora insolenti e sarcastici il destinatario veniva accusato, fra l'altro, di manifestare un atteggiamento sprezzante nei confronti dell'ordine dei gesuiti, ingiustamente denigrato in molteplici occasioni.

Non si conoscono nei particolari le reazioni dell'alto prelato malacitano, che con ogni probabilità affidò la risposta a un esperto libellista del suo ordine; costui verso il 1685, celandosi sotto uno pseudonimo enigmatico, Thescoto Tamvertusi Patavino, scagliò contro l'ignaro Antonio Vieira, in un libello infamante, una serie di ingiurie calunniose: *Respuesta que da Thescoto Tamvertusi Patavino a una carta que Antonio de Vieyra, Monopanto, escrivió a un Señor Obispo del Orden de Predicadores*.

Entrambi i testi dovettero suscitare un notevole scalpore, diffondendosi congiuntamente anche a stampa; si conserva presso la Biblioteca Pública di Burgos (segnatura 12545-9) l'unico esemplare di un'edizione cordobese del 1686, che si riteneva perduta ed è priva del nome dell'editore.

Con lettera del 30 ottobre del 1685 il Provinciale dei Gesuiti dell'Andalusia, padre Jácome Squarzafigo, decise d'inviare, mediante il Rettore del Collegio di Coimbra, una documentazione completa della diatriba all'ignaro Antonio Vieira. Costui, sorpreso a migliaia di chilometri di distanza dall'oscura vicenda, si vide costretto da circostanze del tutto imprevedibili a organizzare in tutta fretta, nella sua *Carta Apologética* (datata 30 aprile 1686), una strenua autodifesa contro un attacco tanto violento quanto inopinato¹.

Lo spiacevole equivoco di cui fu vittima è stato ormai chiarito, almeno per quanto concerne le origini e le modalità di sviluppo, e si colloca nel contesto intricato delle violente invettive che si scambiarono senza tregua, durante il tardo Seicento, gesuiti e domenicani, con un impatto ideologico, ma anche politico, di notevole rilevanza.²

A celarsi sotto il nome di Antonio Vieira, nell'apocrifo che originava quello scontro epistolare, non era certo una figura di secondo piano; era il gesuita Juan Cortés Osorio (1623-1688), cattedratico di teologia al Collegio Imperiale di Madrid e scrittore abbastanza rinomato per la varietà dei suoi interessi, per l'impetuoso impegno ideologico³, oltre che per qualche velleità letteraria (come l'ambizioso poema epico *Las Cortesíadas*)⁴.

¹ Vieira 1734.

² Avevo esaminato, vari anni fa, le fasi salienti della vicenda; cfr. Peloso et al. (eds) 2012.

³ Cfr. in particolare il trattatello celebrativo Antonio Román, 1684, o ed Etreros (ed.) 1984. Per un profilo biobibliografico aggiornato, cfr. Javier Burrieza Sánchez, *Juan Cortés Osorio*, in *Diccionario Biográfico Español*.

⁴ Cfr. León 2020.

Il suo diretto antagonista (coperta da uno pseudonimo decifrabile come "anagramma perfetto"), non era, a sua volta, uno sconosciuto; era l'anziano domenicano cordobese Juan de Ribas Carrasquilla (1612-1687), apologeta vigoroso e polemista caustico; acerrimo nemico dei Gesuiti, era ritenuto da molti (incluso lo stesso Juan Cortés Osorio, come si potrà constatare) il vero autore del *Teatro jesuítico*, irruente trattato denigratorio che conobbe una vasta risonanza in Spagna e in molti paesi europei⁵.

Fra questi due personaggi, esemplarmente rappresentativi delle relazioni conflittuali che contrapposero le rispettive "famiglie" religiose, intercorse a lungo una feroce inimicizia; vero è che non giocavano a carte scoperte, e tuttavia il loro anonimato o i loro pseudonimi di copertura non ne impedivano l'immediata identificazione.

Nel caso specifico, prima ancora che giungesse in Portogallo la *Carta apologética* inviata da Antonio Vieira⁶, e certamente prima del 2 aprile (come si vedrà), stava già circolando in Spagna una precoce *Respuesta* di un gesuita anonimo (controreplica dello stesso Juan Cortés Osorio), che ne anticipava, non senza presunzione, l'autodifesa: *Respuesta monopántica dirigida a Don Frisfris de la Borra, nuevamente confirmado con el nombre de Fiera-Bras, Iudaín*.

Venne stampata a Salamanca nei primi mesi del 1686, senza il nome dell'editore (ne sopravvivono alcuni esemplari); si conservano inoltre copie di un'altra stampa, priva di data, luogo di edizione e nome dell'editore, (probabilmente posteriore al 2 aprile di quell'anno, e forse clandestina).⁷ Si tratta di un'invettiva sprezzante, dalla violenza verbale inusitata, che copre di vituperi ignominiosi il destinatario; costui risulta tutt'altro che misterioso, poiché già nel titolo dell'opuscolo viene *confirmado*, a parte i nomignoli caricaturali, con un anagramma decifrabile senza difficoltà (*Fiera-Bras Iudaín*, ovvero *Fray Juan de Ribas*);

⁵ Cendrat 1654; (colofón p. 424: "Impresso en el corazón de todos"); venne attribuito anche allo stesso Alonso de Santo Tomás. Per una ricostruzione avvincente della polemica, cfr. Sanjuán 1998, pp.341-352.

⁶ Fu spedita precipitosamente dal Brasile il 30 aprile 1686, senza neppure il tempo di una revisione; cfr. il congedo (Vieira 1734., p.346): "Parten las naves y me falta el tiempo aún para reconocer lo escrito en este papel. V.R. perdone los yerros del idioma y de la escritura, y se sirva aceptarme en el número de sus más obedientes súbditos y devotísimos siervos [...] Bahía, último de Abril de 1686. / De V.R. / humilde siervo en Christo / Antonio de Vieira".

⁷ Si utilizza l'esemplare della Biblioteca Nacional di Madrid riprodotto nella *Biblioteca Digital Hispánica*.

fin dalle prime pagine, inoltre, viene presentata una sua deformazione satirica provvista di un riferimento onomastico molto esplicito.

Tuttavia l'apertura, serena e pacata, risulta costruita in calcolato contrasto con la virulenza espressiva che caratterizza lo sviluppo dell'intero *pamphlet*; in effetti, con i suoi richiami virgiliani, ostenta una fattura classicheggiante, e sembra voler introdurre una riflessione distesa (in consonanza con gli orientamenti tipici della *oración de quietud*), che però viene immediatamente turbata da sensazioni sconvolgenti:

Después que se ha introducido tanto en Sevilla la oración de quietud, he aprendido con gran facilidad a dormir velando y a soñar despierto. Y queriendo executar esta habilidad nueva, procuré divertir la importunidad de otros pensamientos con acordarme del Libro Sexto de Virgilio, en que pinta cómo Enea, habiendo bajado al Infierno, volvió otra vez a la luz de este mundo; y mientras ponderaba la ficción del ramo de oro y la navegación de la Estigia, las penas de los reos y la felicidad de los Campos Eliseos, me pareció que sentía los vayvenes de un terremoto y que oía los estruendos horribles de cuando revientan los volcanes e inondan los campos con ríos de fuego⁸.

La stessa citazione epica iniziale risulta utilizzata a supporto delle pretese auliche dell'esordio; ma si trasforma subito in espediente efficace per introdurre lo sfondo sinistro di una vicenda diabolica, poiché l'Averno mitologico ben presto lascia spazio a un Inferno dantesco, dominato da figure maligne:

Reparé más y vi que por una boca que se abrió en el Averno salía embuelto en las llamas sulphúreas un demonio, que en sus plumages mostró que lo era, remedando las acciones y gestos de un mico, como quien intentaba mover a risa. Traía consigo atado un lebel de blanco y negro, que parecía perdiguero por las manchas...⁹

Potrebbe destare qualche sospetto anche la livrea del cane, vistosamente riferibile all'abito dei domenicani (autopromossi molto spesso al ruolo di *domini-canes*); ma questo *lebel perdiguero* al guinzaglio di un padrone demoniaco appartiene indubbiamente alla schiera dei *diaboli-canes*; suscita pertanto la curiosità dell'io-narrante, che immagina si

⁸ Respuesta monopántica dirigida a Don Frisfris de la Borra, nuevamente confirmado con el nombre de Fiera-Bras, Iudáin. f.1.r.

⁹ Ibid., ff. 1 r-v.

tratti di un cane-guida per qualche cieco dell'inferno; e la risposta che ottiene dal diavolo gli chiarisce senza alcun dubbio l'intera situazione:

Aunque allá todos somos ciegos, y tenemos muchos perros que nos sirven, no tenemos fiesta con ellos, ni los traemos con tanto cuidado; y solo merecen nuestra estimación dos perros de ayuda, que como tales cooperan a nuestros intentos; y porque satisfagas la curiosidad de saber sus nombres, sabe que el uno es el Can Cérbero, y el otro Ribas se llama; y este segundo es el que traigo ahora al mundo...¹⁰

Nell'ulteriore sviluppo del dialogo, sempre più stringente, il narratore identifica senza alcuna incertezza la "figura" umana di quell'animale, caratterizzata da "picardía" e "locura", e si stupisce che non venga lasciato nel luogo più appropriato; la giustificazione che riceve gli conferma la perfidia di quell'essere perverso:

– Ya le conozco – le dije – y siento qua has tenido mal gusto de sacar de tus cabernas a este maldito viejo, pues que ha tanto tiempo que por sus méritos debía contarse entre vuestros. ciudadanos.

– Es verdad – me respondió – que entre nosotros está muy bien recibido, y todas nuestras mañas las copia con gran primor; y es el perro más leal que ha tenido la familia de Lucifer, porque en todo sigue sus passos y promueve sus intentos. Este es el verdadero Fris fris de Fray Pedro de Alba. Este es el gran fomentador de la culpa, y a quien le dieron los diablos la comisión de levantar hasta el cielo el pecado original...¹¹

Fanno seguito poi molte altre definizioni ingiuriose e molti altri attacchi spregiudicati, su cui non è il caso d'insistere (f.2 v – f. 4 r); vale la pena però di ricordare che proprio in quella serie di pesanti imputazioni spicca anche l'attribuzione a Juan de Ribas della "pestilentísima obra de *El Teatro jesuítico*"; il domenicano viene inoltre identificato come il Barragán Botero di un'altra pubblicazione satirica fortunata¹².

Nella sua *Respuesta monopántica* Juan Cortés Osorio avrebbe dovuto organizzare, in modo rigoroso e puntuale, una difesa del Padre Vieira dalle furiose provocazioni dell'apocrifo Thescoto Tamvertusi Patavino; sorprende invece che non riservi a tale proposito uno spazio adeguato.

¹⁰ Ibid., f.1 v.

¹¹ Ibid.

¹² [Botero 1653?].

Sarebbe stata molto diversa la linea difensiva adottata, pochi mesi dopo, da Antonio Vieira, che nella sua *Carta Apologética* si sarebbe preoccupato di respingere punto per punto gli attacchi ricevuti. Juan Cortés Osorio, invece, si limita a costruire la propria *Respuesta* in modo generico, senza curarsi di screditare di volta in volta i capi d'imputazione allineati dall'avversario, sostituendo cioè l'accurata disposizione dialettica della replica con un cumulo pletorico di argomentazioni denigratorie – Fie-rabras Judaín viene comunque incriminato in modo esplicito per certe incongruenze dei suoi affondi polemici:

[...] ofende injustísimamente a Vieira, porque este no tuvo culpa en desmentir con su vida la mentira de que era muerto, e importándole tanto a su honor y al de su Religión este desengaño, no se le debe culpar el que se intentase introducir debaxo de el mismo nombre y protección, de que se había valido, la malicia para infamarle¹³.

In seguito però l'attenzione dell'autore si sposta dal vero al falso Antonio Vieira, e risulta quasi patetico che Juan Cortés Osorio si preoccupi di conseguire almeno una giustificazione per la lettera apocrifa che aveva indirizzato a nome dell'illustre confratello portoghese al vescovo di Malaga, anche se non giunge a pretendere un consenso per la sua iniziativa mistificatoria:

La verdad se diga, que el amigo que [se] substituyó por Vieira para escribir en su nombre aquella carta, le imitó de tal suerte en el estilo, que atento su donaire, agudeza y discreción, bien pudo parecer suya, y siéndolo se le debe permitir algo al justo dolor de ver que falsamente le privasen de la vida, de la honra y de la fe¹⁴.

Per conseguenza sembra lecito all'autore-eteronimo che si debba minimizzare il significato polemico della lettera apocrifa, che non era lecito considerare oltraggiosa, perché redatta in difesa di un personaggio ignobilmente calunniato, e pertanto non era corretto valutarla alla stregua di un libello diffamatorio:

A esto se reduce toda la demásía de aquel papel, sin que se le pueda achacar la criminalidad de libelo, porque ni se divulgó más que lo forzoso para desmentir el error, ni excedió de lo que conducía para

¹³ Ibid., f.4 v.

¹⁴ Ibid.

su defensa y la restitución de su fama. Por estas causas entonces se desprecio¹⁵.

Invece il buon senso e l'equilibrio avrebbero dovuto indurre i lettori di quel testo a non replicare, per l'evidenza delle prove che documentavano l'assurdità delle imputazioni rivolte al Padre Vieira; ma ben diversa si era rivelata la posizione rabbiosa e rozza di Frisfris:

Sin duda que Frisfris debe de ser tan grande mentecato que se persuadió que por su dicho había de creer Vieira que le habían quemado, y que así había de callar como un muerto. En esta materia, señor Frisfris, no debe creer un hombre tanto al próximo como a si mismo. Hágale v.m. más favor a este Portugués...¹⁶

Non tarda a farsi attendere, a questo punto, la risposta sarcastica di *Frisfris*, che una volta chiamato in causa, interviene nel dibattito "con risa de perro";¹⁷ le sue espressioni offensive provocano la reazione aggressiva dell'autore:

Una de las buenas gracias que tiene en este papel es tratar a Vieira de judío. ¡Grande ingenio y admirable valencia! Veamos ¿contra quién habla? Contra un Padre Apóstolo de Portugal, donde el estatuto es tan riguroso, que no hay mayor acto positivo de limpieza en aquel Reyno. Pero, ¿quién habla? Respóndalo una anagrama de su nombre, no como la que el bobo propone en su papel, sino hecha a quien le toca: FIERA-BRAS IVDAIN consta de las mismas letras que su legítimo nombre. Y aunque no se sabe de cierto la verdad de lo que insinua, malo es que la anagrama lo invoque¹⁸.

In ultima istanza, a Juan Cortés Osorio preme sottolineare come sia rimasta conclamata l'innocenza di Antonio Vieira, vittima di detrattori spregevoli, e come sia stata riconosciuta pubblicamente l'inconsistenza delle calunnie infamanti da lui subite, mentre proprio ai suoi

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., f.5r.

¹⁷ Ma si tratta di un *perro judío*, se si considera il nome di copertura affibbiatogli a più riprese; un sottinteso oltraggioso sembrava presente anche nell'immagine precedente del *lebrej perdiguero*, dove si percepisce l'affinità con *perdigón* ("desalentado y de poco juicio" RAE).

¹⁸ Ibid., ff.5 r – 5 v.



persecutori era stata assegnato nella sede giudiziaria competente un inequivocabile verdetto di colpevolezza:

Salió Vieira de la Inquisición y ninguno de sus libros ni de sus sermones se prohibió, ni se les mandó borrar cosa ninguna. Pues, ¿cómo se atreve a denostarle y zaherirle, quién apenas ha escrito cosa alguna que no se la haya proibido la Inquisición? Fue Vieira a Roma, y así en aquella Corte, como en Portugal, volvió con la misma aceptación y aplauso que siempre tuvo. Pasó al Brasil, a recobrar la salud con los aires naturales, y

en su patria, o sea predicando o sea escribiendo, ni de su boca ni de su pluma sale palabra que no se la trasladen a la emprenta, y que no se lea con universal gusto y aprobación de los entendidos¹⁹.

Pertanto chi avesse voluto insistere nell'attaccarlo con false accuse si sarebbe schierato contro il giudizio del Tribunale dell'Inquisizione e contro la volontà stessa del Pontefice.

Forse però Juan Cortés Osorio non si rendeva conto del rischio che stava correndo nel fare appello proprio al Tribunale dell'Inquisizione, durante una pericolosa fase di sviluppo del suo spietato alterco con un potente domenicano; e lo avrebbe capito troppo tardi. Comunque la sua difesa di Antonio Vieira si concludeva, quasi ancora nella parte iniziale del libello, con argomentazioni, a ben vedere, non molto incisive e a tratti generiche.

Invece maggior estensione veniva riservata nella *Respuesta monopántica* alla rassegna dei soprusi e delle angherie che la Compagnia di Gesù aveva dovuto soffrire in varie regioni della Spagna e soprattutto del lontano Oriente; parallelamente si costruiva una celebrazione encomiastica dei meriti che i gesuiti avevano acquisito nel loro progetto di diffusione delle fede e di lotta contro le eresie; e in particolare si esaltava il glorioso martirologio che da sempre aveva accompagnato la loro espansione nel mondo; la consacrazione di otto nuovi santi ne costituiva una testimonianza irrefutabile.

In questo prospetto elogiativo spicca la rivalutazione orgogliosa del vero significato del termine "monopanto", inventato da Quevedo con intento spregiativo, ad indicare la complicità di ogni gesuita in ogni misfatto della Compagnia, e ora invece interpretato positivamente come espressione della solidarietà generosa di ciascuno nel momento della difficoltà di tutti.

Inoltre l'ampia panoramica delle attività missionarie dei gesuiti e la rassegna delle loro benemeritenze vengono avallate da frequenti citazioni di testi sacri, con funzione di supporto inconfutabile. D'altra parte Juan Cortés Osorio, in ogni aspetto della sua arringa, non perdeva l'occasione di rilevare la falsità e la bassezza del rivale, insultandolo pesantemente, fino alla perorazione conclusiva: "Dios nos libre de semejantes monstruos, y si no se han de emendar, les anticipe el castigo,

¹⁹ Ibid., f.6 r.

impidiéndoles más culpas; y con eso, no necesitaré de otro Tribunal, ni de repetir otro día esta mi oración de quietud”²⁰.

Secondo le consuetudini, avrebbe potuto diffondersi in breve tempo un’ulteriore controreplica di Juan Ribas Carrasquillo o di qualche altro domenicano, che però non ebbe ragione di prodursi, per il semplice motivo che la *Respuesta monopántica* di Juan Cortés Osorio fu liquidata in modo irremissibile e con effetto immediato; infatti, con decreto in data 2 aprile 1686, venne inserita nell’*Index librorum prohibitorum*, e perfino divulgarla diventava molto rischioso.²¹ Senza dubbio, in situazioni del genere, chi sapeva ottenere a proprio vantaggio l’intervento dell’Inquisizione riusciva a eliminare l’avversario senza particolari difficoltà.

Il decreto di quel temuto Tribunale, in data 2 aprile del 1686, chiudeva pertanto l’aspra contesa fra i due acerrimi nemici, che d’altra parte si trovavano ormai entrambi sulla via del tramonto. E proprio alla fine dello stesso mese partiva dal Brasile l’autorevole *respuesta* che mancava, la *Carta apologética* del padre Antonio Vieira.

Bibliografia

- [Botero, Barragan 1653?], *Copia de lo que un botero de Burgos respondió a dos cartas, una de cierto Prebendado en la Corte, y otra de un Doctor de cierta Uniuersidad de España*. [S.l., s.n.].
- Cadenas, Daniela León (2020), *Las Cortesías de Juan Cortés Osorio: edición con estudio introductorio y notas de un poema épico español sobre la conquista de México*, tesi di laurea, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caravaggi, Giovanni (2012), *La Carta Apologética di Antônio Vieira al Provinciale dell’Andalusia e le sue motivazioni*, in Silvano Peloso et al. (eds), *Antonio Vieira. Celebrazioni per il IV centenario della nascita (1608-2008). Studi, contributi e documenti*, Sette Città, Viterbo, pp.55-103.
- Cendrat, Guillermo (1654), *Teatro jesuítico. Apologético discurso, con saludables y seguras dotrinas, necessarias a los Príncipes y Señores de la tierra. Escribíale el Dr. Francisco de la Piedad. Dirigida a la Santidad de N. Beatísimo P. Innocencio X Pontífice Romano*, Coimbra.

²⁰ Ibid., f.16 r.

²¹ Per questo motivo sembra che si possa considerare successiva a tale divieto la stampa che si pubblicò, come già ricordato, senza nome dell’editore, senza luogo e senza data dell’edizione, probabilmente in modo clandestino.

- Etreros, Mercedes (1984), *Invectiva política contra Don Juan José de Austria*, Editora Nacional, Madrid.
- Real Academia De La Historia (2018), *Diccionario Biográfico Español*, Madrid.
- Román, Antonio (1684), *Constancia de la Fé y Aliento de la Nobleza Española*, Madrid.
- Sanjuán, Joaquín Gil (1998), *Controversias religiosas en tiempo de Fray Alonso de Santo Tomás*, in "Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia", 20, pp. 341-352.
- Vieira, Antonio (1734), *Carta apologética del Padre Antonio de Vieira escrita al Padre Provincial de la Compañía de Jesús de Andalucía*, in María Martí (ed.), *Todos sus sermones y obras diferentes*, Barcelona, t. IV, pp. 332-346.

“Estos poemas nacen de tu ausencia”.

Note intorno alla traduzione dei versi di Antonio Colinas

Isabella Tomassetti (Sapienza Università di Roma)

Abstract: L'articolo presenta la strategia traduttiva adottata nell'edizione italiana di un'antologia di poesie di Antonio Colinas (La Bañeza, León 1946), curata dall'autrice. Gli esempi illustrati riguardano un numero limitato di testi, ma i fenomeni commentati coprono un'ampia gamma di pratiche e soluzioni traduttive che possono essere applicate a numerosi altri testi poetici dello stesso Colinas.

Introduzione

Queste brevi note nascono a margine di un lavoro di traduzione che ho condotto su un'ampia antologia di poesie di Antonio Colinas (La Bañeza, León 1946)¹. Il poeta leonese è certamente uno degli autori più fecondi e suggestivi del panorama letterario spagnolo: lo dimostrano la sua solida e ininterrotta traiettoria creativa, l'ampio successo di pubblico e i numerosi riconoscimenti e premi di cui è stato insignito: Premio Nacional de la Crítica (1975), Premio Nacional de Literatura (1982), Premio de las Letras de Castilla y León (1999), Premio Teresa de Ávila (2015), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2016) e i recenti riconoscimenti ricevuti in Italia nel 2019: il Premio Lerici Pea – Golfo dei Poeti e il Premio Dante Alighieri. La dedizione di Antonio Colinas alla scrittura è stata totale, corredata da una intensa e brillante attività come traduttore letterario, i cui frutti migliori corrispondono alle traduzioni di due grandi poeti italiani: Salvatore Quasimodo e Giacomo Leopardi².

¹ Colinas 2024.

² Per il suo raffinato e costante lavoro di divulgazione della cultura italiana in Spagna,

Il suo incessante esercizio letterario ha prodotto opere di grande spessore intellettuale e di indubbio valore estetico, nelle quali non solo si intravede la biografia dell'autore, ma si riconoscono anche i luoghi da lui conosciuti e amati, luoghi che costituiscono una vera e propria geografia del corpo e dell'anima: il natio nordovest peninsulare, terra di fiumi, monti e boschi; il territorio italiano, con la sua storia e il suo patrimonio artistico e naturale; l'isola di Ibiza, con i suoi paesaggi mediterranei, gli aromi inebrianti, la luce intensa e la presenza costante dell'azzurro del mare³.

Sebbene la storia personale dell'autore e la sua evoluzione estetica abbiano prodotto variazioni nel suo percorso creativo, la produzione di Colinas possiede alcune direttrici che la configurano come un macrotesto compatto e solido, contrassegnato da una ricerca continua dell'armonia in tutte le sue forme: nella costruzione del sintagma eufonico, nella musicalità del ritmo, nella scelta della parola polisemica, nella tensione verso una consonanza con la natura che è alla base della serenità e della pace interiore. Con María Zambrano, sua guida intellettuale per moltissimi anni, condivide la nozione di poesia come rivelazione, strumento salvifico che offre agli uomini un modo per resistere alla volgarità, combattere la violenza, scongiurare la morte dell'anima, raggiungere quell'armonia orfica mediante la quale è possibile attraversare la porta che cela l'ignoto⁴.

Una poesia così densa di significato e al contempo così raffinata dal punto di vista formale e stilistico costituisce un ostacolo arduo per qualsiasi traduttore. Decenni di riflessione teorica sulla traduzione poetica hanno ampiamente dimostrato che non esiste un metodo univoco e infallibile per tradurre la poesia. La traduzione, si sa, è sempre un atto potenzialmente creativo e la traduzione poetica lo è certamente più di altre. L'alto indice di formalizzazione e la densità semantica del testo poetico rendono particolarmente complessa e delicata la sua riproduzione in un'altra lingua, tanto da richiedere un preliminare e accurato esercizio ermeneutico.

Antonio Colinas ha ricevuto il Premio Internazionale Carlo Betocchi (1999) e, per la pubblicazione della poesia completa di Salvatore Quasimodo in lingua spagnola, il Premio per la Traduzione letteraria conferito dal Ministero degli Esteri italiano (2005).

³ Tomassetti 2024, pp. 7-10.

⁴ Tomassetti 2023.

Un traduttore può scegliere una strategia improntata al rispetto di una o più dominanti del testo, ma quasi sempre sarà costretto a rinegoziare con sé stesso i criteri che si è dato, perché il passaggio da una lingua all'altra implica una tale quantità di perdite, rinunce e compromessi che l'unica via per evitare la disperazione tecnica è perseguire, caso per caso, la più soddisfacente approssimazione alla 'voce' dell'originale: come ha suggerito Fortini in pagine memorabili⁵, essa non corrisponde ovviamente alla lettera del testo, ma all'insieme delle relazioni interne al testo che lo rendono riconoscibile come oggetto estetico unitario.

Quella appena enunciata è la prospettiva metodologica nella quale ho deciso di collocarmi quando ho intrapreso la traduzione del corpus di Colinas. La poesia del leonese presenta una gran varietà di metri (con una prevalenza dell'endecasillabo, del settenario e dell'alessandrino) talora combinati fra loro, talora coerentemente impiegati a costituire componimenti isometrici. Anche l'assetto prosodico dei versi risponde solitamente alla ricerca di un ritmo sapientemente calcolato. A ciò si unisce la creazione di assonanze ed espedienti fonosimbolici che costituiscono un ulteriore elemento di ricchezza e complicazione formale e che non sempre, come è ovvio, è possibile riprodurre.

Il criterio per me prioritario è stato il rispetto della funzione ritmica, ovvero la riproduzione più fedele possibile dello schema prosodico originale. Ho seguito dunque un indirizzo metodologico che Giuseppe Sansone, filologo romano e fine traduttore del più grande poeta petrarchista spagnolo, Garcilaso de la Vega, ha espresso in un articolo che considero fra i più belli e formativi che siano stati scritti sulla traduzione poetica⁶. La sfida del traduttore, secondo Sansone, è quella di ricostruire l'armonia prosodica dell'originale, ridistribuendo i costituenti lessicali originari all'interno della nuova struttura poetica. Il traduttore si muove quindi fra l'asse paradigmatico del lessico e quello sintagmatico della sintassi. Sull'uno e sull'altro interverrà allo scopo di perseguire un'adeguata alternanza fra pause e battute per ricostruire la melodia originaria e, se possibile, conservare anche la misura sillabica dei versi tradotti.

Una volta abbracciato questo orizzonte metodologico, la mia prassi traduttiva ha cercato di rispettarlo nella maniera più coerente possibile, proprio al fine di salvaguardare la dignità estetica del testo tradotto. In taluni casi sono riuscita a ricreare versi equivalenti agli originali

⁵ Fortini 2011.

⁶ Sansone 1983.

sia dal punto di vista metrico che prosodico e spesso ciò è avvenuto per approssimazioni successive, tornando più volte sul testo tradotto e sperimentando soluzioni sempre più soddisfacenti; altrove la riproduzione di una prosodia accettabile ha comportato significativi interventi di redistribuzione dei costituenti lessicali, coinvolgendo anche due o più versi contigui. All'alterazione dell'ordine sintattico si è accompagnata spesso anche una contrazione del materiale lessicale, tramite l'omissione di particelle del discorso, la semplificazione di alcune locuzioni o l'eliminazione di certe perifrasi. E infine, come sempre accade in traduzione, talora ho operato nella direzione contraria, ovvero quella della addizione di unità grammaticali e lemmi non presenti nel dettato del testo originale. Tali interventi sono stati vagliati e applicati caso per caso, cercando sempre di salvaguardare l'autenticità e la coerenza estetica della versione. Non sono stati pochi, infine, i casi in cui ho dovuto abdicare al criterio della fedeltà metrico-prosodica per salvaguardare l'attendibilità stessa della traduzione: in tali occasioni la rinuncia all'armonia prosodica o alla regolarità metrica è stata dettata dalla necessità di evitare distorsioni eccessive del testo originale, soprattutto perdite di elementi lessicali o stilemi pregnanti nell'economia semantica del testo di partenza e pertanto ineludibili nella traduzione.

Il testo in movimento

Gli esempi di queste differenti pratiche di restituzione del testo originale sono moltissimi e ho dovuto necessariamente selezionarne un campionario molto ridotto. Per circoscrivere il campo di applicazione di queste note, ho scelto dunque un unico testo, che costituisce il componimento esordiale di una breve raccolta composta nel 1967, ma pubblicata nel 2001 con il titolo di *Junto al lago*⁷. Si tratta di un libro giovanile, contrassegnato da una appassionata riflessione sull'amore, sull'esperienza sensuale dell'incontro e sulla nostalgia struggente dell'amata. Anche la metrica riflette una compattezza notevole in quanto ogni componimento della raccolta è formato da versi endecasillabi o alessandriani (talora spezzati) con assonanza ricorrente nelle sedi pari. Una così rigida strutturazione formale costituisce una tentazione irrinunciabile e una sfida avvincente per un traduttore che si proponga di preservare la configurazione metrico-prosodica del testo originale. In questo caso

⁷ Colinas 2001.

procederò con un’analisi puntuale delle soluzioni adottate, in modo da poter offrire una visione articolata delle questioni più spinose⁸:

Estos poemas nacen de tu ausencia.
Mira mis labios: están secos, solos.
Tantas noches pasaron a los tuyos
unidos, apurando cada poro
de tu ser, que hoy no tienen ya razón
para existir aquí, en el abandono.
También el aire muere entre los robles
y en sus copas se extinguen, poco a poco,
los silbos de los pájaros, la queja
emocionada del ocaso rojo.

Todo muere.
Las barcas van cansadas
sobre las aguas muertas.

Suena ronco
el golpe de los remos.
Te diré
que, además de tu ausencia, ahora noto
el desamor sembrado en mis entrañas
como una muerte lenta, como un lloro.
El desamor, las huellas del recuerdo,
el sentir deshacerse cada gozo,
descubierto a tu lado, sin remedio.
Mira mis labios, mírame a los ojos
desde la estancia oscura donde sueñas.
Piensa, por mí que aún puede haber retorno
para estos labios mudos, para el pecho
en soledad que te aceptó amoroso.

La tua assenza ha ispirato questi versi.
Osserva le mie labbra asciutte e sole.
Per tante notti unite alle tue labbra,
esplorando ogni poro del tuo essere,
che non hanno ragione ormai di esistere
in questo luogo e oggi, in abbandono.
Persino l’aria muore tra le querce
sulle cui chiome si attenuano, adagio,
i sibili degli uccelli, il lamento
emozionato del tramonto rosso.

Tutto muore.
Le barche fiaccamente
vanno sulle acque morte.

Suona roco
il battito dei remi.
Ti dirò
che, insieme alla tua assenza, adesso noto
il disamore sparso nelle viscere
come una morte lenta, come un pianto.
Il disamore, le orme del ricordo,
l’inesorabile dissolvimento
dei piaceri scoperti accanto a te.
Guarda le labbra, guardami negli occhi
dalla dimora oscura dove sogni.
Pensa che ancora un ritorno è possibile
per queste labbra mute, per il petto
solitario che ti ha accolto amoroso.

Il componimento è formato da 24 endecasillabi, tre dei quali spezzati, ed è contrassegnato dall’assonanza *o-o* nelle sedi pari. Ho deciso di rinunciare in partenza alla riproduzione delle assonanze perché un simile vincolo tecnico avrebbe condizionato pesantemente tutto il processo traduttivo. Tuttavia, come si può osservare, l’affinità morfologica e lessicale fra lo spagnolo e l’italiano ha prodotto qua e là qualche fortunata identità fonica (“abbandono”, “rosso”, “roco”, “noto”, “ricordo”, “amoroso”). Mi sono impegnata, invece, a rispettare il più possibile lo schema metrico-prosodico dei versi, talora apportando alterazioni significative nell’ordine sintattico. Vediamo ora nel dettaglio l’esito di tali interventi e cominciamo dall’incipit, che mi ha indotto subito a un’audace manipolazione del testo originale:

⁸ Il testo spagnolo e la traduzione italiana sono tratti da Colinas 2024, pp. 32-33.

v. 1:

Estos poemas nacen de tu ausencia
 La tua assenza ha ispirato questi versi

ò o o ó o ò o ò o_ó o
 (end. a minore, 4^a, 10^a)

ò o_ò ò o_ò o ó o ò o ó o
 (end. a maggiore, 6^a, 10^a)

Notiamo che il verso di Colinas è un endecasillabo a minore, con ictus in quarta sede (c'è un accento anche in sesta ma è meno forte rispetto a quello di quarta), mentre il verso della traduzione è un endecasillabo a maggiore, con un accento principale in sesta posizione e una serie di sinalefi che rendono la sequenza sintattica fluida e modulata. Si tratta però di una soluzione ottenuta a costo di un'importante alterazione logico-sintattica del verso originale: il soggetto del verso coliniano diventa infatti complemento oggetto nella traduzione e il sostantivo corrispondente ("poemas") è sostituito da un sinonimo metonimico ("versi"). La traduzione realizza insomma una sorta di chiasmo logico-sintattico che determina anche la sostituzione del verbo utilizzato nell'originale. Se il soggetto diventa l'assenza e l'oggetto sono i versi bisogna trovare un verbo che riproponga esattamente il senso di quanto espresso nel testo di Colinas. Dunque, se la poesia nasce dall'assenza, l'assenza ispira la poesia. Ritengo di aver trovato in questo modo una soluzione economica e accettabile per creare un verso che funzioni da un punto di vista ritmico senza tradire il senso dell'originale. Ovviamente questa scelta non è stata immediata né automatica. Il proposito iniziale era quello di conservare l'ordine logico-sintattico del verso originale, ma i vari tentativi si sono rivelati fallimentari:

v. 1:

Estos poemas nacen de tu ausencia	ò o o ó o ò o ò o_ó o	
1) Queste poesie nascono dalla tua assenza	ò o o ó o ò o o ò o_ó o	13
2) Questi versi nascono dalla tua assenza	ò o o ó o o ò o o_ó o	12
3) Questi versi nascono dall'assenza	ò o o ó o o ò o ó o	11

L'ultima soluzione, benché non riproduca un endecasillabo canonico, in quanto provvisto di un anomalo accento in quinta sede, è l'unica che preserva la misura sillabica, ma per poterlo fare omette il possessivo "tua", che costituisce un marcatore molto importante in posizione esordiale. Il rispetto dell'ordine sintattico non mi è parso dunque congruente né sul piano prosodico né su quello semantico. Per tale motivo, ho scelto una soluzione che si distacca dalla lettera del testo, ma ne riproduce fedelmente il senso.

v. 2:

Mira mis labios: están secos, solos.

ò o o o o o ò o o o

Osserva le mie labbra asciutte e sole

o ò o o o o o _ o ò o _ o o

11

Nella traduzione di questo verso, l'accento principale si sposta dalla quarta alla sesta sillaba e l'accento secondario di prima passa in seconda sede, ma ha il vantaggio di evitare la contiguità dei due accenti secondari di 7^a e 8^a, distendendo il ritmo. L'omissione del verbo "están" è dettata da ragioni di ritmo e misura sillabica, ma non l'ho ritenuta una perdita particolarmente grave nell'economia del testo, soprattutto perché tale elusione consente di creare un endecasillabo prosodicamente perfetto.

vv. 3-7:

Tantas noches pasaron a los tuyos

ò o o o o o ò o o o

(6^a, 10^a)

unidos, apurando cada poro

o ò o o o o o ò o o o

(6^a, 10^a)

de tu ser, que hoy no tienen ya razón

ò o o o _ ò o o o o o ó [o]

(6^a, 10^a)

para existir aquí, en el abandono.

ò o _ o o o o o ò _ o o ò o o o

(4^a, 10^a)

Per tante notti unite alle tue labbra,

o ò o o o o o _ o o o o o

(6^a, 10^a)

esplorando ogni poro del tuo essere,

ò o o o o o o o o o o o o

(6^a, 10^a)

che non hanno ragione ormai di esistere

ò o o o o _ o ò o _ o o o o

(6^a, 10^a)

in questo luogo e oggi, in abbandono.

o ò o o o _ o ò o ò o o o

(4^a, 10^a)

Questa sequenza va analizzata nel suo insieme perché nella traduzione di tutti e quattro i versi si producono dislocazioni o anticipazioni finalizzate, come sempre, alla preservazione del ritmo. Al v. 3 si osserva l'anticipazione del participio passato ("unidos"/"unite") e al contempo l'elusione del verbo "pasaron", compensata dalla preposizione "per", che suggerisce la durata dell'azione, e dalla ripetizione di "labbra". Grazie a questa anticipazione, il v. 4 risulta alleggerito di tre sillabe e può dunque accogliere a sua volta un sintagma del verso successivo ("de tu ser"), grazie anche alla natura sdrucchiola del traduttore italiano ("essere"). In questo processo di anticipazione a catena rientra anche il v. 5, che ingloba una parte del v. 6, compattando la perifrasi verbale ("hanno ragione di esistere"), che nell'originale era distribuita su due versi. Anche in questo caso la natura sdrucchiola del verbo "esistere" fa sì che si possa rispettare la misura sillabica del verso. La prolessi favorisce però lo svuotamento del v. 7, che tuttavia reintegra le sillabe mancanti introducendo la perifrasi "in questo luogo" come traduttore dell'avverbio "aquí" e recuperando inoltre l'avverbio "oggi" (traduttore di "hoy" del v. 5).

v. 8:

También el aire muere entre los robles	o ò o ò o ó o _ o o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
Persino l'aria muore tra le querce	o ò o ò o ó o o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)

In questo caso l'equivalenza prosodica è perfetta poiché, oltre agli ictus, coincidono anche gli accenti secondari; a questo si aggiunge l'equivalenza sintattica fra l'originale e la traduzione. Si tratta di un caso particolarmente fortunato che compensa le difficoltà affrontate in numerosi altri luoghi.

vv. 9-11:

y en sus copas se extinguen, poco a poco,	o _ ò o ò o o _ o ó o ò o _ o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
los silbos de los pájaros, la queja	o ò o ò o ó o o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
emocionada del ocaso rojo.	ò o o ó o ò o ò o ó o	(4 ^a , 10 ^a)

sulle cui chiome si attenuano, adagio,	ò o o ó o o o ò o o o ó o	(4 ^a , 10 ^a)
i sibili degli uccelli, il lamento	o ó o o ò o o ó o o o ó o	(2 ^a , 7 ^a , 10 ^a)
emozionato del tramonto rosso.	ò o o ó o ò o ò o ó o	(4 ^a , 10 ^a)

Nei vv. 9-11 sono riuscita a rispettare con un certo agio la lettera dell'originale riproducendo in due casi versi fluidi e cadenzati. Il v. 10, tuttavia, presenta uno schema prosodico difettoso e improprio di un endecasillabo, dovuto alla presenza del lemma sdrucchiolo "sibili", che obbliga a una pausa forte sulla seconda sillaba spostando l'ictus principale sulla settima. Tuttavia, la prossimità fonica e semantica fra "silbos" e "sibili" (lemma dalla forte carica fonosimbolica) mi ha indotto a rassegnarmi a questa soluzione, ancorché imperfetta.

vv. 12-14:

Todo muere.		
Las barcas van cansadas	ò o ò o o ó o ò o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
sobre las aguas muertas.		
Suena ronco el golpe de los remos.	ò o o ò o ó o ò o o ó o	(6 ^a , 10)
Te diré	o ò o ò o ó o ò o o ó [o]	(6 ^a , 10 ^a)

Tutto muore.

Le barche fiaccamente	ò o ò o o ó o ò o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
vanno sulle acque morte.		
Suona roco	ò o ò o _ ò o o o ò o o ó o	(6 ^a , 10 ^a)
il battito dei remi.		
Ti dirò	o ò o o o ó o ò o o ó [o]	(6 ^a , 10 ^a)

In questa sequenza di endecasillabi spezzati è stato possibile riprodurre esattamente il ritmo dell'originale, salvo nel v. 14, dove il lemma sdrucchiolo "battito" genera una pausa più lunga rispetto a "golpe"

dell'originale. Tuttavia, ho preferito il trisillabo "battito" al bisillabo "colpo", che avrebbe determinato l'ipometria del verso. Rilevo infine una leggera alterazione sintattica fra il v. 12 e il 13, dove l'aggettivo è sostituito da un avverbio ("cansadas" / "fiaccamente") e il verbo è collocato al verso successivo.

vv. 15-17:

que, además de tu ausencia, ahora noto	ò_o_òòò_o_ó_o_òòó_o	(6ª, 10ª)
el desamor sembrado en mis entrañas	ò_o_ó_ó_ó_ò_o_ò_ó_ó_o	(4ª, 10ª)
como una muerte lenta, como un lloro	ò_o_ó_ó_ó_ó_ó_ò_o_ó_o	(6ª, 10ª)

che, insieme alla tua assenza, adesso noto	o_o_ò_o_ó_o_ó_o_ó_o_ò_ó_o	(6ª, 10ª)
il disamore sparso nelle viscere	ò_o_ó_ó_ó_ó_ò_ó_ó_ó_o	(6ª, 10ª)
come una morte lenta, come un pianto.	ò_o_ó_ó_ó_ó_ó_ò_o_ó_o	(6ª, 10ª)

In questo tristico, come si può osservare, l'equivalenza prosodica va di pari passo con quella sintattica. Fra gli interventi mirati alla regolarità sillabica rientra anche l'omissione del possessivo riferito a "entrañas"; tale espunzione è stata possibile senza compromettere la corretta comprensione del testo, dove appare chiarissimo che il poeta sta parlando delle sue sensazioni interne (si osservi l'espressione "ahora noto").

vv. 17-19:

El desamor, las huellas del recuerdo,	ò_o_ó_ó_ó_ò_ò_ó_ó_o	(4ª, 10ª)
el sentir deshacerse cada gozo,	ò_o_ò_ó_ó_ó_ò_ó_ó_o	(6ª, 10ª)
descubierto a tu lado, sin remedio.	ò_o_ò_o_ó_ó_ó_ò_ó_ó_o	(6ª, 10ª)

Il disamore, le orme del ricordo,	ò_o_ó_ó_ó_o_ò_ò_ó_ó_o	(4ª, 10ª)
l'inesorabile dissolvimento	o_ò_ó_ó_ó_ò_ò_ó_ó_o	(4ª, 10ª)
dei piaceri scoperti accanto a te.	ò_o_ò_ó_ó_ó_o_ò_o_ó_o [o]	(6ª, 10ª)

In questa sequenza è stato possibile riprodurre endecasillabi ben congegnati da un punto di vista prosodico e in due casi su tre coincidono anche gli ictus e alcuni accenti secondari. Si nota una maggiore frequenza di sinalefi nel testo italiano, ma è ben noto che gli incontri vocalici sono naturalmente più frequenti nella nostra lingua che, non possedendo plurali sigmatici né desinenze verbali sigmatiche, incorre molto più spesso nella figura metrica della sinalefe. Debbo rilevare anche in questo caso una significativa manipolazione della sequenza sintattica fra i vv. 18 e 19 con dislocazione di varie parti del discorso: la locuzione preposizionale "sin remedio" viene trasformata nella versione italiana in un aggettivo ("inesorabile") e anticipata al v. 18; la perifrasi verbale "sentir deshacerse" subisce una sostantivazione ("dissolvimento") che ne semplifica la

carica semantica ma ne conserva tutto sommato il significato profondo. L'ultimo sintagma del v. 18 viene trasferito quindi al verso successivo, dove va a costituire un endecasillabo prosodicamente impeccabile.

vv. 20-21:

Mira mis labios, mírame a los ojos	ò o o ó o ò o o ò o ó o	(4ª, 10ª)
desde la estancia oscura donde sueñas.	ò o o _o ò o _o ó o ò o ó o	(6ª, 10ª)

Guarda le labbra, guardami negli occhi	ò o o ó o ò o o o o _ó o	(4ª, 10ª)
dalla dimora oscura dove sogni.	ò o o ò o _o ó o ò o ó o	(6ª, 10ª)

Anche in questo caso è stato possibile ricostruire in italiano due endecasillabi canonici, ma al v. 20 si è reso necessario omettere l'aggettivo possessivo (che avrebbe determinato un'ipermetria, oltre che uno slittamento dell'ictus sulla quinta sillaba). In ogni caso, ho considerato accettabile tale perdita perché a vantaggio della regolarità metrico-prosodica. Nel v. 21, invece, è stato possibile conservare persino la sequenza sintattica.

vv. 22-24:

Piensa, por mí que aún puede haber retorno	ò o o ó o _o ò o _o ò o ó o	(6ª, 10ª)
para estos labios mudos, para el pecho	o o _ò o ò o ó o ò o _o ó o	(6ª, 10ª)
en soledad que te aceptó amoroso.	ò o o ó o o _ò o ò _o o ó o	(4ª, 10ª)

Pensa che ancora un ritorno è possibile	ò o o _o ó o _o o ò o _ò o ó o	(4ª, 10ª)
per queste labbra mute, per il petto	o ò o ò o ó o ò o ó o	(6ª, 10ª)
solitario che ti ha accolto amoroso.	ò o ó o ò o _o _o ò o _o o ó o	(3ª, 10ª)

I vv. 22 e 23 sono prosodicamente accettabili, sebbene con una diversa distribuzione degli accenti secondari rispetto al testo originale. Al v. 22 ho preferito omettere la traduzione del sintagma "por mí". Ho considerato non grave tale elusione, anche tenendo conto che la prospettiva dell'io lirico è pervasiva e dunque in questo passo l'omissione del pronome non avrebbe provocato una perdita di significato. Il v. 23 presenta invece una traduzione letterale che, grazie anche all'equivalenza sillabica dei sinonimi interlinguistici, ha permesso di conservare tutte le posizioni degli accenti primari e secondari. Un caso a parte rappresenta invece l'ultimo verso, per il quale ho dovuto sperimentare la cosiddetta disperazione tecnica: il verso, infatti, non comporta particolari problemi di interpretazione, ma non sono riuscita a riprodurre in italiano un endecasillabo prosodicamente

corrispondente all'originale. Ho rinunciato alla traduzione letterale della locuzione preposizionale “en soledad”, che avrebbe generato un verso ipermetro, ma l'opzione dell'aggettivo “solitario”, che pure risulta accettabile e fedele da un punto di vista semantico, fa sì che l'ictus cada sulla terza sillaba anziché sulla quarta, come avviene invece nel testo di Colinas. Non escludo che un'ulteriore revisione di questo e altri versi non perfettamente riusciti da un punto di vista prosodico possa offrire soluzioni ora imprevedibili. Tuttavia, penso anche che l'atteggiamento del traduttore debba essere al contempo umile e pragmatico. Laddove non è possibile ottenere un risultato del tutto soddisfacente senza stravolgere il testo di partenza e magari riscriverlo a proprio piacimento, credo che si debbano valutare, caso per caso, i vantaggi e gli inconvenienti di una determinata opzione. In quest'ultima sezione del componimento mi pare che, a fronte di una non ben modulata cadenza ritmica, la traduzione preservi almeno il portato fonosimbolico dell'originale, con la conservazione delle sibilanti e la riproduzione dell'assonanza *o-o* al v. 24.

Malgrado la brevità di queste note, credo che i fenomeni commentati coprano un'ampia gamma di pratiche e soluzioni traduttive che possono essere applicate a numerosi altri testi poetici dello stesso Colinas. Come si è visto, una traduzione è un processo sempre aperto e ogni ritorno sul testo originale porta con sé ripensamenti, rettifiche e variazioni che contribuiscono a generare, nella mente del traduttore, una vera e propria storia del testo tradotto. La mia esperienza di traduttrice della poesia di Colinas è costellata di ritorni, rimodulazioni e riscritture, spesso grazie al confronto diretto con lo stesso poeta: è una sorta di dolce supplizio che rafforza il rapporto dinamico fra il testo di partenza e quello di arrivo, fra la lingua del poeta e quella del traduttore.

Bibliografia

- Colinas, Antonio (2001), *Junto al lago*, Cuadernos para Lisa, Salamanca.
- Colinas, Antonio (2024), *Tutta la luce del mondo. Poesie scelte*, CartaCanta editore, Forlì.
- Fortini, Franco (2011), *Lezioni sulla traduzione*, M. V. Tirinato (ed.), Quodlibet, Macerata.
- Sansone, Giuseppe (1983), *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in F. Buffoni (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano, pp. 13-28.

- Tomassetti, Isabella (2019), *Antonio Colinas. Tra armonia e silenzio*, in "Poesia. Rivista internazionale di cultura poetica", 353, pp. 27-36.
- Tomassetti, Isabella (2023), *Pensamiento y poesía: María Zambrano e Antonio Colinas*, in D. Canfora, N. De Benedetto, P. Laskaris (ed.), *Aun a pesar de las tinieblas bella / Aun a pesar de las estrellas clara. Pur nelle tenebre, bella / chiara, pur le stelle. Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, Edizioni di Pagina, Bari, pp. 607-625.
- Tomassetti, Isabella (2024), *Introduzione*, in A. Colinas, *Tutta la luce del mondo. Poesie scelte*, CartaCanta editore, Forlì, pp. 7-24.

Formas de tratamento como recurso literário em Garrett e Camilo

Ivo Castro (Centro de Linguística da Universidade de Lisboa)

Abstract: O artigo explora aplicações literárias do sistema de tratamento do português europeu: em obras de Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, a evidência combinada de originais manuscritos e textos impressos mostra como os escritores contrariam as estratégias alocutórias 'normais' para caracterizarem o ambiente que envolve certos diálogos. A alternância *tu/vós* ou *tu/você*, quando ocorre dentro da mesma cena e tem por alvo o mesmo interlocutor, é um económico, mas poderoso, cambiador situacional.

Se ouvirmos falar as personagens de *Frei Luís de Sousa*, a nossa primeira impressão é a de que não havia regras claras e permanentes para a forma como os membros de uma família nobre se dirigiam uns aos outros em situação de diálogo, no Portugal quinhentista. A segunda impressão mais parece uma dúvida: que língua falam essas personagens? Falam a língua do tempo de Garrett (a primeira metade do séc. XIX, que sob vários aspectos se pode considerar como uma fase bastante moderna do português europeu), ou a língua do tempo em que decorria o drama (o português clássico de finais do séc. XVI, pouco após a morte de Camões, de quem ainda se lembravam personagens como o escudeiro Telmo, que fora seu amigo)?

A resposta mais plausível é de natureza literária: falam uma língua acomodada pelo escritor, basicamente o português seu contemporâneo com alguns efeitos cenográficos de tipo arcaizante. A frase tem requebros palacianos, mas é essencialmente oitocentista e ecoa de perto a agilidade verbal que caracteriza a prosa de Garrett. O mesmo se dirá do léxico, entre o qual é preciso buscar com atenção, porque não abundam, as pinceladas evocativas de outras eras (*ares apestados*

de Lisboa, cabedais e valimentos, a vilania de ãa mentira, amparo e gasalhado). Um caso muito semelhante de desnível entre as línguas do tempo *em que* o romance é escrito e o tempo *sobre que* o romance escreve encontra-se em *I Promessi Sposi*, de Manzoni, como Sonia Salomão demonstrou recentemente¹.

Mas um aspecto particular da linguagem – em que gramática e pragmática se aliam, ou seja, em que melhor se percebe como os recursos gramaticais podem ser postos ao serviço das estratégias de relacionamento das pessoas – coloca em evidência a peculiar combinação de velho e novo com que Garrett engendra situações dramáticas e seus efeitos estéticos, com notável economia de meios.

O sistema de tratamento interpessoal usado pelas personagens é esse aspecto particular.

As principais personagens de *Frei Luís de Sousa* – recordemos – são quatro, sem desprimor para as restantes: Madalena de Vilhena, seu segundo marido Manuel de Sousa Coutinho, a filha de ambos, Maria de Noronha, e o velho criado Telmo Pais, que a todos precede em idade e a todos cede em estatuto. Três gerações e três patamares sociais.

Num esquema simples, baseado na língua clássica, esperar-se-ia que os pais tratem a filha por *tu* (2.^a PS = pessoa singular) e que entre si, vista a sua condição nobre, se atribuam um *vós* que também é 2.^a PS, diferenciada como marca de cortesia ou respeito, mas que formalmente se comporta como 2.^a PP (pessoa plural, necessitando, por isso, verbos e pronomes plurais). A Telmo dariam esse mesmo *vós* em atenção à sua idade maior², tratamento que ele devolve, mas pelas razões do seu emprego, a todos os senhores, incluindo à adolescente. Também esta trataria todos com *vós* de respeito, incluindo a Telmo. Finalmente, quando uma personagem se dirigisse a várias, usaria essa mesma 2.^a PP, mas agora propriamente como pessoa plural, quer os interlocutores, quando individuados, recebessem *tu*, quer recebessem *vós* singular. Isto porque *vós* é plural tanto para *tu*, como para *vós* singular. Se todos falassem assim, a muito pouco se reduziria a análise que segue.

Esse sistema ideal, que Garrett, aliás e em rigor, não segue, é formado por poucas unidades, cada uma delas com variedade de funções.

¹ Salomão 2016.

² Diz Madalena de Vilhena: “Já então eras o que hoje és, o escudeiro valido, o familiar quási parente, o amigo velho e provado de teus amos” (I, 2).

Esquematizado por Lindley Cintra, está aqui ligeiramente adaptado ao período clássico³.

Tratamento	Interlocutor singular	Interlocutores plurais
de superioridade (descendente)	TU = 2.ª PS	VÓS = 2.ª PP
de intimidade (nivelado)		
de cortesia/respeito (ascendente)	VÓS = 2.ª PP	VOSSAS MERCÊS = 3.ª PP
	VOSSA MERCÊ = 3.ª PS	

Como se vê, o sistema é composto por apenas três unidades:

- a) *tu* é acompanhado por verbos e pronomes da 2.ª pessoa singular, e tem dois valores: *superioridade*, quando o falante é mais velho ou poderoso que o interlocutor, e *intimidade*, quando ambos se sentem nivelados;
- b) *vós*, que formalmente é 2.ª pessoa plural e é sempre acompanhado de verbos e pronomes plurais, também tem dois valores: a um interlocutor singular exprime *cortesia* ou *respeito*; a interlocutores plurais serve de tratamento único, exprimindo, portanto, qualquer tipo de relação;
- c) há ainda um tratamento de respeito formado pela combinação do pronome possessivo feminino da 2.ª PP (*Vossa*) com um substantivo abstracto feminino (*Mercê*, *Senhoria*, *Excelência*, *Majestade* etc.), que varia entre singular e plural conforme o número de interlocutores.

Não se encontram ocorrências directas deste terceiro tipo de tratamento em *Frei Luís de Sousa*, mas adiante voltaremos a falar disso. Dos outros dois tipos, abundam as ocorrências, mas a sua distribuição não é tão linear como sugeriria a esquematização que precede, o que condimenta a análise.

Vejamos, por ordem, as cenas em que as quatro personagens principais intervêm.

³ Cintra 1972, pp. 127-129.

Acto I, cena 2 (Madalena e Telmo)

Telmo trata geralmente Madalena, sua ama, em cortês 2.^a PP (“Confesso-vos”; “Não digais mais, senhora”). Mas também a trata, inusitadamente, na 3.^a PS (“A minha senhora está a ler?”). Merece reparo a modernidade deste tratamento nominal da 3.^a PS, que não figura no esquema do português clássico, mas é desde o tempo de Garrett até aos nossos dias uma alternativa favorita para exprimir respeito ou cortesia a pessoa com quem mantemos um distanciamento atenuado, uma espécie de cortesia íntima: em vez de nos dirigirmos ao interlocutor como se fosse uma entidade superior a simples indivíduo (caso em que seria de esperar um *vós* plural, quase majestático), ou de ousarmos sequer dirigir-nos a ele, tamanha a superioridade que lhe reconhecemos, preferindo falar obliquamente a certa qualidade abstracta que lhe pertence e o caracteriza (*Vossa Majestade*), neste caso dirigimo-nos de frente ao interlocutor, que identificamos por meio de um nome (seja o seu nome próprio, seja um seu título ou função), precedido de um possessivo que estabelece a relação directa que tem connosco (*minha Senhora*). Nesse caso, o possessivo não é 2.^a PP, mas 1.^a PS (*meu, minha*) ou, algumas vezes, 1.^a PP (*O nosso capitão dá licença?*).

Por sua vez, Madalena de Vilhena fala com Telmo alternando entre a 2.^a PP (“Ah! Sois vós, Telmo [...] eu não vos quero dar conselhos”) e – de modo inesperado – a 2.^a PS (“O teu valido, [...] Telmo”; “És muito amigo dela, Telmo?”). Fica assim sugerida, com esta alternância entre *vós* e *tu*, uma interessante ambiguidade na relação de proximidade e distância entre as duas personagens. Como veremos, esse recurso reaparece na interacção de várias outras personagens e constitui uma das marcas mais peculiares da sintaxe de Garrett nesta obra.

Acto I, cena 3 (Madalena, Telmo e Maria)

Como é natural, Madalena trata a filha na 2.^a PS (“Minha querida filha, tu dizes coisas!”).

Maria, tal como a mãe, trata Telmo na 2.^a PS (“Vai-te embora, Telmo, vai-te”). Mas, também como a mãe, por vezes dá a Telmo a 3.^a PS (“o senhor Telmo, aqui posto a conversar com minha mãe, sem se importar de mim!”). Observa-se aqui a reincidência em dois processos: num, Maria alterna entre a 2.^a e a 3.^a pessoas, como víramos acima; no segundo caso, Maria recorre ao mesmo processo que Telmo usara para com a ama: o interlocutor é identificado pelo nome e por um título e as suas concordâncias são de 3.^a PS.

Nesta passagem, insere-se um curioso episódio filológico que ilumina o quadro de escrita garrettiana que vem sendo delineado. Sabe-se agora, graças à edição crítica de João Dionísio⁴, algo do processo de escrita do drama, com relevância para esta passagem (e para a utilidade dramática que Garrett atribuía à forma como as personagens se tratavam). Verifica-se num autógrafo crucial que Maria começara por usar a 2.^a PP (“e vós, Telmo, sem vos importar”), depois emendando para a 3.^a PS, como aparece impresso. Trata-se de uma emenda circunscrita a este lugar, pois a frase seguinte (“Que é do romance que me prometestes?”) conserva o tratamento mais cerimonioso que antes fora geral. Circunscrita, mas acumulável com a paralela ocorrência que ouvimos a Madalena na cena anterior.

Acto I, cena 4 (Madalena, Maria)

É nesta cena que pela primeira vez Maria trata sua mãe explicitamente na 2.^a PP (“Quereis vós saber, mãe”), tratamento que intercala com a 3.^a PP (“A mãe já não chora, não?”).

Acto I, cena 7 (Manuel de Sousa, Madalena, Maria, vários)

Nesta cena colectiva, cabe destacar um tipo de tratamento raro, que não ocorre entre as personagens principais, mas fugazmente quando Manuel de Sousa se dirige a vários criados seus usando a 3.^a PP (“Façam o que lhes disse [...]. Não apaguem esses brandões”), ao mesmo tempo que, voltando-se para os seus familiares, usa a 2.^a PP (“Pois agora sabeis as novidades”). Em paralelo com o uso da 3.^a PS que observámos antes, aqui é um grupo de interlocutores que recebe não o *vós* que, no séc. XVI, seria opção única, mas uma 3.^a PP que os espectadores contemporâneos de Garrett não teriam dificuldade em reconhecer, pois era para eles, como ainda hoje o é, a solução gramatical mais familiar. Ao negar aos criados o tratamento por *vós*, a que historicamente Manuel de Sousa estava obrigado, pois a língua ainda não lhe dava alternativa, Garrett parece ter traçado as fronteiras do seu exercício arcaizante: as fórmulas antigas dadas a personagens nobres não merecem ser dadas aos figurantes, que aparecem em cena mas não falam.

Também dentro do casal existem mudanças de registo. Madalena trata seu marido na 2.^a PS (“Que tens tu? Nunca entraste em casa assim”). Manuel retribui na mesma pessoa (“Senta-te, Madalena”). Mas

⁴ Garrett 2022, p. 177.

mais adiante, face a uma reticência da mulher, passa a tratá-la na 2.^a PP (“Qual, senhora, [...]? Lembrai vós, vede se achais”).

Madalena ecoa essa inflexão momentaneamente (“Olhai: eu preciso de falar a sós convosco”).

Acto I, cena 8 (Madalena, Manuel de Sousa)

Mas logo a seguir retorna ao tratamento de intimidade (“Que tens tu, dize, que tens tu?”), e assim se conserva em todo o restante diálogo.

Manuel mantém igualmente a oscilação entre as duas pessoas, *tu* | *vós*. Mas há um eloquente pormenor revelado, de novo, pelos autógrafos⁵. Em longa tirada dirigida à mulher, toda ela na 2.^a PS (“Em verdade nunca te vi assim”), surge uma súbita inflexão para a 2.^a PP, quebrada logo a seguir (“Vamos, D. Madalena de Vilhena, lembrai-vos de quem sois e de quem vindes, senhora [...] e não me tires, querida mulher”). Esta mudança foi originada por uma emenda que ficou registada no autógrafo: inicialmente Garrett escrevera “Vamos, D. Madalena de Vilhena, e lembra-te de quem és”. Depois riscou e substituiu as marcas do tratamento na versão que iria ser impressa: “Vamos, D. Madalena de Vilhena, lembrai-vos de quem sois”. Não é difícil de entender o forte instrumento dramaturgico que Garrett assim entregou ao actor que teria de dar voz a estas frases, mas o *timing* de inserção das emendas ganha em ser escrutinado mais de perto: é intrigante que as duas emendas *lembra-te* > *lembrai-vos* e *és* > *sois* não foram acompanhadas por emenda idêntica no caso de *vindes*, porque este verbo já vinha escrito de origem na 2.^a PP.

Para melhor tentar interpretar esta assimetria, recordemos em que tipo de materiais ela se acha documentada. As duas emendas (e também a passagem de *tu* a *vós* numa fala de Maria, que encontrámos na cena I, 3) são atribuídas pelo aparato da edição Dionísio ao testemunho C, um manuscrito autógrafo que o editor caracteriza nestes termos: “C é a cópia do texto do drama e das secções que, da responsabilidade de Garrett, serviram de base para a composição tipográfica das primeiras publicações de *Frei Luís de Sousa*. Trata-se por certo do testemunho mais complexo e heterogéneo de todos quantos aqui são descritos”⁶. Esta complexidade é formada, em parte, e segundo o editor, por certos tipos de intervenções motivadas pelo facto de este manuscrito se

⁵ Ibid., p. 193.

⁶ Garrett 2022, p. 51

destinar a servir de original de imprensa; daí, revisão da numeração de cenas, da pontuação, acrescento de indicações cénicas e, também, intervenções de natureza redaccional. Entre estas, os dois lugares de variação de tratamento de que nos temos ocupado, e que não parecem ser exactamente homólogos.

O caso da cena I, 3 é mais simples, pois se insere na linha de permitir que as personagens se afastem das normas fixas do tratamento e ganhem assim um incremento de vibração dramática.

Mas será esse o objectivo da variação no caso da cena I, 8? No testemunho C, Garrett começou por escrever, na fala de Manuel de Sousa, esta sequência de verbos: *lembra-te | és | vindes*. E o resultado da emenda foi a uniformização para *lembrai-vos | sois | vindes*. Uma regularização, portanto, por sinal de sentido contrário à cena I, 3.

Mas se lermos a fala de Manuel de Sousa desde o início, vemos que ele trata sempre a mulher por *tu*: *nunca te vi assim, tivesses, Que tens tu, to, O teu coração e as tuas mãos, não hajas medo*. E assim continua na redacção inicial (*lembra-te, és*), rematando no final da fala com “não me tires, querida mulher”. Um contínuo de formas da 2.^a PS, originalmente interrompido apenas uma vez, por aquele *vindes* primacial. Talvez Garrett tenha sentido, ao passar a limpo o seu texto à boca da imprensa, que *vindes* estava isolado na missão de criar dentro desta fala uma transposição de tom: demasiados *tu* para um único *vós*. Atribuiu-lhe, assim, o reforço dos dois verbos antecedentes, para formar com todos uma espécie de invocação em tom sobre-elevado, aberta por “Vamos, D. Madalena de Vilhena”, antes de regressar ao tom de intimidade que trazia de trás.

Acto II, cena 1 (Maria, Telmo)

Maria continua a falar a Telmo com os dois tipos de tratamento alternado que vimos antes: ora 2.^a PP (“Vinde, não façais bulha”), ora 2.^a PS (“E não teimes, Telmo”).

Telmo replica-lhe geralmente na 2.^a PP (“Não digais isso [...] Vosso pai, D. Maria”), mas em certo momento lança uma exclamação (“Que Deus te ouvisse, anjo do Céu!”), em que talvez se veja um tratamento por *tu* dado a Maria, mas também, e mais verosimilmente, um aparte que fala de Maria, mas não fala a ela.

Acto II, cena 2 (Manuel de Sousa, Maria, Telmo)

Acha-se aqui uma evidência rara do tratamento dado por Manuel a Telmo, na esperada 2.^a PP (“Telmo, ide ver se chamais meu irmão”).

Mas a novidade é o uso de *você* do pai para a filha, em óbvio registro paródico (“Ah! Você sabia e estava fingindo”), quando seria de esperar a 2.^a PS. Não é este o lugar de traçar a extensa história de *você*, descendente do clássico *Vossa Mercê*, nem de lhe atribuir um valor exacto no tempo da escrita do drama, mas apenas de registar o seu uso inteiramente moderno e, numa perspectiva histórica, claramente desfasado do português clássico. Nesse período da língua, achava-se nos seus inícios a linha evolutiva de sucessivas compressões silábicas que levou de *Vossa Mercê* e depois *vossemecê* (muito corrente em Camilo, e hoje em famílias tradicionais), – e ainda *vosmecê*, mais audível no Brasil que em Portugal – até *vomecê* e finalmente *você* (deixando *cê* para uso privativo de brasileiros). A par desta evolução fonológica, desenvolve-se ainda em torno destas formas de tratamento uma complexa teia de valores diastráticos, que não pode ser abordada aqui. Baste imaginar o efeito de choque que este *você* solitário e irregular não deixaria de provocar numa plateia oitocentista.

Nas cenas finais, o mais notável é Manuel de Sousa, sabedor de que estava vivo o primeiro marido de Madalena, voltar a tratá-la por *vós* (“Senhora, como quereis que vos fale, que quereis que vos diga?”), mas logo recaindo na antiga intimidade (“Oh Madalena, Madalena! Não tenho mais nada que te dizer.”)

Comentemos um pouco mais estes dados. Quanto à questão de deverem as personagens falar como se falava no tempo de Camões, Garrett parece ter-se esforçado para isso. A distribuição e a frequência das formas de tratamento em *Frei Luís de Sousa* encaixa com o que entrevemos da época camoniana. A recente *Concordância da Obra Toda* de Camões⁷ computa no texto camoniano 1237 ocorrências de *vós* e *vos*, forma átona, a que se adicionam 333 ocorrências do possessivo *vosso*. Fica por fazer, nesta massa total de 1570 ocorrências, a destriça entre as formas de singular e as de plural, ou seja, entre *vós* dirigido a um indivíduo com cortesia e *vós* dirigido a vários indivíduos, com intimidade ou cortesia. Mas as formas singulares, de cortesia, não parecem ser poucas; e no drama de Garrett são abundantes.

Quanto a *tu* (158) e seus dependentes (*te*, *to*, *contigo*, *teu*, *tua*, etc.), o total eleva-se a 813 ocorrências nos textos camonianos. Portanto, a 2.^a PP (*vós*) ocorre duas vezes mais que a 2.^a PS (*tu*).

⁷ Verdelho 2012.

Com a reserva, óbvia, de que a língua de Camões e o português do séc. XVI são entidades de natureza distinta, mesmo assim podemos aceitar que as quantidades fornecidas pela concordância (salvo na referida destrição de *vós*) e pela análise de *Frei Luís de Sousa* parecem ser bastante compatíveis.

As formas camonianas de explícita cortesia são residuais (*Vossa Senhoria* 5, *Vossa Mercê* 10), única dissonância destes dados, aliás esperável em textos bastante arredados das vénias áulicas, em relação ao sistema desenhado por Cintra para o português clássico. Mas, como no drama de Garrett essas formas nem sequer aparecem, a reconstituição histórica encenada por ele não é perturbada. Pondo *vós* singular na boca das suas personagens, pretende que elas falem como Camões, já que no séc. XIX esse pronome tinha praticamente deixado de existir. Outros exemplos dessa conformidade, ou desse desejo, poderiam ser dados, mas o maior interesse da análise acha-se noutro lugar.

Acha-se nas reiteradas excepções a essa conformidade, em uma falta de regularidade que não é historicamente verosímil, mas ajuda a pintar convincentemente o retrato de uma família moderna que vive e se comporta como se estivesse, liricamente, à beira de um ataque de nervos.

Primeiro, é a vibração introduzida pela irregularidade do uso de *vós* singular, que alterna com *tu* de uma forma artificiosa que não era esperável nem no tempo de Camões, nem no de Garrett. Maria de Noronha poucas vezes trata Telmo por *vós*, preferindo chamar-lhe *tu*. Normal seria que a menina da casa tratasse com mais respeito o criado velho, que a viu nascer; se não por consideração social, ao menos etária. Mas Maria também fala a Telmo com um terceiro estilo, tratando-o várias vezes por *senhor* acompanhado de verbos na 3.^a PS, em tons de ironia carinhosa. Como vimos, essa solução não era inicialmente a escolhida por Garrett e resultou de uma emenda cujo carácter deliberado assim fica comprovado.

Contudo, Maria de Noronha mais não faz que seguir exemplos dados pela mãe. Com efeito, também Madalena de Vilhena oscila no tratamento dado a Telmo, chegando a cambiar de formas dentro de uma mesma fala: “Valha-me Deus, Telmo! Conheço que desarrazoais, e contudo as vossas palavras metem-me um medo [...] Não me faças mais desgraçada”. E prossegue em rápidas transições, “E tu, tu, meu Telmo, que és tão seu [...]”, e depois “Ora Deus to pague”, para recair em “Ora pois, ide, ide ver o que ela faz”.

Diga-se que Telmo paga a Maria em termos equivalentes, dando-lhe de *vós* umas vezes, mas tratando-a por *tu* em outras. Tal liberdade não se permite Telmo, contudo, em relação à mãe, sua ama.

Como se notou, esta flutuação entre tratamento de respeito e de intimidade nas mesmas personagens, por vezes no decorrer da mesma fala, é perfeitamente anómala do ponto de vista gramatical e pragmático, e não documenta processos regulares nem da língua clássica, nem romântica, mas faz sentido literariamente e permite aproveitamentos dramáticos de grande efeito, com economia de meios. A informação linguística que sobressai é a de que as plateias de Garrett estavam habituadas a um sistema de tratamento interpessoal estável, com o qual contrastavam as anomalias praticadas por algumas personagens, para obterem esse efeito de surpresa.

Esta percepção resulta enriquecida naqueles casos em que podemos observar como a anomalia foi construída no decurso do processo criativo do texto, graças aos testemunhos que conhecemos das sucessivas etapas redaccionais, o chamado *dossier* genético do drama. Em cada lugar de emenda (*de quem és* para *de quem sois*, etc.), temos oportunidade de presenciar a língua do autor antes e depois do acto de criação literária.

Como as evidências deste género não abundam, podemos aqui evocar uma outra muito semelhante e quase contemporânea: no *Amor de Perdição*, Camilo Castelo Branco faz Manuel Botelho visitar seu irmão Simão Botelho, quando este se encontrava na cadeia⁸. A cena entre os dois irmãos resume-se a pouco mais que um diálogo de frases muito curtas, que na verdade só ganha sabor quando temos acesso ao modo como foi escrita e reescrita no manuscrito do romance.

Segundo revelam as emendas do autógrafo, perguntava Manuel a Simão: “E tens esperanças de liberdade?”. Mas, depois da emenda, “E tem o mano esperanças de liberdade?”. Em seguida, Manuel tenta ser prestativo: “Eu pouco posso offerecer-te, por que vou para casa forçado pela falta de recursos; mas, se precisas de roupa, repartirei contigo da minha”, frase que depois se fixa em “Eu pouco posso oferecer-lhe, porque vou para casa forçado pela falta de recursos; mas, se precisa de roupa, repartirei consigo da minha”. Adiante, “Não te sei dizer mais nada” converte-se em “Não lhe sei dizer mais nada” e “A tua curiosidade incomoda-me” converte-se em “A sua curiosidade incomoda-me”.

⁸ Castelo Branco 2007, pp. 66-68.

Observa-se em seguida um pormenor muito significativo quando, no final da visita, já de chapéu na mão, Manuel pergunta: “Quer alguma coisa para a mãe?”. Desta vez, Camilo escreveu logo de origem o verbo na 3.^a PS: *Quer* e não *Queres*. Isto mostra que as mudanças anteriores já tinham sido operadas antes de Camilo ter chegado àquele ponto. Ou seja, foi durante e a meio da composição original do diálogo que ele decidiu, para criar um clima de glacial correspondência entre os irmãos, pô-los a tratar-se por *você*, e não por *tu*, como toda a gente fazia em circunstâncias de família como aquela, e como ele vinha fazendo nas falas já lançadas no diálogo. Como todo o mundo fazia na sociedade da época, e também no universo deste romance.

Importa recordar, para reforço desta constatação, que em *Amor de Perdição* o *tu* se acha generosamente distribuído: Teresa e Simão tratam-se por *tu*; igualmente se tratam por *tu* as figuras do povo, os pais aos filhos e os anciãos da família aos pais, as freiras de convento, equiparadas a irmãs, e as irmãs da mesma família. Tudo faria esperar, portanto, que os irmãos Simão e Manuel se tratassem por *tu*. Essa era a normalidade linguística contra a qual se erguem as emendas de Camilo e que, por isso mesmo, tornam mais evidente.

Garrett e Camilo, quando forçam as suas personagens a falar como mais ninguém, não deixam por isso de nos ajudar a conhecer qual o estado e as tendências da língua do seu tempo. Da fotografia, dão-nos o negativo.

Referências bibliográficas

- Castelo Branco, Camilo (2007), *Amor de Perdição*, ed. crítica Ivo Castro, INCM, Lisboa.
- Cintra, Luís F. Lindley (1972), *Sobre ‘Formas de Tratamento’ na Língua Portuguesa*, Horizonte, Lisboa.
- Garrett, Almeida (2022), *Frei Luís de Sousa*, ed. crítica João Dionísio, INCM, Lisboa.
- Salomão, Sonia Netto (2016), *Aspetti dell’allocuzione portoghese nella traduzione letteraria verso l’italiano*, in Daniela Puato (ed.), *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, Sapienza Ed., Roma, pp. 133-147.
- Verdelho, Telmo (2012), *Luís de Camões – Concordância da Obra Toda*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra.

Cecília na Itália

Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

Abstract: Partindo de “Geografia”, *Poemas Italianos* (1953-1956), de Cecília Meireles, o ensaio presta homenagem a Sonia Netto Salomão. No poema de seis estrofes, dividido em dois movimentos bem concertados, está lançado o enigma sobre o nome da cidade — Roma — no qual, em sentido inverso, mora o bem total que toda a gente sabe *de cor* — Amor. A leitura que aqui se desenvolve rente ao texto, atenta às referências afetivas da infância e da juventude à maturidade entre mulheres condiscípulas, interpreta a mundividência daquela que, agora Poeta, sabe que os nomes das coisas vistas no passado quando ditas no presente, lúcida e ou ludicamente, dão novo sentido ao sentimento do mundo futuro. A leitura propõe igualmente uma imersão nessa linguagem que interroga a noção de memória pessoal e coletiva, através do diálogo entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen. Não é a comparação que move a interlocução, mas a hipótese de que, face a face, importa considerar como duas Poetas de língua portuguesa de formação clássica dizem o nome da coisa amada com o coração aberto à cultura greco-latina, manifesto por Cecília no Amor a Roma e, em Sophia, a Lisboa. Expressão de amizade e afeto à tradição humanista camoniana; na qual, de um verso enigmático inicial a versos inquiridores suspensos no final, mantém-se o Amor como motivo de espanto metafórico na navegação poética e matéria de questionamento nas figuras do imaginário marítimo. Nessa geografia plural à vista a humana condição urbana abarca a esperança de um mundo melhor.

Dos *Poemas Italianos* (1953-1956), de Cecília Meireles (1901-1964), uma leitura de “Geografia”, para Sonia Netto Salomão.

Uma interlocução entre versos, rente ao texto, privilegia o poema na sua concretude, como primeira travessia para futuras aventuras interpretativas sobre o seu lugar na obra poética da Autora e no contexto da literatura sua contemporânea.

GEOGRAFIA

Qual é a cidade que, vista ao contrário, está no coração?
Qual é, Dolores, Júlia, Esmeralda,
meninas de outrora, já mortas ou desaparecidas...?
Escrevi à margem do compêndio antigo,
transferido agora para colégios aéreos,
escrevei no quadro-negro da noite,
nos cadernos evaporados das nuvens:
qual é a cidade que, dita ao contrário, está no coração?

Lembraí-vos dos velhos dias terrenos,
dos primeiros dias humanos,
quando principiávamos a brincar com o alfabeto,
quando tomávamos conhecimento do planeta redondo,
a girar no seu eixo de ferro, em cima da mesa...

Lembraí-vos do oceano azul que apenas aprendíamos,
dos nomes dos mares e golfos,
da linha sinuosa dos rios,
dessa palavra que ainda não sabíamos ser tão vasta:
MEDITERRÂNEO...

Dolores, Júlia, Esmeralda,
houve um tempo em que o mundo era apenas o papel lustroso
[do mapa...
Lembraí-vos da nossa vagarosa navegação,
dos nossos felizes, inocentes descobrimentos...

ROMA

AMOR

A cidade aqui está. E o amor?
Que amor? Que amor? — dizei...¹

“Geografia” é um poema composto de seis estrofes com número variado de versos.

¹ Meireles 1994, pp. 1368-1369.

Uma oitava, dividida em dois movimentos bem concertados, dá início à bela composição, em que entre o começo e o fim do poema, como um abraço, está lançado o enigma sobre o nome da cidade onde nela mesma, “ao contrário”, mora o bem total que toda a gente sabe *de cor*. Nos primeiros quatro versos, do tempo de aprender a ler a coisa “vista”, o que fica na memória da menina que se dirige, no presente, às suas condiscípulas do passado é a vivência lúdica de alterar a ordem das letras. Alteração que resultava, sentimentalmente, no sentido inverso do nome da cidade: ROMA, vista da direita para a esquerda, dá AMOR. Dessa cena viva, na verdade um lugar-comum, marcada por pontos de reticências e interrogação, a menina — nos quatro versos que concluem a oitava — dirige-se às suas contemporâneas, “já mortas ou desaparecidas”, Dolores, Júlia, Esmeralda, em seu nome próprio, Cecília, para lhes dizer, “agora”, da sua experiência como Poeta, poética, portanto, ou seja, do uso da metáfora sobre o nome das coisas, “no quadro-negro da noite”; prática lúcida, sim, e igualmente lúdica: “escrevi” outrora porque convosco vi com o coração; “escrevei” comigo agora porque vos digo na razão metafórica em verso do coração: ROMA, dita da direita para a esquerda, dá AMOR.

