

IMAGINAÇÃO E LITERATURA

IMAGINAÇÃO E LITERATURA

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Título: *Imaginação e literatura*

Coordenação e tradução: Rita Marnoto

Edição: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Série: “Leonardo”, 5

Coordenação da Série “Leonardo”: Rita Marnoto

Design e produção editorial: FBA, Ferrand, Bicker & Associados

Ilustração dos títulos: António Olaio

Impressão e acabamento: Rocha – Artes Gráficas, Lda.

Data de edição: 2009

ISBN: 978-972-95222-4-6

Depósito Legal: 289783/09

INTRODUÇÃO

PORTENTOSA FONTE DE SABER, espaço de divertimento lúdico e deleite, factor identitário, motor do dinamismo histórico e, evidentemente, cerne do literário, a imaginação é como que o trampolim que leva da experiência ao conhecimento, do conhecimento à compreensão. A sua abrangência é tal, que coloca lado a lado o plano da formulação das hipóteses, nas ciências, e o plano da ficção criativa, na literatura e nas outras artes.

No célebre ensaio dedicado a esse tema, *L'empire de l'imaginaire*, Jean Starobinski apresenta duas facetas da imaginação. Por um lado, enquanto instrumento de conhecimento, é veículo através do qual as disciplinas das ciências desbravam o universo de hipóteses a partir do qual dimensionam e organizam as suas pesquisas. Contudo, essa mesma via abre-se também à literatura e às outras artes, proporcionando até um tipo de conhecimento que, de outro modo, seria dificilmente alcançável. Encontra-se alojado, afinal, em mundos nos quais só se pode tocar através da palavra do poeta, da paleta do pintor, do fotograma do cineasta. Por outro lado, enquanto alma do mundo, a imaginação leva pelos caminhos da magia, do messianismo e da teosofia, que atingem particular expressão com o Neoplatonismo renascentista, o Romantismo, o Simbolismo, o Surrealismo.

O classicismo potenciou, ao longo do seu percurso, o re-uso de imagens que se vão desdobrando e multiplicando umas sobre as outras. Alberti construiu uma cidade de desenhos e palavras. O anónimo autor do desenho aquarelado de uma Urbino idealmente renascentista, uma cidade geométrica. Campanella, uma *città del sole*. Piranesi, uma temporalidade estratificada. Calvino, *città invisibili*. Diferente é a posição em que se colocam os Futuristas, quando renegam toda a tradição que os precedeu e se propõem partir para a novidade absoluta. Na sua proposta de renovação total de uma arte cujos cânones são negados pela irrupção da vida, fazem tábua rasa de todo o passado. A força propulsora do seu programa de vanguarda reside nas imagens que projectam

para o futuro. Mas com as Neovanguardas, no final do século XX, essa dinâmica será ainda potenciada por uma mais elaborada intersecção entre múltiplos domínios artísticos.

Se os mais recentes avanços da informática nos têm vindo a habituar ao desdobramento da virtualidade sobre a virtualidade, já Giordano Bruno comparara o universo a uma infinita proliferação de mundos, que são um *sinus inexplebilis*, ou seja, um golfo inesgotável de formas e imagens. Na lição que dedica à *visibilidade*, Italo Calvino não esconde a sua simpatia por essa multiplicidade potencial e por esse repertório do hipotético, tal como foi captado pela teoria dos mundos possíveis, em sucessão. No seu entusiasmo quer por Giordano Bruno, quer pelo mundo da informática, chega a comparar a fantasia a uma máquina electrónica que tem em linha de conta todas as combinações possíveis, para depois responder a uma finalidade específica, de ordem artística, lúdica, recreativa, etc.

Quer isto dizer que a imaginação tem a sua ordem, que é a dos elementos que selecciona e das combinações que estabelece. A proliferação de imagens possíveis multiplica, logicamente, as possibilidades de articulação entre elementos, níveis e modalidades de conhecimento. A nova ordem do imaginário não tem que se subordinar, porém, aos parâmetros instituídos. Mais do que isso, põe-os à prova, nas suas fantásticas e constantes tentativas de os reelaborar de um outro modo. Daí o seu perigo para os poderes estabelecidos. A sua intrínseca vocação para a construção de novas combinatórias é sentida como um desafio ao confronto, e, o que é mais, nesse confronto a imaginação mostra com evidência, tantas vezes, o seu implacável *poder*. Giordano Bruno sabia-o bem, e escolheu a imaginação até ao último momento, até ao derradeiro momento em que subiu para a fogueira. Nunca vira os seus mundos possíveis, nem nunca efectuara observações astronómicas, ao contrário de Galileu, que construíra uma luneta. Mas o seu *sinus inexplebilis* era perfeitamente coerente, nas suas infinitas possibilidades.

Já Dante, antes de todos, como sempre, atribuíra a essa capacidade de evocar imagens *in absentia* uma imensa fertilidade. Na *Commedia*, situa a imaginação na alta fantasia, ou seja, no lugar mais nobre desse universo de ideias. É um lugar onde *chove*:

Poi piove dentro a l'alta fantasia (*Purg.* 17.25)

Quer isto dizer que, a certo ponto do seu percurso pelo mundo do Além, as imagens que surgem na mente de Dante foram tantas e tão intensas, que *choveram*. A chuva sempre foi associada à ideia de fertilidade, e a multiplicação de imagens é também baluarte da riqueza da memória cultural.

É por isso que Calvino, ao terminar a sua citada lição sobre a *visibilidade*, adverte para os perigos da perda de uma faculdade humana fundamental, a capacidade de ver com os olhos fechados, de fazer jorrar formas e cores de uma linha de caracteres alfabéticos gravados a preto sobre uma página branca, de pensar através de imagens. Cabe-lhe, por isso, um papel fundamental na pedagogia e no trabalho que compete às instituições de ensino levar a cabo, em particular pelo que toca às nossas Universidades: enquanto exercício de saber que, ao mesmo tempo que estimula novos modos de ver, ensina a controlar a visão interior, sem a deixar afogar-se nas neves eternas, mas também sem a deixar resvalar para a confusão delirante.

Este volume reúne as conferências apresentadas ao *Quarto Encontro de Italianística. Imaginação e Literatura*, organizado pelo Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a 6 e 7 de Março de 2008. Integrou-se no programa da *X Semana Cultural da Universidade de Coimbra*, que teve por tema *Imaginação*, e fez parte de uma série de iniciativas levada a cabo, nessa mesma ocasião, pela Faculdade de Letras, as *Conferências de Letras*.

Aos nossos convidados, em particular aos que se deslocaram do estrangeiro, agradeço o entusiasmo com que acolheram o nosso convite. À Reitoria da Universidade de Coimbra e ao Senhor Pró-Reitor para a Cultura, Prof. Doutor José António Bandeirinha, ao Instituto Italiano de Cultura de Lisboa e à Fundação para a Ciência e Tecnologia, estamos gratos pelo apoio.

RITA MARNOTO

1. ITINERÁRIO NA LITERATURA

A LITERATURA DE 68. IMAGINAÇÃO E BATALHA CULTURAL

GIULIO FERRONI

1. FALAR SOBRE A LITERATURA DE 68 tem, para mim, uma ligação à memória de sabor vagamente proustiano. Passadas que foram quatro décadas sobre os acontecimentos de 1968, recordo bem aqueles anos em que frequentava a Universidade de Roma, conforme então se designava habitualmente, quando era a única Universidade em Roma, não sendo por isso necessário chamar-lhe *La Sapienza*, como hoje. Participei no momento-chave das movimentações, o assalto à Faculdade de Arquitectura, em Valle Giulia, a 1 de Março de 1968.

Nos dias que correm, multiplicam-se reevocações, análises críticas e debates acerca do que foi o 68 para a literatura. Não se trata, de forma alguma, de um simples número ou de um mero mito, mas de um momento de fundamental importância para os rumos da literatura italiana. Sem pretender fazer um discurso geral, proponho-me desenvolver o assunto, no espaço de que disponho, partindo de dois pontos de vista, que dizem respeito, por um lado, ao que faziam antes, e passaram a fazer depois, os membros da geração de 68, e, por outro lado, às obras mais significativas que então foram publicadas. No panorama literário precedente, destacavam-se, nitidamente, algumas obras literárias de primeiro plano. As perspectivas de uma nova geração, a que chamei a geração de 68, nascida na década de 1940 ou no início da de 1950, e que ainda não tinha sido editada, eram, porém, muito diferentes das da que a precedera. Estavam em jogo territórios distintos, cuja evolução, depois de 1968, resultou, em boa medida, dos acontecimentos entretanto ocorridos, quer para os escritores mais velhos, quer para os escritores mais novos.

Uma reflexão acerca de todas estas questões, por parte de quem viveu aqueles anos e estava dentro da corrente, coloca, naturalmente, os problemas próprios de uma historiografia dos acontecimentos pró-

ximos. Fazer historiografia do presente é estranho, porque quem a faz se encontra dentro dela, sem que lhe possa dirigir um olhar fechado, o olhar histórico da hermenêutica. É uma situação paradoxal, como aquela imagem do Barão de Münchhausen que tem vindo a ser recorrenentemente evocada por tantos escritores, como Andrea Zanzotto. Para sair do pântano, o Barão puxa-se a si próprio pelos cabelos. Nos nossos dias, uma tendência jornalística, ligada ao consumo, parece tudo reduzir a presente e actualidade. Um livro, pouco tempo depois de sair, já não se encontra nas livrarias. No dia seguinte ao da celebração de um centenário, o autor homenageado cai no esquecimento.

Voltamos àquele grande motivo de meditação de Santo Agostinho, quando reflectia em torno dos três tempos, passado, presente e futuro. No jogo entre passado e presente, o presente, quando se torna passado, foge, deixando de existir enquanto tal.

2. ANTES DE CONSIDERAR essa nova geração e as suas obras literárias de primeiro plano, vejamos como se caracteriza a situação que envolve os acontecimentos de 68.

A explosão de uma nova geração, que se liberta dos vínculos com o passado, recusa o autoritarismo e luta pelo reconhecimento do papel da mulher, ao mesmo tempo que acalenta fortes exigências de democracia e se vai aproximando dos problemas do Terceiro Mundo, acompanha o grande desenvolvimento económico da Itália do Pós-guerra. A indústria produz objectos e instrumentos de consumo, cuja aquisição está ao alcance de vastos estratos, e que vêm introduzir fortes modificações na esfera social. Simultaneamente, afirmam-se as novas modalidades do bem-estar colectivo, e a vida torna-se mais segura, com a melhoria das condições de produção agrícola e de alimentação, e também com o progresso da medicina.

A revolta estudantil é, pois, expressão de uma modernização de massas. Desembocou em produções utópicas, impulsionou a espontaneidade, valorizou a rebelião, e acalentou o narcisismo, recusando a mediação dos partidos políticos, sem desvalorizar a criação de novos poderes. Alguns deles ostentaram uma face horrenda, como o terrorismo, outros, levaram a uma corrida agressiva e desenfreada a lugares cimeiros, com viragens bruscas da esquerda para sectores ideológicos de direita.

A geração de 68 confrontava-se com modelos que propunham uma literatura situada entre a política e o populismo. Na escola, liam-se Cesare Pavese e Elio Vittorini. O período que vai de 1945 a 1956 corresponde aos chamados *anos do empenhamento*. Difundira-se a convicção de que os escritores deviam colocar o seu trabalho ao serviço directo de uma causa, a emancipação das classes populares. As modalidades dessa relação permaneceram, porém, indefinidas. Encontravam-se ligadas a uma visão muito tradicionalista do trabalho intelectual, que retomava hábitos radicados nas décadas da oposição ao Fascismo. Passavam, por um lado, por uma sobrevalorização da função de consciência que o intelectual podia assumir, e, por outro lado, por uma delegação de iniciativas políticas aos organismos oficiais dos partidos. Além disso, apoiavam-se numa visão mítica e abstracta do povo, das suas necessidades e dos objectivos da sua emancipação. Uma tentativa de definição do empenhamento cultural dotada de alguma originalidade partiu, precisamente, de Elio Vittorini. Vittorini depositava a sua confiança na cultura, enquanto força capaz de criar um mundo humano e vital. A revista *Politecnico*, publicada entre 1945 e 1947, é, nas suas intenções originárias, um instrumento da batalha por uma *nova cultura*, capaz de penetrar e participar totalmente na vida social, de forma a *proteger o homem do sofrimento, em vez de se limitar a consolá-lo*.

Na política cultural do Partido Comunista Italiano, a difusão do pensamento de Gramsci e da noção de *intelectual orgânico* sobrepôs-se ao dogmatismo estalinista, no objectivo de traçar um esquema integrado do comportamento do intelectual, orientando as linhas de tendência da cultura e da literatura. O Neo-realismo era, sob esse ponto de vista, o método artístico que respondia a uma óptica nacional-popular. No entanto, tendo nascido como algo de espontâneo, facilmente se alheava de directrizes precisas de carácter político. No clima da guerra fria, o Partido Comunista ainda tentou impor um realismo socialista mais rigoroso e dogmático, o qual se confrontou, porém, com a resistência de muitos intelectuais. Com a repressão soviética da revolta da Hungria, em 1956, teve lugar uma reflexão crítica e aberta, que encontrou no tecido italiano um dos mais activos pólos do pensamento europeu.

Com tudo isto, era sentida, cada vez mais, a necessidade de uma literatura que deixasse falar os seus protagonistas, que lhes permitisse

exprimirem-se espontaneamente e contarem as suas histórias de vida, tal como de facto eram, para além de modelos de escola. Tratava-se, pois, de uma literatura *em registo directo*, não necessariamente feita por autores profissionais. Esses escritos, frequentemente designados como *literatura selvagem*, visavam relatar, tantas vezes em roda livre, experiências primárias, que não eram sujeitas a qualquer controlo linguístico, e desprovidas de preocupações de adequação a formas institucionalmente reconhecidas. A sua aparente naturalidade não evitou, porém, que se começasse a criar uma nova retórica e uma série de lugares comuns *alternativos*, afinal vinculados aos desgastados modelos do Neo-realismo. Nesse âmbito, Danilo Montaldi, com *Autobiografie della leggera* (1961), foi um testemunho dotado de particular vitalidade, pela forma como falava dos marginalizados e da má vida lombarda.

Assim se começou a dar voz aos mais diversos tipos de atitudes, categorias sociais, desejos e necessidades, entre operários, estudantes, feministas ou marginalizados, alcançando um certo sucesso de público. O editor Feltrinelli veio mesmo a criar uma colecção especificamente dedicada a essa categoria de livros, intitulada *Franchi narratori*, que saiu entre 1970 e 1983. A mais intensa e original das obras nela publicada, foi *Padre padrone* (1975), do sardo Gavino Ledda, a partir da qual os irmãos Taviani realizaram o filme homónimo, de 1977.

Revolucionários e reformistas acabaram, pois, por convergirem no distanciamento em relação quer aos esquemas do Realismo e do Neo-realismo, quer aos modelos literários tradicionais. Aliás, os avanços em direcção a uma modernização de massas, por inícios da década de Sessenta, aguçava o experimentalismo e relançava movimentos de vanguarda, que, desta feita, denegavam qualquer relação directa com partidos ou grupos políticos.

Foram muitos os escritores a explorarem as vias do *experimentalismo*, com base em formas e possibilidades de escrita que, de algum modo, pudessem agir sobre o mundo. Aspiravam a uma literatura que não se limitasse a repetir valores e modelos preconstruídos, mas que, pelo contrário, facultasse novos instrumentos, em função da relação crítica com uma realidade que não pretendiam tão só representar, mas modificar. Convergiram neste horizonte, quer nomes ligados a anteriores experiências literárias, formados no clima dos anos Trinta, como Vittorini e Fortini, ou no ambiente do Neo-realismo, como Pasolini e

Calvino, quer jovens que tinham iniciado a sua carreira literária nos anos Cinquenta, e entretanto sentiam uma clara insatisfação, perante o clima intelectual dominante.

As revistas *Officina* (com 15 números, publicados em Bolonha entre 1955 e 1958), dinamizada por Leonetti, Pasolini, Roversi, Fortini, Romanò e Scalia, e *Il Menabò* (com 10 fascículos, editados sem periodicidade em Turim, de 1959 a 1967), de Vittorini e Calvino, propunham um experimentalismo situado, de certa forma, numa linha de continuidade com a recente tradição da esquerda italiana, numa reacção contra as estruturas linguísticas e ideológicas estabelecidas.

O desenvolvimento industrial levou também a uma atenção mais próxima, por parte dos intelectuais, à realidade operária. Formaram-se grupos com objectivos políticos autónomos, que criticavam duramente as forças tradicionais, a partir de uma análise da vida nas fábricas e das novas estruturas do capitalismo. A revista *Quaderni Rossi*, fundada em Turim em 1961, identifica na fábrica o lugar nevrálgico do choque entre capital e trabalho. A partir das suas páginas, desenvolveram-se tendências extremistas que colocavam a tónica sobre o relevo dos processos de produção industrial na definição das formas de consciência, e que depois, em 1968, tiveram o seu impacto. Por sua vez, uma nova esquerda que não seguia o Partido Comunista reunia-se em torno dos *Quaderni Piacentini*, ao passo que o extremismo católico encontrou a sua máxima expressão na *Lettera a una Professoressa* (1967), escrita por Don Lorenzo Milan em colaboração com os alunos da escola de Barbiana, na qual fica contida uma crítica cerrada à cultura difundida através das instituições escolares.

Por sua vez, a Neovanguarda e o *Gruppo 63* foram a última verdadeira tentativa, em Itália, de organizar e reunir um grupo de intelectuais em torno de objectivos comuns, numa batalha cultural que identificava adversários, propondo-se intervir sobre o movimento da história e imprimir-lhe velocidade. Teve por precedente a revista de literatura e ciências humanas *Il Verri*, fundada em Bolonha por Luciano Ancheschi no ano de 1956, que em torno dela acolheu jovens críticos e escritores em início de carreira, alguns dos quais passaram depois, embora fugazmente, por *Officina* e *Il Menabò*. A grande abertura e disponibilidade do seu director, ligadas à sua estética fenomenológica, distanciavam-na do horizonte historicista e neo-realista, alargando o

seu raio de interesses às técnicas artísticas, à filosofia contemporânea e às ciências humanas. Desse entusiasmo, nasceu o projecto de dar forma a uma antologia de novos poetas, que constituiu a primeira manifestação explícita da Neovanguarda. Foi a mais que célebre, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, que saiu em 1961, organizada por Alfredo Giuliani, com textos de cinco poetas, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguinetti, Nanni Balestrini e Antonio Porta, além do próprio Giuliani. Introdução, estrutura e poemas apresentados, liquidavam a maior parte da recente poesia italiana, definida com a etiqueta de *neocrepuscular*. Propunha-se *uma redução do eu*, última possibilidade histórica e expressiva da subjectividade, e um *esquisomorfismo* essencial, que dissociava a visão das formas.

A esta ânsia, também ligada à necessidade de uma nova presença na cena cultural por parte de jovens intelectuais, respondeu, de modo mais abrangente, a iniciativa de dar vida a um verdadeiro e próprio grupo de vanguarda, o *Gruppo 63*, que foi fundado por ocasião de um congresso realizado em Palermo de 3 a 8 de Outubro de 1963. À diferença de grande parte dos grupos das vanguardas históricas, não se propunha objectivos homogéneos e definidos. Era, sobretudo, uma modalidade de agregação para vários intelectuais, reunidos em torno da recusa do panorama cultural circundante, mais do que em torno da elaboração positiva de novos projectos. O que importava era sair da questão do empenhamento e do Neo-realismo, atentando ao desenvolvimento de uma sociedade industrial, numa tenção voltada para o experimentalismo que visava agir sobre a linguagem, superando definitivamente as barreiras da comunicação tradicional, as convenções naturalistas, a lógica batida de normas literárias, do quotidiano realista e do Hermetismo. Para isso, era fundamental redefinir o significado e as formas da relação entre literatura e público, através de uma nítida recusa dos mecanismos do consumo cultural.

Esta lógica negativa, que era comum ao grupo, desembocou depois em posições que são entre si muito diversas. Simplificando ao máximo, poder-se-iam apontar, entre os tantos filões e as tantas intervenções do *Gruppo 63* ao longo da década de Sessenta, duas orientações. Uma, de tipo fenomenológico, virada para a experimentação de novas possibilidades teóricas e criativas, aberta e disponível para responder a solicitações provenientes do mundo exterior; outra, de tipo ideológico,

tendencialmente ligada à tradição marxista, mas com uma clara consciência dos limites idealistas e historicistas do marxismo italiano. O cruzamento com o ímpeto revolucionário de 68, com os novos modos de consciência e com as novas ideologias, aprofundou a distância entre as posições dos membros do grupo, o que levou à sua desintegração. A última ocasião de trabalho comum foi-lhes oferecida pela revista *Quinci*, criada em 1967, em Roma, e encerrada dois anos depois, quando as divergências entre os seus redactores eram insanáveis.

Entretanto, tinham eclodido as manifestações de 68. Este movimento e as várias tendências que a ele se encontravam ligadas impuseram com força agressiva o domínio da política sobre todas as outras esferas da experiência. Era individuado o carácter político de todos os aspectos da vida social e pessoal e, em política, procurava-se a solução para todos os problemas históricos e individuais. Nas posições radicais dos grupos da *nova esquerda*, a permanência da política ligava-se à perspectiva da revolução, objectivo absoluto que relegava para as margens quaisquer outros valores e experiências. E como muitos desses revolucionários tinham uma formação literária, a literatura era um assunto em debate. Foi considerada produto do mundo burguês, votado à transmissão de um consenso social, de uma opressão de classe ou, no melhor dos casos, votada ao culto de valores e de formas não essenciais, em relação ao inexorável desenvolvimento dos processos históricos. Nos meios mais radicais, considerava-se ser culpa fazer literatura, num momento em que era imperativo fazer política. Havia que pôr de lado a velha linguagem, em nome de uma revolução que havia de dar voz a todos. Segundo o pensamento de Marx, e como Marcuse o asseverava, o futuro seria estético, e então todos se poderiam exprimir. Paradoxalmente, a palavra de ordem *imaginação ao poder* coexistia com o bloqueio do literário.

Até ao final da década de Sessenta, essa centralidade da política foi-se gradualmente esgotando numa prática quotidiana desgastante, feita de debates extenuantes, de choques e mediações, de problemas de organização, de lutas e contrastes entre facções. Nos novos grupos que saíram do movimento de 68, reproduziam-se, por fim, as formas da política tradicional. Na actividade de partidos e sindicatos, o método democrático era tantas vezes deformado pelas manobras de grupos de poder e de pressão. A política oficial tendia para uma especialização

cada vez maior, tornando-se uma profissão reservada a políticos de carreira, através de um processo que, nos anos Oitenta gerou um sensível distanciamento entre o *país real* e os profissionais da política, e do qual resultou, mais tarde, a crise dos anos Noventa e todos os movimentos de recusa da política tradicional.

Esta parábola levou, também no curso dos anos Sessenta, a um regresso ao plano da pessoalidade. No seio de sectores e movimentos que nasceram da experiência de 68, foi levada a cabo uma revalorização da vida individual, de necessidades e desejos próprios, com uma nova atenção às relações interpessoais. Colocou-se a tónica sobre o facto de qualquer *revolução* se dever necessariamente desenvolver a partir da experiência concreta de cada um. Disso beneficiou também a literatura, assim se tendo assistido a uma *redescoberta* da poesia e das formas de expressão artística, que teve tanto de relevante, como de ambíguo. Inverteu, na verdade, quer a condenação agressiva da literatura, quer a atitude corrosiva e crítica da Neovanguarda. Contudo, este regresso à intimidade foi progressivamente coincidindo com o novo domínio dos mecanismos económicos. Fechou-se numa simples procura da felicidade pessoal, apenas se concentrando sobre a satisfação dos desejos e das ambições de cada um, e chegando a exaltar os interesses do individualismo, a capacidade de sucesso e a competitividade, no quadro de um consumismo agressivo e de um egoísmo de massas.

Na passagem do triunfo do político ao triunfo do privado, tiveram bastante peso vários comportamentos de oposição, que se erigiram em *contracultura*, ao afirmarem o seu valor alternativo, em antagonismo com todas as formas da cultura dominante, mesmo as de esquerda. Uma confusa mistura, em que se chegam a alternar e a sobrepor apolo-
gias do *negativo* e investigações de matriz *positiva*, levou à exaltação do corpóreo, do desejo, do imediato, da criatividade, de experiências pessoais mais simples e marginais, mais fora da norma e heterogéneas. Uma série de relações ligou estas formas culturais à paixão por um exibicionismo espectacular, que se tornou numa espécie de narcisismo de massas. Este tipo de fenómenos e comportamentos prolongou-se através de uma vaga de fundo que chegou até aos dias de hoje, numa gama de atitudes que vai da mais radical e da mais destrutiva recusa da ordem social, até um espírito comunitário sólido, a um hedonismo cínico e

indiferente a valores, a um egoísmo comodista, e assim sucessivamente, com intersecções entre formas aparentemente contraditórias.

Se das ideologias que se difundiram na vida social se passa ao desenvolvimento crítico que entretanto se verificou no campo das ciências humanas e da filosofia, torna-se ainda mais difícil identificar tendências e movimentos dominantes. Mas, mais do que na crítica militante, a intersecção entre crítica literária e juízo sobre o mundo encontrou expressão, em Itália, em várias formas de escrita ensaística, que escapam aos limites institucionais da crítica e da historiografia literárias, tendendo a estabelecer um diálogo mais directo com os leitores cultos, ao articularem, com grande liberdade, métodos e materiais de diversa origem. O ensaio revelou-se como uma das tipologias de escrita que melhor respondeu a uma necessidade de consciencialização do presente, a qual só em parte podia ser preenchida pela produção narrativa e poética. Aliás, foram muitos os grandes autores do século XX que deram o seu melhor neste tipo de escrita. Assinale-se o valor da obra ensaística de escritores que continuaram a trabalhar nos anos que se seguiram a 1968, como Sciascia, Pasolini, Fortini, Sanguinetti, Manganelli ou Calvino, sem esquecer a dimensão ensaística de um Contini.