O imaginário poético dito, ou melhor, ditado, na oitava lida, é “transferido”, numa espécie de *oração às moças*, na segunda estrofe de cinco versos do poema. Sobre a condição humana plural de estar secularmente na terra, “lembrai-vos”, seja lembrada a singularidade de cada pessoa ser da terra sujeito, aquela que, tendo um microcosmo representado nas suas mãos, o globo terrestre, por exemplo, saiba fazer do trabalho manual um instrumento de prazer poético, literal e metaforicamente, em que sejam soletradas velhas palavras generosas, Paz, Liberdade, de acordo com a questão que orienta este texto: se todos os caminhos levam a Roma, todos os caminhos levam ao Amor.

Sendo com o seu vapor, fugazes, as nuvens formam imagens surpreendentes do que pelo movimento se transforma. E já se percorre a terceira passagem, quer dizer, paisagem, ou melhor, estrofe de cinco versos de “Geografia”. “Lembrai-vos”, com versos vindos da anterior, somam-se dez passos cumpridos na anafórica *oração às moças*. Uma lição em andamento sobre o que se sabe *de cor*, mas não necessariamente aprendido, até que seja “transferido” do saber no livro, *livresco*, para o sabor do ver com os próprios olhos e o dizer, saborosamente, em voz alta e com todas as letras: “MEDITERRÂNEO...”. Logo, registrem-se, pois, as reticências, nessa belíssima passagem, em que a própria etimologia do

nome, “o que está no meio das terras, mediterrâneo”, ensina a correspondência pedagogicamente inestimável entre a vivência da vista e a experiência na escrita. Um “oceano azul”, não em linha reta no poema, porque o que lhe é próprio (o “azul”) desliza para a metáfora, a “linha sinuosa dos rios”, “à margem do compêndio antigo” da Poesia em *Mar Absoluto* (1945).

Em quatro versos suspensos pelas reticências, a lição do “meio” como lugar de sabedoria ministra a quarta estrofe. Chamadas pelos nomes, “Dolores, Júlia, Esmeralda”... Cecília (e a ausência da conjunção e aditiva parece invocar tantas outras meninas nesse “nossa”), atingem a puberdade, onde um mundo mapeado em “papel lustroso” escorre (gozoso) à medida da passagem dos anos, em que a hipótese de fluxo menstrual (“vagarosa navegação”) não seria estranha, se entranhada na dita “feliz, inocente” descoberta do... sexo em três “meninas de outrora” guiadas “agora” pela mão poeta de quem sabe e faz lembrar que entre o visto e o dito está, “ao contrário”, a pedra na bifurcação do caminho que leva à cidade que “está no coração”...

ROMA

AMOR

Engenhosamente armada à maneira de um quiasmo oblíquo, a quinta estrofe grava de forma emblemática, como na pedra, a adivinha lançada, à oitava inicial.

Embora já matada, nas estrofes que se lhe seguiram, a charada insiste, no dístico final. O que, à primeira vista, parecia o sólido paradigma do poema dissolver-se-ia no ar, qual um caderno de nuvens evaporadas, na estrofe de dois versos, a sexta e última, onde um outro enigma questiona — numa segunda volta que contraria o modo “ao contrário” em curso —, a via entre a cidade e o coração.

Vale a pena a ler de novo:

A cidade aqui está. E o amor?

Que amor? Que amor? — dizei...

Digo:

“Lisboa”

Quando atravesso – vinda do sul – o rio

E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas –
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
Com seus meandros de espanto insónia e lata
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
Seu conivente sorrir de intriga e máscara
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
Lisboa oscilando como uma grande barca
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
– Digo para ver²

Possa parecer, talvez, abrupta, há justificação plausível para a entrada em cena do poema “Lisboa”, de *Navegações* (1983), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004).

Em busca de resposta para a questão posta ao final, vale a pena abrir parênteses para um poema como esse de Sophia de Mello Breyner Andresen, autora de *Geografia* (1967), título por si só interessante no contexto, mas, sobretudo, pelas afinidades poéticas entre elas, Cecília e Sophia; essas duas Senhoras das Águas, em que o coração aberto à cultura clássica greco-latina manifesto por Cecília no Amor a Roma encontra afeto paralelo em Sophia por Lisboa, na maneira de ver a coisa amada e de dizer o seu nome. Impressiona, pois, a interação intertextual entre os versos finais de “Geografia” e os versos iniciais de “Lisboa”, quando ouvidos em cadeia falada. Não há nessa consideração o propósito de comparar os poemas, de apontar o que os aproxima e/ou os afasta; interessa, todavia, reconhecer, com entusiasmo, o espanto renovado pelo acaso em que corpos coincidentes, não necessariamente semelhantes, criam um *corpus* coexistente. Em Cecília, ver para dizer a cidade implica decifrar (identificar) uma figura enigmática já gravada no imaginário popular, sobressaltada, contudo, pela dúvida ao final,

² Andresen 2010, p. 667.

dir-se-ia camoniana, “E o amor?”³; em Sophia, dizer para ver a cidade implica um gesto performático em que as coisas são feitas figuras quando ditas por quem as vê, numa travessia não duvidosa, segura, porque consciente dos seus contrastes “de coisa de teatro”, proverbialmente shakespearianos, “Lisboa com seu nome de ser e de não-ser”.

Suspensos os parênteses na busca de respostas, de volta ao poema matriz, dir-se-ia tratar-se o enigma de um quiasmo artilosa e obliquamente tramado de *pé quebrado* na *geografia* do poema. Um “quiasmo oblíquo” na sua estrutura, haja vista lhe faltar a outra perna. Em termos canônicos, em linhas cruzadas, assim se repararia a falha:

ROMA AMOR
AMOR ROMA

Na arquitetura de coluna quebrada ou perna ausente vista e dita, escrita, por “Cecília na Itália”, chama a atenção a certeza de que Roma, a “cidade aberta” “aqui está”. Geograficamente a urbe existe. Ninguém duvida. Mesmo que se problematize a sua existência “eterna”, numa geografia alheia aos textos que a eternizaram e a eternizam. A questão, porém, é mais profunda. O que interessa no enigma em suspenso é a pergunta de natureza amorosa que se desdobra: “Que amor?”, “E o amor?”. Este “o amor”, em que o artigo define de fato, substantiva, sob suspeição, o que ama quem ama, na lírica, épica, trágica, dramática, romanesca, subjetividade do Amor ao longo de séculos, “dos velhos dias terrenos”, na tradição latina. Em suma: na cultura italiana em visita, onde estão as implicações literárias, históricas, sociais, políticas vistas e ditas na “Geografia” de *RomAmoRoma* segundo Cecília Meireles?

“—[D]izei...”

Com toda a certeza, arguido, curioso ou letrado diria: na página principal do “compêndio antigo, transferido agora para colégios aéreos”, numa palavra, a Poesia. Lá demoram clássicos, Virgílio, Petrarca, por exemplo, que interessam mais quando se investiga a raiz que “está no coração” do puro e do fero amor na literatura do mundo. Na literatura de língua portuguesa, de Camões às suas condiscípulas con-

³ É interessante mapear uma muito provável leitura do célebre soneto de Luís de Camões “Amor é um fogo que arde sem ver” — “Mas como causar pode seu favor/ Nos corações humanos amizade, / Se tão contrário a si é o memo Amor?” —, no poema “Geografia”. Chama a atenção o amor visto e dito às avessas em Cecília Meireles — “Qual é a cidade que, vista ao contrário, está no coração?” — vistos e ditos, lidos, os dois poemas face a face.

temporâneas, aqui, particularmente, onde, vista e dita, por Cecília, desconcertada pela dúvida, “ao contrário”, Roma, quer dizer, “Amor é um fogo que arde sem se ver”; ou *fiat lux*, diz Sophia, atravessada ao contrário, concertada pela fala: *dizer Lisboa é um fogo que arde para se ver*⁴.

E este texto, em conclusão, é apenas uma página breve de um livro que, se vier a ser escrito, terá de dizer que, nos *Poemas Italianos*, 1953-1956, de Cecília Meireles, conjunto em que se insere “Geografia”, há poemas — “Roma” (duas vezes), “Adeus a Roma”, “Habitantes de Roma”, “Muros de Roma”, “Adolescente Romano” —, seis num total de quarenta e quatro poemas, cujos títulos explícitos povoam o espaço italiano. O que parece pouco. Mas não é. Visto que a matéria amorosa é o motivo principal do que aqui fica escrito, indo ao encontro, em sentido expreso, confessional mesmo, pela mão da Poesia, bem supremo, à cidade onde mora o coração da homenageada, pois é a ela, sim, Sonia Netto Salomão, que se dirigem estas palavras:

Querida Sonia, agora, em primeira pessoa, dirijo-me a você. Quero lhe dizer o quanto me faz feliz, honrado, o convite para participar da Miscellanea Sonia Netto Salomão. Você foi uma das minhas primeiras alunas, era eu iniciante professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Guardo desse encontro a lembrança de uma jovem inteligente, participante, com clara vocação para estudos avançados. Hoje, já que acompanho o seu brilhante trabalho de ensino e pesquisa da Literatura Brasileira na Universidade de Roma Sapienza, sei que não me enganei. O texto que lhe dedico tem caráter sentimental, Cecília é Poeta definitiva na minha vida, e tem a vontade de abraçar Rio e Roma num só coração.

Bem haja

BeiJorge

Referências bibliográficas

- Andrade, Eugénio de (ed.) (2000), *Sonetos de Camões*, Assírio & Alvim, Lisboa.
Andresen, Sophia de Mello Breyner (2010), *Obra poética*, Caminho, Lisboa.
Meireles, Cecília (1994), *Poesia completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

⁴ Como explicação necessária à nota 3 e justificação do efeito da intertextualidade progressiva entre Camões e os contemporâneos, é importante dizer que o enigmático terceto conclusivo do famoso soneto camoniano é citação via um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos, centenário este ano, Eugénio de Andrade (1923-2005), nos seus Sonetos escolhidos de Luís de Camões (Andrade 2000, p. 27).

A lógica de Dante: João XXI, um papa no paraíso

Jorge Vaz de Carvalho (Universidade Católica Portuguesa)

Abstract: O artigo baseia-se na figura de Pedro Hispano (canto XII do *Paraíso*), identificado pelos comentadores modernos da *Comédia* como autor de obras de medicina e teologia e papa eleito com o nome de João XXI. No entanto, como essas atividades e o pontificado não são mencionados no verso do *Paraíso* em questão, o texto discute a incerteza sobre a possível identidade entre Pedro Hispano, médico e autor do *Tractatus* (conhecido como *Summulae logicales*, um manual utilizado para o ensino da lógica aristotélica nas prestigiadas universidades europeias até o século XVI), e o papa João XXI, questionando se Dante os considerava a mesma pessoa.

1. No canto XII do *Paraíso*, acolhido no céu do Sol pela inefável doçura do canto dos beatos e pela dança da “santa mó”, Dante é circundado por uma segunda coroa de espíritos sábios. O movimento sincronizado e paralelo das duas guirlandas é comparado ao fenómeno de dois arco-íris concêntricos e de cores iguais, um reflexo do outro. Do coração de uma das luzes move-se uma voz que atrai a atenção do poeta: depois de fazer o louvor de são Domingos, paladino da fé cristã contra as heresias (como no canto anterior são Tomás fizera o de são Francisco, paladino da pobreza evangélica), e de severamente reprovar a degeneração da Ordem franciscana, “a vida” de Boaventura da Bagnoregio identifica-se e apresenta os companheiros. Um deles, diz o poema, é “Pedro Hispano,/ que em baixo luz lá em doze libelos”¹. Compreende-se facilmente que se trata do autor do *Tractatus*, conhecido como *Summulae logicales*, manual com que era ensinada a lógica aristotélica

¹ Cfr. *Pd* XII, 133-134. Uso sempre a minha tradução portuguesa da *Divina Comédia* (2021).

nas universidades europeias prestigiadas até ao século XVI. Pela paternidade dessa obra a fama de Pedro Hispano esplende na Terra e a sua alma merece o lugar no Paraíso: é beato, não pelas virtudes morais ou teológicas, mas pelo saber. Logicamente, pode-se entender que, para Dante, a sabedoria é uma via para a beatitude.

Os comentadores modernos da *Comédia* identificam o lógico Pedro Hispano com o autor ilustre de obras de medicina e de teologia eleito papa com o nome de João XXI. Mas o verso do *Paraíso* não fala de actividades médicas, nem da eminente qualidade de Sumo Pontífice. Decerto a concisão poética exige uma caracterização assaz breve dos companheiros de Boaventura. Iluminato e Agostinho, primeiros discípulos de Francisco de Assis, merecem uma tercina; mas são indicados só pelo nome, sem ulteriores atributos, Hugo de São Vítor, teólogo excelente da mística agostiniana, Pietro Mangiadore, mestre famoso da doutrina teológica no século XII, o beneditino Anselmo [d'Aosta], filósofo e teólogo do século XI, e Rábano [Mauro], também beneditino, autor de obras teológicas e exegéticas que nutriram o enciclopedismo medieval. [João] Crisóstomo, o insigne doutor da Igreja Católica do século IV, é qualificado apenas com o adjectivo “metropolitano”, por ter sido patriarca metropolitano de Constantinopla, sem referência à extraordinária eloquência manifesta nas suas obras numerosas, quase todas de carácter homilético. Do importante personagem bíblico Natã o verso unicamente evoca a figura de “profeta”. Joaquim [da Fiore] (1130-1202), “calabrês abade” de pensamento visionário muitíssimo influente, recebe a qualificação sumária “de espírito profético inato”. E [Élio] Donato, gramático latino do século IV, é indicado como o “que foi da prima arte digno mano”, porque o seu manual era usado como texto nas escolas, sendo a gramática a primeira entre as sete disciplinas do Trívio e do Quadrívio. Muitos traços biográficos dos doze sábios da coroa, e mais importantes do que os mencionados, são omitidos na síntese poética.

Não sabemos com certeza se para Dante o médico e autor de obras médicas é o lógico autor do *Tractatus*, e se ambos são o eclesiástico português eleito Sumo Pontífice *católico*². Sendo todos um único, será possível considerar que o poeta atribuía um valor primordial à obra

² Que o papa João XXI é português não suscita dúvidas, pois em resposta às felicitações do rei Afonso III pela sua eleição, Pedro Hispano se refere claramente a Portugal como o seu país de origem.

prestigiosa do lógico, que inquestionavelmente conhecia e utiliza na exemplificação de argumentações da sua *Monarchia* para a muito rigorosa confutação dos sofismas dos adversários³. Mas o que diz e omite o verso do *Paraíso* levanta a questão inevitável: o lógico Pedro Hispano e o papa João XXI são para Dante a mesma pessoa?

2. Hispano é um locativo que na época designava alguém nascido na Península Ibérica. Foram atribuídas a *Petrus Hispanus* inumeráveis obras de disciplinas diversas: lógica, filosofia natural, zoologia, medicina, teologia, apologetica, astrologia e alquimia. Será pouco provável que o conjunto destas obras tenha sido escrito por um único autor extraordinariamente prolífico e não existem argumentos sólidos para as ligar (pelo menos todas) à pessoa que se tornaria papa com o nome de João XXI. Trata-se verosimilmente de vários autores com o mesmo nome provenientes de diversos âmbitos do saber.

Sobre a identidade do médico e autor de obras médicas *Petrus Hispanus*, perante a indeterminação das fontes documentais, devemos perguntar-nos se será Pedro Julião⁴, nascido em Lisboa no primeiro ou segundo decénio do século XIII, que terá completado a sua primeira educação na escola da catedral de Lisboa, e que foi depois estudar no mais famoso centro de ensino lógico, filosófico e teológico do tempo, a Universidade de Paris⁵. Estudou medicina provavelmente em Montpellier ou em Salerno, e ensinou no estúdio de Siena entre 1245 e 1250. Das obras que lhe são atribuídas, as dedicadas à medicina são as mais numerosas, mas vários investigadores põem em dúvida que seja a mesma pessoa quem escreveu géneros tão diversos como são as recolhas de receitas destinadas à prática médica e os comentários de obras que explicam e discutem textos utilizados no ensino da medicina nas faculdades medievais. Será ele o autor do tratado de oftalmologia *De*

³ Como adiante veremos, os passos mais evidentes são: *Mn* I XV 1 (*Summulae logicales*, ediz. Bocheński, III 34), III V 5 (VII 56-57), VI 7 (V 16-17), VIII 4 (XII 1) e 6 (XII 51-52), XI 3 (VII 40 ss.) e 11 (III 19), XII 2 (VII 55).

⁴ Para a biografia de Pedro Hispano leia-se sobretudo a «Introdução» de L. M. de Rijk (1972) à sua edição crítica do *Tractatus*; e os diversos ensaios que o investigador e docente universitário João Francisco Meirinhos lhe tem vindo a dedicar com notável diligência.

⁵ Na bula *Flumen atque vive*, emitida por João XXI, em 28 de Abril de 1277, o Papa declarava ao bispo de Paris, Etienne Tempier, que, quando foi para Paris, era muito jovem e que se recordava ainda de todos os anos passados naquela famosa Universidade que estuda várias ciências.

Oculis, onde, segundo uma tradição, Miguel Ângelo, doente com um problema nos olhos por causa do intenso trabalho na Capela Sistina, encontrou remédio na receita de um colírio chamado *aquae mirabilis*. A obra mais célebre atribuída a Pedro Hispano é o *Thesaurus pauperum*, um dos mais difundidos receituários médicos medievais, com um considerável número de manuscritos conhecidos e editado desde os primórdios da imprensa, traduzido em diversas línguas e países, estudado nas universidades, divulgando mais de mil receitas para curar todos os tipos de doenças e distúrbios do corpo e da mente. Na sua edição crítica da obra, Maria Helena da Rocha Pereira aborda a questão da autoria e, admitindo a probabilidade de ela ser de Pedro Hispano, não confirma: “Mas quem era esse autor? Não temos elementos para responder categoricamente a tal pergunta”⁶. Por seu lado, José F. Meirinhos escreve: “Quase tudo continua incerto quanto à autoria e data de composição do *Thesaurus pauperum*. Um elemento é certo e sobre ele os manuscritos e as mais antigas fontes não transmitem dúvidas: o seu autor é *Petrus Hispanus*. Já quem seja este *Petrus Hispanus* “está desde há muito envolto em incerteza”⁷. Não obstante, tem persistido a identificação do médico e autor do *Thesaurus pauperum* com o papa João XXI.

Uma tradição apresenta Pedro Hispano como arquiatra do papa Gregório X⁸, em 1272, período durante o qual terá compilado o *Thesaurus pauperum*. Mas observa José F. Meirinhos: “Na longa e bem documentada permanência de Pedro Julião na cúria antes de aceder ao sólio papal nunca surge associado à actividade médica”⁹. Os documentos de que dispomos não permitem estabelecer uma ligação certa entre Pedro Hispano médico, o conselheiro do rei Afonso III de Portugal e seu porta-voz nas disputas que opunham o soberano ao clero e o eclesiástico elevado à dignidade pontifícia. Não deixa de ser curioso verificar que diversas crónicas afirmam que João XXI estava convicto que teria um longo pontificado, por confiar plenamente naquela que

⁶ Pereira 1973.

⁷ Meirinhos 2013, p. 328. Como refere José F. Meirinhos, a edição impressa de Wilhelm Adolf Scribonius (1550-1600), que está na Biblioteca Pública Municipal do Porto, identifica o autor da obra como “*Petri Hispani pontificis romani, philosophi ac medici doctissimi*”, ou seja, *de Pedro Hispano pontífice romano, filósofo e médico doutíssimo*.

⁸ Stapper 1898, p. 29.

⁹ Meirinhos 2013, p. 328.

chamava a sua *sabedoria*, decerto as capacidades médicas para prolongar a vida¹⁰.

3. Durante os anos sessenta do século XIII, a presença de Pedro Hispano na Cúria papal foi constante. Nomeado arcebispo de Braga em 1273, foi no mesmo ano designado cardeal-bispo de Túsculo por Gregório X, seu amigo e protector, e por ele convocado para o II concílio de Leão. Gregório X morreu em 10 de Janeiro de 1276, e os pontificados dos sucessores, Inocêncio V e Adriano V, tiveram uma brevíssima duração. Pedro Hispano foi então eleito Papa por um conclave que se reuniu no palácio episcopal de Viterbo, possivelmente a 16 de Setembro de 1276. Entronizado na catedral de S. Lourenço, no dia 20 de Setembro, tomou o nome de João XXI (por um erro de cálculo nunca existiu um papa João XX). Morreu oito meses depois em Viterbo, a 20 de Maio de 1277, vítima da queda accidental de uma parede quando, a crer na tradição, estavam em construção no palácio aposentos destinados ao estudo científico, que sumamente o interessava¹¹.

Nas bulas e cartas apostólicas podemos reconhecer que João XXI delineou o seu pontificado segundo as orientações de Gregório X e Adriano V, a saber: a consolidação e defesa da supremacia do poder espiritual do Papa face ao poder temporal; a aproximação e reunificação das Igrejas cristãs grega e latina, estabelecidas no II concílio de Leão, mas adiadas na realização, alcançando passos decisivos que preanunciavam a união a breve termo; a mediação dos conflitos entre os Reinos cristãos (três situações potencialmente desagregantes da cristandade provocaram a intervenção do Papa: as controvérsias entre o rei Filipe III de França e Afonso X de Castela e Leão; a disputa pelo domínio da península italiana entre Rodolfo de Habsburgo e Carlos de Anjou; e o forte ataque de Afonso III de Portugal aos privilégios do clero lusitano, disposto a tomar a seu favor o património do clero e a centralizar o poder do Estado), trabalhando na instituição da paz entre cristãos que concentrasse todos os esforços na cruzada de Jerusalém contra os Sarracenos, grande instrumento ideológico e político para realizar a coesão da Igreja e a unidade entre os reinos cristãos sob a coordenação do papado.

¹⁰ Tolomeo de Lucca, *Historia ecclesiastica* (ap. Muratori, *Rerum italicarum scriptores* X I, p. 1177), diz sobre a morte de João XXI: "expirat sua intentione frustratus, quia credebatur et sua sapientia confidebat, sicut ipse interdum dicebat, longo tempore posse ista dignitate (i.e. la dignidad papal) gaudere".

¹¹ Stapper 1898, pp. 108, n. 2; p. 111, n. 3.

No campo universitário, João XXI foi sobretudo associado às consequências da sua bula *Relatio nimis implacida*, enviada ao bispo de Paris, Étienne Tempier. Em 1270, o bispo condenara catorze teses difundidas na faculdade das artes, a fim de confrontar a crescente autonomia dos mestres da Universidade e travar a difusão de doutrinas que contrastavam a ortodoxia e punham em discussão a supremacia epistemológica da ciência sagrada. Nos anos seguintes, os mestres de artes e teologia não recuaram nas posições, nem deixaram de expor o seu próprio pensamento heterodoxo. A 18 de Janeiro de 1277, o papa João XXI enviou ao bispo de Paris um documento pedindo que lhe enviasse uma relação dos erros contra a fé que eram ensinados, das pessoas e dos lugares. O bispo não enviou ao Papa o documento solicitado e, em vez disso, partindo de uma lógica censória, decidiu formar uma comissão para averiguar os erros referidos e, a 7 de Março de 1277, tomou a iniciativa pessoal de condenar 219 proposições que constituíam “erros evidentes e execráveis”. A interpretação da responsabilidade de João XXI nos factos é divergente: há quem veja uma intenção condenatória motivada pelo alinhamento com as correntes agostinianas; há quem lhe atribua um papel incidental limitado ao pedido de informações, mandato que a iniciativa do bispo ultrapassou; há quem lhe impute uma intervenção que visava chamar a si a autoridade exclusiva sobre a Universidade.

Ignoramos os factos concretos que Dante conheceria do pontificado de João XXI. E a verdade é que várias vezes na *Comédia* o poeta pronuncia sentenças sem o acurado conhecimento do que está a julgar. Por exemplo, não se compreende, no céu de Júpiter (*Paraíso*, XIX, 139-140), o motivo do severo e injusto juízo, expresso com a censura da águia formada por espíritos justos, sobre Dom Dinis (1261-1325), rei português culto e iluminado, que desenvolveu notavelmente a vida económica e cultural do jovem Estado. Bom trovador, o seu cancioneiro compreende 138 composições de raro equilíbrio entre frescura e doutrina. Foi notável a sua actividade a favor da cultura: fundou o Estudo Geral de Lisboa, em 1290, depois transferido para Coimbra, e encorajou a afirmação da língua vulgar, impondo o seu uso na redação dos actos judiciais e promovendo a obra dos tradutores. Só escassas e erróneas informações sobre o soberano português e a situação da península ibérica podem explicar a irrazoável invectiva dantesca.

4. Entende-se o que faz no céu do Sol um famoso lógico entre os sábios, mas não um Papa, a menos que o Papa seja logicamente um sábio. Dante sabe que Pedro Hispano e João XXI são a mesma pessoa, mas louva-o pela sabedoria e omite de propósito que é Papa? Conhecemos o juízo duramente negativo de Dante sobre os Papas do seu tempo, oposto àquele sobre os Papas dos primeiros séculos da Igreja. No Céu das Estrelas Fixas, São Pedro considera o seu trono usurpado, e nomeia (*Par* XXVII 40-45) alguns dos seus sucessores, mártires pela fé e, portanto, dignos da salvação eterna: Lino (c. 67-c.76), Cleto o Anacleto (c. 76-88), Sisto I (116-125), Pio I (142-155), Calisto I (217-223), Urbano I (223-230). Salva “o abençoado Agapito” (535-536), “que foi sumo pastor” e que terá convencido o imperador Justiniano a abandonar a heresia monofisita (*Par* VI 16-21) e a abraçar a “fé sincera”; e Gregório Magno (590-604), guia político e religioso de Roma, que na sua *Moralia* descreveu as hierarquias angélicas numa ordem que Dante imagina ter sido corrigida segundo uma outra descrita na obra *De coelesti Hierarchia* de Dionísio pseudo-Aeropagita (*Par* XXVIII 133-135). No que respeita aos Papas que precederam João XXI, vejamos:

Clemente IV (1265-1268), que iniciou o seu pontificado no ano em que nasceu Dante, é condenado por ter patrocinado com todos os meios a entrada em Itália de Carlo de Anjou a fim de o apoiar na luta contra Manfredo¹², filho do imperador Frederico II: garantiu junto dos banqueiros de Florença e de Siena empréstimos dando como garantia os tesouros da Igreja, e financiou a expedição com os proventos das décimas de França; para Dante, é o verdadeiro inspirador do ultraje feito ao cadáver de Manfredo, depois da derrota e morte na batalha de Benevento, em 1266, abandonado fora da terra consagrada, sepultado debaixo de um monte de pedras e com o fogo apagado, como os heréticos e os excomungados, sob a instigação de Bartolomeu Pignatelli, bispo de Cosenza, enviado como legado do Papa junto dos franceses (*Pg.* III, 123-131).

De Gregório X (1271-1276) e de Inocêncio V (1276) Dante nada diz. A alma de Adriano V, o antecessor de João XXI, surge no quinto círculo do Purgatório (canto XIX) entre os avarentos e os pródigos. O pontificado durou “Um mês e pouco mais”, entre 11 de Julho e 18 de Agosto de 1276, e a sua “avareza” consistiu na avidez de poder mundano e ri-

¹² Dante louva-o, em *De vulgari eloquentia* (I, XII), juntamente com o pai Frederico II, monarcas ilustres da corte literária da Sicília, pelos benefícios concedidos à cultura e pela nobreza e integridade do coração.

queza terrena, felicidade enganadora de que se arrependeu tardiamente, no último mês de vida, já investido da dignidade pontifícia, com profunda melancolia e o lamento pelo tempo perdido (sublinhem-se os versos 106-108).

Se Adriano V está no Purgatório, isto significa que, expiadas as penas, irá para o Paraíso. E também Martinho IV (1281-1285), ou seja, Simone de Brie, nativo de Tours, que Dante vê entre os gulosos. Foi eleito Papa no Conclave de Viterbo, para suceder a Nicolau III, após seis meses de vacância do sólio pontifício, apoiado pelas pressões de Carlos de Anjou, presente na cidade. Manteve sempre uma dedicação absoluta à causa francesa, que fora já a de Urbano IV e de Clemente IV. Esta política teve consequências dolorosas em toda a Itália, mas Dante repudia Martinho IV por um aspecto colateral do seu carácter, o pecado da gula, acolhendo os rumores que o Papa morrera na sequência de uma indigestão de enguias, de que era ávido. O poeta encontra-o enquanto «purga por jejum/ enguias de Bolsena e a vinhaça» (Pg XXIV 20-24).

O combate mais feroz de Dante é contra a simonia, o comprar ou vender por um preço material bens espirituais, pecado corruptor da ordem do mundo querido por Deus, porque a Igreja não se deve enriquecer com bens terrenos, mas tem de ser a guardiã e curadora dos bens celestiais. O poeta denuncia e condena os sequazes de Simão, mago de Samaria, num contexto de denúncia de todos os males provocados pela cupidez e pelo poder temporal, com origem na chamada “doação de Costantino”¹³. O papa Nicolau III (1277-1280) é o primeiro simoníaco que se destaca no III fosso do VIII círculo do Inferno aos olhos do poeta (*Inf* XIX, 22-123). Para além da imputação de fazer torpe mercado das coisas sagradas, enriquecendo largamente com a apropriação das décimas eclesiásticas, as rendas dos Estados da Igreja, é acusado de nepotismo, porque favorecia a sua família (os Orsini) ao distribuir-lhes bons cargos eclesiásticos e civis («cúpidos de ursos pôr mais abastados», *Inf* XIX 71). Nicolau III, que há vinte anos se encontra de cabeça para baixo e com o fogo nas plantas dos pés, preanuncia a danação dos sucessores, que serão imersos no mesmo buraco: Bonifácio VIII, morto em 1303, e

¹³ Cfr. *Inf.* XIX, 115-117. Dante acreditava na autenticidade do documento da doação de Costantino, que Lorenzo Valla, no século XV, demonstraria ser uma falsificação. O documento dizia que o imperador, convertido ao cristianismo por ter sido curado da lepra pelo papa Silvestre, lhe doara a cidade de Roma, constituindo assim o primeiro poder temporal da Igreja, até então dele totalmente privada e pobre.

Clemente V, morto em 1314, para Dante os maiores responsáveis pela infame usurpação do temporal por parte da Igreja.

No que diz respeito aos Papas posteriores a João XXI, o inimigo absolutamente execrado, contra o qual colidiu a vida de Dante, é Bonifácio VIII (1294-1303), cujo nome nem merece ser pronunciado na *Comédia*. É o maior culpado pelo exílio do poeta e a sua pobreza, porque traiu Florença e levou à tomada do poder por parte dos Guelfos Negros. O pontífice é mostrado no seu protervo e nefando poderio como uma figura tenebrosa, mundano e ambicioso, corruptor da Igreja, perturbador da Toscana, protector dos piores florentinos contra os melhores. Proclamou o primeiro Jubileu da história da Igreja, no ano 1300, não sem o objectivo de lucrar com as indulgências. Como foi dito, Dante, no canto XIX do *Inferno*, profetiza que o Papa virá a ser imerso no buraco do fosso dos simoníacos, lobos rapaces que por avareza e cupidez de riquezas faziam comércio das coisas divinas. No Inferno, no círculo dos conselheiros de fraude (*Inf* XXVII), “o sumo padre, a quem mal prenda!”, é acusado com o mais profundo rancor por Guido da Montefeltro de lhe ter corrompido a consciência, chamado “O príncipe dos novos Fariseus”, que com “soberba a temperatura” fazia a guerra só aos cristãos¹⁴. Além do mais, o Papa promulgou a bula *Unam sanctum*, manifesto teocrático que afirmava a supremacia da Igreja sobre o temporal, ou seja, sobre a autoridade do imperador, direito insuportável para Dante e por ele combatido do ponto de vista teórico no tratado *Monarquia*. No VIII Céu das Estrelas Fixas do Paraíso, são Pedro pronuncia uma violenta invectiva contra os Papas corruptos e acusa Bonifácio VIII de usurpar o seu lugar na Terra, transformando o Vaticano, a sede apostólica estabelecida sobre a sua tumba, numa “cloaca/ do sangue e do fedor”, ao ponto de Lúcifer, expulso do Céu, comprazido com a profanação do lugar sagrado por parte do Papa, ver satisfeito o seu desejo de vingança (*Par* XXVII 22-27).

Duro desprezo exprime Dante também por Clemente V (1305-1314), Papa durante o seu exílio, considerando-o a expressão pior do mal, na Igreja e no mundo. O seu nome nunca é pronunciado no poema: é o

¹⁴ Depois de uma vida de astuto e valoroso homem de armas, Guido da Montefeltro arrependeu-se e fez-se frade franciscano para expiar os seus pecados. Porém, Bonifácio VIII, em guerra contra a família Colonna, chamou-o do convento para que o aconselhasse, prometendo-lhe absolvição antecipada. Para não incorrer na ira do Papa, ele aceitou o risco e aconselhou o engano: prometer a paz e não a manter. Chegada a última hora, reconhecerá o erro cometido: o Diabo levá-lo-á e são Francisco é impotente para o salvar.

Gascão que enganou Henrique VII do Luxemburgo (*Par* XVII 82), convidando-o a descer à Itália para a reconduzir ao bom caminho sob o seu domínio e, depois, obstaculizando-o torpemente ao favorecer a oposição por parte das cidades guelfas. Morto o imperador em Buonconvento, em 1313, sem ter podido levar a bom termo a empresa, Dante sentiu atraçadas as esperanças de uma *restauratio imperii*, e a impossibilidade imediata da sua sempre ambicionada monarquia universal; o Papa gascão é nos seus versos “um pastor sem lei” (*Inf* XIX 83), nem humana nem divina, que satisfazia apenas os próprios apetites. Dante nunca deixa de sublinhar as culpas graves: a simonia, ainda mais sórdido do que a de Bonifácio VIII, e a infame submissão a Filipe o Belo de França para conseguir o pontificado. Os versos lançam uma tremenda profecia (*Par* XXX 139-148): a “cega cupidez”, fonte de todo o mal, conduz à ruína o homem, semelhante à criança de peito que morre de fome, porém, rejeita a ama; à cabeça da Cúria, um pontífice comportar-se-á de modo elusivo e faaz com o imperador, mas Deus fá-lo-á ficar no “santo ofício” por pouco tempo (de facto, Clemente V morrerá oito meses depois de Henrique) e será lançado no fosso dos simoníacos, empurrando para o fundo do buraco o predecessor, Bonifácio VIII. O cume da baixeza moral e espiritual do Papa fica nítido na visão do canto XXXII do *Purgatório* (147-160), onde é representada a fornicação entre o gigante e a “puta desenvolta”, imagem de Filipe de França e a Cúria papal corrupta, figurada na simbologia apocalítica da *meretrix magna*; como a meretriz volveu ao poeta o olho cúpido, o gigante flagela-a dos pés à cabeça, depois arranca da árvore o carro da Igreja transformado em monstro e arrasta-o com a prostituta para a selva, símbolo da confusão moral e espiritual que provocou a deslocação da Cúria papal e do pontífice, em 1305, de Roma para Avinhão, deplorada por Dante na sua epístola aos cardeais italianos, onde os exorta a voltar a Roma.

5. Dante não faz referência ao pontificado de João XXI, nem na *Comédia* nem em qualquer outro texto. Mas é muito provável que, para ele, o lógico e o Papa sejam a mesma pessoa. O que pode significar, insisto, que omitiu a menção ao cargo pontifício devido à consideração pelo prestígio do sábio. De facto, no *Paraíso* dantesco, quando se trata de salvar a Igreja, que traiu a sua tarefa de guia espiritual por ambição dos bens temporais, Deus não confia a missão a um Papa: os dois campeões enviados em socorro da Igreja são o dominicano Tomás de Aquino (que no canto XI faz o elogio de Francisco de Assis, esposo da pobreza) e o

franciscano Boaventura (que no canto XII faz o encómio de Domingos, esposo da fé). Dos pecados dos Papas referidos, nenhum poderá ser imputado a João XXI. Quando muito, de transcurar as responsabilidades religiosas por causa do seu entusiasmo pela filosofia e pela ciência, isto é, pelo amor da sabedoria. As fontes do século XIII testemunham que, além da nobreza de espírito, era um homem de ciência dos pés à cabeça, deixando pensar que pode muito bem ter sido chefe da Igreja e, ao mesmo tempo, o autor de obras científicas e filosóficas¹⁵.

O dominicano Martino Polono (? –1278), cronista da Cúria, considera o Papa notável em diversas ciências¹⁶, mas acrescenta que lhe faltavam as naturais capacidades para as questões práticas, referindo-se certamente àquela falta de jeito característica do escolástico de gabinete. O franciscano Salimbene di Adamo (1221-1287), na sua *Crónica*, reconhece-o “magno sofista, lógico e disputador e também teólogo”¹⁷; Tiago de Varazze (1228/9-1292), autor da famosa *Legenda Aurea*, diz que era grande sumidade na ciência física [medicina?] e natural¹⁸; Tolomeo da Lucca (1236-1326/7), dominicano, que nunca refere o nosso autor como membro da sua Ordem, define-o como “importante na escrita”, “homem importante também na filosofia” e “pessoa dotada de cultura”, especialmente em medicina, tendo escrito sobre certas práticas relativas à saúde humana e composto um livro intitulado *Thesaurus pauperum*, como também um outro sobre questões segundo o modo e a forma do livro de Aristóteles¹⁹; Fr. Francesco Pepino (1244?-1314), cronista dominicano, considera-o “sobretudo um cultivador das letras... e

¹⁵ Traduzo o que sobre Pedro Hispano diz Étienne Gilson (2019, p. 319): «A ele se devem, além das *Summulae logicales* e das *Synkategoremata*, os comentários ao *De animalibus*, ao *De morte et vita*, ao *De causis longitudinis et brevitatis vitae* e ao *De anima*. A sua predileção por estes tratados é compreensível porque este lógico era ao mesmo tempo um médico. A sua principal obra filosófica é um tratado *Sobre a Alma*, e talvez um comentário ao *De anima* de Aristóteles; foram ambos recentemente publicados. O facto de Pedro continuar conhecido sobretudo pelas suas *Summulae logicales* deixou injustamente na sombra a importância do seu contributo para a filosofia.

¹⁶ Escreve: “*dictus in diversis scientiis famosus*” (in *Chronicon expeditissimum...emmendatum et auctum: opera Suffridi Petri Leonardiensis Frifii... Antuerpiae*, MDLXXIII, p. 413-419).

¹⁷ “*Magister... magnus sophysta, loycus et disputator atque theologu*” (Salimbene Adam MDCCCV – MDCCCXIII, p. 304.)

¹⁸ Escreve: “*scientia physicali et naturali multum esset repletus*” (Giacomo di Varazze OP, 1941).

¹⁹ Escreve: “*generalis clericus fuit, et praecipue in medecinis; unde et quaedam experimenta scripsit ad curas hominum; et librum composuit qui Thesaurus Pauperum vocatur. Fecit librum de problematibus iuxta modum et formam libri Aristotelis*” (Tolomeo da Lucca OP, MCMXXX, pp. 183-184; Idem, *Historia Ecclesiastica*, lib. 23, cap. XXI e seguintes).

um grande filósofo”²⁰, que gostava mais de questões de ciência do que dos assuntos do papado; e Riccobaldo da Ferrara (1245/6-1318), na sua *Historia Pontificum Romanorum* (1297), expressamente identifica o autor do tratado de Lógica com o Papa João XXI:

Johannes XXI, natione Hispanus [...]. Hic electus fuit Cardinalis a Gregorio X. Hic magnus Magister in scientiis plus delectabatur quam omnibus reliquis in negotiis. Cui nomen fuit Magister Petrus Hispanus qui Tractatus in logica composuit.²¹

É um facto que tal identificação não ocorre entre os comentadores da *Comédia* do século XIV²². Jacopo della Lana (1324-28) elucida: “Este foi aquele que fez os tratados de lógica, escreveu [livros] de filosofia e teologia”. Lê-se no *Ottimo Commento* (1333): “Este mestre Pietro Spagnuolo fez os tratados de lógica, e fez livros de filosofia e de teologia; tratados de lógica que dividiu em XII livros mais pequenos”. Pietro Alighieri (1340-42) escreve: “Petrus Hispanus, qui fecit tractatus logicales partitos in duodecim libelos”. O *Codice cassinese* (1350-75) informa: “eo quia composuit tractatus loice in 12. Libellis”; as *Chiose ambrosiane* (1355): “Qui composuit tractatus loyce et alios libros in gramatica”. Benvenuto da Imola (1375-80) esclarece: “hic fuit frater praedicator, qui fecit tractatus in logica, qui distincti sunt in duodecim libellis intra partem maiorem et minorem; quod opusculum fuit utile novellis introducendis ad logicam et artes; unde dicit: lo qual giù luce, scilicet, in mundo, in dodici libelli”. Chiose Vernon (c. 1390) só diz: “Também aí mete um que teve o nome Piero Ispano”. Francesco da Buti (1385-1395) explica mais extensamente: “e Pietro Spano; este foi mestre Pietro di Spagna que fez os tratados da Lo[g]ica que começam, *Dialectica est ars* etc., e também outras obras na santa Teologia, *O qual*; isto é, Pietro Spano, *em baixo*; isto é, no mundo, *luz*; isto é, resplende: porquanto se vê a ciência sua e vigora a fama sua, *em doze libelos*; estes foram doze livros, os quais fez o dito mestre Pietro Spano”²³.

²⁰ Escreve: “*oir litteratus apprime...magnus esset Philosophus*” (Fr. Francesco Pepino, Liber IV, cap. XIX, col. 723 in *Rerum Italicarum Scriptores*, T. nonus).

²¹ Cf. Ferrariensis, *Historia Pontificum Romanorum*, ed. L.A. MURATORI, *Rerum italicarum scriptores* t. IX, col. 181 (cit. De Rijk, *Peter of Spain Tractatus...*, p. XIII).

²² Cf. os comentários elencados no Dartmouth Dante’s Project; e Mendes F.P. 2019.

²³ Traduzo o italiano, mas mantenho as várias nomeações de Pedro Hispano que lhe são dadas pelos autores. Sigo o mesmo procedimento no parágrafo seguinte, tanto no caso do italiano como no do inglês.

Foi somente a partir da segunda metade do século XIX que os comentadores da *Comédia* começaram a identificar Pedro Hispano com o papa João XXI. O primeiro foi o italiano Luigi Benassuti (1864-1868): “*Pietro Ispano*, outro grande teólogo que compôs 12 livros de filosofia, come é dito no verso seguinte. O papa João XXI é conhecido pelos eruditos pelo nome de Pietro Ispano”. Até ao início do século XX fazem a mesma ligação: Henry Wadsworth Longfellow (1867), que traça uma breve biografia: “Peter of Spain foi o filho de um médico de Lisboa e foi o autor de uma obra de Lógica. Foi Bispo de Braga, depois Cardeal e Bispo de Túsculo e, em 1276, tornou-se Papa, com o nome de João XIX. No ano seguinte, foi morto pela queda de uma porção do palácio papal em Viterbo”; Hermann Oelsner (1899) acrescenta detalhes sobre a obra de lógica: “Petrus Hispanus, mais tarde papa João XXI, foi o autor de um pequeno e compacto livro de lógica, que conservou a sua popularidade ao longo de todo o período do Renascimento. É dele que derivam os bem conhecidos versos *memoria technica*, *Barbara Celarent*, etc.; embora se foi ele quem os inventou ou não seja matéria de controvérsia”; John S. Carroll (1904) continua a tradição da identificação que se mantém até hoje: “Peter of Spain possui a distinção de ser o único Papa, com a exceção do próprio ‘primeiro Pedro’, que Dante coloca no Paraíso. Nascido em Lisboa, tornou-se sucessivamente Arcebispo de Braga, Cardeal Bispo de Túsculo e, em 1276, Papa com o nome de João XXI. Não gozou durante muito tempo a dignidade: cerca de oito meses depois, foi morto durante o sono pela queda de um tecto no seu palácio em Viterbo. Os doze livros a que é feita referência são as suas *Summulae Logicales*, um manual de Lógica em que a bem conhecida fórmula lógica *Barbara Celarent*, etc., ocorre pela primeira vez”. Nos finais do século XIX, Francesco Cristofori²⁴, Richard Stapper²⁵ e Giovanni Petella²⁶, e outros no início do século XX²⁷, publicaram estudos em que demonstravam a identificação do famoso lógico e médico com o papa João XXI. E todos os comentadores modernos afirmam sem dúvidas que o lógico Pedro Hispano é o papa João XXI e que ele é beato no Paraíso não enquanto pontífice, mas enquanto sábio.

²⁴ Cristofori 1890.

²⁵ Stapper 1898.

²⁶ Petella 1899.

²⁷ Battelli 1918, p. 102; Barduzzi 1921; Bilancioni 1920-22; Douglas 1908.

O *Tractatus* de Pedro Hispano, escrito por volta de 1230, alimentou a lógica de Dante. Na *Monarchia* (Livro Primeiro, cap. XII), procurando demonstrar com silogismos que a boa organização e o bem-estar do mundo requerem a Monarquia (o Império), e que o homem sujeito ao poder de um chefe (o monarca ou imperador) é mais livre, Dante defende que o fundamento da liberdade (“a dádiva maior que Deus concedeu à natureza humana”) é o livre-arbítrio, isto é, o livre juízo da vontade, conduzido pela razão que leva a uma decisão; e ataca os lógicos que dão do livre-arbítrio uma definição correcta, mas superficial, sem o enquadrar no processo da apreensão, usando como exemplo uma proposição retirada do *Tractatus* (VII, 109). Na sua argumentação para provar que a melhor condição do género humano se realiza na concórdia, definida como o movimento uniforme de uma pluralidade das vontades que se harmonizam numa única direção, o monarca único, Dante usa uma distinção lógica conhecida graças ao *Tractatus* (III, 30), que tinha apresentado várias regras de distinção por prioridade; a quinta destas regras estabelecia que, quando dois termos são intercambiáveis, mas um é causa do outro, então aquele que é causa tem direito à prioridade; o raciocínio serve para demonstrar que tudo o que é *bonum* é necessariamente também *unum*, e para introduzir assim a concórdia como argumento para os fins da sua argumentação. No Livro III, cap. II, Dante pretende demonstrar que a missão e a autoridade do pontífice romano, enquanto sucessor de Pedro, são estritamente espirituais, portanto, que a autoridade do príncipe romano (“qui de iure monarcha mundi est”) depende directamente de Deus e não de um vigário ou ministro de Deus; usa de modo pessoal a teoria das relações lógicas entre termos opostos, contida no capítulo XII do *De interpretatione* (*Periermeneias*) de Aristóteles e exposta no *Tractatus*. No capítulo IV, Dante argumenta contra os que defendem que a autoridade do Império depende da autoridade da Igreja, e na sua confutação lógica usa, em âmbito dialético, o termo *falsum* em sentido lato, compreendendo também o *inopinável*, segundo a definição que Pedro Hispano dá no *Tractatus* (“o que vai contra a opinião de todos, ou da maior parte, ou dos sábios, e, entre estes últimos, ou de todos, ou da maior parte, ou dos mais conhecidos”, VII, 16). No capítulo V, confutando a argumentação segundo a qual a Igreja precede o Império em autoridade, caracteriza a *falácia* contra a forma que consiste no assumir como causa (isto é, premissa) num raciocínio aquilo que não o é, segundo il *Tractatus* (VII 164-170). No mesmo capítulo XII (12, 3), caracteriza a *falácia* “*secundum accidens*”, que consiste no erro lógico que se comete quando se pensa que um sujeito e

os seus acidentes partilham necessariamente todos os mesmos predicados (*Tractatus*, VII 102-119); no caso em questão, para distinguir o que diz respeito ao Papa e ao Imperador enquanto homens (em relação à sua natureza substancial), e enquanto, respectivamente, Papa e Imperador (em relação à sua natureza accidental).

Indiscutivelmente, Dante bebeu da lógica filosófica de Pedro Hispano. E se este é João XXI, tal significa que a *razão* é uma via possível, completada com a *fé*, para a beatitude. Na *Comédia*, razão e fé iluminam o caminho do peregrino Dante na sua ascense intelectual, moral e espiritual. E o Dante escritor afirma claramente que a finalidade do seu *Convívio* é “induzir os homens à ciência e virtude” (I, 9). No que respeita ao *saber*, Dante atribui-lhe uma importância primordial: configura-se logo no início do *Convívio* (com declarada derivação aristotélica) como a satisfação de um estímulo inato inculcado pela divina providência no intelecto humano para que se cumpra a perfeição da pessoa; todos desejam naturalmente a ciência, porque é “a última perfeição da nossa alma”: reside nesta máxima perfeição a nossa maior felicidade. Dante revela que, no período seguinte à morte de Beatrice, a prima beatitude da sua alma, procurou consolação no estudo da filosofia, e tece um apaixonado louvor do seu novo amor e do estudo da matéria doutrinal. Define *Filosofia* como o amoroso uso da sabedoria, ao qual se chega através da doutrina adquirida com amoroso estudo. E considera que a “finalidade da Filosofia é aquela excelentíssima dileção que não sofre qualquer interrupção ou verdadeiro defeito, isto é, verdadeira felicidade que por contemplação da verdade se adquire” (III, xi, 14). É certo que a sabedoria humana nesta vida terrena produz uma felicidade incompleta, porque a plenitude apenas se consegue depois da morte-libertação da matéria, no conhecimento e no amor da Causa primeira. Mas são Tomás de Aquino diz que enquanto o homem se dedica ao estudo da sabedoria participa já de qualquer modo na verdadeira beatitude (*Summa contra Gent.* 1, 1 cap. 2); e Dante repete-o no *Convívio* (III, xv, 2-3), escrevendo que nos olhos (as demonstrações) e no riso (as persuasões) da Sabedoria

se percebe aquele prazer altíssimo de beatitude, cujo máximo bem está no Paraíso. Este prazer noutra coisa de aqui em baixo não pode existir, a não ser no contemplar estes olhos e este riso. E a razão é esta: que, uma vez que todas as coisas desejam naturalmente a sua perfeição, sem aquela não pode [o homem] ser contente, que é ser beato [...].

E assevera ainda: “o desejo natural para o homem é saber e, sem cumprir o desejo, não pode ser beato” (III, xv, 7); ou segundo o grau de sabedoria que alcança a beatitude imperfeita na terra, ou segundo aquela que permite a beatitude perfeita no além.

Se a razão (a ciência e a filosofia) e a fé coincidem em Pedro Hispano, ao mesmo tempo médico, lógico e papa, não há dúvida que merece um lugar no Paraíso. E é muito gratificante pensarmos dantescamente que a sabedoria pode levar à plena felicidade e que é uma via possível para a beatitude.

Referências bibliográficas

- Alighieri, Dante (2021), *Divina Comédia*, tradução de Jorge Vaz de Carvalho, Imprensa Nacional, Lisboa.
- Barduzzi, Domenico (1921), *Di un maestro dello studio senese nel Paradiso dantesco*, in “Bollettino senese di storia patria”, 28, Siena, pp. 417-429.
- Battelli, Guido (1918), *Pietro Hispano medico filosofo e pontefice col nome di Giovanni XXI*, in “Il VI Centenario Dantesco”, Bollettino del Comitato cattolico per l’Omaggio a Dante Alighieri, Scuola Tipografica Salesiana, Ravenna, 1914/1921.
- Bilancioni, Guglielmo (1920-22), *Pietro Ispano*, in “Rivista di storia critica delle scienze mediche e naturali”, 11, pp. 49-67.
- Cristofori, Francesco (1890), *Di Pietro Hispano ricordato da Dante nel canto 120 del Paradiso e dell’identità di lui con il Papa Giovanni XXI*, in “Nuovo Giornale Arcadico 3”, Milano.
- Douglas, Langton (1908), *Political and social history of the Republic of Siena*, J. Murray, London.
- Giacomo Di Varazze OP (1941), *Chronica civitatis Januensis – Cronaca di Genova dalle Origini al MCCXCVII – Studio Introduttivo e testo critico commentato di Giovanni Monleone*, vol. II, Roma, Tip. Del Senato.
- Gilson, Étienne (2019), *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, Catholic University of American Press.
- Meirinhos, José (2013), *O Tesouro dos pobres de Pedro Hispano, entre o século XIII e a edição de Scribonius em 1576*, in A. Andrade, J. Torrão, J. Costa, J. Costa (eds.), *Humanismo, Diáspora e Ciência (séculos XVI e XVII): Estudos, catálogo, exposição*, Biblioteca Pública Municipal do Porto – Universidade de Aveiro, Porto, pp. 327-350.
- Mendes, Fernanda Pereira (2019), *A Divina Comédia e Petrus Alfonsi Hispanus O.P.: Outro Português Notável na Idade Média?*, in “Guarecer. Revista Eletrônica de Estudos Medievais”, 4, pp. 31-48.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1973), *Obras médicas de Pedro Hispano*, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 45-48.

- Petella, Giovanni (1899), *Sull'identità de Pietro Hispano, medico in Siena e poi papa col filosofo dantesco*, in "Bollettino senese di storia patria", 6, Siena, pp. 277-329.
- Rijk, Lambertus Marie de (1972), "Introduction", in Pedro Hispano, *Tractatus*, Van Gorcum & Comp., B. V. Assen.
- Stapper, Richard (1898), *Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) ed il suo soggiorno in Siena*, in "Bollettino senese di storia patria", 5, Siena, pp. 424-431.

Dois comentários invisíveis sobre a obra de Sonia Netto Salomão

José Luís Jobim (Universidade Federal Fluminense)

Abstract: Neste breve trabalho, vou tornar públicos dois comentários sobre a obra da Professora Sonia Netto Salomão, que não são visíveis, porque não foram publicados, mas que poderão contribuir no futuro para uma melhor avaliação da circulação da obra desta docente e pesquisadora da Universidade La Sapienza. O primeiro, sobre seu premiado livro *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, foi apresentado oralmente em evento conjunto da Embaixada do Brasil e da Sapienza, na Itália, e na Biblioteca Nacional, no Brasil, mas só é conhecido dos públicos destas duas ocasiões, porque nunca foi publicado, tornando-se por assim dizer *invisível* para quem não esteve presente naqueles eventos. O segundo comentário é ainda mais invisível, porque nem sequer um público restrito de eventos acadêmicos presenciais teve acesso a ele. Explico: a menção constou da minha resposta ao editor de um tradicional e prestigioso periódico norte-americano dedicado ao mundo de língua portuguesa. Eu havia submetido àquele periódico um artigo sobre os pareceres de Machado de Assis para o Conservatório Dramático Brasileiro e, como resposta, um(a) parecerista anônimo(a) trouxe à baila o livro *Censores de Pincenê e Gravata*, publicado por Sonia Netto Salomão em 1981. O artigo foi depois publicado, mas a minha resposta a(o) parecerista, obviamente, não, porque não era pública, permanecendo, portanto, invisível até agora.

Na história dos sistemas literários, existe uma face mais visível, que é a das obras publicadas, mas esta não é a única. Já foi demonstrado amplamente que há outros elementos, não necessariamente publicados, que também constituem o universo dentro do qual as obras publicadas surgem e circulam. Algumas vezes, estes elementos são efetivamente cruciais para a própria existência das obras, como foi o caso das cartas, no sistema literário brasileiro do Modernismo.

Por exemplo¹, a publicação de muitos volumes de correspondência de autores modernistas tem demonstrado que, no sistema literário modernista brasileiro, havia pelo menos duas modalidades de crítica literária: uma *externa e pública*, por assim dizer, praticada em jornais e revistas; outra *interna e privada*, praticada entre literatos. A primeira, mais visível, tinha uma relação mais aparente com o que se fazia em outros sistemas literários ocidentais. A segunda, invisível publicamente, foi muito mais importante no que diz respeito aos produtos finais que hoje dispomos para analisar: as obras literárias dos missivistas, porque nessas cartas os autores pediam opinião sobre os textos que estavam naquele momento elaborando, e recebiam de volta um tipo de crítica que atuava sobre seu trabalho *in progress*, gerando pelo menos três situações. Ou o autor modificava seu texto, acolhendo as sugestões de seu “crítico”; ou ele fazia uma outra versão, que não correspondia nem à anterior, nem à sugerida por seu “crítico”; ou ele mantinha sua versão (apesar da “crítica”) e, nesse caso, essa versão não era *a mesma* para ele, porque a manutenção da versão anterior agora era fruto de uma reflexão desenvolvida a partir de uma opinião contrária – e, por consequência, a conclusão pela reiteração da forma anterior era marcada por uma decisão que considerou *impertinentes* as objeções feitas àquela forma.

Na universidade contemporânea, a atividade de crítico se dá predominantemente em periódicos científicos, aos quais os textos do crítico devem ser submetidos – e, em função deste fato, apenas os que são aprovados por pareceristas destes periódicos são publicados. Ou seja, há uma série de trabalhos que jamais circularão, embora tenham sido escritos.

Neste breve trabalho, vou tornar públicos dois comentários sobre a obra da Professora Sonia Netto Salomão, que não são visíveis, porque não foram publicadas, mas que poderão contribuir no futuro para uma melhor avaliação da circulação da obra desta docente e pesquisadora da Universidade La Sapienza. O primeiro, sobre seu premiado livro *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, foi apresentado oralmente em evento conjunto da Embaixada do Brasil e da Sapienza, na Itália, e na Biblioteca Nacional, no Brasil, mas só é conhecido dos públicos destas duas ocasiões, porque nunca foi publicado, tornando-se por assim dizer *invisível* para quem não esteve presente naqueles eventos.

¹ Jobim 2017, pp. 208-226.

O segundo comentário é ainda mais invisível, porque nem sequer um público restrito de eventos acadêmicos presenciais teve acesso a ele. Explico: a menção constou da minha resposta ao editor de um antigo e prestigioso periódico norte-americano dedicado ao mundo de língua portuguesa. Eu havia submetido àquele periódico um artigo sobre os pareceres de Machado de Assis para o Conservatório Dramático Brasileiro e, como resposta, um(a) parecerista anônimo(a) trouxe à baila o livro *Censores de Pincenê e Gravata*, publicado por Sonia Netto Salomão em 1981. O artigo foi depois publicado, mas a minha resposta a(o) parecerista, obviamente, não, porque não era pública, permanecendo, portanto, invisível até agora. Começo, então, pelo primeiro livro.

1. Machado de Assis e o cânone ocidental

A coleção Brasil-Itália da Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro publicou um universo seletivo de livros que abordam paradigmas críticos interdisciplinares e temas referentes ao Brasil e à Itália, em estudos relevantes. *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, de Sonia Netto Salomão, é um deles. Desde o seu lançamento, destacou-se pela alta qualidade, em um campo – o da crítica literária machadiana – em que muito já se escreveu, mas nem sempre bem ou de forma inovadora. Não foi surpresa, portanto, que o livro tivesse ganhado o prestigioso prêmio Jabuti – sendo o único título da EDUERJ a ter recebido este galardão.

De fato, o ensaio que a professora Salomão ofereceu ao público machadiano acrescentou novas perspectivas e novos dados de contexto e crítica aos empreendimentos anteriores, pois buscou identificar como Machado configurou em sua própria obra os efeitos das leituras que ele fez de autores importantes na história da literatura, a partir das quais produziu uma síntese criativa original derivada dos processos de “aclimação” do alheio.

Com a palavra “aclimação”, Machado descrevia a adaptação transformadora de um elemento originário de um lugar, ao inserir-se em outro. Usando a voz do personagem Lelio, em crônica publicada na seção “Balas de estalo” da *Gazeta de Notícias*, Machado explicou que, embora se imagine no Brasil que as coisas são iguais às do local de origem, em função da “aclimação” elas podem transformar-se, mesmo quando mantêm a mesma designação:

–Você repare que cada coisa tem o seu nome; mas o mesmo nome pode não corresponder a coisas ou pessoas semelhantes. Quiosque, por exemplo. Lá fora, o quiosque é ocupado por uma mulher que vende jornais. Cá dentro é o lugar onde um cavalheiro vende bilhetes de loteria e cigarrinhos de palha nacional. Nome idêntico, coisas diversas, lei de aclimação².

Uma das grandes qualidades de *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* é que Sonia Netto Salomão não se limitou a construir hipóteses, pois apresentou as comprovações textuais de sua argumentação, sempre que foi necessário, permitindo ao leitor uma visão comparativa abrangente. Por exemplo, no que diz respeito à função da crítica, a autora também preferiu considerar que a tarefa da crítica é dar conta de todas aquelas particularidades que caracterizam a poética de um autor e a sua língua, analisando os códigos de época presentes no seu texto.

Neste sentido, e seguindo o roteiro da autora, a primeira seção do livro, intitulada “A um crítico”, abordou o papel da elaboração crítica no tecido narrativo machadiano, a partir dos anos oitenta, como um processo mais forte do que aquele designado como *intertextualidade* ou *dialogismo*, porque nele a ironia é o elemento básico para o que a autora chama de “trabalho de antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental”³.

No que diz respeito, por exemplo, à questão do tempo e da memória, Sonia Netto Salomão aponta a relação do romance machadiano da segunda fase com as pesquisas que se desenvolviam na segunda metade do Oitocentos, como se comprova pelas obras lidas e anotadas do que restou de sua biblioteca na Academia Brasileira de Letras – como *Les maladies de la mémoire*, de Théodule-Armand Ribot, e *Prolégomènes à la psychogénie moderne*, de Pierre Siciliani –, mas acrescenta que não se pode excluir que tivesse conhecimento do debate que se travava na França, naquele período, sobre a relação entre as categorias de tempo e espaço e a sua medição numérica, desenvolvida pela matemática. Para a autora, a teorização desenvolvida mais densamente por Bergson já estava no ar antes de ser formalizada pelo filósofo francês, e foi captada por Machado, na fase madura do autor, inclusive como elemento que favorecia o desenvolvimento de personagens complexos psicologicamente

² Assis 1998, p. 228.

³ Salomão 2016, p. 235.

(em oposição às “marionetes” configuradas pelo determinismo realista/naturalista), principalmente através da leitura que Machado realizava de periódicos internacionais como a *Revue de deux mondes*.

Embora já no primeiro capítulo a autora nos apresente esta “antropofagia *ante litteram*”⁴, a análise mais extensa no que diz respeito à literatura e cultura italianas ocorre no terceiro capítulo, intitulado “Machado de Assis e a Itália”. Nessa seção, Sonia Netto Salomão não se limitou a garimpar referências na obra machadiana, como no passado alguns críticos fizeram, como, por exemplo, Otto Maria Carpeaux, nos anos 40, e Edoardo Bizzarri, na década de 60, sem, no entanto, entrar no mérito da escritura machadiana. Sua opção demandou um esforço muito maior, porque ela escolheu apresentar ao leitor o quadro mais abrangente em que a presença italiana se inseria, no Rio de Janeiro do tempo de Machado, incluindo não apenas a literatura mas também o jornalismo, o teatro e a ópera, para isso sistematizando, no Capítulo III.2, principalmente, informações dispersas, ou mesmo oferecendo novos dados de crítica e de contexto, de que a “tinta da melancolia”⁵, extraída de Machiavelli, ou a história da ópera italiana no Rio de Janeiro são exemplos.

Para a autora, a Itália representou a fonte clássica machadiana, porque lá ele foi buscar a latinidade e o fundamento do humanismo. Se, por um lado, o leitor não familiarizado com a tradição literária em jogo na obra machadiana pode não perceber as marcas, pistas e alusões que Machado elabora em seus textos, por outro lado o leitor mais bem formado percebe que essas marcas, pistas e alusões não significam uma reiteração dos textos referenciados, mas, isso sim, um piscar de olho para o público, que poderá perceber as camadas de elaboração autoral, levando a um produto final que se diferencia das eventuais referências, isto é, não as retoma nos termos em que faziam sentido no original.

Em seu trajeto na Sapienza, Sonia Netto Salomão manteve um longo percurso de pesquisa sobre o trabalho de tradução da obra machadiana já feito na Itália, percurso do qual se beneficia em sua atividade crítica; mas é fundamental destacar aqui que a autora também se beneficia de sua experiência como tradutora e supervisora de traduções de Machado para o italiano, como a do romance *Quincas Borba*, ou das narrativas curtas *A chinela turca* e *Teoria do medalhão*.

⁴ Ibid.

⁵ Salomão 2016, p. 231.

No que diz respeito às convicções da autora sobre as questões tradutórias, é nítida a sua ênfase na perspectiva hermenêutica para o tradutor (e para o crítico): é necessário conhecer a obra e saber interpretá-la, com o fim de transpô-la para um outro contexto linguístico e cultural. De fato, a autora parte do pressuposto de que o tradutor, antes de mais nada, deve ser um leitor competente, que saiba processar o texto original de forma adequada às suas características formais e contextuais, para poder fazer com sucesso a tradução:

Se o tradutor não domina a hermenêutica do texto, se não sabe interpretar, não saberá traduzir e geralmente falha nos momentos cruciais do texto. [...] A tarefa do tradutor deve ser a recriação da relação historicamente viva do autor com a linguagem literária do seu tempo, oferecendo-nos, o mais possível, a dimensão da sua originalidade⁶.

No caso do contexto de recepção das traduções italianas de Machado, a autora chama a atenção do leitor para uma diferença importante em relação a outros brasileiros também traduzidos: enquanto Jorge Amado e Guimarães Rosa ganharam versões em italiano no *boom* do realismo fantástico, e Clarice Lispector entrou na Itália beneficiando-se dos chamados *gender studies*, que privilegiaram a autoria feminina, Machado teve uma outra sorte:

Quanto a Machado, as traduções parecem responder mais a escolhas individuais do que a uma expectativa efetiva ou a uma tendência particular que venha do sistema literário e cultural como um todo, como os romances que falam de imigração, os quais tanto interesse despertam nesse início do século⁷.

Finalmente, é importante ressaltar a faceta da autora como crítica da tradução, que aparece com brilho no livro. Nesse quesito, além das observações mais gerais sobre o resultado do empreendimento, Sonia Netto Salomão ilustrou as opções de cada tradutor(a) no confronto entre duas culturas, contextos históricos e tradições retóricas e literárias.

Assim, aprendemos que a tradução de *Dom Casmurro* feita por Manzi e Nachbin (Fazi Editore, 1997) "... é uma cópia com pequenas mudanças, caracterizando uma situação praticamente de plágio. Teria sido mais profissional declarar que atualizaram a boa tradução de

⁶ Ibid., pp. 359-360.

⁷ Ibid., p. 327.

Marchiori, e seriam julgados positivamente por esse esforço”⁸. Também aprendemos que a tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feita por Silvia Marianecci em 2005 (Roma, Azimut), tentando “atualizar” Machado, usou como título do volume a famosa primeira frase do capítulo XVII: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.”⁹ Sonia Netto Salomão cita as próprias palavras de Marianecci – em que essa tradutora menciona que o projeto de tentar tornar atual “de modo pretensioso” conteúdos distantes do horizonte cultural dela era “temerário” –, mas acrescenta: “O projeto editorial segue o projeto tradutório, com o intuito flagrante de modernização do volume. Deve-se perguntar se Machado teve a mesma intenção, quanto ao projeto editorial da obra, o que não nos consta”¹⁰.

A leitura desse volume de Sonia Netto Salomão não apenas nos informa sobre a qualidade das opções feitas pelos tradutores italianos de Machado. Ela também nos traz elementos para pensarmos sobre as escolhas feitas por tradutores em outras línguas. Por exemplo, a tradução de *Quincas Borba* para o inglês, feita por Clotilde Wilson e primeiramente publicada em 1954, pode ter utilizado a tradução italiana, feita por Giuseppe Alpi e publicada em 1930, com o título *Gioachin Borba: l'uomo o il cane*. A semelhança do título em inglês (*Philosopher or dog?*) parece indicar que a tradutora anglófona pelo menos consultou a tradução italiana, já que o título em português é completamente diferente.

No que diz respeito a opções tradutórias, é igualmente importante assinalar que Sonia Netto Salomão não descuida do detalhe em suas análises críticas, e, entre outras coisas, fornece ao leitor uma amostra pertinente das escolhas lexicais produzidas na tradução de Machado para o italiano e dos vocábulos sobre os quais os tradutores escolheram produzir notas explicativas, em vez de apenas colocar uma palavra equivalente em italiano.

O vocábulo *chácara*, por exemplo, tanto pode ser objeto de uma nota, como na tradução de *Memórias póstumas* em 1928 (“Casa di campagna in Brasile, e anche il terreno quasi sempre coltivato che la circonda”¹¹), quanto pode ser simplesmente substituído por um termo

⁸ Ibid., p. 355.

⁹ Assis, 2001, p. 101.

¹⁰ Ibid., p.345

¹¹ Ibid., p. 333.

equivalente (“proprietà”, “villa”¹²), como na tradução de 1929. De todo modo, o que importa destacar é que a autora está sempre atenta aos detalhes, sem que isso signifique descurar do quadro maior em que esses detalhes se inserem.

Como especialista tanto em tradução quanto na obra de Machado de Assis, a autora se movimenta com desembaraço entre os contextos culturais e linguísticos, produzindo uma interpretação da obra machadiana e de suas traduções que não exclui as suas fontes como parte da própria cultura em que se insere.

Se Machado louvava o leitor atento, verdadeiramente ruminante, que tinha quatro estômagos no cérebro, e por ele fazia passar e repassar os atos e os fatos, creio que teria aprovado com louvor este livro de Sonia Netto Salomão, talvez mesmo qualificando-o como um exemplo de crítica ruminante em tom maior.

2. Censores de pincenê e gravata

Embora este livro de 1981 tenha tido destaque, em seu lançamento, não é meu objetivo aqui comentá-lo. O que pretendo fazer é mostrar como, além das citações que circularam em artigos, capítulos de coletâneas e livros, *Censores de pincenê e gravata* também teve uma circulação “invisível”, por assim dizer. Explico.

No início dos anos 2000, submeti um artigo em inglês sobre a atuação de Machado de Assis no Conservatório Dramático Brasileiro a um importante periódico norte-americano. Recebi dois pareceres conflitantes. Um o aprovava sem restrições, apenas argumentando que eu poderia tê-lo submetido em português, língua que também é aceita por aquele periódico. O outro parecer fazia uma série de “objeções” ao texto e demandas de alteração, algumas inclusive incorretas – isto é, que significariam inserir dados falsos ou impertinentes no artigo. O importante aqui é que o(a) parecerista anônimo(a), para tecer suas objeções ao artigo submetido, usa o livro de Sonia Netto Salomão. Desde já, peço desculpas pela linguagem crua e direta que utilizei no e-mail que citarei, já que minha resposta ao editor em princípio não era destinada a ver a luz do sol. Decidi divulgá-la aqui, para mostrar à nova geração de estudiosos da literatura, em um momento no qual há uma demanda de “internacionalização”, como funcionam de fato

¹² Ibid., p. 337.

os processamentos desta internacionalização... Além disso, estamos já em uma era em que os pressupostos da ciência aberta pregam a necessidade da transparência em todas as etapas do processamento do conhecimento científico; hoje, divulgar pareceres a artigos submetidos a periódicos não é mais uma exceção, mas uma regra de procedimento amplamente utilizada. O que se segue é o texto recortado do meu e-mail ao editor:

Caro XXXX,

Escrevo-lhe novamente, agora para tratar do artigo. Começo por agradecer pelo encaminhamento.

Lendo os 2 pareceres, vejo que será interessante tanto reescrever quanto cortar algumas coisas. [...]

Por outro lado, acho que é interessante você dar uma lida nas minhas observações sobre os tópicos levantados pelo segundo parecerista. (Concordei integralmente com o primeiro.) Isto porque parece que há uma hierarquia em que o segundo parecerista deve ser mais levado em consideração do que o primeiro, e, embora eu concorde em reescrever e cortar várias passagens, há um limite além do qual não estou disposto a ir. Assim, por favor leia o que seria a minha proposta de reescritura e me diga, francamente, se acha que seria satisfatória. Se não for, podemos parar a história por aqui, o que nos pouparia tempo e trabalho, não é mesmo?

Escrevi minhas propostas logo após as observações do parecerista, em português.

1) The introduction does not place the topic of the paper within a suitable context to explain why it is important that we read this essay. There is not enough information on the history of the SNT in the introduction that captures in a synthetic manner the goals and objectives of the Institute, other famous authors before Machado that had an association with it and with its censorship. One book that is missing from the bibliography and that would help with this is Sonia Salomão Khéde's *Censores de Pincenê e Gravata* from 1981. Yan Michalski's book *O palco amordaçado* might also provide an historical perspective on the SNT and its role in the censorship of theater.

Sonia Salomão Khéde foi minha colega de pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, nos anos setenta. O trabalho mencionado tem relação com o curso que fizemos juntos, com o falecido professor Guilherme Figueiredo (o famoso autor de teatro, também irmão de nosso último ditador militar, João Batista Figueiredo). Foi

lá que tivemos contato com as fontes primárias que ela usou no livro. A primeira parte do livro citado é a dissertação de mestrado dela. A segunda, é uma série de entrevistas com personalidades da época sobre censura. Ela me disse, quando da publicação, que a segunda parte tinha sido uma exigência da editora, a qual achava que o público não se motivaria a comprar um livro que tratasse apenas do século XIX. A primeira das entrevistas (ela chama de “depoimentos”) é com Yan Michalski, que era o mais famoso crítico teatral de então. O título dado a este “depoimento” foi “O palco amordaçado”, repetindo o do livro que ele lançou em 1979 (“O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979”).

A razão de eu não ter mencionado o livro dela é a seguinte: 1) as citações básicas sobre a legislação do Conservatório Dramático Brasileiro, tanto ela quanto eu retiramos do Galante de Souza, que ambos citamos; 2) ela literalmente não diz uma palavra sequer nem sobre Machado nem sobre os pareceres de Machado para o CDB (veja em sua biblioteca aí o livro dela, e confira nas páginas 103-106), que são objeto de meu interesse. Assim sendo, num esforço para atender a solicitação de citação deste livro, proponho: 1) incluir nota no meu texto, mencionando o referido título e incluí-lo também na bibliografia final.

Quanto ao Yan Michalski, acho que deve ter havido algum mal-entendido. Explico. Como o próprio título do livro dele já diz, trata-se de obra referente à censura teatral durante a ditadura militar brasileira, a partir da década de 60 do século XX. Talvez a minha referência no parágrafo inicial tenha confundido o leitor. Parece que há também uma certa confusão de datas e siglas, pois o “SNT” (Serviço Nacional de Teatro) a que se refere o parecerista foi uma instituição criada pelo Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, também do século XX, e nada tem a ver com o National Theater Institute (que é a tradução para Conservatório Dramático Brasileiro). Por alguma razão, o parecerista usa reiteradamente SNT, aparentemente em situações onde caberia CDB, ao longo de outros itens de seu parecer. É claro que seria relevante, como diz o parecerista, que eu usasse o Michalski para tratar do SNT e da censura na ditadura militar pois foi o crítico teatral mais importante da segunda metade do século XX no Rio de Janeiro. Acho até que seria interessante um trabalho acadêmico mais analítico sobre a censura durante a ditadura militar ou o SNT, que abrangesse todo o período da ditadura (e não apenas os 15 primeiros anos), mas a minha questão é de outro século. Meu texto é sobre o XIX.

Assim, se vocês acharem importante satisfazer também este item, proponho fazer uma nota ao primeiro parágrafo, sugerindo a leitura do livro de Michalski, para os interessados em conhecer mais sobre os 15 primeiros anos de censura sob a ditadura militar. Acho que vai ficar esquisito,

para um leitor que conheça o assunto. Só de improviso, imagino uma série de questões: “Por que esta menção, se o texto refere-se a outro século? Se escolheu mencionar o século XX, por que os 15 primeiros anos da ditadura? Por que não o início do século? Ou a ditadura de Vargas? Ou qualquer outra coisa? Aliás, por que não um outro artigo, falando do século XX, em vez do XIX? Etc.” Enfim, se a solução proposta servir...

2) The thesis statement on p. 2 does not really orient the reader toward the purpose of the essay. It promises to tell us what the nature of Machado’s work was for the SNT, but in fact, it does not tell us anything about that nature in the thesis statement itself. The essay does suggest that Machado’s interventions as a censor were both moralistic and aesthetic in nature, but the author fails to draw any conclusions or comparison with this information. For example, is this surprising information given Machado’s later work as an author? What should we make of this discovery about Machado as a censor?

Este trabalho é o primeiro a tratar analiticamente de Machado como parecerista do CDB (calculo que seja o CDB a que ele esteja se referindo, não o SNT, como está escrito). Creio que poderá abrir espaço para outros, que no futuro possam, usando o que fiz, “draw conclusions or comparison with this information”, o que não poderia ser feito de forma consequente agora, muito menos nas poucas linhas que se teria para, num artigo grande como este, produzir argumentos que não pertencem ao corpo do texto principal. Minha tese básica, corretamente percebida pelo parecerista é que “Machado’s interventions as a censor were both moralistic and aesthetic in nature”, e busco relacionar isto às propostas do próprio CDB e ao ambiente de escrita teatral da época, evocando, através dos próprios pareceres machadianos, os autores franceses que ele leu. A resposta à pergunta “What should we make of this discovery about Machado as a censor?”, seria um outro artigo, of course.

3) On p. 3 the author reveals that the article “makes manifest a desire to exercise a role in the work’s aesthetic character that is absolutely foreign to more recent censorship.” This is good, but what does this say about Machado? The title of the article implies that morality is the theme, but here the author discusses aesthetic inventions. So, what is the importance and relationship of these two kinds of censorship? What do they say about a young Machado?

Parece que meu ponto pode não ter ficado tão claro quanto pensei: o CDB tinha, além da tradicional defesa da “moral e dos bons costumes” (das autoridades constituídas etc.), uma pretensão pedagógica em nível

estético, que aparece em seus próprios estatutos. Creio que Machado, até por sua juventude à época, poderia ter-se seduzido por esta função pedagógica. No entanto, em seus pareceres, o que se pode constatar é que a pedagogia estética tem um papel absolutamente secundário em relação à defesa da “moral e dos bons costumes”. Ou seja, na prática, o estético vai para o brejo. Proponho reescrever os trechos em que verbalizo isto, para tornar mais claro este ponto.

[...]¹³

Embora o uso do livro *Censores de pincenê e gravata* pelo(a) parecerista anônimo(a) não tenha sido adequado, ele também demonstra que este livro de Sonia Netto Salomão circulou em lugares muito além de sua origem, o que comprova a importância da autora e de sua obra.

Se já se apontou que os atuais meios de medir impacto da produção científica pecam por restringir-se ao que é visível (hoje em dia, principalmente artigos em periódicos científicos publicados online), é importante aqui ressaltar que, se *impacto* significa a citação de obras em outras obras, ele está muito longe de se restringir ao âmbito do que pode ser apreendido em buscadores automáticos eletrônicos. Restringir-se a estes buscadores significa ignorar vastas redes de citação que são virtualmente invisíveis para estes buscadores, como foram os dois casos que apontamos aqui.

Referências bibliográficas

- Assis, Machado de (1998), *Balas de estalo de Machado de Assis*, in H. H. P. de Luca (ed.), Annablume, São Paulo.
- (2001), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ateliê Editorial, São Paulo.
- Jobim, José Luís (2017), *Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920* in “Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”, 68, pp. 208-226.
- Salomão, Sonia Netto (1981), *Censores de pincenê e gravata*, Pasquim Rio de Janeiro.
- Salomão, Sonia Netto (2016), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹³ E-mail ao editor. Rio de Janeiro, 2003.

O pêndulo machadiano

Kenneth David Jackson (Yale University)

Abstract: Ao invocar um pêndulo livre e um relógio sem ponteiros, no romance *Dom Casmurro*, Machado aboliu o tempo cronológico, revelando a força fundamental despercebida que cria o tempo. Desafia a nossa maneira convencional de pensar e de representar o tempo, com mais atenção à duração e ao conceito da eternidade. Com esse contraste dramático, Machado cria cenas quase de ópera cômica, com a interação entre a fantasia psicológica e a realidade narrativa. Como autor, assume um ponto de vista narrativo fora do tempo cronológico.

Em 1851, Léon Foucault montou pêndulos altos, virando livremente no espaço no Observatório de Paris e no Panthéon; atendendo à rotação da terra, os pêndulos completavam um círculo completo num período relacionado à latitude, descoberta popularizada por Umberto Eco no romance *Il pendolo di Foucault* (1988). A precessão dos pêndulos de Foucault constituía a primeira prova da rotação da terra, pois uma ação física visível dependia de uma força invisível maior¹. Em 1602, Galileu descobrira que o período do pêndulo é independente da amplitude da sua moção e da sua massa, assim revelando a sua relação íntima com o tempo e a marcação do tempo em relógios de pêndulo, invenção de Christiaan Huygens em 1656.

No romance que é o eixo da sua ficção, *Dom Casmurro*, Machado de Assis aboliu o tempo cronológico com o mesmo pêndulo, ao pedir ao leitor para imaginar um relógio que tivesse apenas um pêndulo livre: “Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo”

¹ Foucault 2000.

(DC, CII)². Os leitores são convidados a imaginar um paradoxo, uma contradição radical entre forma e função na oscilação atemporal e aparentemente sem sentido de um pêndulo num relógio estranho que nega o sentido prático da sua existência, uma vez que não mostra o tempo de maneira legível. Na falta de números ou de medidas, porém, o relógio sem mostrador estaria mostrando, na verdade, a força fundamental despercebida, revelada pelo pêndulo de Foucault, que cria o tempo. Como escritor, Machado invoca as forças subjacentes despercebidas, movimento e tempo, representadas metonimicamente pelo relógio incomum, que desafia a nossa maneira convencional de pensar ou de representar, sendo apenas a superfície visível do tempo³. O conceito do tempo como medida de um presente temporal e linear já se encontra entranhado no pensamento ocidental, enquanto a sua função fundamental científica é dividir a duração, aparentemente eterna, à base da rotação da terra. Os pêndulos em movimento permitem visualizar essa força eterna. Machado seguiu o conceito de Baruch Espinosa da eternidade independente da duração (*Ethica*, 1677) e repetiu a ideia numa crônica: “Não há tempo nem espaço, há só eternidade e infinito, que nos levam consigo” (“A Semana”, 16 setembro 1894)⁴.

Vários princípios-chaves que governam a escrita e as ideias de Machado entram em jogo no caso do seu relógio hipotético e imaginativo, princípios estes que sugerem como operava a sua metodologia ficcional tão refinada. O filósofo Benedito Nunes descreve como a desconexão entre forma e sentido cria o humor, o paradoxo e o absurdo em momentos imaginativos anormais, porém reveladores: “O contraste dramático entre forças opostas e irreduzíveis torna-se um quiproquó, um *embroglio* de ópera cômica, que mistura o que devia ficar separado”⁵. Numa cena quase mozartiana de ópera cômica, no romance *Quincas Borba*, durante uma festa Rubião e Sofia vão ao jardim e observam as estrelas. Lá, o tempo do relógio e o tempo eterno se encontram quando Rubião pede a Sofia que “... todas as noites, às dez horas, fitasse o Cru-

² Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 729. *Dom Casmurro* será indicado, daqui por Diante, como DC, com o número do capítulo.

³ A frase é título de Michael Gubser, autor de *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit, Wayne State University Press, 2006. Riegl, historiador da arte, defende que a arte comunica a consciência do tempo de uma cultura.

⁴ Machado de Assis, vol. III, 2004, p. 623.

⁵ Nunes 1989, p. 21.

zeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens” (QB, XLI)⁶. A confusão, ou neutralização de forças opostas, dramatiza a interação entre a fantasia psicológica, a projeção e a realidade narrativa, da mesma maneira que uma produção dramática, ou uma ópera. É precisamente por causa do seu movimento aparentemente sem sentido que o pêndulo consegue satirizar e subverter todo um sistema de medir o tempo; desconstrói uma forma universal de medir a existência que a sua invenção tornara possível.

Machado discursa sobre os significados variáveis do tempo no conto *Linha reta e linha curva* (1865-66): “O tempo está nas nossas impressões. Há meses para os infelizes e minutos para os venturosos!”⁷. A confrontação entre autor e leitor, norma da ficção machadiana, recebe uma ilustração cômica quando o narrador-autor de *Memórias póstumas*, Brás Cubas, acusa os leitores de serem o maior defeito do seu livro: há tensão narrativa entre o narrador morto e o livro vagaroso, com omissões e saltos estranhos, enquanto os leitores vivos preferem uma narração fluida com ação orgânica e conclusão. A descontinuidade acaba revelando algumas conexões que existem entre dimensões diferentes.

Ao abolir a marcha do tempo, o relógio sem ponteiros define um momento eterno por oxímoro, sendo o tempo visivelmente não visto, ou ausente. O relógio está em branco, o ambiente é inconsequente e os princípios subjacentes estão escondidos, como comenta Machado no conto *Só!*: “Nem *havia horas*; o tempo ia *sem* as divisões que lhe dá o relógio, como um *livro sem capítulos*”⁸. Uma das características principais da obra de Machado, seja nas preocupações filosóficas, seja nas inovações estilísticas e formais, é a consciência de uma eternidade atemporal e a adoção de um ponto de vista do eterno, localizado nas constelações do céu, no pico das montanhas e nas verdades filosóficas eternas comunicadas pelas fábulas.

Nos seus poemas, Machado preparou desde cedo um pano de fundo teatral e alegórico para a eternidade terrestre: “Com que a mão criadora do universo / Fixou a tela azul da larga tenda / Em que apenas um dia nos sentamos, / Os que viemos do nada, os que apressados / Vamos

⁶ Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 672. *Quincas Borba* será indicado, daqui por Diante, como QB, com o número do capítulo.

⁷ Machado de Assis, vol. II, 2004, pp. 117-52.

⁸ Machado de Assis, “Só!”, *Gazeta de Notícias* (6 jan. 1885); Vol. II, 2004, p. 1049.

em busca da encoberta terra/ Da eternidade” (*O Almada*, Canto VIII, XVI)⁹. Escrever do ponto de vista da eternidade afeta o julgamento de questões morais, éticas e filosóficas. O influente diário contemporâneo do teólogo suíço Henri-Frédéric Amiel, conhecido por Machado, descreve o senso de remoção de assuntos terrestres produzido por pontos de vista eternos e absolutos:

Quando um homem já tocou o absoluto, tudo que poderia ser diferente do que é lhe parece indiferente. Todas essas formigas perseguindo fins particulares o faz sorrir. Ele observa seu quarto desde a lua. Ele contempla a terra das alturas do sol; ele considera sua vida do ponto de vista do Hindu ponderando os dias de Brahma; ele contempla o finito do ângulo do infinito; e assim a insignificância de todas aquelas coisas que os homens têm por importantes torna o esforço ridículo, a paixão burlesca e o preconceito absurdo (3 jul. 1874)¹⁰.

Em *Dom Casmurro*, o jovem Bento Santiago olhou fundo nos olhos da Capitu, que comparou à ressaca, como “... não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. Viu as pupilas cavernosas, escuras, ameaçadoras, ao ponto de suspenderem o tempo: “Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios”. Bento continua a temporalizar a eternidade, com a psicologia de vingança que o consumia: “Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Esse outro suplício escapou ao divino Dante, mas não estou aqui para emendar poetas” (*DC*, XXXII)¹¹.

⁹ Machado de Assis, vol. III, 2004, pp. 280-81.

¹⁰ “Une fois qu’on a tâté de l’absolu, tout ce que pourrait être autrement qu’il n’est vous paraît *adiaphoron*. Toutes ces fourmis poursuivant des buts particuliers vous font sourire. On regarde sa chaumière depuis la lune; on envisage la terre des hauteurs du soleil; on considère sa vie du point de vue de l’Indou, pensant aux jours de Brahma; on contemple le fini sous l’angle de l’infini, et des lors l’insignifiance de toutes ces choses tenues pour importantes rend l’effort ridicule, la passion burlesque et le préjugé bouffon” (3 juillet 1874), *Journal Intime*, X, Lausanne, 1992, p. 27.

¹¹ Machado de Assis, vol. I, 2004, pp. 842-43.

Ao assumir o ponto de vista da eternidade, fora do tempo e contra o tempo, Machado consolida a sua narrativa num paradoxo. Aumenta o quadro de referência e ao mesmo tempo contempla o mistério da existência do lado de fora, além da vida. Brás Cubas, no leito da morte, teve um devaneio em que se viu com a amante Virgília enquanto jovens, “[...] porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis...” (MPBC, VI)¹². Por um momento mágico conseguiu desafiar o tempo voltando o relógio para permitir uma visão nostálgica e arrebatadora da paixão da juventude. A eternidade, porém, usando uma das palavras empregadas por Machado, é o espaço incomensurável no qual a morte logo iria espalhar as suas cinzas: “Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte” (MPBC, VI)¹³.

“[...] [P]orque se eles pegam de namoro” é a advertência com que o charlatão José Dias avisa D. Glória, mãe de Bento, sobre o jovem filho e a moça vizinha, Capitu e, ao ouvir a frase, os joelhos do jovem tonto enfraquecem. Começa a escutar mensagens de uma palmeira, dos passarinhos, das borboletas e dos gafanhotos, todos apoiando os seus sentimentos amorosos, e mesmo assim Bentinho fica inquieto. Sente-se incapaz de dar prazer. Nos encontros, descreve Capitu como expansiva e infinita, enquanto ele é prosaico e culpado: “[...] ouvira-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer” (DC, XII)¹⁴. Corcovado é o cume daqueles tempos desocupados, presente na imaginação de Capitu, nos seus sonhos sobre a vida e a eternidade num estado de prazer etéreo, num voo às alturas¹⁵. Alguns anos depois, quando Bento é mandado para o seminário de São José, comenta que chorou mais lágrimas do que todas derramadas desde Adão e Eva. O exagero ameaça provocar um colapso do tempo num choro constante e eterno. Logo rebaixa e perdoa a reação ao notar na sua memória que “[...] aos quinze anos, tudo é infinito” (DC, L)¹⁶.

¹² Ibid., pp. 518-20. *Memórias póstumas de Brás Cuba* será indicado, daqui por Diante, como MPBC, com o número do capítulo.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., pp. 820-22.

¹⁵ A estátua “Cristo Redentor,” desenho de Heitor da Silva Costa, esculpido na França por Paul Landowski, foi inaugurada no Corcovado em 12 de outubro de 1931.

¹⁶ Machado de Assis, vol. I, 2004, pp. 861-2.

Machado como autor lê a realidade pela lente do pêndulo em movimento, primeiro do ponto de vista do universo e da eternidade, vendo as ações humanas – passadas, presentes e futuras – a partir de uma perspectiva atemporal e, ao mesmo tempo, observando as ações terra a terra, dos habitantes e da realidade social. Tal posição dialética solidifica o laço entre o mundo brasileiro observado, o microcosmo do império, de um lado, e as grandes forças eternas, responsáveis pelo tempo e pelo universo, do outro. Essas ficam fora do nosso alcance e, às vezes, distantes da compreensão humana. A intenção do autor é investigar, revelar e evocar não apenas as verdades do seu tempo, mas as do tempo universal. Escrever além do seu tempo, segundo Wilson Martins, é evidência da procura por temas e valores eternos na obra de arte:

Na história das artes, os monumentos que ficaram, foram não os que se preocuparam absorventemente com o seu tempo, mas os que, embora presos a ele por laços maiores ou menores, responderam a essa ânsia do eterno que só o homem possui entre todas as espécies animais. Refletindo o eterno e o permanente, a obra de arte pode responder às exigências transitórias de cada época; refletindo as exigências transitórias de cada época, a obra de arte não pode responder ao permanente e ao eterno (Martins, 1957, p. 39)¹⁷.

Como notou o filósofo Ludwig Wittgenstein, o ponto de vista do eterno é a característica que define as obras de arte: “A obra de arte é o objeto visto *sub specie æternitatis*; e a boa vida é o mundo visto *sub specie æternitatis*. É essa a conexão entre arte e ética”¹⁸. Na ficção machadiana, os personagens habitam um mundo-universo de significação épica, destinado a durar tanto quanto os pêndulos e governado por deuses fatais, ou por forças ocultas vislumbradas pelo leitor apenas entre as linhas, quando a coerência narrativa quebra, ou em momentos de humor seco, irônico e sofisticado.

Há um terceiro princípio aplicável à ficção machadiana, no movimento do pêndulo em oscilação harmônica simples, tocando sempre os lados opostos de um círculo imaginado. Essa oscilação é governada por regras físicas de deslocamento, amplitude e frequência, sem a interferência de ações ou emoções humanas. Aquilo que se toma muitas

¹⁷ Martins 1957, p. 39.

¹⁸ Wittgenstein 1961, p. 83: “The work of art is the object seen *sub specie æternitatis*; and the good life is the world seen *sub specie æternitatis*. This is the connection between art and ethics”.

vezes por ambiguidade nos romances machadianos pode ser explicado por essa oscilação recíproca entre pontos opostos, com o fim de exemplificar a presença contraditória, porém simultânea de opostos, de emoções conflitantes, tendências, motivos ou mudanças provocadas pelo tempo. A dúvida nas obras machadianas, em casos de evidência inconclusiva ou de múltiplas soluções possíveis, é na maioria das vezes a tentativa de um narrador de insistir, persuadir ou enganar os leitores por meio de evidências incompletas, conflitantes, simbólicas ou preconceituosas; para completar o quadro o leitor deverá procurar os dados que faltam, examinar outras pistas no texto, ler com mais atenção e com um parâmetro maior de interpretação. O autor-narrador Conselheiro Aires entende que a reciprocidade requer repetição, que pode ter efeitos contrários à boa prosa de ficção:

Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida... Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas refeições, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma cousa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto (*Memorial de Aires*, “30 de setembro, 1888”) ¹⁹.

Machado, o moralista racional, prefere ser sugestivo a inconclusivo quanto ao ritmo da vida: os pontos mais extremos do arco são sempre de relação, unidos pelo pêndulo num universo de movimentos e de relacionamentos recíprocos, visíveis no mesmo arco em que os pontos opostos se tocam. Brás Cubas viu nessa relação “...uma certa ação recíproca, regular, e talvez periódica, – ou para usar de uma imagem, há alguma cousa semelhante às marés da Praia do Flamengo e de outras igualmente maravilhosas” (*MPBC*, C) ²⁰. Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago julgou as intenções boas e más pelo relógio: “Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação” (*DC*, CXVIII) ²¹.

O trabalho do leitor, então, não é de decidir entre duas alternativas, ou de criar ambiguidades, mas observar veleidades entre os limites e as regras de deslocamento, qual o seu significado na passagem do tempo,

¹⁹ Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 1155.

²⁰ Ibid., pp. 604-605.

²¹ Ibid., p. 923.

nos padrões e ritmos da vida e nos exemplos repetitivos da psicologia humana. Machado resolve contradições, por exemplo, ao mostrar que um lado, ou um extremo, pode ser substituído pelo seu inverso ou oposto, com o qual intuitivamente tem algum grau de parentesco. Nas *Memórias Póstumas*, o marido de Virgília, o político Lobo Neves, rejeita a nomeação como governador de uma província porque o decreto é datado no dia 13, mas mais tarde aceita a segunda nomeação porque a data é dia 31.

O ponto de vista do eterno do autor e dos narradores contrasta com a dimensão linear e temporal dos leitores; nessa tensão Machado encontra um dos fundamentos da sua ficção. Recapitula um dos princípios estéticos que o dramaturgo e ensaísta Maurice Maeterlinck promulgou num aforismo: “Ce qui nos distingue les uns des autres, ce sont les rapports que nous avons avec l’infini”²². A virada do pêndulo une as dimensões eternas e temporais da vida e, dessa maneira, tem um papel estrutural e temático na ficção. Brás Cubas acha que cada tique-taque do relógio no capítulo “O pêndulo” é parte de uma contagem regressiva: “...esse tique-taque soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida ... *Outra de menos... Outra de menos... Outro de menos*” (MPBC, LIV)²³. Quando o relógio para, ele dá corda imediatamente para não perder a conta dos instantes perdidos da vida. A permanência é atribuída ao relógio material, “Um relógio é definitivo e perpétuo,” enquanto o tempo mortal permanece preso na ilusão dos seus tique-taques sequenciais, como Brás ironizava com uma fatalidade devastadora: “O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre” (MPBC, LIV)²⁴. Com apenas o movimento do pêndulo, o relógio machadiano oscila entre a esperança por mais tique-taques e o desespero provocado pela sua ausência. Através da ficção, os extremos se encontram, balançam e neutralizam a diferença radical.

Ainda há uma inferência filosófica a seguir, ligada ao relógio sem mostrador, que é a de uma verdade subjacente, ou de um princípio profundo invisível, a partir do qual se mede um mundo finito de duração ainda incerta. A invenção do relógio inaugurou a contagem regres-

²² Maeterlinck 1925, p. 187.

²³ Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 555.

²⁴ Ibid., p. 569.

siva da vida disponível para cada pessoa. Um dos choques do relógio sem mostrador é a impossibilidade consequente de ouvir ou de ver as indicações do destino. Resulta num aprimoramento da indeterminação e imprevisibilidade da vida. Num relógio de corda assustador Brás Cubas ouve apenas o contar fadado não apenas dos instantes da vida, mas da psicologia da existência humana; concomitantemente, observa a atração fatal do mecanismo, que disfarça e transmite um desejo perverso, ou mesmo uma necessidade de contar cada instante perdido, ato que Brás compara a moedas que o diabo tira da sacola da vida e passa para a morte, uma por uma.

A metáfora faustiana é atravessada por uma vontade de conhecimento que é precisa e científica, porém fatal e inútil, levando constante e inevitavelmente à morte, como o último homem que consulta o relógio para saber o momento exato em que a sua espécie é extinta. Se, como aprende Brás, todas as instituições ou se transformam ou morrem, o que resta de definitivo e perpétuo é o relógio ilusório com o constante tique-taque. O relógio sem ponteiros é por isso estranho, no sentido de *uncanny*, porque lembra a distância e a indiferença das forças fundamentais das percepções e dos sentimentos humanos, também do vácuo deixado pelo mostrador vazio, como se a falta de ponteiros e a surdez dos tique-taques, se restauradas, pudessem confirmar mais uns instantes de vida a contar. As viradas do pêndulo preveem o nosso fim, são indicadores cômicos da nossa dependência e vulnerabilidade:

Vê agora a neutralidade deste globo, que nos leva, através dos espaços, como uma lancha de naufragos, que vai dar à costa; dorme hoje um casal de virtudes no mesmo espaço de chão que sofreu um casal de pecados. Amanhã pode lá dormir um eclesiástico, depois um assassino, depois um ferreiro, depois um poeta, e todos abençoarão esse canto de terra, que lhes deu algumas ilusões (MPBC, LXX)²⁵.

Machado trabalha na sua ficção com perguntas sem resposta e ações sem explicação. Se o tempo, como medida da duração da vida, parasse de verdade por causa da falta de marcadores nos relógios, a percepção consequente do nada constituiria um abismo de proporções inimagináveis. Os personagens principais da ficção machadiana enfrentam constantemente esse abismo, definido metonimicamente pela oscilação contínua, misteriosa e sem medida dos pêndulos nos reló-

²⁵ Ibid., pp. 583-584.

gios da cidade do Rio de Janeiro. Alguns quadros de Salvador Dalí mostram relógios derretidos, sinal do colapso do tempo e da subconsciência, empregando técnicas plásticas bem precisas para retratar o tema surrealista. Da mesma maneira, os relógios machadianos também transmitem o estranho ou *uncanny*: eles mantêm a sua influência, posição, forma e função, mas se tornam estranhos e vazios pela perda dos ponteiros, e consequentemente de significado e propósito, já que não podem ser interpretados. O narrador do conto *O Espelho* (1882) se lembra da sua leitura do poema *The Old Clock of the Stairs* (1845) de Henry Wadsworth Longfellow:

Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac, tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever! – For ever, never!* confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: -- *Never, for ever! – For ever, never!* Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. *Tic-tac, tic-tac*. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma...²⁶

O tique-taque do pêndulo abre o espaço de uma ausência, visualiza o abismo entre forma e sentido, uma ligação que falta, um espaço, como se os ponteiros ausentes do relógio indicassem um componente incoerente, não acabado ou inútil da realidade, uma espécie de DNA lixo, um episódio onírico ou fantástico cujo sentido desconhecido e estranho tem um papel decisivo no processo de cognição, percepção e comportamento humano. Esses abismos formam o limiar da loucura e do estranhamento, são dimensões surrealistas que assombram como buracos negros na experiência e psicologia humanas. Nesse sentido, a imagem do tempo é consoante com as do Salvador Dalí e René Magritte. O relógio estranho poderia ter servido de modelo para um quadro de Magritte, que poderia ter pintado o desencontro surreal e surpreendente entre objeto e conceito, numa sequência de pêndulos compridos,

²⁶ Machado de Assis, vol. II, 2004, pp. 349.

virando sem propósito, flutuando no ar, sem hora, enquanto as lojas burguesas da cidade estariam cheias de relógios elegantes sem ponteiros. O relógio machadiano atemporal e aparentemente fútil é exemplo criativo de uma obra narrativa aberta, na qual uma descontinuidade de grande alcance, ou um paradoxo, altera e desafia a organização e a operação do mundo. O autor quebra a lógica da narração, de uma maneira aparentemente cômica ou absurda, com a intenção de fazer o leitor pensar de maneira diferente; substitui uma forma de pensar e de representar por outra, deixando a impressão de uma falha, deficiência ou limitação na forma previamente primária de pensar.

No mundo literário, os personagens estão conscientes da presença de um abismo, do limiar do encontro da civilização burguesa com o primitivismo, no seu fundo psicológico e social mais atávico, e com o vazio nas áreas da filosofia e da religião. Esses abismos circunscrevem as dimensões mais estranhas e assombrosas do mundo que achamos que conhecemos. A mudança inesperada, com a sua dimensão cômica, choca Brás Cubas quando se encontra com o colega de escola Quincas Borba, agora pobre e vestido de trapos. Antes de se encontrar no Passeio Público, Brás sentiu a “atração do abismo,” e na separação tenta fazer dos seus pensamentos um adágio, “...encarar o abismo que separa as esperanças de um tempo da realidade de outro tempo...” (MPBC, LX)²⁷. Mas a sua filosofia superior é rebaixada ao descobrir que no abraço de despedida Quincas Borba furtou o seu relógio.

O coração humano, com a sua psicologia insondável, é outro dos abismos machadianos. Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago admite aos leitores que entende o curso desastroso dos eventos, perdendo o controle depois da leitura dos olhos de Sancha, a esposa do amigo Escobar, com intenções sedutoras, mesmo sem entender a razão do seu comportamento: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (DC, CXIX)²⁸. Se Bento tivesse se lembrado dos ciúmes do mar e dos olhos de Capitu, do capítulo CVII, talvez tivesse encontrado a pista para explicar os motivos escondidos: “A recordação de uns simples olhos basta para fixar outros que os recordem e se deleitem com a imaginação deles. Não é mister pecado efetivo e

²⁷ Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 574

²⁸ Ibid., p. 925.

mortal..." (DC, CVII)²⁹. A promessa às leitoras de mudança de rumo é fortificada pelo olhar demorado à fotografia do querido amigo Escobar no escritório, é revogada definitivamente pela notícia chocante do seu afogamento que imediatamente se seguiu.

A morte e o sofrimento são acréscimos pungentes às questões e dimensões desconhecidas. Brás Cubas testemunha a morte da esposa do capitão do navio, Leocádia, e louva falsamente a elegia escrita pelo capitão na sua memória; quando a própria mãe falece após longa agonia, Brás fica sem palavras frente à dor e à aleatoriedade da morte: "Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, era força que morresse assim...?" Pela primeira vez, ele olha... "o abismo do Inexplicável..." embora continue a falar com a sua habitual presunção (MPBC, XXIII, XXIV)³⁰.

Machado segue o balançar do pêndulo nos duplos papéis de autor-analista e autor-filósofo dos hábitos e rituais da vida diária da sua cidade-universo. As perspectivas a partir do alto, de artista e analista, constituem o fundamento da sua filosofia literária: considera a vida, revisita os anos passados, olha novamente para o espetáculo do mundo, avalia coisas vistas e não vistas, compara os conteúdos diversos, reconcilia a memória com a experiência e depois compõe o seu texto original. Observador do cume do morro, Machado antecipa a posição de Joyce no romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), quase seu contemporâneo: "O artista, como o deus da criação, fica dentro ou atrás ou além da sua invenção, invisível, refinado ao ponto de não existir, indiferente, aparando as unhas."³¹ Na sociedade dos homens, coloca-se em frente do palco metafórico de Calderón em *La vida es sueño* (1635), "que toda la vida es sueño y los sueños son," que põe em dúvida a cognição e o significado das coisas. Ao compor o seu teatro do mundo, partindo da cidade do Rio de Janeiro, Machado junta essas duas perspectivas, ao repensar a experiência do lado de fora, observando mais uma vez o espetáculo do mundo, enquanto do lado de dentro comenta o palco onde os assuntos humanos estão acontecendo, sujeitos à catarse, ilusão, dissimulação e decepção. Nesse palco atua o humor superior de *Don Quixote*, capaz de admirar a nobreza da ilusão e das falhas humanas.

²⁹ Ibid., pp. 912-913.

³⁰ Ibid., pp. 545.

³¹ Joyce 2013, p. 205.

A estrutura literária, a filosofia e o conteúdo da obra machadiana se encontram nesses cenários sobrepostos. Depois de observar o teatro do mundo, de dentro e de fora, conclui quase relutantemente que a vida é “certamente um baile em casacos alugados”³², interpretado por personagens que geralmente ignoram as mudanças transientes e efêmeras da vida diária e social. Machado vê o mundo como teatro, define a sua arte com consciência superior, observa os limites da razão numa sociedade muitas vezes irracional e registra os absurdos e a vacuidade do comportamento humano com um humor distante e calculado.

Através da sua ficção, Machado trabalha com as descontinuidades do tempo, medido por relógios com e sem ponteiros. No desfecho de *Quincas Borba*, como dramaturgo despercebido nos bastidores, inclui instruções para a reação da plateia e dos leitores: “Eia! chora ... se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa. O Cruzeiro que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (QB, CCI)³³.

Referências bibliográficas

- Amiel, Henri-Frédéric, *Journal intime*. Bernard Gagnebin & Philippe M. Monnier, eds., 12 vols., Lausanne, Éditions L'Age d'homme, 1976-1994; *Amiel's Journal: The Journal intime of Henri-Frédéric Amiel*. Mrs. Humphrey Ward, trad., introd. & notas. London: Macmillan, 1885.
- Assis, Machado de (2004), *Obra Completa*. 3 vols., edizione di Afrânio Coutinho, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro. <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista>
- Assis, Machado de (1893), “A Semana”, *Gazeta de Notícias*, 11 junho 1893, Rio de Janeiro.
- Assis, Machado de (1885), “Só”, *Gazeta de Notícias*, 6 janeiro 1885, Rio de Janeiro.
- Barretto Filho, José (2014), *Introdução a Machado de Assis & outros ensaios*, Topbooks, Rio de Janeiro.
- Eco, Umberto (1988), *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto (1989), *O pêndulo de Foucault*, tradução de Ivo Barroso, Record, Rio de Janeiro.
- Foucault, M. L. (2000), *Physical demonstration of the rotation of the Earth by means of the pendulum*, Franklin Institute, Philadelphia.

³² Machado de Assis, “A Semana”, *Gazeta de Notícias* (11 jun. 1893)

³³ Machado de Assis, vol. I, 2004, p. 806.

- Gubser, Michael (2006), *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit.
- Joyce, James (2013), *Um retrato do artista quando jovem*, tradução de Elton Mesquita, Hedra, São Paulo.
- Maeterlinck, Maurice (1904), *La vie profonde*, in *Le trésor des humbles*, Société du Mercure de France, Paris.
- Martins W. (1957), *Sessão solene de instalação*, in *Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*, Anhembi, São Paulo.
- Nunes, Benedito (1989), *Machado de Assis e a filosofia*, in "Travessia", 19, pp. 7-23.
- Ribeiro, Thiago (2019), *O abismo do inexplicável em Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Pedregulho, Vitória ES.
- Riedel, Dirce Côrtes (1959), *O tempo no romance machadiano*, Livraria São José, Rio de Janeiro.
- Wittgenstein, Ludwig (1961), *Notebooks 1914-1916*, Harper, New York.

La critica della traduzione come incontro tra discipline nelle proposte metodologiche di Sonia Netto Salomão

Marcella Petriglia (Cattedra Vieira – Sapienza)

Abstract: Nel presente studio si propone una sistematizzazione dei contributi di Sonia Netto Salomão relativi alla critica della traduzione, sottolineando in particolare come nella bibliografia presa in esame le analisi di stampo traduttologico si articolino con le riflessioni sul processo di elaborazione testuale. La critica della traduzione, con la sua vocazione fortemente storica, storiografica e filologica, si rivela, infatti, adatta a conciliare le molteplici istanze e gli innumerevoli stimoli che emergono da questo intersecarsi. Si vedrà come nella produzione dell'autrice questo connubio si esplica in un'abbondanza di strategie analitiche e proposte metodologiche.

Negli ultimi decenni gli studiosi hanno esplorato la pluralità di prospettive offerta dall'incontro tra analisi traduttologiche e di tipo genetico, un incontro significativo e fecondo che ha a lungo tardato¹ e grazie al quale questi due ambiti si coniugano nel segno del movimento del testo. L'enfasi posta sullo studio in prospettiva genetica delle traduzioni, praticato con sempre maggior zelo, in convegni e volumi dedicati², ad esempio, comporta, tra le molte dirette conseguenze, una

¹ Si vedano Durand-Bogaert 2014; Distefano 2015.

² Si pensi al lavoro svolto dal Centre for Manuscript Genetics dell'Università di Anversa e dall'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes) di Parigi (con la pubblicazione, già nel 1995, del volume *Génétique & Traduction* a cura di Serge Bourjea, atti del congresso dedicato al tema svoltosi ad Arles, e il "Séminaire Multilinguisme, Traduction, Création" dedicato nel 2021-22 alla *Génétique des traductions*). In Brasile hanno avuto luogo il "I Simpósio Internacional de Crítica Genética, Tradução Intersemiótica e Audiovisual" (Nuproc, 2011) e il "II Simpósio Internacional de Crítica Genética e Tradução" (Universidade Federal de Santa Catarina, 2014). La rivista della USP *Manuscrita* ha dedicato nel 2011 il volume n. 20 alla traduzione. Nel volume 14 (2015) di *Linguistica Antverpiensia* intitolato *Towards a Genetics of Translation*, Anthony Cordingley e Chiara Montini propongono

valorizzazione degli archivi dei traduttori, che senza dubbio concorre a una maggiore conoscenza del più generale contesto letterario e artistico in cui hanno operato. Il terreno da coltivare è sterminato, non solo per la recente, appunto, messa a fuoco dei possibili sviluppi di questa unione fruttuosa e delle strategie e metodi che ne risultano, ma anche per la mole di materiale da analizzare che si offre agli specialisti.

Negli studi di Sonia Netto Salomão riflessioni sulla traduzione e sul processo di elaborazione testuale si coniugano dando vita a prospettive critiche diverse e la critica della traduzione – che, per quanto riguarda le letterature lusofone, la studiosa ha sostanzialmente introdotto in Italia – si configura come l’ambito più adatto a conciliare le molteplici istanze e gli innumerevoli stimoli che emergono da questo intersecarsi. Questa disciplina degli studi traduttivi, la cui definizione e sistematizzazione diventa per gli esperti sempre più urgente³, ha una vocazione fortemente storica, storiografica e filologica sulla quale Sonia Netto Salomão pone costantemente l’accento. La critica della traduzione può mettere in evidenza, ad esempio, il ruolo centrale che la traduzione ha ricoperto nella formazione delle letterature e delle lingue⁴, dando vita a un nuovo approccio alla storiografia letteraria, ormai libero dal concetto romantico di letteratura nazionale, essendo la traduzione vista come “studio ermeneutico di una tradizione, ma anche come confronto di modelli e di tradizioni”⁵, oltre a contribuire a una storia della traduzione che sia al contempo storia della cultura e delle idee. È, quest’ultima, una delle linee di ricerca frequentate dalla studiosa. Recuperando le teorie proposte dalla scuola di Tel Aviv e, in particolare, da Gideon Toury, Sonia Netto Salomão sottolinea, infatti, come il processo traduttivo e la ricezione di un testo siano guidati da

la designazione “Genetic Translation Studies”. Nella terza edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020) appare per la prima volta il lemma «Genetic criticism», a cura di Anthony Cordingley (pp. 208-13). Del 2021 è il volume Nunes, A., Moura, J., Pacheco Pinto, M. (org.es), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Bloomsbury.

³ Si veda Osimo 2004.

⁴ Afferma André Lefevere: “C’est en démontrant le rôle énorme qu’ont joué les traductions dans l’évolution des littératures qu’on pourra révéler la ‘polyglossie littéraire’ comme donnée de base de toute littérature européenne depuis le Moyen Âge, et de toute littérature extra-européenne depuis le dix-neuvième siècle” (Lefevere 1993, p. 32). Cfr. anche Folena 2021.

⁵ Salomão 2018a, p. 10.

norme condivise dalla comunità ricevente⁶. In uno studio delle versioni di *O Primo Basílio* di Eça de Queirós, che si configura, infatti, come un esempio di *cultural studies* comparati⁷, Sonia Netto Salomão analizza la ricezione del romanzo così come emerge dalle traduzioni in francese, castigliano, italiano e inglese più prossime alla sua pubblicazione, concentrandosi sul tema dell'adulterio e sui diversi tipi di censura operati dai traduttori, che agivano motivati da quanto ritenevano che i lettori potessero accettare o meno. Nei casi proposti, alcuni dei quali relativi a opere appartenenti a un sistema periferico che vengono integrate in uno centrale, secondo le teorie di Even Zohar, la traduzione si configura come riscrittura dell'opera originale: Sonia Netto Salomão afferma con Robert Darnton⁸ che la riscrittura di un testo rientra, insieme alla manipolazione e alla riduzione, tra i meccanismi censori delle società moderne⁹.

La necessità di sistematizzare i contributi relativi alla critica della traduzione e di codificare il *modus operandi* più proficuo dal punto di vista ermeneutico rende utile estrapolare dai lavori realizzati della studiosa in questo ambito il metodo da lei proposto e messo in pratica. Il primo passo è la definizione del *corpus*, composto dalle traduzioni che si intende studiare e a proposito delle quali bisogna possedere quante più informazioni possibili. Ciò vale anche per le case editrici che le hanno pubblicate e per gli stessi traduttori. Fondamentale è, poi, la conoscenza della genesi e della storia redazionale del testo di partenza¹⁰. L'esistenza di un'edizione critica, così, è senza dubbio utile per il traduttore e per il critico perché non solo permette di ottenere una maggiore conoscenza del processo di scrittura di un'opera, ma è anche una chiave per comprendere le strategie attuate dal traduttore:

⁶ Salomão 2022, p. 92; Salomão 2023.

⁷ Salomão 2022; Salomão 2023.

⁸ Darnton 2014.

⁹ Sui concetti di "riscrittura" e di "patronato" elaborati da Susan Basnett e André Lefevere si veda Salomão 2023, p. 390.

¹⁰ Afferma Franco Buffoni: "Lo dimostra molto bene Lorenzo De Carli nel saggio *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, mettendo a confronto le varie traduzioni italiane della *Recherche* (Raboni, Ginzburg, Mucci, Schacherl, Nessi Somaini, Pinto). Ebbene, dall'analisi testuale appare evidente come i traduttori che hanno potuto (e voluto) accedere anche all'avantesto (nel caso di Proust, ovviamente, i *Cahiers*), avendo colto il percorso di crescita, di germinazione, subito da quel particolare passaggio proustiano, siano poi stati in grado di renderlo con maggiore consapevolezza critica ed estetica" (Buffoni 2004, pp. 18-9).

A edição crítica é preciosa no caso da tradução não apenas pelos óbvios motivos de fidelidade e correção do prototexto como também por permitir ao tradutor perceber o movimento da escrita do autor, as escolhas do seu estilo, indicando o material sobre o qual lavorou, descartando, reescrevendo ou conservando, simplesmente¹¹.

Lavora così Giuseppe Alpi, primo traduttore italiano del romanzo machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, che dimostra di conoscere l'*editio princeps*, come emerge dalle riflessioni sul romanzo che egli affida alla prefazione¹².

Altri aspetti che il critico deve considerare sono l'influenza dell'autore sulla letteratura della lingua in cui scrive e la ricezione dell'opera tradotta nella cultura d'arrivo. A questo scopo, utili sono la ricerca e la raccolta delle recensioni e delle critiche alle traduzioni, pubblicate, di solito e principalmente, su giornali e riviste¹³. Può essere altresì auspicabile l'analisi del tipo di pubblicazione in rapporto alle strategie traduttive operate. Quanto ai paratesti, la studiosa li considera come "elementos integrantes da atividade de tradução"¹⁴ e luogo di espressione per i traduttori:

Os paratextos garantem, portanto, perspectivas críticas e informações documentais, sendo que as notas e os glossários instruem sobre a mudança histórico-semântica dos lexemas considerados no percurso das várias traduções tomadas diacronicamente. Indicam, igualmente, a mudança não só da recepção da obra do autor, como as mudanças no método de traduzir e no modo de perceber a obra traduzida e o contexto cultural que representa¹⁵.

Copertina, illustrazioni, prefazioni, postfazioni, note e glossari spesso forniscono informazioni sul metodo e sul progetto del traduttore, ma anche sulla posizione dell'autore e della cultura di partenza nella cultura ricevente¹⁶, esplicitano aspetti relativi all'intertestualità e ragguagliano il lettore sulla valutazione delle opere in un determinato momento storico. Queste conoscenze sono necessarie alla critica della

¹¹ Salomão 2019a, p. 64.

¹² Salomão 2019b, pp. 335-336.

¹³ Salomão 2022, p. 98; Salomão 2023.

¹⁴ Salomão 2014, p. 21. Cfr. anche Batchelor 2018.

¹⁵ Salomão 2019b, pp. 330-331.

¹⁶ Salomão 2019a, p. 62.

traduzione, che è parte della critica letteraria e che, oltre ad offrire materiale per le future traduzioni, “também oferece dados importantes sobre a poética de um escritor que é ressaltada pelo tradutor”¹⁷. Una volta inquadrati i paratesti ed estrapolati i dati che essi forniscono, si procede poi all’individuazione e all’analisi delle unità di traduzione (nomi propri, lessico, elementi stilistici come diminutivi o ripetizioni e comunque tutti quei tratti peculiari dello stile dell’autore).

La critica della traduzione consente, come è evidente, di valorizzare l’attività del tradurre. Nei suoi studi Sonia Netto Salomão pone l’accento sui traduttori, tra le altre cose corredando le sue analisi con una loro biografia. Si tratta senza dubbio di un procedimento che accorda prestigio all’attività, ma anche di un elemento imprescindibile per l’analisi stessa. La formazione e gli interessi del traduttore, infatti, ne influenzano necessariamente le scelte traduttive. Quante più informazioni si posseggono, tanto più sarà possibile comprendere le strategie adottate. Un esempio è presente nel già citato studio delle più antiche traduzioni di *O Primo Basílio* di Eça de Queirós: dalla traduzione francese, infatti, traspare la personalità (colta e all’avanguardia a proposito delle questioni femminili) della traduttrice¹⁸, nipote di Napoleone Bonaparte¹⁹.

In questo processo di messa a fuoco del lavoro e della figura del traduttore un caso emblematico è quello di Edoardo Bizzarri. Sonia Netto Salomão ne analizza le traduzioni di opere regionaliste, chiamando in causa le versioni di romanzi di João Guimarães Rosa (in particolare *Grande Sertão: Veredas*) e Graciliano Ramos. L’autrice identifica la poetica del traduttore²⁰ ed estrapola dei modelli traduttivi utili per future traduzioni di quel genere di opere ma anche da applicare alle problematiche ricorrenti nella traduzione dal portoghese all’italiano. L’analisi è condotta attraverso la comparazione del testo di partenza con quello d’arrivo e arricchita dallo studio dei paratesti. Nel caso di *Grande Sertão: Veredas* si tratta di scritti dei traduttori e dei curatori²¹, saggi di terzi con funzione paratestuale rispetto alle opere rosiane (è il caso del-

¹⁷ Ibid., p. 59.

¹⁸ Salomão 2022, p. 93.

¹⁹ Salomão 2023, p. 392.

²⁰ Cfr. Berman 1995; Mattioli 2001; Newmark 1988.

²¹ Salomão 2020, p. 91.

la prefazione di Paulo Rónai alla terza edizione di *Primeiras Estórias*)²², articoli su riviste e giornali cronologicamente molto vicini alla pubblicazione del romanzo (*Il tempo, Revista do Livro*)²³, ma soprattutto della corrispondenza (*l'épître privée*, secondo la nomenclatura genettiana)²⁴ che l'autore intrattiene con due dei suoi traduttori, Curt Meyer-Clason per il tedesco²⁵ ed Edoardo Bizzarri per l'italiano²⁶. L'assiduo e proficuo scambio epistolare quasi decennale (1959-1967) con quest'ultimo testimonia la dimensione collaborativa che assume il lavoro di traduzione²⁷: ne risulta da un lato quella che Henri Meschonnic definirebbe una *traduction-œuvre*²⁸ e dall'altro "uma teoria da tradução comentada e partilhada que se vai construindo aos poucos"²⁹. Il *corpus* epistolare si arricchisce di una lettera inviata allo stesso traduttore – che la inoltra a Guimarães Rosa – dall'editore Feltrinelli sul processo di edizione dell'opera, dando visibilità a una figura centrale nell'*iter* elaborativo di una traduzione, il cui ruolo, tuttavia, viene spesso sottovalutato nello studio della genesi delle opere tradotte, anche a causa della mancanza di documenti che ne testimonino l'attività³⁰. Come riporta l'autrice degli studi da noi esaminati, Guimarães Rosa stesso esortava il lettore e il critico a leggere le traduzioni italiane delle sue opere per coglierne il significato più recondito³¹, attribuendo ad esse uno statuto peculiare, quasi facendone un complemento del testo originale. Di fronte a questa co-produzione di senso autorevolmente accordata alle due opere e alla luce delle abbondanti informazioni trasmesse dai paratesti e della pro-

²² Salomão 2012b, p. 267.

²³ Ibid., p. 266.

²⁴ Genette 1987.

²⁵ [Guimarães Rosa, Meyer-Clason] 2007.

²⁶ Guimarães Rosa 1981.

²⁷ Salomão 2012a, p. 95: "O tradutor torna-se agora um escritor que deve contar com a ajuda de um informante, Guimarães Rosa, que lhe vá explicando e precisando termos e expressões, ajudando-o mesmo a traduzir trechos sobre os quais já trabalhara". Quanto alla definizione di "traduzione collaborativa", si veda Neather 2020, pp. 70-75.

²⁸ Meschonnic 1999, p. 121: "Les œuvres vraies vieillissent, au sens que leur état de langue ne les enferme pas dans un passé qu'on ne lit plus. Et les traductions-œuvres en font autant. Ce qu'on ne lit plus, c'est ce qui ne vieillit pas, les œuvres dites originales tout comme les traductions. Le déchet de l'époque".

²⁹ Salomão 2020, p. 88.

³⁰ A proposito del contributo dell'editore alla pubblicazione di una traduzione si veda anche Salomão 2022, pp. 94 e 97.

³¹ Salomão 2012a, p. 95.

fondità ermeneutica cui si può giungere analizzandoli, Sonia Netto Salomão avanza una proposta nella quale si può identificare uno dei contributi più significativi apportati a questo ambito di studi dall'autrice:

As informações sobre o processo de escrita, as várias imagens que surgem tanto do autor como do tradutor, no respectivo trabalho de criação e recriação, as etimologias e as relativas explicações, tudo enriquece o acervo crítico e coloca-se como material para uma futura edição crítica da obra, tanto no seu aspecto genético, como no das variantes³².

L'autrice apre così la strada a una nuova forma – translinguistica e transculturale – di edizione critica, che ingloba le traduzioni e i paratesti dei traduttori. Proposta, la sua, speculare rispetto a quella avanzata nell'ambito dei *Genetic Translation Studies*: se essi propongono riedizioni, traduzioni e ritraduzioni come parte del *dossier* genetico di un testo tradotto, qui è la versione in lingua altra a integrare l'edizione critica dell'opera originale. Che attraverso l'attività del tradurre si possa infatti ricostruire e ripercorrere il processo di elaborazione testuale – anche a livello macrostrutturale – realizzato dall'autore nella propria lingua (una sorta di critica genetica nella pratica) e, quindi, accedere a livelli profondi di esegesi del testo, è messo ben in evidenza negli studi sulla traduzione di *Grande Sertão: Veredas*. Afferma l'autrice: “Se a base de todo trabalho de tradução relaciona-se com a interpretação da obra, no que se refere a Guimarães Rosa a tarefa é primordial, de modo que a escolha estilística possa corresponder à expressão hermenêutica profunda do texto”³³.

Come già visto, Sonia Netto Salomão indica la necessità di studiare, in una prima fase, i paratesti, l'inserimento del traduttore nel campo editoriale e le questioni filologiche legate al prototesto e di identificare le unità di traduzione³⁴. In seguito si passa all'individuazione delle strategie messe in atto dal traduttore. Nel caso specifico del Bizzarri traduttore di Rosa, l'autrice parla di “estratégia de sistema”³⁵. Nel rendere le “*palavras conceituais*” (il titolo, ma anche *realia*, nomi parlanti, toponimi), la cui resa errata si ripercuoterebbe negativamente sull'intera opera, ad esempio, João Guimarães Rosa suggerisce a Edoardo

³² Ibid., pp. 113-114.

³³ Salomão 2012b, p. 271.

³⁴ Salomão 2019a, p. 59.

³⁵ Salomão 2020, p. 89.

Bizzarri di ricorrere alla strategia detta *traduzadaptar*³⁶. Per riuscire a rendere il lessico dell'originale, il traduttore deve ripercorrere la strada compiuta dall'autore: è quanto succede relativamente al processo di formazione dei neologismi, che, per essere delucidato, deve presupporre anche lo studio etimologico dei termini, come analizzato da Manoel Cavalcanti Proença³⁷, o il chiarimento dei processi fonetici che conducono all'alterazione delle parole nell'originale, come avviene proprio per il nome di Diadorim³⁸. Vediamo quindi che, alla perfetta conoscenza delle lingue coinvolte nella traduzione, si somma la raffinata abilità metalinguistica del traduttore, sia "a ritroso", passivamente, sia attivamente, al fine di riproporre gli stessi processi nella propria lingua materna. Per fare questo, Bizzarri attinge a tutte le varietà della lingua italiana³⁹ in "um exemplo da recuperação dos dialetos italianos, da literatura popular, do recurso aos clássicos, num multiplicar-se de vozes que servem à fusão dos dois códigos linguístico-culturais em questão"⁴⁰. Altri piani nell'analisi della traduzione comprendono le *expressões funcionais* e i *campos expressivos*.

In altri studi, l'autrice analizza filologicamente metafore e immagini portanti all'interno di un'opera. È il caso degli *olhos de ressaca* di Capitu nel *Dom Casmurro*. In prospettiva interdiscorsiva la studiosa coinvolge proprio le traduzioni: il rapporto tra questo romanzo capitale della letteratura brasiliana e l'opera shakespeariana viene indagato per il tramite di una vasta gamma di paratesti, delle traduzioni in francese, italiano e portoghese, dei rifacimenti operistici, ma anche di *crônicas* e racconti che Machado de Assis aveva precedentemente pubblicato. Dall'analisi (e in particolare dalla sostituzione di *eau* con *onde* nella resa della celebre frase "she was false as water") emerge l'influenza esercitata sull'autore dalla traduzione francese realizzata da Alfred de Vigny, che spiegherebbe proprio l'origine di questa importante immagine⁴¹. Si tratta di un passaggio esemplificativo della funzione di antropofago *ante litteram* che l'autrice attribuisce a Machado de Assis. La

³⁶ Per la definizione di questo concetto, rimandiamo a Ibid.; Salomão 2012b, p. 275.

³⁷ Salomão 2012b, p. 281.

³⁸ Ibid., p. 279.

³⁹ Berruto 2005.

⁴⁰ Salomão 2020, p. 95.

⁴¹ Salomão 2018b; Salomão 2019b.

resa in italiano di questa unità di traduzione verrà studiata attraverso un'analisi comparativa in un altro contributo⁴².

Le riflessioni fin qui esposte permettono di intravedere l'importanza di un approccio di tipo multidisciplinare alle traduzioni. In questo senso, l'analisi dei contributi più recenti di Sonia Netto Salomão nell'ambito della critica della traduzione consente di individuare proprio un metodo che articola le analisi traduttologiche con lo studio dell'elaborazione testuale e che risulta indiscutibilmente applicabile a diversi contesti. La produzione dell'autrice lascia trasparire "uma teoria que emerge, portanto, do texto"⁴³.

Bibliografia

- Batchelor, Kathryn (2018), *Translation and Paratexts*, Routledge, New York.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- Berruto, Gaetano (2005), *Fondamenti di sociolinguistica* [1995], 12^a ed., Laterza, Roma – Bari.
- Buffoni, Franco (2004), *La traduzione del testo poetico* in Idem (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 11-30.
- Darnton, Robert (2014), *Censors at Work. How States Shaped Literature*, Norton, New York.
- Distefano, Valeria (2015), *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, n° 38, 2014: Traduire, Fabienne Durand-Bogaert (a cura di), in "Transalpina", 18, disponibile al link <http://journals.openedition.org/transalpina/1195> (consultato il 20 giugno 2023).
- Durand-Bogaert, Fabienne (2014), *Ce que la génétique dit, la traduction le fait*, in "Genesis", 38, "Traduire", Fabienne Durand-Bogaert (a cura di), pp. 5-8, disponibile al link <https://journals.openedition.org/genesis/992> (consultato il 14 marzo 2023).
- Folena, Gianfranco (2021), *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione* [1991], a cura di Gianfelice Peron, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris.
- Guimarães Rosa, João (1981), *Correspondência Com Seu Tradutor Edoardo Bizzarri* [1972], Queiroz Editor / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo, 2^a ed.
- Guimarães Rosa, J., Meyer-Clason, C.] (2007), *João Guimarães Rosa. Correspondência Com Seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

⁴² Salomão 2019b, pp. 385-388.

⁴³ Salomão 2020, p. 85.

- Lefevere, André (1993), *La traduction dans le développement des littératures*, Lang, Bern.
- Mattioli, Emilio (2001), *Ritmo e traduzione*, Mucchi editore, Modena.
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- Neather, Robert (2020), s.v. “Collaborative translation”, in M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third Edition* [1998], Routledge, New York, 3ª ed., pp. 70-5.
- Newmark, Paul (1988), *A textbook of translation*, Longman, London.
- Osimio, Bruno (2004), *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano.
- Salomão, Sonia Netto (2012a), *A tradução italiana de Guimarães Rosa: problemas, métodos e estratégias na correspondência entre autor e tradutor*, in Eadem, *Da Palavra ao Texto: Estudos de Filologia, Linguística, Literatura*, Sette Città, Viterbo, pp. 91-116.
- (2012b), *Traduzir Guimarães Rosa na Itália: o caso Grande Sertão*, in Eadem, *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 266-83.
 - (2014), *Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos*, in S. Netto Salomão, G. de Marchis, S. Celani (ed.), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 21-34.
 - (2018a), *Introduzione*, in Costellazioni, VII, *Traduzione Tradizioni*, pp. 9-14.
 - (2018b), *Le tradizioni della traduzione: Shakespeare e il caso Dom Casmurro*, in Costellazioni, VII, *Traduzione Tradizioni*, pp. 47-64.
 - (2019a), *As versões italianas d'O crime do Padre Amaro: por uma crítica da tradução*, in “Rivista di studi portoghesi e brasiliani”, XXI, pp. 59-67.
 - (2019b), *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura* [2016], 2ª ed, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 - (2020), *A crítica da tradução literária: dois modelos para o tradutor de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos*, in “Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani”, XXII, pp. 85-95.
 - (2022), *“O Primo Basílio” e a censura*, in “Colóquio/Letras”, 21, pp. 91-101.
 - (2023), *O Primo Basílio e a censura. Aspectos culturais da tradução*, in C. M. de Souza Amorim, M. L. Scher Pereira, M. Vaz Pinto (ed.), *Texto, Tempo, Imagem: Interlocuções*, vol. 2, Realize Eventos Científicos & Editora Ltda., Campina Grande, pp. 385-410.

Por uma antropofagia cordial: considerações sobre a poética de Machado de Assis¹

Marco Cícero Cavallini (Universidade Estadual de Maringá – UEM)

Abstract: O artigo aborda aspectos da poética de Machado de Assis que envolvem o cânone literário ocidental e o jogo entre narradores e leitores. Marcada pelas frequentes provocações, estímulos e admoestações ao público leitor, pelas digressões, ironias, quebras de ritmo e variações de assuntos nos romances da segunda-fase, a obra machadiana incorpora elementos da tradição clássica dialógica e satírica. As narrativas e as crônicas põe em perspectiva e confronto os valores que permeiam a cultura e a sociedade brasileira do oitocentos. O contraste entre o ethos dos personagens representantes da oligarquia escravocrata e o do cronista de variedades evidencia uma poética que reelabora princípios do cânone no contexto histórico, político e cultural do final do século XIX.

Sob uma perspectiva histórica e cultural, a análise de uma poética deve observar ao menos dois pressupostos elementares. Primeiro, a obra, em seu conjunto, é pensada em um processo de elaboração contínua. Considera-se o empenho e o trabalho do escritor, que envolve estudo, escrita e reescrita, leitura e releitura crítica de outras obras e autores em uma absorção criativa que inclui escolhas dentro de tradições literárias. Segundo, a obra, em sua gênese, é essencialmente expressão de seu tempo histórico, cujos códigos culturais e sociais circunscrevem e permeiam a composição mesmo em seu diálogo com o passado, sintetizado em modelos, formas e práticas consagradas ou não.

¹ O presente trabalho decorre do período em que realizei um pós-doutorado na modalidade Estágio Sênior junto ao Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali e à Cattedra di Lingua e Letteratura Portoghese e Brasiliana da Sapienza Università di Roma, possível somente com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Tais premissas não desconsideram o ideal poético da expressão artística que se projeta para além de seu tempo. Sob essa ótica, a fortuna crítica desdobra as possibilidades semânticas da obra, na medida em que abre caminhos de interpretação, propõe abordagens que merecem ser retomadas, questionadas, confrontadas, repensadas e mesmo refutadas. Embora circunscritas ao seu próprio momento histórico, ligadas aos contextos sociais e culturais da crítica, tais leituras incorporam-se à história da recepção da obra. Recolocam problemas que envolvem a interpretação e seus limites, as coerências internas e externas, os anacronismos, as historicidades narrativas e culturais que transpassam obra e público. Questões pertinentes à história e à crítica que demandam um esforço de se pensar em conjunto composição e recepção em suas dimensões diacrônicas e sincrônicas.

Em *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, Sonia Netto Salomão aborda a obra do escritor brasileiro sob diversos enquadramentos. O estudo contempla questões referentes às ideias de assimilação, reescritura, amálgama, intertextualidade, emulação e imitação no delineamento de uma poética singular. Para caracterizar a criação literária em Machado de Assis, a autora propõe os conceitos de “antropofagia *ante litteram*” e hipertexto, capazes de descrever particularidades que escapam a outros modelos de análise.

Se por um lado encontramos a atenção sobre algumas linhas da crítica, por outro, há toda uma preocupação com a tradição literária. As obras e autores que se estabeleceram como parâmetros de gênero, modelos de estilo e poética, são atualizados, assimilados, entram no processo de elaboração da nova poética como interlocutores que se renovam e oferecem chaves de leitura.

Essa perspectiva encontra embasamento na própria obra de Machado de Assis. Duas analogias usadas pelo escritor, que também exerceu a crítica, são destacadas pela autora como indicativas de uma concepção sobre o trabalho da criação literária. Uma delas serviu de base à “teoria do molho”, que Afrânio Coutinho propôs em seu texto introdutório às *Obras Completas*². Teoria sugerida por um aforismo do próprio escritor em comentário sobre o teatro de Antônio José da Silva, o Judeu: “[...] pode-se ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”³.

² Assis 1997, 1, p. 32.

³ Assis 1997, 2, p. 731.

O artigo de crítica teatral fora anexado ao final da primeira edição de *Relíquias de Casa Velha* de 1906, em “*Páginas críticas e comemorativas*”. Em sua análise da obra do poeta cômico, Machado de Assis trata da imitação e do diálogo que as comédias, cujo nome clássico seria *óperas*, estabeleciam com autores canônicos do gênero: Plauto, Gil Vicente, Molière, Cervantes, e mesmo Camões. A certa altura, o crítico justifica “as expressões baixas e até obscenas”, presentes em todas as comédias de Antônio José, devido aos usos da época e ao público do teatro popular, o povo e os burgueses de Lisboa, “cujas orelhas ainda não teriam os melindres que mais tarde” lhes atribuíram. A linguagem iria de acordo com o tempo e a sociedade, a cena portuguesa e a de outros países, e seu autor beberia das fontes do cânone, recriando-o e renovando-o segundo seus estudos e talento⁴.

Outra analogia serve à formulação de uma “teoria das chapas”. A autora pinça, em uma crônica d’*A Semana* de 1892, um trecho em que Machado de Assis discorre sobre o uso de belas frases feitas e o poder que essas teriam de criar a identidade entre o orador e o público. A habilidade de se aprender com as velhas ideias, e a diferença entre compor e recompor, criar, recriar ou acomodar com arte, em fina moldura:

E depois, se há chapas anteriores, frases servidas, ideias enxovalhadas, há também (e nisso se conhece o gênio) muitas frases que nunca ninguém proferiu, e nascem já com cabelos brancos. Esta invenção de chapas originais distingue mais positivamente o chapista nato do chapista por educação⁵.

Deste modo, Sonia Netto Salomão compõe seu argumento entrelaçando-o aos indícios que encontra nas considerações do próprio escritor sobre a arte literária. Volta-se um olhar sobre o passado, no diálogo da obra com o cânone, e outro sobre a posteridade, no diálogo com a crítica e a teoria literária. Além do cuidado ao considerar várias das contribuições críticas e o confronto com as tradições, a autora amplia a análise da tessitura literária machadiana ao enfocar aspectos da época referentes à difusão, interação e intercâmbio entre diversos códigos culturais.

O estudo se divide em três partes. A primeira busca evidenciar os elementos da “máquina crítica machadiana” e de sua aventura da mimeses. O argumento central é que, a partir de *Memórias Póstumas de*

⁴ Assis 1997, 2, p. 726.

⁵ Assis 1997, 3, p. 541.

Brás Cubas, Machado de Assis passará a estruturar sua obra como um desafio crítico. A segunda parte aprofunda a análise e se detém sobre o papel da ironia como função retórica e como perspectiva ético-filosófica do autor-narrador. A língua literária machadiana se define em um caráter essencialmente lúdico, pois que envolve o leitor em um jogo de reflexão em que a dúvida tem papel central. Propõe desafios, charadas, utiliza-se das artimanhas da simulação, trapaça, blefe. A ironia entra como expoente, em uma interlocução plena de referências a modelos literários diversos.

A antropofagia cultural e literária, antes do conceito modernista, o hipertexto, antes da ciência da informática e das possibilidades da internet, embriões de *cousas futuras*. O confronto com as vanguardas da época, destaque para o Naturalismo. Embate contra tiranos que se proclamavam como o futuro. Recordamos aqui o “bando de ideias novas” e a síntese caricatural do Humanitismo de Quincas Borba, que se atrelava ao hiper-realismo científico, teorias raciais, darwinismo social, positivismo, eugenia e sistemas higienistas⁶.

Uma terceira parte, mais longa, aborda o contexto da cultura italiana difusa na corte do Rio de Janeiro do século XIX. Busca compreender as relações de Machado de Assis com a literatura, o teatro lírico e a música, através das óperas italianas. Aqui se aprofundam questões que envolvem as relações entre os códigos culturais e os sistemas paralelos. Sonia Netto Salomão mostra como as referências ao *Otelo* de Shakespeare no *Dom Casmurro* misturam e reelaboram elementos das óperas de Rossini, com libreto de Francesco Maria Berio di Salsa, e de Giuseppe Verdi, com libreto de Arrigo Boito. Desenvolve-se ainda uma análise das traduções da obra de Machado de Assis para o italiano. A atenção aos paratextos, como elementos de contextualização e recepção da obra, reavalia o trabalho do tradutor sob a ótica de uma filologia revisitada. Prefácios, posfácios, notas, glossários, epígrafes e a recepção crítica são considerados como elementares para uma tradução que contemple a língua, a cultura e a história.

Os itinerários do estudo de Sonia Netto Salomão suscitam várias ideias e apontam caminhos ainda a serem explorados. Detenho-me

⁶ Sobre as relações entre o Humanitismo de Quincas Borba, darwinismo social e eugenia ver Chalhoub 2003, capítulo 3 – “Ciência e Ideologia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. Para uma história do impacto das ideias higienistas e cientificistas nas políticas de reforma urbana e saneamento no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX ver Chalhoub 1996.

aqui em alguns pontos que penso essenciais, sobre os quais me deparei também como leitor e pesquisador.

No capítulo de abertura de seu estudo, a autora confessa que leu as *Memórias póstumas* como um jogo ou quebra-cabeças. O romance possui o encanto de um enigma, que absorve o interesse de quem se propõe a ler com atenção e minúcia. “Como se o livro tivesse mesmo sido escrito para um crítico”⁷. A hipótese indica o percurso da análise, a autora se coloca antes de tudo como leitora que aceitou o desafio proposto pelo romance.

As referências ao leitor na obra de Machado de Assis são uma constante, o que é indicativo de que o escritor pensava em seu público de um modo particular. O frequente diálogo virtual é feito de incitações, ironias e desafios. O convite à reflexão e ao jogo de adivinhas oscila entre a (auto)ironia, que se desdobra entre autor e narrador, e a provocação ambígua, em tom de confiança, à inteligência dos leitores sobre o sentido da narrativa, do romance, da vida e da morte, da realidade e da ficção. Sobre os significados e as relações ocultas e evidentes, nas pequenas e nas grandes narrativas históricas. Em qualquer passagem pode haver um enigma a ser decifrado, uma verdade a ser revelada. Porém, igualmente pode haver apenas um embuste, ou nada além de um despropósito, o que também é um esclarecimento sobre o mundo.

“O senão do livro”, que abre o estudo de Sonia Netto Salomão, empresta o título de um dos capítulos das *Memórias Póstumas*. Já a epígrafe é extraída do subsequente, dedicado a um bibliômano futuro. Dois capítulos coligados no romance de modo especial, uma interrupção nas memórias do megalômano defunto autor. O primeiro traz uma provocação com certo grau de ofensa aos leitores em geral – “o maior defeito deste livro és tu, leitor” – “Heis de cair.” No segundo, Brás Cubas lança um desafio, igualmente ofensivo, à crítica futura, descobrir o despropósito oculto ou explícito no anterior. Fantástico jogo de espelhos que multiplica as relações entre verdade, crítica e opinião. O futuro leitor, que ainda não nasceu, é descrito pelo defunto-autor em negativo. Um obsessivo-compulsivo, maníaco que se dedica às minúcias de cada linha ou palavra. Não obstante, o seu principal prazer deriva de um privilégio, a exclusividade de possuir um exemplar único:

⁷ Salomão 2016, p. 21.

[...] Único! Vós, que não só amais os livros, senão que padeceis a mania deles, vós sabeis muito bem o valor desta palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano. Ele rejeitaria a coroa das Índias, o papado, todos os museus da Itália e da Holanda, se os houvesse de trocar por esse único exemplar; e não porque seja o das minhas Memórias; faria a mesma coisa com o Almanaque de Laemmert, uma vez que fosse único⁸.

Essa síncope narrativa, interrupção que remete o leitor a passagens já lidas, que muda a ordem dos eventos, quebra o ritmo e andamento da leitura é um recurso que Machado de Assis explora com frequência, com implicações diversas. Em *Dom Casmurro*, a certa altura, Bento Santiago escreve um capítulo que se intitula “Anterior ao anterior”. Previamente advertia: “... Perdão mas esse capítulo devia ser precedido de outro [...]”⁹. Pausas que sugerem ao leitor que retorne, releia, repense e questione o que foi lido. Um interregno no pacto ficcional. Em *Brás Cubas*, no caso em questão, o leitor deveria descobrir o despropósito, “o senão do livro”.

Sonia Netto Salomão torna evidente todo esse jogo e o define como parte inerente da composição machadiana. Jogo que envolve autor, narrador, livro, estilo, leitor, crítica, intenção e interpretação. Jogo que se projeta até o nível existencial, pois que confronta memória e esquecimento, passado e futuro, ficção e realidade, vida e morte. Desdobrando-se ainda mais, jogo que põe em questão a capacidade e a vaidade intelectual do público, uma vez evidenciada a quimera da vaidade do defunto autor-narrador e do bibliômano superficial, ambos unidos pelo prazer do privilégio de serem únicos, e sós. Ecoa aqui, na condição de Brás e do bibliômano, a melancolia da solidão, o *Vae Soli*. Enjoo da vida sobre o qual Machado compôs uma crônica extraordinária, que se encontra em *Páginas Recolhidas*, cujas fontes foram um inusual anúncio de jornal publicado por uma viúva, “de boa família e independente de meios”, e uma história terapêutica extraída de Sêneca¹⁰.

Um elemento desse jogo da leitura merece uma atenção especial, o que envolve a identidade e os valores. Qual leitor ou crítico gostaria de ser equiparado a um maníaco por livros que se regozija apenas em possuir um exemplar único com um despropósito inextrincável? O desafio e a afronta põem em cena, dissimuladamente, um *ethos*, que

⁸ *Brás Cubas*, cap. LXXII, em Assis 1997, 1, p. 584.

⁹ *Dom Casmurro*, cap. CXXX, em Assis 1997, 1, p. 931.

¹⁰ Assis 1997, 2, p. 644.

envolve o valor do privilégio e da exclusividade, com os males decorrentes da solidão existencial de um ególatra. Em *Brás Cubas*, o famoso “senão do livro”, lido, relido e treslido pela crítica, é uma provocação um tanto agressiva. Traz a marca e a índole do narrador, representante da oligarquia escravista brasileira do oitocentos:

[...] Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! – Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair¹¹.

Sonia Netto Salomão mostra como o desafio proposto capturou a atenção de três críticos destacados, em momentos distintos. Foi tópico na análise de Augusto Meyer, em *O homem do subterrâneo* de 1935, que aproxima Machado de autores russos e o caracteriza com certa acidez crítica e tonalidade doentia¹². Retomado em Roberto Schwarz, no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* de 1990, é ilustrativo do despropósito do narrador volúvel, arbitrário e digressivo, recurso que Machado teria assimilado de Sterne¹³. E ainda em Sérgio Paulo Rouanet, no seu *Riso e Melancolia* de 2007, em que a charada dos capítulos serve a enfatizar o tema da ironia e do riso¹⁴.

A autora amplia o sentido ao identificar com pertinência o próprio desafio crítico como traço de caráter da poética machadiana. A concepção manifesta nos romances a partir de *Brás Cubas* considera tanto o papel do leitor como o do crítico. O interesse dos estudiosos em desvendar o enigma do despropósito corrobora a tese. É possível afirmar que o horizonte de expectativas do escritor em seus romances, contos e crônicas é propriamente o leitor-crítico, ou o pensamento crítico do leitor.

¹¹ *Brás Cubas*, cap. LXXI, em Assis 1997, 1, p. 583.

¹² Meyer 1952, pp. 13-20.

¹³ Schwarz 1990, p. 199.

¹⁴ Rouanet 2007, p. 223.

Dizendo de outro modo, Machado de Assis compõe sua ficção de modo a provocar ou convidar a razão e a emoção dos leitores ao trabalho de uma reflexão ruminante. O tom, em geral, é sempre gentil ou cordial, com acento lúdico. Joaquim Nabuco escreveu que Machado era um mestre na arte chamada “eutrapelia literária”¹⁵.

Reconsidere-se a conhecida passagem de *Esau e Jacó* em que se faz um elogio alegre ao leitor poligástrico: “[...] O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida”¹⁶.

Reforça o argumento observar que “atos e fatos” remete à atividade do contabilista, que registra o que não altera o patrimônio de imediato (atos administrativos) e aquilo que o altera (fatos administrativos ou contábeis). A história de Esau e Jacó propõe analogias com as disputas entre monarquistas e republicanos no Brasil. Irmãos gêmeos, filhos de uma mesma oligarquia, cuja fortuna e patrimônio tinham por base o trabalho e comércio de escravos. A atenção do leitor é requisitada a processar com cuidado as informações segundo suas qualidades, natureza, origem e consequências.

Sterne, autor com o qual Machado tinha afinidades evidentes, em seu *Tristram Shandy* qualificava como terrível infortúnio para toda a República das Letras o gosto viciado de ler sempre em linha reta, mais à cata de aventura que de sabedoria:

[...] – A mente tem de acostumar-se a fazer reflexões sábias e tirar conclusões curiosas à medida que vai seguindo; hábito que fez Plínio, o Moço, afirmar: “que nunca lera livro tão mau que dele não pudesse tirar algum proveito”. As histórias da Grécia e Roma, percorridas sem esta disposição e aplicação, – prestam menor serviço, afirmo, do que a história de Parismus e Parismenus ou dos Sete Campeões da Inglaterra, quando lidas com ela.

[...] – que o mesmíssimo e vil prurido de novas aventuras em todas as coisas esteja tão fortemente incutido em nossos hábitos e humores, – e tão totalmente preocupados nos vemos em satisfazer dessa maneira a impaciência de nosso desejo, – que só as partes mais avultadas e mais carnavais de uma composição são deglutidas: – As sutis insinuações e as ardilosas comunicações da ciência voam, como espíritos, para cima; – e

¹⁵ Nabuco 1900, p. 74.

¹⁶ *Esau e Jacó*, cap LV, em Assis 1997, 1, p. 1019.

a pesada moralidade escapa para baixo; e tanto uma como a outra ficam tão perdidas para o mundo como se tivessem sido deixadas dentro do tinteiro¹⁷.

Tem-se o estímulo ao leitor ativo e uma concepção da literatura em seu valor humanístico, de esclarecimento e educação da mente e dos sentimentos. Todos os esforços de um autor em compor uma obra significativa do ponto de vista da razão e da moral seriam inúteis sem um leitor empenhado. Um elemento-chave desta perspectiva crítica está indicado no frontispício de *Tristram Shandy*. Trata-se de um epigrama extraído do *Encheiridion* de Epicteto: “Não são as coisas propriamente ditas, mas as opiniões concernentes a elas, que perturbam os homens”¹⁸. O pensamento sintetiza o princípio da busca pela autonomia da razão e controle das emoções e vaidades.

O *Eincheiridion* foi compilado por um discípulo de Epicteto, Arriano Xenofonte, que também escreveu as lições do mestre nas *Diatribes*. Representa uma vertente do pensamento estoico e, sob o aspecto político, alguns o consideram subversivo. O nome equivalente da obra em latim é *manualis*, mas também significa punhal ou adaga¹⁹. O princípio do *Eincheiridion* está em distinguir entre as coisas livres, que são do nosso encargo, juízo, impulso, desejo e repulsa, e as coisas escravas, que escapam ao nosso controle, o corpo, as posses, a reputação e cargos públicos. Entre os autores que apreciavam a filosofia de Epicteto encontramos Erasmo de Rotterdam, Rabelais, Montaigne e Leopardi, o qual verteu o *Echeiridion* para italiano. Interessa aqui sublinhar o aspecto ético por trás do preceito. Os narradores machadianos representam uma *doxa*, um conjunto de juízos que definem a visão de mundo hegemônica de uma oligarquia escravocrata. Todas as perturbações da melancolia, tema central nos romances, estão associadas à condição daqueles senhores e correspondem ao *ethos* de uma classe de proprietários de pessoas e terras. Ao leitor compete o trabalho de se libertar, tomando distância das opiniões dominantes, percebendo as fissuras na ideologia que sustenta o *status quo* daquela sociedade. Tornar-se

¹⁷ Sterne 1998, pp. 89-90.

¹⁸ Sterne 1998, pp. 41. A citação no original em grego: “Ταράσσει τοὺς Ἀνθρώπους οὐ τὰ Πράγματα, Ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν Πραγμάτων Δόγματα”. Um exemplar da primeira edição de 1760 da obra de Sterne encontra-se digitalizado em: <https://archive.org/details/lifeopinionsoftr2ed01ster/page/n5/mode/2up>.

¹⁹ Dinucci, Julien 2013, pp. 9-31.

senhor de si mesmo, de seus juízos, desejos e afetos. Diferenciando-se dos narradores, os quais se mostram totalmente dependentes, ou propriamente escravos dos corpos de seus escravizados, de cujo trabalho extraíam suas propriedades, reputações e cargos públicos. O filósofo Quincas Borba ilustrou essa condição em uma parábola egocêntrica, sobre a conveniência das guerras, a perpetuidade da fome e estômagos vorazes:

- Para entender bem o meu sistema – concluiu ele –, importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem. Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera. Mas eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite²⁰.

Magnífico exemplo de lucidez de consciência no delírio sistemático. Uma somatória de trabalhos alheios acumulados no comércio de escravos, “multidão de esforços e lutas”, deve satisfazer os apetites senhoriais. Reveladora reedição do ócio aristotélico. Sem a seiva dos corpos escravizados, vidas e trabalhos espoliados, que garante a saciedade de alguns para bem além do reino das necessidades, não haveria almoço, nem riquezas acumuladas e tais filosofias. Quincas Borba tem plena consciência da natureza do trabalho socialmente necessário para produzir a sua existência, o Humanitas é a lei e a ordem idealizadas, que garantem as condições necessárias da produção e reprodução daquele mundo, o melhor dos mundos na visão de seus arquitetos, os próprios senhores. A mesma lógica de Pangloss, celebrada em uma menção ao final do capítulo, que justificava a morfologia e função dos narizes pelos óculos, das pernas pelas calças, a existência das pedras pela edificação

²⁰ *Brás Cubas*, cap. CXVII, em Assis 1997, 1, p. 616. Para outras relações entre a filosofia do Humanitismo e a ideologia senhorial ver Chalhoub 2003, especialmente capítulo 3.

de castelos. O humanitismo naturaliza a escravidão dos outros e justifica sua necessidade invertendo a lógica histórica. Transmuta o poder, os privilégios e a riqueza privada em atributos transcendentais, metafísicos, a-históricos. Escamoteando a dependência absoluta dos senhores de seus escravizados. Esta, uma escravidão essencial.

Compreender o diálogo presente na composição machadiana, que abarca as questões sócio-históricas da época e a tradição literária e crítica, identificar assimilações e reelaborações de elementos e ideias de outros autores e obras é o caminho para se compreender igualmente os processos de formação e transformação do próprio cânone literário. Os itinerários de Sonia Netto Salomão acentuam as ligações com alguns dos autores centrais da tradição satírica. Além de Luciano de Samósata, Xavier De Maistre, Erasmo e Sterne, são notáveis, e outros já sublinharam, as proximidades com Cervantes, Rabelais, Voltaire, Diderot, Swift, Gogol. A autora ainda acrescenta novos elementos e nova perspectiva no que diz respeito às relações da obra de Machado de Assis com Dante e Shakespeare, este último não apenas por via direta, mas também pelo filtro da ópera lírica italiana.

Os aspectos satíricos e cômicos têm diversas gradações na obra machadiana, porém, percebe-se uma mistura particular com elementos do trágico. A melancolia é um tema vital para se compreender esse amálgama. Nela se realiza uma combinação entre o sublime e o grotesco, tese crucial do manifesto de Victor Hugo sobre o drama romântico. Autor admirado por Machado nos anos de juventude, no qual se inspirou ao escrever suas ideias sobre o jornal, a imprensa e a literatura²¹. A tradução de *Os trabalhadores do mar* em 1866, reforça e atesta o vínculo. No prefácio ao *Cromwell*, Hugo cita como Homeros cômicos da modernidade: Ariosto, na Itália, Cervantes, na Espanha e Rabelais, na França. Os grandes romances da segunda fase de Machado de Assis podem ser vistos como exemplares desse conúbio entre o alto e o baixo. O delírio do defunto-autor Brás Cubas, o Humanitismo do filósofo alienado Quincas Borba, a ópera do adultério controverso de Dom Casmurro. Todos combinam em forma diversa o *pathos* trágico e o rebaixamento cômico grotesco, com tonalidades distintas.

²¹ Ver "O jornal e o livro", publicado originalmente no *Correio Mercantil: e instructivo, politico, universal*. Rio de Janeiro, em 10 e 12 de janeiro de 1859. E "A reforma pelo jornal", publicada em *O Espelho: revista semanal de litteratura, modas, industria e artes*. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1859. Eugène Pelletan é outro dos autores que inspira Machado de Assis nesses escritos de juventude.

Detalhe importante a ser considerado, que traz o estudo de Netto Salomão, é a identificação de uma das fontes para o delírio de Brás Cubas, uma *Operette Morali* de Leopardi. Como destaca a autora, o poeta Napolitano, a partir de 1819, declarara o desejo de mudar sua perspectiva, passa a escrever “diálogos satíricos à maneira de Luciano”, além de verter para o italiano as obras do autor de menipeias²². Assim, a pena satírica, a pena da galhofa nas palavras do defunto Brás Cubas, aparece como um elo entre Machado e Leopardi, autor considerado dos mais representativos da melancolia romântica e do estilo sublime. Tais relações merecem ainda serem exploradas e aprofundadas.

Erich Auerbach mostrou ser o conluio particular entre dois dos estilos retóricos clássicos, justamente o alto e o baixo, bem anterior ao romantismo. Hibridismo necessário que serviria à expressão de uma nova visão de mundo, gestada nos primórdios do cristianismo. Um híbrido que portava um cerne dinâmico de renovação da literatura ocidental, o *sermo humilis*. A admoestação ao público ouvinte, o convite à reflexão e ao exame de consciência, o realismo e a expressão simples com referências ao cotidiano são elementos centrais nos sermões de Santo Agostinho analisados pelo grande filólogo²³. É imediato pensar aqui em Antônio Vieira, que é sem dúvida um dos eminentes portadores dessa tradição retórica. Contudo, um estudo apropriado poderia perscrutar algumas conexões na obra de Machado de Assis com o sermão como gênero. Os diálogos simulados com o público se apresentam como termos de aproximação.