À volta de 1968, alcançou grande sucesso uma produção de tipo político-sociológico, que teve por principal caixa de ressonância revistas políticas. Seguidamente, o ensaio literário recuperou terreno, também através de formas mais tradicionais e conservadoras, tendo-se então afirmado um ensaísmo filosófico, que frequentemente usou a literatura de forma instrumental, subordinando-a a objectivos teóricos. Ao longo de todo este arco temporal, tiveram sempre impacto vários tipos de escrita jornalística que exercitaram uma notável influência sobre a definição de modelos intelectuais e de imagens da realidade contemporânea. Para além dos jornalistas de profissão, dotados de grande experiência, prestígio e cultura, são frequentes os casos de escritores e críticos que escreveram para a imprensa textos de ensaio, formulando juízos sobre várias questões de premente actualidade.

3. UMA ATMOSFERA DE ABERTURA coexistia, em 68, com a interposição de obstáculos muito fortes ao plano do literário, a ponto de a obsessão pela política ter o efeito de um verdadeiro bloqueio. Pertencem a uma geração que saiu tarde dos bastidores, para o que muito contri-

buíram impedimentos dessa ordem, uma geração que ficou em suspenso, entre os interditos das Neovanguardas e a reflexão em torno de teorias intensamente trituradas. Quem, depois de todas aquelas convulsões, entrava em cena, sentia uma certa dificuldade em se organizar, perante a dissolução de modelos literários e a disseminação sofrida pela própria linguagem poética.

Em 1975, a antologia poética organizada por Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, assinalava o primeiro reconhecimento de campo. Dava conta de uma proliferação de tipologias de escrita alheias ao horizonte da Neovanguarda, que os dois críticos interpretavam como sinal de uma genérica deriva de linguagens e experiências, e também como anúncio de novas e indefinidas possibilidades de expressão. Os textos recolhidos tinham sido anteriormente editados, na sua maior parte, em revistas ou em publicações de escassa difusão, sendo até, alguns deles, inéditos. Mas o que a recolha punha em relevo, logo a partir do seu título, é que a poesia corria em circuito fechado, de tal forma que, naquela fase, era possível identificar o seu *público* com os próprios autores de *poesia*.

Todavia, essa situação estava em vias de se inverter. Nos anos sucessivos, muitos dos poetas apresentados na antologia afirmaram com força a sua identidade, e as suas obras foram publicadas em importantes coleções de poesia. Alguns distinguiram-se também como narradores, chegando mesmo a abandonar os caminhos da poesia. As numerosas ocasiões de aparição em público que lhes foram oferecidas, em finais dos anos Setenta, favoreceram os contactos e as relações entre os novos poetas, estimulando algumas tentativas de agregação e de estabelecimento de programas e linhas de poética, que ficaram quase sempre indeterminados.

No horizonte do *público da poesia*, integram-se quase todos os grandes poetas da geração nascida nos anos Quarenta, aos quais se poderão também associar alguns autores mais velhos, nascidos por finais dos anos Trinta, e outros mais novos, nascidos em inícios dos anos Cinquenta. É uma realidade constituída por presenças muito numerosas e heterogêneas, demasiado movimentada e articulada para que dela se possa estabelecer uma classificação.

A redescoberta da poesia, ao longo dos anos Setenta, cruzou-se com os rumos da contestação juvenil. O impulso libertário de 68,

naquele nó de esperanças e inquietações que nele se manifestavam, *libertou*, com efeito, também as formas tradicionais de relação com a escrita. As novas gerações procuraram modos de expressão directa e de manifestação imediata de necessidades pessoais e sociais, para além de qualquer controle institucional e de qualquer perspectiva teórica e programática. A literatura pode aparecer como instrumento possível, na experiência dos novos intelectuais proletarizados, e como mediação privilegiada das ideologias do corpo, do desejo, da marginalidade e dos vários horizontes *negativos* propostos pela cultura dos anos Setenta, ou como prática de contestação e recusa de qualquer vínculo autoritário, numa certa linha de continuidade com os métodos de vanguarda.

Neste quadro, podem-se distinguir dois tipos de atitude em oposição, mas, de certa forma, convergentes. Por um lado, a partir de uma concepção tosca e genérica da poesia, muitos grupos tendiam a registar experiências de base, dando voz, na sua evidência, a casos marginais, com recurso a uma linguagem simples, não contaminada por falsas problemáticas burguesas. Já se aludiu anteriormente a este tipo de tendências e aos riscos de um regresso a um Neo-realismo desgastado. Por outro lado, a acumulação desordenada de elementos provenientes das filosofias *negativas* e da teoria literária, num caldeirão de surrealismo, niilismo, estruturalismo, psicanálise, teorias do desejo, semiótica e assim por diante, procurava operar uma agressiva inversão da lógica burguesa, no objectivo de descentrar a comunicação, de modo a surpreender e chocar o público, a todo o custo.

Esses diferentes posicionamentos pareceram convergir no chamado *movimento de 1977*, animado por uma exaltação da criatividade, da capacidade de imaginar mundos alternativos, e de exprimir as mais autênticas e destruidoras exigências vitais.

Nesse confuso horizonte, a poesia irrompia como um grito de raiva, uma vontade de viver, de chorar a marginalização, de exaltar os mais perversos desejos, de libertar as mais caprichosas sensações do corpo, de contar as próprias dificuldades existenciais, de avançar triunfalmente até ao nada ou de ser solidário. A tudo isto se ligava uma exasperada necessidade de exibição pessoal, de participação em rituais colectivos ou em eventos de carácter espectacular. Tiveram grande sucesso as leituras públicas, que num primeiro momento eram entendidas como

recuperação do valor oral da poesia e da sua ritualidade colectiva, e depois se transformaram em ocasião de espectáculo, em íntima relação com manifestações de carácter efémero. O momento culminante deste uso espectacular e efémero da poesia foi o festival de poetas organizado em Castelporziano, uma praia próxima de Roma, no início do verão de 1979. Foi uma ocasião de encontro colectivo para grupos de jovens, marginalizados e intelectuais de diversa proveniência, unidos em torno de um interesse instrumental pela poesia, afinal puro pretexto para a expressão de comportamentos alternativos. Nesta espécie de Woodstock onde todos queriam falar, os grandes poetas acabaram por quase não terem espaço para dizerem os seus textos. O evento foi precedido por outras teatralizações de poesia, ligadas, muitas vezes, à rica *experimentação teatral* daqueles anos. A primeira delas, que foi também a que teve maior relevo, foi organizada em Roma pelo *Gruppo Beat 72*, no ano de 1977. Ao longo de uma série de serões de poesia, textos e autores apresentavam-se num espaço cénico, sendo inventadas novas e surpreendentes formas de comunicação com o público. Cronista e animador cultural secreto, tanto dos serões do *Gruppo Beat 72*, como do festival de Castelporziano, foi, entre participação e desilusão, Franco Fortini. Sobre essas duas manifestações, escreveu diários dotados de grande originalidade, *Il poeta postumo* (1978) e *Proprietà perduta* (1983). Na esteira desses eventos, entre finais dos anos Setenta e inícios dos anos Oitenta, multiplicaram-se iniciativas poético-teatrais, leituras de poesia, manifestações colectivas e festivais que se prolongaram depois no tempo, mas já sem vigor. Esta situação, em que *il y a des poètes partout*, é herdeira directa dos acontecimentos de 68, com a emersão da palavra do presente, numa ideia de espectáculo total, à Rousseau, um Rousseau que poucos teriam lido.

Por entre os inquietantes acontecimentos dos anos Setenta, tão surpreendentes que pareciam fictícios e, nesse sentido, *romanescos*, a narrativa enfrentava uma certa dificuldade em dar conta da realidade com uma dimensão estilística e inventiva adequada. Era como se tivesse ficado encravada numa vida pública ambígua, desconcertante e poliédrica. Os narradores da geração de 68 eram colocados nas margens do sistema editorial. Quando eram publicados, pareciam oscilar entre a continuidade com os modelos experimentais da Neovanguarda e a tentação de se fecharem num círculo pessoal, com atitudes sentimentais

e intimistas. Por consequência, as suas obras dificilmente conseguiam *contar*, verdadeiramente, o presente, e descer até ao coração de formas absurdas e tremendas, ou seja, conhecer, a partir de dentro, no mais profundo da sua natureza, as mudanças em curso. Enquanto o sucesso da poesia se ligava à genérica desagregação da vida social, naquela deriva que arrastava atitudes intelectuais, ideologias e comportamentos colectivos, a narrativa continuava a tentar estabelecer uma relação directa com esses processos.

Essa geração teve de se confrontar, nos anos da sua juventude e da sua maturação cultural, com as sugestões e o clima cultural criado pela Neovanguarda, ao que depois se veio a juntar o impulso da chamada nova esquerda e de 68. Interdições de ordem estrutural e de ordem política tornavam inquietante e, não raro, hesitante, a sua vocação narrativa, numa trama de mal-estar, mau humor e expectativas. Alguns destes escritores, numa fase inicial, tinham-se aproximado, mais ou menos fielmente, dos propósitos da Neovanguarda, deles se tendo porém afastado, pouco tempo depois, de modo mais ou menos determinado. Da Neovanguarda, tinham recebido um impulso ao confronto com modelos literários europeus e internacionais, de Kafka a Beckett ou ao tão apreciado Robbe-Grillet e ao *nouveau roman*. Mas houve, igualmente, narradores que fizeram valer o espírito agressivo de contestação, a polémica contra a inércia dos modelos burgueses, a procura de novas comunidades de leitores, o que levou a que neles se continuassem a fazer notar sinais de laceração. Também por isso, na sua escrita permanece vivo um sentido crítico e autocrítico, que parece ter faltado às gerações sucessivas, apesar de se encontrarem livres de interdições e possuírem uma maior desenvoltura.

Não é possível fazer o elenco dos escritores que, pertencendo à geração de 68 e tendo estado ligados aos acontecimentos desse período, vieram depois a desenvolver a sua própria individualidade. Mesmo os autores mais velhos dessa geração, só em 1970 começaram a publicar.

Recordo dois romances saídos em 1970, *Tempo di mássacro* de Sebastiano Vassalli e *Comiche* de Gianni Celati. Entre os narradores mais originais dessa geração, inclui-se, seguramente, o genovês Sebastiano Vassalli, cuja primeira obra é, precisamente, *Tempo di mássacro. Romanzo di centramento & sterminio*. Nas suas páginas, é levada a cabo uma desmontagem dos lugares-comuns da linguagem literária

e política, muito ligada, conforme desde logo o sugere o título, às vanguardas. Por sua vez, na primeira fase de Gianni Celati, manifestam-se uma íntima ligação com as experiências dos jovens nos anos Setenta, um cândido espírito lúdico, uma curiosidade pelas várias formas da literatura cômica e uma desconfiança relativamente a todos os modelos morais e intelectuais. Grande conhecedor da literatura anglo-americana, Celati explorou, na década de Setenta, uma narrativa capaz de exprimir o espírito dessacralizante dos movimentos alternativos, confiando uma vertente cômica a marionetas esquemáticas, que transportam para a página escrita os efeitos do grande cinema cômico dos anos Vinte. O primeiro romance breve dessa cadeia é *Comiche*, onde o modelo do cinema mudo é traduzido em escrita. O cômico é a forma de contestar os modelos burgueses, apesar de as páginas deste romance nem sempre conseguirem alcançar o objectivo de fazer rir.

Será um escritor ligado a Celati, embora ligeiramente mais novo, a mostrar resultados verdadeiramente originais, sem dedicar particular atenção a aspectos políticos: Ermanno Cavazzoni. Só se estreou em 1987 com *Il poema dei lunatici*, do qual Fellini tirou o seu último grande filme, *La voce della luna* (1990). Conta as aventuras de um mundo esquisito, repleto de estranhas loucuras contadas por um cândido pícaro, que se põe continuamente em causa a si próprio, e que questiona também todos aqueles com quem se cruza. Para além dos esquemas sociais e dos pressupostos sobre os quais se baseia a vida colectiva, procura um sinal de verdade, por mais frágil que seja, um sinal de ternura. É, certamente, o livro mais lunático da literatura italiana contemporânea, romance picaresco e poema rapsódico ao mesmo tempo, que se desdobra numa prosa ágil, unindo leveza e peso, materialidade e fantasia.

Muitos outros escritores haveria a citar, de entre os quais Antonio Tabucchi, tão ligado a Portugal, e que pertence a esta mesma geração. Mas, em Itália, merece também ser valorizada a escola dos cantautores, cujo trabalho se colocou num patamar muito elevado, associando-se aos horizontes da contestação e procurando modalidades de comunicação alternativas, agressivas, paradoxais, mas elegantemente críticas em relação às normas dominantes. Pelas canções cujos textos se erigiram em pontos de referência partilhados e agregadores, assinalem-se

Fabrizio De André, Paolo Conte, Lucio Battisti, sobretudo nas canções com letra de Mogol (pseudônimo de Giulio Rapetti), Francesco Guccini, Lucio Dalla, Francesco de Gregori, Claudio Baglione, Pino Daniele ou Vinicio Capossela.

4. POR ENTRE ESTE VASTO CAUDAL de obras e autores, procedo assinalando alguns pontos de referência significativos. No trabalho historiográfico, as tabelas com a cronologia das edições revelam-se de grande utilidade, pelo modo como põem a descoberto articulações, coincidências ou até confrontos que, de outra forma, seriam mais dificilmente apreensíveis.

Para um enquadramento da literatura de 68, há que desenhar um arco de volta que se estende entre duas datas: 1963, que é o ano da publicação de *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda e da formação da Neovanguarda; e 1975, ano da morte de Pier Paolo Pasolini.

La cognizione del dolore, que fora escrito muito antes, é um dos livros mais significativos da literatura italiana do século XX. O mal e a morte são apresentados como horizonte de toda a experiência e mola secreta das possibilidades do ser. Perante uma humanidade agarrada a valores ilusórios, que sobrevaloriza todos os momentos de uma vida mesquinha, as razões, a consciência e a verdade da dor, tornam remoto qualquer projecto positivo. Uma cognição tão subtil e desesperada é premissa necessária para uma civilização que saiba dar um sentido cívico às relações entre os homens. A obra de Gadda, que criticou o Neo-realismo e nunca aceitou a associação do seu nome à Neovanguarda, coloca complexos problemas interpretativos. Uma das mais lúcidas leituras que dela foi feita é um livro que acaba de sair, intitulado *L'ingegnere in blu*, de Alberto Arbasino, um escritor muito próximo de Gadda.

Quanto ao outro extremo da parábola que propus, 1975 é o ano em que sai *Horcynus Orca* de Stefano D'Arrigo, um livro que parece vindo de outro tempo. D'Arrigo trabalhou longamente nesta espécie de *Odisseia* que tem por pano de fundo a Segunda Guerra e o estreito de Messina. É, ao mesmo tempo, um regresso às origens, uma viagem de reconhecimento e um apocalipse. Mas 1975 é também o ano em que Pasolini publica a segunda forma do seu livro de poemas *La*

meglio gioventù. Depois de uma primeira recolha poética de 1942, *Poesie a Casarsa*, Pasolini compôs muitos outros poemas em dialecto friulano e em diversas variantes do friulano e do véneto. Essa produção convergiu, em 1954, no volume *La meglio gioventù*. A sua elaboração foi acompanhada por um intenso trabalho de estudo e redescoberta da tradição dialectal italiana, donde resultaram vários ensaios e duas importantes antologias. Posteriormente, abandonou a poesia friulana durante um certo período, para depois a retomar numa original reelaboração, que intitulou *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Nessa desesperada reescrita, em negativo, da compilação de 1954, o campo perde o seu valor utópico, e o seu juízo sobre o mundo rural inverte-se.

As intervenções críticas de Pasolini, em particular as que tomou nos últimos anos da sua vida, têm uma marca assumidamente provocatória, que se exprime através de fórmulas simples e extremistas, com uma alternância entre argumentos nitidamente racionais e explosões de paixão e agressividade. Sempre pronto a desmontar antagonismos, as suas posições são absolutamente contracorrente, em relação ao pensamento dominante em 1968. A sua atitude perante o movimento estudantil e a nova esquerda é polémica, ao ver nos estudantes e no seu extremismo a expressão de uma nova pequena burguesia. Tomando em linha de conta as modificações sociais introduzidas pelo neocapitalismo, chega mesmo a considerar as camadas mais jovens como criminosos. Com o seu posicionamento, enquanto figura solitária que se ergue contra o seu próprio tempo, e que agride a realidade degradada da qual faz parte, situa-se na estrada do martírio.

No poema *Il PCI ai giovani!!!*, diferencia os polícias, de origem proletária, dos estudantes, em seu entender filhos de família, burgueses e pequeno-burgueses. Associa-se aos primeiros, assim mostrando como, em 68, por trás do aspecto político se encontravam situações antropológicas e sociológicas muito complexas.

Esse poema foi escrito na sequência do assalto de Valle Giulia, uma das mais emblemáticas manifestações da contestação estudantil de 1968, e a atitude de Pasolini suscitou acesas reacções. Os estudantes partiram da Universidade de Roma e desfilaram em direcção à Faculdade de Arquitectura, situada na zona de Villa Borghese, junto da Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Chegados a Valle Giulia, foram

recebidos por forças policiais. O filme de Michele Placido recentemente estreado, *Il grande sogno*, que trata os acontecimentos de 68, põe em cena essa batalha. O seu realizador participou nos recontros. Era polícia, e estava então do lado do corpo armado que carregou sobre os estudantes.

Estabelecidos que foram os pontos de partida e de chegada dessa parábola, passarei de seguida a assinalar algumas obras editadas no próprio ano de 1968.

Nessa data, Elsa Morante publica *Il mondo salvato dai ragazzi e altri poemi*, um livro de alcance utópico, voltado para os valores positivos da existência. Bem longe de qualquer tipo de adesão a grupos políticos, a escritora opõe, às várias formas de controlo da autenticidade humana, a força da juventude e da beleza, os valores autênticos e espontâneos representados pelos humildes, pelos excluídos e por uma antiga vida popular, não contaminada. *Il mondo salvato dai ragazzi* sai totalmente do âmbito do género lírico, com a sua exuberância narrativa e com o seu acentuado pendor para a organização teatral, numa prolífica acumulação de coisas, figuras e materiais simbólicos, por entre um jogo de entoações vocais, perorações retóricas e tiradas de paixão. Não será o melhor livro de Elsa Morante, encontrando-se demasiado agarrado a um sonho de bondade e a uma imaginação fantástica que se traduz em política. No grande romance que escreveu depois de 1968, *La storia*, editado em 1974, formula uma explícita condenação da História com letra maiúscula, e reivindica o valor da história das vítimas, das cobaias que não sabem os motivos da sua morte. Já em *Aracoeli*, iniciado em 1976 e publicado em 1982, abandona qualquer ilusão de que seja possível salvar o mundo, sem acreditar sequer na função positiva da sua escrita. Retoma a narração na primeira pessoa, para seguir um percurso de regresso às origens e aprofundar um terrível confronto com a morte. Nessa negatividade radical, desdobra-se o desfecho da existência de Pasolini, assassinado em 1975.

Pelo que diz respeito à produção de escritores que tinham pertencido à Neovanguarda, assinalem-se Malerba, Sanguinetti e Pagliarani.

O romance *Il salto mortale*, de Luigi Malerba, carrega uma negatividade tal, que põe em causa a própria possibilidade de contar. É um monólogo que se desenrola em torno de 38 breves capítulos, nos quais intervêm também vozes indefinidas, rumores, sinais sonoros, fórmulas

da mais banal e comum das linguagens. A voz que fala identifica-se e confunde-se com a de outras personagens, numa multiplicação de identidades que reverte sempre sobre si própria, como num *salto mortal*, sem dar lugar a uma narração abstracta e rarefeita. Acompanha situações muito concretas e desenrola o seu jogo a partir de uma realidade bem definida, um pequeno centro urbano sem história, situado nos arredores de Roma, tomado pela recente onda do desenvolvimento industrial. A imagem da sociedade italiana que nas suas páginas é traçada remete para *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda, apesar de Malerba se situar numa fase sucessiva, para lá do plurilinguismo, num momento em que a nova realidade industrial caminha para o Pós-moderno. Por entre um jogo de aparições vazias que volteiam em torno de si mesmas, num ambiente desintegrado, domina uma língua neutra, repleta de tiques. Com agressiva vitalidade, *Il salto mortale* faz explodir esse mundo e essa linguagem, numa absurda sinfonia cómica, através da acumulação de factos e hipóteses que vão sendo sempre desmentidos. Revela, assim, uma realidade que desfaz as ilusões daquele ano crucial em que foi editado.

Ao contrário de *Il salto mortale*, o romance editado por Edoardo Sanguinetti em 1968 é quase ilegível. *Capriccio italiano* é um dos resultados mais consequentes e artificiosos do romance de vanguarda. Tem como ponto de partida vivências autobiográficas, e uma temática sexual que leva a uma imersão plena na realidade.

Por sua vez, a recolha *Lezione di fisica e Fecaloro*, de Elio Pagliarani, deve-se a um escritor que, de entre os participantes directos na Neovanguarda, é, certamente, aquele a quem se deve uma poesia mais vigorosa e surpreendente, dominada pela vontade constante de olhar a realidade de frente e de a provocar. Pagliarani concebe quase espontaneamente, antes de qualquer programa teórico, a necessidade de tocar nas coisas através da palavra, posicionando-se entre as linguagens correntes para depois desviar a rede de relações habituais. Muito sensível aos aspectos artesanais do trabalho poético, sente-os como uma arte, uma forma de agir sobre a matéria *física*. As *Lezioni* reúnem textos com fracturas e pausas, e versos bastante amplos, o que exigiu o recurso a páginas de formato especial. São dispostos, em vários níveis, fragmentos da linguagem quotidiana, citações dos mais diversos textos, invenções linguísticas e vozes de vários interlocutores, para além das intervenções polémicas.

micas e apaixonadas do autor. A leitura oral desta poesia, concebida para ser recitada, mostra ainda melhor o seu valor.

Foi também esse o ano do filme de Pasolini, *Teorema*. Nele fica contida uma crítica radical ao modelo familiar burguês. O cinema correspondeu, para Pasolini, à procura de uma narrativa mais profunda, na convicção de que ele é, entre todas as artes, aquela que estabelece uma relação mais imediata e material com o que o rodeia. A sua intervenção no trabalho cinematográfico era tão intensa, que criava o tema, participava na elaboração do guião, na escolha dos actores e em todas as fases da rodagem.

A primeira edição de uma obra-prima da precedente literatura, *Il partigiano Johnny*, saiu também em 1968, numa versão provisória, à qual depois se seguiram outras. O seu autor, Beppe Fenoglio, fora um escritor solitário que vivera, tal como Pavese, na zona de Langhe, sua terra natal, afastado dos ambientes intelectuais e mundanos. As suas obras, que tiveram sucessivas redacções e reelaborações, concentram-se em torno dessa esfera e das vicissitudes da Resistência, mas obtiveram escasso sucesso, durante a vida do escritor, tendo tido, muitas delas, edição póstuma. É esse o caso de *Il partigiano Johnny*, que faria parte de um grande ciclo narrativo ao qual Fenoglio acabou por renunciar. Com o seu carácter absoluto e a sua radical negatividade, esta obra coloca-se para além do Neo-realismo, ligando-se à grande narrativa europeia moderna. Fechada sobre o seu trágico vigor, encontra-se como que desfasada relativamente à cultura italiana dos anos Cinquenta. À celebração da Resistência e a todas as visões optimistas da história e do seu desenvolvimento, opõe-se a impossibilidade de atribuir um significado a quanto aconteceu. O *partigiano* Fenoglio mostra que, do horror, não se pode tirar nenhuma imagem de futuro, sendo esse horror, porém, testemunho da voluntariosa resistência humana perante o absurdo do mundo.

Muitos outros livros publicados nesse mesmo ano haveria a assinalar, mas detenho-me sobre mais um, *La beltà*, de Andrea Zanzotto. É uma obra essencial da literatura italiana do século XX, que revelou uma poesia nova, afastada dos caminhos do Hermetismo. Zanzotto mantém-se ligado à tradição do classicismo, entre louvor do mundo, desagregação do presente e lição de vanguarda, na convicção, porém, de que a beleza não existe, ou melhor, só existe enquanto lacerada,

como num processo de fractura psíquica. Todavia, a relação com o magma da negatividade não se resolve numa apologia da destruição. A sua poesia afasta-se frontalmente quer da exaltação do negativo, quer da aceitação passiva da deriva e da disseminação. Zanzotto visa reencontrar, no âmago das linguagens, um valor autêntico, que estabeleça uma ligação vital com a terra e com a matéria, com o fundo de uma realidade quotidiana e concreta.


Todas as obras que elenquei tiveram, naturalmente, os seus precedentes, mas foi o momento em que foram escritas a estimular a sua elaboração. Todas elas são marcadas por uma forte *tempestividade*, na sua ligação ao presente.

5. CONCLUO, recordando que, a fixar o nome de dois escritores, vindos da geração precedente, que participaram nos acontecimentos de 68 e nos legaram um olhar emblemático acerca das manifestações literárias e culturais desse período, esses nomes seriam os de Pier Paolo Pasolini e de Franco Fortini, que foi considerado um dos líderes dos movimentos de 68, uma figura acerca da qual muito há a reflectir.

Fortini representa um modelo intelectual que, por tantos aspectos, se opõe às facetas vitalistas e estetizantes da experiência de Pasolini. À sua paixão e à sua visceralidade, Fortini contrapõe uma contínua tensão moral e intelectual, que tende sempre a pôr em questão, a deslocar e a verificar o sentido das relações entre literatura e história, entre cultura e horizonte político. A sua inquieta atenção a todas as vivências político-culturais de importância constitui, provavelmente, o testemunho mais exemplar e extremo de um novo posicionamento, *à esquerda*, dos intelectuais da segunda metade do século XX. Viveu-o como empenho constante, quase religioso, na procura de uma verdade do comportamento que deve dar a cada gesto uma forte carga *moral*, e projectar cada realidade do presente em direcção a uma hipotética libertação futura. Soube sentir até ao fundo as lacerações do mundo, nelas perscrutando o anúncio da revolução, de um amanhã pacificado e recomposto. Toda a sua obra se parece querer colocar num espaço histórico intermédio, no ponto de chegada de uma história e de uma tradição que estão em vias de se fecharem, mas nas quais se encontra profundamente radicado, à espera de um evento supremo que dissolverá aquela história e aquela tradição. Nela se intersectam um espírito

de negação, rancoroso e ingrato, que conhece momentos de obstinada facciosidade, e um espírito profético, que chega a justificar e a resgatar também o passado. Com o distanciamento da noção de empenho, tal como se definira no Pós-guerra, tornou-se um dos principais mestres da nova esquerda dos anos Sessenta. A sua escrita assume o relevo de um grande drama intelectual, de um choque entre cultura e solidão, de um último acto de confiança humanista nos valores da palavra e da história.