Já foi sugerido que as frequentes referências e provocações aos leitores têm raízes no trabalho do cronista. Machado de Assis escreveu em jornais e revistas durante quase toda vida. Algumas de suas séries de crônicas são apreciadas como peças literárias únicas, janelas que se abrem para a sociedade, a cultura e a história do oitocentos. Várias dessas crônicas são contos de improviso, partem de notícias da semana, acontecimentos políticos, artísticos, do cotidiano, costuram relações entremeadas por argumentos e apreciações que compõem uma unidade. Há nelas uma elaboração literária que escapa ao simples comentário espirituoso do noticiário. Em seu estilo ébrio, aparentemente ao acaso, porém perspicaz e sugestivo, que sintetiza, comenta e entrelaça fatos e assuntos diversos, o escritor usa de analogias, anedotas,

²² Salomão 2016, p. 58.

²³ Auerbach 2007, pp. 15-76.

chistes, elabora metáforas, concebe diálogos imaginários ou virtuais. A crônica é um laboratório de experimentações literárias, não por acaso, foi considerada como uma das fontes da poética digressiva e oblíqua de Machado. É uma forma que pode ser pensada como uma espécie de prédica secular, gestada nas relações entre imprensa e política.

Como gênero literário, a crônica sempre foi considerada como menor, condizente com o estilo baixo (*humilis*), no conteúdo e na forma. Sua linguagem deve ser adequada ao estilo, despretensiosa, modesta, singela, *soave e piana*, pois que é direcionada a um público amplo, popular²⁴. As crônicas de Machado de Assis são compostas em harmonia com o gênero discursivo, no entanto, embora simples na linguagem, são estruturalmente polifônicas e dialógicas, e os leitores são considerados, estimulados e desafiados em sua capacidade crítica. Tais características reverberam antigos preceitos do cânone literário.

Recordemos uma passagem do jovem Machado na qual definia o folhetim em *O Espelho* (Outubro 30, 1859):

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. [...]

O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. [...]

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política²⁵.

Aqui o colibri, em Brás Cubas o ébrio. A fórmula não é do jovem escritor, poderíamos citar José de Alencar, Manoel de Macedo e Manoel Antônio de Almeida como cronistas que praticaram a arte das transições entre os assuntos variados oferecidos pelos acontecimentos da semana ou quinzena. Tal fórmula já circulava na imprensa brasileira e antes na francesa, ou nos jornais do velho continente²⁶.

O jovem Machado de Assis compartilhava as ideias sobre a imprensa e a literatura, que envolviam também a política e a sociedade, de

²⁴ *Soave e piana* são os termos que aludem à linguagem de Beatriz no verso do *Inferno* (II, 56) e que também marcariam as qualidades da sabedoria divina segundo uma linhagem de tradição cristã. Ver Auerbach 2007, pp. 15-76.

²⁵ Assis 2013, pp. 44-47.

²⁶ Meyer 1996; Brayner 1992.

seus companheiros e amigos de redação. No prospecto d'*O Espelho* de 4 de setembro de 1859, a revista de literatura, moda, indústria e artes apresentava-se como um meio de combater na “imensa arena dominada pelo indiferentismo”. Visava estimular a inteligência, o talento, a juventude e o pensamento na construção de “um futuro risonho”:

Por ora nada mais prometemos do que a nossa boa vontade para fazermos com que esta revista tenha a maior circulação possível. O meio é somente um: *torná-la variada, mas de uma variedade que deleite e instrua, que moralize e sirva de recreio quer nos salões do rico como no tugúrio do pobre.*

Para esse fim temos em vista a publicação dos romances originais ou traduzidos que nos parecerem mais dignos de ser publicados, artigos sobre literatura, indústria e artes, poesias, e tudo que possa interessar ao nosso público e especialmente ao belo sexo. Também publicaremos o que de novo aparecer sobre modas e oportunamente daremos os mais modernos figurinos, que de Paris mandaremos vir, e bem assim retratos e gravuras²⁷.

A ideia de seduzir, surpreender e envolver o leitor, diverti-lo mas igualmente falar das coisas sérias animava o espírito da imprensa que se popularizava. Seja porque o jornal necessita de clientes e o escritor de público, seja porque o escritor acredita que tenha algo a dizer. Seja ainda porque o público quer se divertir e, igualmente, tem interesse em se instruir, saber das coisas e confrontar opiniões. No entanto, a união do útil e do fútil tem igualmente uma tradição clássica e latina. Reproduz os princípios que estão na origem da arte poética para Aristóteles, o conhecer e o deleitar-se, instruir e agradar, as inventivas, descrições e retratos que dão movimento e ritmo à poesia²⁸. Mais diretamente remete ao *utile dulci* de Horácio na *Epistula ad Pisones*, ou *Ars Poetica*²⁹. Tal preceito encontra-se igualmente nas *Metamorfoses* de Ovídio, que é o modelo, por excelência, da mais fina arte das transições.

Machado de Assis, como cronista, transita por assuntos diversos, traspassando fronteiras, correlaciona coisas do cotidiano à pequena e alta política, à escravidão e escravizados, à literatura e artes,

²⁷ *O Espelho*, Setembro 4, 1859, Prospecto, p. 1, grifos meus. Disponível em https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_content/P2.html (last accessed 25 July 2023).

²⁸ Aristóteles 1974, 1448b, pp. 1-28.

²⁹ Horácio 1984, vv. 333-346, pp. 146-149.

acontecimentos nacionais e internacionais. A ironia é um condimento frequente, entra como tempero mais ou menos acentuado, traz certa leveza e cordialidade ao prato que o escritor oferece ao paladar dos leitores. Não obstante, é possível entrever uma concepção sobre a criação literária, sobre o público e a crítica, e ao mesmo tempo certa visão social que abarca as relações de poder.

É significativo que Sonia Netto Salomão utilize o trecho inicial da mesma crônica da qual se serviu para definir a “teoria das chapas”, como epígrafe do capítulo sobre os cronótopos machadianos. Reproduzo a passagem desde o início, com o pequeno contraste entre São Pedro e São Paulo, que não aparece na epígrafe:

São Pedro, apóstolo da circuncisão, e São Paulo, apóstolo de outra coisa, que a Igreja Católica traduziu por gentes, e que não é preciso dizer pelo seu nome, dominaram tudo esta semana. Eu, quando vejo um ou dois assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia-miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma.

É que eu sou justo, e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar com dois ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, e os mais galões de estilo. Os fatos, eu é que os hei de declarar transcendentais; os homens, eu é que os hei de aclamar extraordinários³⁰.

É de se esperar que as epígrafes sejam sugestivas, porém, nesse caso, o fragmento escolhido relaciona-se com o capítulo de um modo muito especial. O conceito de cronótopo vincula a ficção de Machado de Assis à história de seu próprio tempo e do Brasil em particular. Não apenas uma história de fatos e eventos no espaço/tempo mas, como define Sonia Netto Salomão, uma história psicossocial. Histórias de modos de ser, pensar e ver o mundo, história das relações de poder no teatro social da corte do Rio de Janeiro do século XIX. Ao lermos os romances de Machado de Assis, além de estarmos atentos ao ponto

³⁰ GAZETA de Notícias, Julho 10, 1892, em Assis 1997, 3, p. 541.

de vista dos narradores que detêm o privilégio de nos contar as histórias, há que se atentar aos lugares públicos e privados onde ocorrem as cenas. Pensar em como são definidos, descritos e como a ação do romance se desenvolve nesses espaços. O Brasil do século XIX, e não só, era antes de tudo uma sociedade em que imperava a hierarquia e a desigualdade social profunda, oficializada e institucionalizada. Os narradores autorizados e reconhecidos pelo *status quo* ou pertenciam à elite ou eram agregados dos donos do poder. Vestiam suas histórias com o *ethos* de uma oligarquia escravocrata, como já dissemos aqui. Os salões, os jantares, as casas, quintais, jardins, varandas, os bairros, praças e ruas, compõem uma topografia humana e social e uma semântica histórica que integra o sentido da obra ao seu tempo.

O trecho da crônica destacado acima é exemplar sob um aspecto muito peculiar, ele contrasta radicalmente com a visão de mundo de Brás Cubas, Dom Casmurro e Quincas Borba. Não exalta os vencedores e nem mesmo as ortodoxias, sejam elas de São Pedro ou de São Paulo, de circuncidados ou gentios. Opõe-se vigorosamente ao império dos assuntos, notícias, homens e fatos que se impõem por si mesmos, dominam tudo e esmagam os mais fracos. O cronista não proclama a divisa “aos vencedores as batatas”. Antes, ele prova indignação ao ver os que restaram ao relento, sem o cobertor, roubado pelos poucos privilegiados. Não tolera ver o fraco esmagado pelo forte – “É que sou justo”. Razão pela qual deseja trazer à cena “a arraia-miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário”. Em suma, os outros, os excluídos.

O cronista proclamava seu orgulho de nascença, autonomia e liberdade de juízo e pensamento. O horror a toda superioridade e a prerrogativa de declarar por si mesmo os fatos transcendentais e os homens extraordinários, segundo seu próprio critério e consciência. Observa-se o quadro de uma ética completamente adversa ao dos narradores sinhozinhos, proprietários de homens, terras e cargos públicos. Junto a outras crônicas como a intitulada “*O punhal de Martinha*”, que poderia vir a ser uma “facada anônima”, uma prostituta que se defende de um assédio e provável estupro, e outros comentários que fazem eco a esses, surpreende-se o *ethos* do escritor.

Na “teoria do molho”, Afrânio Coutinho destacou uma frase, que considerou a fórmula lapidar, extraída da análise que Machado de Assis fez do naturalismo na obra de Eça de Queirós: “Voltemos os olhos

para a realidade, mas excluamos o Realismo, e assim não sacrificaremos a verdade estética". Concluiu o estudioso que a "verdade estética" seria a própria essência da concepção da arte e da crítica de Machado, "uma concepção para a qual são distintas a arte e a moral"³¹. Estudos como o de Sonia Netto Salomão apontam para um outro caminho, pois mostram que a poética machadiana se abre para os outros, interage, assimila, reelabora, dialoga, recria. E, para além disso, nota-se o peso do valor ético nas escolhas, nos delineamentos, na composição. Os aspectos formais seguem uma harmonia rigorosa como expressão do conteúdo, retrato e paisagem psicossocial de uma época.

Uma outra crônica d'*A semana*, de 26 de abril de 1896, ajuda a delinear com alguma nitidez certa perspectiva do literato. Um telegrama de Londres do dia 24, publicado no jornal *A Notícia*, anunciara o término das celebrações de Shakespeare:

[...] Eu, que supunha o mundo perdido no meio de tantas guerras atuais e iminentes, crises formidáveis, próximas anexações e desanexações, respirei como alguém que sentisse tirar-lhe um peso de cima do peito. [...]

Guerras africanas, rebeliões asiáticas, queda do gabinete francês, agitação política, a proposta da supressão do Senado, a caixa do Egito, o socialismo, a anarquia, a crise europeia, que faz estremecer o solo, e só não explode porque a natureza, minha amiga, aborrece este verbo, mas há de estourar, com certeza, antes do fim do século, que me importa tudo isso? Que me importa que, na ilha de Creta, cristãos e muçulmanos se matem uns aos outros, segundo dizem telegramas de 25? E o acordo, que anteontem estava feito entre chilenos e argentinos, e já ontem deixou de estar feito, que tenho eu com esse sangue que correu e com o que há de correr? [...]

"Terminaram as festas de Shakespeare..." o telegrama acrescenta que "o delegado norte-americano teve grande manifestação de simpatia". A doutrina de Monroe, que é boa como lei americana, é cousa nenhuma contra esse abraço das almas inglesas sobre a memória do seu extraordinário e universal representante. Um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando se não falar inglês, falar-se-á Shakespeare. Que valerão então todas as atuais discórdias? O mesmo que as dos gregos, que deixaram Homero e os trágicos.

³¹ Assis 1997, 1, p. 33.

[...] Que valem todas as expedições de Dongola e do Transvaal contra os combates do Ricardo III? Que vale a caixa egípcia ao pé dos três mil ducados de Shylock? O próprio Egito, ainda que os ingleses cheguem a possuí-lo, que pode valer ao pé do Egito da adorável Cleópatra? Terminaram as festas da alma humana³².

A *Gazeta de Notícias*, assim como outros periódicos, abria suas edições com os telegramas internacionais vindos de Roma, Paris, Madrid, Nova York, Londres, Santiago, Havana, Buenos Aires etc, e nacionais vindos de São Paulo, Recife, Salvador, Manaus, Vitória etc. Espécie de síntese do noticiário mundial e nacional. O ano de 1896 iniciara-se bastante agitado, como se nota pela enumeração que o cronista faz de conflitos, tensões e crises políticas, sociais, territoriais e religiosas. O Oitocentos que findava foi particularmente sensível a questões que envolviam as ideias e a construção de nações e impérios. Cidadania, direitos civis e políticos, escravidão e trabalho, classes sociais, raças, línguas, tradições, imperialismo, guerras e fronteiras, literatura e cultura, temas permanentes que se entrelaçavam em meio a variedade de notícias e anúncios dos jornais. A obra de Shakespeare aparece no comentário como contraponto às singularidades dos eventos e à violência inerente nas disputas e confrontos. A literatura, como arte, não era um refúgio do mundo, antes capturava substâncias da humanidade em sua dinâmica histórica, que permaneceriam como sínteses de uma época, língua e cultura e, essencialmente, das possibilidades da “alma humana”.

A obra de Machado de Assis é emblemática para se pensar a alteridade e a permeabilidade das culturas, práticas, tradições e cânones, assim como os valores e estratégias que entram no jogo das relações de poder e dominação. Quando voltamos os olhos para a nossa atualidade, cujos problemas são tão mais evidentemente globais, onde questões de fronteiras, sobretudo as culturais e econômicas, agravam velhas crises sociais e políticas e a natureza dá sinais inequívocos de seu aborrecimento, percebe-se o quanto os estudos sobre o fazer literário de Machado de Assis propõem reflexões bem-vindas e necessárias.

Ao se considerar o conceito de antropofagia em seu sentido amplo, que engloba dialogismo, assimilação, recriação, heterogeneidade e síntese original, observando-se, ainda, as afinidades, preferências e

³² GAZETA de Notícias, Abril 26, 1896, em Assis 1997, 3, pp. 704-06.

escolhas do literato na composição de sua obra, é possível concluir, com certa liberdade crítica e historiográfica, que a poética machadiana conjuga um rigor estético e ético em uma antropofagia cordial.

Periódicos

A Notícia. Rio de Janeiro: [s.n.], 1894-1916.

Available at: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/noticia/830380>> and <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=830380>> (last accessed 25 July 2023).

Correio mercantil : e instructivo, politico, universal. Rio de Janeiro, RJ, 1848-1868.

Available at: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-mercantil-instructivo-politico-universal/217280>> and <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=217280>> (last accessed 25 July 2023).

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, RJ: Typ. da Gazeta de Notícias, 1875-1956.

Available at: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>> and <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=103730>> (last accessed 25 July 2023).

O Espelho: revista semanal de litteratura, modas, industria e artes. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de F.P. Brito, 1859-1860. il. (color.), partit. ; 28x19 cm.

Available at: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_content/index.html> (last accessed 25 July 2023).

Referências bibliográficas

Aristóteles (1974), *Poética: Edición trilingüe*, Introducción, traducción castellana, notas, apéndices e índice analítico por Valentín García Yebra, v. 542, Gredos, Madrid.

Assis, Joaquim Maria Machado de (1997), *Obra completa*, 3 vols., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

- (2013), *Crônicas escolhidas*, Penguin Classics, Companhia das Letras, São Paulo.

Auerbach, Erich (2007), *Ensaio de literatura ocidental*, Editora 34, São Paulo.

Brayner, Sonia (1992), *Machado de Assis: um cronista de quatro décadas*, in Antônio Candido et al. (ed.) *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Editora da UNICAMP, Campinas-SP, pp. 407-417.

Chalhoub, Sidney (2003), *Machado de Assis: Historiador*, Companhia das Letras, São Paulo.

- (1996), *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, Companhia das Letras, São Paulo.

Dinucci, Aldo Lopes, Julien, Alfredo, de Hierápolis, Epicteto (2013), *O Encheiridion de Epicteto: edição bilíngue*. "Prometheus – Journal of Philosophy" 5,

- 2, available at: <<https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v5i2.816>> (last accessed 25 July 2023).
- Fialho, Maria do Céu (2009), *Horácio: ética e Ars Poetica*, in Maria Helena Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Francisco de Oliveira, *Horácio e a sua perenidade*, Imprensa da Universidade de Coimbra – Coimbra University Press, Coimbra, available at: <<https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/73637>> (last accessed 25 July 2023).
- Horácio (2012), *Arte poética*, intr., trad. e notas de Raúl Miguel Rosado Fernandes, Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Meyer, Augusto (1952), *O homem subterrâneo*, in Machado de Assis, Organização Simões, Rio de Janeiro, pp. 13-20.
- Meyer, Marlyse (1996), *Folhetim: uma história*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Nabuco, Joaquim (1900), *Minha formação*, H. Garnier, Rio de Janeiro.
- Ovídio (2021), *Metamorfoses: edição bilingue*, trans., introd. e notas Domingos Lucas Dias, apresentação João Angelo Oliva Neto, Editora 34, São Paulo.
- Rouanet, Sérgio Paulo (2007), *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Salomão, Sonia Netto (2016), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, EdUERJ, Rio de Janeiro.
- Schwarz, Robert (1990), *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*, Duas Cidades, São Paulo.
- Sterne, Laurence (1998), *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, trans., introd. e notas José Paulo Paes, Companhia das Letras, São Paulo.

Resenha de *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, de Sonia Netto Salomão¹

Salomão, Sonia Netto. Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016. 432 pp.

Marcos Falchero Falleiros (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Uma arqueologia de Machado de Assis: assim pode ser classificado o estudo de Sonia Netto Salomão, professora titular de língua e tradução portuguesa e brasileira na Sapienza — Università di Roma.

A origem ajuda a explicar seu minucioso trabalho de pesquisa sobre os vínculos de Machado com a cultura italiana. Entretanto, embora seja esse o fio condutor da obra, a autora se desobriga de frisar no título de seu livro o foco na Itália, como a provar de saída que sua abordagem não se limita a um aspecto episódico ou pitoresco do escritor brasileiro. Pelo contrário, os resultados que apresenta apanham Machado de Assis na totalidade de sua grandeza. Daí a dupla intenção que sua atitude crítica deixa transparecer no aviso machadianamente lacunar do título: por um lado, afirma que seu objeto é o Machado inteiriço, por outro, comprova, afinal, nessa completude, a decisiva influência da cultura italiana em sua literatura.

O vasto sítio arqueológico de Machado, sempre vivo, em que se sedimentam não só camadas da própria obra como também descobertas e esquecimentos, acolhe igualmente imensa bibliografia, raiz e seiva de uma fortuna crítica que vai se acamando no correr destes últimos séculos, muitas vezes silenciada pelas novas abordagens. Diante dessas novidades, o estudante de Machado posicionado na superfície ficará limitado a vagas notícias do lastro antecedente, quando fornecidas por informações ralas de alguma eventual nota de rodapé.

Contra a corrente dessa tendência, a autora opera profundas prospecções, em três frentes: nas relações de influência sobre o Machado

¹ A resenha já foi publicada em “Machado de Assis Linha”, São Paulo, 9, 19, pp. 121-125, dezembro 2016. A republicação foi autorizada pelo autor.

leitor, nos sucessivos estratos interligados de sua recepção pela crítica, nas teorizações que fundamentam as escolhas de itinerário do estudo. O trabalho didático de lançadeira tece com fluidez um desenho claro, com o objetivo de trazer à tona o escritor carioca situado no cânone ocidental, não sem antes discutir os aspectos teóricos do conceito e lembrar outros vínculos, como a cultura africana e a oriental. O desenho situa o mestre da periferia do capitalismo: estando no terreno da cultura brasileira, ele incorporou dialeticamente o cânone como leitor refinado que burilou sua formação pelas altas tradições da cultura ocidental. Conforme sublinha a pesquisadora, exerceu papel de destaque nesse processo formativo, e não só nos momentos da densa atividade teatral de juventude, a dinâmica empresarial sistemática dos espetáculos de ópera italiana, que, num frenesi de torcidas por artistas, com a participação de Machadinho, ocupou fartamente o espírito do tempo na capital do Império, quem sabe pode-se conjecturar apesar da escassez de dados sob o acolhimento de uma princesa napolitana nos seus 46 anos de reinado ao lado de d. Pedro II.

Assim, o conceito de hipertexto, banalizado como link pelo senso comum da terminologia de informática, retorna ao refinamento que ultrapassa a noção de mera intertextualidade para instrumentalizar o restauro do palimpsesto machadiano. O processo é contextualizado pela exposição reflexiva, que, sem esquecer as contribuições italianas, apresenta as linhas e procedimentos no percurso teórico de Saussure, Bakhtin, Barthes, Kristeva, Genette, Jakobson, Ricoeur, Harold Bloom, entre outros lembrando inclusive, num atilado aceno ao leitor surpreso, o conceito de *figura* que Auerbach equacionou em sua leitura de Dante —, para finalmente concluir o silogismo das modulações simbólicas e das referências cruzadas com a formulação, à Oswald, de uma antropofagia *ante litteram* em Machado. Também aí é com cuidadoso viés interpretativo da obra de Oswald que a simpática formulação se mostra bem acima da mera tirada expressiva, considerando a respeito proposições de Benedito Nunes e de Roberto Schwarz.

Nesse diapase, o andamento da obra se ritma abarcando exaustivamente a copiosa bibliografia de Machado de Assis e correlatos, sempre atenta para não deixar escapar de sua visada crítica aspectos admiráveis como os do “cânone contra cânone”, num aporte interpretativo em que se contrapõem duas obras tão díspares, de publicação coetânea, como *Quincas Borba* e *O cortiço*.

As pontas do novelo italiano, cujo desenrolar efetivo ocupará metade de seu volume de estudo no terceiro e conclusivo capítulo, vão sendo indicadas profusamente no transcorrer das análises precedentes, com uma prodigalidade, difícil de resumir, de achados, pormenores em pontos instigantes e quadros comparativos. Para dizer mais no espaço apertado de uma resenha, o exemplo da passagem seguinte pode ser suficiente: ao caracterizar a amalgamação multifacetada das fontes do escritor com discutir a gênese do delírio de Brás Cubas, através das variadas versões que o aparato crítico vem apresentado há tempos, em determinado momento a autora historia a discussão conhecida entre os especialistas relativa às influências na construção do nuclear capítulo VII de *Memórias póstumas*, quando Augusto Meyer deu importância a *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, contrapondo-a à indicação de Eugênio Gomes, de *La légende des siècles* de Victor Hugo. A operação hermenêutica, a partir da intervenção de Carpeaux, incorporou de Leopardi, das *Operette Morali*, o “Dialogo della Natura e di un Islandese”. Daí a autora parte para abordagens posteriores, como as de José Guilherme Merquior e de Enylton de Sá Rego, vai às contemporâneas e volta aos *topoi* de Ernst Robert Curtius para encontrar seu processo teórico fraterno ao de um Machado crítico e consciente de seu fazer literário, tal qual professado pelo escritor carioca na “Advertência” a seu poema paródico, *O Almada*, que é apresentado com as devidas contextualizações de sua publicação e de seus modelos.

“Teoria da chapa”, “teoria do molho”, “teoria do falsete” são as formulações reelaboradas e ampliadas, oriundas de passagens, comentários e insinuações do autor nos seus jogos de citação e máscara. São evocadas para lembrar, e lembradas para lembrar que Machado, portanto, não construiu intuitivamente sua literatura, mas antes como teórico e crítico que filtrou e adaptou sua erudição com fina sagacidade. Sua ironia, numa obra com a força de *O alienista*, por exemplo, conduz, subjacente ao enredo, um piscar de olhos ao riso de Demócrito, em suas implicações com *Sobre o riso e a loucura* de Hipócrates (pseudo), e às lágrimas de Heráclito: sabedoria, loucura, melancolia, misantropia, niilismo.

A pesquisadora se entrega, no vigoroso terceiro capítulo, a um percurso que certamente agradaria a quem, na juventude, exprimiu em versos não só sua paixão pelas divas da ópera como também pela Itália. Um Machado que, *nel mezzo del cammin di nostro vita*, tornou-se em 1874, com o Canto XXV do Inferno, um dos tradutores pioneiros de Dante

no Brasil; e que, na maturidade, como aparece na epígrafe do capítulo, confessava em correspondência pelos idos de 1896 ao amigo diplomata de Roma, Magalhães de Azeredo: “A Itália dá-me não sei que reminiscências clássicas e românticas, que faz crescer o pesar de não haver pisado esse solo tão amassado de história e de poesia”. Indícios como esses são corroborados pelo extenso tratado que o capítulo engendra, cujo roteiro, repleto de correlações surpreendentes, acompanha: a viagem à Itália através de Stendhal, como deixam ver as pistas das leituras de Machado conservadas em sua biblioteca na Academia Brasileira de Letras, a etimologia histórica de Capitu, a perscrutação dos medalhões dos imperadores romanos e do aliado pintados na casa de *Dom Casmurro* em Matacavalos e na réplica frustra do Engenho Novo, o grande afluxo da corrente migratória italiana ao Rio de Janeiro e o frenesi das óperas, que justifica a detalhada configuração do Bentinho-Otelo, menos devedora de Shakespeare que de suas adaptações operísticas, especialmente a de Verdi (ao contrário do que pensou Helen Caldwell).

Encerra-se o livro com o foco detido na recepção da obra de Machado de Assis na Itália, em que as questões de teorias da tradução são discutidas na compilação comparativa, exigente e ponderada, das traduções publicadas naquele país, ainda insuficientes, frente à importância do autor para a literatura ocidental.

O evento e a forma são os termos do binômio com que, em sua coletânea de ensaios *Céu, inferno*, Alfredo Bosi, absorvendo a formulação do filósofo italiano Carlo Diano, apontou para a complexidade da interpretação literária, substituindo com aquela correlação mais densa de sentido a simplificada expressão tradicional forma e conteúdo². Posteriormente, com *Brás Cubas em três versões*, retomando suas *Reflexões sobre a arte*, o crítico lembrou as três vias de conformação da obra artística: construção, expressão e conhecimento³ – para requerer uma leitura que não imponha a monocausalidade que sobredetermine sua interpretação⁴.

A condução que Sonia Netto Salomão dá a seu trabalho atesta uma pesquisadora alinhada a essas proposições, atenta tanto ao “evento”, que impregna as operações textuais com a temporalidade e a subjetividade do escritor⁵, quanto à não exclusão de linhas interpretativas,

² Bosi 2023a, p. 463

³ Bosi, 2003b p. 8.

⁴ Bosi, 2006 pp. 38 e 51.

⁵ Bosi, 2003a p. 463.

como comprova o desdobramento de suas interpretações ao acatar e discutir abertamente pontos pertinentes aos seus nas leituras que a precederam. Além de reverenciar abrangentemente a tradição crítica e o trabalho apurado dos pesquisadores contemporâneos, fartamente aproveitados, as peças arqueológicas apresentadas em sua multiplicidade fragmentária indiciam o quebra-cabeça do Machado inteiriço, e fazem ver ao leitor incauto, depois de ter passado distraidamente pelo subtítulo “itinerários de leitura”, que sua arqueologia conduz a uma longa viagem pelo oceano machadiano, inesgotável e profundo.

Referências bibliográficas

- Bosi, Alfredo (2003a), *A interpretação da obra literária*, in A. Bosi, *Céu inferno: ensaio de crítica literária e ideológica*, Duas Cidades, São Paulo, pp. 461-479.
- (2003b), *Reflexões sobre a arte*, Ática, São Paulo.
 - (2006) *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*, Companhia das Letras, São Paulo.

Tradizione, tradimento e rifrazione. Su un romanzo di Ana Maria Machado

Maria Caterina Pincherle (Sapienza Università di Roma)

Abstract: L'audacia del titolo del romanzo di Ana Maria Machado non è solo quella tematica, attribuita alla protagonista che inventa un nuovo modo di relazione di coppia al di là dello schema fedeltà/ tradimento, ma quella formale di un'autrice che si misura espressamente con una tradizione interna ed esterna e con le quali si mette alla prova delineando un nuovo status di esistenza dei personaggi. E mette alla prova noi in quanto lettori e lettrici: siamo in grado di decifrare quali e quante altre opere agiscono in noi nel corso della nostra lettura esclusiva?

È stato grazie all'iniziativa di Sonia Salomão, organizzatrice del ricco convegno su Machado de Assis alla Sapienza nel 2023, che ho avuto l'occasione di addentrarmi in un romanzo di Ana Maria Machado, autrice prolifica e poliedrica quanto fantasiosa e profonda: *A audácia dessa mulher*.

Il contatto con questo testo del 1999 rivitalizza pensieri sul piacere della narrativa. Lo si legge come si gode di un gioco per enigmi, con indizi, tessere di puzzle che si incastrano a sorpresa, scatole cinesi o bambole russe. Ma c'è qualcosa di più ampio: un messaggio sul fare letterario.

Si naviga su piani temporali diversi, nel palinsesto di una Rio de Janeiro attuale sotto alla quale si rivela la città di fine XIX secolo con la sua società stratificata e patriarcale, che riaffiora qua e là nella Rio di oggi. E sono presenti gradi diegetici sovrapposti o incastrati, con un'autrice che interpella il lettore, e personaggi che sono autori di altri personaggi, o lettori di altri personaggi, oltre ad interagire con i loro simili.

Livelli diversi, e diversi contenitori del narrare: il romanzo primo e la sua realtà, condotta dall'autrice; ma anche l'antico diario-ricettario letto da Beatriz-Bia (la protagonista del romanzo primo); un copione in fieri di uno sceneggiato. E c'è ovviamente il sottotesto con cui si dialoga

implicitamente e che si rivela verso il finale: il romanzo già compiuto e acquisito dalla tradizione della lettura, quel *Dom Casmurro* che nel titolo ha già il marchio della deformazione impressa dal carattere del protagonista alla visione degli eventi.

E la fantasia dell'autrice, a cui accennavo, caratteristica comune a ogni opera narrativa, si fa qui ancora più densa, più profonda (altro elemento che rilevavo) proprio perché attraversa il tempo e le dimensioni di esistenza, la definizione e lo status dei personaggi, in un meccanismo in cui questi diversi livelli si intersecano, con i protagonisti a cui si addice la verosimiglianza – perché vicini a noi nel tempo e nello stile di vita – che vengono a contatto con altri strati: con personaggi del passato, attraverso il noto espediente del manoscritto ritrovato (che di per sé rimanda a un'era romanzesca precedente), ma anche con una realtà narrativa esterna e di stretta attualità attraverso la creazione, a cui collaborano due dei protagonisti, dell'opera di *fictio* audiovisiva, che rimanda in prospettiva anche al futuro, visto che ci si prefigura di vedere l'opera trasmessa in televisione (i coautori indagano se si tratti di serie o novela, ma invano: evidentemente le logiche dei media – durata, frequenza di trasmissione – esulano dai contenuti).

Ana Maria Machado ci immerge e ci guida e ci disorienta, così, in un'invenzione dove anche i piani di realtà e fantasia si intrecciano: la sfera letteraria, appunto, ma con gradi di esistenza sovrapposti e non mutuamente escludenti. Si rievoca Virginia Woolf e la sua celebre affermazione sui libri che si continuano gli uni gli altri attraverso le letture del loro pubblico e attraverso gli autori stessi, in quanto lettori di altri testi – e tutto ciò, avverte la nostra autrice, include anche il libro che stiamo leggendo nel presente. Senza soluzione di continuità si riprende la narrazione principale in un dentro/fuori ben delineato ma vertiginoso:

Não é de estranhar, portanto, que Bia personagem de ficção vivendo na realidade narrativa, estivesse se comportando como entusiasmada leitora real de ficção diante da história de Lina – a menina que existira de verdade havia muito tempo, que copiara receitas naquele caderno e nele salpicara pelos anos afora seus desabafos, fiapos de alegrias e aflições¹.

“Realidade”, “real”, “verdade”. Una concentrazione di termini importanti e paradossalmente fuorvianti proprio nella cornice della “personagem de ficção” che si comporta come persona vivente, e – in una

¹ Machado 1999, p. 185.

seconda inversione – che legge un testo ‘reale’ (il diario) con l’entusiasmo con cui si leggono i romanzi.

È lecito chiedersi, a margine: una storia letta è entusiasmante perché sembra vera, o perché sembra un romanzo?

Ma il colpo di scena non è questo, non solo. In una costruzione dove anche i nomi dei personaggi sono tributi dichiarati alla letteratura (Beatriz e Virgílio, e Fabrício, di cui ci viene esplicitato il contatto con la *Certosa di Parma* di Stendhal), ma dove il patto di verosimiglianza non viene derogato, la sorpresa per chi legge è un’altra: l’autrice del diario-ricettario rinvenuto, Lina (altrettanto verosimile e simil-vivente di Beatriz, anche se appartenente a una generazione passata), si rivela in una lettera all’amica Sancha essere nientemeno che Capitolina, Capitu (che sceglie un ipocoristico diverso da quello a noi noto, come per distanziarsi dalle caratteristiche attribuitele da ragazza), una delle protagoniste più discusse della storia del romanzo brasiliano. L’intersezione di temporalità si fa così intersezione di status: chi leggiamo come personaggio? Quale credibilità gli/le vogliamo riconoscere o concedere?

In questa immagine in costante mutamento si affaccia la famiglia degli scrittori-critici che vengono chiamati a mostrare il funzionamento del meccanismo narrativo, come i già citati Virginia Woolf, Dante e Stendhal ma più esplicitamente anche Flaubert, Henry James, Milan Kundera, Aldous Huxley, menzionati per il loro pensiero e in particolare per la loro visione dell’effetto di realismo. A proposito della verosimiglianza, l’autrice cita distesamente John Fowles, autore di *La donna del tenente francese*:

[...] “eu moro no tempo de Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes. Se isto é um romance, só pode ser um romance no sentido moderno do termo. [...] Talvez seja só um jogo. [...] Ou talvez eu esteja querendo lhe impingir um livro de ensaios desfarçado... o que você quiser. [...] Um personagem é “real” ou “imaginário”? Se você acha mesmo isso, *hypocrite lecteur*, só me resta sorrir. Você nem mesmo pensa em seu passado como algo muito real [...] Todos estamos o tempo todo fugindo da realidade real. Esta é uma definição básica do *Homo sapiens*”².

Il lettore odierno, che conosca o meno le diatribe che hanno diviso la critica tra assertori o dubitatori del tradimento di Capitu, e che conosca o meno le riletture del capolavoro machadiano, viene messo di

² Machado 1999, p. 98.

fronte a un dato inatteso e insospettabile, ovvero il riallineamento tra generazioni di personaggi. Mentre tendiamo a leggere le vicende di Bia come nostre, ci viene detto che altrettanto dovremmo fare con quelle di Capitu. E sebbene ci venga detto chiaramente che Bia è “personagem de ficção vivendo na realidade narrativa”, come citato poc’anzi, quel riallineamento ci spiazza.

La protagonista che sfoglia un diario antico, un testo passato di mano in mano nelle generazioni, sta quindi leggendo nientemeno che gli scritti di quella Capitu che i lettori hanno di volta in volta assunto come loro ‘simile’ ma che allo stesso tempo, grazie alla maestria costruttiva e agli interventi machadiani tra ironie e ambiguità, hanno considerato come un prototipo di personaggio romanzesco, nella sua rievocazione e ricostituzione ad opera di un altro personaggio. Il *Dom Casmurro* letto da Bia è diventato un’autobiografia. A questo punto non c’è più da stupirsi che, con un’ottica rovesciata, la gelosia di Bento, forse ingiustificata, abbia un contraltare nella gelosia giustificata da parte di Capitu che scrive di aver assistito, non vista, al famoso episodio del contatto tra il marito e l’amica Sancha³.

Alla scoperta dell’identità di Capitu, si chiede Beatriz, echeggiando contrastanti toni camoniani: “Mas como é que podia desconfiar? Ela não existe... É só um personagem inventado... Todos eles são inventados, pura ficção”⁴.

E noi lettori, in tutto questo? Dobbiamo ammetterci incapaci di considerare Beatriz – che vive in un tempo uguale al nostro, e che in esso agisce e reagisce (uno di quei contesti di totale *presentificação*, come la definisce Beatriz Resende⁵) – come un personaggio di ‘pura finzione’ al pari di Capitu, resa distante non solo perché personaggio di un romanzo precedente ma anche per la patina ingiallita delle pagine manoscritte che la contengono e la rivelano. Ma d’altra parte lo ha detto l’autrice (sempre nella citazione anteriore): anche Beatriz è finzione.

Capitu e Bentinho esistono per chi li legge, come, ancor più fortemente, esistono i personaggi delle favole per i bambini a cui vengono raccontate: vorrei insinuare che in questo romanzo la Ana Maria Machado autrice per adulti abbia prestato ascolto alla creatrice di fiabe. Non si tratta solo di riscrittura e di intertestualità o metatestualità

³ Machado 1999, pp. 152-153.

⁴ Ibid., p. 196.

⁵ Resende 2008, pp. 26 e ss.

ma di un colpo di magia: attraverso un oggetto e il suo contenuto – il diario/libro di cucina – un personaggio balza fuori nella realtà con la sua verità. Come in un salto quantico, con un passaggio di livello il personaggio Capitu esce dalle pagine del romanzo ottocentesco che la contiene per rientrare in un ricettario (che strategicamente nasconde un diario) da lei scritto e da cui uscire nuovamente allo scoperto in un romanzo contemporaneo, trasformandosi, per così dire, da personaggio in carta e inchiostro a personaggio in carne e ossa. E qui non ne viene soltanto prolungata la vita da personaggio, come ad esempio avverrà poi nel romanzo di Domício Proença Filho,⁶ ma le viene conferito un grado di realtà in più. Pirandello, o più tardi autori come Fowles o il Woody Allen della *Rosa purpurea del Cairo* certo hanno una parte in questa tradizione, ma la specificità qui è il contesto brasiliano, la riconoscibilità e peculiarità di una tradizione di lettura, con un enigma (per richiamare il testo di Eugênio Gomes, *O enigma de Capitu*⁷) ampiamente condiviso ma non del tutto superato. Cosa che invece fa Ana Maria Machado, ribaltando le posizioni.

Non ci si addentrerà qui nei meandri della diatriba che si è consumata tra gli intellettuali brasiliani, e non solo, circa la prova dell'infedeltà di Capitu. Semplificando e riassumendo, abbiamo la posizione "accusatrice" di Dalton Trevisan, Fernando Sabino e Otto Lara Resende in contrasto a quella dei "possibilisti" Helen Caldwell, Eugênio Gomes, Silviano Santiago, Roberto Schwarz e John Gledson, che indicava proprio nell'ambiguità uno dei valori dell'opera⁸.

Del resto aveva già osservato Borges, tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '50 (ma i saggi sono stati raccolti nel 1985), che il valore dell'arte risiede anche nel suo suggerire senza necessità di dire, e in particolare nella possibilità di non decidere tra due opzioni: a proposito di ciò che chiamò "Il falso problema di Ugolino" scriveva: "Il problema storico se Ugolino della Gherardesca abbia esercitato nei primi giorni del febbraio 1289 il cannibalismo è evidentemente insolubile. Il problema estetico o letterario è di ben diversa indole. Conviene enunciarlo così: volle Dante che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo

⁶ Proença Filho 2005.

⁷ Gomes 1967.

⁸ Per un sunto su posizioni recenti riguardo alla discussione si rimanda a Costa Teles 2020. A titolo esemplificativo, si possono consultare Trevisan 2004, Sabino 2008, Resende b 2008; Caldwell 2002 (1960), Gomes 1967, Gledson 2006.

Inferno, non quello della storia) mangiò la carne dei suoi figli? Io arrischerei la risposta: Dante non ha voluto che lo pensassimo bensì che lo sospettassimo. L'incertezza è parte del suo disegno"⁹. È quindi il dubbio la più grande arma della letteratura contro l'ineluttabilità della vita: nella scrittura letteraria tutte le vie sono possibili, anche quelle antitetiche – Capitu quindi ha e non ha tradito, è stata e non è stata una buona moglie. Non ha tradito, forse, ma avrebbe potuto farlo: questa la sua liberazione di donna, il cui acume di sempre è stato fin dall'inizio sottoposto al giudizio del marito.

Non è quindi tanto in questione la 'verità' dell'adulterio. Piuttosto, si osserva come il tema della gelosia sia fatto anch'esso oggetto di rifrazione, variato e declinato in diversi livelli della narrazione come un fascio di luce attraverso un prisma che proietta l'immagine su una dimensione altra mostrandone colori non visibili prima: un tema, varie prospettive. O come in un caleidoscopio, con frammenti che sono sempre gli stessi ma che, girando l'oggetto – voltando pagina – si ricombinano ogni volta in arabeschi affascinanti; la gelosia, quindi, è un sentimento che attraversa, con conseguenze diverse, coppie, triangoli e quadrangoli (o, come aveva detto Dom Casmurro, duetti, trii e quartetti, così definiti nel sommario capitolo X)¹⁰, con il romanzo ottocentesco sullo sfondo o come sottotesto e molto di più. L'audacia, il coraggio della protagonista Beatriz è anche quello di trasformare la dolorosa percezione del tradimento in occasione di libertà, pur mantenendo la dimensione della coppia; espediente che sembra, anche qui, più un gioco d'azzardo o di prestigio che un modello condivisibile o accettabile, ma che il romanzo propone come contraltare al modello Bento-Capitu di coppia disfatta a partire dal semplice sospetto.

Vorrei qui azzardare un'ipotesi. L'ingresso di personaggi terzi (e anche quarti) all'interno della coppia principale, ovvero tra Virgílio e Beatriz, e tra altre coppie nel romanzo, viene sottolineato non tanto come un atto di tradimento quanto come un potenziale arricchimento, un'alternativa o un'opportunità (pur mettendo a disagio chi legge); è vista come un'occasione per misurarsi al di fuori della routine e riapprezzarne il valore, una volta superato il momento della gelosia e

⁹ Borges 1985, p. 85.

¹⁰ Assis 1959 [1899], Cap X. Alcuni, come recentemente lo scrittore Mayrant Gallo individuano nella dichiarazione "Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*..." la prova di un tradimento di Bento con Sancha, in quello che denomina come "uma troca de casais" (Gallo 2021).

della perdita di un senso di unicità. Ebbene, propongo di osservare questo stesso fenomeno in funzione in *A audácia dessa mulher* proprio con l'azione intertestuale (nelle varie declinazioni in cui la studia e la classifica Genette¹¹); una violazione deliberata del patto di esclusività tra autore e lettore attraverso l'inserzione di elementi estranei che con il loro apporto donano diversa densità e varietà al testo. La lettura si arricchisce della consapevolezza di letture precedenti e del loro impatto sull'autrice e sui lettori, in una girandola dove il dialogo con la tradizione e il canone – per usare il concetto indagato magistralmente da Sonia Salomão (2016) – reinventa di continuo la materia narrata, anche al di là delle invenzioni e messe in scacco dell'autore ottocentesco. Intertestualità implicita ed esplicita, con citazione di narratori, come anche di critici, lontani nel tempo e nello spazio ma vicini nello spirito costruttivo. Se l'autore Machado de Assis nel rivolgersi direttamente al pubblico anticipa e prepara, attraverso indizi, alla sorpresa e al motivo del titolo del suo romanzo, Ana Maria Machado costruisce una trama che porta alla sorpresa senza aver mai rivelato nulla, mentre divulga apertamente i compagni di lettura che condivide con noi, estranei ma partecipi alle vicende. E in questo meccanismo, i termini tradizione e tradimento ridiventano parenti.

In tal modo, l'audacia non è solo quella della protagonista, in grado di confrontarsi col tradimento in maniera originale, ma anche quella dell'autrice, creatrice e manipolatrice di personaggi che non appartengono solo a lei o agli autori da cui li preleva, ma che consegna a tutti noi come coautori, per un arricchimento senza fine.

Bibliografia

- Assis, Machado de (1959 [1899]), *Dom Casmurro*, in *Obra completa* (a cura di Afrânio Coutinho), vol.1, Aguilar, Rio de Janeiro.
- Borges, Jorge Luís (1985), *Il falso problema di Ugolino*, in *Nove saggi danteschi*, Franco Maria Ricci, Milano, pp. 83-87.
- Caldwell, Helen (2002 [1960]), *O Otel brasileiro de Machado de Assis* (trad. F. da Fonseca de Melo), Ateliê Editorial, Cotia.
- Costa Teles, Adriana da (2020), *Dalton Trevisan: Capitu sem enigma*, in "Travesias", Cascavel, maio/ago, v. 14, n. 2, pp. 280-288.
- Gallo, Mayrant, s.t., "Correio", 10/7/2021 <<https://www.correio24horas.com.br/correio24horas/entretenimento/em-releitura-de-dom-casmurro->

¹¹ Genette 1982.

escritor-baiano-afirma-que-capitu-e-bentinho-participaram-de-troca-de-casais-0721> (ultimo acesso 12 gennaio 2024).

- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Gledson, John (2006), *Por um novo Machado de Assis*, Companhia das Letras, São Paulo
- Gomes, Eugenio (1967), *O enigma de Capitu*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria (1999), *A audácia dessa mulher*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Proença Filho, Domício (2005), *Capitu. Memórias póstumas*, Record, Rio de Janeiro-São Paulo.
- Resende (a), Beatriz (2008), *Contemporâneos*, Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- Resende (b), Otto Lara (2008), *Não traíam Machado*, in Schprejer, A. (a cura di) *Quem é Capitu?*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 113-114.
- Sabino, Fernando (2008), *Amor de Capitu*, Ática, São Paulo.
- Salomão, Sonia Netto (2016), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, EDUERJ, Rio de Janeiro.
- Trevisan, Dalton (2004), *Capitu sou eu*, Record, Rio de Janeiro.

O espaço cénico na peça *As Confrarias* de Jorge Andrade (1922-1984)

Mariagrazia Russo (*Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT*)

Abstract: Este artigo analisa a *mise-en-scène* de uma peça brasileira de Jorge Andrade, *As Confrarias*. Nesta obra, o autor mostra-se muito hábil não só em concretizar e descrever com poucos elementos um dos períodos históricos e culturais mais complexos do Brasil, mas também em escolher os símbolos de uma busca sempre presente no homem. Os elementos do espaço cénico são bem escolhidos para interagir com o espaço dramático e, ao mesmo tempo, deixar no público a sensação de continuidade de uma história humana perene.

Jorge Andrade, ou de forma mais completa Aluísio Jorge de Andrade Franco (1922-1984), destaca-se na literatura brasileira como um dos mais expressivos dramaturgos da sua época. Escreveu peças a partir de 1951 (*O Telescópio*, 1951; *O Incêndio*, 1954; *A Moratória*, 1955; *Pedreira das Almas*, 1958; *A Escada*, 1964; *Os Ossos do Barão*, 1964; *Vereda da Salvação*, 1965; *Rasto Atrás*, 1967; *Senhora na boca do Lixo*, 1968; *As Confrarias*, 1970; *O Sumidouro*, 1970; *Milagre na Cela*, 1972; *O Mundo Composto*, 1972; *A Zebra*, 1978). É autor também de um romance autobiográfico (*Labirinto*, 1978); e de telenovelas nos anos Setenta e Oitenta, algumas adaptadas das suas peças (*Os Ossos do Barão*, *O grito*, *Bandeirantes*, em 1980; *Os adolescentes*, 1981; *Ninho da Serpente*, 1982; *Sabor de Mel*, 1985). Continuam inéditas as obras *As Colunas do Templo* (1952), *Os Crimes permitidos* (1958), *Os Vínculos* (1960), *A Receita* (1968); *O Mundo Composto* (1972), *A Loba* (1978) e *O Terceiro Elo (A Corrente)* (1980). Também atuou como jornalista, escrevendo para “Visão” e “Realidade”, e como cronaquista para o jornal “Folha de São Paulo”.

Na metade do século XX, Jorge Andrade frequentou portanto quer os palcos paulistas quer o ecrã do grande público. Os temas por ele tratados são ligados à história do Brasil, pondo em relevo sobretudo

a decadência dos valores patriarcais: o teatro nas suas mãos torna-se, como afirma Catarina Sant'Anna, "uma arte capaz de contribuir para a análise da História e da sociedade e, assim estender ao dramaturgo o atributo de um verdadeiro 'historiador'"¹.

Em 1970, saiu uma compilação do seu ciclo dramático, *Marta, a Árvore e o Relógio*, com a Editora Perspectiva de São Paulo, que narrava a formação da sociedade paulista e brasileira em geral: a antologia inclui *O Telescópio*, *A Moratória*, *Pedreira das Almas*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão*, *Vereda da Salvação*, *Rasto Atrás*, *Senhora na boca do Lixo*, *As Confrarias*, *O Sumidouro*. A recolha abre com a peça *As Confrarias*, escrita em 1969, publicada no ano seguinte, que não foi representada até 2013 e que será o principal objeto deste trabalho. O referido texto traz uma contribuição significativa ao debate político da década de 1960, colocando o seu Autor frente à produção da arte de resistência ao Regime Militar. Pondo em cena os problemas relativos à Inconfidência Mineira, ocorrida nos finais do século XVIII num Brasil traumatizado pelo fim do ciclo do ouro, a peça denuncia a hipocrisia da igreja católica naquela época, condenando ao mesmo tempo todas as falsidades do poder do tempo do Autor.

Ao publicar a peça *As Confrarias* como primeira obra na estrutura do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, o autor não escolhe um critério cronológico mas oferece uma chave de leitura da sua inteira recolha. A fábula de *As Confrarias*, reduzida aos seus elementos principais, desenvolve-se de maneira clara e linear: quatro Confrarias assistem à angústia de uma mãe, Marta, que, desesperadamente, tenta enterrar o próprio filho, José. Mas as linhas de força que puxam Marta são outras. De facto, ela sabe perfeitamente que não irá sepultar o seu filho nas terras das Confrarias porque nunca a sua família lhes pagara tributo; o seu marido, Sebastião, tinha sido morto pelo facto de ter cortado as mãos aos mineiros que, à procura de ouro, tinham destruído a sua terra; o filho dela não só tinha amado uma escrava mulata, Quitéria, mas tinha sido também e sobretudo ator e, como tal, apontado pela Igreja. Eram, estas, boas razões para que as Irmandades religiosas não aceitassem o corpo de José em terra sagrada. Mas a pergunta que sai do leitor/espetador torna-se, com o desenrolar das cenas, cada vez mais ansiosa: porque é que Marta conta a história da sua família tão pormenorizadamente a pessoas que nunca poderiam aceitar aquela situação? não

¹ Sant'Anna 2014, p. 71 e 2012, *passim*.

teria podido ela mentir para obter a sepultura do seu filho? A resposta torna-se evidente no final da peça, quando Marta afirma: “se eu enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu”. O essencial para Marta não é, portanto, enterrar o seu filho, mas denunciar a insinceridade da sociedade.

Marta, contando a história das duas principais personagens masculinas da peça, Sebastião e José, quer apenas despertar no coração do público/leitor o sentimento de rebelião, de não aceitação da situação sócio-cultural, de revolta às convenções sociais. Nesta chave de leitura, Marta representa o elemento de choque social, de luta contra as instituições humanas criadas para atormentar a vida dos simples. É por isso que, cada vez que as Confrarias fazem um pequeno esforço para enterrar José nas próprias terras, ela não aceita, mas grita a triste história do seu caso. Até que no final da peça ela deixa o cadáver do filho sem sepultura, fazendo com que se realize a profecia que ela ia anunciando a cada Irmandade: “Porque antes que o dia amanheça... vocês vão enterrá-lo”, “Mas vão enterrar. [...] Eu farei as leis mudarem esta noite”, “A morte de meu filho é crime de vocês também! Caminharei até que o dia amanheça. Até lá, terão que carregá-lo juntos comigo. Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dê torne insuportável a vida na cidade! É a maneira que tenho para enterrá-lo onde é preciso [...]. Vocês verão; e vão ajudar”. As palavras tornam-se verdade: “Viu como consegui?”, diz carinhosamente Marta a si mesma no último cenário: “Juntaram-se todas as Confrarias para trazerem você [...] Fiquei olhando de longe, filho. Mas sentia todos aqueles pés caminhando em mim, cortando minha carne como arados. Carregavam você”. Marta não quer para o filho uma hipócrita sepultura em terra falsamente sagrada, ela deseja que José repouse “na única casa de Deus que existe”, num monte. “Aqui é o seu lugar. Daí veio, para aí tinha que voltar. Todos os homens, até mesmo Deus, voltam um dia à terra. Aqui, poderá contemplar as estrelas, o espaço infinito, as folhas, as flôres e os frutos”.

A peça de Jorge Andrade não apresenta actos, não tem divisões marcadas pela descida do pano; a história desenvolve-se sem fraturas, num conjunto de cenas comparáveis a numerosos micro-cosmos extremamente bem ligados um ao outro sem distâncias fixas. Temos também que ter em conta a simultaneidade dos acontecimentos e o entrelaçado dos vários planos. Existe, portanto, dentro desta obra de

Jorge Andrade uma continuidade profunda que assegura a sucessão em cena de ações simultâneas em lugares diferentes através da evocação de tempos dramáticos bem separados. Em *As Confrarias*, sem divisão em actos, existe – pelo contrário – uma mudança de quadros, de tableau, dentro dos quais se alternam vários momentos cênicos devidos aos dois planos do onírico e do real.

Seguindo portanto os percursos de vários estudiosos sobre o espaço cénico, como Nicoll Allardyce², Isabella Innamorati e Silvana Sinisi³, Luigi Allegri⁴ o Oscar Brockett⁵, podemos falar do espaço cénico examinando o espaço da representação (ou seja o conjunto daquelas rubricas que fornecem elementos necessários à organização do cenário através dos objetos e dos atores que nele aparecerem); o espaço dramático (o lugar inserido no tempo sócio-cultural e histórico, representado pelo autor através das didascálias e dos diálogos ou monólogos presentes na peça); e o espaço simbólico (quer dizer o conteúdo que, através de uma representação delimitada por um espaço dramático, o Autor quer transmitir diacronicamente como valor humano permanentemente presente).

Estes três espaços estão bem organizados em *As Confrarias* nos vários planos apresentados pelo autor: o plano do real no qual, através de um espaço de representação constituído por poucos elementos, o autor oferece uma imagem bem delimitada do espaço dramático do Brasil do século XVIII, baseado no poder da coroa e da Igreja, identificada nas Confrarias; o plano do onírico, no qual através de um pobre mas essencial espaço de representação, Jorge Andrade mostra na vida da família de Marta uma sociedade em luta pelo ouro, sobre a qual interferem – como valores simbólicos permanentes – o amor ao trabalho e à liberdade humana (“constante busca da afirmação da liberdade individual”, sugere Elizabeth Ribeiro Azevedo⁶); e, por fim, o plano do ideal, no qual, através do único elemento do monte, o Autor sublinha o espaço simbólico da peça toda, ou seja a proclamação dos valores humanos mais essenciais da vida e a afirmação da luta contra as convenções sociais.

² Allardyce 1971.

³ Innamorati e Sinisi 2006.

⁴ Allegri 2021.

⁵ Brockett 1993.

⁶ Azevedo 2014, p. 30.

1. O plano da realidade abre-se com um cenário muito simples que vê só “Igrejas e lugares do Brasil Colónia no fundo” e poucos elementos no palco: um altar do consistório da Igreja do Carmo, uns bancos (sem o Autor definir o número) com livros de registos e quatro cadeiras que suportam um andor. Através da descrição dos padres “sentados” o leitor percebe que à volta da mesa deve haver outras cadeiras. O cenário está descrito, portanto, de maneira imprecisa e aproximativa. Muito rico é, pelo contrário, Jorge Andrade na adjetivação dos objetos: o andor é “suntuosamente ornamentado com a imagem da Nossa Senhora dos Passos” e o altar é “ricamente trabalhado”. Outros elementos nos fornecem as cores e as sensações de luminosidade: o altar e o teto são “dourados”, como para fornecer a imagem de magnificência e abundância da companhia, as paredes são pintadas para evidenciar a suntuosidade do oratório; e, afinal, o fundo está iluminado, como para deslumbrar o público. Jorge Andrade com poucos elementos consegue, desta forma, reconstruir um mundo inteiro feito de hipocrisia, aparência e futilidade. O que aos olhos do leitor/espetador tem mais relevo é esta cor de ouro do teto e do altar, as cores variegadas das paredes e as ornamentações opulentas do altar e do andor, todos emblemas simbólicos que refletem a imagem da superficialidade.

Pelo contrário, está totalmente esquecida a descrição do vestuário dos Irmãos e a posição de alguns elementos: assim que, se para o altar Jorge Andrade indica claramente a posição “no fundo” e para o andor ele diz “em primeiro plano à esquerda”, para os bancos e os registos comunica apenas “ao lado”, sem deixar perceber qual deveria ser a respetiva posição deles, embora por equilíbrio dos elementos no espaço se possa desumir que se coloquem no lado oposto ao andor (à direita). Este jogo de lugares parece muito bem estudado. O que está no fundo permanece como constante: é o Brasil do cenário que se sobrepõe energeticamente ao altar, símbolo da presença da Igreja no País, e em volta da mesa todas as personagens a representarem o próprio papel – os Irmãos, Manuel de Abreu, Marta, José e Sebastião. Mas a mesa está abandonada no fundo, como se fizesse parte do mesmo cenário. Os outros dois elementos postos em frente são, pelo contrário, os que os irmãos ostentam: é o andor ricamente pintado que representa a exterioridade da religião, a hipocrisia de uma fé que se baseia nos elementos da aparência para ter força e potência, e, no outro lado, a legalidade ‘da existência’ das Confrarias. Estes dois elementos postos

imediatamente em frente ao público denotam globalmente a situação político-social: são os dois objetos, mais evidentes e ao mesmo tempo, mais exteriores, mais falsos. É o símbolo do poder que tem força dentro da cena, é o poder religioso (o andor) mostrado nas procissões e o poder burocrático-legislativo evidente através dos registos. Estes três elementos (o altar no fundo, os livros de registos e, parcialmente, o andor) ficam fixos durante a peça toda. O que muda será a posição das personagens e sobretudo o movimento realidade VS mundo onírico.

Na segunda parte o cenário está constituído por uma rua tortuosa à esquerda; o andor sai em procissão e aparece à direita outro consistório. Os bancos e os livros ficam em cena sendo que no segundo quadro o juiz afirma ter aprendido a ler e a escrever: estes elementos, portanto, não incomodam a cena. O consistório e os livros aparecem à direita enquanto o resto do palco fica totalmente vazio para deixar espaço a todos os outros elementos que irão ser acrescentados ao longo da peça. A segunda parte abre-se com Marta e Quitéria a atravessarem em diagonal todo o palco com uma rede pesada às costas. Também neste quadro a simbologia parece evidente: a Irmandade do Rosário, constituída por negros puros, nasceu em oposição à Irmandade da Nossa Senhora dos Passos. A rua tortuosa simboliza o mundo complicado pelos distorcidos pensamentos humanos e pelas estradas travessas que esta companhia, como a anterior, percorre: esta quer igualar em força e riqueza a Irmandade da Nossa Senhora do Monte do Carmo, trilhando os caminhos que ela já fez, ou seja lutar para uma liberdade fitícia e para uma abolição da escravatura dos irmãos negros, esquecendo os de outras raças. Já aqui nesta abertura de cena se nota uma sobreposição de planos: enquanto os Irmãos negros falam, passam, entreolhando-se, Marta e Quitéria sem influenciar minimamente a conversa deles: as duas mulheres procuram um sítio para enterrar José. Esse passar em silêncio sem parar representa o desejo das duas mulheres de realizar o sonho para elas vivo e presente: a afirmação que a única verdade do homem é viver e lutar para que os outros vivam e lutem. O silêncio torna-se veemência e elas vão passando em cena, carregando um corpo morto, fechado numa rede, ao qual querem dar sepultura: a rede que fecha mas que ao mesmo tempo deixa entrever, que pode ser arrastada sem se rasgar, que atravessa a cena mostrando o que existe mas que todos prefeririam não existisse, que pesa nas costas de quem preferiria não pesasse. As duas mulheres passam e não param, como para despertar no público uma pergunta que atice o espírito do espetador. O

único que assiste a esta passagem muda da Marta e da Quitéria, além do público, para Manuel de Abreu que ficará como constante dentro da peça, como personagem continuamente solicitada pela presença da Marta: é o símbolo do homem que, partindo hipócrita, dá-se conta da verdade e da sinceridade que Marta representa e daí converte-se a uma nova linha de interpretação da vida.

Na terceira parte assiste-se à saída dos irmãos do Santo Rosário e à entrada à esquerda da Irmandade de Santo José, portanto do lado oposto no qual estavam os irmãos da outra Confraria. Não muda nada, não muda o cenário, não mudam os objetos, as cores... nada. Tudo continua na mesma: é a companhia dos pardos, mas nada é diferente em relação às outras Irmandades. E também aqui, Marta e Quitéria surgem no fundo carregando a rede, atravessam a cena e desaparecem à esquerda. E também aqui há um jogo de presença/ausência entre estas duas personagens femininas e o Manuel de Abreu; só que neste terceiro cenário se acrescenta outra personagem: é o pároco do Rosário. A cada passo Marta vê mais pessoas atrás dela. É como se a presença de Marta chocasse sempre algumas almas sensíveis. É a descrição e a divisão do espaço feitas por Jorge Andrade que denota esta urgência. Nesta cena de facto não se poderia falar de uma verdadeira mudança de cenário, de objetos: os elementos móveis são apenas as personagens.

Da mesma maneira nenhuma mudança de cenário intervém para a quarta Ordem em cena, a das Mercês. Jorge Andrade fala de um riquíssimo altar-mor iluminado no fundo e de uma opa caída no chão. Os elementos são sempre os mesmos e só a posição deles muda. É a Irmandade em que brancos, negros e pardos estão misturados, mas não é diferente a atitude deles perante o filho da Marta e o que ele representa.

Jorge Andrade portanto com poucos elementos desenvolve o cenário das Confrarias: quatro cadeiras e um andor que desaparecem com a primeira Confraria, uns bancos altos, livros de registos, um altar mor ricamente ornado, e ainda paredes pintadas, teto de cor ouro, painel de fundo. Em alternância: Igrejas e Brasil colónia, rua tortuosa.

Jorge Andrade começa a obra, descrevendo com muitos pormenores a primeira cena enquanto as outras são deixadas cada vez mais à imaginação do leitor. Ele só oferece tópicos gerais. O altar pode estar sempre presente ou aparecer só na primeira e na última cena: nestas duas é relevante a presença para que a estrutura da obra seja circular e portanto fechada num conjunto unitário, onde as ações das confrarias se desenvolvem duma maneira cíclica. Outro elemento de circulari-

dade é oferecido pela opa, presente como elemento exterior, ou seja, não vestida pelas personagens, na primeira e na última cena: onde na primeira cena são os Irmãos a rasgar a opa ao Manuel de Abreu (portanto acto desejado e não voluntário), na última é o mesmo irmão Ministro que, seguindo Marta “pela porta onde ela saiu” deixa, com um acto voluntário e desejado, cair a opa no chão. Este elemento denota uma evolução da peça onde tudo começa pondo em primeiro lugar o exterior, para abraçar depois, com a aparição de Marta, a causa da justiça: Manuel de Abreu deixa a sua mentalidade, o Pároco do Rosário destaca-se do cenário e vai atrás de Marta, o Ministro de São José deixa caída no chão a opa que aí ficará presente em toda a aparição da última Confraria onde o Tesoureiro das Mercês aparecerá ao lado das personagens positivas da última cena. De cada quadro e, portanto, de cada companhia e de cada raça destaca-se uma personagem que fará parte do pequeno grupo que aparecerá na cena final.

Pelo que respeita ao Consistório, este muda sempre de posição. Desta forma o Autor ocupa visivelmente os quatro lados do palco, produzindo um efeito de movimento e de variedade que deixaria perceber imediatamente ao espetador a mudança de quadro. Os livros de registo podem representar uma constante dentro da peça, enquanto o andor pode constituir o elemento de mudança. De facto, em cada Confraria aparece o elemento burocrático: a Irmandade da Nossa Senhora do Carmo fala «em papéis da província» e nos mesmos livros de registo, a Irmandade do Rosário tem livros de compromisso, a Irmandade de São José pede o canonicato.

Os leitores da obra de Jorge Andrade percebem perfeitamente a correspondência entre o espaço de representação e o espaço dramático, sendo porém este último deixado muito ao estudo pessoal da companhia teatral. Para que o público se dê conta do mudar das Irmandades não será suficiente a cor da pele dos ministros, que representa sempre o elemento fundamental, mas será relevante também a indumentária deles, a feitura do andor da primeira cena, o estudo das opas de cada grupo, a ornamentação da mesa, a imitação dos livros de registo da época: todos elementos deixados à imaginação e à criatividade da companhia teatral que vai pôr em cena a peça, porque a este propósito Jorge Andrade não nos comunica nada. Se para um leitor os elementos fornecidos pelo Autor são abundantes e suficientes em relação aos espaços dramáticos e de representação, para o público se-

rão necessários muitos mais elementos deixados por Jorge Andrade na cenografia da peça.

Em termos de personagens cada confraria organiza-se à volta de 7 atores:

- a) Ministro, Tesoureiro, Provedor, Secretário, Prior, Síndico, Manuel de Abreu
- b) Juiz, Ministro, Tesoureiro, Provedor, Pároco, Secretário, Síndico
- c) Pároco, Provedor, Ministro, Tesoureiro, Juiz, Síndico, um Branco
- d) dois definidores, Tesoureiro, Ministro, Secretário, Provedor, Síndico.

Destas sete personagens quatro acompanharão a cena até ao final: Manuel de Abreu, o Pároco do Rosário, o Ministro da terceira Irmandade e o Tesoureiro da última. As funções que se repetem determinam porém diferentes atitudes que poderão ser percebidas mais através da leitura do que através de *mise-en-scène*: este elemento mostra como Jorge Andrade mais do que a representação cuida do texto, da leitura, da percepção dos valores por parte do leitor que nem sempre pode ser substituído pelo público.

2. O plano onírico. Jorge Andrade joga durante a peça toda com o elemento 'sonho'. Na obra o mundo da mente de Marta está introduzido através do elemento luminoso. Pondo às escuras todos os componentes da Irmandade, o Autor põe em relevo a personagem presente na imaginação de Marta. Jorge Andrade utiliza em toda a peça o elemento luz: deixando tudo em cena põe em evidência só as personagens sobre as quais quer chamar a atenção. É este jogo da luminosidade que permite ao leitor/espetador entrar totalmente nos dois planos espaço-temporais: é o aqui/ali, o presente/passado, o real/imaginário, o verdadeiro/onírico, a presença/memória. Isto torna-se patente examinando as microsequências do plano onírico e os microcenários (sendo presentes por cada confraria A B C D dois dois ou três fragmentos de lembranças).

A) Primeira recordação: Marta + José = José procura o que não sabe, tem desejo de sair da sua terra;

Segunda recordação: Marta + Sebastião = encontro dos dois no convento onde Marta estava fechada para se tornar freira contra a própria vontade; trabalho juntos e amor à terra; despedida de José dos pais;

B) Terceira recordação: Sebastião + Marta = Sebastião anuncia a Marta que vão perder a terra por causa do ouro; ele decide não lutar e não sair, Marta fica ao seu lado;

Quarta recordação: Sebastião + Marta + mineiros = Sebastião condenado à morte por ter cortado as mãos a muitos mineiros e tê-las enterradas debaixo da árvore que o verá pendurado;

- C) Quinta recordação: Marta + José = Marta procura José, encontrando-o no teatro a recitar *Catão* de Garrett;

Sexta recordação: Marta + José = José pede à mãe notícias dos pais dela para saber o sangue das suas veias;

Oitava recordação: José e Quitéria = amor dos dois;

- D) Nona recordação: José + Marta + Quitéria + o Padre = o Padre acusa a família de viver em pecado; é o momento em que os três primeiros afirmam a liberdade também sexual contra a hipocrisia do Padre;

Décima recordação: José + Marta + Quitéria + beleguins + público = José vai a uma reunião e, identificando-se com a personagem teatral de Marco Bruto é morto por mão de dois beleguins, oficiais de justiça.

São estas as dez microsequências do mundo onírico de Marta. Ela vive no presente e percorre com a memória o tempo passado⁷, triste ou feliz segundo as ocorrências, mas sempre causa de uma situação presente. Para evidenciar esta memória Jorge Andrade usa o efeito da luz: desaparecem os pertencentes à realidade e aparecem os elementos do sonho.

Jorge Andrade através das luzes sabe com muita habilidade entrelaçar os dois planos espaço-temporais. O espetador assiste continuamente a uma mudança de locais em que se desenvolvem as várias ações: a casa e a terra onde a família de Marta vivia, o teatro onde José representava, o quarto onde José e Quitéria namoravam. Como no espaço das Confrarias tínhamos quatro microsequências a representarem as quatro caras diferentes de uma mesma realidade, assim aqui temos no espaço do mundo onírico quatro microsequências da casa, da terra, do teatro e do quarto. É de reparar que o espaço onírico não está descrito nem representado. Apenas aparecem elementos simbólicos: para a casa é o pão que Marta traz ao filho antes da partida, que Sebastião pede antes da morte, que Marta e a mãe de Martiniano sabem fazer como nenhuma mulher sabe. E a este propósito parece fundamental notar que no altar das Irmandades nunca está presente o pão, símbolo eucarístico, enquanto em casa de Marta nunca falta: é o amor familiar, do calor humano, da lembrança e da união entre as pessoas presente na casa mas ausente entre as Irmandades descritas. Para a terra os elementos simbó-

⁷ Cfr. a este respeito Martins Arantes 2001 e 2008.

licos são a lenha e o machado de Sebastião; para o quarto de Quitéria a cama; para o teatro a expressividade/máscara do mesmo José. Os dois mundos estão portanto perfeitamente organizados. Quatro sequências no plano da realidade, quatro no mundo onírico; quatro espaços para um e quatro espaços para outro: tudo perfeitamente equilibrado. Poucos os elementos que definem a realidade, poucos os que denotam o sonho. Mas os dois campos parecem simbolicamente entrelaçados: ao altar da Confraria parece corresponder o pão da casa de Marta, à opa da hipocrisia a lenha e o machado do trabalho de Sebastião; ao andor feito de pureza exterior a pureza e a simplicidade verdadeira da cama da Quitéria que encontra a liberdade com José; e aos ridículos livros de registos a máscara do palhaço José e a expressividade de um Marco Bruto totalmente contrário ao poder.

Mas entre os dois mundos nunca existe uma separação total. Enquanto se realiza o percorrer dos eventos passados na memória de Marta, os Irmãos, embora deixados às escuras não participem na cena, são de facto postos na penumbra vivendo desta forma com o público as acções do passado de Marta. É assim que se pode assistir a cada passo a intervenções dos Irmãos sobre a história pensada por Marta:

- o Ministro depois da conversa entre Marta e José no plano da realidade, pergunta a Marta: “Em que convento esteve?”, como se o sonho de Marta fosse feito de olhos abertos e contado em alta voz;
- o Síndico em frente da despedida de José no plano irreal, afirma: “Ainda não vi ingratidão maior”, como se assistisse à cena;
- ou depois de José “recitar com farda vermelha e justa”, os irmãos, e Marta com eles, riem “em gargalhadas”;
- e na conversa final entre Marta, José, Quitéria e o Padre, os definidores e o provedor fazem perguntas a propósito do assunto onírico.

Os dois planos da realidade e do sonho cruzam-se: este jogo de penetração da memória dentro da realidade e da realidade dentro da memória é fornecido através das luzes e da alternância escuridão/penumbra.

Outras vezes as personagens aparecem na cena do onírico sem ser evocadas pela memória de Marta diretamente, como se estas constituíssem uma entidade própria e penetrassem na cena sem ficar à espera de uma chamada de recordação: depois de Marta ter contado a morte de Sebastião, ele aparece no fundo sem dizer nada, carregando um feixe de lenha, e o Ministro (real) tem que gritar a Marta “Responda!”, como para a despertar de uma visão que ela não esperava

mas sem dúvida desejava, como se a presença do marido se impusesse sobre ela mesma. É aqui que Jorge Andrade parece mais expressivo: Sebastião impõe-se à memória de Marta sem que a mesma Marta o tenha evocado. Acontece a mesma coisa mais adiante: “enquanto Marta fala, José é iluminado, sentado e perdido em si mesmo”. Marta não pode tê-lo evocado porque estava a falar com os Irmãos. Mas aparece o José: ele impõe-se com a força que as personagens de Jorge Andrade têm. São personagens que se destacam do mundo ao qual pertencem (o mundo do além) para entrar no mundo real, como fantasmas encarnados. Nesta mesma cena os outros continuam a falar, enquanto Marta voltando-se olha José. Tudo sem que os outros se dêem conta de nada, até que chegue prepotentemente o mundo onírico: o momento da conversa entre José e Marta acerca da pureza de sangue de José. Na medida em que José se destaca do mundo da memória para entrar na realidade, Marta afasta-se da realidade para chegar ao onírico. É um incessante passar de um lado para outro. E depois de ter acabado este sonho, José aparece outra vez dentro da cena no meio de uma conversa com o Pároco: “José entra e senta-se. Parece que as suas preocupações terminaram”.

Jorge Andrade confunde o espetador: qual é o espaço do real e qual o do onírico? com o avançar da peça Jorge Andrade complica cada vez mais as cenas nos seus planos polifacetados. Ele consegue pôr em cena não só o espaço do presente e do passado com as recordações e o campo da memória, mas também o espaço do completo irreal, do totalmente outro, do desligar máximo do presente e do passado; é como se dentro do mesmo espaço existissem três níveis: o sonho puro no qual apenas participa a Marta; o sonho da Marta feito conto e expressão em voz alta no qual participam parcialmente também os outros; o sonho tornado realidade em que se impõe por si mesmo e por isso totalmente desligado quer de Marta quer dos outros. E é este terceiro aspeto que merece ainda uma observação: este sonho é tão real que até Marta pode aparecer colocada totalmente no exterior: acontece quando José chama a mãe duas ou três vezes e ela o escuta, e quando Marta penetra no sonho feito realidade e, às escondidas, assiste ao desenvolver da cena de amor entre José e Quitéria.

No plano onírico há também o teatro no teatro presente três vezes nos panos de José e em outras breves intervenções feitas por Marta que repete as frases recitadas no palco pelo filho. É o teatro no teatro presente na cena Catão/Marco Bruto, onde José no papel de Marco Bruto

veste roupa de centurião, enquanto Catão está de toga negra (cena que ele repetirá no momento da morte); é o teatro no teatro presente na cena de *O casamento de fígaro* de Beumarchais (monólogo não recitado perante um público mas em presença da Quitéria) e na cena em que José aparece em primeiro plano, ridiculamente vestido com farda velha e justa, o chapéu travessado na cabeça, o colete amarelo, os lenços, a bengala exagerada e o vestido de bufão. Nesta última passagem José aparece de repente sem fazer minimamente parte da evocação de Marta, sai sozinho e sozinho desempenha o papel do bobo que diz a verdade das coisas e dos factos. O teatro dentro do teatro é portanto ao nível cenográfico extremamente simples: Jorge Andrade não prevê elementos teatrais ou cénicos. Ele faz somente atenção ao vestuário: elemento totalmente esquecido no plano do real. O teatro nestes fragmentos representa a voz concreta e real de José que encara este trabalho como o único possível para compreender o mundo, as coisas e as pessoas. Ele mesmo é teatro e o teatro está nele até ao ponto de ele se perder na personagem de Marco Bruto, no final da peça, encontrando aí a morte. Isto vem confirmar o que Jorge Andrade várias vezes põe na boca das suas personagens: “sinto que todos nós temos que representar um papel” (José), “É no trabalho que compreendemos os outros. Quem se transforma em negro, em homem ou mulher, em judeu ou mouro, sente cada um como realmente é. Abandona seu corpo por um outro. Esquece seus sentimentos e faz outros nascerem. Guarda em algum lugar suas ideias e ensina outras. Encontra em si mesmo sentimentos que são de todos” (Marta).

O teatro no teatro está perfeitamente integrado no papel que José representa dentro da vida. Pondo em cena a obra de Garrett nos panos de Marco Bruto, personagem tipicamente e psicologicamente conflituosa, José quer personificar a luta contra o poder: se toda a história condenou Marco Bruto pelo facto de ter destruído o poder de Roma imperial, Garrett, seguindo um precedente modelo Shakespeareano, e agora Jorge Andrade perceberam a dramaticidade do poder que tem a possibilidade de fazer do homem um verdadeiro palhaço. Marco Bruto representa o que, no conflito psicológico de filho, consciente do valor do poder, se revolta contra o pai não aceitando o que todos aceitaram. Por isso, José bem pode representar este trágico papel da personagem que, não satisfeita com as convenções sociais e com a existência subjugada ao poder, se revolta para afirmar a verdade e a liberdade do

homem. É portanto o lutar contra a injustiça, contra o poder, contra a opressão política, económica e religiosa.

Se hão de ter em conta portanto as funções exercidas por José no palco: ele representa três personagens. A relação ator/personagem (José/Marco Bruto, Palhaço, Figaro) é total. Ele mostra ao público ao mesmo tempo personagem da realidade histórica e personagem da ficção: o espetador dos dois tempos (o tempo do público de José e o tempo atual) toma consciência destas três personagens representadas por José o qual tem como primeiro papel o de mostrar a obra de outras pessoas. Há agora um profundo anacronismo neste pôr em boca de uma personagem do século XIII versos de Garrett: isto evidencia como é o mesmo Jorge Andrade que usando frases significativas como valores históricos e simbólicos fala pela boca de José. Mas para o palhaço José não usa obras de outras pessoas: é ele mesmo o autor. Nesta peça ele confunde-se portanto nos dois planos de ator/autor tornando-se assim elemento altamente autobiográfico de Jorge Andrade.

O segundo papel de José, como ator, é o de se exprimir a si mesmo através da obra; não é só o comunicar ideias de outros mas é sobretudo encarnar os valores para os fazer próprios. É este ponto principal sobre o qual Jorge Andrade baseia a sua personagem. José que saiu de casa para perceber a si próprio e para conhecer o mundo, encontra o valor dos outros 'nos panos' dos outros: é o autor que, liberto da própria personalidade, encontra o próprio subconsciente e verdadeiro eu.

Ao mesmo tempo José interpreta as obras recitadas: o valor da peça não é para ele só uma referência mas é sobretudo uma expressividade. É neste trabalho de mostrar uma personagem através de uma óptima interpretação e de uma estupenda expressão de si próprio que José pode dirigir-se ao público de ontem como ao público de hoje. Ele reconhece que a sua obra é para o público e para ele fala. Mas se o público de hoje o percebe perfeitamente, o de ontem não podia compreender o que estava por trás daquelas palavras até a mãe gritar: "Fale da derama, não em direitos, José!", Fale em Barbacena, não em César!". Está claro então o jogo introduzido por Jorge Andrade sobre o público. A quem fala José ator? qual é o espaço físico no qual José fala? quais são as coordenadas espaço-temporais por ele determinadas? Três são, então, os públicos: o público da época e do espaço em que Jorge Andrade quis inserir José ator (a época romana); o público do espaço em que Marta evoca as récitas do seu filho (o período da Inconfidência mineira); o público de hoje, da época em que Jorge Andrade vive. Aos três

públicos Jorge Andrade comunica a mesma peça: ele estabelece um contato que permanece com o mudar do tempo. O público participa, vive, emociona-se com ele. Mas é na última cena da obra que José fala ao público como se este estivesse a sair, no espaço da sala da peça escrita por Jorge Andrade o público fica na sala: eis a separação dos dois planos – o público da época de José foge e mata-o, o público de hoje fica e percebe a mensagem do Autor. Neste aspeto Jorge Andrade destaca-se das teorias brechtianas: Jorge Andrade permite ao público, através de um teatro perfeitamente estruturado, perder os dois tempos e os dois espaços. O público integra-se tão perfeitamente na cena e chega ao ponto de se identificar com os que riem perante o palhaço e sobretudo com os que fogem perante as palavras do José: o público atual ainda que ficando na sala vai ter mesmo medo do público de ontem. O matar ou o não matar José será depois escolha de cada um na própria vida. O teatro torna-se mensagem social: se José morreu foi culpa também de cada um dos espetadores, se a justiça ainda não reina na terra é culpa de cada um de nós, se a liberdade de expressão e o fim das convenções sociais ainda não chegaram é porque em nós ainda continua a hipocrisia. Jorge Andrade, portanto, consegue perfeitamente chamar a atenção do público e sublinhar nele a responsabilidade pessoal.