Segundo Pasolini, ao considerar a cultura como luta, na sua dimensão bélica, Fortini resvalava para uma retórica da ilusão. Pasolini e Fortini acalentaram contínuas discussões, que foram sempre reafirmadas por este último, até ao derradeiro momento, e confluíram num livro de carácter ensaístico que editou em 1993, *Attraverso Pasolini*. Nas suas páginas, autobiografia, crítica literária, polémica intelectual e ressentimento, sobrepõem-se, num ajuste de contas com as vicissitudes do Pós-guerra. Ao retomar todos os documentos da sua relação com Pasolini, perpetua o confronto duro e agressivo entre pontos de vista em diametral oposição. À distância do tempo, Pasolini parece mais lúcido, mas Fortini domina a sua dialéctica de modo implacável.



DE PORTUGAL À LUA. UMA VIAGEM DE MANUEL DE FIGUEIREDO AO PAÍS DO INVEROSÍMIL

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO*

A CIÊNCIA E A LITERATURA sempre parecem ter gostado da Lua. O filósofo Tales de Mileto foi tido por lunático ao cair num poço enquanto observava o céu. O inventivo Luciano de Samosata, na *História verdadeira*, imagina que a Lua é uma ilha suspensa no ar¹. E a Lua tem-se mantido, desde os primórdios da filosofia ou da literatura até hoje, como símbolo da proximidade inacessível.

Por vezes é até difícil distinguir os cientistas dos literatos. Kepler, em *Somnium* (editada postumamente, em 1634), explica a visão copérnica do universo através dos relatos oníricos de um estudante. Pouco depois de Kepler, em 1638, Francis Godwin publica o relato de um aventureiro espanhol, Domingo Gonzalez, que teria contactado com habitantes da Lua (*O homem na Lua*). Em 1657, é publicada a *História cómica dos Estados e Impérios*, de Cyrano de Bergerac, e o protagonista desta história encontra na Lua Domingo Gonzalez, atestando a veracidade do relato de Francis Godwin. Em 1839, Pfall, o protagonista de *Um homem na Lua*, de Edgar Allan Poe, relata as suas desventuras na Terra e as aventuras na Lua. Em 1865, Júlio Verne escreve *Da Terra à Lua*, fruto de um minucioso trabalho de documentação, servindo a obra de argumento ao filme *Viagem à Lua*, de Georges Méliès, em 1902. No final dos anos 50 do século XX, um grupo de cientistas russos redigia um possível *Ano*

* Projecto Utopias literárias e pensamento utópico: a cultura portuguesa e a tradição intelectual do Ocidente – II, financiado pela FCT (POCTI/ELT/46201/2002).

¹ Luciano de Samosata in AA. VV., *Voyages au pays de nulle part*, ed. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffon, 1990, p. 11.

Um da colonização da Lua, baseando-se em dados fornecidos pelas primeiras missões lunares².

A Lua representa, por oposição ao Sol, um lugar onde uma outra vida é possível, ainda que longe da Terra. Simboliza – porque não tem luz própria, mas dá luz à Terra – todo o “conhecimento indirecto, discursivo, progressivo, frio”³. O seu tempo é o da noite e o do sonho. A Lua ilumina o caminho da Imaginação e, neste sentido, do desconhecido e da subjectividade, enquanto o Sol iluminaria o da Razão, do já conhecido e, portanto, do objectivo. Estéril em si, a Lua marca o ritmo da vida na Terra: é causa das chuvas, das marés, das estações, da alternância dos humores dos indivíduos, etc. Na maior parte das narrativas, científicas ou literárias, a Lua acaba por implicitamente exigir distanciamento e proximidade, morte e vida. Segundo Plutarco:

A Lua é a morada dos homens bons depois da sua morte. Eles têm aí uma vida que não é nem divina, nem bem-aventurada, mas, contudo, isenta de preocupação, até à sua segunda morte. Pois o homem tem de morrer duas vezes.⁴

Em *Orlando Furioso*, de Ariosto, Rugiero monta o Hipogrifo que se eleva no ar até que a Terra se reduza a um ponto, e dirige-se para o signo de Câncer, regido pela Lua: a Lua como o Caranguejo/Câncer, transforma em vida o corpo putrefacto que devora (4). No mesmo *Orlando*, também Astolfo viaja amiúde pelos planetas, até encontrar o Paraíso Terreal (cantos 23, 33, 34). A Lua fica quase sempre a meio caminho do Paraíso, entre a realidade e a irrealidade.

Centrar-nos-emos, porém, numa realidade um pouco diferente da de Ariosto: uma viagem à Lua na Literatura do século XVIII. Ao contrário do que sucede com os espaços de Orlando, as referências à Lua ganham, no século XVIII, uma visibilidade acrescida. Do ponto de vista estritamente científico, a viagem pelos ares torna-se um projecto de laboratório, um assunto de academias e um espectáculo colectivo:

² AA. VV., *Lua, ano Um*, trad. Carlos Chafirovitch e Mário Henrique Leiria, Lisboa, Portugalíia, 1961.

³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodríguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994, p. 419.

⁴ *Ib.*, p. 421.

desenvolve-se a Balística, o estudo sistemático dos ventos e marés, a classificação das propriedades dos estados e materiais gasosos. Da bola oca de Francesco Terzi (1670), passando pela Passarola de Bartolomeu de Gusmão (1709) ou o *dirigível* de Desforges (1779), todas tentativas fracassadas, se chegaria, em 1783, à segunda viagem em balão aerostático dos irmãos Montgolfier, a que teriam assistido, segundo relatos da época, metade dos habitantes de Paris. Cairia o balão bem longe de Paris, assustando uns camponeses que afixaram depois ter visto a Lua a cair. Para uns e para outros, a Lua estava cada vez mais perto e cada vez mais real.

Tudo isto terá as suas consequências literárias: entre os protagonistas do relato de viagens imaginárias setecentistas, existem, à semelhança de Ícaro ou de Astolfo, homens-voadores (vd. Robert Paltock, *A vida e aventuras de Peter Wilkins*; ou Restif de la Bretonne, *A descoberta austral...*). Mas aparecem também os primeiros extraterrestes, sábios e cépticos, divididos entre a sua disponibilidade para nos revelarem algumas verdades e a consciência da nossa limitação intelectual. Em 1775, o protagonista de *Le philosophe sans prétention*, de um Louis Guillaume de la Folie, é um marciano. Ainda antes, *Micromégas* (1752), de Voltaire, tem como personagem principal um habitante de Sírius, recém-chegado de Saturno. Saturno parece-nos aqui uma evocação ao Tempo, mas também à Melancolia. Saturno evoca também aqui, certamente, uma remota Idade do Ouro. As *Viagens de Milord Céton* (1787), de Marie-Anne de Roumier-Robert, descrevem, aliás, os habitantes de um Saturno idílico. Melancolia e Utopia, aliás, estão longe de se excluir: mais parecem faces da mesma moeda.

O interesse pelo tema da Lua partiu, aliás, da edição que preparamos da obra de José Daniel Rodrigues da Costa, *O balão aos habitantes da Lua*: uma utopia impressa em 1819, ainda no rescaldo do furor que fez em Lisboa, a 14 de Março, a demonstração dos feitos aeronáuticos de Robertson⁵.

⁵ José Daniel Rodrigues da Costa, *O balão aos habitantes da Lua. Uma utopia portuguesa*, introd. M. Luísa Malato Borralho e ilustrações de Delia Silva, Porto, FLUP, 2006, no contexto do projecto de investigação *Utopias literárias*, sedado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Trataremos aqui, porém, de um texto dos séculos XVIII-XIX, sem dúvida ainda menos lido, e muito menos reconhecido. Não se trata certamente de uma Utopia (nem sequer de uma Distopia), mas de uma estranha Viagem à Lua, que pressupõe a Utopia sem nunca a ela chegar. Referimo-nos a uma peça de teatro, *A Grifaria*, de Manuel de Figueiredo, editada em 1804, mas cuja introdução aponta a data de 1777.

1. O GRIFO: A IMAGINAÇÃO DO INVEROSÍMIL

A PALAVRA QUE USAMOS AQUI, a Imaginação, a criação de Imagens, radica na possibilidade de, a partir de determinados dados visuais e intelectuais, a mente humana conseguir, não só guardar imagens, mas também reformular essas imagens, visualizando conexões entre realidades distintas ou entre realidades existentes e realidades idealizadas. O Grifo, palavra que está na origem de *Grifaria*, é essa imagem quimérica, metade águia, metade leão: é um ponto de encontro entre o mais forte animal da Terra e o mais forte animal dos Ares. Conotativamente, é a intersecção entre o real e o ideal, entre o mal e o bem, ou entre a manifestação da força e a contenção dessa força: os grifos são guardiães de bens maiores do que aqueles que são apercebidos pelos homens. Bem apropriados, pois, à alegoria que Manuel de Figueiredo deseja escrever.

É significativo que, em grego, a palavra Imaginação, *Phantasia*, remeta indirectamente para a luz difusa da Lua: a Fantasia é tanto a *visão* como a *aparição*, tanto o *relance de olhos* como o *espectáculo* teatral, tanto a *ideia* como a *ilusão* da ideia, da mesma forma que *phaino* é *brilhar* e *fazer brilhar*, *aparecer* e *fazer aparecer*. E também por isso, *indicar* e *explicar*, estando assim a meio caminho entre o modo dramático e o modo narrativo⁶. Recordemos que a Lua, na leitura dos mitos, representa o “conhecimento indirecto, discursivo, progressivo, frio” (Chevalier, 1994, 419). Imaginar também se pode dizer *epi-noéo*, ou seja, pensar por cima, projectar sobre, ver para além de.

O Grifo é um ser voador, que paira, mas a sua leitura não pode ser a do leão ou a da águia: a sua visão pressupõe uma estética não obvia-

⁶ Cf. Isidro Pereira, *Dicionário grego-português e português-grego*, 4.^a ed., Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1969, p. 607.

mente realista. O resultado de tal hibridismo é, em geral, um monstro: *o meu monstrosinho*, assim chama Figueiredo à sua peça.⁷

Podíamos relacionar este Grifo de Manuel de Figueiredo com o Pégaso evocado em *Essay on Criticism*, de Pope: refreados para melhor mostrar a sua raça (vv. 84-87), mas libertos para divergir dos caminhos traçados e velhos (vv. 150-151)⁸. Curiosamente, Manuel de Figueiredo acha-se esteticamente legitimado, não pela visão das esculturas ou das imagens greco-latinas, mas pelos quadros de Jerónimo Bosch. Talvez se refira às Tentações de Santo Antão, quadro hoje guardado no Museu de Arte Antiga, no Palácio de Alvor-Pombal, em Lisboa: nele o céu está repleto de animais híbridos voadores e divisa-se até uma caravela voadora. Não sabemos onde Manuel de Figueiredo terá visto Bosch, mas é sem dúvida estranho, no nosso século XVIII ou no século XVIII europeu, que o olhar de um dramaturgo (ademais dito árcade e neoclássico) se tenha demorado na sua leitura, e com eles identifique a estética de uma sua peça de teatro. O pintor Jerónimo Bosch, ainda que contemporâneo de Leonardo da Vinci, era considerado um pintor medieval e, hoje, um surrealista *avant la lettre*.

Manuel de Figueiredo justifica-se, como convém retoricamente, com o sonho e com a extravagância de quem não se quer confundir com os demais. O “Epiteto” da peça, justificando a falta de qualquer regra da unidade de tempo ou lugar, começa:

Não sei se li ou se sonhei que...⁹

A fonte (o real ou o imaginário) é-lhe indiferente! O que o ocupa e preocupa é a razoabilidade da reflexão segunda, elaborada a partir da legibilidade da quimera imaginada. A tudo isto se acrescenta uma busca de identidade, nascida do confronto sistemático com os outros. Tendo

⁷ Manuel de Figueiredo, *Theatro*, Lisboa, Impressão Regia, 1804, t. 5, *A Grifaria*, “Prologo”, p. II.

⁸ Cf., de Jorge M. P. Bastos da Silva, *A mundividência heróica e a instituição da literatura. Poética e política das letras inglesas na época de Addison e de Pope*, Dissertação de doutoramento, Porto, FLUP, 2007, p. 350.

⁹ Manuel de Figueiredo, *Theatro*, t. 5, *A Grifaria*, “Epiteto”, s.p.

feito e procurado fazer como os outros, os que admira, Manuel de Figueiredo encontrou, afinal, a negação do que eles tinham feito e do que ele procurara fazer.