3. O plano do ideal. O cenário da parte final é muito sóbrio e simples: “lentamente os altares desaparecem, transformando a cena em lugar erno”. No meio distingue-se um monte de terra para o qual Marta, surgindo do fundo, se encaminha. O monte onde está sepultado o filho da Marta não tem nenhuma descrição, tudo é deixado à expressividade dos atores. Neste cenário encontram-se todos os elementos de continuidade da peça e tudo como embrulhado em descanso, serenidade e calma. As personagens positivas da peça chegam ao monte, as negativas desaparecem. O Autor aponta ao público explicitamente que mesmo dentro das hipocrisias é possível afirmar o valor humano da vida: “quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada a uma existência humana fora a vida, tão menos terrível é a morte” e porque “Deus morreu... para que você exista!”. É para uma unidade que Jorge Andrade luta através da Marta e será ela que na última parte da peça gritará “Mais um pouco... e uma só será a confraria de todos!”. O monte representa portanto dentro desta perspetiva o momento de chegada, de realização, de plenitude de tudo quanto desejado na peça. O monte

é o ponto de chegada e ao mesmo tempo de partida para novas e perenes histórias: “Venha! Há pessoas que me esperam... em toda parte”.

Neste trecho da peça sobressai a escassez dos elementos cênicos e a riqueza da simbologia. A representação rápida do cenário torna-se bastante complexa enquanto há um desaparecer de elementos em cena e um compôr-se de um *locus amoenus* fundamental no seu valor histórico e simbólico. As personagens aqui apresentadas são muito poucas: são os quatro elementos das Confrarias, a Marta, a Quitéria e o Martiniano.

Neste fragmento cênico são dois os elementos mencionados por Martiniano: a árvore do Morro Velho, a famosa árvore onde ele escondeu o ouro que ali achou para a sua felicidade futura e o relógio. “Que é isto?” pergunta Marta, “Mostrador de um relógio. Meu avô comprou de um bandeirante!” “É só o que leva?” “Só. O móvel e o pêndulo seguiram na comitiva”. O relógio torna-se assim o elemento simbólico do tempo que muda, que passa, que deixa para atrás tudo o que não serve. Mas o relógio é também parcial, pessoal: cada um de nós tem o seu próprio tempo e a sua própria história.

Em forma de conclusão: Jorge Andrade nesta obra demonstra-se muito hábil não só em realizar e descrever com pouquíssimos elementos um dos períodos histórico-culturais mais importantes do Brasil, mas também em escolher os símbolos de uma busca sempre presente no homem, fazendo do próprio *mise-en-scène* um teatro projetado em todos os tempos. Os elementos do espaço de representação são bem escolhidos para uma interrelação com o espaço dramático e ao mesmo tempo deixam, no olhar do público, a continuidade de um perene histórico-humano. Ainda que difícil na sua concreta representação no palco, a peça mostra uma profundidade de conteúdo muito significativa para o homem de hoje. Marta, símbolo da luta, traz-nos aos pés de uma árvore, a árvore da existência, para nos mostrar como a vida é um ciclo marcado por um relógio e como os eventos do século XVIII estão ainda presentes entre nós, nós que – segundo a esperança da Marta – devemos olhar para uma ‘confraria’ única.

Referências bibliográficas

- Allardyce, Nicoll (1971), *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma.
Allegri, Luigi (2021), *Scritture per la scena. Leggere i testi teatrali*, Editori Laterza, Bari.
Andrade, Jorge (1970), *Marta, a árvore e o relógio*, Editôra Perspectiva, São Paulo.

- Arantes, Luiz Humberto Martins (2001), *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, Annablume/FAPESP, São Paulo.
- Arantes, Luiz Humberto Martins (2002), *A Memória como Palco: Lembranças e Esquecimentos no Processo Criativo do Dramaturgo Jorge Andrade*, in: Patriota, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (orgs.), *História e Cultura: Espaços Plurais*, Aspectus, Uberlândia. 2002.
- Arantes, Luiz Humberto Martins (2008), *Tempo e Memória: no Texto e na Cena de Jorge Andrade*, Edufu, Uberlândia.
- Azevedo, Elizabeth Ribeiro (2014), Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, pp. 53-171.
- Azevedo, Elizabeth Ribeiro (2022), *Jorge Andrade 100 anos, avaliações críticas*, ECA-USP, São Paulo.
- Brockett, Oscar Gross, Vicentini, Claudio (ed.) (1993), *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Marsilio, Venezia.
- Innamorati, Isabella e Sinisi, Silvana (2006), *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Mondadori, Milano.
- Patriota, Rosângela (1996), *As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII*, in "Anais do X encontro regional de História", ANPUH – MG, Minas trezentos anos: um balanço historiográfico, n. 26, UFOP, Mariana (22 a 26 julho).
- Sant'Anna, Catarina (2012), *Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge Andrade*, 2 ed. Editor Perspectiva, São Paulo (1ª ed. 1997, EdUFMT, Cuiabá).
- Sant'Anna, Catarina (2014), *Capricci e vedute na montagem baiana de As Confrarias, de Jorge Andrade, do diretor Paulo Cunha*, in "Repertório Teatro & Dança", 22, pp. 70-76.

Una nota cervantina al margen de la *Carta atenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz al padre Vieira.

María Luisa Cerrón Puga (Sapienza Università di Roma)

Abstract: Il neoplatonismo di Marsilio Ficino, tradotto in termini di amore sacro e non profano, inonda la prosa del padre Vieira nel suo *Sermão do Mandato* pronunciato nella Cappella Reale di Lisbona (1649 o 1651), e tradotto in spagnolo nei *Sermones varios* (Madrid, 1662, 1664 e 1678). L'ultima di queste edizioni fu letta da suor Juana Inés, che compose un acuto commento al *Sermón del mandato*, la cosiddetta *Carta atenagórica*, che inviò a suor Filotea de la Cruz (cioè al vescovo Manuel Fernández de Santa Cruz), il quale la pubblicò in Messico, alla Puebla de los Ángeles, nel 1690. Dalla lettura della *Carta atenagórica* nasce una curiosità che riguarda il testo di *Don Chisciotte*, nello specifico la storia *intercalada* dei finti pastori Marcela e Grisóstomo (I, XIII-XIV) in cui Cervantes, facendo appello all'autorità di Marsilio Ficino e al suo concetto neoplatonico dell'amore, porta avanti una riflessione sulle *corrispondenze amorose*. Il lavoro propone una comparazione fra queste *corrispondenze amorose* nel testo di Cervantes e le *encontradas correspondencias* di sor Juana Inés, che si allontana, scegliendo l'amore profano, dalle *finezas de amor divino* del padre Vieira.

De la lectura de la celebre *Carta atenagórica* escrita por sor Juana Inés de la Cruz comentando el *Sermão do Mandato* del padre Antônio Vieira surge una curiosidad que atañe al texto del *Quijote*, en concreto a la historia intercalada de los pastores Marcela y Grisóstomo (I, XIII-XIV) en la que Cervantes, apelando a la autoridad de Marsilio Ficino y a su neoplatónico concepto del amor, que como es sabido había dado lugar a una espléndida floración de textos filográficos, llevaba a cabo una reflexión sobre la correspondencia amorosa.

La misma corriente neoplatónica, aunque traducida en términos de amor sacro y no profano, inunda la prosa del padre Vieira en su *Sermão*

do *Mandato* pronunciado en la Capilla Real de Lisboa en 1651 (o tal vez en 1649) y publicado en 1692,¹ y que fue traducido al español en los *Sermones varios* que vieron la luz en Madrid, en 1662, 1664 y 1678. La última de estas ediciones,² según argumenta Sonia Netto Salomão, parece ser la que leyó sor Juana Inés,³ animándose a escribir una aguda y puntual crítica del sermón, la llamada *Carta atenagórica*, que envía sor Filotea de la Cruz (o sea al obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz) quien se toma la libertad de publicarla en 1690.⁴ Sin entrar en otros detalles, hay que recordar que la *Carta* a sor Juana Inés le acarreó serios problemas que la llevaron a abandonar la escritura, mientras el padre Vieira tuvo los suyos con la Inquisición portuguesa.⁵ Tampoco entraremos en la interpretación que ha hecho la crítica del enfrentamiento entre sor Juana y Vieira, problema ampliamente debatido por Sonia Netto Salomão, que se inclina hacia una revisión de la postura de Alfonso Rey y de Dario Puccini concluyendo: “É no debate

¹ Vieira 1692 e 1959.

² “Sermon del Mandato que predicò el R. P. Antonio de Viera, de la Compañia de de Iesvs. Et vos debetis alterius lavare pedes. Ioann 13”, > Sermon del Mandato que predicò el R. P. Antonio de Viera, de la Compañia de de Iesvs. Et vos debetis alter alterius lavare pedes. Ioann. 13”, en *Sermones Varios de Padre Antonio de Viera de la Compañia de Jesus con XVIII Sermones nuevos y dos indices, uno de Doctrina y otro de Lugares e escritura. Tomo tercero*. En Madrid por Antonio Gonçalez de Reys, a costa de Gabriel de Leon, mercader de libros 1678, pp. 119-135. (Ej. Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Fondo Antiguo, BH FLL 4771, procedente de la Casa Profesa de la Compañia de Jesús de Madrid).

³ Salomão 2020, pp. 393-420.

⁴ *Carta athenagorica de la Madre Juana Ynes de la Cruz, religiosa profesa de velo y choro en el ... Convento de San Geronimo de la Ciudad de Mexico cabeça de la Nueva España que imprime, y dedica a la misma sor, Phylotea de la Cruz su estudiosa aficionada en el Convento de la Santissima Trinidad de la Puebla de los Angeles*. En la Puebla de los Angeles [México], en la imprenta de Diego Fernandez de Leon, 1690. Reimpresión en Mallorca por Miguel Capó, 1692. Editada ahora en las Obras completas ahora en las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. de Alberto G. Salceda. México – Buenos Aires, F.C.E., 1957 (los tres volúmenes anteriores, I. *Lírica personal*. II. *Villancicos y letras sacras*. III. *Autos y loas*, había sido editados por Alfonso Méndez Plancarte, México, F.C.E., 1951-1955).

⁵ “O texto, em forma de carta, é, na verdade, uma minuciosa análise crítica do Sermão do Mandato, feita por encomenda e publicada no âmbito de questões político-religiosas que acabam por comprometer Sor Juana Inés, submetendo-a a um verdadeiro processo em torno, inclusive, da sua condição feminina de religiosa e intelectual, levando-a a renegar a sua posição de mulher de letras. Embora se tenha mantido ativo e combativo até o fim de seus dias, Vieira vivia recluso no Brasil no momento em que a Carta atenagórica foi publicada; era muito idoso e estava praticamente recolhido na Quinta do Tanque, na Bahia”. Salomão 2020, pp. 394-395.

entre jesuítas e dominicanos sobre as finezas de Cristo que deve ser buscada a causa verdadeira da polémica".⁶

Y son precisamente las *finezas de amor divino* de las que trata el padre Vieira lo que nos interesa, pero no en cuanto tales, sino por lo que toca a la correspondencia amorosa. El sermón parte del versículo de San Juan *Cum dilexisset suos qui erant in mundo, in finem dilexit eos*,⁷ y se extiende sobre si Cristo amó a los hombres más al final de su vida que al principio. La premisa es:

Responden los Santos, que usó deste término el Evangelista, no porque Christo al fin amase más que avía amado al principio, sino porque hizo más su amor al fin que al principio, y en toda la vida avía hecho.

El amor se puede considerar o por adentro, en quanto a los afectos, o por afuera, en quanto a los efectos. El amor de Christo en quanto a los afectos adentro tan intenso fue al principio como al fin, pero en quanto a los efectos de afuera mucho más excesivo fue al fin que en todo el tiempo de la vida, porque fueron mayores las demostraciones, los extremos, los rendimientos; mayores, en fin, todas las finezas que caben en un amor humanamente divino y divinamente humano. [...]

Esta es la verdadera y literal inteligencia del texto, mas ahora preguntará mi curiosidad, y puede preguntar también vuestra devoción: supuesto que en el amor de Christo las finezas del fin fueron mayores que las de todo el tiempo de la vida, ¿cuál fue la mayor fineza?⁸

En el sermón propiamente dicho pasa revista a las opiniones de los santos (San Agustín, Santo Tomás, San Juan Crisóstomo) añadiendo en cada caso una serie de *finezas* que son, dice, no exageraciones *sino verdades muy ajenas de afeytes*. Acabados estos ejemplos, Vieira *dice* su opinión personal:

Referidas las principales opiniones de los Doctores, síguese últimamente dezir la mía. Vaya mi opinión; digo: que la mayor fineza de Christo en este día, fue querer que el amor, con que nos amó, fuesse deuda de que nosotros nos amemos: *Et vos debetis alter alterius lavare pedes*. Ameos yo, llegué a serviros yo (dize Christo) pues quiero que me paguéis esa deuda en amores, y en serviros unos a otros. Ved la diferencia que ay

⁶ Ivi, p. 416.

⁷ "Antes de la fiesta de la Pascua, viendo Jesús que llegaba su hora de pasar de este mundo al Padre, *habiendo amado los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin*" (Jn 13, 1). *Nuevo Testamento*, Fuster y Cueto 1976.

⁸ *Sermón del Mandato*, cit., p. 120.

entre el amor de Christo, y el amor de los hombres. El amor de los hombres dize: ameos, pues amadme; el amor de Dios dize: ameos, pues amaos. El amor de los hombres quiere la paga para sí, y es interés; el amor de Christo quiere paga para nosotros, y este es verdadero amor. Esto es amar, y lo demás amarse: querer yo que lo que se me deve a mí se os pague a vos, eso es amaros a vos y tal es el amor de Christo. Aunque Christo quiere que le amemos, no dize: pagadme el amor con que os amé con amarme, sino en amaros y serviros los unos a los otros: *Et vos debetis, &c.*⁹

Hasta aquí no parece ser necesario que haya una *correspondencia* de afectos: Cristo ama a los hombres sin exigir la reciprocidad: pide en cambio que estos se amen los unos a los otros:

Amónos Christo, luego le devemos amar bien se seguía, ¿pero amónos Christo, luego nos devemos amar unos a otros? Sí, porque como Christo traspasó en nosotros el derecho de su amor, las obligaciones que le devemos a él, son deudas de amarnos a nosotros. Christo nos hizo acreedores de las deudas de su amor, y assí cuando él es el amante, avemos de ser nosotros los correspondidos. ¿Ay tal fineza como esta, que sobre ser nosotros los amados, avemos de ser también los correspondidos? ¡Nunca tal se vio! Los hombres reparten el amor de la correspondencia, quieren que el amor sea para el amado, y la correspondencia sea para el amante, Christo no lo haze assí: quiere que el amor, y la correspondencia, todo sea para los amados. Primero que seamos amados por él, y después que seamos correspondidos por amor de él. Este es oy el amor de Christo. Quán gran fineza sea, sólo lo podemos conocer por la consideración del amor humano. El mayor dolor de un corazón humano es ver que el amor que a él se deve se paga a otro; y que siendo él el amante es otro el correspondido: pues éste, que en el mayor amor es el mayor tormento, llegó en el amor de Christo no sólo a no ser tormento, sino a ser precepto: *Et vos debetis, &c.* Mandó que el amor que se me deve a mí, se pague a los hombres.¹⁰

La crítica de sor Juana Inés en su *Carta atenagórica*,¹¹ se concentra en esta opinión de Vieira, pues según ella este es el punto más débil del *Sermón*:

Ya hemos respondido por los tres santos. Ahora vamos a lo más arduo, que es a la opinión que últimamente forma el autor, Al Aquiles de su

⁹ Ivi, pp. 133-134.

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Carta atenagórica*, en Sor Juana Inés de la Cruz, cit., vol. IV, pp. 412-434.

sermón, a la que, en su sentir, tiene por la mayor fineza de Cristo, y a la que dice que “ninguno le dará otra que le iguale”, que es decir que “Cristo no quiso la correspondencia de su amor para sí, sino para los hombres, y que esta fue la mayor fineza: amar sin correspondencia”.

Pruébalo con aquellas palabras: *Et vos debetis alter alterius lavare pedes*. De donde infiere que Cristo no quiere que le correspondamos ni que le amemos, sino que nos amemos unos a otros: y dice que es la mayor fineza de Cristo ésta, porque es fineza sin interés de correspondencia. Para esto no trae pruebas de Sagrada Escritura, porque dice que la mayor prueba de esta fineza es el carecer de pruebas, porque es fineza sin ejemplar.

Conque bien mirada la proposición, tiene dos miembros a que responder. El uno es que Cristo no quiso nuestra correspondencia. El otro que no tiene prueba esta fineza de Cristo. Conque serán dos las respuestas. Una, probar que no sólo fue fineza la que el autor dice, pero que fue fineza lo contrario, que es que Cristo quiere nuestra correspondencia, y que ésta es la fineza. La otra, probar que cuando supusiéramos que era fineza la que dice el autor, no le faltaran pruebas en la Sagrada Escritura, ni ejemplares donde nada falta.

Vamos a lo primero, que es probar que no fue fineza la que dice el autor, ni Cristo la hizo. El probar que Cristo quiso nuestra correspondencia y no la renegó, sino que la solicitó, es tan fácil, que no se halla otra cosa en todas las Sagradas Letras que instancias y preceptos que nos mandan amar a Dios.¹²

Sor Juana Inés desarrolla un amplio razonamiento haciendo una distinción entre la correspondencia en sí y la utilidad de la correspondencia, que en su opinión faltaba en el *Sermón*, y llegando a una conclusión diametralmente opuesta a la del jesuita:

Pues así, el no querer correspondencia fuera fineza en un amor humano, porque fuera desinterés, pero en el de Cristo no lo fuera, porque no tiene interés ninguno en nuestra correspondencia. [...]

Es el amor de Cristo muy al revés del de los hombres. Los hombres quieren la correspondencia porque es bien propio suyo; Cristo quiere esa misma correspondencia para bien ajeno, que es el de los propios hombres. A mi parecer el autor anduvo muy cerca de este punto, pero equivocólo y dijo lo contrario; porque, viendo a Cristo desinteresado, se persuadió a que no quería ser correspondido. Y es que no dio el autor distinción entre correspondencia y utilidad de la correspondencia. Y así, la proposición del autor es que Cristo no quiso la

¹² Ivi, p. 424.

correspondencia para sí sino para los hombres. La mía es que Cristo quiso la correspondencia para sí, pero la utilidad que resulta de esa correspondencia la quiso para los hombres.

Acá el amante hace la correspondencia medio para su bien; Cristo hace la correspondencia medio para bien de los hombres. De manera que divide la correspondencia y el fin de la correspondencia. La correspondencia reserva para sí. El fin de ella, que es la utilidad que de ella resulta, se lo deja a los hombres. Acá los amantes recíprocos quieren el bien de su amor para su amado, pero el bien del amor del amado para sí; Cristo, el bien del amor que tiene al hombre y el bien del amor que el hombre le tiene, todo quiere que sea para el hombre.¹³

Sor Juana Inés no era nueva en estas lides, pues en torno al tema de las *encontradas correspondencias* giraba un célebre tríptico de sonetos profanos incluidos en la *Inundación castálida* en los que la voz lírica (Celia) se debatía entre Fabio – Lisardo (el amado ingrato) y Silvio – Feliciano (el amante aborrecido):¹⁴

Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer.

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
es dolor sin igual en mi sentido;
mas que me quiera Silvio, aborrecido,
es menor mal, mas no menor enfado.

¿Qué sufrimiento no estará cansado 5
si siempre le resuenan al oído
tras la vana arrogancia de un querido
el cansado gemir de un desdeñado?

Si de Silvio me cansa el rendimiento,
a Fabio canso con estar rendida; 10
si de éste busco el agradecimiento,
a mí me busca el otro agradecida:
por activa y pasiva es mi tormento,

¹³ Ivi, pp. 432-433.

¹⁴ Los sonetos se leen en la *Inundación castálida de la única poetisa, musa dezima, soror Juana Ines de la Cruz, religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo en la Imperial Ciudad de Mexico. Que en varios metros, idiomas y estilos, Fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, utiles versos: para enseñanza, recreo y admiracion. Dedicados a la Excel^{ma} Señora Doña Maria Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna ...* Con privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1689, pp. 3-5. Sigo el texto de la reedición hecha por Antonio Alatorre de las *Obras completas. I Lírica personal*, México, F.C.E., 2009, 2012², n^{os} 166-168 en la que restituye el orden original de los sonetos que el anterior editor, Méndez Plancarte, había alterado.

pues padezco en querer y en ser querida.

Continúa el asunto y aun le expresa con más viva elegancia.

Feliciano me adora y le aborrezco;
 Lisardo me aborrece y yo le adoro;
 por quien no me apetece ingrato, lloro,
 y al que me llora tierno, no apetezco;
 a quien más me desdora, el alma ofrezco;
 a quien me ofrece víctimas, desdoro;
 desprecio al que enriquece mi decoro,
 y al que le hace desprecios, enriquezco.

Si con mi ofensa al uno reconvenengo,
 me reconviene el otro a mí, ofendido; 10
 y a padecer de todos modos vengo,
 pues ambos atormentan mi sentido:
 aquéste con pedir lo que no tengo,
 y aquél con no tener lo que le pido.

Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca la razón contra el gusto.

Al que ingrato me deja, busco amante;
 al que amante me sigue, dejo ingrata;
 constante adoro a quien mi amor maltrata;
 maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante, 5
 y soy diamante al que de amor me trata;
 triunfante quiero ver al que me mata,
 y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;
 si ruego a aquél, mi pundonor enojo: 10
 de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo
 de quien no quiero, ser violento empleo,
 que de quien no me quiere, vil despojo.

Estos sonetos han sido estudiados por Antonio Alatorre,¹⁵ para quien el amado ingrato (Fabio – Lisardo) sería la condesa de Paredes,

¹⁵ “Francisco de las Heras, secretario de la condesa de Paredes y editor de la *Inundación castálida*, quiso evidentemente que los lectores comprobaran lo antes posible los quilates del volumen, y por eso escogió para el comienzo las composiciones de éxito garantizado (por así decir): las más originales, las más capaces de seducirlos. A continuación del soneto-dedicatoria colocó el del retrato (‘Este que ves, engaño colorido...’, con su impresionante verso final, homenaje a Góngora [*es cadaver, es polvo, es sombra, es nada*], e inmediatamente después el tríptico de las “encontradas correspondencias”, variaciones sobre un tema de todos conocido, pero ahora dotado de nueva vida, pues por primera vez una mujer tomaba la idea ausoniana

protectora de sor Juana Inés y dedicataria del volumen, y el amante aborrecido (Silvio – Feliciano) el jesuita Antonio Núñez de Miranda, su confesor,¹⁶ que fue destinatario de una famosa *Carta*.¹⁷ Alatorre rastrea la tradición de las *encontradas correspondencias* desde un epigrama de la *Antología Palatina* atribuido a Polemón rey del Ponto o a Lucilio, imitado después por Rufino y por Ausonio.

Quien habla en él es un amante que sufre la intolerable tortura del *dýse-ros* (δύσερως, el amor no correspondido). En un tono que tiene algo de súplica y algo de reclamación o recriminación al dios Eros —ese Eros de cuyas travesuras y malas mañas se han quejado poco antes Mosco, Meleagro y el pseudo-Teócrito del *Idilio XIX*—, el desdichado amante le dice: “O elimina por completo el φιλεῖν (el *amar*), o añádele el φιλεῖθαι (el *ser amado*)”. El conceder la correspondencia amorosa será tan buen remedio como la indiferencia total.¹⁸

Después de haber saltado a la poesía trovadoresca, y de ahí a la de Cancioneros, el tema aparece por doquier en la literatura profana del Siglo de Oro tanto en la poesía como en el teatro y en la prosa,¹⁹ muy

planteándose a sí misma el arduo problema de las inclinaciones eróticas. En 1689, cuando se imprimió la *Inundación*, hacía siete años que sor Juana se había liberado del austero tutelaje del padre Antonio Núñez, su director espiritual. No hace falta ningún esfuerzo de la imaginación para comprender el escándalo del jesuita ante los versos ‘mundanos’ de esa mujer a quien él había querido convertir en una monja santa, muerta al mundo. Y, desde luego, no sería Núñez el único escandalizado”. Alatorre 2003, p. 137.

¹⁶ “El destacado papel de los personajes Fabio y Silvio en la poesía de sor Juana corresponde al que la virreina y el jesuita tuvieron en su vida», *ívi*, p. 142. Alatorre concuerda con el estudio de Irving A. Leonard, «The *encontradas correspondencias* of Sor Juana Inés de la Cruz», *Hispanic Review*, 23, 1955, pp. 33-47 (recogido como «A Baroque Poetess» en *Baroque times in old Mexico*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1959, pp. 172-192).

¹⁷ Véase Alatorre 1987, pp. 591-673.

¹⁸ Alatorre 2003, pp. 82-83. Se refiere a la *Anthologia Palatina*, libro V, epigrama 68: «τὸ φιλεῖν περίγραψον, Ἐρως, ὅλον, ἢ τὸ φιλεῖσθαι πρόσθε, ἢν ἡ λύσης τὸν πόθον, ἢ κεράσης». “Borra del todo el amar o añade, Eros, el ser amado; / destruirás así la pasión o la harás cosa de dos” Los epigramas de Rufino (V, 88 y 97) rezan: “Si no puedes, incendiario, en dos prender a la vez igual llama, / la que en uno solo arde o apágala o al otro propágala”; “Si contra los dos, Eros, tiendes por igual tu arco, eres un dios; / mas si a un lado sólo revuelves, no eres un dios”. *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González, Madrid, Akal, 1999, pp. 63, 67, 69. Sobre las imitaciones de Ausonio véase véase Alatorre 2003, pp. 83-85.

¹⁹ José Lara Garrido ha estudiado el desarrollo del tratamiento del clásico *antistropheon* “odi et amo” partiendo de su génesis en la lírica trovadoresca y cancioneril, hasta

especialmente en la novela pastoril y en la cortesana. Sor Juana Inés sigue pues una corriente por la que se han dejado llevar Garcilaso, Montemayor, Quevedo o Calderón de la Barca, y vuelve sobre el tema en un romance posterior en el que dialogando con su propio *discurso*, trata de resolver el problema que la atenaza: si siendo amada por Silvio pero amando a Fabio, debe corresponder al primero o esperar ser correspondida por el segundo. El ingenio de la poeta parece ser universalmente reconocido como *entendido* y *agudo*, pero la resolución del problema, dice el epígrafe, es *ingenua*, porque después de una serie de alambicados razonamientos llega a una simple conclusión: su voluntad es de Fabio, tenga o no tenga razón, y que Silvio la perdone.²⁰

Que resuelve con ingenuidad sobre [el] problema entre las instancias de la obligación y el afecto.

Supuesto, discurso mío,
que gozáis en todo el orbe,
entre aplausos de entendido,
de agudo veneraciones,
mostradlo en el duro empeño
5 en que mis ansias os ponen,
dando salida a mis dudas,
dando aliento a mis temores.

$$\left[\begin{array}{c} \vdots \end{array} \right]$$

Manda la razón de estado
que, atendiendo a obligaciones,
las partes de Fabio olvide,
las prendas de Silvio adore; 20
o que, al menos, si no puedo
vencer tan fuertes pasiones,
cenizas de disimulo
cubran amantes ardores:

$$[\dots]$$

llegar a su transformación dramática en el teatro de Calderón, véase "Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético", *Analecta Malacitana*, 3, 1980, pp. 113-148; aumentado en "Dos notas complementarias", *Analecta Malacitana*, 7, 1984, pp. 139-148. Ambos artículos están ampliamente citados en el trabajo de Alatorre.

²⁰ Segundo volumen de las obras de sor Juana Ines de la Cruz, monja professa en el Monasterio del señor San Geronimo de la Ciudad de México, dedicados por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbieta cavallero de la Orden de Santiago. Con privilegio. En Sevilla por Tomás Lopez de Haro, Año de 1692, p. 339. Ed. Alatorre cit., nº 4.

Que aquesto es razón me dicen
 los que la razón conocen;
 pues ¿cómo la razón puede 55
 forjarse de sinrazones?
 [...]

¿Qué hace en adorarme Silvio?
 Cuando más fino blasone,
 ¿quererme es más que seguir
 de su inclinación el norte?
 [...]

Más hago yo, pues no hay duda
 que hace finezas mayores,
 que el que voluntario ruega, 95
 quien violenta corresponde,
 porque aquél sigue obediente
 de su estrella el curso dócil,
 y ésta contra la corriente
 de su destino se opone. 100
 Él es libre para amarme,
 aunque a otra su amor provoque;
 ¿y no tendré yo la misma
 libertad en mis acciones?
 Si él resistirse no puede, 105
 su incendio mi incendio abone.
 Violencia que a él le sujeta
 ¿qué mucho que a mí me postre?
 ¿No es rigor, no es tiranía,
 siendo iguales las pasiones, 110
 no poder él reportarse
 y querer que me reporte?
 Quererle porque él me quiere,
 no es justo que amor se nombre;
 que no ama quien para amar 115
 el ser amado supone.
*No es amor correspondencia;
 causas tiene superiores:
 que las concilian los astros
 o la engendran perfecciones.*
 Quien ama porque es querida,
 sin otro impulso más noble,
 desprecia el amante y ama

sus propias adoraciones.
 Del humo del sacrificio 125
 quiere los vanos honores,
 sin mirar si al oferente
 hay méritos que le adornen.
 Ser potencia y ser objeto
 a toda razón se opone, 130
 porque era ejercer en sí
 sus propias operaciones.
 [...]

Y en fin, cuando en mi favor
 no hubiera tantas razones, 150
 mi voluntad es de Fabio;
 Silvio y el mundo perdone.

El largo razonamiento de sor Juana Inés, que habla sólo de amor humano, dejando de lado las *finezas* del amor divino que proponía el padre Viera y que ella no veía de la misma manera pues distinguía entre *correspondencia* y *utilidad de la correspondencia*, podría tener, me atrevería a decir, un antecedente cervantino en el discurso de la *desamorada* Marcela, que no habiendo correspondido al amor del pastor Grisóstomo, ha sido causa de su muerte. Porque sor Juana no sólo juega con la cervantina *razón de la sinrazón*, sino que además reclama su propia libertad, tal y como hacía Marcela.

Que aquesto es razón me dicen
 los que la razón conocen;
 pues ¿cómo la razón puede 55
 forjarse de sinrazones?

Él es libre para amarme,
 aunque a otra su amor provoque;
 ¿y no tendré yo la misma
 libertad en mis acciones? 104

Siguiendo la concepción del amor derivada del neoplatonismo de Marsilio Ficino, en especial la del capítulo VIII del discurso II del *De Amore*, donde se ilustra el *amor simple* diciendo que el amante no correspondido está muerto y quien no corresponde a los sentimientos del amado es un homicida, Cervantes traza el caso de amor no correspondido acaecido entre Marcela y Grisóstomo que es ilustración de

cómo los desamorados no pueden encajar en un sistema que se asienta en la armonía de todo lo creado y en el que se da por cierta la correspondencia de los sentimientos.²¹ Decía Ficino:

Hay dos especies de amor, uno es el amor simple, el otro, el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí, como ya hemos demostrado, ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste.[...] Pero cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él. Y aquí se produce ciertamente un hecho admirable. [...] En el amor recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones. Pues quien ama muere en sí. Cuando dos se rodean de mutua benevolencia, éste vive en aquél, aquél en éste. De este modo los hombres se cambian entre sí y ambos se dan para recibir al otro. De qué modo se dan, lo veo, pues se olvidan de sí mismos. Pero sobre cómo reciben al otro, no lo comprendo, pues el que no se posee a sí mismo, mucho menos poseerá a otro. Pero si ciertamente tanto el uno como el otro se poseen a sí mismos, también poseerán al otro. El uno se posee, pero en el otro. Aquél se posee, pero en éste. Sin duda cuando te amo, al amarte me reencuentro en ti que piensas en mí, y me recupero en ti que conservas lo que había perdido por mi propia negligencia. Y lo mismo haces tú en mí.

Y esto también parece admirable. Pues si yo, después de que me perdí a mí mismo, por ti me rescato, gracias a ti me poseo; y si por ti me poseo, te tengo antes y más a ti que a mí mismo, y estoy más cerca de ti que de mí, puesto que yo no me adhiero a mí mismo, sino por ti como intermediario. Y en esto la fuerza de Cupido difiere de la violencia de Marte. Pues ciertamente el amor y el poder son diferentes. [...]

Con estas razones se demuestra que el amado debe de amar a su vez al amante. Y no sólo debe, sino que está forzado. La semejanza engendra amor. La semejanza es una cierta cualidad que es la misma en muchos. Así, si yo soy semejante a ti, tú necesariamente eres semejante a mí. *Por tanto, esta semejanza que me empuja a amarte, también te fuerza a amarme.* Además, el amante se arranca de sí y se da al amado. Entonces el amado lo cuida como cosa suya, pues a cualquiera le son muy queridas sus cosas. Añádase que el que ama esculpe la figura del amado en su espíritu. Y así el espíritu del amante se convierte en un espejo en el que

²¹ Me he ocupado del tema en un trabajo anterior: Cerrón Puga, M. L., "Desamorados y muertos de amores: Marcela y Grisóstomo a la luz del *De Amore* de Marsilio Ficino", *Crítica del texto* XX / 3, 2017, pp. 41-64, siguiendo itinerario del debate amoroso desde el IV libro de *La Diana* de Jorge de Montemayor, y tirando del ovillo de casos amorosos que Cervantes desata a lo largo de los seis libros de *La Galatea*. El anhelo de libertad de Marcela tiene su antecedente los cantos de las pastoras Belisa y Gelasia.

brilla la imagen del amado. Al reconocerse el amado en el amante, es empujado a amarle.²²

Cervantes había trazado el retrato de una huérfana rica que no quería saber nada de amores y que disfrazada de pastora pretendía vivir apartada del mundo, en comunión con la naturaleza; el amante muere de amor, y su amigo Anselmo (su doble) pronuncia una arenga durísima contra Marcela llamándola homicida (como quería Ficino), cosa a la que ella responde con un parlamento en el que pone en evidencia el caos que rige la aparente armonía del universo ficiniano porque “siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos”, y volviendo del revés el presupuesto de que todo amor haya de ser correspondido, se desvincula del amante en cuanto objeto amado para convertirse en sujeto, un sujeto que aspira a la vida contemplativa y que rechaza las dos clases del amor humano, tanto el lascivo como el honesto (es decir, generativo).

Dice Marcela:

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama [...] que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar, porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. [...] *Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la*

²² Ficino 1544; a esta edición, preparada por Cosimo Bartoli sobre una copia del manuscrito original de la traducción hecha por el propio Ficino, siguieron el mismo año otras dos de una traducción hecha por Ercole Barbarasa da Terni, *Il commento di Marsilio Ficino sopra il Convito di Platone, et esso Convito*, Roma, Francesco Priscianese fiorentino, 1544, y Venezia, [Giovanni Farri e fratelli], 1544; la *princeps* fue reimpressa en Firenze, Filippo Giunti, 1594. Sigo la traducción española de Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a El Banquete de Platón*, ed. y trad. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 42-45. (Los subrayados son míos).

*que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. [...] Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera.*²³

Hay en las palabras de Marcela, cuando dice no querer perder su honestidad sólo por corresponder al *gusto* de quien la ama, un anuncio de los célebres versos de sor Juana Inés en sus redondillas de invectiva contra los *nechos* seductores:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?²⁴

Marcela no tiene intención alguna de perder su honestidad, ni de casarse y tener hijos, destino final de las virtuosas peregrinas de la novela bizantina (como la Sigismunda del *Persiles*), que salvan milagrosamente su virtud en cualquier circunstancia, y hasta aquí podría servirnos como modelo de sor Juana Inés; pero tampoco tiene intención alguna de hacerse monja, pues aspira a la vida contemplativa viviendo en medio de la naturaleza, mirando las estrellas, cosa que les es concedida a los

²³ Cervantes 1998, pp. 153-155.

²⁴ Redondillas «Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan», *Inundación castálida*, p. 8, ed. Alatorre, nº 92.

ascetas o a los místicos pero no a las mujeres (a no ser que sean Santa María Egipciaca). Nuestra poeta por el contrario sí que lo ha hecho (o tenido que hacer), y llegados a este punto, cuando lo literario y lo vital se entrecruzan, no queda más remedio que doblegarse al tiempo, a las circunstancias, a la realidad. En los felices años en los que sor Juana Inés estuvo protegida por la virrreina doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, su genio pudo desarrollarse con toda libertad, jugando incluso a tener amores con la mismísima Condesa de Paredes (si aceptamos la propuesta de Alatorre de que se la identifique con el amado Fabio), y a desdeñar al engorroso Silvio (nada menos que un jesuita). Sirviéndose del tema de las *encontradas correspondencias* con las que el padre Vieira aspiraba a conciliar el amor profano y el divino que se respira por todos los poros del neoplatonismo ficiniano, sor Juana juega a ser una Marcela libre, casi más pastora que monja, que vive sus amores líricos embebidos de filosofía, aspirando más a la gloria que al cielo, porque después de todo ella no es una invención literaria sino una inventora de versos y prosas, una infatigable exploradora y libertadora del alma femenina.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio, «La Carta de Sor Juana al P. Núñez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 / 2, 1987, pp. 591-673.
- Alatorre, Antonio, «Un tema fecundo: las *encontradas correspondencias*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 / 1, 2003, pp. 81-146.
- Cerrón Puga, María Luisa, “Desamorados y muertos de amores: Marcela y Grisóstomo a la luz del *De Amore* de Marsilio Ficino”, *Crítica del texto XX / 3*, 2017, pp. 41-64.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, ed. Cosimo Bartoli, Firenze, Neri Dortelata, 1544; Firenze, Filippo Giunti, 1594.
- Ficino, Marsilio, *Il comento di Marsilio Ficino sopra il Convito di Platone, et esso Convito*, trad. Ercole Barbarasa da Terni, Roma, Francesco Priscianese fiorentino, 1544; Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1544.
- Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a El Banquete de Platón*, ed. y trad. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- Lara Garrido, José, «Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético», *Analecta Malacitana*, 3, 1980, pp. 113-148; aumentado en «Dos notas complementarias», *Analecta Malacitana*, 7, 1984, pp. 139-148.
- Leonard, Irving A., «The *encontradas correspondencias* of Sor Juana Inés de la Cruz», *Hispanic Review*, 23, 1955, pp. 33-47; recogido como «A Baroque

Poetess» en *Baroque times in old Mexico*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1959, pp. 172-192.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Carta athenagorica de la Madre Juana Ynes de la Cruz, religiosa profesa de velo y choro en el ... Convento de San Geronimo de la Ciudad de Mexico cabeça de la Nueva España que imprime, y dedica a la misma sor Phylotea de la Cruz su estudiosa aficionada en el Convento de la Santissima Trinidad de la Puebla de los Angeles*, Puebla de los Angeles, imprenta de Diego Fernández de León, 1690; Mallorca, Miguel Capó, 1692.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Inundación castálida de la única poetisa, musa dezima, soror Juana Ines de la Cruz, religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo en la Imperial Ciudad de Mexico. Que en varios metros, idiomas y estilos, Fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, utiles versos: para enseñanza, recreo y admiracion. Dedicalos a la Excel^{ma} Señora Doña Maria Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689,

Juana Inés de la Cruz, sor, *Segundo volumen de las obras de soror Juana Ines de la Cruz, monja professa en el Monasterio del señor San Geronimo de la Ciudad de México, dedicados por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbieto cavallero de la Orden de Santiago*, Sevilla, Tomás Lopez de Haro, 1692.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas*. I. *Lírica personal*. II. *Villancicos y letras sacras*. III. *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, F.C.E., 1951-1955. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda. México – Buenos Aires, F.C.E., 1957.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas. I Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, México, F.C.E., 2009, 2012².

Nuevo Testamento, versión directa del texto griego de Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1976.

Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González, Madrid, Akal, 1999.

Salomão, Sonia Netto, «Antônio Vieira e Sor Juana Inés de la Cruz: a polémica teológica, novos documentos e a fidelidade da tradução espanhola», en *Voci del passato nella complessità della memoria / Vozes do passado na complexidade da memória. Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso*, a cura di Sonia Netto Salomão, José Luís Jobim, Simone Celani, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2020, pp. 393-420.

Vieria, Antonio, *Sermones Varios de Padre Antonio de Vieria de la Compañia de Jesus con XVIII Sermones nuevos y dos indices, uno de Doctrina y otro de Lugares e escritura. Tomo tercero*, en Madrid, por Antonio Gonçalez de Reys, a costa de Gabriel de León, mercader de libros 1678.

Vieria, Antônio *Sermoens. Septima Parte*, Lisboa, na officina de Miguel Deslandes, 1692.

Vieria, Antônio *Sermões, volume IV*, prefaciado e revisto pelo Rev. Padre Gonçalo Alves, Porto – Lisboa, Lello & Irmao editores – Aillaud & Lellos, 1959.

Alienazione, fascinazione e utopia urbane nella produzione di Carlos Drummond de Andrade

Michela Graziosi (Sapienza Università di Roma)

Abstract: Nel presente contributo viene illustrata la continuità tematica e stilistica che caratterizza la produzione poetica di Drummond de Andrade, evidenziando come le tensioni tra le opere d'esordio e le raccolte successive trovino una sintesi in un arricchimento reciproco, mediato da un'ironia sempre più amara e pungente. Nonostante una crescente consapevolezza del valore effimero della poesia e uno scetticismo dettato da corsi e ricorsi storici, permane nel poeta una solida fiducia nell'umanità e nella scrittura. L'analisi si concentra in particolare sulle rappresentazioni urbane: dalle prime poesie, dove il tema della città riflette criticità individuali e collettive, alle opere mature, dove gli elementi urbani si diradano a favore di tematiche universali e di una visione critica più marcata. Vengono esaminati, inoltre, il linguaggio e il ruolo del poeta all'interno di queste rappresentazioni, rivelando prospettive utili a comprendere sia la visione del mondo dell'autore sia lo spirito del tempo in cui vive e opera.

Ripercorrendo le tappe di quella “nostalgia di Drummond” percepita in una torrida sera lisbonese da Antonio Tabucchi e dichiarata in *Viaggi e altri viaggi*¹ – riproposta attraverso un procedimento caro al poeta mineiro, quello della ripetizione – mi sovviene un ricordo ugualmente malinconico, risalente all'anno accademico 2013/2014: un memorabile corso di Sonia Netto Salomão su Carlos Drummond de Andrade, intitolato *Il laboratorio della parola nel Modernismo brasiliano*. In quella occasione la Professoressa ci fornì una personale selezione poetica dell'autore, dandoci un forte stimolo affinché ognuno di noi potesse in seguito costruire la propria, con l'esperienza che deriva dal tempo

¹ Tabucchi 2010, p. 198.

che passa e dalla passione che cresce. Le attente e partecipate letture durante le lezioni costituirono un vero e proprio viaggio alla scoperta del “laboratorio” della parola poetica dello scrittore che, come è noto, viene abilmente lavorata ed esplorata nelle sue innumerevoli potenzialità: il recupero di arcaismi, la creazione di neologismi, l’impiego di registri diversi – dalla lingua popolare e quotidiana ai linguaggi speciali, includendo la *gíria* e il *calão* – e l’ampio repertorio di figure retoriche delineano un’esigua ma pur sempre rappresentativa parte della varietà dei giochi linguistici messi in pratica, i quali rivelano “uma sapiente forma de utilizá-las [as palavras] para o rendimento poético do texto; ou seja, para a beleza sublime do sentido potenciado por este ofício de artesanato nominal”². L’esaltazione di Drummond come sintesi del Modernismo brasiliano, relativamente al potenziamento della lingua letteraria del periodo, viene ripresa in un’ampia discussione relativa alla coesistenza di localismo e universalismo all’interno di un contributo più recente di Sonia Netto Salomão³, che risulta ugualmente d’ispirazione per le pagine che seguiranno. La poesia drummondiana è, di fatto, piena realizzazione del progetto rivoluzionario del Modernismo degli albori⁴, la cui inesauribile sperimentazione lingui-

² Salomão 2013, p. 27. Il lettore deve quindi intendere la poesia drummondiana anche secondo una forma non cosciente, proprio perché al suo interno le parole vengono usate in combinazioni nuove, inattese, sorprendenti, come sottolinea anche Correia 2022, p. 23 “Drummond remete ao velho para usá-lo como instrumento do novo: aproveita-lhe elementos semânticos, que penetram por via associativa em sua combinação inédita, o jogo com o codificado revertendo em enriquecimento da mensagem, que diz implicitamente algo que não é explicitado; propicia com a associação um confronto entre duas formas de dizer, uma desgastada, que ele repudia e desestrutura, e outra vigorosa, que entre por um ouvido mas não sai pelo outro”.

³ Salomão 2022, pp. 540-559.

⁴ È doverosa una rapida menzione della relazione di Drummond col Modernismo paulista e in particolare con Mário de Andrade, con il quale, a seguito del primo incontro avvenuto a Belo Horizonte nel 1924, instaura una fitta corrispondenza dalla durata ventennale. Le lettere scambiate – ricolme di stima e ammirazione reciproche, nonché di richieste di pareri e orientamenti sul nuovo uso del linguaggio, discussioni sul nazionalismo, sul Modernismo e sulla costruzione poetica – sono fondamentali per analizzare l’opera poetica di Drummond e valutare al suo interno la stessa influenza dell’amico Mário. Con sguardo critico attento e al contempo sincera commozione, Mário infatti accompagna la parabola della produzione poetica del suo pupillo riconoscendo, ad esempio, la consacrazione del progetto modernista brasiliano con la pubblicazione di *Alguma Poesia* (Coelho Frota 2002, p. 373) e lo stesso processo di maturazione che farà di Drummond soggetto attivo della storia collettiva, con *Sentimento do mundo*, affermando quanto segue: “O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu

stica viene impreziosita dalla presenza di un interesse costante verso la realtà storica e sociale del tempo presente: “uma poesia da gnose, da problematização filosófica e da pesquisa psicossocial que é, no fim, responsável por uma antropologia do homem brasileiro, à revelia do próprio Drummond ‘universalista’”⁵.

A tenere unita una produzione che si propaga per ben sei decenni, nella quale sono comprese poesia (più di 20 raccolte) e prosa (17 libri di cronache e racconti), vi è infatti una convergenza di tensioni opposte – la tradizione e la modernità, il locale e l’universale, l’attuale e l’atemporale – che dà vita a un approfondimento e un ampliamento continui di temi e stili. A riguardo Francisco Achar riassume alcune fra le principali caratteristiche della scrittura del poeta le quali si ritrovano da *Alguma poesia*, raccolta che segna un esordio modernista, fino a *Lição de coisas*, contraddistinta da una sintassi sovvertita e parole disintegrate che continuano a manifestare la crisi dei tempi e dell’uomo, sempre più incapace di comunicare: un rinnovamento della tematica esistenziale affrontata attraverso registri e stili differenti; l’elaborazione di immagini sorprendenti e oniriche in associazioni inattese; il coinvolgimento dell’autore in questioni sociali a lui coeve; una riflessione metalinguistica della poesia, vale a dire l’autocoscienza del poeta in rapporto al proprio lavoro con le parole⁶. La peculiarità della produzione di un autore così poliedrico, rappresentativo della letteratura brasiliana di tutti i tempi e presente nella cultura erudita come in quella popolare, coniatore di espressioni oramai divenute massime all’interno di tutto il Brasile⁷, risiede proprio nella molteplicità di temi e stili che convivono integrandosi vicendevolmente, il che è riconducibile alla necessità di forgiare, di volta in volta, modalità espressive che siano adeguate a veicolare la molteplicità caotica del mondo, essendo intesi la poesia come una forma di conoscenza della realtà circostante e il procedimento poetico come “um modo orgânico de plasmar a matéria múltipla na unidade”⁸. Del resto, come sottolinea Antônio Houaiss, “[...] esta Obra vale essencialmente como um unipoema, ou melhor, como um univer-

individualismo irredutível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo” (Ibid., p. 483).

⁵ Ibid., p. 549.

⁶ Achar 2000, pp. 12-13.

⁷ Ad esempio *E agora José?* è la domanda di quando non si sa quale cammino intraprendere.

⁸ Arrigucci 2022, p. 21.

so [...]. Esta Obra é uma visão de vida – sua e alheia por intercomunicação – e, como tal, totalizante”⁹. Proprio Drummond, che si credeva un poeta minore destinato all’oblio, si è consegnato all’eternità grazie anche a quella tenerezza che costantemente ne caratterizza lo sguardo e ne guida la scrittura; grazie a quell’imperativo impellente percepito dentro di sé di raccontare il tempo presente – un tempo sempre più colmo di crisi sociali e politiche, trasformazioni, guerre mondiali e dittature –, la solitudine e l’infelicità degli uomini così come anche i sogni, le speranze e la spasmodica ricerca dell’amore:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
[...]
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente¹⁰.

In nome di questa polarità intrinseca, le cui opposizioni si articolano in una “tensão perene e constitutiva”¹¹, la poesia di Drummond mostra tante “faces”¹² a livello tematico, linguistico e stilistico, che non costituiscono mai opposizioni nette. Fondata su dei pilastri fissi, essendo perennemente pervasa da un affetto e una premura rivolti all’umanità, la sua poesia è intrisa della complessità e della tragicità del presente e di un’attitudine meditativa fin dagli esordi, quando è principalmente ispirata da situazioni ordinarie e persone comuni. Apparentemente così diversi fra loro, i libri di Drummond sono legati indissolubilmente, in nome di un costante interesse rivolto al tragico e al quotidiano che proseguono di pari passo¹³. Frequente è, infatti,

⁹ Houaiss *apud* Andrade 1978, pp. XII-XIII.

¹⁰ Da “Mãos Dadas”, *Sentimento do mundo*, 1978, p. 55.

¹¹ Salomão 2022, p. 540.

¹² Andrade 1978, p. 3.

¹³ Arriguici 2002, p. 15: “Recusa silenciosa, ideia calada, a cisma tem uma história, que pode não ter datas nem fatos perceptíveis de imediato, mas faz diferença, pelo processo interior em busca de expressão. E só através daquela estrada de Minas, pedregosa, que conduz à ‘máquina do mundo’ e ao enigma – estrada imaginária que

la ripresa di temi e versi passati per riformulare quanto già detto in componimenti precedenti arricchendolo, in una ricerca inarrestabile di poesia. Ad esempio, l'individualismo dell'io lirico che contempla a distanza il "vasto mundo" riconoscendo che "mais vasto é meu coração/ [...] Sim, meu coração é muito pequeno"¹⁴ di "Poema de sete faces" (*Alguma poesia*, 1930) si integra e amplia nell'attitudine solidale di "Mundo grande", in cui egli si riconosce minuscolo rispetto alla realtà che lo circonda ("Não, meu coração não é maior que o Mundo/é muito menor")¹⁵, per infine constatare che "[...] meu coração também pode crescer"¹⁶. Il riferimento al "mundo grande", inoltre, viene in parte ripreso proprio nel titolo della stessa raccolta in cui si trova il componimento, *Sentimento do mundo* (1940), dalla quale si evince un forte e manifesto coinvolgimento nelle problematiche sociali. Di fatto, come ricorda Antonio Candido, *Sentimento do mundo* e *José* (1942) condensano appieno la polarità dell'opera del poeta, rivelando "de um lado, a sua preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo, da expressão, que efetua a sua síntese"¹⁷. La peculiarità e la complessità dell'intera opera drummondiana, quindi, risiedono proprio nella maniera originale con cui si equilibra e integra la molteplicità – dell'espressione delle forme della realtà – in un'unità totalizzante. Pertanto, fin dalle prime rappresentazioni del quotidiano e dei suoi dettagli, tramite l'osservazione dell'uomo comune e della sua vita nella città, sono presenti un tono critico, una riflessione sulle strutture sociali vigenti e sui valori dell'epoca. Come già anticipato, non esiste una netta separazione fra la poesia d'esordio e quella delle raccolte successive proprio grazie a queste tensioni che riescono a trovare una conciliazione in un costante arricchimento vicendevole, tramite il filtro di una prospettiva ironica che si farà sempre più amara e pungente: la progressiva consapevo-

a mente desenha –, se pode buscar a unidade de estrutura da obra como um todo, cujos traços de coerência profunda vão apontando mesmo nos poemas breves, de corte humorístico, do início".

¹⁴ Andrade 1978, p. 3.

¹⁵ Ibid., p. 60. Secondo Affonso Romano de Sant'Anna (1972, pp. 17-18) vi sono tre momenti fondamentali che definiscono il dramma esistenziale del poeta *gauche* e, conseguentemente, l'insieme di opposizioni centrali che caratterizzano la sua opera nonché il carattere sistemico della sua poesia: "Eu maior que o Mundo/Eu menor que o Mundo/Eu igual ao mundo".

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Candido 1970, p. 112.

lezza del valore effimero della poesia non impedisce la possibilità di sentire la necessità di continuare a scrivere così come lo scetticismo dovuto agli orrori dei corsi e ricorsi storici non ostacola la permanenza di una fiducia verso un'umanità brulicante di speranza.

Seguendo la sopracitata prospettiva di molteplicità nell'unità ci si soffermerà su alcune rappresentazioni delle città presenti nella poesia degli esordi – già contenenti valutazioni critiche ora sottese ora più esplicite, dalla valenza individuale quanto collettiva – fino a passare in rassegna altre degli anni successivi in cui gli elementi urbani, sempre più radi, sono coniugati a tematiche dalla portata universale, dove l'attitudine critica diviene preponderante. Si valuterà, inoltre, la maniera in cui il poeta osserva, racconta e si colloca in queste stesse immagini e il linguaggio attraverso cui queste ultime vengono estrinsecate, rivelandosi traiettorie utili per comprendere la *Weltanschauung* dell'autore quanto dello spirito dell'epoca in cui vive e opera. Come suggerisce Emanuel de Morães in uno studio sul poeta mineiro, infatti, il miglior modo per fare ciò avviene proprio “[...] através das palavras do poeta, ir revelando os encadeamentos, de um poema a outro, relativamente à sua maneira de ser, aos seus sentimentos e à sua visão do mundo. Processo que também terá o mérito de permitir seguir o poeta na sua linha de evolução, sem seccioná-lo, como se cada poema fosse uma peça imóvel no conjunto de sua obra”¹⁸.

Vestiti i panni di un *flâneur* tropicale che non si limita a registrare semplici impressioni di scene di vita cittadina ordinaria, Drummond descrive la vita nella città con uno sguardo critico, riflettendo fin dal principio sulle caratteristiche e sulle conseguenze esistenziali dell'urbanizzazione. Quest'ultimo, processo non solamente materiale ma che chiaramente coinvolge anche altre dimensioni dell'esistenza, viene da lui vissuto in prima persona¹⁹, ritrovandosi nel pieno del processo di industrializzazione di un Paese in cui crescono a dismisura e in maniera accelerata le grandi città, in una continua convivenza di elementi moderni e premoderni.

¹⁸ Morães 1972, p. 21.

¹⁹ Santos 2005, pp. 31-32: “Entre 1940 e 1980 dá-se verdadeira inversão quanto ao lugar de residência da população brasileira. Há meio século atrás (1940), a taxa de urbanização era de 26,35%, em 1980 alcança 68,86%. Nesses quarenta anos, triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia”.

Nella celebre “Poema de sete faces”, posta in apertura della prima raccolta *Alguma poesia* (1930), lo sfondo di una città sovraffollata, punto di incontro di desideri e frenesie quotidiane, viene definito attraverso una serie di elementi urbani: le case che spiano gli uomini e i loro amori reggianti si configurano come un’entità superiore personificata, che osserva in silenzio e custodisce dinamiche private di vita quotidiana, simbolizzate dai cumuli di desideri che paiono offuscare il colore del cielo con la loro densa presenza (“As casas espiam os homens/que correm atrás de mulheres./A tarde talvez fosse azul/não houvesse tantos desejos”²⁰); il tram che passa, ricolmo di persone di varia provenienza (“O bonde passa cheio de pernas/pernas brancas pretas amarelas”²¹). Nascosto nella massa, “o homem atrás do bigode/[...] atrás dos óculos e do bigode” – una delle prime maschere con cui il poeta scruta la realtà circostante e si relaziona alla vita – è di poche parole e ha pochi amici. Fin da questo esordio poetico appare evidente come i luoghi, gli oggetti e gli individui della quotidianità vengono trapiantati in poesia mediante un tono colloquiale e una venatura ironica che saranno tratti distintivi della scrittura dell’autore, secondo un equilibrio perfetto fra aspetto localistico e universalistico, condensato dall’immagine del poeta che cammina per le strade nel mentre osserva con attenzione la realtà urbana che lo circonda, facendo di essa oggetto di poesia. La coerenza di questa poesia dalle tante facce risiede proprio nella riflessione del poeta *desajeitado*, oramai privato dell’aura sublime romantica e inghiottito dal caos cittadino, pieno di angoscia e perplessità di fronte a un mondo sconfinato e degradato, già capace di riconoscere i limiti di quel linguaggio che sarà progressivamente portato sempre più agli estremi, in virtù di una ricerca espressiva senza sosta: “[...] é mediante o espírito, o sentimento e a reflexão, ritmicamente entrosados, que as divergências se fazem partes orgânicas de uma forma única, o poema como um todo”²². Al suo interno, forme di espressione colte (come il prestito dal francese *gauche*, che oltre ad avere valore autobiografico e allegorico è anche una formula ironica per criticare i francesismi della élite brasiliana degli anni ‘30) e un insieme di varie figure retoriche (personificazione, *as casas espiam os homens*; sineddoche, *o bonde passa*

²⁰ Andrade 1978, p. 3.

²¹ Ibid.

²² Arrigucci 2002, p. 40.

*cheio de pernas*²³; enumerazione, *pernas brancas pretas amarelas*²⁴; allusione, *Meu Deus, por que me abandonaste*; anafore, *se sabias [...]se sabias [...]* si accostano a locuzioni informali (*botar a gente*) e frasi popolari (*como diabo*). In “Poema de sete faces” dunque il poeta, nonostante aspiri a una contemplazione infinita, ne riconosce il fallimento di fronte ai limiti dell’espressione mediante l’incapacità della rima, ovvero della poesia, di fornire una soluzione ai problemi del mondo (“Mundo mundo vasto mundo,/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução./ Mundo mundo vasto mundo,/mais vasto é meu coração”²⁵).

Da vasto a quasi parcellizzato passa ad essere il cuore del poeta in “Coração numeroso” (ancora una volta da *Alguma poesia*), dove i momenti iniziali di alienazione urbana vengono infine accantonati da una rinascita resa possibile proprio grazie agli stimoli ambivalenti²⁶ che provengono da una Rio de Janeiro²⁷ quasi addormentata, passando attraverso le memorie del più intimo e raccolto passato trascorso a Minas²⁸. Anche qui vi è un incipit narrativo (“Foi no Rio”) che col-

²³ Questa sinceddoche indica efficacemente a livello visivo l’accumulo di individui che contraddistingue le grandi metropoli moderne.

²⁴ L’enumerazione priva di virgole è un espediente tipicamente modernista che, mediante una giustapposizione rapida di immagini, rimanda alla velocità quale caratteristica della vita cittadina.

²⁵ Andrade 1978, p. 3.

²⁶ Riflettendo sulle caratteristiche della città moderna Berman ne sottolinea il carattere ambivalente, lo stesso che si intravede nei differenti sentimenti che il poeta esprime all’interno del componimento in questione: “[...] prometea ventura, poder, alegria [...] mas ao mesmo tempo ameaça, destrui tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...]. Pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade [...]” (2007, p. 24).

²⁷ La rappresentazione poetica di Rio de Janeiro, la cui presenza ricorre nell’opera di Drummond, viene proposta nell’ottica della dualità e della contraddizione (Malard 2005). Lo spazio urbano moderno è teatro delle rapide trasformazioni di un’intera epoca nonché custode delle memorie degli abitanti così come delle alterazioni delle abitudini e delle relazioni fra gli individui. Nello specifico i diversi volti di Rio, città nella quale Drummond trascorre buona parte della sua esistenza, vengono uniti in una rappresentazione sfaccettata e organica in cui tutto è in paradossale sintonia: attrazione e repulsione, elementi naturali ed esperienze umane, fascino e disuguaglianze, sogno e miseria. Il poeta attraversa la sua città adottiva ricca di contrasti e la descrive attraverso il filtro di uno sguardo ora amorevole ora disincantato, accompagnato da un accurato atteggiamento critico, coinvolgendo appieno il lettore in questo percorso ludico-interpretativo.

²⁸ I riferimenti al passato mineiro sono continui nell’opera del poeta, assumendo una valenza di tipo autobiografica così come storica e collettiva (attraverso temi quali lo sfruttamento del mineiro fuori dalla propria terra o la distruzione del paesaggio

loca il vissuto del poeta nella metropoli carioca: “Havia a promessa do mar/ e bondes tilintavam,/ abafando o calor/ que soprava no vento/ e o vento vinha de Minas”²⁹. Egli vaga lungo Avenida Rio Branco, nel centro cittadino, annaspando in un calore infernale, amplificato dai tram che sfrecciano nella città deserta (i verbi *tilintar* e *abafar* sembrano evocare la musicalità e l’asfissia che si propagano nell’aria della notte), risollevato da un vento che porta con sé tenere memorie mineire. Il desiderio di morire improvviso del *gauche*, catapultato dalla sua terra natia in una città in cui si sente un estraneo (“Meus parálíticos sonhos desgosto de viver/ (a vida para mim é vontade de morrer)/ faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente/ na Galeria Cruzeiro quente quente/ e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,/ nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabamos com isso.”³⁰), viene smorzato nella strofa successiva, introdotta da un’avversativa che segna un cambio di rotta repentino: una dichiarazione d’amore verso una città in fondo profondamente fascinosa che finalmente lo seduce e risveglia (“Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas/ autos abertos correndo caminho do mar/ voluptuosidade errante do calor/ mil presentes da vida aos homens indiferentes,/ que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram”³¹), finendo per divenire parte integrante della sua stessa persona (“O mar batia em meu peito, já não batia no cais/ A rua acabou, quede as árvores? A cidade sou eu/ a cidade sou eu/ sou eu a cidade/ meu amor”³²). La mancanza di desiderio e prospettive, espressa mediante un’efficace sinestesia (“parálíticos sonhos”), equipara inizialmente il poeta a un “homem-realejo”³³, un altro *desajeitado* che ripete meccanicamente le medesime azioni e melodie – riecco un procedimento stilistico tanto caro a Drummond – in

d’infanzia). Di fatto, sia le rappresentazioni geografiche e umane di Minas quanto quelle delle città vissute in prima persona come Belo Horizonte e Rio de Janeiro permettono al poeta di rappresentare le contraddizioni insite nella coesistenza fra antico e moderno, finendo per assumere una connotazione esistenziale e universale.

²⁹ Andrade 1978, p. 15.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Artista ambulante che porta con sé un carillon fatto artigianalmente, appoggiato su una struttura mobile di legno, le cui melodie predefinite si propagano tramite l’azionamento di una manovella. Sulla sua sommità vi è inoltre una gabbietta al cui interno si trova un pappagallo che estrae a sorte un biglietto della fortuna.

piazza pubblica, davanti agli occhi rapidi dei passanti che lo guardano di sfuggita. Questa figura urbana, tuttavia, passa in secondo piano rispetto al sopraggiungere di seduttivi elementi di vita cittadina elencati in rapida successione, suggerendo di nuovo la frenesia urbana che coinvolge destini di uomini anonimi e indifferenti ma che al contempo ammalia, sancendo una metamorfosi finale: la volontà di morire si dissolve nell'amore e nella fusione con la città, dove il cuore non è più soltanto del poeta ma anche della metropoli stessa. Ancora una volta una poesia degli esordi colma di riflessioni sollecitate da stimoli urbani, memorie passate e sentimenti nuovi e contrastanti, al cui interno il destino travagliato del poeta trova il proprio compimento appellandosi a un panismo cittadino segnato da contrasti che si conciliano. Ancora una volta una poesia abilmente costruita a livello stilistico, mediante la consueta abolizione della punteggiatura tradizionale e il cospicuo impiego di svariate figure retoriche (onomatopée, anacoluti, enumerazioni), in uno sperimentalismo linguistico che non è mai fine a se stesso ma posto al servizio delle riflessioni sollecitate: l'ambivalente vita moderna nelle grandi città selvagge suggerita da singoli elementi che danno una visione d'insieme articolata e dinamica, la ricerca del proprio posto nel mondo, l'abbozzo di quel *sentimento do mundo* che raggiungerà proporzioni più ampie, dalla portata collettiva.

In "A rua diferente" (di nuovo da *Alguma poesia*) il poeta racconta in maniera concisa ma partecipata i repentini cambiamenti che portano alla costruzione di uno scenario urbano a discapito degli elementi naturali che caratterizzavano precedentemente l'ambiente, suggerendo nuovamente, in maniera più incisiva, il binomio repulsione/attrazione di fronte all'urbanizzazione selvaggia. I gerundi iniziali indicano la rapidità delle azioni irreversibili del processo di urbanizzazione che egli osserva inerme ("Na minha rua estão cortando árvores/botando trilhos/construindo casas"³⁴); i periodi brevi successivi condensano la sua incapacità di accettazione di questa metamorfosi brutale inarrestabile, condivisa dai suoi vicini, anch'essi passivi, rassegnati: "Minha rua acordou mudada./Os vizinhos não se conformam./Eles não sabem que a vida/tem dessas exigências brutas"³⁵. La città, che è oggetto di osservazione privilegiato ed entità martoriata tramite l'abbattimento degli alberi, viene menzionata nella seconda strofa attraverso una metoni-

³⁴ Andrade 1978, p. 10.

³⁵ Ibid.

mia (“minha rua”), nuovamente rappresentata secondo una personificazione, suggerita dall’impiego del verbo *acordar*. Nell’ultima strofa la repulsione iniziale sembra attenuarsi nella fascinazione che tale processo esercita unicamente sulla figlia del poeta la quale, impossibilitata nel ricordare — poiché non ne ha coscienza — l’ambiente che viene distrutto, si diverte con lo spettacolo offerto dalla modernità in trasformazione indicato dagli elementi urbani elencati negli ultimi versi che rimandano alla costruzione di una ferrovia (“Só minha filha goza o espetáculo/e se diverte com os andaimes,/a luz da solda autógena/e o cimento escorrendo nas formas.”³⁶). Da un lato, dunque, vi è la ripugnanza del poeta di fronte a una modernità che avanza e spazza via un passato oramai irrecuperabile, custodito solo nella dimensione nostalgica del ricordo; dall’altro figura l’attrazione della bambina per codesta modernità, essendo in un certo senso figlia dello stesso processo di urbanizzazione, la quale, non custodendo il ricordo del mondo passato, rimane coinvolta entusiasticamente all’interno del nuovo spazio urbano, “[...] em meio a esse novo e movimentado ambiente que está sempre a oscilar entre o progresso e a ruína, entre a experiência e a reificação”³⁷.

Finora sono stati visionati solo alcuni dei numerosi ed eterogenei scenari cittadini che contraddistinguono l’opera drummondiana, costituiti dalle metropoli caotiche con cui egli viene in contatto in età adulta, dalle cittadine minute di campagna legate maggiormente alla dimensione del ricordo e finanche da città immaginate, sempre di più abbozzate³⁸. Un esempio di città trasfigurata è quella di “Rua do Olhar” (José, 1942), il cui evocativo nome fittizio suggerisce al poeta l’immagine di un grande occhio che scruta calmo, attento e complice le esistenze degli uomini stanchi, in una prospettiva che si rivelerà essere,

³⁶ Ibid.

³⁷ Dias 2006, p. 40.

³⁸ Introducendo il motivo delle città immaginate non può non venire in mente un passo dell’Introduzione de *Le Città Invisibili* dove Calvino, precisando di aver scritto una dichiarazione d’amore alle città nel momento storico in cui diviene sempre più difficile viverle — laddove la crisi della città rappresenta l’altra faccia di quella della natura —, spiega di aver voluto principalmente esplorare i motivi nascosti che spingono gli uomini a vivere nelle città nonostante la crisi: “Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s’apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici” (Calvino 2002, pp. IX-X).

alla fine, maggiormente universale e solidale. Si attenuano i dettagli urbani delle descrizioni precedenti e rimangono solo l'occhio e il suo sguardo, triste come gli uomini che osserva, a dominare il componimento, suggerendo una nuova personificazione dell'entità-città protagonista, dotata di attributi e sentimenti umani ben definiti: "as casas não contam,/nem conta mas pedras/caladas no chão./ Só conta esse olho/triste, na tarde,/percorrendo o corpo,/devassando a roupa..."³⁹. Come afferma Leticia Malard,

no belo poema, a rua personifica-se num olho tranquilo e solitário, que pousa nas coisas cheio de perdão, conselho, cumplicidade, compreensão, amor. É uma forma subjetiva, abstrata, de ver a cidade e ser visto por ela. Esse olhar vê o visível – ao percorrer o corpo – e, através do visível, atinge o invisível [...]⁴⁰.

Le molteplici esistenze raffigurate nei consueti momenti ordinari – inclusi un riferimento ad una modalità classica di suicidio, forse come soluzione drastica di fronte ai mali odierni? – ("[...] quem ama, quem luta,/quem bebe veneno/? Quem chora no escuro,/ quem que se diverte/ ou apenas fuma/ ou apenas corre?"⁴¹) sono contenute in quello sguardo capace di raccogliere tutto il mondo, così piccolo, nella sua diversità ("Vem, farol tímido,/dizer-nos que o mundo/de fato é restrito,/cabe num olhar"⁴²): nessuno, infatti, viene escluso dallo scrutare avvolgente e inclusivo della città ("Olhar de uma rua/a quem quer que passe"⁴³), che ricorda il medesimo sguardo del poeta osservatore intento a vagare per le strade cittadine. La chiusura, non a caso, evoca una prospettiva di solidale fratellanza, fatta di speranza e sorrisi rivolti ai fratelli, vale a dire all'intera umanità: "Compreensão, amor/perdidos na bruma./ Que funda esperança/perfura o desgosto,/abre um longo túnel/e sorri na boca!/ E sorri nas mãos,/ no queixo, na rosa,/ no menor dos bens/ de ti, meu irmão!"⁴⁴. Lo sguardo della città si posa sul mare e sulla spiaggia si trova il poeta, ad osservare anche lui, come figura distinta, senza la metamorfosi di "Coração numeroso" ("Uma rua –

³⁹ Andrade 1978, p. 74.

⁴⁰ Malard 2005, p. 38.

⁴¹ Andrade 1978, p. 74.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

um olho/aberto em Paris/olha sobre o mar./Na praia estou eu”⁴⁵). La solita ironia drummondiana sembra attenuarsi in questa prospettiva rinnovata, espressa da una voce più esplicitamente solidale; rimangono l’abile costruzione del testo, caratterizzato dal sapiente impiego di figure retoriche, il cui scopo è quello di amplificare le constatazioni dell’io lirico, e i messaggi di speranza (si guardino gli enjambement, come “Só conta esse olho/triste, na tarde”; le numerose ripetizioni, come “[...] as casas não contam/nem contam as pedras”; ed ancora, le ripetizioni e le enumerazioni “Quem ama, quem luta,/quem bebe veneno?/ Quem chora no escuro, quem que se diverte/ou apenas fuma/ou apenas corre?”; le sinestestie, “Pela noite abaixo/uma vida surda/embebe o silêncio”⁴⁶).

Nell’emblematico titolo “Cidade prevista” (*A rosa do povo*, 1945) si fa riferimento alla previsione di un avvenimento futuro mediante, di nuovo, la forza dell’immaginazione spinta dalla speranza, posta alla base dell’intero componimento. Ad essere presentata, dunque, è una città ideale declinata in una prospettiva più ampia, dalla portata universale. Si tratta di una città che è sintesi di tutti i luoghi in cui hanno riecheggiato i versi del poeta che canta un mondo futuro di speranza, in cui si possa vivere in armonia: “Um mundo ordenado,/uma pátria sem fronteiras,/sem leis e regulamentos,/uma terra sem bandeiras,/sem igrejas nem quartéis,/sem dor, sem febre, sem ouro,/um jeito só de viver,/mas nesse jeito a variedade,/a multiplicidade toda/que há dentro de cada um”⁴⁷. Una città-mondo di tutti, al cui interno vengano valorizzate le differenze di ciascuno, facendo della molteplicità una sua peculiarità; una città priva di quegli elementi che l’avevano finora costituita come luogo fisico che accoglie i sentimenti degli individui (“sem igrejas nem quartéis,/sem dor, sem febre”, “uma cidade sem portas,/de casas sem armadilha,/um país de riso e glória/como nunca houve nenhum”⁴⁸), una città utopica, in cui possano trionfare gli ideali di solidarietà e libertà, in cui si possa realizzare la convivenza pacifica degli uomini. Un insieme di fervide speranze, queste, che permettono di intravedere la luce nell’oscuro tempo della dittatura di Vargas e della Seconda Guerra Mondiale. Secondo Alfredo Bosi il potere della poesia

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Andrade 1978, p. 130.

⁴⁸ Ibid.

risiede proprio nell'esplicita capacità di smascherare le oppressioni dominanti del periodo storico di riferimento, promuovendo un'immagine ideale di un componimento egualitario e inclusivo:

a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, esta coleção de objetos de não amor. Resiste ao contínuo 'harmonioso' pelo descontínuo gritante; [...] Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia⁴⁹.

Dal punto di vista formale, in questa poesia la poetica tradizionale (versi isometrici) convive armoniosamente con quella modernista (verso libero): eccetto i versi 12 e 13, che sono ottosillabi, vi sono prevalentemente *rendondilhas maiores*, costituite da sette sillabe poetiche. Numerose, come sempre, sono le figure retoriche: eufemismi ("alongai meu sentimento"⁵⁰), metafore ("fazei o canto ardoroso"⁵¹), prosopopeie ("um país de riso e glória"⁵²).

Finora sono state passate in rassegna solo alcune delle numerose immagini di città che contraddistinguono la produzione drummondiana, attraverso la cui osservazione si è percepito come il tragico e il quotidiano sono aspetti onnipresenti nella scrittura dell'autore fin dagli esordi, estrinsecati in riflessioni critiche ora maggiormente contenute ora più esplicite. Si tratta di città ben definite, finanche come entità personificate; città solamente abbozzate, mediante la semplice rievocazione di elementi urbani; città immaginate e addirittura utopiche, attraversate dall'io lirico che le usa come punti privilegiati di osservazione della realtà circostante. In qualsiasi forma vengano declinati, gli stimoli urbani danno vita a riflessioni personali del poeta *desajeitado* così come riguardanti il più ampio rapporto individuo-mondo, fra ricordi di un passato irrecuperabile e sentimenti nuovi che, pur sembrando contrastanti, arrivano a conciliarsi nel grande paradosso della modernità che avanza. Le cornici di rapide trasformazioni urbane hanno accolto le angosce e le perplessità del poeta *gauche*, l'estraneità e la fascinazione, la repulsione e l'attrazione provate di fronte a un progresso continuo, fino ad arrivare a una dimensione collettiva – talvolta

⁴⁹ Bosi 2009, p. 169.

⁵⁰ Andrade 1978, p. 130.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

irraggiungibile – di speranza nel futuro di fronte a un presente incerto, riversata nei valori dell'uguaglianza e della fratellanza. La poesia di Drummond è caratterizzata da una progressiva scissione fra la necessità intima di denunciare un malessere personale quanto i soprusi collettivi e la consapevolezza della vacuità di questa operazione che va comunque portata avanti con tenacia, fra la partecipazione sentita ai problemi sociali e una visione sempre più scettica e disincantata della realtà e dei suoi momentanei cambiamenti, davanti a una storia che continua a perpetuare le medesime disuguaglianze. Il dualismo drummondiano non arriva mai, però, a contraddirsi, poiché il poeta, trovandosi dinnanzi a una realtà non univoca, è consapevole che se si vuole provare a comprendere la natura variegata dell'esistenza umana bisogna tentare di registrarne le ambivalenze:

Daí que a poesia de Drummond, apesar de altamente sofisticada, não se reduza a interrogação ou lamentação dos seus próprios limites diante de um mundo hostil. A perturbação que a atravessa, autêntica crise da poesia, é a incerteza da orientação para o mundo configurada nessa dupla figura: a surpresa perante a persistência da poesia associada à angústia perante a possibilidade de sucumbir ou se perverter. Dessa dupla figura nasce a dificuldade de se fazer “substancialmente e permanentemente poeta”, que o obriga a aliar o júbilo e a admiração pela própria existência da poesia ao sofrimento que lhe causa o amor dela⁵³.

La complessità, la peculiarità e il fascino dell'intera produzione drummondiana risiedono proprio nella convergenza di queste tensioni opposte, nella molteplicità di temi e stili instaurata tramite un dialogo costante nel corso del tempo, la cui sintesi può essere intravista nei versi seguenti: “É certo que me repito,/é certo que me refuto/e que, decido, hesito/no entra-e-sai de um minuto”⁵⁴. Il continuo percorso di continuità e discontinuità che caratterizza la produzione drummondiana, di fatto, mostra in verità tutta la sua coerenza, permettendo di visionare l'opera intera come un insieme totalizzante, al contempo universale e sempre attuale, costantemente arricchito dalla variabilità dei tempi e dei giudizi e da una vigile attitudine critica.

⁵³ Barros e Rowland 2022, p. 229.

⁵⁴ Da “Confissão”, *As impurezas do branco*, 2012, p. 30.

Bibliografia

- Achcar, Francisco (2000), *Carlos Drummond de Andrade*, Folha Explica, Publifolha, São Paulo.
- Andrade, Carlos Drummond de (1978), *Reunião. 10 livros de poesia*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- (2012), *As Impurezas do Branco*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Arrigucci, Davi Jr. (2002), *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*, Cosac & Naify, São Paulo.
- Baptista Barros, Abel, Rowland, Clara (2022), *Um chamado Carlos. Conversa de Abel Baptista Barros e Clara Rowland*, in Abel Baptista Barros, Clara Rowland (org.es) *Vai Carlos! Carlos Drummond de Andrade*, Tinta da China, Lisboa, pp. 207-241.
- Berman, Marshall (2007), *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Bosi, Alfredo (2000), *O ser e o tempo da poesia*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Calvino, Italo (2002), *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano.
- Candido, Antonio (1970), *Inquietudes da poesia de Drummond*, in Antonio Candido, *Vários escritos*, Duas Cidades, São Paulo.
- Coelho Frota, Lélia (org.) (2002), *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Bem-te-vi Produções Literárias, Rio de Janeiro.
- Correia, Marlene de Castro (2002), *Drummond: A Magia Lúcida*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Dias, Márcio Roberto Soares (2006), *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*, Edições UESB, Vitória da Conquista.
- Houaiss, Antônio (1978), *Introdução*, in Carlos Drummond de Andrade, *Reunião. 10 livros de poesia*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- Malard, Leticia (2005), *No vasto mundo de Drummond*, UFMG, Belo Horizonte.
- Morães, Emanuel de (1972), *Drummond rima Itabira mundo*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- Salomão, Sonia Netto (2013), *Carlos Drummond de Andrade e o laboratório da palavra no Modernismo brasileiro*, in "Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani", XV, Fabrizio Serra Editore, Pisa – Roma, pp. 27-36.
- (2022), *Tradição e modernidade; localismo e cosmopolitismo em Carlos Drummond de Andrade* in André Dias, José Luís Jobim, Mireille Garcia, Rita Olivieri-Godet (org.es), *Modernismo Brasileiro: prenúncios, ecos e problemas*, Edições Makunaima, Rio de Janeiro, pp. 540-559.
- Sant'Anna, Affonso Romano de (1972), *Drummond o gauche no tempo*, INL, Rio de Janeiro.
- Santos, Milton (2005), *A urbanização brasileira*, EDUSP, São Paulo.
- Tabucchi, Antonio (2010), *Viaggi e altri viaggi*, Feltrinelli, Milano.

A semiótica literária italiana segundo Sonia Netto Salomão: questões teóricas e metodológicas

Raphael Salomão Khéde (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Abstract: Este ensaio tem como objetivo apresentar um pequeno recorte do longo diálogo, ocorrido entre os estudos filológicos e as novas propostas metodológicas apresentadas pela linguística ao longo do século XX na Itália (semiótica, estruturalismo e formalismo). No volume *Tradição e invenção* (1993) – resultado de sua pesquisa de pós-doutorado (elaborada sob a supervisão de Luciana Stegagno Picchio e em diálogo com Cesare Segre e Maria Corti) – Sonia Netto Salomão, conforme indica o próprio subtítulo do livro, apresentou uma panorâmica da semiótica literária italiana, ao colocar em evidência os mecanismos através dos quais se desenvolveu na Itália, a partir dos anos 1960 (ou mesmo antes, com ilustres antecedentes), uma semiótica literária, absorvida através do terreno, ao mesmo tempo, sólido e aberto da tradição filológica.

Este ensaio tem como objetivo apresentar um pequeno recorte do longo diálogo, ocorrido entre os estudos filológicos e as novas propostas metodológicas apresentadas pela linguística ao longo do século XX na Itália (semiótica, estruturalismo e formalismo). No volume *Tradição e invenção* (1993) – resultado de sua pesquisa de pós-doutorado (elaborada sob a supervisão de Luciana Stegagno Picchio e em diálogo com Cesare Segre e Maria Corti¹) – Sonia Netto Salomão, conforme indica o próprio subtítulo do livro, apresentou uma panorâmica da semiótica literária italiana, ao colocar em evidência os mecanismos através dos quais se desenvolveu na Itália, a partir dos anos 1960 (ou mesmo antes, com ilustres antecedentes), uma semiótica literária, absorvida através

¹ Cfr. a entrevista a Cesare Segre que a autora publicou no capítulo 6, “Por uma semiótica da invenção”, onde se esclarecem alguns pontos relativos ao conceito de “código” e de “intertextualidade”, respectivamente relacionados a Umberto Eco e a Bakhtin (pp. 142-143).

do terreno, ao mesmo tempo, sólido e aberto da tradição filológica. Após uma introdução em que destaca a amplitude de horizontes críticos proporcionada pelo impulso da crítica das variantes de Gianfranco Contini, Salomão apresentou, de forma detalhada, a trajetória de quatro autores, que recorreram a metodologias, distintas, porém convergentes, de crítica formal: Cesare Segre, Maria Corti, Umberto Eco e Luciana Stegagno Picchio. Nossa atenção será dedicada a percorrer o embate entre algumas dessas linhas metodológicas e o enriquecimento resultante do diálogo entre elas, o qual gerou, também, em algumas ocasiões, discussões ásperas e polêmicas.

Celso Cunha, no ensaio “Linguística e pedagogia” (1978), havia ressaltado a importância dos vínculos existentes entre a filologia e a linguística, ao apresentar vários exemplos de críticos que atuaram nos dois campos metodológicos:

Saussure é o fundador da linguística estrutural e também o filólogo dos anagramas; Lachmann inicia a ecdótica moderna e se apoia no biologismo de Schleicher. Gillieron inaugura a cartografia linguística e é um excelente editor da *Claire Fontaine*. Na crítica de Pasquali estão presentes concepções linguísticas de Meillet, Bartoli, Trubetzkoy e Jakobson, como demonstrou D’Arco Silvo Avalle, que, por sua vez, faz parte da admirável escola italiana, em que ecdótica, semiótica, linguística e teoria literária se interpenetram, escola de Devoto, de Contini, de Folena, de Roncaglia, de Segre, de Luciana Stegagno Picchio, que, para a nossa felicidade, vêm aplicando a sua acuidade e a sua erudição à língua e às literaturas de língua portuguesa².

Essa simbiose entre filologia e linguística, indicada por Cunha, nos introduz no âmbito do trabalho de Sonia Salomão, a qual deu ênfase ao modo como a metodologia de Contini, de cunho substancialmente estruturalista³, introduziu a noção de variantes tomadas como siste-

² Cunha 2004, p. 275.

³ Segre (2012) reconstruiu as principais influências, a partir da *Bibliografia* de Contini (2000), na formação filológica do crítico, desde o encontro com Santorre Debenedetti, o aperfeiçoamento em Paris com Joseph Bédier, Clovis Brunel e Alfred Jeanroy, a adesão à ecdótica de Giorgio Pasquali. Em relação ao artigo “Come lavorava l’Ariosto” de Contini (1937) – escrito como resenha do volume *I frammenti autografi dell’Orlando furioso*, organizado por Santorre Debenedetti, em 1937 – Segre escreveu o seguinte: “O finíssimo prefácio de Debenedetti conduzia plenamente à reelaboração das oitavas acrescentadas por Ariosto no *Orlando furioso*; Debenedetti publicava impecavelmente os autógrafos em vários estados de desenvolvimento”, entre os rascunhos. Esse tipo de abordagem, que possui modelos desde o século XVI na Itália,

ma, possibilitando o esclarecimento da relação entre análise histórica e análise formal. Mais especificamente, a crítica das variantes de Contini, ao levar a crítica para o campo das estruturas formais, preparou o terreno para a afirmação do estruturalismo na Itália, através do “equilíbrio possibilitado entre sincronia e diacronia, já que a crítica das variantes tem por objetivo os movimentos dentro de um mesmo sistema pessoal”⁴. Tal crítica fez com que várias teorias sobre o texto se concretizassem em metodologias⁵, ao atravessar a abordagem estruturalista e enriquecer a crítica semiótica dando a possibilidade ao intérprete de considerar a obra como um sistema⁶. A partir dessa perspectiva, que enquadra o texto em sua dimensão dinâmica, são considerados preciosos, além dos autógrafos, as rasuras, os rascunhos, as anotações, cuja análise garante uma aderência mais íntima à escrita em seu progressivo desenrolar.

Para Cesare Segre, a atividade do filólogo parte, em geral, dos textos: ele os verifica, tutelando a sua genuinidade, estudando a sua língua, integrando-os em um contexto pragmático, a partir do qual os textos podem ser interpretados. Segundo essa concepção, o texto é um complexo de signos gráficos, que têm como significado primário valores linguísticos. É, portanto, através de uma língua que o texto nos transmite uma mensagem, sendo a língua, segundo essa perspectiva, o

foi remodelado por Contini a partir dos conceitos de sistema e estrutura, derivados da linguística estrutural de Saussure, “curiosamente não citado” (Segre 2012, pp. 66-67). Esse artigo de Contini inaugura uma série de contribuições da chamada “crítica das variantes” (sobre Petrarca, Leopardi, Manzoni, Mallarmé); tal metodologia conduz Contini, segundo Segre, a aprofundar o seu relacionamento com a estilística de Spitzer, considerada por Contini, a mais decisiva contribuição da linguística à crítica textual (Ibid. [a tradução desse trecho e dos seguintes é de autoria de quem escreve, a não ser quando houver outra indicação]). Conforme destacaram Conte e Mirabile, com “estrutura” se entende a realização – real ou virtual – do sistema, que é reconfigurado em continuação pela temporalidade, ou seja, por qualquer mudança de cada uma de suas partes, mesmo que mínima (Conte, Mirabile 2014, p. 1509).

⁴ Salomão 1993, p. 23.

⁵ Ibid., p. 24.

⁶ Na *História da linguística* (1975), Mattoso Câmara Jr. aponta como a língua, para Saussure, é uma entidade abstrata, resultante da relação que uma comunidade estabelece entre os complexos de sons vocais e os outros conceitos. De acordo com esse ponto de vista, a língua nada mais é que um sistema de relações: um sistema subjacente à atividade do discurso e que, por isso, pode ser abstraído. O objeto essencial da doutrina de Saussure era, segundo Mattoso Câmara, o de “desvincular do ato concreto da fala o padrão linguístico, ou seja, o sistema que faz a língua propriamente dita. Sob esse restrito ponto de vista, a linguística é o estudo do padrão linguístico que se encontra subjacente em todo ato de fala” (Câmara Jr. 2021, p. 148).

mais rico e articulado entre os sistemas semióticos. É por isso que é necessário recorrer a um grande número de disciplinas para a reconstrução do texto: da poética à métrica, da etnografia à história da cultura, da sociologia à história das instituições e assim por diante. O fato de Segre ter apoiado a própria semiótica filológico-formal sobre bases históricas e culturais explica, segundo Beccaria, o motivo dos fortes contatos e da assimilação de conceitos provenientes da escola de Tartu, que considerava o texto “desprovido em si de uma existência efetiva, objeto sem significado se não for colocado como elemento de oposição em relação a estruturas extratextuais a ele conectadas”⁷. Salomão indicou como Segre, partindo do clássico esquema de Jakobson (1963), procurou estabelecer as “peculiaridades da comunicação literária mediante um confronto com a comunicação dialógica cotidiana, objetivando fundamentar alguns conceitos para uma profícua semiótica literária”⁸. Salomão mostrou, também, como a concepção da literatura de Segre, entendida como uma forma de comunicação, inclui uma multiplicidade de referências, entre as quais, a conexão entre o conceito de leitor proposto pela hermenêutica e a contribuição da narratologia:

As dificuldades para se individuar seja o autor seja o leitor são inúmeras. No entanto, formulou-se recentemente a hipótese de que nos textos narrativos, principalmente, podem ser individuados traços precisos não do autor histórico, mas do autor tal como se revela na obra. Do mesmo modo poder-se-ia caracterizar exatamente o tipo de leitor implicado pela obra e do qual depois os leitores reais diferirão muito ou pouco. Nesse âmbito de estudos Segre aceita a contribuição das diversas linhas, da hermenêutica alemã de Gadamer ou Jauss à hermenêutica francesa de Paul Ricoeur, passando pela sua divulgação nos Estados Unidos através de Hirsch. Valer-se-á, também, das contribuições da narratologia americana (Gerald Prince) e das perspectivas semióticas de âmbito italiano (Umberto Eco). A teoria do autor implícito (a partir de W. C. Booth, *The rhetoric of fiction*, 1961) possui uma larga bibliografia teórica que vai da perspectiva hermenêutica àquela mais pragmática da narratologia⁹.

Em relação à descrição do funcionamento do texto através de suas funções e de seus mecanismos, vale a pena concentrarmos a nossa atenção nas análises sobre a narratologia, campo bastante explorado, no

⁷ Beccaria 2014, p. XLIV.

⁸ Salomão 1993, p. 44.

⁹ Ibid., p. 48.

momento de mais ampla divulgação do estruturalismo. Tal tema mereceu a atenção especial de Eco, o qual concebeu o conceito de obra fechada em contraposição à sua famosa definição de obra aberta. Segundo Doležel, a concepção de Eco de obra fechada está estritamente conectada a um dos conceitos fundamentais da narratologia: o de gramática narrativa. A ideia de que as narrações operam a partir de uma gramática tem a sua origem na teoria das “formas simples”, concebida por estudiosos de folclore e culturas populares; essas “formas simples” seriam uma fonte natural de gramáticas narrativas, por conta de sua evidente estrutura repetitiva. Foi Propp quem desenvolveu uma gramática narrativa capaz de penetrar – através da estrutura “superficial” e variável da fábula russa, ou seja, através de sua história – a sua estrutura “profunda” invariante, expressa em termos de funções e actantes¹⁰. Esse tópico foi aprofundado por Segre, no capítulo intitulado “Narrazione/narratività”, do livro *Avviamento all’analisi del testo letterario* (1985), onde o filólogo, influenciado por autores como Tomaševskij, Lotman e Propp, entre outros, demonstrou interesse por quatro pontos fundamentais: as unidades mínimas de narração; os conceitos de ação e função; os nexos sintagmáticos e paradigmáticos entre ações e entre funções; a construção integral da narração. Sonia Salomão assinalou como, através da coincidência de estudos que associaram a linguística e a teoria da literatura, Segre se propôs a reunir as ilimitadas descobertas de Bachtin em relação à plurivocidade e à polifonia. O filólogo italiano foi profundamente influenciado, nesse campo, pela obra de Bachtin (por cuja divulgação na Itália foi um dos responsáveis¹¹), sobretudo no que diz respeito à concepção da experiência literária como instância sociológica. Segre, especificamente, direcionou a sua atenção à relação entre a plurivocidade da escrita romanesca e a pluralidade

¹⁰ Doležel 2021, p. 558.

¹¹ Segundo Beccaria, a ideia de Segre de língua literária era muito próxima da conceituação de Bachtin: “Mi limito a citare, negli anni Settanta e seguenti, l’importante influsso di Bachtin, che conduceva un tipo di ricerca molto vicina alla tradizione italiana e alle ricerche specifiche che in Segre erano già in atto. Bachtin, com’è noto, sovrapponeva all’analisi dello stile l’analisi degli stili. Metteva in rilievo di un testo la ‘polifonia’, l’intreccio di molte voci e molti linguaggi, la differenza tra la voce dell’autore e quella stilisticamente individuabile dei personaggi. Riusciva così a rappresentare la stratificazione linguistica della società descritta, la mescolanza di stili e registri corrispondente ai vari linguaggi sociali (ideologie, classi, mestieri, ambiente) attraverso i quali il quadro della società rappresentata oggettivamente si evidenzia. Corrispondeva esattamente all’immagine che Segre aveva della lingua letteraria: di qui l’innamoramento per Bachtin, appena Segre lo lesse” (Beccaria 2014, pp. XXXIV-XXXV).

das estruturas sociais que nela se refletem¹². Sobretudo no livro *Intrecci di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento* (1991), o filólogo italiano desenvolveu noções relacionadas ao conceito de polifonia, como no caso do dialogismo e da distinção entre enunciador e locutor.

Segundo Sonia Salomão, o ponto mais original do trabalho de Segre, nessa linha de pesquisa, foi o cruzamento desses “conceitos com o tipo de narrador que se apresenta no texto. Assim, além de contribuir para a análise textual, [o crítico] estabelecerá as relações entre a ideologia do autor com a sociedade, procurando historicizar as homologias possíveis do texto com o contexto literário”¹³. Segre indicou a possibilidade de a voz narrativa interferir e deixar-se contaminar, nas partes diegéticas, pelas vozes dos personagens, fazendo-nos sentir suas inflexões, a proveniência social e a diversidade cultural nelas presentes. A partir destas premissas teóricas, o crítico italiano constatou como o tom narrativo e o ponto de vista monocórdio, constante e unitário, são aspectos característicos de um mundo fechado e autossuficiente. No âmbito dos estudos sobre a polifonia, um elemento que mereceu a atenção especial de Segre foi o confronto entre discursos direto e indireto; tal comparação permitiu, ao crítico, estabelecer as mudanças de tom ou de expectativa com que um discurso vem referido em forma indireta:

Na verdade ele [o discurso] entra na perspectiva de quem o pronuncia, sendo parafraseado ou resumido com maior ou menor fidelidade à perspectiva de quem o emite ou de quem se refere a ele. Sobrepoem-se e entrecruzam-se segundo uma gama ilimitada dois emittentes – o autor do discurso, aquele que o enuncia, e o locutor, aquele que se refere ao discurso proferido por um outro; da mesma forma que duas situações de discurso se cruzam: aquela em que foi proferido o primeiro enunciado e aquele em que ele vem referido¹⁴.

Todas essas referências teóricas, com impostações distintas, dialogam com o método filológico italiano, que tem como base – conforme ressaltamos – o respeito pela dimensão linguística do texto. Trata-se, portanto, de uma concepção da literatura como forma de comunicação, que aproxima a abordagem de Segre, entre outros pontos, da proposta

¹² Conte, Mirabile 2014, p. 1514.

¹³ Salomão 1993, p. 56.

¹⁴ Ibid., pp. 57-58.

metodológica de Maria Corti; de fato, em *Principi della comunicazione letteraria*, a filóloga italiana assim definiu o próprio método:

[...] O objeto da nossa pesquisa é o sistema da literatura tomado como condição e lugar da comunicação literária que liga emissores e destinatários nas várias épocas: tal finalidade nos conduzirá, necessariamente, a indagar sobre a própria noção de literatura como sistema com regras próprias de funcionamento, condicionadas do interior e do exterior do sistema, e sobre a noção de texto como hipersigno ou mensagem polisêmica¹⁵.

Salomão destacou como, em *Principi della comunicazione letteraria*, Maria Corti foi responsável pela conjugação harmônica de instâncias semióticas e instâncias sociológicas, desenvolvidas a partir da hipótese de que a literatura é um sistema sógnico informativo particular, assim como o texto literário é um hipersigno caracterizado por uma polissemia dinâmica, que se realiza pela capacidade de inspirar leituras diversas que variam a partir das mudanças histórico-culturais¹⁶. Salomão reconstruiu todo o debate relativo à questão do autor e do leitor implícito, colocando em destaque, sobretudo, a distinção realizada por Maria Corti entre a relação destinatário-emissor e a relação destinatário-obra:

Comentando as diversas posições teóricas sobre o emissor, Corti lembra, antes de tudo, que a comunicação é um fenômeno que já pertence à estrutura profunda do processo artístico. Se à competência do autor se confere tanta riqueza potencial a que concorrem fatores psicológicos e socioculturais e muita liberdade de escolha, no momento em que começa a escrever é a execução do texto, sua estrutura gerativa, que condiciona a liberdade de quem escreve. Quando as leis comunicativas da obra adquirem relevo é a própria obra que se impõe ao autor, sendo este um fenômeno fundamental para o estatuto do autor implícito. Foi, a propósito, Wayne Booth quem criou a excelente definição de autor inesperado quando um escritor, sobretudo através de um narrador, insere na obra valores que divergem daqueles do autor implícito, ou construtor da obra, e que, assim, divergem da norma da obra, contrastando com essa de modo a violentar a lei da construção textual. O resultado, do ponto de vista da recepção e da decodificação, é inusitado¹⁷.

¹⁵ Corti 1976, p. 8, com tradução de Sonia Salomão (1993).

¹⁶ Salomão 1993, p. 74.

¹⁷ Ibid., p. 80.

A relação entre emitente e destinatário será aprofundada em *Il viaggio testuale* (1978), obra na qual Maria Corti se refere ao horizonte de expectativas do destinatário, indicando como esse aspecto geralmente foi explorado por movimentos de vanguarda, na tentativa de dar nova função à linguagem através da ruptura das expectativas estandardizadas do público. Salomão indicou como esse âmbito de pesquisa – desenvolvido pela chamada estética da recepção, teorizada por Jauss e Iser – trabalha mais com a noção de *vazio* e de *lacuna* a ser preenchida no texto pelo leitor, “já que o leitor se moveria dos esquemas oferecidos pelo texto aos campos temáticos e aos significados, num processo em que a experiência é mais desenvolvida *no leitor* do que *pelo leitor*”¹⁸. Muitas destas questões serão discutidas em *Lector in fabula* (1979), obra em que Eco propõe a ideia de que todo texto prevê um leitor modelo capaz de cooperar para a atualização textual, já que este deveria mover-se interpretativamente como o autor se moveu gerativamente. Conforme ressalta Salomão, o texto seria, segundo esse ponto de vista, um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo¹⁹: “Prever o leitor modelo não significaria apenas esperar que ele exista, mas também mover o texto de modo a construí-lo. Tanto o leitor modelo quanto o autor modelo são condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”²⁰. Nesse sentido, é importante lembrarmos que a proposta de uma semiótica interpretativa, apontada por Eco, prevê, conforme indicado por ele em *I limiti dell’interpretazione* (1990), a distinção entre interpretação “semiósica” e interpretação “semiótica”. A primeira pressupõe um leitor ingênuo que atribui ao texto um sentido semântico; por outro lado, a leitura semiótica é aquela que pressupõe um leitor crítico “que procura no texto um código que possa definir a estratégia que produz, inclusive, as várias possibilidades de perceber o texto de modo semanticamente correto”²¹. Segundo Doležel, com o conceito de leitor modelo, Eco focaliza a atenção dos estruturalistas sobre aquelas características

¹⁸ Ibid., p. 82.

¹⁹ “O leitor como princípio ativo da interpretação é parte do quadro gerativo do próprio texto” (Eco 2021, p. 75).

²⁰ Salomão 1993, pp. 96-97.

²¹ Ibid., p. 100.

dos textos em geral e dos textos literários em particular que não podem ser interpretadas sem o recurso da pragmática:

Eco é um precoce pioneiro da pragmática textual sem cair na perigosa armadilha – a subjetivação e relativização do significado do texto. O leitor modelo de Eco não é uma entidade corpórea empenhada em uma leitura que reflita as suas atitudes psicológicas e suas preferências. A visão de Eco do leitor é implicitamente conectada à semiótica literária do estruturalismo pré-bélico da escola de Praga, no qual o leitor era encarregado de gerenciar o output da comunicação literária, a recepção da obra, mas era transformado de indivíduo psicofísico em entidade semiótica²².

É importante destacar que, para Eco, apesar de o leitor modelo de uma obra aberta ser autorizado a propor muitas hipóteses interpretativas, a própria ideia de leitor modelo, por si só, já representa uma barreira contra a deriva das interpretações provenientes da chamada crítica literária *reader-oriented*. Em “Ermeneutica e strutture storiche” (1993), Segre indicou como o sucesso da neo-hermenêutica, que mantinha afinidades com o desconstrucionismo, foi notável na Alemanha e nos Estados Unidos, por influxo de Jacques Derrida e Paul De Man. Trata-se, segundo ele, de uma hermenêutica não referencial e antiobjetiva, “uma hermenêutica que desfaz o relacionamento entre significado e significante, sobre o qual se baseia toda a nossa possibilidade de compreensão”²³. O filólogo italiano, em mais de uma ocasião, chamou a atenção para a divergência entre o método indutivo (de impostação histórica) e uma crítica baseada no método dedutivo. Segre rejeitou o método dedutivo de matriz pós-estruturalista, ao valorizar uma metodologia de cunho historiográfico e a função comunicativa do texto literário; segundo A. Conte e A. Mirabile, são os princípios de “sociabilidade” e “historicidade” que distanciaram o filólogo italiano das propostas mais radicais de parte da crítica francesa, sobretudo a que estava relacionada à revista *Tel Quel*: Segre desconfia daqueles críticos franceses, do período de transição entre estruturalismo e pós-estruturalismo, inclinados a suspender a distinção entre sinal (emitido com a vontade de significar alguma coisa) e sintoma (no qual não há vontade de comunicar), e a considerar o texto não como mensagem a ser inter-

²² Doležel 2021, p. 561.

²³ Segre 1993, p. 277.

pretada, “mas como vislumbre ontológico, gesto subversivo ou pretexto para um autônomo exercício da criatividade”²⁴. Nesse sentido, a semiótica italiana estaria mais próxima da russa do que da francesa, ao reconhecer o papel e as responsabilidades éticas do autor e o respeito filológico e histórico pela centralidade do texto.

Hoje, em tempos de pós-verdade, se torna crucial a valorização dos estudos de base historiográfica e a atenção pela dimensão linguística do texto. Ter percorrido, em grandes linhas, *Tradição e invenção* de Sonia Salomão nos permitiu apontar para dois aspectos fundamentais da obra: 1) o caráter pioneiro do ensaio, responsável por ter introduzido, para o público brasileiro, autores (como G. Contini e M. Corti) e metodologias, ainda pouco divulgados no país no momento da publicação do livro; 2) a reconstrução da relação, não sempre simples, entre filologia e estruturalismo no contexto italiano, no qual uma pluralidade de aportes teóricos foi sendo absorvida pela tradição filológica italiana. Mais do que tentar descrever todos os aspectos relacionados a esse tema, a análise se direcionou a selecionar alguns elementos teóricos – assimilados, sobretudo, através de Saussure, Bakhtin, Propp, Lotman e Jakobson – e algumas contribuições críticas por parte de autores italianos, em cujos percursos a dialética entre a preeminência do texto e os novos aportes teóricos foi mais incisiva. A temporada semiótica reuniu perspectivas cuja preocupação principal foi a de impor limites: à subjetividade do leitor, às interpretações superficiais, às análises desvinculadas do texto. Nesse sentido, foi possível percorrer, no mesmo texto, a trajetória de críticos tão diferentes, do ponto de vista teórico-metodológico, como Contini e Eco. O clima polêmico, alimentado pelo embate entre as duas linhas, fez parte de um capítulo da história literária, não somente italiana, à beira do período que costumamos chamar de pós-moderno. Percebemos, com mais nitidez, como, hoje, no mundo digital, as novas tecnologias podem auxiliar na divulgação de textos, no acesso mais democrático de informações e de metodologias; nesse sentido, o suporte da filologia se torna imprescindível, por conta de sua preocupação, não somente com todos os elementos que constituem o texto em sua gênese, mas também com o compartilhamento rigoroso e minucioso de dados para um público cada vez maior.

²⁴ Conte, Mirabile 2014, p. 1488.

Referências bibliográficas

- Beccaria, Gian Luigi (2014), "Introduzione", in Cesare Segre, *Opera critica*, Mondadori, Milano, pp. XI-LXIV.
- Câmara JR., Joaquim Mattoso (2021), *História da linguística*, Vozes, Petrópolis [1975].
- Conte, Alberto, Mirabile, Andrea (2014), "Notizie sui testi", in Cesare Segre, *Opera critica*, Mondadori, Milano, pp. 1485-1536.
- Cunha, Celso (2004), "Linguística e pedagogia: o exemplo Mobral", in Celso Cunha, *Sob a pele das palavras. Dispersos*, Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro [1978], pp. 273-287.
- Corti, Maria (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano.
- (1978), *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino.
- Doležel, Lubomir (2021), "La narratologia di Eco", in Anna Maria Lorusso (ed.), *La filosofia di Umberto Eco*, La nave di Teseo, Milano, pp. 557-579.
- Eco, Umberto (2021), "Autobiografia intellettuale", in Anna Maria Lorusso (ed.), *La filosofia di Eco*, La nave di Teseo, Milano, pp. 3-71.
- Salomão, Sonia Netto (1993), "Por uma semiótica da invenção: entrevista com Cesare Segre", in Sonia Netto Salomão, *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana*, Ática, São Paulo, pp. 140-147.
- (1993), *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana*, Ática, São Paulo.
 - (1995). "A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: 'Memórias póstumas de Brás Cubas'", in *Il confronto letterario*, n. 24, pp. 473-503.
 - (2007) "Cesare Segre e o Brasil; a permanência de uma opção crítico-metodológica", in *Discurso* (Revista Internacional de semiótica y teoría literaria), n. 19/20, pp. 205-222.
- Segre, Cesare (1993), "Ermeneutica e strutture storiche", in Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino, pp. 274-284.
- (2012), "Gianfranco Contini (1912-1990) uno, due, tre, in Cesare Segre", *Critica e critici*, Einaudi, Torino, pp. 64-76.

Ragionando su Sonia: *Machado de Assis e il canone occidentale*¹

Roberto Antonelli (*Sapienza/Accademia Nazionale dei Lincei*)

Machado de Assis e il canone occidentale è certamente un libro complesso e difficile. Complesso e difficile come, in realtà, l'autore analizzato. Si divide in tre parti: la prima dedicata alle ragioni del libro e alla critica precedente, la seconda a Machado de Assis ludico e la terza ai rapporti fra Machado e l'Italia e fra il Brasile e l'Italia e l'Italia e il Brasile dal punto di vista della traduzione in italiano dell'opera di Machado.

La prima parte riguarda un aspetto importante, data l'enorme rilevanza che ha avuto l'opera di Machado negli ultimi decenni, cioè i rapporti con la critica precedente. Sonia se ne distacca, proponendo un'interpretazione *complessiva* di Machado e della sua funzione nell'elaborazione di un canone tutto brasiliano. Sotto l'etichetta del canone, in realtà, Sonia propone una visione più ampia e, cioè, una tradizione di scrittura e di interpretazione del mondo, una tradizione *brasiliiana* attraverso, appunto, il confronto di Machado col canone occidentale, le cui modalità individuano un modo di essere di Machado, della stessa tradizione culturale brasiliiana e anche un metodo di interpretazione e scrittura del mondo.

Quali allora le particolarità di questo confronto? Prima di tutto, Sonia getta le basi per un attraversamento *funzionale* della metodologia critica più aggiornata dagli anni '60 in poi. Fissa, così, i paletti metodologici della sua lettura, dando un rilievo centrale alla questione dell'intertestualità e alle conseguenze che un'interpretazione intertestuale pone sul piano sia macrotestuale che microtestuale; un'intertestualità

¹ Riassunto della presentazione del volume *Machado de Assis e il canone occidentale* presso l'Ambasciata del Brasile a Roma, il 21 marzo 2024, con la partecipazione dell'Ambasciatore Renato Mosca.

esaminata sia dal punto di vista diacronico che sincronico, ma anche intratestuale fra un'opera e l'altra di Machado de Assis. Una particolare rilevanza è data naturalmente al rapporto con Dante in *Quincas Borba*, soprattutto nell'analisi che Sonia fa della traduzione e del rapporto che lo stesso Machado stabilisce con particolare evidenza fra *Quincas Borba* e il canto XXV dell'*Inferno*. È una questione centrale sottolineata dallo stesso Machado, autore anche di una bellissima traduzione rimata del canto, riportata nella parte finale del libro; una traduzione rimata, quindi molto difficile, ma che rimane molto interna al senso e allo spirito dell'episodio. Alla fine del libro Sonia la analizza anche rispetto ad altre traduzioni brasiliane. Ma perché questo rapporto particolare, questa attenzione particolare di Machado con *Inferno* XXV? Sonia se lo chiede e dà diverse risposte: distacco artistico, autocompiacimento del poeta e in un certo senso anche ripresa di quella che Curtius definiva *Überbietung*, cioè *sopravanzamento*: confronto vittorioso rispetto a Ovidio e Lucano nel canto XXV dell'*Inferno*, che Dante dichiara esplicitamente, ma che Machado pratica e riassorbe in un'altra dimensione. Un aspetto che Sonia sottolinea come fondamentale nel rapporto col canto XXV è quello della curiosità anatomica con cui Dante segue la trasformazione degli uomini in rettili e nella loro progressiva compenetrazione, ma che nel *Quincas Borba* diviene una trasformazione rivissuta e riletta tutta in chiave interiorizzata e psicologica, così da rendere molto evidente, proprio nel rapporto con un'opera fondamentale del canone come la *Commedia*, la trasformazione di Rubião e della sua follia. È un brano che vorrei citare perché particolarmente interessante:

Dante [dice lo stesso Machado], che ha visto tante cose straordinarie, afferma di aver assistito all'*Inferno* alla pena di uno spirito fiorentino, che un serpente a sei code avvinghiò in modo tale, e si fusero assieme a tal punto che alla fine non si riusciva più a distinguere bene se era un solo essere, oppure due. In Rubião erano ancora due. Dentro di lui non si mescolavano la sua persona e l'imperatore dei francesi [a cui a un certo punto Rubião riteneva di potersi assimilare]. Si avvicinavano; arrivavano al punto di dimenticarsi l'uno dell'altro [quindi una compenetrazione finta]. Quando era solo Rubião, non andava oltre l'uomo di sempre. Quando assurgeva a imperatore, era solo imperatore. Si equilibravano, l'uno senza l'altro, entrambi integri.²

² Salomão 2023, p. 68.

Possiamo assumere questa esplicita dichiarazione anche come una metafora del rapporto di Machado col canone occidentale: ci può spiegare quanto lavoro intorno alle letture degli autori del canone occidentale Machado abbia compiuto e quanti stimoli ne siano derivati nella immaginazione e nella scrittura di Machado. È una dimostrazione dell'attitudine originale, nuova, di Machado: quella che Sonia definisce la sua "prospettiva attiva": una prospettiva che non è solo quella della cosiddetta "angoscia dell'influenza" teorizzata da Harold Bloom, ma va oltre. Un rapporto vicino e lontano, non puramente competitivo ma appunto di "superamento" per cosciente differenziazione, rispetto agli autori del canone letti e assimilati. Una narrazione al contempo, sottolinea Sonia, fantastica e razionale, fino a definire Machado con una formula – debbo dire – molto affascinante. La formula è questa: "un cugino tropicale [Machado], della coppia Sterne – Virginia Woolf", ovvero di due icone della narrativa moderna, che ben possono rappresentare l'operazione creativa e tecnica proposta da Machado rispetto al canone europeo.

Ma naturalmente è soprattutto nelle *Memorie postume di Brás Cubas* che Sonia scopre e indica la quintessenza del metodo elaborato e praticato da Machado e quindi, anche in questo caso, addirittura un ampliamento, una dimensione ancora più ampia del rapporto con Dante. Innanzitutto il porsi di Machado come scrittore *non defunto* e neppure come *scrittore defunto*, ma come *defunto scrittore* (sembra un gioco di parole ma è una differenza sostanziale): ovvero come colui che narra *post mortem*, come nella *Divina Commedia*, la sua vita. Dante in un certo senso anticipa, come sappiamo, la propria morte e la narra profeticamente ma narra nel contempo la vita di tutta l'umanità *post mortem*: per i vivi, per contribuire alla loro salvezza, *profeticamente*. Dunque, in un certo senso, riscoprendo questo aspetto fondamentale della *Commedia* e facendolo proprio, Machado anticipa, come accenna Sonia, anche la più alta critica dantesca successiva del XX secolo, quella di Curtius e Auerbach, rivisitati da Sonia con lo stesso metodo usato da Machado nei confronti del canone. Sottolinea infatti come la loro analisi e il loro metodo così profondamente radicati nella crisi dell'Europa e nella sua tradizione possano essere utilizzati per interpretare un autore così profondamente brasiliano come Machado. Forse la spiegazione di tale relazione è nel fatto che in entrambi si tratta di scrittori che interpretano e agiscono in un'epoca di profonda *crisi*. Crisi drammatica e tragica di crescita economica ma, nel contempo, di distruzione di una cultura

secondo Dante, ma crisi come crescita di una cultura *nuova*, giovane, quella di Machado. In questo senso si comprende bene come quell'idea di antropofagia letteraria teorizzata più tardi da de Andrade possa essere efficacemente utilizzata proprio per Machado: come un metodo cioè già praticato dallo stesso Machado.

Ciò che io credo, come forse potremo vedere meglio oltre, possa spiegare il successo e la perdurante attualità dell'opera di Machado. Mi riferisco alla questione dei *topoi*, rivisitati da Machado come lacerti *riusabili e riadattabili*, come *varianze* possibili. *Varianze*, non quali luoghi comuni *fissi*, quali testimonianze di lunga durata come in Curtius. Per quanto riguarda Auerbach, invece (ed è operazione forse ancor più interessante) la riutilizzazione dell'idea di *figura* come prefigurazione del senso vero della vita di un uomo, realizzata e comprensibile solo dopo la sua morte. Da cui la posizione appunto di Machado come *defunto scrittore* e non come scrittore defunto. Conseguentemente anche l'idea che in Machado, secondo Sonia, abbia assunto una funzione creativa centrale la *mimesi*, una rappresentazione della realtà che spiega la posizione particolare di Machado, vicino e insieme lontano dalle due grandi correnti del romanzo a lui contemporaneo: dal Romanticismo precedente e dal realismo francese, pur entrambe presentissime ma entrambe metabolizzate in una dimensione e con scopi del tutto nuovi. Lo scopo fondamentale è quello, appunto, attraverso un confronto con il canone occidentale, la creazione di un nuovo spazio, di un nuovo *cronotopo spazio-temporale* tipicamente brasiliano; da qui anche il gioco fittissimo di citazioni e allusioni intertestuali di cui sono cosparse le *Memorie postume di Brás Cubas* (in tutta la seconda parte del libro di Sonia), citazioni e allusioni intertestuali che vengono inserite anche in una autocosciente metabolizzazione ludica. Sonia riscopre qui – ed è un dato originale della sua ricerca – i rapporti di Machado con la satira di Luciano e con un intero ramo della tradizione europea fino alla modernità. Quindi, attraverso tale metabolizzazione ludica, anche un'autocoscienza esplicita e la scoperta di un proprio metodo. Machado si rivolge direttamente al lettore: anche in questo caso, con un'analogia molto stretta con quello che nella *Commedia* è il rapporto di Dante col lettore, con i suoi appelli frequenti al lettore e con la creazione del lettore come terzo interlocutore e personaggio del poema accanto a Dante e a Virgilio. Qualcosa che noi ritroviamo anche in Machado come sfida al lettore, come Sonia sintetizza bene concludendo questa sezione:

Sintetizzando i diversi elementi che abbiamo proposto per analizzare la macchina critica machadiana, la sua *avventura della mimesis*, è opportuno ribadire che le strategie critiche che lo scrittore ci presenta sono un invito in cui il giocatore, per mezzo della simulazione, della finta e del bluff, compie un esercizio di logica *che coinvolge la sua controparte*. L'opera di Machado abbonda dei modelli letterari più svariati. L'autore li ha *adattati, ricreati, riscritti*. Ha utilizzato a questo fine la tecnica del punto di vista [sottolineerei questo punto: *la tecnica del punto di vista*] e la sua indole ironica che, erede dello *humour* inglese settecentesco, della satira latina o degli enciclopedisti francesi, in lui si è ben acclimatata. [Anche questa è una parola precisa e importante: *acclimatata*; è veramente un problema di acclimatazione dell'Occidente, della letteratura occidentale in Brasile, in un altro spazio e un altro tempo.] Direi anche che, in un certo senso, Machado è *uno dei grandi informatori dello spirito carioca*, variegato come la sua lingua e i suoi personaggi.³

Questo io credo che sia, per chiunque abbia un minimo di conoscenza del Brasile, veramente un aspetto straordinario che Sonia coglie nell'opera di Machado e che Machado ha colto nel proprio rapporto con la letteratura occidentale e col Brasile. Ma vorrei sottolineare in particolare, come Sonia, anche l'aspetto ludico, cioè quello di *piacere* che procura questo confronto, questa sfida continua fra il lettore e le allusioni e le citazioni intertestuali di Machado.

È qualcosa che è profondamente radicato nella tradizione occidentale, da Sant'Agostino in poi. Sant'Agostino è il primo che scopre un principio valido anche per la moderna estetica, io credo: "le cose ricercate con qualche difficoltà si ritrovano con molto maggior piacere". Egli poi aggiungeva anche che non era in grado di rispondere al perché di questa domanda ma l'importante è che questa domanda sia stata fatta. Ecco in qualche modo arriviamo anche, attraverso il lavoro che Machado fa con enorme precocità sui rapporti intertestuali, così fitti e così strutturali, rispetto al postmoderno, alle ragioni della sua enorme fortuna critica e di lettura, come questo libro ci dimostra benissimo: l'opera di Machado procura un *piacere* sottile, profondamente organico all'attività culturale e alla letteratura, il piacere della *ricerca*.

E ci spiega anche, in fin dei conti, un aspetto particolare dell'antropofagia letteraria di cui parlava Andrade, cioè quel che Machado dice di sé come autore che si distacca dagli altri precedenti. Un aspetto per

³ Salomão 2023, p. 94.

il quale vorrei usare le sue stesse parole, nel rispondere a una domanda che facevano i critici (“Che cos’è Brás Cubas? Un romanzo, una dissertazione morale, un *divertissement* umoristico?”): “si può dire in fin dei conti che, come altri hanno viaggiato intorno alla propria stanza, Garrett nella sua terra, Sterne in terra altrui, di Brás Cubas si può forse dire che ha viaggiato intorno alla sua vita”. Ma una vita appunto che Machado ci rappresenta strutturalmente percorsa dal confronto con la tradizione precedente, dal piacere della lettura, del confronto e della ricerca di sé e dell’Altro.

Nella terza parte, finale, che riguarda i rapporti di Machado con l’Italia, c’è un capitolo dedicato al rapporto fra *Dom Casmurro* e *Otello*, ricostruito in tutte le varianti e possibili fatti. E’ un gioiello di rilettura trasformativa che Machado compie rispetto all’opera lirica italiana e alla sua tradizione letteraria occidentale e, attraverso questo, anche una storia del rapporto fra il Brasile e l’Italia, fra la lirica italiana e il Brasile: spiega benissimo il successo di quella lirica, in un momento molto importante per lo sviluppo del Brasile e per la stessa storia italiana. Ma infine, a completare veramente il tutto, un esame non solo del versante brasiliano, anche di come Machado è stato ricevuto in Italia, come è stato tradotto, attraverso un’analisi esemplare, anche dal punto di vista della scienza della traduzione, delle varie traduzioni italiane.

Insomma, nel mondo ormai ci sono migliaia di libri che escono ogni giorno, ci sono tanti libri da leggere, ma i libri da meditare forse non sono poi tanti. Ecco, questo, se si vuole capire veramente questo grande autore e anche che cos’è la tradizione brasiliana, è uno dei libri da leggere e meditare.

Bibliografia

Salomão, Sonia Netto (2023), *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, fortuna*, Carocci, Roma.

O corcunda por amor e O noivado no Dafundo no conjunto da produção garrettiana

Sérgio Nazar David (UERJ/CNPq/FAPERJ)

Abstract: Garrett foi, sem dúvida, um homem de teatro. Esteve à frente da fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática, da comissão para a construção do Teatro Nacional D. Maria II, da Inspeção Geral dos teatros, entre outras iniciativas ligadas ao palco. Como dramaturgo, dedicou-se a vários gêneros: a tragédia de feição clássica, o drama histórico, a tragédia nova e a comédia farsesca (em um ato). Examinamos aqui duas comédias curtas, ambas de temática contemporânea: *O Corcunda por amor* (escrita com a colaboração de Paulo Midosi) e *O Noivado no Dafundo*. Em ambas podemos surpreender o choque dos interesses meramente financeiros com as razões do coração; e a instabilidade nas relações familiares e entre as classes sociais e etárias. Garrett giza mudanças – estão sempre em causa os novos ares liberais – sem moralismo, deixando a cargo do espectador a tarefa de refletir e, talvez, tirar as suas próprias conclusões.

O papel desempenhado por Almeida Garrett, no quadro da implantação do romantismo em Portugal, é de oposição cultural, e para tanto o autor de *Camões* e *D. Branca* tem em mira a integração dos elementos autóctones no concerto das mudanças estéticas por que passa a Europa. Desta posição – de interpelação tanto do social quanto das formas e fórmulas do classicismo e do romantismo – derivam as tintas mais vivas e as mais sutis da modernidade em sua obra. A este conjunto teremos de adicionar, por vezes, se nos interessa apurar a visão, um aspecto invulgar nunca negligenciado pelos seus mais argutos leitores: o drama interior. É o que dá ao *Frei Luís de Sousa* [1843-1844], às *Viagens na minha terra* [1843-1844-1846] e às *Folhas caídas* [1853] as feições de obras-primas, pontos de chegada e de partida¹.

¹ Pimentel 2001, pp. 89-101.

Garrett foi, sem dúvida, um homem de teatro. Entre as suas iniciativas, nesta esfera, destacam-se a fundação, em 1836, conferindo-lhe um arcabouço legal, do Conservatório Geral de Arte Dramática (a partir de 1840 Conservatório Real de Lisboa), de que foi Vice-Presidente; as suas atividades como membro da comissão para a edificação do teatro Nacional D. Maria II, afinal inaugurado em 1846, no terreno do antigo palácio da Inquisição; a atuação como autor, crítico teatral e Inspetor Geral dos Teatros; o acompanhamento e a supervisão dos trabalhos de outros dramaturgos, a ideação e a redação de jornais de teatro.

O teatro, com inegável posição de destaque em sua obra, não deixa de estar integrado ao todo, no qual os demais gêneros, revigorados e atualizados, alcançam zonas de conhecimento e de sensibilidade também muito específicas. Já no *Bosquejo*, de 1826, introdução ao *Parnaso Lusitano*, vemos Garrett gizar um projeto literário de grande coerência, a ser decantado ao longo do tempo, como não cansou de nos lembrar Ofélia Paiva Monteiro². O próprio autor, no prefácio à 3ª. edição de *Camões*, realçou os elos entre o jovem dos anos 20 e o escritor já maduro, em 1840: “As minhas opiniões, os meus sentimentos, as minhas simpatias como homem, como cidadão, como filósofo tal qual, como cristão verdadeiro e sincero, não variaram desde que me conheço – espero amortilhar-me nelas”³.

Apoio-me na nota prefacial, de 1846, de *Filipa de Vilhena*: “O *Catão* [...], a *Méroe* [...] fixaram o estilo da tragédia clássica portuguesa [...] O *Auto de Gil Vicente* e o *Alfageme* [...] deram norma ao desmandado drama romântico. *Frei Luís de Sousa* está reconhecido como tipo da tragédia nova”⁴.

Catão e *Méroe* atendem em suas linhas maiores ao impulso de luta contra o velho mundo absolutista. O núcleo de dramas/comédias históricos, encenado e publicado no final da década de 30 e na década de 40, questiona, numa relação dinâmica e dialogante com o presente, a ditadura cabralista, antecipando a grande voga dos dramas de atualidade. Em *Frei Luís de Sousa*, o autor dá forma e conteúdo novos ao trágico, representando o indivíduo perante afetos que o atravessam e aniquilam. Garrett põe sobre as tábuas do palco a tragédia cristã da culpa sem remédio. Teófilo Braga parece tê-lo compreendido, em 1905, de modo surpreendente:

² Monteiro 2010, pp. 17-37.

³ Garrett 1840, p. IV.

⁴ Garrett 2020, p. 60.

[...] considerado o typo da tragédia moderna [...] [Frei Luís de Sousa] antecedeu dezenas de anos os processos dramaticos de Ibsen. Como Wagner, Garrett [...] reconstrue pela poesia a verdade da natureza ofuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebremente catholica e politicamente degradada⁵.

De igual modo, Ofélia Paiva Monteiro, em 1999, na “Introdução” à edição de *Frei Luís de Sousa* da editora Civilização, ao centrar o trágico na crua solução que a Igreja impõe e na pergunta que invade mentes e corações (que Deus é esse que permite morrer uma inocente?), sublinha que a resposta do Prior (“Deus aflige neste mundo àqueles que ama”⁶) deixa a pergunta mal saldada. Ou seja, “no choque de normas que se equivalem” fica no ar “um travo de revolta ou dúvida”⁷.

Helena Buescu, em 2009, em “The polis, romantic tragedy, and un-timeliness in *Frei Luís de Sousa*”, refere “implicações pessoais e sociais” e o fato de, para o leitor-espectador, serem os protagonistas da peça de Garrett “culpados sem culpa”. É a “inocência culpada” o motor fundamental da tragicidade de *Frei Luís de Sousa*:

[...] um mundo inteiro ocupado por sujeitos cujos corpos repentinamente [...] deixam de existir, por meios diferentes, porém análogos, tais como a loucura, a morte, a vida na ilegalidade ou num convento. A dimensão espectral desses corpos assume uma qualidade visual metaforicamente densa a fim de encenar o momento em que a própria nação ameaça se tornar um espectro [...]⁸.

Na senda aberta pela ensaísta, há o “eles não sabiam”, mas também o “eles seguem não sabendo”, que insiste e resiste para os protagonistas de *Frei Luís de Sousa*. A partir dos trechos acima gostaria de sublinhar o lugar distinto de *Frei Luís de Sousa* relativamente aos dramas históricos (*Um auto de Gil Vicente*, *Filipa de Vilhena*, *O alfageme de Santarém* e *A sobrinha do marquês*), nos quais ocupam o primeiro plano os movimentos do social, sempre em diálogo com o presente: o setembrismo, o cabralismo, o cartismo e os primeiros fermentos da regeneração. Já no *Frei Luís de Sousa*, diferentemente, o conflito vivido pelos protagonistas inclui o mundo psíquico como um campo a mais e

⁵ Braga 1905, p. 301.

⁶ Garrett 2022, p. 268.

⁷ Monteiro 1999, pp. 25-26.

⁸ Buescu 2009, p. 603, tradução nossa.

maior de instabilidade. O leitor-espectador de então, talvez, e o de hoje certamente sabem o que os protagonistas da peça ignoram. Portanto, a resposta do Prior deixa, sim, a pergunta (por que Deus deixa morrer assim uma inocente?) mal saldada e nos apresenta efetivamente a inocência culpada, não só porque a sociedade é funebremente cristã, mas também porque os protagonistas da peça de Garrett não têm recursos interiores para lhe fazerem frente. D. Madalena de Vilhena antecipa Ibsen: não consegue sair do mundo asfixiante que a domina e aniquila. Vejamos agora duas peças em ato único de Garrett.

O corcunda por amor (1821, coautoria de Paulo Midosi)⁹ e *O noivado no Dafundo* (1845, data do manuscrito, publicada postumamente por Francisco Palha, em 1857)¹⁰ são comédias farsescas de temática contemporânea. A perspectiva garrettiana é, parece-nos inegável, de relativização de hierarquias e de convenções.

Ofélia Paiva Monteiro dedicou valioso trabalho sobre a peça cômica curta de Garrett (um ou dois atos)¹¹. O estudo abarca os escritos de juventude, os da maturidade e alguns trabalhos deixados incompletos; e integra a produção garrettiana no espaço europeu (a *commedia dell'arte*, o chamado *théâtre de la foire*, o *proverbe dramatique*):

O *corpus* garrettiano [peça cômica curta] [...] bebe, com muita liberdade, em todos esses filões, mostrando pluriformemente a capacidade inventiva, a irreverência perante as normas, o humor crítico e o admirável à-vontade linguístico que possuiu desde a juventude o inigualável autor de *Frei Luís de Sousa*. Assinale-se que este seu duradouro apreço pela peça cômica muito curta, isenta de constrições e facilmente representável em espaços privados como divertimento de eleição pela forçosa simplicidade ou concentração do seu desenrolar, tem a acompanhá-lo idênticas atitudes na sociedade oitocentista europeia¹².

Nas peças curtas, cômicas, Garrett também se debruça sobre o seu tempo. Mas o faz atentando para aspectos mais da esfera privada. No *Corcunda*, no logro de um liberal (malhado) que se faz passar por absolutista (corcunda) para conquistar a confiança dos pais de uma jovem e com ela se casar; no *Noivado*, nos novos ares vindos da França (ida

⁹ Garrett 1904, vol. I, pp. 617-624.

¹⁰ Garrett 2023, pp. 259-304.

¹¹ Monteiro 2010, pp. 115-144.

¹² Ibid., p. 118.

dos noivos a um restaurante depois do casamento civil) em contraposição aos velhos usos e costumes portugueses (o casamento na igreja). Também nas duas peças vemos o choque dos interesses meramente financeiros com as razões do coração; e a instabilidade nas relações familiares e entre as classes sociais e etárias. Aqui mulheres, jovens e classes sociais subalternas ultrapassam os papéis estabelecidos pelo senso comum. Garrett parece operar mudanças sem moralismo, deixando que o espectador reflita e tire as suas conclusões.

Em *O corcunda por amor*, após a fuga de Carlota e de Eleutério, e a leitura da carta do rapaz, com a confissão do logro de se fazer passar por corcunda, Dr. Lapafúncio e D. Carangueija “[endireitam] as costas”¹³, convertem-se ao constitucionalismo, ou será que aceitam o casamento da filha com o caixeiro apenas para lhe salvar a honra e se beneficiarem dos novos ventos liberais? O amor de Eleutério por Carlota é genuíno ou se trata de um rapaz que, vindo de Coimbra, chegando à Lisboa liberal dos anos 20, percebe rapidamente que nada muda tanto quanto se imagina e trata de se beneficiar de velhos costumes do Antigo Regime, encontrando uma colocação, pelo casamento, no escritório do pai de Carlota?

Em *O noivado no Dafundo*, Ana Máxima e Pantaleão querem ascender socialmente através do casamento, à francesa, arranjado da filha, Adélia, com Augusto. Depois da fuga de Augusto, acabam concordando com o casamento já agora com Antunes, o caixeiro da loja, casamento à portuguesa, “com dois padres em vez de um, se for possível”¹⁴. Há aqui mobilidade social e, ao que tudo indica, livre escolha amorosa dos jovens. Mas Garrett também deixa, uma vez mais, uma dúvida: Adélia ama realmente Antunes? Se sim, assentira ao casamento à francesa para, ao fim e ao cabo, se casar à portuguesa com o caixeiro de seu pai? Se não, aceitou depois o casamento com o caixeiro abraçando a máxima vicentina do burro e do cavalo¹⁵? As perguntas abrem ao leitor e ao espectador a possibilidade de uma posição crítica, em lugar da aceitação pura e simples da moral do provérbio: “cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso”¹⁶. A estar correta a hipótese, creio

¹³ Garrett 1904, vol. I, p. 623.

¹⁴ Garrett 2023, p. 300.

¹⁵ Rebello 2003, p. 13.

¹⁶ Garrett 2023, p. 261 e p. 299.

que podemos afirmar que, para Garrett, sob a máscara do divertimento ligeiro, há verdade e mentira, engano e fraude, luz e sombra.

Encaminho-me para a conclusão com alguns pontos que gostaria de retomar: a obra teatral de Garrett está efetivamente integrada no conjunto de sua produção, e assim deve ser lida, como parte de um todo coerente desde os escritos de juventude; os vários modelos que atualiza em sua produção teatral se distinguem entre si e cumprem cada qual a sua função dentro desse todo; em suas obras capitais, *Frei Luís de Sousa*, *Viagens na minha terra* e *Folhas caídas*, o escritor alcança o drama do sujeito moderno, dividido, frágil, apagado numa sociedade “funebremente cristã”, apesar das nada desprezíveis conquistas da democracia liberal; por fim, a comédia farsesca garrettiana, fingindo-se ligeira, faz pensar, traz verdades sobre alguns impasses do seu tempo. O riso em Garrett nunca é forçado nem afetado, nem moralizante e medíocre. Pelo contrário, estamos diante de um homem de convicções, que, a certa altura, percebe, tristemente, que estava enganado.

Serão muitas marchas e contramarchas, na árdua trajetória do Portugal do Antigo Regime para as novas balizas da democracia liberal. Para Garrett é sempre impossível voltar. E quantas vezes não terá visto romperem-se os laços sociais e a iminência do retrocesso e da barbárie? O humor surge então como um modo arguto de agir, embora quase sempre com um travo amargo; ou como uma rede de proteção; ou ainda, noutras situações, faz lembrar a anedota freudiana do condenado à morte, que, levado à forca numa segunda-feira de manhã, declara: eis uma semana que começa bem.

Referências bibliográficas

- Braga, Theophilo (1905), *Garrett e os dramas românticos*, Livraria Chardron, Porto.
- Buescu, Helena Carvalhão (2009), *The polis, romantic tragedy, and untimeliness in Frei Luís de Sousa*, in “European Romantic Review”, 20, 5, pp. 603-611.
- Garrett, Almeida (1840), *Catão*, 3ª. ed., Typografia de José Baptista Morando, Lisboa.
- (1904), *O corcunda por amor* (colaboração com Paulo Midosi), in *Obras completas de Almeida Garrett*, edição ilustrada, prefaciada, revista, coordenada e dirigida por T. Braga, Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes, vol. I, pp. 617-624.
 - (2020), *Filipa de Vilhena / A sobrinha do marquês*, ed. de Sérgio Nazar David, Imprensa Nacional, Lisboa.

- (2023), *Frei Luís de Sousa*, ed. de João Dionísio, Imprensa Nacional, Lisboa.
 - (2023), *O noivado no Dafundo*, in *Teatro póstumo*, ed. de Maria Helena Santana, Imprensa Nacional, Lisboa, pp. 259-304.
- Monteiro, Ofélia Paiva (1999), *Introdução*, in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Civilização, Porto.
- (2010), *A peça cômica em um ato na produção dramática de Garrett (teatro, humor e sociedade)*, in *Estudos garrettianos*, EdUERJ, Rio de Janeiro, pp. 115-144.
- Pimentel, Fernando Jorge Vieira (2001), *Modernidade e romantismo em Almeida Garrett. Reflexão sobre o significado estético-cultural e pedagógico de Frei Luís de Sousa, Viagens na minha terra e Folhas caídas*, in Idem, *Literatura Portuguesa e modernidade*, Angelus Novus, Coimbra, pp. 89-101.
- Rebello, Luiz Francisco (2003), *Prefácio*, in *Teatro português em um acto (1800-1899)*, organização, seleção e notas de Luiz Francisco Rebello, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, pp. 7-15.

Um ensaio, muitas histórias.

Esboço de balanço bibliográfico à luz das contribuições de *Censores de pincenê e gravata* para os estudos sobre censura teatral no Brasil

Silvia Cristina Martins de Souza (Universidade Estadual de Londrina, CNPq/BR)

Abstract: O presente artigo tem como objetivo apresentar um balanço dos estudos sobre a censura teatral no Brasil Oitocentista. Toma-se como ponto de partida o ensaio *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, de Sônia Salomão, nos anos 1980, que se tornou referencial para as pesquisas nesta área. Destaca-se a importância deste estudo para a diversidade de temas que vêm sendo pesquisados desde então e a riqueza de um campo de pesquisa que ainda oferece muito a ser explorado.

A atuação da censura teatral no Brasil começou a chamar atenção dos nossos pesquisadores a partir dos anos 1980. Ainda que se convivesse com a violência do processo de “abertura lenta e gradual”, esta década ficou conhecida pela ampliação dos movimentos sociais, das lutas pelo fim da ditadura e pela redemocratização, e pelo aumento dos debates sobre questões sociais, políticas e culturais após anos da intervenção militar instaurada com o golpe de 1964, nos quais as artes foram duramente atacadas.

Data desta década o aparecimento de um ensaio que se tornou referencial para os estudos sobre censura teatral no Brasil. Trata-se de *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, de Sonia Salomão. O livro causou impacto quando apareceu em decorrência de diferentes fatores, o primeiro deles a documentação utilizada pela autora. Segundo Sonia Salomão, quando participava de um curso ministrado por Guilherme Figueiredo na Universidade Federal do Rio de Janeiro, ela e outros colegas foram por ele levados à Biblioteca Nacional para pesquisar sobre teatro e lá receberam um pacote de pareceres de censura do Conservatório Dramático Brasileiro conservados na

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Nacional¹. Era praticamente a primeira vez que era dado a ver um *corpus* documental que começou a ser catalogado em meados do século XX e hoje sabemos ser composto por mais de sete mil documentos adquiridos pela Biblioteca Nacional em 1916, os quais encontram-se disponíveis para consulta na biblioteca, online e organizados em um inventário analítico publicado em 2014². Até aquele momento, portanto, esta documentação era desconhecida e nada de sistematizado existia sobre o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) estando sua história à espera de quem se dispusesse a escrevê-la.

Sonia Salomão começou a escrever esta história na sua dissertação de mestrado com base nos pareceres de censura desta coleção num contexto de quase inexistência de bibliografia especializada com a qual pudesse dialogar, além das informações contidas nos trabalhos de Múcio da Paixão³ e José Galante de Sousa⁴. Estes são dois outros méritos do seu trabalho, que foram reconhecidos já naquela ocasião, tanto que a pesquisa ganhou prêmio do Serviço Nacional do Teatro e “originou polêmica antes mesmo de [a dissertação ser escrita], sendo levado à TV Educativa como tema do programa *Em busca do conhecimento*” realizado em duas edições, uma no dia 27 de fevereiro e outra em 5 de março de 1980⁵. Afinal, tratava-se de um trabalho que estava sendo realizado em um momento em que o país começava a trilhar os caminhos de saída de uma ditadura militar e o que a autora apresentava era uma pesquisa balizada em critérios acadêmicos de execução e avaliação.

A dissertação de Sonia Salomão foi defendida em 1980 com o título *A censura teatral no século XIX: o discurso sobre o discurso*, na área de Letras, e publicada sob forma de ensaio no ano seguinte, com algumas modificações. A publicação do trabalho, que atendia a uma proposta da Editora CODECRI, é outro ponto a ser sublinhado. “A editora do rato que ruge” de propriedade do *Pasquim*, jornal da resistência ao regime

¹ Salomão 2019, p. 12.

² Lemos 2014. O inventário é composto por pareceres de censura, requerimentos, ofícios, designações, despachos, correspondências, atas, relatórios e outros documentos tais como cartas, bilhetes e notas produzidos pelo CDB desde a sua fundação em 1843, até o final de sua primeira fase, em 1864.

³ Paixão s/d.

⁴ Sousa 1960.

⁵ Khéde 1981, p. 15.

ditatorial⁶, solicitou à autora que realizasse uma analogia entre a censura teatral exercida pelo CDB no século XIX e a do século XX, durante a ditadura. A solução por ela encontrada para contornar dois problemas – o de que a proposta significava uma nova pesquisa e não se tinha acesso à documentação da censura do período da ditadura – foi realizar entrevistas com censores, censurados ou pessoas que de alguma forma tiveram que lidar com os aparatos repressivos. Foi com esta nova estrutura, que incorporava à pesquisa inicial um outro período estratégico de atuação da censura, que veio à luz *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*.

O objetivo do presente texto não é realizar uma análise sistemática sobre este ensaio, mas mostrar que ele vem surtindo mais frutos desde sua publicação⁷. Para tanto, procuraremos inserir *Censores de pincenê e gravata* no seu contexto de produção centrando-nos na sua primeira parte, que é o eixo ao qual reporta o título da obra e diz respeito à censura teatral no século XIX. Por meio deste exercício busca-se ressaltar os elementos que pesaram para este ensaio haver se tonado referencial para os estudos sobre as relações entre teatro, política e o campo intelectual no Brasil; para observar mais de perto o diálogo estabelecido pela autora com as demandas intelectuais e limitações conjunturais do seu tempo, bem como os caminhos que seu trabalho descortinou para pesquisas posteriores sobre o tema.

No início do seu ensaio, Sonia Salomão informa ao leitor que pretendeu realizar “uma análise do discurso entre poder político-cultural e institucional, ideologia da censura e função dos intelectuais”⁸, a partir dos pareceres exarados pelos censores do CDB. Sua análise, portanto, se desenvolveu na área literária e se voltou para uma abordagem em que a linguagem é vista como formação ideológica que permite adentrar a significados e exerce controle sobre os discursos por meio do recurso da violência simbólica do corte censório.

Para atingir seus objetivos, ela partiu de três questões centrais: Como funcionava a censura teatral naqueles tempos? De que forma ela influenciou o teatro no século XIX? A quem a censura interessava?

⁶ A CODECRI iniciou seus trabalhos sob a direção do jornalista Jéferson Ribeiro de Andrade e teve como sócios e/ou colaboradores, dentre outros, os cartunistas e jornalistas Jaguar, Tarso de Castro, Henfil, Millôr Fernandes, Ziraldo, Paulo Francis e Alberto Dines. Quando da edição do ensaio, o editor era Jaguar.

⁷ Salomão 2019, p. 18.

⁸ Salomão 2015, p. 145.

Procurando respondê-las, Sonia Salomão lançou mão da imersão nos pareceres censórios norteada por referenciais teóricos que se encontravam em disponibilidade na ocasião, especificamente as contribuições de Althusser, Bourdieu, Foucault e Gramsci. Elaborando as devidas conciliações entre as ideias destes autores para integrá-las em um sistema coerente, ela as utilizou para analisar o discurso da censura enquanto prática social e ideológica⁹.

Foram os intelectuais e suas atuações na censura teatral no século XIX, em função da sua posição na hierarquia social, que levaram Sonia Salomão a incorporar as reflexões do ensaísta Roberto Schwarz, sintetizadas na clássica tese “Ideias fora do lugar”. As reflexões de Schwarz norteiam todo o ensaio e aparecem sintetizadas na conclusão, na qual a expressão “paternalismo elitizante” é utilizada pela autora para denominar uma constante por ela detectada ao longo da pesquisa¹⁰.

Por “paternalismo elitizante”, Sonia Salomão denomina o controle e o tutelamento por meio das avaliações dos intelectuais censores do CDB, em sintonia com os interesses do estado imperial, sob a capa de protecionismo pedagógico. Na sua visão, esta situação era uma decorrência tanto da “posição de classe” daqueles indivíduos¹¹, quanto da inexistência de uma esfera pública que proovesse o campo intelectual de autonomia. Isto significa dizer que era sob a égide do favor e do arbítrio, num mundo social baseado na escravidão e marcado no discurso pelo liberalismo, tal como proposto por Schwarz, que aqueles intelectuais transitavam como dependentes, da mesma forma que o pequeno proprietário dependia do favor “para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto”¹². Aos dependentes restava moverem-se num mundo marcado pela economia de favores o qual, por um lado, garantia a subordinação da pessoa por meio de mecanismos de proteção e, por outro lado, demandava a contrapartida da prestação de serviços e da obediência.

Desde que foi apresentada em português, na revista *Estudos Cebrap* (1973)¹³, e posteriormente no primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas* (1977), as “Ideias fora do lugar” se tornaram referência entre as Letras

⁹ Khéde 1981, p. 32.

¹⁰ Ibid., p. 95.

¹¹ Ibid., pp. 30-31.

¹² Schwarz 1988, p.16

¹³ Antes da publicação nos *Estudos Cebrap* (n. 3, 1973), o ensaio de Schwarz foi publicado em francês em *L'Homme et la Société* (1972, n. 26), disponível em: https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1972_num_26_1_1723

e Humanidades e demonstraram ser “uma das mais duradouras e penetrantes fórmulas críticas produzidas no Brasil”¹⁴. Não cabe aqui mais uma revisão crítica da tese de Schwarz, algo que melhores penas já se incumbiram de realizar. Para nossos objetivos é o embasamento histórico sobre o qual ele a construiu, o ponto que queremos ressaltar.

Caio Prado Júnior era uma leitura incontornável nos anos 1970, por ser a primeira tentativa de síntese da história brasileira com base no marxismo. Ele, como observado por Luís Augusto Fisher¹⁵, está na base das reflexões de Schwarz, e foi também uma leitura referencial para Sonia Salomão, alguém que explicitamente demonstrava a intenção de utilizar uma concepção dialética da história para pensar a censura teatral¹⁶.

Ocorre que as relações com a tese de Caio Prado cobram um preço. Isto não significa dizer que suas ideias devam ser descartadas, uma vez que elas compõem um conjunto de estudos importantes que influenciaram toda uma geração com suas sínteses que reuniam uma apreensão do passado, uma localização do presente e um projeto de futuro para o país. Mas as obras de Caio Prado Júnior, a partir de 1966, são marcadas por uma interpretação que sublinha mais a continuidade do que a ruptura o que, à luz de uma historiografia posterior, que começou a estabelecer um diálogo mais próximo com a história política e a história cultural estrangeira, apresenta limites.

Como sabemos, todo conhecimento histórico é datado e novas questões, teorias e metodologias alteram as dimensões temporais entre elas, o que leva à recriação ou substituição de interpretações consagradas. Sendo assim, uma pergunta se impõe: o que mudou de lá para cá?

Poderíamos começar observando que o conjunto de estudos que começou a emergir a partir de fins dos anos 1980 recusou o predomínio de um enfoque econômico mais estrutural e passou a privilegiar as variáveis políticas e culturais para pensar as relações sociais entre

¹⁴ Fisher 2021, v. 23, n. 42, p. 211.

¹⁵ Fisher (2021, p. 214) chama atenção para o fato de que embora Schwarz referencie Emília Viotti da Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Maria Sylvia de Mello Franco e Fernando Henrique Cardoso como inspiradores das suas ideias, sua dívida intelectual com Caio Prado Júnior é detectável ao longo do seu trabalho, embora este autor não seja citado. Fisher levanta uma hipótese para essa ausência. Segundo Fisher, a visão de Caio Prado era moeda corrente na ocasião e tinha “ganhado ares de verdade óbvia e indiscutível e, portanto, era como que invisível”.

¹⁶ Além de Caio Prado Júnior, a autora se baseia em Emília Viotti da Costa, José Honório Rodrigues e Carlos Guilherme Mota.

dominantes e dominados. Neste movimento, ao lado de categorias como classe e ideologia, que não foram abandonadas, outras vieram se somar, tais como imaginário, pensamento e cultura.

Cultura, que nos interessa particularmente para pensar a censura, é uma categoria polissêmica e polêmica, que ganhou espaço significativo nos estudos de historiadores brasileiros nas últimas duas décadas, na maior parte das vezes querendo dizer coisas diferentes e para se referir a pesquisas de natureza diversa. Independente disto, ela é importante porque reúne os termos em que as questões relativas às relações de dominação passaram a ser revistas a partir dos anos 1980, a saber, política e cultura. Foi com base nesta equação que uma nova historiografia começou a questionar modelos teóricos economicistas (marxistas ou não); a recusar modelos de análise que recorriam a fatores definidos de fora dos casos concretos estudados e a abandonar modelos que consideram as relações de dominação capazes de controlar e, no limite, anular o dominado, tornando-o um reflexo do dominante.

Para tais mudanças, as contribuições de alguns autores foram e continuam sendo importantes, pela forma como foram sendo apropriadas no Brasil. Do marxista Edward Thompson, esta historiografia incorporou o conceito renovado de classe social, que questiona a determinação do político e do social pelo econômico em última instância, e a categoria “experiência”, que traz para o prosaísmo a intervenção de múltiplos sujeitos históricos em perspectiva relacional. Em Carlo Ginzburg se inspiraram estudos que passaram a utilizar a redução da escala de observação para analisar a dimensão social de pensamentos e ideias por meio de “indícios”. Robert Darnton contribuiu para uma aproximação com métodos etnográficos de investigação e para pensar, assim como Ginzburg, que os fatores políticos e culturais não são derivação, mas instituintes da realidade. E Roger Chartier, que com sua proposta de compreender as práticas culturais para além do par dicotômico cultura de elite/cultura popular, acrescentou novas possibilidades para pensar as relações entre política e cultura.

Tudo isso levou a uma revisão de algumas teses, conceitos e categorias encontrando-se neste caso o conceito de paternalismo. Como observado por Sidney Chalhoub, paternalismo foi por longo tempo entendido como

uma autodescrição da ideologia senhorial; ou seja, nessa acepção, o paternalismo seria o mundo idealizado pelos senhores, a sociedade imaginária que eles se empenhavam em realizar no cotidiano. Em textos

famosos, escritos desde o início da década de 1970, Thompson e Genovese — este abordando um contexto em que também havia escravidão —, e depois muitos outros historiadores, mostraram que a vigência de uma ideologia paternalista não significa a inexistência de solidariedades horizontais e, por conseguinte, de antagonismos sociais [...] e subordinação não significa necessariamente passividade¹⁷.

Dito com outras palavras, as definições convencionais de paternalismo, comuns à época das “Ideias fora do lugar”, excluía do conceito a dimensão do conflito; sublinhavam as clivagens verticais mais do que as horizontais e não levavam em consideração a autonomia e as ações de outros sujeitos históricos em relação à estrutura social, ainda que eles se movessem no interior de relações de poder extremamente desiguais¹⁸.

Tudo o que vimos procurando sublinhar levou a uma inflexão nos modelos interpretativos e alterou matrizes de pensamento anteriores em diferentes áreas, dentre elas nos estudos sobre a censura teatral. Neste movimento, todavia, o ensaio de Salomão continuou a oferecer *insights* para outros estudiosos, que é o assunto sobre o qual nos debruçaremos a partir de agora. Este exercício exigiu a escolha de alguns autores e textos e a proximidade que possuo com esta produção foi um dos critérios que pesou para a escolha, o que explica a minha própria inclusão nesta lista de autores.

A partir dos anos 1990, passou-se a investigar ações de sujeitos que, a despeito da sua situação de dependência em uma sociedade paternalista e do desequilíbrio de forças a que estavam submetidos, utilizaram-se de diferentes estratégias para driblar a censura, o que significou, além de uma mudança teórica, uma mudança empírica. Em termos empíricos, as ações dos dominantes não foram desconsideradas, mas colocadas de forma relacional com as dos dominados, o que possibilitou que se conhecesse situações até então desconhecidas. Hoje sabe-se, por exemplo, que atores, autores e diretores de cena provocaram muita dor de cabeça aos censores. Algumas práticas por eles utilizadas como pregar papeletas com alfinetes aos textos originais contendo as alterações exigidas pelos censores, que eram retiradas antes de os originais censurados serem entregues ao inspetor de polícia que acompanhava as representações cotejando-as com o texto, inutilizava o trabalho dos

¹⁷ Chalhoub 2003, p. 47.

¹⁸ No caso de *Censores de pincenê e gravata*, a existência do conflito chega a ser observada pela autora, embora não aprofundada, por não ser este seu objetivo central.

censores. Da mesma forma, alguns atores ignoravam os cortes feitos aos textos encenando seus papéis na íntegra, contando com a receptividade das plateias para escaparem à reação da polícia dentro dos teatros, que podia ir da suspensão do espetáculo à prisão, passando pela multa. Houve ainda atores que inseriam cacos ou atribuíam outros significados a passagens aprovadas pela censura. Não faltou quem apostasse na desorganização dos trabalhos do CDB, reenviando várias vezes uma mesma peça à censura, cuja licença já havia sido negada, trocando-lhe o título ou sem autoria identificada, numa tentativa de conseguir sua liberação para a encenação. Também existiram autores que estabeleceram uma espécie de censura paralela, selecionando quais das suas composições deveriam chegar às mãos dos censores¹⁹.

Alguns trabalhos têm investido nas trajetórias de alguns personagens, fossem eles censores ou não, por meio das quais torna-se possível esquadriñar a atuação da censura. Dentre os censores, Machado de Assis tem sido certamente o mais revisitado. Estudos recentes que procuraram entender a atuação do Machado de Assis censor e os pareceres por ele emitidos a peças que falavam de temas sensíveis como a escravidão, têm sublinhado que, ele longe de demonstrar preconceito social decidindo “a favor da sociedade intolerante de sua época”²⁰; de resignar-se diante de um realidade sobre a qual não tinha condições de interferir de forma efetiva²¹ ou de revelar um conservadorismo exagerado nos seus pareceres²², se utilizou da censura como espaço para o exercício da crítica teatral circunscrita ao campo literário, por se encontrar comprometido, antes de mais nada, com a criação de uma dramaturgia nacional em conformidade com os padrões literários da dramaturgia estrangeira, sobretudo a francesa, considerados modelos a serem seguidos²³. Sujeitos pouco reconhecidos nos meios literários oitocentistas, por não terem educação formal, mas que foram aclamados pelas audiências e se tornaram sucesso de bilheteria, começaram a ser retirados do anonimato, como foi o caso do famoso ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques. Seu sucesso e o de outros atores e dramaturgos de origem social semelhante à sua, quando analisado

¹⁹ Souza 2002.

²⁰ Gomes 1958, pp. 14-15.

²¹ Massa 1971, pp. 14-15.

²² Assis 2008, p. 274, nota 23.

²³ Godoi 2009 e Granja 1997.

a partir de lentes mais potentes, tem permitido perceber não apenas a existência e o embate entre princípios de arte divergentes dos professados pelas elites culturais da época, como também têm revelado que os tablados se transformaram em espaço de ascensão social para homens livres pobres, contribuindo para subverter a lógica do favor²⁴.

No caso de alguns temas sensíveis, como a escravidão, alguns autores têm avançado no entendimento do papel dos censores na manutenção da estrutura escravista na primeira e segunda fases do CDB. Na primeira fase de funcionamento (1843-1864) os pareceres indicam que os censores, com raras exceções, defenderam e zelaram pela conservação da escravidão e se empenharam em proibir representações de peças que criticavam o tráfico de escravos e o cativeiro de africanos, orientando-se por preconceitos raciais e sociais, em nome do respeito aos poderes políticos da nação e às autoridades constituídas²⁵. Com o fim da Guerra do Paraguai, a promulgação da Lei do Ventre Livre e o crescimento da campanha abolicionista, o teatro se transformou em arte politicamente engajada, que foi utilizada para sensibilizar e mobilizar adeptos para a campanha abolicionista. Neste novo contexto, cresceu o número de peças inspiradas na abolição, mas os censores (ou pelo menos parte deles) mantiveram-se defensores ferrenhos do *status quo*, proibindo peças francamente abolicionistas²⁶.

Pesquisas focalizando a atividade artística em recortes temporais mais reduzidos têm explorado os vínculos entre a política e a censura e um conjunto de práticas, comportamentos, costumes e valores defendidos e recomendados pelas elites. Com isso o Conservatório tem sido tomado como local privilegiado para entender-se um grupo de proibições no campo da construção simbólica, que interferiram nos modos e tipos de representação da sociedade, inserindo-se em debates relativos a questões estéticas, políticas e de natureza moral para propagar certos ideais de arte por meio de um discurso que enfatizava a necessidade de criação de um teatro nacional e de formação de um público especializado²⁷.

É ainda com olhar voltado para as relações entre a política e diversos projetos políticos de nação que a documentação do CDB e da imprensa periódica tem sido explorada para resgatar as vivências de

²⁴ Marzano 2008.

²⁵ Faria 2019.

²⁶ Faria 2022.

²⁷ Silva 2006.

diversos indivíduos que fizeram uso do tablado como instrumento de afirmação da cidadania²⁸ e para entender como o palco se constituiu como espaço capaz de influenciar a opinião pública²⁹ e de consolidação das audiências como instâncias legítimas de uma censura informal capaz de construir e destruir reputações com a mesma rapidez³⁰.

Partindo de uma perspectiva histórica temporal mais ampliada, priorizando questões de legitimação e consolidação institucional no âmbito da cultura e as relações entre o Estado, a produção dramática e produtores simbólicos, alguns estudos têm ampliado a compreensão da atuação da censura mostrando como ela seguiu uma certa tradição política que validou as perspectivas das elites hegemônicas numa “longa duração”³¹.

O alargamento temporal e documental também tem permitido conhecer um pouco da segunda fase de funcionamento do CDB, da qual se desconhece o destino da documentação, utilizando-se da imprensa periódica para entender como a censura atuou num novo contexto de popularização do teatro musicado e de expansão de uma dramaturgia produzida por autores sem formação letrada. Com isto, as relações do teatro com acontecimentos políticos e o corte censório, colocados em diálogo com as polêmicas que as intervenções dos censores produziram na imprensa, vêm mostrando como o tablado se transformou em instrumento de descontentamentos indizíveis e a censura foi cada vez mais associada à noção de abuso contra a liberdade de expressão³².

Quanto à ampliação temática, a interferência da censura sobre as sociedades dramáticas amadoras também passou a ser investigada desvelando práticas de sujeitos esquecidos na história do teatro os quais, organizados em diversas formas associativas de expressão, lutavam por algum tipo de reconhecimento como maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas ou exercitavam práticas de diversão na construção e na afirmação de sua cidadania. Nesta perspectiva, o teatro amador passou a ser considerado uma linguagem mediadora de experiências sociais complexas e elemento de intervenção e transformação social, que incidiu sobre modos de pensar e de viver de homens livres pobres³³.

²⁸ Sampaio 2017.

²⁹ Monteiro 2006.

³⁰ Silva 2016.

³¹ Medeiros 2010.

³² Monteiro 2006.

³³ Penna-Franca 2018.