Enfarinhado eu nestas idéas e vendo quão inutilmente me havia cançado em imitar Sophocles, e Molière (pois era tão simples que unicamente o queria fazer no que elles são inimitáveis) entrei no appetite de crear também o meu monstrozinho, dando huma Epopéa em Comedias e como já tinha visto a Químera nos painéis, a que vulgarmente chamão os *Sonhos de Bosco*: Que muito, dizia eu, ou que estranheza fará pintalla agora em Poesia!¹⁰

Harold Bloom teria apreciado esta forma de *ansiedade da influência*. Até porque nela não há uma *ansiedade*, nem está clara a razão porque se mata a figura paterna (Sófocles, Molière...). Onde começa a *Clinamen*, a continuação da obra dos modelos, e onde acaba a *Daimonization*, a ressalva da originalidade face ao modelo imitado?¹¹

Manuel de Figueiredo equipara a sua situação à do pintor El Greco, que não queria que confundissem os seus quadros com os de Ticiano. Este símile, do ponto de vista dito neoclássico, é quase tão estranho como a evocação que faz de Jerónimo Bosch! Mas depois, acrescenta-lhe um elemento retirado das poéticas, inclusive das poéticas ditas neoclássicas: a impossibilidade de imitar o inimitável, o Génio, aquilo que distingue um escritor dos demais. *Poeta nascitur, non fit*, afirmara Horácio.

No entanto, este caminho novo, de releitura dos Antigos e dos Modernos, forçosamente havia de dar um Grifo, uma Sereia ou um monstro parecido. O conhecido início da *Carta aos Pisões*, de Horácio, paradigma crítico, atestaria desde logo essa irregularidade, tendo-a como defeito:

Se hum Pintor á cabeça humana unisse
Pescoço de cavallo, e de diversas
Pennas vestisse o corpo organizado

¹⁰ *Ib.*, “Prologo”, pp. I-II.

¹¹ Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

De membros de animaes de toda a espécie,
 De sorte que mulher de bello aspecto
 Em torpe e negro peixe rematasse,
 Vós chamados a ver esta pintura,
 O riso sofreríeis? Pois convosco
 Assentai, ó Pisões, que a hum quadro destes
 Será mui semelhante aquelle livro,
 No qual idéas vãs se representem,
 (quais os sonhos do enfermo) [...]¹²

Ora ele, Manuel de Figueiredo, escreve de cabeça esquentada! A situação febril em que escreve é, declaradamente, a do delírio, a da enfermidade, a do desregramento, dividido entre o que a Razão lhe recomenda e o que a Imaginação lhe faz ver, escravo do entusiasmo mais do que da sensatez:

Esquenta-se-me o cérebro de sorte, e tal o entusiasmo se senhoreou de mim, que não só deitei por esses ares, mas cansado já de andar pelo espaço imaginário fixei a imaginação no Mundo da Lua conhecido pela célebre viagem de Cyrano de Bergerac [...] e naquelle Globo supuz a scena do meu Poema.¹³

Observação primeira: a Imaginação é um sem lugar, um estranhamento: *atopos*.

¹² Q. Horácio Flacco, *Arte Poética*, edição bilingue com trad. de Cândido Lusitano, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1784, pp. 35-37.

¹³ Manuel de Figueiredo, *Theatro*, t. 5, *A Grifaria*, “Prologo”, p. II. Cf., a este propósito, alguma margem que Addison dava ao maravilhoso, sobretudo ao fantástico épico, em Milton e Dryden, por exemplo. O verdadeiro *Wit* é também uma espécie de *acumen*, para os latinos, ou de *agudeza*, para Gracián: baseia-se por vezes em metáforas, comparações, alegorias, enigmas, fábulas, sonhos, visões burlescas, ou variados recursos retóricos de alusão (cf. Addison, *The Spectator*, 62, de 11-5-1711). Sobre a permanência do conceito, numa espécie de maneirismo permanente, cf. Ernst Curtius, *La Littérature et le Moyen Age Latin*, vol. 2, chap. “Le Maniérisme”, p. 457.

2. VEROSIMILHANÇA E VERDADE

FIXEI A IMAGINAÇÃO no Mundo da Lua.

Que imaginação está aqui a referir Manuel de Figueiredo? A que cria imagens possíveis na realidade visível? Ou a que fala de imagens impossíveis, bizarras segundo a realidade visível? E qual é a que corre mais riscos de parecer inverosímil? A realidade visível está cheia de factos improváveis, que negamos, incrédulos. E as imagens impossíveis, ainda que não concretizáveis, melhor se parecem adequar à nossa noção de verosimilhança.

A questão da verosimilhança, que ocupa grande parte da teorização literária do século XVIII, não pode pois ser separada de uma reflexão mais geral sobre a Imaginação, que se inscreve na leitura e reformulação, não só da *Arte Poética* de Horácio, mas também da retórica e da poética aristotélicas. Ainda que Aristóteles distinga entre o ofício do Poeta e o do Historiador, buscando o Poeta a Verosimilhança (o que poderia ser verdade) e o Historiador a Verdade (aquilo que efectivamente aconteceu), pode a verosimilhança aproximar-se ou afastar-se mais do relato mítico, recomendando Aristóteles que, na medida do possível, o poeta tente conservar o mito tradicional, “e usar artisticamente os dados da tradição”, mais conformes ao que os espectadores considerarão plausível¹⁴:

O poeta representou impossíveis. É um erro – desculpável contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia [...] e se, de tal maneira, resultou mais impressionante essa parte do poema, ou outra qualquer.¹⁵

Neste aspecto, será talvez de recordar uma distinção que Luzán diz lida no *Fedon*, de Platão: a estabelecida entre a verosimilhança que decorre da imitação icástica (a que leva os espectadores a aceitar as imagens que reconhecem como facto possível, plausível e real) e a verosimilhança da imitação fantástica (a que leva os espectadores a aceitar como plausíveis as imagens dos mitos). A imitação icástica, na definição de Luzán, descreveria as coisas “como são em si ou em cada indivíduo

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, 1453b (trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 1986, p. 122),

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, 1460b (*ib.*, p. 142).

ou particular”): representaria a verdade histórica, literal. A fantástica, “como as coisas são naquela ideia universal que formamos sobre as coisas ou os indivíduos em geral”, representaria a verdade mítica, moral ou estética¹⁶. Não há oposição entre Aristóteles e Platão quanto à proximidade que existe entre a verosimilhança e a opinião das multidões.

Sócrates insinuará, no *Fedro*, que o verosímil não passa da opinião da multidão (273a e b). Aristóteles, nos *Tópicos* (I, 1) ou na *Retórica* (1355a) declara que é impossível a Retórica ser uma ciência exacta, baseada que está em argumentos comuns.

Observação segunda: o Verosímil, de que depende a Imaginação, não é só o passível de ser verdadeiro, mas também o que as comunidades têm como verdadeiro e nada tem a ver com a verdade.

3. PORTUGAL, PAÍS DO INVEROSÍMIL

O VEROSÍMIL RESULTA ASSIM de um evidente relativismo cultural, de que o próprio falante/produtor de discurso pode não ter consciência. Mas muito menos terá dele consciência aquele que se inclui no vulgo, no profano vulgo de que falava Horácio. Acresce a tal facto que o vulgo português é um vulgo estranho, já de si inverosímil para quem nos olha com o olhar de estrangeiro. Um vulgo há muito alimentado com maus produtos culturais, quer pelo gosto seiscentista (dito barroco), quer pelo gosto setecentista (dito arcádico):

As Nações estrangeiras não tem nesta parte todas as idéas para julgar da altura em que se acha o gosto do nosso mal creado e mal fadado vulgo; nós cá he que sabemos o leite que mamou Comediões, Magicas, Prochinelas e Manoeis Gonçalves, e a papa com que o desmamarão e de que até hoje o nutrio o nosso theatro: são costumes Gregos, Romanos, Asiáticos, Francezes, Italianos, etc.¹⁷

¹⁶ Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesia en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977, cap. VIII, pp. 169-170. Luzán refere o *Fedon* de Platão, na parte em que Platão define o Poeta como criador de fábulas e não de discursos.

¹⁷ Manuel de Figueiredo, *Theatro*, t. 5, *A Grifaria*, “Prologo”, p. III.

Contestar o que é apresentado como Verdade, sendo unicamente Verosímil, exige distanciamento do Emissor ou do Receptor face a um grupo. O conhecimento da História é uma forma de distanciamento no Tempo. A Viagem é uma forma de distanciamento no Espaço. Quer a História, quer a Viagem são privilegiadas formas de aprendizagem.

O que sucede, então, quando um autor imagina, e passa para o papel, o retrato de uma sociedade radicalmente diferente da real, daquela onde vive e que conhece, daquela onde vivem os receptores que são alvo da sua intenção persuasiva?

O que fazer quando o escritor vê e imagina o que mais ninguém vê ou imagina?

O que sucede quando um autor não pode ter modelos, ou quando descobre que o modelo é um sistema aberto que não se pode imitar?

Pode, por um lado, distanciar-se através da História. Manuel de Figueiredo e outros dramaturgos que, no século XVIII, usam frequentemente a personagem histórica da tragédia para transformar a verosimilhança do presente (como farão os românticos, no século XIX, com o romance). Pode por outro lado, distanciar-se no espaço. Radicalmente, nesta peça *A Grifaria*, Manuel de Figueiredo situa as cenas na Lua. Mas uma Lua diferente.

Tudo se passa como se estivéssemos em Portugal, nos finais do século XVIII, havendo só três indícios do contrário:

– a indicação do local da cena (a Lua) no “Prologo” (e nunca nas didascálias), considerando embora a possibilidade de acomodar muitas cenas a casas de Lisboa;

– a indicação dos nomes dos habitantes daquele planeta, pese embora a irónica ressonância greco-latina (Lysimaco, Cyllindro, Euthicus, Agorastocles, Narciso, Sincerasto, Fenícia, Ifigénia...);

– e a imitação: “a imitação he ainda mais natural aos Humanos do Mundo da Lua que aos Mortaeszinhos cá da terra; onde nos fazemos não só papagaios, mas macacos, ainda de monos”.

Tudo somado, talvez, talvez, Portugal seja muito parecido com a Lua:

Duvidoso estou eu se esta parte da Terra [Portugal] he mais o Paiz do Inverosímil do que o imaginário [Lua] em que figura a scena de huma Fabula, que tudo he imaginação. (“Prologo”, IV)

Observação terceira: a Imaginação cria à sua Imagem e Semelhança, com as imagens possíveis e semelhanças reais.

4. A VIAGEM E AS JORNADAS

IMAGINAR A CENA NA LUA é por isso imaginar um autor e um leitor que se não podem situar no Portugal existente, real, mas apenas num outro país onde fossem legíveis outras formas de pensamento, de verosimilhança, e assim também de verdade moral. Na prática, *A Grifaria* é a revelação de um teatro impossível, de um autor solitário, quer no contexto popular, quer no contexto académico, dos finais do século XVIII. Mas essa impossibilidade e essa solidão são, simetricamente, uma libertação e uma expansão para um mundo imaginário, a Lua, onde o autor pode fazer grande parte do que quer e como quer.

Serve aqui a Imaginação para descrever o Ideal? Declaradamente, não. O que Manuel de Figueiredo deseja é, acima de tudo, descrever o Real.

Vejamos agora, como o Espaço Imaginário lho permite.

I. Jornadas.

A divisão em jornadas, conotada com as estratégias do teatro ibérico, *barroco*, de estrutura aberta ou pelo menos centrífuga, aparece aqui como uma estratégia *manhosa* dos *Hespanhoes*, “para suprir a falta de unidade de lugar e de tempo”¹⁸: cada jornada durava um dia, podendo cada acto ser concebido como uma pequena peça de teatro (um entremez, literalmente um *intermezzo*, “recitando [...] depois da Fabula regular o primeiro [...]; e mudando-se de Comedia, recitar o seguinte, e assim os mais: como se faz hoje entre nós com a primeira, segunda e terceira parte do *Magico de Salerno*”¹⁹).

A evocação da estrutura de um modelo, a comédia de mágicos, que Manuel de Figueiredo criticou sistematicamente em outros textos

¹⁸ Manuel de Figueiredo, *Theatro*, t. 5, *A Grifaria*, “Epiteto”, s.p.

¹⁹ *Ib.* Desta peça de Juan Salvo y Vela se conhecem pelo menos 6 partes, editadas entre 1715 e 1720, reeditadas ao longo do século XVIII.

teóricos²⁰, não pode deixar de nos alertar para a invulgaridade desta proposta: a inclusão de uma estrutura *barroca* compatível afinal com a estrutura *clássica*, da Comédia e da *Fábula regular*. Até porque a crítica às comédias de mágicos, usual em Figueiredo, se encontra mais adiante, no “Prologo” da peça, quando refere o fraco leite que mamou o povo português: “Comediões, Mágicas, Prochinelas e Manoeis Gonçalves” (“Prologo”, III).

As jornadas exigem um Tempo Imaginário inacabado (que supere o passado e o presente) e um Espaço Imaginário indefinido (que trabalhe com imagens reais e ideais).

II. As unidades de Acção, de Tempo e de Lugar.

Ressalve-se assim esse carácter centrífugo da jornada, tão apropriada à Imaginação e à Viagem: o tempo de representação das jornadas pressupõe, no dizer de Figueiredo, “que os Cómicos e os Espectadores tivessem tempo de tomar a posta e viajar” (“Epiteto”, s.p.), exigindo assim um tempo interior de habituação e digestão dos dados exteriores e estranhos. Toda a viagem longa é progressiva, e muito mais longa deve ser aquela em que a Imaginação nos leva à Lua. Até porque nestes entremezes, que Manuel de Figueiredo supõe incrustados entre os Dramas regulares, a estrutura não é fácil de organizar: há cenas de teatro dentro da própria representação, exigindo leituras especulares. Nega-se até uma definição canónica da unidade de lugar:

Quanto aos Episódios há de tudo: de dentro, de fora da Fabula; e há Episódios de Episódios, que he o que os curtos de vista não chegam a distinguir nos Poemas Dramáticos.

É que enquanto o Acto, divisão clássica das comédias e tragédias, pressupõe uma unidade, o todo perceptível de que falara a Poética de Aristóteles, a jornada, tal como o mundo imaginado, não tem um

²⁰ Vd. o nosso estudo [Maria Luísa Malato Borralho], *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, IN-CM, 1995, e a caricatura dos espectadores da época, formados pelas leituras de *El diabo cojuelo* (p. 88).

fim previsível. O facto de Manuel de Figueiredo ter escrito as quatro jornadas de *A Grifaria* é um dado arbitrário, não legível a partir de uma suposta unidade do que é relatado, mas somente a partir de uma imposição académica (os cinco actos da tragédia ou da comédia que permitiriam somente a imaginação de quatro entremezes). Leia-se a ironia de Manuel de Figueiredo sobre a tensão que nele se verifica entre uma poética individual, da Imaginação (que tenta escapar à contagem das unidades de tempo, de lugar) e uma poética colectiva das Instituições (que lhe medem o número dos actos sem atentar a uma coe-rência, que, aliás, lhes não seria nunca possível ler, perceber e muito menos aceitar):

Quanto ao lugar da scena sabe-se que he o Mundo da Lua, e como ainda ignoro ou duvido se o Heroe [...] fará alguma digressão ao Espaço Imaginário, não posso por agora dizer nada mais sobre aquella unidade; e a respeito da do tempo, como está por acabar o tal Poema, estou no mesmo caso; mas bem se mostra como vou com o prumo na mão, pois parei no IV Canto, esperando que o Estudante Velho chegue da terra com as suas Inquirições. (“Prologo”, X).

De algum modo, é condicionador da Imaginação de Manuel de Figueiredo este Estudante Velho (mau Estudante, por isso, pese embora Bolonha e a formação ao longo da vida), que acena com umas Inquirições, debitadas e não percebidas. Mais do que o Vulgo ignaro, toma conta do “Prologo” o espectro de um vulgo muito sabido que, longe de responder com paixões ao que conhece, “sabe critica e decide de chofre e a vulto, com a sua natural confiança, a que outros chamão atrevimento de ignorante: Sem aprender, sem ler, sem ver” (“Prologo”, V).

Se o Conhecimento favorece a Imaginação, a Erudição, ou seja, o Dogma debitado, é o seu maior inimigo.

III. O público

A grande questão que então se coloca, e permanece subliminar em toda a reflexão sobre o teatro de Manuel de Figueiredo (e dos académicos, em geral), é a de saber para que público escrevem. Como sucede com grande parte dos teorizadores setecentistas, Manuel de Figueiredo desconfia do Profano Vulgo. O Vulgo que enche os teatros em Portugal

não pode receber as lições de dramaturgos estrangeiros. Fazendo-se eco da teoria climática do belo, de raiz empirista, Manuel de Figueiredo não deixa de reconhecer que cada clima, cada espaço, conformou uma forma particular do gosto (do bom e do mau gosto). Ora, o nosso povo é diferente dos demais: não só “mamou Comediões, Mágicas, Prochinelas, e Manoeis Gonçalves”, como o desmamaram as acadêmias com a tal papa de “costumes Gregos, Romanos, Asiáticos, Franceses, Italianos, etc.” (“Prologo”, III-IV). Assim sendo, não pode ser um público genuíno, nem pela ignorância, nem pela erudição.

Racine via nos teatros de Paris o mesmo público entusiasta que enchera os anfiteatros de Atenas. Mas os autores setecentistas (em geral descendentes dos Modernos) lêem com sinal contrário o seu público. Manuel de Figueiredo não é exceção:

[...] se o vulgo dos primeiros séculos do Mundo ressuscitasse hoje, nenhuma diferença teria delle o do nosso tempo em assumpto de [mau] gosto: e quanto a mim elle he o mais forte argumento da metempsychose, daquella, digo, que se reputasse por castigo. Vista faz fé. (“Prologo”, XIV)

O público é, para a maior parte dos autores académicos, e também para Manuel de Figueiredo, uma questão irresolúvel:

a) um público não formado é, em geral, um público insensível, um profano vulgo.

b) um público formado torna-se depressa um público preconceituoso, um crítico, um zoilo.

Conclusão: o público ideal deste teatro impossível (criado num Espaço Imaginário) é um público adiado, algo hipotético, e também imaginado. Teme o Autor: “se chegar o século para que eu escrevo...” (“Epíteto”, s.p.).

Por isso, ao contrário do que sucede frequentemente com o teatro popular seiscentista, é importante, que este teatro académico seja escrito, e impresso, tomando a única forma que permite ao teatro ultrapassar os limites espaciais e temporais da representação.

IV. Uma Comédia chamada Epopeia

Aristóteles, na *Poética*, traça grande parte das oposições de género entre a Tragédia e a Comédia. A oposição entre a Tragédia e a Epopeia

aparece somente expressa nas questões formais. Unidas pelo seu objecto (ambas se centram em heróis, personagens superiores, “melhores do que ordinariamente são”²¹), a Tragédia e a Epopeia distinguir-se-iam pelo “metro único e a forma narrativa” da epopeia, havendo ainda a questão da extensão, pois, ao contrário da tragédia, a epopeia não teria limite de tempo, ainda que não seja claro se Aristóteles se refere à história ou à narrativa da história (*Poética*, 1449b).

Ora, Manuel de Figueiredo, reflectindo a crescente importância do Herói na dramaturgia e na narrativa setecentista, propõe em *A Grifaria*, uma releitura da tipologia aristotélica: *A Grifaria* seria uma Epopeia, e não uma tragédia ou uma comédia. Não só, como vimos, pela ausência de extensão (as jornadas seriam um processo sequencial não finito, como os mitos épicos cerzidos), mas também, e nisto nos parece muito mais interessante, porque o protagonista se caracterizaria, não pela insolência cómica ou trágica, mas pela “acção illustre e grande [...] como succedia a algum Rei, Heroe ou Capitão esclarecido, debaixo de cuja allegoria se ensina alguma importante máxima moral ou se proponha a idéa de hum perfeito Heroe Militar” (“Prologo”, VI-VII).

O assunto de *A Grifaria*, segundo o “Prologo”, é também um assunto épico: a guerra. Não fará caso dos que a dizem ausente do Mundo da Lua.

Fica assim claro que não estamos perante uma harmoniosa utopia, mas quando muito uma distopia: naquela Lua imaginada, como na Terra real, os habitantes (ou seja, os subliminares membros do profano vulgo), vivem ironicamente entre dois prazeres da Imaginação: ler poemas épicos e poucos assuntos conceberem mais dignos “do que matar gente e fazer escravos” (“Prologo”, VII). É também um público que busca no teatro os elementos da narrativa maravilhosa, do romance:

[...] quanto o estranho, chegando a certo ponto, esteja perto do Romanesco, bem provado está; e se não respondão-me se o vulgo não tomou sempre hum pelo outro?

Reencontramos pois, nesta Epopeia, o público português que mamou os Comediões e cresceu com a papa dos Gregos, aquele que oscila entre a vitalidade ingénua e a bestialidade congénita. O público

²¹ Aristóteles, *Poética*, 1448^a, ed. cit., p. 105.

eterno dos maus romances de cavalaria. Fazer heróis de acção ilustre e grande, superiores na virtude e não na grandiosidade da paixão, tal é o maior desafio do nosso dramaturgo perante tal público. Não só por terem acabado, no romance, os cavaleiros andantes, mas até por, já nos romances, os cavaleiros renegarem a honra pela tirania das paixões “e cegos pelas suas queridas, praticarem ridicularias e mollezas que os abatem”. E exorta como argumento abonatório definitivo:

Cotejem os Romances com o Theatro! Com as mesmas tragédias do famoso Racine (“Prologo”, VIII)

Esta ênfase da paixão e da personagem, comum na dramaturgia dos séculos XVII e XVIII, contrariava indelevelmente os preceitos aristotélicos que definiam a tragédia a partir da acção (“o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação dos homens, mas de acções e de vida”, 1450a). O autor da *Bibliotheca Universal*, Luís Altina de Campos, é incisivo: a Tragédia Moderna (já a de Racine) distinguir-se-ia da Tragédia Antiga (a de Sófocles) por aquela ser mais trágica pelas palavras da personagem que pela acção da personagem. Por entender a causa da desgraça mais em nós do que fora de nós.²²

V. A Regra e a Excepção que a confirma

E, todavia, estamos na Lua. Manuel de Figueiredo não deixa de o recordar amiúde no “Prologo”, sempre que o seu demónio o avisa sobre a excessiva liberdade das formas e do conteúdo dos géneros.

²² Anón, *Bibliotheca Universal extrahida de muitos jornaes, e das obras dos melhores escriptores antigos, e modernos*, pelo author das Viagens de Altina, Lisboa, Off. Simão Thaddeo Ferreira, n.º 1 (Jan. 1803) ao n.º 12 (Dez. 1805), n.º 3, Art. I, p. 3 ss., e n.º 6, Art. II, p. 65 ss. A heroicidade no teatro poderia ser antecipada pela heroicidade dos romances de cavalaria, no dizer de Manuel de Figueiredo. E todavia, com argumentos muito rigorosos se poderia demonstrar como a mundividência heróica no teatro da primeira metade do século XVIII inglês antecipa a reformulação do género romanesco na segunda metade do século (Jorge M. P. Bastos da Silva, *cit.*, pp. 313-314). Ou a criação do melodrama moral, pela veia de Pixérécourt.

De alguma forma, justificado por esse sublime composto de entusiasmo do criador e grandeza do objecto, movido por aquele *entusiasmo* que referia no “Epíteto”, e contagiado pela acção *ilustre e grande* do herói, Figueiredo evoca uma genuinidade de todos os habitantes do Mundo da Lua, nisso afinal bem diferentes dos Habitantes do Mundo da Terra, público imediato do seu poema. Este, perante a apresentação de uma Epopeia, buscaria rituais sem significado, acusando a falta de uma Invocação a um Deus ou Deuses (volta o espectro do Estudante velho com as inquirições na mão). Pelo contrário, o luano não invoca em vão a Divindade. Tanto aborrece a hipocrisia aos habitantes do Mundo da Lua,

[...] que nunca se lhes ouviu Deprecação: fallão com a Divindade ou mentalmente, ou apenas se lhes percebe bulir os beiços; e não me atrevo a suscitar novidade em ponto de Religião: são ainda mais fanáticos que todos os dos outros planetas. (“Prologo”, XIII)

Neste Espaço Imaginário, em que o entusiasmo dita as suas leis, se encontra afinal um laivo de utopia: fanática, mas não fanérica. Antes dissimulada. De algum modo, uma forma de utopia que se coaduna com o deísmo deste Sublime, como se o Sublime fosse também religião sem ritos e sem dogmas.

Todas as Instituições prevêm rituais de Imaginação. São formas aparentemente ocas, mas, quando “erradamente” preenchidas, podem ser recusadas como corpo estranho pelas Instituições.

VI. Os Heróis Inverosímeis

Da mesma forma que nada no enredo de *A Grifaria* faz lembrar o Mundo da Lua, também nenhuma das apreciações sobre o Herói Militar desta Epopeia nos prepara para o Protagonista do Poema. A honra, virtude masculina dos cavaleiros andantes e dos heróis das tragédias (virtude também do bom cidadão e do homem de bom gosto), é aqui incarnada pela mulher, por duas mulheres, mãe e filha: Carrissa e Fulgência. Também existe uma guerra que vai ser cantada: a guerra dos sexos.

Essa honra no feminino, elevada a tema central de uma epopeia, pretende ser o sinal de uma redefinição do bom cidadão e também do bom gosto.

Talvez não haja em toda a Literatura portuguesa, até ao século XX, uma obra literária tão complexa quanto à redefinição da identidade da Mulher. É que em *A Grifaria*, nesta guerra entre Homens e Mulheres, existe a mesma tensão que verificamos no “Epiteto” e no “Prologo”: a vontade de falar de coisas que ninguém parece entender, fechados que os interlocutores se encontram entre a sua genuinidade (conteúdo sem forma) e a sua artificialidade (forma sem conteúdo). Em *A Grifaria*, são muitos os pares de casados e solteiros. Mas em quase todos reina afinal uma incompreensão mútua. Uma radical incompreensão (e ilegitimidade) da identidade individual e colectiva do outro.

Cylindro, por receio que sua mulher (Fulgência) o engane, nega-lhe toda a vida social, e fecha-a num convento.

Agorasto, marido de Iphigénia, para que o julguem pessoa liberal, conhecedor dos hábitos de Londres e Paris, quer por força que sua mulher tenha lições de dança e frequente salões.