Ainda no campo da ampliação temática, tem sido possível conhecer um pouco do funcionamento de outros Conservatórios Dramáticos criados nas províncias. É digno de nota que apesar de estes outros Conservatórios terem objetivos similares aos do CDB, dele se afastaram quando foram mais fiéis do que ele à noção de sentido “civilizatório” do palco. Alguns deles, por exemplo, investiram no incentivo aos escritores, aos grupos dramáticos e na formação dos atores³⁴. Chama atenção também que os membros destes Conservatórios, embora não declinassem da ideia de que a construção de uma dramaturgia e de um teatro nacionais fosse tarefa reservada a alguns “escolhidos”, demonstraram claro apego afetivo às histórias e questões regionais em algumas circunstâncias, o que explicita um desvio em relação ao projeto construído a partir de pressupostos valorativos que davam proeminência ao centro político do país, sobre os quais o CDB foi organizado, e permite observar a existência de percepções diferentes do que se entendia por teatro nacional, o que significa dizer que os valores e comportamentos de um grupo que se reconhece a partir de sua posição na hierarquia social, comporta dissensão e não se esgota nele mesmo³⁵.

O uso dos folhetins teatrais como espaço para a crítica estética e para o aprimoramento da dramaturgia utilizados pelos censores tem proporcionado o aparecimento de trabalhos que mostram como a crítica teatral, enquanto atividade especializada, contribuiu para a evolução da crônica no Brasil³⁶. Também explorando os folhetins, tem-se buscado entender a recepção da dramaturgia francesa na Corte e dimensionar sua contribuição para a construção e consolidação de um teatro nacional brasileiro³⁷. Ou ainda as críticas teatrais, à luz dos embates entre a estética romântica e a realista, têm servido para acompanhar os percursos de alguns homens de letras que atuaram no CDB, e suas ideias sobre arte dramática e do papel do teatro como escola de costumes³⁸.

Modalidades historiográficas recentes, em diálogo com perspectivas multidisciplinares, tais como as das Histórias Globais e História Comparada, têm também levado a repensar o papel da censura no século XIX. Encontram-se neste caso as pesquisas que enfatizam o teatro como

³⁴ Bastos 2014.

³⁵ Souza 2022.

³⁶ Levin 2015.

³⁷ Amorim 2008

³⁸ Faria 2004; Neves 2009; Castro e Rocha 2018.

parte do fenômeno mais amplo da globalização cultural e se debruçam sobre temas como as relações de criação, produção e distribuição do teatro e a atuação das redes teatrais internacionais, que maximizaram o valor do teatro enquanto mercadoria, e os impasses que tais novidades apresentaram para a censura³⁹. As análises comparativas, com base em uma “descrição densa”, têm ajudado a esquadriñar o funcionamento da censura por dentro, em momentos diferentes, contribuindo para politizar certas ações antes destituídas desta dimensão e para detectar alguns fios condutores que permitem chegar a conclusões mais gerais sobre a atuação da censura teatral no Brasil Oitocentista⁴⁰.

Todos estes estudos têm dado a ver facetas desconhecidas da censura, dos censores e daqueles que foram seu alvo, retomando e avançando sobre assuntos que aparecem de forma central ou tangencial em *Censores de pincenê e gravata*, ou que emergiram a partir da sua leitura os quais, adensados pela incorporação de novas fontes, teorias e metodologias, têm descortinado uma ampla agenda de pesquisa que ainda oferece muito assunto a ser explorado.

Para finalizar, gostaríamos de sublinhar que outros trabalhos que se inspiraram no ensaio de Sonia Salomão poderiam ter sido aqui citados, o que significa que nada do que aqui foi dito tem caráter exclusivista. O que procuramos realizar foi um esboço da experiência de alguns pesquisadores que permita lançar alguma luz sobre a situação em que se encontram os estudos sobre censura teatral no Brasil Oitocentista nas últimas duas décadas e a diversidade de caminhos que eles têm trilhado o que, por extensão, demonstra que *Censores de pincenê e gravata* “não restou como uma voz solitária no deserto”⁴¹. Tal afirmação fica ainda mais reforçada se levarmos em consideração um outro ponto: foi a pesquisa realizada para selecionar os títulos dos estudos que constam deste balanço bibliográfico que nos levou à constatação de que este ensaio foi utilizado e/ou citado praticamente em todos eles, o que não é coisa pouca. Diante disto poderíamos concluir dizendo que se *Censores de pincenê e gravata* ainda é referencial, é porque ele ainda oferece coisas boas para se pensar.

³⁹ Mencarelli 2012.

⁴⁰ Garcia e Souza 2019.

⁴¹ Salomão 2019, p. 18.

Referências bibliográficas

- Amorim, Mariana de Oliveira. (2008), *Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional/MinC, Rio de Janeiro.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (2008). *Machado de Assis do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria, Perspectiva, São Paulo.
- Bastos, Fernanda Villela (2014). *Quando os intelectuais “roubam a cena”: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875)*, dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2014.
- Castro, Renato Barros de, Rocha, Denise (2018). *José de Alencar: o folhetim reencontra o teatro. Crônicas publicadas no Correio Mercantil (1854-1855) e no Diário do Rio de Janeiro (1856)*, in “Via Atlântica”, 34, pp. 97-113.
- Chalhoub, Sidney (2003), *Machado de Assis historiador*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Faria, João Roberto (2004), *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*, in “Estudos Avançados”, 18, 51, pp. 299-333.
- (2022), *Teatro e escravidão no Brasil*, Editora Perspectiva, São Paulo.
 - (2019), *Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro*, in “Revista Sala Preta”, 19, 1, pp. 5-32.
- Fisher, Luís Augusto (2021), *Ideias fora de qual lugar? Estudos sobre as possibilidades de extrapolação da tese de Roberto Schwarz para outros tempos e espaços*, in “ArtCultura”, 23, 42, jan.-jun., pp. 209-224.
- Garcia, Miliandre e Souza, Silvia Cristina Martins de (2019), *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*, EDUEL, Londrina.
- Godoi, Rodrigo Camargo de (2009), “Altamente literário” e “altamente moral”: *Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro (1859-1864)*, in “Olho d’água”, 1, 2, pp. 109 -124.
- Gomes, Eugenio (1958), *Machado de Assis: censor dramático*, In Eugenio Gomes, *Machado de Assis*, Livraria São José, Rio de Janeiro.
- Granja, Lucia (1997), *À roda dos jornais (e teatros): Machado de Assis, escritor em formação*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Khéde, Sonia Salomão (1981), *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Codecri, Rio de Janeiro.
- Lemos, Valéria Pinto (org.) (2014), *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro. Inventário analítico*, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- Levin, Orna Messer (2015), *A crônica e a cena: Considerações sobre o teatro na imprensa do Rio de Janeiro no século XIX*, in “Revista da Anpoll”, 38, jan./jun., pp. 126-134.
- e Neves, Larissa de Oliveira (2009), *O Teatro. Crônicas de Arthur Azevedo*, Unicamp, Campinas.

- Marzano, Andrea (2008), *Cidade em cena. O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1838-1892)*, Folha Seca, Rio de Janeiro.
- Massa, Jean-Michel (1971), *A juventude Machado de Assis (1839 – 1870): ensaio de biografia intelectual*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Medeiros, Múcio (2010), *O Conservatório Dramático Brasileiro como projeto civilizatório: A retórica da cena e do censor no teatro imperial*, dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- Mencarelli, Fernando Antonio (2003), *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1898)*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- Monteiro, Vanessa Cristina (2006), *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os Lazaristas*, dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- NUNES, João Paulo Avelãs et al. (orgs.) (2022), *A independência e o Brasil independente*, EdPUCRS/Universidade de Coimbra, Porto Alegre/Coimbra, vol. 1, pp. 167-187.
- Paixão, Múcio da (s/d), *O Theatro no Brasil*, Brasília Editora, Rio de Janeiro.
- Penna-Franca, Luciana (2018), *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático na construção da cidadania*, in “Topoi”, 19, 39, set./dez., pp. 95-121.
- Salomão, Sonia Netto (2015), *Duas palavras e um testemunho*, in “Fragmentum”, 45, abr/jun, pp. 145-146.
- (2019), *Apresentação*, in Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza (2019). *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*, EDUEL, Londrina.
- Sampaio, Josiane Nunes Machado (2017), *A política invade a cena: vida teatral no Rio de Janeiro entre 1831-1848*, dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado de São Paulo, 2017.
- Schwarz, Roberto (1988), *Ao Vencedor As Batatas*, Duas Cidades, São Paulo.
- Silva, Lucilene Nunes da (2006), *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*, tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2006.
- Silva, Raquel Barroso (2016), *A Companhia Teatral Fênix Dramática. Teatro ligeiramente nacional no Rio de Janeiro entre as décadas de 1860 e 1870*, tese de doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.
- Sousa, José Galante de (1960), *O teatro no Brasil*, MEC/INL, Rio de Janeiro.
- Souza, Silvia Cristina Martins de (2002), *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1888)*, Unicamp, Campinas.
- (2022), *O 7 de setembro na dramaturgia brasileira oitocentista: Disputas de sentido e de interpretação em torno da independência*. In João Paulo Avelãs Nunes et al. (orgs.) (2022), *A independência e o Brasil independente*, EdPU-CRS/Universidade de Coimbra, Porto Alegre/Coimbra, vol. 1, pp. 167-190.

Una “língua deixada pelo mundo”: qualche considerazione sul rapporto tra linguistica e cultura in prospettiva didattica

Simone Celani (*Sapienza Università di Roma*)

Abstract: Il saggio propone una riflessione sul profondo legame tra la lingua e la storia della cultura nell’ambito dell’insegnamento linguistico. Ci si sofferma in particolare sulla didattica del portoghese, la quale propone infiniti esempi di questa relazione, soprattutto quando vengono considerate le sue diverse forme e il suo costante variare, nel tempo e nello spazio.

In un breve saggio intitolato *A chama plural. Sonho e simulacro da unidade da língua*¹, Eduardo Lourenço propone una lettura che potremmo definire “anti-epica”, o “anti-provvidenziale”, della diffusione della lingua portoghese nel mondo:

A celebrada alma portuguesa pelo mundo repartida, de camoniana evocação, foi, sobretudo, língua deixada pelo Mundo. Por benfazejo acaso, os portugueses, mesmo na sua hora imperial, eram demasiado fracos para “impor”, em sentido próprio, a sua língua. Que ela seja hoje a fala de um país-continente como o Brasil ou língua oficial de futuras grandes nações como Angola e Moçambique, que em insólitas paragens onde comerciantes e missionários da grande época puseram os pés, de Goa a Malaca ou a Timor, que a língua portuguesa tenha deixado ecos da sua existência, foi mais benevolência dos deuses e obra do tempo que resultado de concertada política cultural².

Si tratta di una prospettiva interessante da cui leggere la (a volte troppo enfaticamente “celebrada”) lusofonia, esclude qualsiasi forma di predeterminazione o progettualità: predeterminata; semplicemente, la

¹ Ferronha 1992, pp. 12-13; ripubblicato in seguito in Lourenço 1999, pp. 121-124.

² Ibidem, p. 123.

lingua portoghese ha avuto la ventura di venire trasportata sulle navi divenendo, nei secoli della prima modernità, lingua veicolare di commerci intercontinentali. Questa ventura ne ha fatto una lingua "contenitore", permettendole di far transitare attraverso le sue parole merci, luoghi, ma anche lingue e culture diverse, parallelamente trasformando lo stesso popolo che l'aveva creata e diffusa.

In questo senso, l'esordio dell'articolo di Lourenço è altrettanto significativo: "Não se pode dizer de língua alguma que ela é uma invenção do povo que a fala. O contrário seria mais exacto. É ela que nos inventa"³. Un'affermazione che è sostanzialmente speculare a quanto affermato da Fernão de Oliveira in un famoso passaggio della sua *Grammatica da lingoagem portuguesa* del 1536: "são os homens que fazem a língua e não a língua os homens"⁴.

Eppure, le due frasi non sono necessariamente in contraddizione, ma si incontrano e si compenetrano in un circolo interpretativo senza fine. Se Oliveira intendeva affermare che la lingua non è un oggetto trascendente, calato dall'alto, ma è conseguenza dell'uso e legato alle necessità comunicative dell'essere umano, Lourenço suggerisce che l'elaborazione di una lingua porta alla creazione di una comune identità sovraindividuale, che contribuisce in modo fondamentale alla coesione complessiva di una comunità. Le due affermazioni rappresentano chiaramente il sistema creato dal binomio lingua-cultura: due elementi che si illuminano, si influenzano e, sostanzialmente, si creano l'un l'altro. Per l'essere umano, animale linguistico per eccellenza, questo elemento è essenziale e ineludibile. Citando Humboldt:

L'uomo vive principalmente con gli oggetti, e quel che è più, poiché in lui patire e agire dipendono dalle sue rappresentazioni, egli vive con gli oggetti percepiti esclusivamente nel modo in cui glieli porge la lingua. Con lo stesso atto, in forza del quale ordisce dal suo interno la rete della propria lingua, egli vi si involuppa, e ogni lingua traccia intorno al popolo cui appartiene un cerchio da cui è possibile uscire solo passando, nel medesimo istante, nel cerchio di un'altra lingua. L'apprendimento di una lingua straniera dovrebbe essere pertanto l'acquisizione di una nuova prospettiva nella visione del mondo fino allora vigente e lo è in effetti in certo grado, dato che ogni lingua contiene l'intera trama dei concetti e la maniera di rappresentazione di una parte dell'umanità. Solo perché

³ Ibidem, p. 121.

⁴ Oliveira 2000, p. 86.

in una lingua straniera si trasporta sempre, in misura maggiore o minore, la propria visione del mondo, anzi la visione della propria lingua, si ha la sensazione di non aver raggiunto un risultato pieno e assoluto⁵.

Questo passo è un buon punto di partenza per una riflessione dedicata all’interdipendenza tra studio della linguistica e prospettiva culturale. Il problema nasce con la linguistica stessa, e ha senso porsi partendo dialetticamente dalla famosa distinzione tra linguistica interna ed esterna presentata all’inizio del capitolo V del *Cours* di Saussure:

La nostra definizione di lingua implica che da essa escludiamo tutto ciò che è estraneo al suo organismo, al suo sistema, insomma tutto ciò che si designa col termine «linguistica esterna». Questa linguistica tuttavia si occupa di cose importanti ed è ad essa anzitutto che si pensa quando si intraprende lo studio del linguaggio. Per cominciare, si tratta di tutti i punti in cui la linguistica confina con l’etnologia, di tutte le relazioni che possono esistere tra la storia d’una lingua e quella d’una razza o d’una civiltà [...] I costumi d’una nazione incidono sulla lingua e, d’altra parte, in larga misura è proprio la lingua che fa la nazione. [...] Noi pensiamo che lo studio dei fenomeni linguistici esterni sia assai fruttuoso; ma è falso dire che senza di essi non sia possibile conoscere l’organismo linguistico interno. [...] Con la linguistica interna tutto va diversamente. Essa non ammette una disposizione qualsiasi. La lingua è un sistema che conosce soltanto l’ordine che gli è proprio. Un confronto col gioco degli scacchi farà capire meglio tutto ciò, poiché in tale caso è relativamente facile distinguere ciò che è esterno da ciò che è interno: il fatto che il gioco sia passato dalla Persia in Europa è d’ordine esterno, ed è interno, al contrario, tutto ciò che concerne il sistema e le regole⁶.

Al di là dell’uso della metafora scacchistica, che curiosamente rima con quanto scritto da João de Barros in apertura della sua grammatica⁷, ciò che importa è riflettere su una tesi, quella saussuriana, che non è

⁵ Gensini, Tardella 2022, p. 223.

⁶ Saussure 1997, p. 31-34.

⁷ Barros 1971, p. 293: “E como pera o jogo de enxedres se requerem dous reies, um de ãa cor e outro de outra, e que cada um deles tenha suas peças postas em casas próprias e ordenadas, com leies do que cada ãa deve fazer (segundo o ofício que lhe foi dado): assi todalas linguagens tem dous reis, diferentes em género, e concordes em ofício: a um chamam Nome e ao outro Verbo. Cada um destes reies tem sua dama: a do Nome chamam Pronome e à do Verbo Avérbio. Partícipio, Artigo, Conjuncam, Interjeicam sam peças e capitães principaes que debaixo da sua jurisdicam tem muita pionagem de dições com que comummente servem a estes dous poderoso reies: Nome e Verbo”.

così netta nella divisione tra le due “linguistiche” come a volte si è stati propensi a pensare. Ciò che egli voleva affermare è ovviamente l’autonomia della linguistica come scienza, senza però escludere l’importanza che altri elementi “esterni” possono avere nella sua comprensione o nel suo studio.

Tullio De Mauro, commentando questo passaggio, fa riferimento agli appunti integrali di Riedlinger, l’allievo di Saussure, che correggono l’interpretazione più comune del brano:

Come si vede, secondo S. lo studio esterno della lingua ha una sua parte importante nella linguistica, poiché i fattori esterni hanno una parte importante nel costituirsi della lingua. [...] La distinzione tra studio esterno e interno è già prospettata in Paul [...], secondo il quale, però, la linguistica dovrebbe occuparsi soltanto di quei rapporti nei quali il *Vorstellungsinhalt* trova espressione: è, come si vede la tesi esclusivista (lo studio esterno non è linguistica) a torto attribuita a S[assure]⁸.

È proprio superando la tesi esclusivista, che non rappresenta, come si è visto, la lettera del pensiero di Saussure bensì una sua interpretazione, che si può ragionare sul valore della prospettiva culturale nell’insegnamento della linguistica applicata.

La storia della riflessione linguistica e la filosofia del linguaggio ci insegnano che gli stessi metodi di approccio all’oggetto di studio, come anche le stesse categorie interpretative che vengono utilizzate per analizzarlo, sono esiti culturali. Come ha scritto Sapir, “le innocenti categorie linguistiche possono assumere il formidabile aspetto di assoluti cosmici”⁹, facendo a volte assurgere un sistema specifico a valore universale; al contrario, la riflessione metalinguistica è anch’essa il risultato di uno specifico processo culturale. Come ha scritto Albano Leoni,

per capire quanto nelle scienze del linguaggio e nella loro storia è determinato dalle condizioni generali di un assetto sociale e quanto è invece la manifestazione di una specificità, è utile ricorrere a una distinzione di Saussure, che Simone [...] fa sua e sviluppa proficuamente: la distinzione tra *matière* e *objet*. La materia della linguistica è l’insieme di tutte le manifestazioni del linguaggio. L’oggetto della

⁸ Ibidem, p. 396.

⁹ Sapir-Whorf 2017, p. 32.

linguistica è invece l'identificazione della *langue* come sistema formale [...] e, al suo interno, l'individuazione dei suoi componenti. Ma l'identificazione dell'oggetto è il risultato dell'assunzione di un *point de vue*, e questo *point de vue* è, almeno in parte, storicamente determinato¹⁰.

Riguardo a quella che definisce, *La révolution technologique de la grammatisation*, Sylvain Auroux scrive:

la Renaissance européenne est le point d'inflexion d'un processus qui conduit à produire des dictionnaires et de grammaires de toutes les langues du monde (e pas seulement des vernaculaires européens) sur la base de la tradition gréco-latine. Ce processus de «grammatisation» a profondément changé l'écologie de la communication humaine et a donné à l'Occident de moyens de connaissance et de domination sur les autres cultures de la planète¹¹.

Cosa c'è di più culturalmente connotato di questo processo? Senza voler ridurre l'importanza “rivoluzionaria” che Auroux vuole attribuirgli, è chiaro che tale rivoluzione consiste in un'operazione marcata-mente prospettica, che avrà conseguenze immense sul modo di percepire le lingue, di “vederle”; e ciò accade a maggior ragione perché in questo processo si applicano strumenti sviluppati per altre lingue rispetto a quelle oggetto di studio, a volte appartenenti ad aree geografiche e culturali estremamente distanti, come nel caso, ad esempio, delle lingue extraeuropee.

Entrando nello specifico della storia della linguistica portoghese o, meglio, della storia della linguistica *in* portoghese, che è indubbiamente una delle lingue principali, o forse la principale, in cui questo processo di “grammatisation” delle lingue del mondo inizia a costruirsi in età moderna, non si può non far riferimento all'ambito della cosiddetta linguistica missionaria. Come ha scritto Angelo Cattaneo:

A partire dalla metà del XV secolo, la proiezione marittima globale delle corone iberiche ebbe il potenziale di trasformare le visioni del mondo e alterare radicalmente i quadri epistemici, le tassonomie e le reti semantiche esistenti. [...] A partire dal 1540 circa sono stati redatti, soprattutto dai missionari, centinaia di descrizioni, elenchi di parole, dizionari, gram-

¹⁰ Leoni 2018, p. 49.

¹¹ Auroux 1994, p. 9.

matiche, dottrine e catechismi e libri occidentali (ad esempio, gli *Elementi* di Euclide, le favole di Esopo) in lingue non europee. Utilizzando lo spagnolo e il portoghese come lingue di traduzione, questi documenti hanno descritto e interpretato per la prima volta numerose lingue amerindie, africane e asiatiche, contribuendo, insieme all'orientalismo erudito e accademico europeo, alla formazione del moderno sistema globale di lingue connesse¹².

Oltre ad avere di per se stesso una grande rilevanza culturale, il processo di grammatizzazione delle lingue asiatiche, africane o americane assume d'altronde una valenza non esclusivamente unidirezionale, ovvero di imposizione delle categorizzazioni europee sulle lingue non europee, ma anche bidirezionale. Come scrive Otto Zwartjes:

These bi-directional approaches can be interpreted as an attempt to shape an image of the 'other', which would have been a valuable tool in the missionaries' educational practices. This knowledge of the 'other' would have been indispensable for an adequate description of the language under study. Descriptions of the strategies of politeness in Japanese or in Tamil are a good example. These descriptions of the languages went beyond the limits of what we expect in grammars and dictionaries today¹³.

Un chiaro esempio di questo approccio si trova nell'*Arte da Lingoa do Iapam*, del gesuita João Rodrigues¹⁴. L'opera rivela grande erudizione e apertura mentale, a partire dalle fonti utilizzate, combinando per esempio l'impostazione della grammatica latina di Manuel Álvares¹⁵, punto di riferimento assoluto per lo studio linguistico gesuitico, con elementi propri della tradizione giapponese¹⁶. In questo modo si crea una sovrapposizione di modelli che mostra chiaramente la complessità dialettica dell'operazione svolta da Rodrigues; un chiaro esempio di questo approccio si ritrova nel passaggio in cui, utilizzando uno sche-

¹² Cattaneo 2022, p. 35.

¹³ Zwartjes 2011, p. 10

¹⁴ La grammatica è stata pubblicata in due versioni, una *ars maior* (Rodrigues 1604-1608) e una *ars minor* (Rodrigues 1620).

¹⁵ Fondamentale manuale di studio per l'apprendimento del latino nei collegi gesuitici; per quanto riguarda Rodrigues, è necessario fare riferimento sia all'edizione originaria (Álvares 1572) che a quella pubblicata in Giappone, con riferimenti alla lingua giapponese (Álvares 1594).

¹⁶ Cfr. Zwartjes 2011, pp. 103-110.

ma basato sui casi latini, afferma però che “Os nomes substantiuos & pronomes da lingoa Iapoa assi Coye, como Yomi, não se declinão por casos como os Latinos”¹⁷; oppure quando confronta le otto parti del discorso della tradizione latina con la divisione in tre parti delle categorizzazioni giapponesi¹⁸.

Nel secondo libro dell'edizione *maior* dell'*Arte* troviamo temi comunque riconducibili alla struttura delle grammatiche latine, come la sezione sulla retorica¹⁹, o il trattato sulla poesia giapponese che però, pur corrispondendo alla tradizionale sezione dedicata alla metrica, risulta estremamente originale, sia nei contenuti che nell'impostazione grafica²⁰. Altre sezioni sono invece innovative e dettate dal contesto, come l'ampia guida alla scrittura delle lettere, contenente numerosi elementi che oggi definiremmo di pragmatica e sociolinguistica, o la sezione dedicata all'onomastica giapponese.

Restando in ambito più strettamente linguistico, è interessante analizzare un altro esempio, appartenente a un ulteriore contesto extraeuropeo. La prima grammatica prodotta in Brasile fu l'*Arte da gramática da lingua mais usada na costa do Brasil*, del gesuita José de Anchieta, pubblicata nel 1595²¹. L'opera segue sostanzialmente una struttura tradizionale, ancora una volta legata alla grammaticografia latina, con una sezione dedicata alla fonologia e all'ortografia, seguita da una sezione che comprende morfologia e sintassi. Il libro affronta fin da subito un tema che però, nel contesto americano, è evidentemente critico, ovvero quello dell'ortografia di una lingua che fino ad allora non aveva una tradizione scritta. Similmente, la sezione sulla morfologia inizia sottolineando l'inadeguatezza del sistema di categorizzazione grammaticale latino, quando si afferma ad esempio che “Os nomes não têm casos nem números distintos”²². L'assenza di casi anche nelle lingue volgari, tuttavia, non ha impedito a molti grammatici di utilizzarli nelle loro descrizioni delle lingue, come avvenuto nella grammatica di João de Barros²³; Anchieta invece non attua questa forzatura, rendendo più

¹⁷ Rodrigues 1604-1608, fol. 1r; cfr, Zwartjes 2011, p. 128.

¹⁸ Rodrigues 1604-1608, fol. 58r-v; cfr, Zwartjes 2011, p. 104.

¹⁹ Rodrigues 1604-1608, foll. 168-169.

²⁰ Ibidem, foll. 180-181.

²¹ Anchieta 1595.

²² Ibidem, fol. 9r.

²³ Barros 1971, p. 315.

evidente la specificità dei Tupi. Tuttavia, i casi compaiono nella sezione sui pronomi, dove però hanno, in effetti, un'evidenza morfologica²⁴.

Uno sforzo più profondo di riadattamento delle categorie latine al nuovo contesto linguistico si ritrova nella sezione dei verbi. Ciò non avviene tanto nella denominazione e nell'organizzazione dei modi e dei tempi, che sono gli stessi della grammatica di riferimento degli studi gesuiti – ovviamente sempre l'opera di Manuel Álvares – anche se a volte distribuiti in modo diverso. Questo avviene invece a un livello se vogliamo più ampio, quando per esempio i verbi vengono presentati in una doppia modalità, affermativa e negativa²⁵, o quando si sottolinea l'assenza di una distinzione morfologica tra i tempi verbali²⁶. Ma ancora più evidenti in questa direzione sono le sezioni che presentano le regole di composizione dei nomi²⁷, o quelle in cui l'autore riconosce la mancanza di una chiara distinzione tra verbo e sostantivo, la quale parte dalla constatazione che anche quest'ultimo può avere una valenza temporale²⁸. La necessità di riconfigurare i sistemi tradizionali di categorizzazione che facevano parte dell'armamentario-tipo del missionario gesuita dimostra quanto essi fossero frutto di uno specifico processo culturale, tanto da richiedere importanti adattamenti nel momento in cui ci si sposta in altri spazi e si descrivono altre lingue.

Se l'applicazione del modello latino presupponeva un'universalizzazione delle sue categorie, d'altro canto sono proprio i limiti del presunto universalismo dei sistemi categoriali latini, evidenti nell'opera di Rodrigues e Anchietta, come anche in molti altri esempi di grammatiche missionarie dell'epoca, a ingenerare un nuovo, epocale avanzamento nelle scienze del linguaggio: è esattamente la diversità culturale a permettere di constatare quella "explosão do real" di cui parla Maria Leonor Carvalhã Buescu e che avrebbe contribuito a giungere, fra l'altro, al punto di vista humboldtiano²⁹.

Sulla fondamentale questione della diversità delle lingue si sofferma anche un famoso passo di Giambattista Vico, citato da Stefano Gensini nel suo *Apogeo e fine di Babele*:

²⁴ Anchietta 1595, foll. 10v-11r.

²⁵ Ibidem, fol. 17v.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., foll. 8v-9v.

²⁸ Ibid., fol. 33r.

²⁹ Buescu 1983, pp. 19-26.

Ma pur rimane la grandissima difficoltà: come, quanti sono i popoli, tante sono le lingue volgari diverse? La qual per isciogliere, è qui da stabilirsi questa gran verità: che, come certamente i popoli per la diversità de’ climi han sortito varie diverse nature, onde sono usciti tanti costumi diversi; così dalle loro diverse nature e costumi sono nate altrettante diverse lingue: talché, per la medesima diversità delle loro nature, siccome han guardato le stesse utilità o necessità della vita umana con aspetti diversi, onde sono uscite tante per lo più diverse ed alle volte tra lor contrarie costumanze di nazioni; così e non altrimenti son uscite in tante lingue, quant’ esse sono, diverse³⁰.

E queste parole echeggiano a loro volta in quelle di Fernão de Oliveira, che nel primo capitolo della sua *Gramática* scrive: “Porém não é tão espiritual a língua que não seja obrigada às leis do corpo. Mas segundo a disposição da língua corporal, assi vemos formar diversas as vozes, humas ceciosas, outras tártaras: e muitas com muitos defeitos e também suas prefeições”³¹.

Se contesti e popoli diversi non possono che generare lingue diverse, anche la stessa lingua, portata in contesti diversi e parlata da nuovi popoli, non può far altro che moltiplicarsi in nuove forme. In questo caso, citando nuovamente Eduardo Lourenço, è possibile “imaginar que esse amplo manto de uma língua comum, referente de culturas afins ou diversas, é, apesar ou por causa da sua variedade, aquele espaço ideal onde todos quantos os acasos da História aproximou, se comunicam e se reconhecem na sua particularidade partilhada”³². È in sostanza quella stessa idea di “línguas em português” espressa da Saramago in un famoso passaggio di un bellissimo documentario³³.

Come nella storia del contatto linguistico non è possibile non vedere un filtro culturale, similmente nella variazione linguistica, in tutte le sue possibili coordinate, è difficile non ragionare culturalmente. Sono il contesto, l’occasione, l’intersezione che definiscono le caratteristiche della lingua. I parlanti creano la lingua, e dunque essa assume caratteristiche legate al loro modo di essere e di vivere, come afferma Oliveira. Ma contemporaneamente la lingua crea i parlanti, il loro modo di

³⁰ Gensini 2016, p. 96.

³¹ Oliveira 2000, pp. 83.

³² Lourenço 1999, p. 124.

³³ *Língua: vidas em português*, regia di Victor Lopes (2002).

vedere la realtà e di relazionarsi ad essa, di trovare un proprio posto nel mondo, come afferma Eduardo Lourenço.

Resta da dire in che modo quanto finora detto possa determinare il modo di insegnare la lingua e la linguistica in ambito universitario. Per farlo, può essere utile riflettere sinteticamente su alcuni brevi spunti applicativi.

Partendo, ad esempio, dalla prospettiva diacronica; lo studio della storia della lingua può essere svolto attraverso l'applicazione di leggi evolutive generali, in ambito fonologico o morfologico; ma lo sviluppo lessicale e semantico è frutto di un preciso processo di adattamento della lingua al mutare delle condizioni contestuali e culturali, del sistema valoriale e simbolico di una comunità. La sintassi, d'altro canto, potrebbe essere interpretata come un'area che segue regole indipendenti dal contesto. Ma all'interno dell'infinita variazione delle possibilità sintattiche si celano alcuni degli elementi più specifici e diversificati, a volte addirittura a livello individuale (stilistico), dell'uso della lingua. E che dire, in ultimo, della pragmatica linguistica e degli studi traduttivi: in entrambi gli ambiti, gli elementi culturali e contestuali non possono in nessun modo essere considerati elementi accessori, ma rappresentano al contrario il perno centrale attorno a cui ruota l'intera riflessione.

Se dunque, come afferma Humboldt, la lingua rappresenta un modo di vedere il mondo ed è essa stessa "l'organo formativo del pensiero"³⁴ – non solo strumento, ma elemento costitutivo della conoscenza –, insegnare una lingua non può voler dire nulla di più e nulla di meno che tentare di rappresentare quel mondo nel modo più ampio possibile, lasciando poi che il desiderio di esplorazione e scoperta che ognuno di noi porta con sé faccia il resto.

³⁴ Gensini, Tardella 2022, p. 220.

Bibliografia

- Álvares, Manuel (1572), *De institutione grammatica libri tres*, João Barreira, Lisboa.
- Álvares, Manuel (1594), *De institutione grammatica libri tres. Coniugationibus accessit interpretatio lapponica*, Colégio da Companhia de Jesus, Amakusa.
- Anchieta, José de (1595), *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, Antonio de Mariz, Lisboa.
- Auroux, Sylvain (1994), *La révolution technologique de la grammatisation*, Mardaga, Liège.
- Barros, João de (1971), *Gramática da língua portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*, reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1983), *O estudo das línguas exóticas no século XVI*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- Cattaneo, Angelo (2022), *Tradurre il mondo. Le missioni, il portoghese e nuovi spazi di lingue connesse nella prima modernità*, Bulzoni, Roma.
- Ferronha, António Luís (ed.) (1992), *Atlas da Língua Portuguesa na História e no Mundo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Gensini, Stefano (2016), *Apogeo e fine di Babele. Linguaggi e lingue nella prima modernità*, ETS, Pisa.
- Gensini, Stefano, Tardella, Michela (eds.) (2022), *I classici della filosofia del linguaggio*, Carocci, Roma.
- Lourenço, Eduardo (1999), *A chama plural*, in *A nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia*, Gradiva, Lisboa, pp. 121-124.
- Oliveira, Fernão (2000), *Gramática da linguagem portuguesa (1536)*, edição crítica, semidiplomática e anastática por Amadeu Torres e Carlos Assunção, Academia de Ciências de Lisboa.
- Rodrigues, João (1604-1608), *Arte da lingoa de Iapam*, Colégio de Japão da Companhia de Jesus, Nagasaki.
- Rodrigues, João (1620), *Arte breve da lingoa Iapoa*, Colégio da Madre de Deus da Companhia de Jesus, Macau.
- Sapir, Edward, Whorf, Benjamin Lee (2017), *Linguaggio e relatività*, a cura di Marco Carassai e Enrico Crucianelli, Castelvechi, Roma.
- Saussure, Ferdinand de (1997), *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari.
- Zwartjes, Otto (2011), *Portuguese Missionary Grammars in Asia, Africa and Brazil, 1550–1800*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

Sei prefazioni in cerca di un testo: ancora sul *Libro dell'Inquietudine*

Valeria Tocco (Università di Pisa)

Abstract: È noto che il *Libro dell'Inquietudine* sia un progetto *in fieri* che cambia nel tempo, senza mai raggiungere una fisionomia definitiva, a cui Pessoa lavora per tutta la vita. Il presente contributo mira a riflettere nuovamente sulle varie fasi del *Desassossego* attraverso l'analisi di sei brani che, esplicitamente o implicitamente, possono svolgere la funzione di prefazione, dal punto di vista delle dinamiche attributive. Tra prefazioni autoriali e allografe, i “dintorni dell'inquietudine” svelano alcuni snodi importanti nel disegno dalla lunga gestazione attraverso cui passano i vari progetti *desassossego*.

L'occasione dell'omaggio all'amica Sonia, con la quale ho condiviso, tra gli altri interessi, anche un importante triennio di direzione della Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani, che ha rappresentato una svolta nella funzione coesiva dell'AISPEB e della sua presenza sul territorio, mi è grata per riprendere una riflessione lasciata in sospeso tempo fa. È curioso trovarsi a più di quarant'anni di distanza dalla prima edizione postuma del *Livro do desassossego* (1982) e avere ancora così tanto da dire a proposito di questo “non libro”. Questa volta, all'interno di quello che potremmo definire un contenitore di sensazioni, osservazioni, speculazioni, chiamato *Livro do desassossego*, mi sembra interessante ripartire proprio dai testi che lo compongono, per cercare di capire quale rapporto intercorra tra quei brani intitolati e pensati da Fernando Pessoa, esplicitamente o implicitamente, come prefazioni, con un “tutto” che non ha mai visto una fisionomia definitiva.

1. *Desassossego, Desassossegos*

Tutti noi sappiamo perfettamente che, a tutti gli effetti, il *Libro dell'inquietudine* non esiste – o meglio, non esiste una versione (a stampa o

manoscritta) che rappresenti una unità editoriale omogenea e programmatica sotto il titolo definitivo di *Libro dell'inquietudine*. Sappiamo inoltre che, nonostante questo, Pessoa ha lavorato tutta la sua vita a un progetto che ha chiamato *Libro dell'inquietudine*, al quale ha dato, a seconda del periodo, fisionomia alquanto diversa, pur in una sorta di continuità di temi o motivi¹. È altrettanto risaputo che, a partire da quella che è considerata l'edizione "postumamente princeps", uscita nel 1982², le edizioni di questo progetto sono numerose e ognuna accoglie un numero di brani diverso e segue procedimenti di selezione, lettura e organizzazione delle sue parti assai diversi³. Non è questa la sede per ripercorrere il processo di "sistole" e "diastole" del *corpus* dei brani ascritti dai vari editori al *Livro do Desassossego*, fino ad arrivare all'edizione digitale portata a termine dai ricercatori di Coimbra⁴. Accenno solo alla prima edizione propriamente critica del *Libro dell'inquietudine*, per le cure del filologo colombiano Jerónimo Pizarro⁵, nella quale si tenta di ripartire solo da quei brani assegnati da Pessoa esplicitamente a un progetto chiamato *Libro dell'inquietudine*, organizzandoli – quanto possibile o congetturabile – in ordine cronologico (e non tematico o stilistico o di altra natura). Ed è funzionale al discorso ricordare pure che nelle varie carte pessoane sono stati ritrovati moltissimi elenchi di progetti che descrivono, immaginano e strutturano l'organizzazione interna di un insieme testuale intitolato *Livro do Desassossego*⁶.

Scorrendo i vari brani con la dicitura *Libro dell'inquietudine* cronologicamente disposti, risulta ancora più evidente che il progetto *Desassossego* è concentrato in due periodi molto precisi della carriera letteraria ed esistenziale di Fernando Pessoa. Il primo si colloca dal 1913 al 1920 (più che altro fino al 1918, con qualche incursione nel 1919 e nel 1920). Il secondo si concentra tra il 1929 e il 1934, dopo una pausa

¹ Jorge de Sena fu tra i primi a riconoscere due fasi del progetto "Inquietudine", e a rilevare che "A transformação do *Livro do Desassossego* é, pois, da maior importância para distinguirmos a transformação do Pessoa esteticista e simbolista, no grande modernista que ele foi" (Sena 1984, p. 198).

² Pessoa 1982. Prima di questa, però, già Petrus [Pedro Veiga] aveva offerto al pubblico quei 12 brani del *Livro do Desassossego*, *em preparação*, che Pessoa pubblica in vita, su varie riviste, dal 1913 al 1932 (Pessoa 1961).

³ Per una sintesi della questione sono utili, tra gli ultimi, Giménez 2013, Pizarro 2016.

⁴ Mi riferisco all'*Arquivo do Desassossego*, alla URL <https://ldod.uc.pt>. Sul dialogo edizioni a stampa e archivio digitale, cfr. Silvestre 2014.

⁵ Pessoa 2010.

⁶ Cfr. Sepúlveda 2013.

di nove anni durante la quale Fernando Pessoa sembra avere lasciato da parte il progetto *Desassossego*. Solo 12 testi appaiono su rivista, ma uno soltanto (“Na floresta do alheamento”)⁷ appartiene al gruppo di brani del periodo 1913-18; gli altri undici risalgono tutti alla cosiddetta seconda fase.

2. Un libro in cerca d'autore

È importante nello sviluppo dei vari progetti *Desassossego*, e anche per capire la funzione di quei brani prefazionali sui quali concentriamo l'attenzione ora, seguire anche il movimento attributivo autoriale del *Libro* stesso. È vero, come ricordava già Fernando Cabral Martins, che “se a selecção, datação, a sequência e a própria lição dos fragmentos levanta dúvidas irrevogáveis, a autoria do *Livro do Desassossego*, no interior da ficção dos heterónimos, não pode oferecer dúvidas”⁸. Tuttavia, anche in questo caso la genesi di questa attribuzione è complessa e soffermarvicisi non mi pare rappresenti “um ruído inútil”⁹, specie se collegata ai possibili paratesti del *Libro dell'inquietudine*.

All'inizio del progetto, Fernando Pessoa attribuisce il libro a se stesso. Nei primi brani della prima fase cronologica (1913-20) assegna a se stesso la stesura, l'edizione e la cura del libro; ad un certo punto, prima al 1916¹⁰, si assiste a uno sdoppiamento, che si noterà anche a livello testuale: ovvero, l'edizione e la cura del *Livro* rimangono di Fernando Pessoa, ma la stesura dei brani che lo compongono è attribuita a un'altra figura – che si consustanzierà nel nome di Vicente Guedes attorno al 1916 (e sarà Bernardo Soares solo nel 1929).

⁷ Pubblicato su *A Águia*, nell'agosto 1913.

⁸ Cabral Martins 2000, p. 223.

⁹ Ibid.

¹⁰ Un testo dal titolo *Livro do Desassossego* “escrito por Vicente Guedes e publicado por Fernando Pessoa” fa parte della lista di libri, redatta *ante* 1916, che la casa editrice chiamata Cosmópolis avrebbe dovuto pubblicare (cfr. Sepúlveda 2013, p. 42). Zenith (2022, p. 627) è convinto che la prefazione che in queste mie pagine indico al n. 5, ipotizzata come risalente al 1917 da Pizarro (Pessoa 2010, n. 146), sia in realtà da retrodatare al 1914 perché sul retro del foglio su cui è scritta appare la data del 1914. Pizarro, tuttavia, descrivendo il testimone, nel secondo volume della sua edizione (Pessoa 2010, II, n. 146), non menziona questa datazione sul retro. Neppure nella sua edizione del *Livro*, Zenith indica che si tratta di un frammento databile 1914 (Pessoa 2011a, AP.2).

Vicente Guedes è una figura, un nome; non si può dire che sia propriamente un eteronimo. Secondo Fernando Pessoa, Guedes ha al suo attivo alcune poesie – o almeno attorno al 1910 a Vicente Guedes, già indicato come traduttore per la *Empresa Ibis*, sono attribuite alcune poesie. Nel 1914, poi, si riferisce a Guedes come autore di un diario¹¹. E nel 1920 lo immagina autore di racconti. Quello che importa ora è che già (forse) prima del 1916 lo propone come autore del *Livro do Desassossego* – anche se, come nota Sepúlveda, la “atribuição do Livro a Guedes não parece... ser constante, mesmo ao longo da segunda metade da década de 1910. Numa outra lista, por exemplo, datável aproximadamente de 1917, o *Livro do Desassossego* surge novamente atribuído ao nome próprio”, tra quelle che in quell'appunto chiama “obras autónimas”¹².

I brani che Pessoa pubblica¹³ a partire dal 1929 sono invece tutti ascritti a Bernardo Soares, una figura che sorge proprio nel 1929. Nello stesso anno, Fernando Pessoa parla anche di un altro progetto – affine, a volte sovrapposto al progetto *Inquietudine* – che intitola *Finzioni dell'interludio*. A proposito di *Finzioni dell'interludio*, sempre nel 1929, Pessoa parla di una figura “minhamente alheia”¹⁴ riferendosi appunto a Bernardo Soares; in un altro frammento del 1931, Bernardo Soares è presentato ancora come una “figura” con la quale condivide lo stile letterario; in una lettera a Gaspar Simões del 1932 lo classificherà decisamente come “personaggio”; finalmente nel 1935, sviluppando l'idea già espressa nel 1929 e nel 1932, lo considererà il suo semi-eteronimo. Dunque, alla definizione di semi-eteronimo riguardo a Soares, Pessoa ci arriva per approssimazioni, facendo transitare in Bernardo Soares anche alcune caratteristiche contestuali che aveva attribuito a Guedes, come vedremo.

¹¹ Esiste un frammento intitolato *Diário di Guedes* (che si può leggere in Lopes 1990, p. 187).

¹² Sepúlveda 2013, p. 43.

¹³ I brani del *Livro* furono pubblicati su *A revista* (2, 1929; 4, 1929; 1, 1932); *Presença* (27, 1930; 34, 1931); *Descobrimento* (3, 1931 – 5 brani); *A Revolução* (I, 74, 1932).

¹⁴ Parlando di Bernardo Soares e del Barão de Teive, Pessoa le definisce “figuras... minhamente alheias”: “escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu” (Pessoa 2010, n. 463; Pessoa 2011, p. 508).

3. I dintorni dell'*Inquietudine*

Nel 1913, dunque, è dato a conoscere al pubblico un certo progetto *Inquietudine* attraverso il brano “Na floresta do alheamento”.

Questo che segue è un breve elenco di testi che potrebbero configurarsi come genettiane “soglie” del *Livro*¹⁵, con i titoli che effettivamente Fernando Pessoa aveva indicato nei suoi appunti:

1. *Peristilo* – 1913? (Pessoa 2010, n. 17; Pessoa 2011, p. 475)
2. Prefazione – 1915? (Pessoa 2010, n. 122; Pessoa 2011, p. 44)
3. Prefazione – 1917? (Pessoa 2010, n. 136; Pessoa 2011, p. 43)
4. Prefazione – 1917? (Pessoa 2010, n. 142; Pessoa 2011, p. AP.1)
5. (senza titolo) – 1917 (Pessoa 2010, n. 146; Pessoa 2011, p. AP.2)
6. (senza titolo) – 1929? (Pessoa 2010, n. 222; Pessoa 2011, p. 58)

Se i primi quattro brani furono pensati da Pessoa come testi d’apertura, visto il titolo che attribuisce loro, gli ultimi due, invece, li includiamo in questo elenco per congettura, sulla base del loro contenuto e per le relazioni che intessono con i brani prefaziali precedenti.

1. *Peristilo* – 1913?

Peristilo è un testo che potrebbe essere considerato, sia per il titolo¹⁶ sia per il contenuto, un testo d’apertura e, vista la sua struttura diegetica, si imporrebbe come “prefazione autoriale assuntiva”¹⁷.

Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos ao fim d’uma alameda abandonada. Colhi para escrevê-lo a alma de todas as flores, e dos momentos efêmeros de todos os cantos de todas as aves, teci eternidade e estagnação.

¹⁵ Nell’edizione italiana da me curata (Pessoa 2011b), che segue l’edizione critica di Pizarro (Pessoa 2010), ho spostato proprio questi brani in apertura delle due cosiddette fasi del progetto. Operazione simile è stata, poi, attuata dal filologo colombiano per la sua edizione per i tipi Tinta da China (Pessoa 2014). Tra le prefazioni (che si aprono con quella che qui è indicata con il n. 3), Pizarro non considera, tuttavia, né *Peristilo* né il testo n. 6, ma include una breve frase, che nell’edizione critica era il frammento n. 143, datato 18 settembre 1917.

¹⁶ Ricordo che il peristilio è il colonnato o il portico che cinge all’esterno una casa o un tempio.

¹⁷ Genette 1989, p. 193.

Tecedeira <>, sentei-me à janela da minha vida e esqueci que habitava e era, tecendo mortalhas para o meu tédio amortilhar-se, toalhas de linho casto para os altares do meu silêncio, <>

E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir. Regato que corre para um abismo-cinza que o vento espalha e nem fecunda nem é daninha <> — pus toda a alma em fazê-lo, mas não pensei nele fazendo-o, mas só em mim que sou triste e em ti que não és ninguém.

E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar; e porque de nada serve querer to dar, eu to dou...¹⁸.

Già da questo primo passo, lo stile riflette un'estetica molto prossima al decadentismo, facendo, dunque, da cornice a quei brani del *Livro*, tra cui "Na floresta do alheamento", che evocano questo tipo di immaginario. Al 1913 circa, infatti, risalgono una serie di brani, che, nella maggioranza, rimandano a una sorta di erotismo quasi mistico, con una ricorrenza di linguaggio religioso che insiste su rosari, sudari, unzioni, il quale dà foggia a una figura femminile che non è una figura reale, ma è un'astrazione, una sorta di aspirazione. Questi testi, come quelli che presentano titoli come "Madonna del silenzio", "Glorificazione delle sterili", "Apoteosi dell'assurdo", si collegano a un tipo di immaginario decadente, post-simbolista, vicino anche a uno dei primi movimenti letterari profilati, in seguito, da Fernando Pessoa, ovvero il Paulismo, dove prevalgono la stasi, la stagnazione, la rinuncia, l'abdicazione (che è un'altra parola chiave di tutti questi testi) accanto alla esperienza della giustapposizione di diversi spazi-tempo paralleli. Per esempio, la "Floresta do alheamento" è costruito sulla descrizione di ciò che Pessoa chiama *entresonho*, ovvero quel momento tra veglia e sogno, in cui il soggetto vive due esperienze allo stesso momento.

Torre do Silêncio das minhas ânsias, que este livro seja o luar que te faz outra na noite do Mistério Antigo!

Rio de Imperfeição dolorida, que este livro seja o barco deixado ir por tuas águas abaixo para nenhum mar que se sonhe.

Paisagem de Alheamento e de Abandono, que este livro seja teu como a tua Hora e se ilimite de ti como da Hora de púrpura aziaga.

¹⁸ Pessoa 2010, n. 17; Pessoa 2011, p. 475.

Corre um rio eterno por baixo da janela do meu silêncio. Vejo a outra margem sempre e não sei por que não sonho estar lá, outro e feliz. Talvez porque só tu consolas, e só tu embalas e só tu unges e oficiais¹⁹.

Sono qui evocati alcuni segnali di soglia (margine del fiume, finestra) che separano il mondo interiore da un mondo esteriore, e al tempo stesso permettono la comunicazione tra queste due dimensioni – come succederà con la finestra dell’ufficio o con i finestrini dei tram o dei treni nella seconda fase del *Livro*. Queste “soglie”, in entrambe le fasi, sono accomunate dalla dimensione del sogno. Il sogno è la via, il tramite attraverso cui il soggetto è se stesso ma è allo stesso tempo altro da sé, è chi vorrebbe essere, oppure chi è comunque, a prescindere dalla sua volontà.

Questa prima prefazione, dunque, rispecchierebbe un profilo di *Libro*, che però avrà vita abbastanza breve.

2. Prefazione – 1915?

Risale probabilmente al 1915 un testo a cui Pessoa appone il titolo di “Prefazione”, collegandolo al *Livro*. In questo, troviamo qualcosa di diverso rispetto a *Peristilo*: in questa “Prefazione” inizia infatti a delinearsi la volontà di attribuire i brani del (nuovo?) progetto *Livro do Desassossego* a un autore che avrebbe dovuto in questo modo garantirne l’unitarietà. In questo caso, dunque, la prefazione si conformerebbe, sempre nella definizione genettiana, come “allografa” rispetto al testo alla cui soglia si colloca²⁰.

Ele mobilara – é impossível que não fosse à custa de algumas coisas essenciais – com um certo e aproximado luxo os seus dois quartos. Cuidara especialmente das cadeiras—de braços, fundas, moles—, dos reposteiros e dos tapetes. Dizia ele que assim se criara um interior «para manter a dignidade do tédio». No quarto à moderna o tédio torna-se desconforto, mágoa física.

Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. Dera-se com ele o curioso fenómeno que com tantos – quem sabe, vendo bem,

¹⁹ Ibid.

²⁰ Genette 1989, pp. 259-271.

se com todos? – se dá, de as circunstâncias ocasionais da sua vida se terem talhado à imagem e semelhança da direcção dos seus instintos, de inércia todos, e de afastamento. Nunca teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas – a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo – percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, que fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si – a publicação deste seu livro. Até nisto – é curioso descobri-lo – as circunstâncias, pondo ante ele quem, do meu carácter, lhe pudesse servir, lhe foram favoráveis²¹.

In questa nuova prefazione si notano alcuni motivi che la collegano a quella precedente: la staticità, l'inerzia, il distacco, l'abdicazione, la falsa personalità sono di nuovo centrali, sottolineate anche dalle forme negative all'inizio del brano. Ma se, nella primissima fase, tutti questi elementi erano collocati in uno scenario naturalistico, composto da laghi, foreste, spazi aperti, viali alberati, vasche di raccolta dell'acqua, fontane, ecc., a partire dal 1915 l'ambientazione cambia: ci troviamo in un interno borghese con poltrone, tendaggi, tappeti, ecc. Ma soprattutto, si delinea una figura di autore del libro diversa da quella del prefatore, il quale si assume il compito di informare il lettore, presentando e valorizzando l'autore e il testo. Se, come è stato rilevato, è storicamente confermata la prassi della prefazione allografa specie per testi postumi, l'uso in questo lacerto prefaziale del *pretérito perfeito* e l'indulgenza a informazioni "d'ordine propriamente biografico"²² potrebbe far supporre lo stesso tipo di situazione editoriale.

3. Prefazione – 1917?

La terza prefazione rappresenta il brano più conosciuto del *Libro dell'inquietudine*. Pur risalendo possibilmente al 1917, è stata considerata da parecchi critici come la prefazione di tutto il progetto *Desassossego*.

²¹ Pessoa 2010, n. 122; Pessoa 2011, p. 44.

²² Genette 1989, p. 262.

Há em Lisboa um pequeno número de restaurantes ou casas de pasto [em] que, sobre uma loja com feitio de taberna decente, se ergue uma sobreloja com uma feição pesada e caseira de restaurante de vila sem comboios. Nessas sobrelojas, salvo ao domingo pouco frequentadas, é frequente encontrarem-se tipos curiosos, caras sem interesse, uma série de apartes na vida. O desejo de sossego e a conveniência de preços levaram-me, em um período da minha vida, a ser frequente em uma sobreloja dessas. Sucedia que, quando calhava jantar pelas sete horas, quase sempre encontrava um indivíduo cujo aspecto, não me interessando a princípio, pouco a pouco passou a interessar-me²³.

Il brano narra dell'incontro tra il narratore (lo stesso Fernando Pessoa?) e un uomo di cui non rivela il nome, ma di cui ci informa di molti aspetti. Lo incontra in una trattoria modestissima, tra visi e tipologie umane anonime e insignificanti. Se dalle "foreste dello straniamento" eravamo già passati a un interno borghese, in questa nuova prefazione allografa, invece, siamo introdotti in luogo pubblico di Lisbona, d'ambiente assai modesto. In questo brano, Lisbona entra in primo piano: è citata proprio in prima istanza, e diventerà quasi una sorta di personaggio nella seconda fase del *Libro dell'inquietudine*, specie nei frammenti del 1929-34. In questo brano del 1917, l'autore non ha ancora un nome, ma di costui il prefatore fornisce una prima descrizione abbastanza dettagliata dell'aspetto fisico e poi di ciò che "lombrosianamente" l'aspetto fisico poteva lasciar intuire della sua psicologia:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava—parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele. Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo

²³ Pessoa 2010, n. 136; Pessoa 2011, p. 43.

incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse²⁴.

Se compariamo queste due ultime prefazioni citate (nn. 2 e 3), si assiste a un graduale avvicinamento alla figura che sarà definitivamente (?) l'autore del *Livro*. Nella prima prefazione, si intravedeva un abbozzo della psicologia di questa figura: assolutamente asociale, che però decide di entrare in contatto con il narratore per consegnarli il "libro" affinché lo pubblichi. Mentre in quest'ultimo brano, l'elemento biografico dell'incontro tra editore e autore prende il sopravvento:

A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista Orpheu, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permitti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em Orpheu sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, so ía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também²⁵.

Poco prima aveva detto che si trattava di un addetto commerciale, per cui questa persona ha un lavoro, una fisionomia, degli interessi. Una delle funzioni della prefazione allografa è assolta in questo brano in modo più compiuto, venendo così ad aprire quel *Libro dell'inquietudine* che – nell'ultima fase, compresi i brani pubblicati – sarà preponderante.

4. Prefazione – 1917?

Fernando Pessoa insiste viepiù su quella che sarà questa nuova fisionomia di libro. In effetti troviamo un altro paratesto del 1917 direttamente connesso ai due appena citati, ancora una volta col titolo "Prefazione", che inizia così:

O meu conhecimento com Vicente Guedes formou-se de um modo inteiramente casual. Encontrávamo-nos muitas vezes no mesmo restaurante retirado e barato. Conhecíamos-nos de vista; descaímos, natu-

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

ralmente, no cumprimento silencioso. Uma vez, que nos encontrámos à mesma mesa, tendo o acaso proporcionado que trocássemos duas frases, a conversa seguiu-se. Passámos a encontrarmo-nos ali todos os dias, ao almoço e ao jantar. Por vezes saíamos juntos, depois do jantar, e passeávamos um pouco, conversando²⁶.

Se, nei brani precedenti abbiamo visto, in primo luogo, che l'autore del *Libro* parla in prima persona (*Peristilo*, 1913); poi che la persona che scrive il libro non è chi redige la prefazione (1915); poi ancora questo stesso prefatore ci racconta di come è venuto a contatto con l'autore del libro (1917), in quest'ultima prefazione allografa, infine, il prefatore rivela il nome dello scrittore: si tratta, per ora, di Vicente Guedes.

Come si nota, i due si trovano nella stessa trattoria (tranquilla ed economica) della prefazione più nota. Questa seconda prefazione del 1917 si pone esattamente come una sintesi della prima, ma aggiunge il nome dell'interlocutore – che sarà la figura autoriale del *Libro dell'inquietudine*. In questa fase, Vicente Guedes, autore del *Livro*, è descritto con alcuni tratti che coincidono con quelli evocati finora riguardo alle personalità "inquiete" che redigono questa opera:

Vicente Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre. Um estoicismo de fraco alicerçava toda a sua atitude mental. A constituição do seu espírito condenava-o a todas as ânsias; a do seu destino a abandoná-las a todas. Nunca encontrei alma, de quem passasse tanto. Sem ser por um ascetismo qualquer, este homem abdicara de todos os fins, a que a sua natureza o havia destinado. Naturalmente construído para a ambição, gozava lentamente o não ter ambições nenhuma²⁷.

5. (senza titolo) – 1917?

In un altro brano, questa volta senza titolo, ma dal profilo paratestuale, nel quale si aggiungono informazioni di ordine biografico riguardo all'autore (anche in questo caso, l'uso dei tempi verbali lascia supporre la sua dipartita, o almeno un suo allontanamento) è rivelata anche la natura del libro secondo quella che potrebbe considerare come la se-

²⁶ Pessoa 2010, n. 142; Pessoa 2011, AP.1.

²⁷ Ibid.

conda fase progettuale del *Desassossego*. Il frammento risale possibilmente sempre al 1917, e il libro è sempre attribuito a Vicente Guedes:

...este livro suave.

É quanto resta e restará duma das almas mais subteis na inércia, mais debochadas no puro sonho que tem visto este mundo. Nunca – eu o creio – houve criatura por fora humana que mais complexamente vivesse a sua consciência de si própria. Dandy no espírito, passeou a arte de sonhar através do acaso de existir.

Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida...

De Vicente Guedes não se sabe nem quem era, nem o que fazia, nem < > Este livro não é dele: é ele. Mas lembremo-nos sempre do que, por detrás de tudo quanto aqui está dito, coleia na sombra, misterioso.

Para Vicente Guedes ter consciência de si foi uma arte e uma moral; sonhar foi uma religião. Ele criou definitivamente a aristocracia interior, aquela atitude de alma que mais se parece com a própria atitude de corpo de um aristocrata completo²⁸.

Il libro è proposto ora come l'autobiografia di chi non è mai esistito, perché questo Guedes è giustamente un "Dandy no espírito" che "passeou a arte de sonhar através do acaso de existir".

6. (senza titolo) – 1929?

Se noi proseguiamo nella lettura di tutti frammenti, ci imbattiamo infine in un brano del 1929 che può anch'esso essere considerato prefaziale, perché vi si ritrovano collegamenti con i testi commentati sopra, in particolare l'ultimo, che propone la natura "biografica" o "autobiografica" del *Livro*. Ma c'è una differenza tra questo brano del 1929 e gli altri precedenti, perché questo frammento si pone a mo' di premessa non già di Fernando Pessoa nella sua qualità di editore del *Livro*: il brano è in prima persona, e l'io narrante è colui che redige il *Livro do Desassossego*. Si torna, dunque, come in *Peristilo* a una "prefazione autoriale".

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha auto-

²⁸ Pessoa 2010, n. 146; Pessoa 2011, AP.2.

biografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer²⁹.

Possiamo notare come questo lacerto colleghi il progetto *Livro* della seconda fase (una autobiografia di Vicente Guedes) con quello evocato dal narratore nella prima fase: se in *Peristilo*, il *Libro* “nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir”, in questa premessa, l'autore ammette che il suo libro, la sua biografia non “dice nulla”. Ma chi parla qui? Vicente Guedes o già Bernardo Soares? Non lo sappiamo. Possiamo solo sapere che il brano è messo in bocca all'autore del *Libro* – un autore del libro che in questi anni (dal 1929), come si evince dalla didascalia dei brani a stampa, è curato da Fernando Pessoa ma è composto da Bernardo Soares, aiuto contabile nella città di Lisbona.

Da questi brani prefaziali si conferma che, benché sia fuor di dubbio che esistano due fasi del progetto *LdoD*, il passaggio tra un progetto e l'altro non avviene durante i 9 anni di silenzio, bensì molto prima, prendendo corpo già attorno al 1915 e definendosi meglio nel 1917. Pur riconoscendo in questo disegno dalla lunga gestazione alcuni motivi che lo rendono unitario (il sogno, il doppio, l'incapacità di agire, la stasi, l'abdicazione, tra gli altri), nel 1929 Pessoa recupera definitivamente il progetto modernista (sensazionista), lasciandosi definitivamente alle spalle ogni traccia di paulismo.

Bibliografia

- Cabral Martins, Fernando (2000), *Editar Bernardo Soares*, in “Colóquio/Letras”, 155-156, pp. 220-225.
- Genette, Gérard (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi.
- Giménez, Diego (2013), *Fragmentación y Edición en el Libro del Desasosiego*, in “Mat.Lit.”, 1.1., pp. 57-73.
- Lopes, Maria Teresa Rita (1990), *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa*, Lisboa, Estampa.
- Pessoa, Fernando (1961), *Páginas escolhidas*, Petrus [Pedro Veiga] (ed.), Porto, Arte e Cultura.
- Pessoa, Fernando (1982), *Livro do desasossego*, Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha (ed.), Lisboa, Ática.

²⁹ Pessoa 2010, n. 222; Pessoa 2011, p. 58.

- Pessoa, Fernando (2010), *Livro do Desasocego*, Jerónimo Pizarro (ed.), 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando (2011a), *Livro do Desassossego*, Richard Zenith (ed.), 9.a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (2011b), *Il libro dell'inquietudine*, Valeria Tocco (ed.), Milano, Mondadori.
- Pessoa, Fernando (2014), *Livro do Desassossego*, Jerónimo Pizarro (ed.), Lisboa, Tinta da China.
- Pizarro, Jerónimo (2016), "Os muitos *Desassossegos*", in "Revista do CESP", v. 36, n. 55, pp. 11-27
- Sena, Jorge de (1984), "Introdução ao *Livro do Desassossego*", *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*, Lisboa, Edições 70, pp. 177-242.
- Sepúlveda, Pedro (2013), *Listas de Desassossego*, in "MatLit", 1.1., pp. 35-55.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2014), *O que nos ensinam os novos meios sobre o livro no Livro do Desassossego*, in "MatLit", 2.1., pp. 79-98.
- Zenith, Richard (2022), *Pessoa. Uma biografia*, Lisboa, Quetzal.

Autori e autrici

Ana Crelia Dias

Ana Crelia Dias é professora de Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É líder do grupo de pesquisa Literatura e Educação Literária, registrado no CNPq. É membro do GT Literatura e Ensino da Anpoll. É votante do Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Seção IBBY Brasil.

Antônio Carlos Secchin

Doutor em Letras pela UFRJ (1982) e professor emérito da mesma instituição (2013). Atuou em universidades renomadas no Brasil e no exterior (Bordeaux, Roma, Rennes, Mérida). É também autor premiado, incluindo prêmios do Instituto Nacional do Livro, da Academia Brasileira de Letras e do PEN Clube do Brasil.

Antônio Celso Alves Pereira

Antônio Celso Alves Pereira é doutor em Direito Público pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e pós-graduado em Política Internacional e História Diplomática pela Universidade de Lisboa. Reitor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – 1996/1999; presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ – 2000/2001. Professor aposentado das Universidade do Estado do Estado do Rio de Janeiro e Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Veiga de Almeida. Professor visitante e conferencista em várias universidades e instituições científicas do Brasil e do exterior. Autor de livros científicos e literários, artigos, ensaios, publicados no Brasil e no exterior. Sócio titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Antonio Maura

Antonio Maura (1953) é doutor em Filologia pela Universidade Complutense de Madrid (1997). Diretor da Cátedra de Estudos Brasileiros da mesma Universidade entre 2005 e 2009, onde organizou diversos cursos de literatura brasileira. Coordenou os encontros de “Escritores Brasileiros” na *Residencia de Estudiantes de Madrid* (2007-2019). É membro correspondente da Academia Brasileira de Letras desde 2011. Coordenou numerosas publicações sobre cultura brasileira como a *Revista de Cultura Brasileña* (2005-2013). Entre 2017 e 2022 foi diretor do Instituto Cervantes no Rio de Janeiro. Em 1997 recebeu a *Ordem do Rio Branco* por seu trabalho de divulgação da cultura brasileira. É autor do livro *Cartografia Literaria de Brasil* (Madrid, 2014). Também publicou a *Trilogia de Tagol* (Madrid, 2011), composta pelos romances *Voz de Humo*, *Ayno* e *Semilla de Eternidad*, assim como o livro de contos *Piedra y Cenizas* (2002). Traduziu, entre outras obras, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (Madrid, 2010).

Arianna Punzi

Arianna Punzi, professoressa ordinaria di Filologia romanza. Si è occupata principalmente di romanzi tristaniani in antico francese e della loro ricezione anche in altre aree linguistiche, con particolare attenzione ai volgarizzamenti di area italiana. Parallelamente ha dedicato indagini recenti al “Lancelot en prose”, ha studiato la trasmissione di letteratura classica nel Medioevo latino e romanzo, concentrandosi soprattutto sulla materia tebana e su quella troiana. Ha dedicato alcuni lavori alla Commedia di Dante Alighieri. È stata inoltre Presidente della Società Filologica romana.

Arnaldo do Espírito Santo

Arnaldo do Espírito Santo, professor catedrático emérito da Universidade de Lisboa, é Investigador Responsável do projecto *Res Sini-cae* do Centro de Estudos Clássicos. Integra o Projecto Internacional *Europa Renascens*. É membro de Mérito da *Academia Portuguesa da História*, membro da *Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa* e da *Pontificia Academia Latinitatis* (Vaticano). Coordenou a *Edição Crítica dos Sermões do Padre António Vieira* e da edição bilingue de *Clavis Prophetarum*. Faz parte do grupo que prepara a edição crítica d’*Os Lusíadas*, sob organização do Centro de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra e da Academia Brasileira de Letras.

É Presidente da Associação para o Desenvolvimento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem desenvolvido a sua investigação no domínio da cultura e das línguas clássicas, da cultura latina da Idade Média e do Renascimento, e da literatura portuguesa clássica.

Dinah Callou

É professora emérita da UFRJ. Graduação em Letras Anglo Germânicas/UFBA, 1959; Mestrado/UNB, 1965 e Doutorado/UFRJ, 1980, em Letras/Língua Portuguesa, e Pós-Doutorado em Linguística (UC-SB/1994-1995); Pesquisadora 1A do CNPq. A sua produção concentra-se nas áreas de Fonética/Fonologia e Morfo-Sintaxe, nas linhas de pesquisa Dialektologia e Sociolinguística e Linguística Histórica.

Érica Almeida

Possui graduação em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), Mestrado e Doutorado em Língua Portuguesa pela mesma Universidade (2006). Pós-Doutorado Júnior (CNPQ-UFRJ), 2011-2012). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro desde 2011. Tem experiência na área de Morfossintaxe, com ênfase em Sociolinguística e Linguística Histórica.

Carlos Reis

Carlos Reis é professor catedrático emérito da Universidade de Coimbra. Autor de mais de trinta livros, vários deles publicados fora de Portugal, em Espanha, Itália, Alemanha, França e Brasil; ensinou, como professor visitante, em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Uma parte da sua investigação foi consagrada a Eça de Queirós, sendo coordenador da respetiva edição crítica (em publicação pela Imprensa Nacional; 22 volumes já editados); é coordenador do projeto de investigação “Figuras da Ficção”, no âmbito do Centro de Literatura Portuguesa da Univ. de Coimbra. Dirigiu a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (nove volumes; Editorial Verbo; 1992-2015). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011), presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000) e comissário para o Centenário de José Saramago (2022). Recebeu os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço (2019) e Vergílio Ferreira (2020).

Ettore Finazzi-Agrò

Ettore Finazzi-Agrò é professor emérito de Literatura Portuguesa e Brasileira da *Sapienza* Universidade de Roma. Ele tem publicado livros e mais de 200 artigos sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa e vários ensaios sobre as obras de Manuel Bandeira, de Mário de Andrade e sobre outros importantes autores e temas de área lusófona. Ele publicou, em 2013, um livro intitulado *Entretempos. Mapeando a história da cultura brasileira*. Ele tem sido professor visitante em várias universidades portuguesas e brasileiras e recebeu, em 2014, o título de Doutor *honoris causa* pela Universidade Estadual de Campinas. Ele ganhou, em 2023, o prêmio *Blaise Cendrars* concedido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada e é membro correspondente da Academia Brasileira de Letras e da Academia das Ciências de Lisboa.

Evanildo Bechara †

Filólogo, linguista e lexicógrafo, foi professor titular e emérito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi membro do Comitê Científico da Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia (como representante da Academia Brasileira de Letras), membro da Comissão Nacional do Brasil junto ao Instituto Internacional de Língua Portuguesa (IILP), membro da Academia Brasileira de Filologia, sócio correspondente da Academia de Ciências de Lisboa, doutor *honoris causa* da Universidade de Coimbra, membro da *Société de Linguistique Romane*, membro da Academia Brasileira de Letras. Em 2018, em sua homenagem, foi criada pelo Instituto de Letras da UERJ a Cátedra Evanildo Bechara, com o objetivo de promover eventos sobre a língua portuguesa e estudos linguísticos no Brasil e no exterior.

Federico Bertolazzi

Federico Bertolazzi è professore associato e insegna Lingua, linguistica e traduzione portoghese e brasiliana e Letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università di Roma Tor Vergata. Si è ampiamente occupato dell'opera di Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen; ha al suo attivo diverse traduzioni, tra cui delle antologie poetiche dedicate a Camões e Pessoa.

Francesco Genovesi

Francesco Genovesi, dottore di ricerca in Filologia Romanza, ha insegnato in diverse università italiane prima di trasferirsi in Africa

subсахariana, dove ha trascorso un anno in Mozambico per un progetto di ricerca post-dottorato e ha insegnato per due anni presso l'Università di Dar es Salaam, in Tanzania. Attualmente è membro del CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias dell'Università di Lisbona e della Cattedra António Vieira – Sapienza, Università di Roma. I suoi principali ambiti di ricerca e pubblicazione riguardano le letterature africane in lingua portoghese, l'impatto delle esplorazioni di Lisbona del XV e XVI secolo nella formazione della modernità globale e l'influenza portoghese al di fuori del mondo ufficialmente lusofono.

Giorgio de Marchis

Giorgio de Marchis è professore ordinario di Letterature portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, dell'Università Roma Tre, dove coordina la Cattedra Camões, I.P. “José Saramago”. Ha tradotto autori angolani, brasiliani, mozambicani e portoghesi e curato diverse antologie di letteratura in lingua portoghese. Tra le più recenti pubblicazioni, si segnalano *Dal Dossier sul Portogallo alla Rivoluzione dei garofani. L'Antisalzalismo in Italia* (Nova Delphi, 2024) e il volume *Lezioni Italiane* (La Nuova Frontiera, 2022), che riunisce le conferenze tenute in Italia da José Saramago.

Giovanni Caravaggi

Giovanni Caravaggi (Varese 1934), professore emerito dell'Università di Pavia (2007), dove è stato ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (1972-2006). Condirettore della rivista «*Il Confronto Letterario*», Membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Membro corrispondente della Real Academia Española e della Reial Acadèmia de Bones Lletres di Barcellona. Ha ricevuto l'Encomienda de la Orden de la Reina Isabel la Católica. Ha pubblicato numerosi studi sulla poesia dei *cancioneros*, il petrarchismo spagnolo, l'epica del siglo de oro, il teatro barocco, la *Carta apologética* di Antonio Vieira, la poesia di Antonio Machado, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández. Ha curato l'edizione, con traduzione italiana a fronte, di opere di vari autori (Jorge Manrique, Juan Boscán, San Juan de la Cruz, Pedro Calderón de la Barca, Federico García Lorca e, nei *Meridiani* di Mondadori, Antonio Machado).

Isabella Tomassetti

Isabella Tomassetti è docente di Letteratura spagnola all'Università di Roma La Sapienza. Filologa di formazione, è specialista in poesia castigliana dei secoli XV e XVI. Ha affrontato lo studio tipologico e formale di alcuni generi lirici tardomedievali (*decir*, *villancico*, *glosa*) e ha pubblicato numerosi lavori sulla morfologia della tradizione poetica quattro-cincentesca e su questioni ecdotiche, concentrandosi in particolare su autori come Diego de Valera, Gómez de Rojas e Fernando de Herrera. I suoi interessi sono rivolti anche alla letteratura contemporanea, nell'ambito della quale si è occupata principalmente della traduzione e diffusione di alcuni autori importanti del XX secolo: ha curato l'edizione italiana del romanzo di Miguel de Unamuno, *Amore e pedagogia* e del saggio di María Zambrano *Isola di Porto Rico (nostalgia e speranza di un mondo migliore)*. Infine, ha curato un'antologia con testo a fronte del poeta spagnolo Antonio Colinas (Forlì, CartaCanta, 2024), alla cui poesia ha dedicato anche alcuni saggi.

Ivo Castro

Professor emérito da Universidade de Lisboa, onde ensinou durante 49 anos. A maior parte da sua produção científica situa-se em dois domínios de especialização: História da Língua Portuguesa e Crítica Textual. Fundou e dirige grupos de pesquisa dedicados à edição e ao estudo dos espólios manuscritos de Fernando Pessoa, Camilo Castelo Branco e José Leite de Vasconcelos.

Jorge Fernandes da Silveira

Professor aposentado Titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras e Professor Emérito da UFRJ, onde doutorou-se em Literatura Portuguesa, sob a orientação da Professora Cleonice Berardinelli (1982). Pesquisador 1A do CNPq, cujos últimos anos de investigação resultam no livro *O Retorno do Épico e Outras Voltas* (2023). Atualmente pesquisa, em termos históricos e imaginários, a passagem de Hannah Arendt por Lisboa, em 1941. Foi Professor Visitante em Universidades norte-americanas (Brown, Santa Barbara, Minesota) e na Universidade de Salamanca. Leitor apaixonado de Camões e Fiamma Hasse Pais Brandão, é autor dos livros *Portugal Maio de Poesia 61* (1986), *O Tejo é um Rio Controverso* (2008), *Verso com verso* (2003), títulos exemplares entre outros que imprimem o seu interesse nas Literaturas Portuguesa, Brasileira, Comparada e nos Estudos Intersemióticos entre a poesia, o cinema, a pintura, a fotografia, a música e o cotidiano.

Jorge Vaz de Carvalho

Licenciado em Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, Mestre em Literatura Comparadas pela Universidade Nova de Lisboa e Doutorado em Estudos de Cultura pela Universidade Católica Portuguesa. O seu trabalho literário inclui obras de poesia, conto, ensaio e tradução. Músico e cantor de fama internacional, foi Diretor da Orquestra Nacional das Artes. É professor da Faculdade de Ciências Humanas (FCH) da Universidade Católica Portuguesa.

José Luís Jobim

José Luís Jobim é professor titular da Universidade Federal Fluminense (UFF), ex-professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (aposentado), pesquisador e membro do Comitê Assessor do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Cientista do Nosso Estado (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ), e ex-presidente da Associação Brasileira de Literatura Brasileira de Literatura Comparada, da qual recebeu o prêmio Tania Franco Carvalhal (*Lifetime Achievement Award*). Foi professor convidado na *Universidad de la Republica* (Uruguai), na *Chaire des Amériques* (Université de Rennes 2, França), na Universidade de Illinois (EUA) e no *Institute for World Literature* (Harvard). É investigador do projeto PRINT/UFF.

Kenneth David Jackson

Kenneth David Jackson é professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Doutorou-se com Jorge de Sena na Universidade de Wisconsin. Interessa-se nos movimentos modernistas na literatura e artes, na cultura portuguesa na Ásia, na poesia, música e etnografia. Autor de: *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism in the Brazilian Avant-garde* (2021), *Machado de Assis: A Literary Life* (2015), *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (2010), *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006), o CD-ROM *Luís de Camões and the First Edition of The Lusíads, 1572* (2003), *A Vanguarda Literária no Brasil* (1998) e *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade* (1978). Contribuiu a *Colóquio: Letras* uma homenagem ao filósofo brasileiro Benedito Nunes e revelou as colunas esquecidas de Patrícia Galvão sobre Fernando Pessoa. É co-tradutor de dois romances brasileiros para o inglês, *Industrial Park* (1993), de Patrícia Galvão, e *Seraphim Grosse Pointe* (1979), de Oswald de Andrade.

Marcella Petriglia

Marcella Petriglia è borsista del programma “Investigação em Cultura Portuguesa” della Fundação Calouste Gulbenkian con un progetto che riprende e continua le ricerche condotte durante il dottorato in Linguística (Universidade de Évora) e in Scienze del testo dal Medioevo alla Modernità (Sapienza), conseguito nel 2023. È inoltre docente a contratto di Lingua e traduzione portoghese e brasiliana all’Università di Firenze, incarico che ha ricoperto anche alla Sapienza nell’a.a. 2023/2024. Ha tradotto per Carocci il volume di Sonia Netto Salomão *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, fortuna* e per i tipi di Nuova Cultura la raccolta di poesie in prosa di Eugénio de Andrade *Versanti dello sguardo*.

Marco Cícero Cavallini

Professor associado na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre (1999) e Doutor (2005) em História Social do Trabalho e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorado CAPES realizado junto ao Departamento de Studi Europei, Americani e Interculturali da Sapienza, Università di Roma. Desenvolve pesquisas na área de história e literatura, principalmente sobre os temas: Machado de Assis, história do Brasil, escravidão, patriarcalismo, imprensa, crítica e interpretação, literatura e cultura.

Marco Falcheiro Falleiros

Marcos Falchero Falleiros é professor de Literatura Brasileira e Comparada, aposentado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, Brasil. Realizou estágios de pós-doutorado na USP nos períodos 08-2006 a 07-2007 e 08-2010 a 07-2011, desdobrando estudos sobre Graciliano Ramos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Graciliano Ramos e Manuel Bandeira.

Maria Caterina Pincherle

Maria Caterina Pincherle è professoressa associata di Letterature portoghese e brasiliana alla Sapienza dal 2013. Tra i suoi primi studi, figurano volumi sul Modernismo brasiliano (*La città sincopata. Poesia e identità culturale nella San Paolo degli anni Venti*: Bulzoni, 1999, e *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto Antropofago*: Meltemi/Mimesis, 1999 e 2018). Attualmente si interessa alle letteratu-

re portoghese e brasiliana contemporanee e agli studi di genere. Tra le/gli ultime/i/ autrici e autori studiate/i: C.M. de Jesus, C. Evaristo, S. de Mello Breyner Andresen, R. Lísias, J.P. Cuenca, R. Figueiredo. Ha inoltre scritto su aspetti della cultura brasiliana non direttamente legati alla letteratura, come il cinema, la fotografia, la musica e la capoeira. È direttrice della rivista trimestrale *Letterature d'America* (Roma, Bulzoni).

Mariagrazia Russo

Mariagrazia Russo, Rettrice dell'Università Internazionale di Roma (UNINT), si è formata nell'Università la Sapienza di Roma e alla Sorbonne di Parigi, provenendo dal ruolo di professore associato all'Università degli Studi della Tuscia. Nel 2024 è stata insignita del titolo di Comendador da Ordem do Infante D. Henrique. Nell'Università romana è professoressa di prima fascia di di Lingua e traduzione portoghese e brasiliana nonché responsabile della "Cátedra Vasco da Gama" dell'Istituto Camões. I suoi interessi di ricerca, nati in ambito filologico-medievale, sono stati supportati da ricerche d'archivio con ritrovamento di documentazione inedita che fanno luce su importanti eventi della storia del mondo lusitano (tra gli altri, l'ambasciata di Alexandre Metelo in Cina; João de Barros; Diogo do Couto; Fernão Lopes de Castanheda; Rainha Jinga Mbandi; Tomás Pereira; Martino Martini; Padre António Vieira e la diaspora sefardita; l'espulsione dei gesuiti dal Portogallo). Ha affrontato problematiche inerenti aspetti critico-letterari relativi alla cultura canzonierile cinquecentesca, così come alla letteratura moderna e contemporanea portoghese, africana e brasiliana; letture intertestuali che hanno avuto come obiettivo quello di evidenziare gli stretti rapporti nei secoli tra Italia e Paesi di espressione portoghese; analisi traduttologiche, traduzioni e curatele di opere letterarie angolane, brasiliane, capoverdiane e portoghesi; studi di contatto linguistico; analisi in ambito ortografico, lessicografico, toponomastico e glottodidattico. È inoltre particolarmente interessata alla linguistica missionaria con riflessi sulla diplomazia luso-italiana e italo-luso-cinese e nipponica.

Maria Luísa Cerrón Puga

PhD (Brown University 1981) e doctora (Universidad Complutense de Madrid 1984). Professoressa associata di Letteratura spagnola (Autónoma de Madrid 1985-1992 e Sapienza di Roma 1992-2002); Ordinaria alla Sapienza dal 2002. Specializzata nei rapporti fra letteratura spagnola e

italiana del Cinquecento, ha pubblicato edizioni dell'umanista Pérez de Oliva e del petrarchista Francisco de la Torre; lavori su Francisco e Cosme de Aldana, Bernardo Tasso, Virginia Salvi e Palestrina, Guidiccioni, Aretino e Tiziano; sulle edizioni veneziane di Alfonso de Ulloa; catalogo dei libri spagnoli del Fondo Urbinato della Biblioteca Alessandrina; la censura negli Indici inquisitoriali spagnolo e romano (i diversi criteri; i casi di Petrarca, i petrarchisti, la *Celestina*, Erasmo); processo e beatificazione di Teresa de Ávila; fonti di Cervantes (Ariosto, Marsilio Ficino, le *Crónicas* aragonesi); il sacramento della confessione in *La Regenta* di Clarín; sul *Libro de Alexandre*. Attualmente conclude un *Catalogo ragionato delle antologie petrarchiste del Cinquecento* e l'edizione delle *Epistole* di San Girolamo tradotte da Juan de Molina (Valencia 1520).

Michela Graziosi

Michela Graziosi ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in Filologia e Letterature Romanze presso la Sapienza di Roma. Nella medesima università è Segretaria della Cattedra Vieira e cultrice della materia per la Cattedra di Lingua e traduzione portoghese e brasiliana. Dal 2018 al 2021 ha tenuto corsi di lingua portoghese per gli studenti erasmus outgoing presso il Centro Linguistico d'Ateneo (CLA) della Sapienza. È stata docente a contratto di Letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università D'Annunzio di Pescara (a.a. 2020/21), assegnista di ricerca presso la Sapienza di Roma (2022/23 e 2024/25) e ha infine tenuto un corso nell'ambito del Master in Traduzione Specializzata della Sapienza nel 2025. Attualmente continua a svolgere attività di ricerca nell'ambito del progetto "Mapping and Translating Spaces, Cultures and Languages: experiences from the missions connected to the Portuguese Empire (1540-1700), di cui fa parte dall'aprile del 2024.

Raphael Salomão Khéde

Raphael Salomão Khéde é professor associado de língua e literatura italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Concluiu seu pós-doutorado na universidade de Roma La Sapienza com pesquisa sobre a literatura italiana da Idade Média. É doutor em literatura comparada pela UERJ, com tese sobre a fase italiana de Murilo Mendes, e mestre em literatura brasileira pela UERJ, com dissertação sobre a figura do malandro na obra de João Antônio. Vem realizando pesquisas no âmbito da literatura comparada e dos estudos de tradução. Dedicar-se a estudar a fase italiana de Murilo Mendes e sua cor-

respondência inédita com diversos poetas modernistas brasileiros. Em 2023, publicou os volumes *Entre antigos e modernos: questões linguísticas e estilísticas*, e *Entre lêões de chácara e dedos-duros: a poética marginal de João Antônio*. Em 2024, publicou a segunda edição revista e acrescida de *Em busca de uma poesia universal: Murilo Mendes na Itália (1957-1975)*.

Roberto Antonelli

Roberto Antonelli è professore emerito della Sapienza Università di Roma, dove era già professore ordinario di Filologia romana. È Presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei per il triennio 1° agosto 2024 – 31 luglio 2027. Si è interessato alle origini e allo sviluppo delle letterature romanze fino al XIV secolo, con particolare riguardo alla lirica italiana e provenzale e al romanzo anglonormanno, analizzati nella fisionomia ecdotica, nelle strutture formali e nelle relazioni storio-culturali. In tale prospettiva ha privilegiato lo studio del rapporto tradizione-innovazione e il ruolo degli intellettuali europei nella società medievale e moderna, fino al XX secolo, con speciale riguardo ai secoli XIII-XIV e a Dante e Petrarca. Ha studiato lo sviluppo dell'idea di "Europa" dall'Antichità all'età contemporanea, promuovendo e coordinando ricerche e pubblicazioni sul canone letterario europeo e sul lessico europeo delle emozioni.

Sérgio Nazar David

Sérgio Nazar David (1964) nasceu em Além Paraíba (Minas Gerais). É autor dos livros de poemas *Onze Moedas de Chumbo* (2001), *A Primeira Pedra* (2006), *Tercetos Queimados* (2014), *O Olho e a Mão* (2018, com Ana Marques Gastão) e *Gelo* (2023); e de ensaios *Freud e a Religião* (2003), *O Século de Silvestre da Silva* (2007). Organizou as edições críticas de *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz* (2007), *Correspondência Familiar* (2012), *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães* (2016) e *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês* (2020), de Almeida Garrett. Tem no prelo a edição crítica de *O Corcunda por Amor/ Tio Simplicio/ Falar Verdade a Mentir/ O Conde de Novion* (Imprensa Nacional), também de Garrett, com previsão de publicação em 2025.

Silvia Cristina Martins de Souza

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, com Pós-Doutorado pela Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade Estadual de Londrina onde atua no Programa de

Pós-graduação em História Social e na graduação. Bolsista produtividade nível 2 do CNPq, desde 2008 e pesquisadora participante dos grupos de pesquisa História Social da Arte (UFPA), História Social da Cultura: literatura, imprensa e sociedade (UNIFESP) e História, Literatura e Sociedade (UFSC). Publicou artigos nas revistas Tempo, Varia História, Topoi, Diálogos, Antíteses, Estudos Ibero Americanos, Mundos do Trabalho, ArtCultura, AfroAsia e Boletim do Museu Emílio Goeldi; possui capítulos publicados em coletâneas no Brasil e em Portugal e é autora de *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte, Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro* e *Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques*.

Simone Celani

Simone Celani è professore ordinario di Lingua, traduzione e linguistica portoghese e brasiliana presso l'Università di Roma La Sapienza e coordinatore della cattedra "António Vieira" (Istituto Camões/Portogallo). Le sue principali aree di ricerca riguardano la storiografia linguistica, la traduzione, la filologia delle opere contemporanee (in particolare Fernando Pessoa), l'Africa lusofona. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni, tra cui *L'Africa di lingua portoghese* (2003), *Il fondo Pessoa* (2005), *Fernando Pessoa* (2012), *Alle origini della grammaticografia portoghese* (2012), *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali* (2016), *O espólio Pessoa* (2020) e, in collaborazione, *Lingue romanze in Africa* (2021) e *Culture di lingua portoghese* (2023), oltre alle edizioni di due opere di Fernando Pessoa (*Il Caso Vargas* e *Scritti sulla Lingua*, 2006).

Valeria Tocco

Valeria Tocco è professoressa ordinaria di Letteratura portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Ha prodotto lavori di taglio prevalentemente filologico, occupandosi di letteratura dal XVI-XVII secolo (poesia cortigiana, letteratura sapienziale, romanzo sentimentale, petrarchismo, epica) al XX secolo (Pessoa, Almada Negreiros, romanzo postmoderno), di letteratura africana (Neto, Knopli, Pepetela), e di linguistica (varietà e variazione linguistica). Si è inoltre dedicata alla traduzione (Pessoa, Almada Negreiros, Knopfli, Gil Vicente, Melo, Camões) e agli studi correlati, vincendo anche alcuni premi. È autrice, tra gli altri, dell'edizione commentata di *Os Lusíadas* di Camões (2001; 2.a ed. in c.d.s.), dei *Manifesti dell'avanguardia portoghese* (2002),

di una monografia sulla tradizione manoscritta del poema epico di Camões (2012), di una *Breve storia della letteratura portoghese* (2011), nonché di un volume a tre mani (con Roberto Francavilla e Inocência Mata), sulle *Letterature africane in lingua portoghese* (2022).

Curriculum vitae di Sonia Netto Salomão

Sonia Netto Salomão é Professora Catedrática Sênior de Língua, Tradução e Linguística Portuguesa e Brasileira no Departamento de Estudos Europeus, Americanos e Interculturais da Faculdade de Letras e Filosofia da Sapienza Universidade de Roma. Forma-se em Letras (Língua e literaturas vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo como professores, para a Língua e a Filologia, mestres como Celso Cunha e Leodegário de Azevedo Filho; para a literatura portuguesa, Cleonice Berardinelli e Jorge Fernandes da Silveira, e para a literatura brasileira, Cyro dos Anjos e Marlene Correa. Obtém o Mestrado (UFRJ, 1980) em Literatura brasileira, com o conceito de “Excelente”, com uma tese sobre a censura teatral no Brasil do século XIX, sob a orientação do Prof. Afrânio Coutinho, publicada com o título de *Censores de pincenê e gravata* (Rio de Janeiro, Codecri, 1981), premiada pelo INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas). A pesquisa, centrada em pareceres de censores do Conservatório Dramático Brasileiro, no século XIX, reveste-se de um valor histórico específico naqueles anos difíceis de combate à ditadura militar no país e foi logo completada, para a publicação, com entrevistas a figuras da vida nacional que tiveram obras censuradas, como Chico Buarque de Holanda, João Chaves, Amir Haddad, Plínio Marcos e outros, um ato ainda raro naquele período. Era também uma Análise de Discurso e inaugurava uma disciplina nova e importante da linguística, a partir do cruzamento dos pareceres dos censores com o discurso oficial da polícia e da ideologia dominante no período, com base nos documentos inéditos encontrados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A seguir, obtém o Doutorado (UFRJ, 1987) em Teoria da Literatura, com o conceito de “Excelente”, com uma tese sobre a narrativa brasileira contemporânea,

pós-64, sob a orientação do Prof. Eduardo Portella, em trabalho enriquecido pela sua experiência como colaboradora das páginas literárias do “Jornal do Brasil”, caderno literário de muito prestígio na época, e de “O Globo”, realizando crítica militante. Diversos capítulos da tese são publicados em revistas nacionais e estrangeiras. Nesta fase foi professora efetiva da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) onde ensinou Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, num momento em que a Teoria da literatura se difundia no Brasil, sendo o Departamento de Ciência da Literatura (UFRJ) o de maior prestígio no país. Nele inaugurou cursos de cultura afro-brasileira e de literatura para a infância, gênero ao qual dedicou vários estudos. Num período de censura, o valor alegórico dessa literatura representava uma espécie de oxigênio lançado às novas gerações. Do mesmo modo, era insustentável deixar fora do debate acadêmico a contribuição africana à cultura brasileira. Ainda no Brasil foi também assessora do Departamento de Educação do Município do Rio de Janeiro e Diretora de Planejamento da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção brasileira da Unesco, quando trabalhou no Projeto Ciranda de Livros, da Rede Globo, levando livros às favelas e aos mais remotos cantos do Brasil, além de ter colaborado com inúmeros projetos culturais e pedagógicos.

Em 1990, vence uma bolsa de Pós-Doutorado do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e se especializa na Itália sobre os estudos semióticos e filológicos, trabalhando com Luciana Stegagno Picchio, Cesare Segre e Maria Corti e publicando em 1993 um volume intitulado *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana*, da editora Ática de São Paulo. A pesquisa se insere numa linha de defesa do texto, principalmente num país, como o Brasil, que ainda não tinha se organizado para realizar edições críticas ou ações de pesquisa sistemática nos arquivos e representa uma síntese das principais contribuições italianas para o tema, de Umberto Eco à Maria Corti e Cesare Segre, incluindo a contribuição da *História da Literatura Brasileira* de Stegano Picchio.

A seguir descobre muito material sobre Antônio Vieira nas bibliotecas italianas e, juntamente com Silvano Peloso, dá vida a um Centro de Estudos Vieirianos em Viterbo (ACILB). Pesquisa na Biblioteca Vaticana, na Casanatense, no Arquivo dos Jesuítas, principalmente, o material relativo à permanência de Antônio Vieira em Roma, de 1669 a 1675, reconstruindo o contexto histórico dos sermões pregados e

escritos em italiano, ainda dispersos nos arquivos, e publicando-os, em versão moderna; em volume: A. Vieira, *Sermão da Sexagésima. Com uma rara versão italiana de 1668*, Brasília, Senado Federal, 1997; A. Vieira, *Sermões italianos*, Viterbo, Centro Studi Antonio Vieira / Sette-Città, 1998; A. Vieira, *As lágrimas de Heráclito*, São Paulo, Editora 34, 2001. O trabalho neste setor continua, com o aprofundamento das traduções da obra vieiriana na Itália e com o estudo dos arquivos. Em 2020, outro importante estudo sobre o Sermão do Mandato que teria sido alvo das críticas de Suor Inés Juana de la Cruz e cuja pesquisa iniciou em 2007 com uma publicação preliminar, chega a uma solução final após trabalho junto à Biblioteca Nacional da Espanha. A religiosa efetivamente leu uma tradução espanhola espúria, fruto da campanha sofrida por Vieira no período da Inquisição.

É contínua a atividade de promoção da literatura portuguesa e brasileira através da coordenação de volumes de autores como Clarice Lispector (*Água Viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990), Josué Montello (*Noite su Alcântara*, org. con trad. di A. Aletti, Milão, Bompiani, 1997), Antônio Vieira (*Sermone di Sant'Antonio ai pesci*, Gênova, Marietti, 1999), Antônio Celso, (*La Porta di Gerusalemme*, org. com S. Peloso. Trad. de L. Galli, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 1999), Machado de Assis (*Quincas Borba*, com trad. de E. Tantillo, Viterbo, Sette Città, 2009 e *Memoriale di Aires*, com trad. de S. N. Salomão e M. Petriglia, Roma, Queen Kristianka, 2025); Ana Maria Machado (*L'audacia di quella donna*, org. com trad. de C. Menchi, Roma, Nuova Cultura, 2023).

Publicou, ainda, diversos ensaios e estudos sobre a língua, muitos dos quais dedicados à nova cátedra de Língua e tradução, a primeira na Itália, com estudos específicos de linguística contrastiva, de crítica da tradução e da consideração da tradução como fenômeno cultural, entre os quais os volumes *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura* (Viterbo, Sette Città, 2007, com reedições). Neste volume a ironia de Machado de Assis é estudada como fenômeno retórico, muito apoiado na contribuição de Bakhtin, da semiótica da “pertinência” e da “inferência” de Sperber e Wilson e da estética da recepção da Escola de Konstanz. A presença de Clarice Lispector também é avaliada num confronto com a filosofia poética de Maria Zambrano e a teoria da palavra de Merleau-Ponty, entendendida como função corpórea, como gesto. Rubem Fonseca foi investigado numa revisitação das leis da cultura de massa e dos gêneros marcados, com o código particular

do romance policial no Brasil. Mário de Andrade e Guimarães Rosa, quanto à especificidade da língua literária e do valor do mito, abrindo-se para uma linha sempre presente nos estudos da autora: a do modernismo brasileiro. A ele serão dedicados muitos estudos, ao longo do seu percurso, incluindo a parte relativa a Carlos Drummond de Andrade e o seu laboratório da palavra, com incursões em aspectos relativos à herança camonianiana em Drummond. Já *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais* (Roma, Nuova Cultura, 2012), trabalho que discute a língua portuguesa do ponto de vista histórico e geográfico a partir dos principais fenômenos linguísticos e sociolinguísticos, constitui-se como fonte de referência na Itália para os estudos da língua portuguesa, com questões como língua e identidade nacional (Eça de Queirós, Agostinho Neto, José de Alencar), a língua familiar brasileira (Lígia Bojunga) e aspectos interlinguísticos relativos à tradução italiana de Guimarães Rosa e Machado de Assis, inaugurando uma metodologia atenta ao valor filológico e cultural da tradução. Já *Temas da língua portuguesa: do pluricentrismo à didática*, (Roma, Nuova Cultura, 2020), coletânea de estudos com a participação de estudiosos brasileiros, portugueses e italianos aborda temas contemporâneos do português como língua pluricêntrica. Outro interesse neste âmbito refere-se aos ditados populares estudados também do ponto de vista da Análise do Discurso. A Machado de Assis dedicou vários estudos sobre as traduções italianas e os aspectos relativos à retórica. Em volume, *Machado de Assis: dal “Morro do Livramento” alla Città delle Lettere*, Viterbo, Sette Città, 2007, com reedições e *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], Rio de Janeiro, EdUERJ, 2019, 2ª. ed (Prêmio Jabuti 2017). Em italiano, *Machado de Assis e il canone occidentale, poetica, contesto e fortuna* (Roma, Carocci, 2023), igualmente premiado (Prêmio do Júri, Pegasus International, 2024; Primeiro lugar na categoria “Ensaio” do “Premio Letterario Internazionale ‘The Alchemy of Poetry’ – Italia-Londra 2024”; Diploma de Mérito na Categoria “Ensaaios” do Prêmio “I Murazzi”, 2024) e *Machado de Assis, a complexidade de um clássico* (Sapienza Università Editrice, 2024, org.). O primeiro volume, em italiano, é uma síntese da obra do autor. O segundo discute os vários processos através dos quais Machado de Assis se relacionou com os diversos modelos do cânone ocidental, reescrevendo-os, negando-os, criando pastiches e dessacralizações. Além disso, trabalha com a poética machadiana como jogo e blefe. Apresenta também muitas novidades sobre as fontes machadianas e resulta ser, no fim, um estudo de li-

teratura comparada, tratando da tradução como fenômeno totalizante, segundo a Escola de Tartu, mas aberta às contribuições de outras escolas como a francesa, a norteamericana e a inglesa. No terceiro volume, fruto do primeiro congresso dedicado à obra de Machado de Assis na Itália, selecionou nove itens em que especialistas machadianos de todo o mundo discutem a complexidade da obra do autor carioca, das questões identitárias aos gêneros menos estudados.

Nos seus mais de 150 títulos publicados, dedicou 14 volumes individuais e 15 volumes coletivos, artigos e ensaios, aos temas da censura, da literatura popular, do barroco de Antônio Vieira e aos seus inéditos, ao oitocentos de Machado de Assis e de Eça de Queirós, à narrativa brasileira e portuguesa do novecentos. Nos últimos anos tem-se dedicado à história da língua portuguesa e aos problemas teóricos da tradução. Entre os seus últimos trabalhos, *Traduzione, tradizioni* (Costellazioni, 7, 2018); *Machado de Assis e il canone occidentale, poetica, contesto e fortuna* (Roma, Carocci, 2023), *“Livre no tempo e em pedra aprisionada”: Roma nas culturas de língua portuguesa* (org. de Salomão, Russo, Bertolazzi, de Marchis, Celani, Roma, Nuova Cultura, 2024: open access); *Machado de Assis: A complexidade de um clássico*, (org., Coleção Studi e Ricerche/Studi latinoamericani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2024: open access) e *Memoriale di Aires* (trad. de S. N. Salomão e M. Petriglia, Roma, Queen Kristianka, 2025).

Sonia Salomão, enfim, fundou com Silvano Peloso a Cátedra Antônio Vieira, patrocinada pelo Instituto Camões de Lisboa, que dirigiu de 2015 a 2023, sendo hoje sua Pesquisadora Sênior. É membro do Doutorado em Ciências do Texto do Departamento de Estudos europeus, americanos e interculturais, da Società Filologica Romana, Sócia Fundadora, Honorária e ex Presidente da Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros (AISPEB, 2019-2022), membro do Pen Clube do Brasil, além de pertencer a diversos Conselhos editoriais na Itália e no exterior. Dirige a coleção *Luso Brasiliana*, dedicada a temas relativos à complexa área científica que conjuga não só Portugal e Brasil como também a África e algumas áreas asiáticas de língua portuguesa, e é co-diretora da Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani, de classe A. Não se pode esquecer igualmente a sua ação dirigida aos acordos de colaboração internacional com universidades portuguesas e brasileiras. É também conferencista convidada por instituições como a Accademia dei Lincei, a Fundação José Saramago, a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Academia Brasileira de Letras, a Biblioteca Municipal de Madrid, a Harvard University e a

Harvard / DRCLAS Brazil Studies Program e por universidades como as de Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo, Évora, Barcelona, Nancy, Rennes, Napoli, Perugia, Viterbo, Venezia, University of California, Santa Barbara, University College London, Yale, entre outras.

Em 2023 foi agraciada com a Medalha Rio Branco no grau de “Comendador” pelo valor científico dos seus trabalhos e da sua ação cultural em favor da cultura brasileira a nível internacional. A Medalha lhe foi entregue em cerimônia oficial na Embaixada do Brasil em Roma, com a presença de todos os embaixadores da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, assim como de representantes do âmbito acadêmico e cultural. Em 2024 a Casa de Cultura Dirce Riedel da Universidade do Estado do Rio de Janeiro prestou-lhe uma homenagem à carreira, com a gravação de um depoimento público.

Para maiores informações: <https://soniasalomao.com/>

Sonia Netto Salomão è stata professoressa ordinaria del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza Università di Roma, dove è stata titolare dell'insegnamento di Lingua, traduzione e linguistica portoghese e brasiliana dal 2002. È stata professoressa di ruolo presso la Facoltà di Lettere dell'Università Federale di Rio de Janeiro (UFRJ) e l'Istituto di Lettere dell'Università Statale di Rio de Janeiro (UERJ), nelle quali ha insegnato Letteratura brasiliana e Teoria della letteratura. Laureata in Lettere presso l'UFRJ (indirizzo Lingua e Letterature Moderne), ha avuto per professori maestri come Celso Cunha e Leodegário de Azevedo Filho per la lingua e la filologia, Cleonice Berardinelli e Jorge Fernandes da Silveira per la letteratura portoghese e Cyro dos Anjos e Marlene Correa per la letteratura brasiliana. Ha conseguito il Mestrado (UFRJ, 1980) con il massimo dei voti e la lode in Letteratura brasiliana, con una tesi sulla censura teatrale in Brasile nel secolo XIX, vincitrice del Premio INACEN (Istituto Nazionale di Arti Sceniche) nel 1981, sotto la supervisione del professore Afrânio Coutinho. Il lavoro, che ha assunto un valore storico rilevante in quegli anni difficili di lotta contro la dittatura militare nel Paese, è stato presto completato per la pubblicazione con interviste a personaggi della vita nazionale le cui opere erano state censurate, come Chico Buarque de Holanda, João Chaves, Amir Haddad, Plínio Marcos e altri. Il volume, anche se frutto di una tesi accademica, ha integrato la lista dei *best sellers* per molto tempo ed è ancora un riferimento a livello nazionale e internazionale. Si trattava di un'iniziativa ancora rara in quel periodo. Lo studio in questione si configurava inoltre come un'Analisi del Discorso che inaugurava una nuova e importante disciplina della linguistica, a partire dall'incrocio dei pareri dei censori con il discorso ufficiale della polizia e l'ideologia dominante dell'epoca, sulla base di documenti inediti ritrovati nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro.

Successivamente ha ottenuto il Dottorato di Ricerca (UFRJ, 1987) in Teoria della letteratura, conseguendo il massimo dei voti e la lode, con una tesi sulla produzione narrativa del periodo dittatoriale, catalogata secondo i generi del memorialismo, del grottesco e del pastiche, sotto la supervisione del professore Eduardo Portella. Il lavoro di tesi è stato arricchito dalla sua esperienza come collaboratrice delle pagine letterarie del "Jornal do Brasil" e "O Globo", svolgendo critica militante in un periodo in cui i quaderni letterari di questi giornali godevano di un grande prestigio. Numerosi estratti della tesi saranno poi pubblicati in diverse

riviste nazionali e internazionali. In questa fase è stata professoressa di ruolo presso l'Università Federale di Rio de Janeiro (UFRJ) e l'Università Statale di Rio de Janeiro (UERJ), dove ha insegnato Letteratura brasiliana e Teoria della letteratura, in un momento in cui quest'ultima disciplina cominciava a diffondersi in Brasile. Presso il Dipartimento di Scienze della letteratura (UFRJ), il più prestigioso del Paese nel suo settore all'epoca, ha inaugurato corsi di cultura afro-brasiliana e letteratura per l'infanzia, genere al quale ha dedicato vari studi. In un periodo di censura, il valore allegorico di questa letteratura rappresentava una specie di ossigeno per le nuove generazioni. Allo stesso modo, era inconcepibile escludere dal dibattito accademico il contributo africano alla cultura brasiliana.

In Brasile è stata anche membro del Departamento de Educação do Município di Rio de e Direttrice della Pianificazione Strategica della Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), sezione brasiliana dell'UNESCO, quando ha lavorato al Progetto "Ciranda de Livros" della Rete Globo, portando libri nelle favelas e nelle zone più remote del Brasile, collaborando inoltre con numerosi progetti culturali e pedagogici.

Nel 1990, con una borsa di ricerca post Dottorato del CNPq (Consiglio Nazionale dello Sviluppo Scientifico e Tecnologico), si è specializzata in Italia sugli studi semiotici e filologici, lavorando con Luciana Stegagno Picchio, Cesare Segre e Maria Corti, pubblicando il volume *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana* (1993). La ricerca s'inserisce in una linea di difesa del testo, soprattutto in un Paese come il Brasile che non si era ancora organizzato per realizzare edizioni critiche o azioni di ricerca sistematica negli archivi, e rappresenta una sintesi dei principali contributi italiani sul tema, da Umberto Eco a Maria Corti e Cesare Segre, includendo il contributo della *Storia della Letteratura Brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio.

In seguito ha scoperto un considerevole materiale su Antônio Vieira nelle biblioteche italiane e, insieme a Silvano Peloso, ha dato vita a un Centro di Studi Vieiriani a Viterbo (ACILB), fondando insieme al collega la Cattedra Antônio Vieira della Sapienza / Instituto Camões, che ha diretto dal 2015 al 2023. Ha lavorato prevalentemente presso la Biblioteca Vaticana, la Casanatense e l'Archivio dei Gesuiti sul materiale relativo alla permanenza di Antônio Vieira a Roma dal 1669 al 1675, ricostruendo il contesto storico dei sermoni predicati e scritti in italiano, ancora dispersi negli archivi, pubblicandoli infine in versione

moderna: A. Vieira, *Sermão da Sexagésima. Con una rara versione italiana del 1668*. Brasília, Senado Federal, 1997; A. Vieira, *Sermões italianos*, Viterbo, Sette-Città, 1998; A. Vieira, *As lágrimas de Heráclito*, São Paulo, Editora 34, 2001. Gli studi vanno avanti e, nel 2020, un'altra importante risposta è data alla polemica che ha coinvolto Vieira a sua insaputa. La ricerca nella Biblioteca Nazionale di Spagna ha confermato che il Sermone del Mandato che era alla base delle critiche di Suor Inés Juana de la Cruz era una traduzione spagnola spuria. La pubblicazione preliminare del 2007, che chiedeva quale sermone la religiosa avrebbe consultato, ha una risposta definitiva con base nel foglietto trovato a Madrid.

Nel suo lavoro di ricerca si è dedicata principalmente al recupero e all'interpretazione della memoria artistico-letteraria portoghese e brasiliana attraverso la storia delle istituzioni e allo studio in chiave filologico-letteraria di testi dispersi in biblioteche e archivi. Ha anche elaborato teoricamente concetti riguardanti la critica letteraria e la teoria della traduzione, considerando il testo letterario come un processo, con un'attenzione filologica, linguistica e culturale, avendo a suo attivo numerose pubblicazioni relative al confronto di testi in italiano e portoghese.

Fra i suoi temi principali, oltre alle ricerche in ambito storico-culturale, sulla narrativa e sulla poesia novecentesca (Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector), l'Ottocento portoghese (Eça de Queirós) e brasiliano (Machado de Assis), con la pubblicazione di diversi saggi. Fra i volumi si annoverano: *Machado de Assis: dal "Morro do Livramento" alla Città delle Lettere*, Viterbo, Sette Città, 2007, con riedizioni, e *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, [2016], Rio de Janeiro, EdUERJ, 2019, 2° ed. (Premio Jabuti 2017). In traduzione italiana: *Machado de Assis e il canone occidentale, poetica, contesto, fortuna*, Roma, Carocci, 2023 (Premio Letterario Roma International, Pegasus, 2023 e I Murazzi, 2023). Ha curato, nel 2024, il volume *Machado de Assis. A complexidade de um clássico*, Roma, Sapienza University Press, 2024 (in open access). Il primo volume, in italiano, è una sintesi dell'opera dell'autore. Il secondo discute i vari processi attraverso i quali Machado de Assis si è rapportato con il canone occidentale — riscrivendolo, negandolo, creando pastiches e dissacrazioni —, fino ad affrontare la poetica machadiana come gioco e bluff. Questo volume presenta molte novità sulle fonti machadiane e si configura inoltre come uno studio di letteratura comparata. Affronta infine la traduzione come fenomeno globale, secondo la Scuola di Tartu, ma si mostra aperto anche ai contributi di altre scuole, come la

francese, la nordamericana e l'inglese. Il terzo volume, frutto del primo congresso dedicato all'opera di Machado de Assis in Italia, raccoglie contributi nei quali specialisti machadiani di tutto il mondo discutono la complessità dell'opera dell'autore carioca, dalle questioni identitarie ai generi meno studiati. In tutti questi lavori il contributo di Sonia Netto Salomão, infine, articola critica letteraria, teoria della letteratura, traduzione e aspetti linguistici.

Ha pubblicato, inoltre, diversi saggi e studi sulla lingua e sulla linguistica contrastiva portoghese / italiano, molti dei quali dedicati alla nuova Cattedra di Lingua e traduzione, la prima in Italia, con studi specifici sulla linguistica contrastiva, sulla critica della traduzione e sulla concezione della traduzione come fenomeno culturale, fra i quali, in volume, *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura* (Viterbo, Sette Città, 2007, con riedizioni). In questo volume l'ironia di Machado de Assis è studiata come fenomeno retorico, fortemente sostenuto dal contributo di Bachtin, dalla semiotica della "pertinenza" e dell'"inferenza" di Sperber e Wilson e dall'estetica della ricezione della scuola di Kostanz. La presenza di Clarice Lispector è valutata in un confronto con la filosofia poetica di María Zambrano e con la teoria della parola di Merleau-Ponty, intesa come funzione corporea, gesto. Rubem Fonseca è stato analizzato attraverso una rivisitazione delle leggi della cultura di massa e dei generi marcati, Mário de Andrade e Guimarães Rosa vengono affrontati nella prospettiva della lingua letteraria e per quel che concerne il valore del mito, avviando una linea di ricerca che sarebbe stata sempre presente negli studi dell'autrice: quella del modernismo brasiliano. A quest'ultimo saranno dedicati numerosi studi lungo il suo percorso, compresa la parte relativa a Carlos Drummond de Andrade e al suo laboratorio della parola, con incursioni su aspetti legati all'eredità camoniana in Drummond.

A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais (Roma, Nuova Cultura, 2012) si configura come punto di riferimento in Italia per gli studi sulla lingua portoghese, con questioni come lingua e identità nazionale (Eça de Queirós, Agostinho Neto, José de Alencar), la lingua familiare brasiliana (Lígia Bojunga) e aspetti interlinguistici relativi alla traduzione italiana di Guimarães Rosa e Machado de Assis, inaugurando una metodologia attenta al valore filologico e culturale della traduzione. *Temas da língua portuguesa, do pluricentrismo à didática* (Roma, Nuova Cultura, 2020), raccolta di studi che include la partecipazione di studiosi brasiliani, portoghesi e italiani, presenta tematiche

contemporanee del portoghese analizzato come lingua pluricentrica. Infine, un altro filone dei suoi studi linguistici riguarda gli idiomatismi studiati secondo l'Analisi del Discorso.

Continua è stata la sua attività di promozione della letteratura portoghese e brasiliana con diverse curatele, prefazioni e postfazioni su autori come: Clarice Lispector (*Água Viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990), Josué Montello (*Notte su Alcântara*, org., con trad. di A. Aletti, Milano, Bompiani, 1997), Antônio Vieira (*Sermone di Sant'Antonio ai pesci*, Trad. di E. Barca, Genova, Marietti, 1999), Machado de Assis (*Quincas Borba*, Viterbo, Sette Città, 2009; e *Memoriale di Aires*, trad. di S. N. Salomão e M. Petriglia, Roma, Queen Kristianka, 2025), Ana Maria Machado (*L'audacia di quella donna*, org., con trad. di C. Menchi, Roma, Nuova cultura, 2023). Fra i suoi ultimi lavori si segnala, inoltre, il volume *"Livre no tempo e em pedra aprisionada": Roma nas culturas de língua portuguesa* (org. di Salomão, Russo, Bertolazzi, de Marchis, Celani, Roma, Nuova Cultura, 2024), frutto di una *Summer School* organizzata durante la sua Presidenza AISPEB insieme a quattro università romane.

Ha prestato grande attenzione anche agli accordi internazionali di collaborazione scientifica e culturale con università estere che ha portato avanti in un attivo lavoro di intercambio. Esercita, inoltre, attività di conferenziere in istituzioni come l'Accademia dei Lincei, la Fundação José Saramago, la Fundação Casa de Rui Barbosa, l'Academia Brasileira de Letras, la Biblioteca Municipal de Madrid, la Harvard University e la Harvard/DRCLAS Brazil Studies Program e nelle università come quelle di Lisbona, Rio de Janeiro, São Paulo, Évora, Barcelona, Nancy, Rennes, Napoli, Perugia, Viterbo, Venezia, Santa Barbara, California, University College London, Yale, fra le altre.

Membro del collegio docente del Dottorato di Ricerca in Scienze del testo del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza, è ex Direttrice e Ricercatrice Senior della Cattedra "Antonio Vieira" della Sapienza / Instituto Camões di Lisbona e ex Presidente e socia onoraria dell'AISPEB (Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani), membro della Società Filologica Romana e del Pen Clube do Brasil. Fa parte di diverse associazioni scientifiche e di consigli editoriali in Italia e all'estero: dirige la collana *Luso Brasileira*, su temi relativi alla complessa area scientifica che coinvolge non solo Portogallo e Brasile, ma anche l'Africa e alcune aree asiatiche, ed è inoltre co-direttrice della Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani.

Nel 2023 è stata insignita della Medaglia Rio Branco con il grado di “Commendatore” per il valore scientifico dei suoi lavori e per la sua azione culturale a favore della cultura brasiliana a livello internazionale. La medaglia le è stata consegnata in una cerimonia ufficiale presso l’Ambasciata del Brasile a Roma, alla presenza di tutti gli ambasciatori della Comunità dei Paesi di Lingua Portoghese (PALOP) nonché di rappresentanti del mondo accademico e culturale. Nel 2024 la Casa de Cultura Dirce Riedel dell’Universidade do Estado do Rio de Janeiro le ha fatto un omaggio alla carriera con la registrazione di una testimonianza pubblica.

Per maggiori informazioni: <https://soniasalomao.com/>

Bibliografia di Sonia Netto Salomão

A cura di Marcella Petriglia

Monografie¹

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
<i>Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil</i>	Codecri	Rio de Janeiro	1981	204
<i>Personagens da literatura infanto-juvenil</i>	Ática	São Paulo	1990	96
<i>Tradição e invenção: a semiótica literária italiana</i>	Ática	São Paulo	1993	160
<i>Antônio Vieira, Sermão da Sexagésima. Com uma rara versão italiana de 1668. Edição, comentário e notas de Sonia N. Salomão</i>	Senado Federal	Brasília	1997	112
<i>Cláudio Manuel da Costa</i>	Agir	Rio de Janeiro	1997	146
<i>Antonio Vieira: Sermões italianos. Edição, introdução e notas de Sonia N. Salomão</i>	Sette Città	Viterbo	1998	250
<i>Antônio Vieira. As lágrimas de Heráclito. Texto original italiano do padre Antônio Vieira com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução e notas de Sonia N. Salomão.</i>	Editores 34	São Paulo	2001	207
<i>A língua portuguesa nos seus aspectos multiculturais</i>	Sette Città	Viterbo	2007	118
<i>Da palavra ao texto: estudos de linguística, filologia, literatura</i>	Sette Città	Viterbo	2005 (2012 ³)	167
<i>A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais</i>	Nuova Cultura	Roma	2012	302
<i>Machado de Assis, dal "Morro do Livramento" alla Città delle Lettere</i>	Sette Città	Viterbo	2005 (2014 ⁴)	151

¹ Le pubblicazioni firmate Sonia Salomão Khéde verranno indicate con un asterisco.

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
<i>Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura</i> ²	EdUERJ	Rio de Janeiro	2016 (2019 ²)	434
<i>Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, fortuna</i> (trad. it. di M. Petriglia)	Carocci	Roma	2023	324

Curatele

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
<i>Os contrapontos da literatura (Arte, Ciência e Filosofia)</i>	Vozes	Petrópolis	1983	134
<i>Literatura Infanto-juvenil: um gênero polêmico</i>	Vozes	Petrópolis	1986	168
<i>Aspetti e tendenze della letteratura brasiliana</i>	Bulzoni	Roma	1987	150
<i>Ilustradores brasileiros de literatura infantil e juvenil</i> (a cura di S. N. Salomão e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil)	Consultor	Rio de Janeiro	1989	210
<i>La porta di Gerusalemme di Antônio Celso</i> (a cura di S. Peloso, S. N. Salomão; trad. it. di L. Galli)	Baroni	Viareggio	1999	195
<i>Machado de Assis, Quincas Borba</i> (trad. it. di E. Tantillo)	Sette Città	Viterbo	2009	322
<i>Antonio Vieira. Celebrazioni per il IV centenario della nascita (1608-2008). Studi, contributi, documenti</i> (a cura di S. Peloso, S. N. Salomão, S. Celani).	Sette Città	Viterbo	2012	338
<i>Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli</i> (a cura di S. N. Salomão, G. De Marchis, S. Celani)	Nuova Cultura	Roma	2014	192
<i>Costellazioni, 7. Traduzione, tradizioni</i>	Pagine Editore	Roma	2018	225
<i>Temas da língua portuguesa: do pluricentrismo à didática</i>	Nuova Cultura	Roma	2020	262
«Et multiplex erit scientia». Voci del passato nella complessità della memoria / <i>Vozes do passado na complexidade da memória. Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso</i> (a cura di S. N. Salomão, S. Celani, J. L. Jobim)	Nuova Cultura	Roma	2020	508
<i>A. M. Machado, L'audacia di quella donna</i> (trad. it. di C. Menchi)	Nuova Cultura	Roma	2023	194

² Il volume ha vinto il Premio Jabuti per la categoria Teoria/Critica letteraria.

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
<i>“Livre no tempo e em pedra aprisionada”. Roma nas culturas de língua portuguesa</i> (a cura di S. N. Salomão, M. Russo, G. De Marchis, S. Celani, F. Bertolazzi)	Nuova Cultura	Roma	2024	336
<i>Machado de Assis: a Complexidade de um clássico</i>	Sapienza Università Editrice	Roma	2024	328

Articoli su rivista

Titolo	Rivista	Numero	Anno	Pagine
«Literatura infanto-juvenil: ideologia e consciência»	<i>Tempo brasileiro</i>	63	1980	34-45
«O grotesco na ficção brasileira contemporânea»	<i>Convivência. Revista do P.E.N. Clube do Brasil</i>	9	1982	15-18
«A prática cultural de dominação simbólica nos textos infanto-juvenis»	<i>Ciência e cultura</i>	12	1983	534-546
«O teatro pós-romântico»	<i>Tempo brasileiro</i>	72	1983	116-124
«Il mito nella narrativa contemporanea: continuità e rottura di una tradizione»	<i>Litterature d'America</i>	35	1987	5-15
«Memorialismo e identidade»	<i>O eixo e a roda</i>	6	1988	181-195
«Vias e desvios da representação na literatura brasileira contemporânea: o exemplo de Clarice Lispector e de Rubem Fonseca»	<i>Il confronto letterario</i>	11	1989	205-219
«O discurso ideológico da censura teatral»	<i>Cultura Vozes</i>	6	1992	31-46
«A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> »	<i>Il confronto letterario</i>	24	1995	473-503
«A palavra sincrética no universo poético de Agostinho Neto»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	5	2003	69-75
«Antônio Vieira e a babel das línguas: interpretar e projetar, comunicar e agir»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	4	2003	67-78
«Cesare Segre e o Brasil; a permanência de uma opção crítico-metodológica»	<i>Revista Discurso</i>	19/20	2007	205-222
«Dante na tradição brasileira»	<i>Crítica del testo</i>	XIV	2011	375-389
«Machado de Assis em tradução italiana: sistema retórico e códigos de época entre duas línguas e duas culturas»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	XIII	2013	25-35

Titulo	Rivista	Numero	Anno	Pagine
«Carlos Drummond de Andrade e o laboratório da palavra no Modernismo brasileiro»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	XV	2013	27-36
«Aspectos da construção cultural, literária e linguística do Brasil na segunda metade do século XIX: d'O Cortiço ao Quincas Borba»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	XVI	2015	49-66
«Duas palavras e um testemunho»	<i>Fragmentum</i>	45	2015	145-146
«La grammatica delle frasi relative in portoghese e la questione dell'acquisizione»	<i>Costellazioni</i>	4	2017	159-171
«A variação na interlocução: como traduzir?»	<i>Diadorim</i>	20	2018	227-244
«Le tradizioni della traduzione: Shakespeare e il caso <i>Dom Casmurro</i> »	<i>Costellazioni</i>	7	2018	45-62
«As versões italianas d'O Crime do Padre Amaro: por uma crítica da tradução»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	XXI	2019	59-67
«A dimensão da natureza no <i>Macunaima</i> »	<i>Letterature d'America</i>	170	2019	43-60
«A crítica da tradução literária: dois modelos para o tradutor de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos»	<i>Rivista di studi portoghesi e brasiliani</i>	XVII	2020	85-95
«Dante in Brasile: poetica, traduzione e critica»	<i>Italianistica</i>	XLIX / 2	2020	25-39
«A presença do mar em <i>Dom Casmurro</i> : filigranas machadianas»	<i>Critica del testo</i>	XXIV / 1	2021	81-99
«'O Primo Basílio' e a censura, aspectos culturais da tradução»	<i>Revista Colóquio/ Letras</i>	211	2022	91-101
«A enunciação aforizante secundária em <i>Esau e Jacó</i> de Machado de Assis»	<i>Lingue e Linguaggi</i>	57	2023	101-112
«A contribuição de José de Alencar, Machado de Assis e Eça de Queirós para uma teoria linguística na virada do século XIX»	<i>Cadernos de Tradução</i>	44 (1)	2024	1-13
«Lições machadianas para o século XXI à luz das propostas de Calvino»	<i>Santa Barbara Portuguese Studies</i>	2nd Ser., vol. 14	2024	45-59
«Graciliano Ramos: literatura, história e memória»	<i>Diálogos</i>		<i>In corso di stampa</i>	

Capitoli di libro

Titolo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
"A literatura como arte na contemporaneidade"	<i>Os contrapontos da literatura (Arte, Ciência e Filosofia)</i> (org. de S. N. Salomão)	Vozes	Petrópolis	1983	24-37
"As Confissões de Rousseau: pulsão e repulsão instauradoras da modernidade"	AA. VV., <i>Perspectivas I, Ensaios de teoria e crítica</i> (org. de M. L. Aragão)	Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	1984	228-242
"A construção mítica da ordem em <i>Cem anos de solidão</i> "	AA. VV., <i>Perspectivas II, Ensaios de teoria e crítica</i> (org. de P. Lyra)	Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	1985	186-196
"As polêmicas sobre o gênero"	<i>Literatura Infanto-juvenil: um gênero polêmico</i> (org. de S. N. Salomão)	Vozes	Petrópolis	1986	7-15
"A quem interessa o crime? Ou o romance policial à procura de sua identidade"	<i>Os preferidos do público. Os gêneros da literatura de massa</i> (org. de R. Zilberman)	Vozes	Petrópolis	1986	43-51
"O lugar do sentido na modernidade"	<i>Perspectivas III: Ensaios de teoria e crítica</i> (org. de A. Soares)	Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	1988	149-162
"Paradigmas da literatura popular portuguesa medieval no Brasil contemporâneo: a ilha da madeira de Baltasar Dias e o sertão nordestino de João Martins de Ataíde"	<i>Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira (II vol.)</i>	Governo Regional da Madeira	Funchal	1990	1001-1018
"Antonio Vieira: a língua como viagem entre culturas"	<i>Atti del Congresso Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture</i> , vol. II (a cura di M. L. Cusati)	Liguori	Napoli	1997	619-635
"Vieira pregador em Roma: os cinco 'cansadíssimos sermões da rainha'"	AA. VV., <i>Actas do Convênio "Terceiro Centenário da Morte do Padre António Vieira"</i> (v. III)	Universidade Católica Portuguesa	Braga	1997	1801-1814

Titulo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
“Os sermões ‘italianos’ de Antônio Vieira: contribuições para um estudo crítico”	<i>Vieira escritor, o estado da questão</i>	Cosmos	Lisbona	1998	65-77
“A inteligência figural nos sermões de Vieira”	<i>Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus (org. de C. Almeida Ribeiro, M. J. Brilhante, P. Morão, T. Amado)</i>	Cosmos	Lisbona	1999	613-620
“O primeiro sermão em italiano de Antonio Vieira: o <i>Sermone delle Stimmate di S. Francesco</i> (1672)”	<i>E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio (a cura di M. J. De Lancastre, S. Peloso, U. Serani)</i>	Baroni	Pisa	1999	605-617
“Antônio Vieira e a Academia Romana: um novo inédito italiano”	<i>Actas do Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofônico (org. de Leodegário de Azevedo Filho)</i>	Editora Ágora da Ilha	Rio de Janeiro	2002	317-328
“A identidade irônica na narrativa machadiana”	<i>Identidade e Literatura (org. de J. L. Jobim, S. Peloso)</i>	Casa Doze, UERJ/Sapienza	Rio de Janeiro	2007	309-324
“Antônio Vieira no México: a propósito ainda da Carta Apologética de Sor Juana Inés de la Cruz”	<i>AA. VV., Trocas e transferências culturais; escritores e intelectuais nas Américas</i>	EDUFF / De Letras	Niterói / Rio de Janeiro	2008	9-17
“Machado de Assis no ‘Inferno’ de Dante”	<i>Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte (org. de A. C. Secchin, D. Bastos, J. L. Jobim)</i>	EDUFF / De Letras	Niterói / Rio de Janeiro	2008	195-207
“A gramática da catequese no Brasil. Da língua geral ao discurso universal”	<i>Hinc illae lacrimae. Studi in memoria di Carmen Maria Radulet (a cura di G. Platania, C. Rosa, M. Russo)</i>	Sette Città	Viterbo	2010	309-315

Titolo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
"Antônio Vieira e a língua universal"	<i>Antônio Vieira - 400 anos</i> (org. de A. L. M. de Oliveira)	EdUERJ	Rio de Janeiro	2011	55-72
"La fiaba e il racconto popolare in Portogallo. Un viaggio nella tradizione"	<i>Raccontami una storia...Fiabe, leggende e miti nella storia dei popoli</i> (a cura di G. Motta)	Franco Angeli	Milano	2011	23-34
"Redescobrimo o Brasil de <i>Macunaíma</i> : entre realidade e ficção"	AA.VV., <i>Descobrimo o Brasil</i>	EdUERJ	Rio de Janeiro	2011	247-262
"Antonio Vieira, Cristina di Svezia e l'accademia romana"	<i>Antonio Vieira. Celebrazioni per il IV centenario della nascita (1608-2008). Studi, contributi, documenti</i> (a cura di S. Peloso, S. N. Salomão, S. Celani).	Sette Città	Viterbo	2012	29-52
"Carlos Drummond de Andrade: a Máquina do Mundo em palimpsesto"	<i>Dai pochi ai molti, studi in onore di Roberto Antonelli</i> (a cura di P. Canettieri, A. Punzi)	Viella	Roma	2014	1177-1195
"Dante na tradição brasileira"	<i>Estudos Dantescos. Tradução e Recepção das obras de Dante em Portugal e no Mundo</i> (org. de D. Di Pasquale, T. Guerreiro da Silva)	Edições Cosmos	Chamusca	2014	83-96
"Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos"	<i>Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli</i> (a cura di S. N. Salomão, G. De Marchis, S. Celani)	Nuova Cultura	Roma	2014	21-34

Titulo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
“Machado de Assis dans l’Enfer de Dante”	<i>Le dialogue Europe-Brésil dans l’œuvre de Machado de Assis</i> (org. de J. L. Jobim, M. E. Chaves de Mello, O. Kleiman).	Editora da Universidade Federal Fluminense / Sorbonne Nouvelle (Centre de Recherches des Pays Lusophones)	Rio de Janeiro / Paris	2015	151-169
“Aspetti dell’allocuzione portoghese nella traduzione letteraria verso l’italiano”	<i>La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica</i> (a cura di D. Puato).	Sapienza Università Editrice	Roma	2016	133-147
“Drummond revisita Camões: dos ‘olhos gonçaves’ ao ‘coração mendes’”	<i>Giochi di specchi, modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali</i> (a cura di M. Lupetti, V. Tocco)	Edizioni ETS	Pisa	2016	201-210
“O português, língua e tradução”	<i>Língua Portuguesa: história, memória e intersecções lusófonas</i> (org. de N. M. Oliveira Barbosa Bastos)	Educ – PUC-SP	São Paulo	2018	15-29
“Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones”	<i>Un incontro lusofono plurale di lingue, litterature, storie, culture</i> (a cura di M. Graziani)	Firenze University Press	Firenze	2018	61-72
“Elementos de tradução cultural no Oitocentos português e brasileiro: Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis”	<i>Brasil e Portugal no século XIX: encontros culturais</i> (org. de E. da Cruz, A. Alves Monteiro de Castro)	Cátedra Garrett	Rio de Janeiro	2019	9-22
“Clarice Lispector lida por Ettore Finazzi-Agrò: a escrita da diferença”	<i>A teoria gentil. O projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò</i> (a cura di R. Vecchi, V. Russo)	Glaciari	Lisboa	2020	189-205

Titolo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
“Antônio Vieira e Sor Juana Inés de la Cruz: a polêmica teológica, novos documentos e a fidelidade da tradução espanhola”	«Et multiplex erit scientia». Voci del passato nella complessità della memoria / <i>Vozes do passado na complexidade da memória. Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso</i> (a cura di S. N. Salomão, S. Celani, J. L. Jobim)	Nuova Cultura	Roma	2020	393-419
“Aspectos linguísticos e culturais da tradução: o complexo tema do sentido”	<i>Temas da língua portuguesa: do pluricentrismo à didática</i> (org. de S. N. Salomão)	Nuova Cultura	Roma	2020	53-75
“O ensino da fraseologia e dos idiomatismos no âmbito da tradução: as versões portuguesa e brasileira de <i>Palomar</i> de Italo Calvino”	<i>Glottodidattica della lingua portoghese. Una prospettiva diacronica e sincronica</i> (a cura di M. S. Felici)	Tuga	Bracciano	2021	85-95
“Tradition et modernité ; localisme et cosmopolitisme chez Carlos Drummond de Andrade”	<i>Modernisme brésilien : signes précurseurs, échos et problèmes</i> (a cura di A. Dias, J. L. Jobim, M. Garcia, R. Olivieri-Godet)	Makunaima	Rio de Janeiro	2022	595-617
“Tradição e Modernidade, Localismo e Cosmopolitismo em Carlos Drummond de Andrade”	<i>Modernismo brasileiro: prenúncios, ecos e problemas</i> (a cura di A. Dias, J. L. Jobim, M. Garcia, R. Olivieri-Godet)	Makunaima	Rio de Janeiro	2022	540-559
“Dante in Portogallo tra Ottocento e Novecento: critica e traduzione”	<i>La mondializzazione di Dante I: Europa Atti del Convegno Internazionale Internazionale</i> (Nancy, 7-8 ottobre 2021) (a cura di A. Braida, J. Cadeddu, G. Sangirardi)	Longo Editore Ravenna	Ravenna	2022	31-49

Titolo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
“Leggere Sombras”	<i>Noi dell’Africa immensa. Nuove letture della poesia di Agostinho Neto</i> (a cura di G. de Marchis)	Nova Delphi Libri	Roma	2022	71-80
“O primo Basílio: recepção, tradução e censura”	<i>Texto, tempo, imagem: interlocuções. Vol. 2</i> (a cura di C. Amorim, M. L. S. Pereira, M. V. Pinto)	Realize Eventos Científicos & Editora LTDA.	Campina Grande	2023	385-410
“A presença do mar em <i>Dom Casmurro</i> : fligranas machadianas”	<i>Histórias de água. O imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas</i> (a cura di K. Sartingen, S. Chiarelli)	Peter Lang	Berlino	2023	13-31
“O diálogo de Machado de Assis com Dante: a epígrafe de Esaú e Jacó”	<i>Il testo e le sue dinamiche nelle culture di lingua portoghese</i> (a cura di E. Martines e A. Ragusa)	Edizioni dell’Orso	Alessandria	2023	185-194
“Aspectos populares ambivalentes no <i>Esaú e Jacó</i> : ‘cousas futuras’”	<i>Mundos de Língua portuguesa, Olhares cruzados IV. O Brasil em foco</i> (a cura di V. Tocco, F. Araújo, C. A. André)	Imprensa da Universidade de Coimbra	Coimbra	2024	365-385
“Antônio Vieira e a cidade eterna: da corte romana à pregação universal”	<i>“Livre no tempo e em pedra aprisionada”. Roma nas culturas de língua portuguesa</i> (a cura di S. N. Salomão, M. Russo, G. de Marchis, S. Celani, F. Bertolazzi)	Nuova Cultura	Roma	2024	115-132
“Uma poética zigue-zague, a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)”	<i>Machado de Assis, a complexidade de um clássico</i> (a cura di S. N. Salomão)	Sapienza Università Editrice	Roma	2024	261-274

Titolo	Libro	Editore	Città	Anno	Pagine
“O Modernismo brasileiro e a sua herança”	<i>Realità e utopia nel Modernismo brasiliano</i> (a cura di A. Guerini, V. L. de Oliveira, P. C. de Paiva Limão)	Edizioni dell’Orso	Alessandria	2024	13-26
“A viagem como gênero narrativo: Garrett, Brás Cubas e Fradique Mendes”	<i>Naufragi e salvezze, il viaggio, realtà e metafora</i> (a cura di C. Rosa e F. De Almeida Dias)	Sette Città	Viterbo	2025	363-374
“Um pequeno flash da Revolução dos Cravos numa edição do Jornal do Brasil da época”	<i>Revoluções em flor, 50 anos depois do 25 de abril de 1974</i> (a cura di M. Graziani e A. Rita)	Edifir	Firenze	2024	299-304

Paratesti

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
“Presentazione” a <i>Literatura Infanto-juvenil: um gênero polêmico</i> (a cura di S. Salomão Khéde)	Vozes	Petrópolis	1986	7-8
<i>A imagem da reinvenção</i> , introduzione a <i>Ilustradores brasileiros de literatura infantil e juvenil</i> (a cura di S. Salomão Khéde e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil)	Consultor	Rio de Janeiro	1989	13-15
“Estupefaciente esplendidez”: <i>uma verdade inventada</i> , prefazione a C. Lispector, <i>Água Viva</i> .	Ed. Francisco Alves	Rio de Janeiro	1990	5-10
<i>Le rovine tropicali di un universo della memoria</i> , postfazione a <i>Noite su Alcântara</i> di J. Montello (trad. it. di A. Aletti).	Bompiani	Milano	1997	421-426
<i>La forza poetica e profetica dell’oratoria vieiriana</i> , postfazione a <i>Antonio Vieira: Sermone di Sant’Antonio ai pesci</i> (trad. di it. V. Barca)	Marietti	Genova	1999	85-100
<i>Minas Gerais fra tradizione e fantasia</i> , postfazione a <i>La porta di Gerusalemme</i> di Antônio Celso (a cura di S. Peloso, S. N. Salomão; trad. it. di L. Galli)	Mauro Baroni Editore	Viareggio	1999	197-199
<i>Quincas Borba in Italia</i> , prefazione a J. M. Machado de Assis, <i>Quincas Borba</i>	Sette Città	Viterbo	2009	7-12

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
"Introduzione" a <i>Costellazioni</i> , 4. <i>Il Realismo nelle arti (e altrove)</i> . Introduzione alla Rubrica di <i>Linguistica e Glottodidattica</i> (a cura di C. Di Meola)	Pagine Editore	Roma	2017	pp. 147-148
<i>Costellazioni</i> , 7. <i>Traduzione, tradizioni</i> . <i>Introduzione</i>	Pagine Editore	Roma	2018	9-14
<i>A censura em dois tempos</i> introduzione a <i>Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX</i> (a cura di S. Miliandre Garcia, C. Martins de Souza)	Editura da UEL	Londrina	2019	1-11
<i>Temas da língua portuguesa: do pluricentrismo à didática</i> . <i>Introdução</i> .	Nuova Cultura	Roma	2020	7-13
«Et multiplex erit scientia». Voci dal passato nella complessità della memoria / <i>Vozes do passado na complexidade da memória</i> . <i>Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso</i> (a cura di S. N. Salomão, S. Celani, J. L. Jobim). <i>Introduzione</i>	Nuova Cultura	Roma	2020	9-12
<i>La lingua letteraria di Graciliano Ramos e il suo Vocabolario</i> , prefazione a <i>Il lessico di Graciliano Ramos</i> . <i>Un vocabolario bilingue</i> di M. Graziosi	Nuova Cultura	Roma	2023	9-14
«Nota introduttiva» a <i>L'audacia di quella donna</i> di A. M. Machado (trad. it. di C. Menchi)	Nuova Cultura	Roma	2023	5-10
<i>Tradurre Eugénio de Andrade: una doppia sfida</i> , introduzione a <i>Versanti dello sguardo</i> , di E. de Andrade (trad. it. di M. Petriglia)	Nuova Cultura	Roma	2024	7-10

Recensioni

Titolo	Rivista	Numero	Data	Pagine
*«Duas faces de Alencar»	<i>Jornal do Brasil</i>		10/11/1977	3
*"Aventuras ontem e hoje", recensione di <i>Retorno aos Camacões</i> di Pedro José de Sousa Pires (Artenova, 1977) e di <i>A passagem do século</i> di Amylton de Almeida, (Artenova, 1977)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		7/1/1978	4
*"Quem conta um conto", recensione di <i>Mentiras grossas de Zé Ratinho</i> di Fontes Ibiapina (Meridiano, 1977)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		28/1/1978	3
*"Caminhos do conto", recensione di <i>A noite estrelada</i> di Judith Grossman (Francisco Alves, 1977)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		18/2/1978	3
*"Odisseia provinciana", recensione di <i>Os ratos d'água</i> di Agildo Monteiro (Edfic, 1977)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		11/3/1978	4

Titolo	Rivista	Numero	Data	Pagine
*"Contra a corrente", recensione di <i>Rabo da Noite</i> di Mario Lago, (Civilização Brasileira, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		8/4/1978	2
*"A vida em um espelho", recensione di <i>A ferramenta do escritor</i> di Deonísio da Silva (Artenova, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		12/8/78	3
*"Em busca do público", recensione di <i>O moderno conto brasileiro</i> di João Antônio (Civilização Brasileira, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		26/8/78	3
*"Colônia Canina", recensione di <i>Ernesto Cão</i> di Naomar de Almeida Filho (Ática, 1978)			11/11/78	2
Recensione di <i>De Anchieta a Euclides; breve história da literatura brasileira</i> di José Guilherme Merquior (José Olympio, 1977)	<i>Tempo brasileiro</i>	55	Ottobre-dicembre 1978	83-84
Recensione di <i>A leitura aberta</i> di Fausto Cunha (Cátedra, 1978)	<i>Tempo brasileiro</i>	56	Gennaio-marzo 1979	88-89
*"O mágico é o real", recensione di <i>Obra poética</i> di Sosígenes Costa (Cultrix, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i>		3/2/1979	2
*"Romance Montagem", recensione di <i>Deus, o Sol, Shakespeare</i> di Assis Brasil (Nórdica, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		10/2/1979	2
*"Painel crítico", recensione di <i>A tapeçaria lingüística d'Os Sertões e outros estudos</i> di Nereu Corrêa (Quiron/ENL, 1978)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		23/6/1979	4
*"A palavra em Ricardo", recensione di <i>Jeremias, a palavra poética</i> di Helena Parente Cunha (José Olympio, 1979)	<i>Jornal do Brasil</i> , Livro		5/1/1980	10
*"No fundo do poço", recensione di <i>Os crocodilos</i> di Assis Brasil (Nórdica, 1980)	<i>Jornal do Brasil</i>		16/8/1980	10
*"Enigma e 'suspense'", recensione di <i>O silêncio da confissão</i> di Josué Montello (Nova Fronteira, 1980)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		22/11/1980	
*"Palavra e idéia", recensione di <i>O real no poético</i> di Pedro Lyra (Cátedra, 1981)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		17/1/1981	10
*"Literatura especializada", recensione di <i>O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato</i> di Zilda M. Carvalho de Vasconcellos, (Traço, 1982)	<i>Boletim FNLIJ</i>	vol. 14, n. 61	ott/dic 1982	

Titulo	Rivista	Numero	Data	Pagine
**“Canudos nos páramos”, recensione di <i>Madona dos páramos</i> di Ricardo Guilherme Dicke (Edições Antares/INL, 1982)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		5/2/1983	
**“O humano e o social na estrutura do P.E.N. Clube” (discurso de posse no P.E.N. Clube)	<i>Convivência</i> , <i>Revista do P.E.N.</i> <i>Clube do Brasil</i>	anno 9, n. 7	aprile 1983	108-111
**“A descentralização da crítica”, recensione a <i>Aspectos da literatura cearense</i> di Sânzio de Azevedo (UFC, 1982)	<i>Jornal de letras</i> , Segundo caderno		Giugno 1983 (ripubblicato in Fortaleza, <i>O povo</i> , 21/04/1983)	4
**“Literatura infanto-juvenil: as polêmicas sobre o gênero”	<i>Diário do Nordeste</i> , Cultura		13/11/1983	6-7
**“De sapo a príncipe”, recensione di <i>Sapomorfose</i> di Cora Rónai (Salamandra, 1983)	<i>Jornal do Brasil</i>		3/12/1983	2
*Recensione di <i>A ordem do dia</i> . <i>Folhetim voador não identificado</i> di Márcio Souza (Editora Marco Zero, 1983)	<i>Revista Colóquio/</i> <i>Letras</i>	81	1984	105-106
**“Transitividade em três versões”, recensione di <i>O intelectual e o poder</i> , <i>Democracia transitiva e Confluências</i> di Eduardo Portella (Tempo Brasileiro, 1983)	<i>Jornal de Letras</i> , 1° Caderno		febreiro- marzo 1984	
**“Pés na terra”, recensione di <i>Chão da crítica</i> di Fernando Py (Francisco Alves, 1984)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		21/4/1984	2
**“Poemas lúdicos para o público jovem”, recensione di <i>Caindo na real</i> di Ulisses Tavares (Brasiliense, 1984)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		11/10/1984	
**“Coloquialismos mineiros em forte narrativa”, recensione di <i>De repente</i> , <i>às três da tarde</i> di Orlando Bastos (Ática, 1984)	<i>Jornal do Brasil</i>		17/11/1984	2
**“A espera inútil”, recensione di <i>Uma varanda sobre o silêncio</i> di Josué Montello (Nova Fronteira, 1984)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		29/12/1984	
**“Os intelectuais e o estado”, recensione di <i>Cultura brasileira e identidade nacional</i> di Renato Ortiz (Editora Brasiliense, 1985)	<i>Revista Fatos</i>	4	24/3/1985	

Titolo	Rivista	Numero	Data	Pagine
*"Cortázar: máscaras e palavras imitam a vida", recensione di <i>Fora da Hora</i> di Julio Cortázar, trad. di Olga Savary (Nova Fronteira, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		30/3/1985 (riprodotto in <i>Diário do Nordeste</i> , Cultura, Fortaleza, il 7/4/1985)	8
*"A máquina de narciso", recensione di <i>A máquina de narciso. Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil</i> di Muniz Sodré (Robson Achiamé Fernandes, 1984)	<i>Diário de Nordeste</i> , Cultura (supplemento)		12/5/1985	
*"Adaptar ou trair, eis a questão", recensione di <i>Dom Quixote</i> , Cervantes. Adattamento e traduzione di José Angeli; <i>Cândido</i> , Voltaire, Adattamento e traduzione di José Arrabal, 1985; <i>Peer Gynt</i> , Ibsen, Adattamento e traduzione di Ana Maria Machado, 1985. Tutti Editora Scipione.	<i>Jornal do Brasil</i>		15/6/1985	9
*"Panfletos prenunciadores", recensione di <i>Diário mínimo</i> di U. Eco, trad. di Miguel Serras Pereira (Difel, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i>		22/6/1985	
*"Entre a vida e a obra", recensione di <i>Perto da meia-noite</i> di Josué Montello (Nova Fronteira, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		3/8/85	8
*"Retratos falados", recensione di <i>Retratos falados</i> di Ronaldo Fernandes (Philobiblion, 1984)	<i>Diário de Nordeste</i> , Cultura		4/8/1985 (riprodotto in <i>Correio das Artes</i> nel settembre 1985)	2
*"Janelas abertas", recensione a <i>A casa e a rua</i> di Roberto Da Matta, (Editora Brasiliense, 1985)	<i>Revista Fatos</i>	23	28/8/85	52
*"Para brasileiro nenhum botar defeito", recensione di <i>Matos, Malta ou Matta?</i> di Aluísio de Azevedo (Nova Fronteira, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		31/8/85	8
*"O êxtase como superação", recensione a <i>Minha mãe</i> di Georges Bataille, traduzione di Maria Lúcia Machado (Brasiliense, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i>		7/9/1985	9
*Recensione di <i>A juventude passa</i> , de Marcos Santarrita (Francisco Alves, 1983)	<i>Revista Colóquio/ Letras</i>	87	Set. 1985	112-113

Titulo	Rivista	Numero	Data	Pagine
*"O realismo que leva à reflexão", recensioe di <i>A mãe e o filho da mãe</i> di Wander Piroli (Nova Fronteira, 1985)	<i>Revista Fatos,</i> Livros		25/11/1985	56
*"Um texto vigoroso", recensioe a <i>O galo de ouro</i> di Raquel de Queiroz (José Olympio, 1985)	<i>Revista Fatos</i>	36	25/11/1985	56
*"A vez dos clássicos", recensioe di <i>Rapunzel, Branca de neve e outros contos dos irmãos Grimm</i> , tradução di Verônica Kuhler (Kuarup, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i>		1/12/85	
*"Estudo cuidadoso", recensioe di <i>Capa preta e Lurdinha – Tenório Cavalcanti e o povo da Baixada</i> di Israel Beloch (Record, 1986)	<i>Jornal do Brasil,</i> Caderno B/ Especial		26/1/86	11
*"Gírias modernas", recensioe a <i>A pedra no sapato do herói</i> di Orígenes Lessa (Nova Fronteira, 1985)	<i>Jornal do Brasil</i>		9/2/86	11
*"Afiml, que província mesmo é essa nossa?"	<i>Jornal do Brasil</i> Caderno B/ Especial		9/2/86	6
*"Técnica em tom poético", recensioe di <i>Quem perde ganha</i> di Ana Maria Machado (Nova Fronteira, 1985)	<i>Jornal do Brasil,</i> Caderno B/ Especial		17/2/1986	10
*"Casamento entre poesia e prosa", recensioe di <i>A catedral de Colônia</i> di Affonso Romano de Sant'Anna (Ed. Rocco, 1985)	<i>Revista Fatos,</i> Livros		24/2/86	54
*"Contra o esquecimento", recensioe di <i>Meu pai, acabaram com ele</i> di Luís Claudio Cardos (Guanabara, 1986)	<i>Revista Fatos,</i> Livros		24/2/86	
*"O 'pós' em drops", recensioe di <i>O que é pós-moderno</i> di Jair Ferreira dos Santos (Editora Brasiliense, 1986)	<i>Jornal do Brasil,</i> Caderno B/ Especial		30/3/1986	
*"Elitismo vazio", recensioe di <i>O rosto da Memória</i> di Décio Pignatari (Editora Brasiliense, 1986)	<i>Jornal do Brasil,</i> Caderno B/ Especial		4/4/1986	11
*"Aveso grotesco", recensioe di <i>Amazona</i> di Sérgio Sant'Anna (Nova Fronteira, 1986)	<i>Jornal do Brasil</i>		6/4/86	11
*"Curiosa mistura", recensioe di <i>A face horrível</i> di Ivan Ângelo (Nova Fronteira, 1986)	<i>Jornal do Brasil,</i> Caderno B/ Especial		18/5/1986	11

Titolo	Rivista	Numero	Data	Pagine
*"Época sob o signo do impasse", recensione di <i>O pós-moderno</i> di Jean-François Lyotard (José Olympio, 1986)	<i>Revista Fatos</i>		19/5/1986	42
*"Jogo apaixonante", recensione a <i>A defesa</i> di Vladimir Nabokov, trad. de Luiz Fernando Brandão (L&PM, 1986)			1/6/86	11
"Poesia transfigurada", recensione di <i>Transblanco</i> di Octavio Paz e Haroldo de Campos.	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B		6/7/86	10
"Poética do rancor", recensione di <i>Abraçado ao meu rancor</i> di João Antônio (Ed. Guanabara, 1986)	<i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B Especial		3/8/86	11
"Balada para afastar fantasmas", recensione di <i>Balada da infância perdida</i> di Antônio Torres (Nova Fronteira, 1986)	<i>Jornal do Brasil</i> , Suplemento Cultural, "Idéias"		1986	4-5
"Crítica intuição", recensione di <i>Cem mentiras de verdade</i> di Helena Parente Cunha (José Olympio, 1988)	<i>Revista Fatos</i>			56
"Perigosa simplicidade", recensione di <i>O pelicano</i> di Adélia Prado	<i>O Globo</i> , Segundo Caderno, "Livros"		3/5/87	
"Cotidiano em preto e branco", recensione di <i>A filha de Burger</i> di Nadine Gordimer (Editora Rocco, 1987)	<i>Revista Fatos</i>		4/6/87	56
"A fascinante desventura do diverso", studio sulla traduzione di <i>Uma vida</i> di Italo Svevo realizzata da Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade (Nova Alexandria, 1993)	<i>Jornal do Brasil</i> , Suplemento de Cultura		5/11/93	
Recensione di <i>Perfil della Letteratura Brasileira</i> di Luciana Stegagno Picchio (Editori Riuniti, 1992)	<i>Revista Colóquio/Letras</i>	133/134	1994	275-276
"A pregação italiana de Antônio Vieira"	<i>O Estado de São Paulo</i> , Cultura	946	12-12-1998	1
Intervista "Em busca do Vieira perdido"	<i>Jornal do Brasil</i> , "Idéias"		10-09-1997	
Recensione alla traduzione italiana de <i>La porta di Gerusalemme</i> di Antônio Celso (a cura di S. Peloso, S. Netto Salomão, trad. di Laura Galli, Baroni, 1999)	<i>Quaderni ibero-america</i>	85/86	1999	150-151

Titolo	Rivista	Numero	Data	Pagine
“Diálogo com nossas raízes civilizadoras”, recensione di <i>A sombra de Ulysses</i> di Piero Boitani (Perspectiva, 2005)	Jornal O Globo, “Prosa e Verso”		16/7/2005	4
“Vida dedicada a Camões” (in occasione della scomparsa del filologo L. de Azevedo Filho)	Jornal O Globo, “Prosa e Verso”		5/2/2011	5
“Entrevista com Sonia Netto Salomão”, a cura di A. Guerini	Revista da ANPOLL	v. 47, n. 1	2018	

Traduzioni

Titolo	Editore	Città	Anno	Pagine
<i>O canto e a memória, história e utopia no imaginário popular brasileiro</i> , traduzione di <i>La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese</i> di S. Peloso	Ática	São Paulo	1996	224 pp.
<i>A poesia no tempo in Esercizi per Cesare Segre, 4 traduzioni e 57 acrostici</i> (a cura di P. L. Avila)	Edizioni dell’Orso	Torino	1998	181-204
<i>Antônio Vieira e o Império Universal: a Clavis Prophetarum e os documentos inquisitoriais</i>	Casa Doze, UERJ/Sapienza	Rio de Janeiro	2007	260 pp.
Memoriale di Aires (trad. di S. N. Salomão e M. Petriglia)	Queen Kristianka	Roma	2025	208 pp.

Voci di enciclopedie o dizionari

Voce	Enciclopedia/dizionario	Editore	Anno	Pagine
«Carlos Drummond de Andrade»	<i>Dictionary of Contemporary Brazilian Authors</i> (org. D. W. Foster, R. Reis)	Arizona State University	1981	4-5
«João Cabral de Melo Neto»	<i>Dictionary of Contemporary Brazilian Authors</i> (org. D. W. Foster, R. Reis)	Arizona State University	1981	90-91
«Mário Chamie»	<i>Dictionary of Contemporary Brazilian Authors</i> (org. D. W. Foster, R. Reis)	Arizona State University	1981	36

Premi e riconoscimenti scientifici

Premio	Motivazione	Città	Anno
INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas)	Per il saggio <i>Censura teatral no século XIX: o discurso sobre o discurso</i>	Rio de Janeiro	1980
Diploma di Merito Culturale della Accademia Brasiliana di Filologia	“Per i rilevanti servizi prestati alla causa dell’insegnamento e della ricerca scientifica negli ambiti della linguistica, della filologia e della letteratura, a livello universitario.”	Rio de Janeiro	2010
Primo posto al Premio Jabuti per la categoria Teoria / Critica letteraria	Per il saggio <i>Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura.</i>	São Paulo	2017
Medaglia Rio Branco nel grado di “Commendatrice”	“Per il valore scientifico dei suoi lavori e della sua azione culturale in favore della cultura brasiliana a livello internazionale.”	Roma	2023

Tabula gratulatoria

Biblioteca Nacional de Portugal
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Amina Di Munno
Ana Cláudia Suriani da Silva
Arnaldo Saraiva
Carolina Serra
Cecilia Santanché
Cláudia Alexandra Moreira da Silva
Cristina Rosa
Eliana Bueno
Élide Valarini Oliver
Enrico Martines
Esperança Cardeira
Giovanni Ricciardi †
Guia Boni
Hélio de Seixas Guimarães
Italo Moriconi
Jacqueline Penjon
João Dionísio
Leonel Ribeiro dos Santos
Ligia Vassallo

Lisomar Silva
Luigia De Crescenzo
Luís Elói Stein
Luiza Lobo
Luca Bacchini
Maria João Marçalo
Maria Serena Felici
Matteo Rei
Michela Graziani
Miliandre Garcia
Nancy Casagrande
Neusa Bastos
Niraldo de Farias
Patrícia Ferreira
Paulo Pereira
Rita Desti
Rita Olivieri-Godet
Rita Marnoto
Roberto Francavilla
Roberto Mulinacci
Sandra Cruz
Sara Crespo
Sheila Hue
Sydney Chalhoub
Vera Lúcia de Oliveira
Vincenzo Russo
Wagner Novaes
Zila Bernd

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

175. Toolkit for Post-Graduate and PhD Supervisors.
Utilising Digitalisation to Support Training and Supervision
Hassan Zaiter, Francesca Giofrè, Niccolò Busca, Elisa Gigliarelli
176. Oltre foreste e vulcani
Racconti dal Guatemala
a cura di Stefano Tedeschi, Viviana Annessi, Alice Piccone
177. La poesia in Curia da Avignone a Roma (1334-1513)
a cura di Lorenzo Geri
178. Temi di economia e politica economica
Scritti per Luciano Marcello Milone
a cura di Nicola Acocella e Gian Cesare Romagnoli
179. La Relazione segreta di Sava Vladislavić
La percezione della Cina nella Russia del primo Settecento
Alessandro Leopardi
180. Voci del tardo modernismo ungherese
L'universo narrativo di Sándor Márai e Magda Szabó
Edit Rózsavölgyi
181. Futuro digitale: strategie e strumenti
Come il Cloud Computing e l'Intelligenza Artificiale
stanno ridisegnando il business
a cura di Andrea Rocchi e Francesca Iandolo
182. Il testo tra teoria e didattica
Nuove prospettive per il tedesco L2
a cura di Daniela Puato, Claudio Di Meola, Ciro Porcaro
183. I disegni di architettura del San Giacomo degli Incurabili
Prime osservazioni sul fondo grafico dell'Arcispedale in Campo Marzio
Marianna Mancini e Virginia Stampete
184. Un brano perduto della città di Roma: dalle pendici del Campidoglio
al Foro Boario
Analisi storico-urbana, rilievo e ricostruzione digitale
Agostina Maria Giusto
185. E minha procura ficará sendo minha palavra
Miscellanea di studi in onore di Sonia Netto Salomão
a cura di Simone Celani e Michela Graziosi



Questo volume raccoglie articoli scritti da studiosi italiani e stranieri in omaggio alla carriera accademica di Sonia Netto Salomão, Professoressa di Lingua, traduzione e linguistica portoghese e brasiliana presso la Sapienza Università di Roma fino al 2023. Nella loro varietà, i contributi presentano una solida coerenza tematica e scientifica, spaziando tra linguistica, traduzione, filologia romanza e letterature portoghese, brasiliana e italiana. I saggi approfondiscono l'opera di autori fondamentali come Antônio Vieira, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Dante Alighieri, Almeida Garrett, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, riflettendo la ricchezza degli ambiti di ricerca coltivati da Sonia Netto Salomão nel corso della sua attività.

Simone Celani è Professore Ordinario di Lingua, traduzione e linguistica portoghese e brasiliana alla Sapienza Università di Roma e coordinatore della Cattedra "Antônio Vieira". I suoi ambiti di ricerca includono la storia linguistica, la traduzione e la filologia d'autore contemporanea (in particolare Fernando Pessoa) e l'Africa di lingua ufficiale portoghese.

Michela Graziosi è dottore di ricerca in Filologia e letterature romanze presso la Sapienza Università di Roma, dove svolge attività di ricerca. Le sue ricerche si concentrano sulla traduzione del lessico culturalmente marcato e sulla lingua letteraria di Graciliano Ramos, a cui ha dedicato un vocabolario letterario bilingue pubblicato nel 2023.

ISBN 978-88-9377-415-4



9 788893 774154