Fulgência prova a Cylindro que o convento pode ser mais livre que o passeio público.

Iphigénia aproveita a vaidade do marido para exercitar a sua própria vaidade.

Entre homens e mulheres que se manipulam, ainda quando sob a capa do cônjuge *esclarecido* ou *erudito*, revela-se uma igual inconsciência dos factores racionais.

Nas guerras do Sexo como nas querelas da Literatura, entre os dogmas e a impulsividade do gosto, parece não haver lugar para a tão proclamada utilidade da palavra. Pela imitação servil, os homens / mulheres e os autores / espectadores julgam-se seres racionais, mas afinal se fazem “não só papagaios, mas macacos, ainda de Monos” (“Prologo”, X). A Moral e a Poética parecem somente formas de manipulação, rituais sem significado. Entre um Marido / Autor que usa a regra por hábito ou Mulher ou Espectador que segue o instinto do momento se revela uma idêntica estética / moral mecanicista, que sempre dispensa de pensar. Querendo todos sair senhores, todos se revelam escravos²³.

²³ É bastante esclarecedor o já referido estudo de Jorge Bastos da Silva sobre o teatro épico inglês, nomeadamente o que é feita a partir de Dryden: “A asso-

O terceiro e o quarto cantos têm, assim, desenlaces extremamente insólitos, ainda que coerentes.

Carrissa desiste do jogo de manipular e ser manipulada, afastando-se não só da vida social como da vida doméstica. Deixará o marido para se refugiar no convento. Fulgência, a sua filha, regressa a casa, despede as criadas e o pajem, vende a sege. Por nenhuma personagem são compreendidas. Por quase todas são criticadas.

Troçam as criadas da patroa, que agora fará o serviço delas.

Temem as amigas o exemplo, que se a moda pega, lá perdem elas pajem e sege.

Fulgência ri-se.

Mas o marido ri-se também, comentando: “– E ella he a lograda”.

Não há, generalizável, no século XVIII como no século XXI, a percepção de um poder institucional que sancione a escolha individual. No público real (o que quer que ele seja: tenha-se dele uma concepção elitista ou uma concepção popular), a verdade moral, perceptível pela elite ou pelas massas, não ultrapassa a percepção da aparência e a estratégia da manipulação.

A imagem da honra – individual, solitária e ilegível pela comunidade em que o indivíduo se insere – talvez seja o maior e talvez o único elemento de clara ruptura com a estética (neo)clássica, onde a imagem da honra era um factor de integração ou de compreensão da comunidade (ou, pelo menos, de parte da comunidade)²⁴. Trata-se aqui de sublinhar

ciação de vocabulário emocional às regras, sem sinal de desadequação ou de desfasamento, indicia o predomínio de uma psicologia mecanicista, com a certeza de que as estratégias prescritas permitem obter determinados efeitos no ou sobre o leitor-espectador, que se deixará afectar forçosamente da maneira prevista. Desta forma, a emoção em causa não remete verdadeiramente para uma subjectividade, é como que uma acção reflexa, não muito distinta da sineta de Pavlov ou da martelada no joelho” (*cit.*, p. 318)

²⁴ Talvez aqui se possam considerar as conclusões do lúcido estudo de Jorge Bastos da Silva, conclusões com que esta leitura de *A Grifaria* acabou, ainda que *a posteriori*, por dialogar. Afirma o autor sobre *The Pleasures of Imagination*, de Addison: “Está em causa a afirmação de um alheamento do artístico em relação à esfera dos interesses pragmáticos – um protesto do desinte-

não a ausência de uma epopeia ou de um herói árcades, mas a presença de novas formas de epopeia ou heroicidade. Nesta guerra moderna, o soldado deixou a casaca vermelha e passou a usar caqui. Vive camuflado. Para o indivíduo, a imaginação dessa honra, somente lida por um *deus ex machina*, significa assim a sua integração, não na sua sociedade, mas numa realidade não-material e divina. De certo modo u-tópica, literalmente um *não lugar*. A *Grifaria* é, nesse sentido, uma tentativa de definir uma poética e uma moral inexistentes (ainda).

Observação quarta: a legibilidade da Imaginação depende, por vezes, da ilegibilidade da Realidade.

Carrissa é Manuel de Figueiredo. 1777 é a data que aparece na Introdução como a data de *A Grifaria*. 1777 é também o ano da morte de D. José I e o fim da carreira política do Marquês de Pombal, de alguma forma o protector de Manuel de Figueiredo no Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Seguir-se-á a Viradeira, a mudança de alguns funcionários, a perseguição de outros. Há um limite para partilhar as imagens de um País Inverosímil. A situação aconselha-lhe prudência, e Manuel de Figueiredo deixa de escrever. Interrompe também a publicação do seu *Theatro*, de que tinha preparado os primeiros três volumes. Não será publicado já talvez o terceiro, de 1777²⁵.

Depois desta data, não existem registos literários significativos. É difícil escrever para a gaveta, volvido espaço imaginário da Lua. É como ser herói livre no convento

Observação final: não raro, a solidão da Razão mata a Imaginação.

resse instrumental da actividade do artista, da sua inutilidade política directa. [...] Com Addison e com outros pensadores augustanos que reclamam para a literatura e para as artes a condição de linguagens da verdade, começa deste modo a desenhar-se a recusa da cooptação da literatura e das artes pela ideologia, pelo poder político, pelo consenso, em nome de um senso comum de que se vê investida a intelectualidade. A literatura e as artes assumem um carácter contra-ideológico, disfarçado de anti-ideológico. Nesse sentido, as artes são um poder entre os poderes” (*cit.*, p. 408).

²⁵ Só depois da sua morte, entre 1804 e 1815, o seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo tomará a cargo a publicação do *Theatro*, em 14 volumes.

O SONHO NA ÉPICA QUINHENTISTA CAMÕES E TASSO EM CONFRONTO

MANUEL FERRO

AO DEDICAR ALGUNS PARÁGRAFOS do livro III do *Tratado da alma*¹ à definição e demarcação do conceito de *imaginação*, em relação a outros similares, como os de *percepção*, *pensamento* e *juízo*², sustenta Aristóteles que “a primeira consiste numa alteração [do intelecto] que se domicilia no nosso poder de decisão (é, aliás, possível formar ideias mentais, tal como fazem aqueles ao empregar imagens na formação das suas ideias segundo um sistema mnemónico) [...]”³. Neste sentido, apesar de vincular a *imaginação* à percepção directa da realidade⁴, não exclui o Estagirita a hipótese de se assistir à representação dos objectos em sonhos⁵. Partindo dessa atitude racional de abordar tal conceito, não admira que, em períodos mais recentes, esta atitude se projecte, por exemplo, na *Encyclopédie*, no modo como Voltaire⁶ o

¹ Aristóteles, *Da Alma (De anima)*, introdução, tradução e notas de Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70, 2001, § 427a15 - § 429a5.

² Cf. *ib.*, p. 98, §§ 427b10 e 427b15.

³ *Ib.*, p. 98, § 427b15.

⁴ Cf. *ib.*, p. 99, § 428b1.

⁵ Cf. *ib.*, p. 98, § 428a5. Também no tratado intitulado *Acerca dos sonhos*, logo no cap. 1, Aristóteles estabelece a relação intrínseca entre os *sonhos* e a *imaginação*, que aí aparece concebida como uma modificação da sensibilidade e da percepção do real.

⁶ Voltaire, “Imagination, Imaginer”, Diderot e D’Alembert, *L’Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [Documento electrónico]: la première encyclopédie française: les savoirs et les lumières du XVIII^e siècle*, Marsanne, Redon [2002], Conjunto de 4 CD-ROM (17 volumes de textos, 4 suppléments, 2 volumes de tables, 2800 planches) (1^a ed., Paris, Chez Briasson, David l’ainé, Le Breton et Durant, 1751-1772).

delineia, ao recuperar aspectos vários dos onze ensaios de Adisson sobre esta matéria, definindo-a como

[...] Le pouvoir que chaque être éprouve en soi de se représenter dans son esprit les choses sensibles; cette faculté dépend de la mémoire. On voit des hommes, des animaux, des jardins; ces perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, l'*imagination* les compose; voilà pourquoi les anciens Grecs appellerent les Muses *filles de Mémoire*.⁷

Se bem que aí se admita que a *imaginação* seja um dom divino, localizada em recantos do nosso ser controlados por um *Ser Supremo*, e através do qual as ideias se estruturam e recompõem, mesmo as metafísicas⁸, nela se distinguem duas variantes quase antagónicas: a *imaginação passiva*, que se limita a reter as imagens dos objectos, pouco se distinguindo da memória; e a *activa*, que as reorganiza de variadas maneiras, e que se projecta no reino dos sonhos, distorcendo a representação do real⁹. Pelo facto, neste âmbito, assumem os sonhos um papel de relevo no processo criativo, que a *imaginação* pressupõe.

E, na sequência destas, abordagens mais recentes, como a de Jean-Paul Sartre¹⁰, debruçando-se sobre a relação entre as imagens e o

⁷ *Ib.*, p. 1 do verbete.

⁸ Cf. *ib.*.

⁹ Cf. *ib.*, p. 2 do verbete.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948 (consultei a tradução intitulada *A Imaginação*, Diego Gándara e Frederick Copleston, *Jean-Paul Sartre. Vida, pensamento e obra*, Lisboa, DeAgostini/O Público, 2008, pp. 340-374). A fim de proceder a uma análise da relação entre as imagens e o entendimento, ou entre as imagens e as ideias, Sartre parte da apreciação que os filósofos fazem ao longo dos séculos a propósito deste binómio, privilegiando as teorias epicuristas e, depois, as de Descartes, Espinosa, Leibniz e Hume, na primeira parte do ensaio. Na segunda, dedica a atenção ao modo como o Romantismo trata esta matéria, em que um certo espiritualismo se faz acompanhar de uma fisiologia vitalista, para depois, na segunda metade do Século XIX, focar a importância do determinismo e do mecanicismo científicos na fundamentação da psicologia científica, visando assim descrever o mecanismo e o efeito geral da combinação daqueles dois factores, e centrar a atenção nas teorias enunciadas por Taine, bem como no impacto que tiveram ao tempo.

pensamento, levam a conceber a *imaginação* como uma forma intencional e consciente, mas que pode funcionar de diversos modos, reflexo da expressão de liberdade da mente. No entanto, se tal perspectiva implica a negação do objecto, presentificando-o, a teoria deste pensador quanto ao funcionamento da imaginação revela algumas limitações, na medida em que dificilmente se poderá aplicar a casos em que a consciência cria livremente um *antimundo* irreal, isto é, objectos fantásticos que representam, por sua vez, uma fuga à realidade objectiva, arrojando claramente a condição de uma negação daquele universo racional, que se assume como seu contrário¹¹.

Neste campo, ao longo dos tempos e no âmbito do imaginário, o tratamento dos sonhos sempre constituiu um assunto delicado, pelas múltiplas e variadas – quando não mesmo polémicas – abordagens de que foi objecto. Entre o reflexo das vivências quotidianas e o seu entendimento enquanto mensagens do Além, da Divindade, desde sempre os sonhos se transformaram numa área que suscitou a curiosidade e se tornou matéria de debate. Não admira que Aristóteles lhes tenha igualmente dedicado três tratados¹², com o objectivo explícito de combater a ideia de que nada de transcendente reproduzem e, se algo acontece que antes neles tinha sido previsto¹³, tudo não passaria de mera coïn-

¹¹ Cf. Diego Gándara e Frederick Copleston, *cit.*, pp. 87-91.

¹² Aristóteles, *Do sono e da vigília, Acerca dos sonhos, Da predição dos sonhos*. Vd. as seguintes edições: Aristotle, *On Sleep and Waking, On Dreams, On Prophecy in Sleep*, Aristotle, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Cambridge – Massachusetts, Harvard University Press, 1957, pp. 315-345, 347-371, 373-385; Aristóteles, *Tratado del sueño y de la vigília, Tratado de los ensueños, Tratado de la edivinacion durante el sueño*, Aristóteles, *Obras completas*, t. 3, Buenos Aires, Anaconda, 1947, pp. 107-128, 129-145 e 148-156.

¹³ No tratado *Do sono e da vigília*, o Estagirita questiona mesmo, logo no cap. 1, §3.3: “Para além do mais, será que é possível descobrir-se o futuro por meio dos sonhos, ou tal revela-se impossível? Se é possível, como poderá verificar-se essa revelação? Apenas pode descobrir-se o porvir que depende das acções dos homens, ou pode descobrir-se também o porvir que tem por causa a vontade dos deuses e os fenómenos naturais, isto é, os fenómenos espontâneos?”. Naturalmente que estas perguntas servem de ponto de partida para a reflexão sobre a matéria em causa, de modo a despoletar os seus argumentos, que combatem a origem transcendente dos sonhos.

cidência¹⁴. Adotando sempre uma perspectiva pragmática – em que assenta todo o seu discurso –, lembra reiteradamente a causa sensível dos sonhos¹⁵. Compreende-se assim uma vez mais que, em períodos marcados por um vincado racionalismo, como no século XVIII, essa volte a ser a tendência predominante na explicação do onírico¹⁶. No

¹⁴ Aristóteles, *Da predição dos sonhos*, cap. 2, §3.6.

¹⁵ O cap. 1 do tratado *Acerca dos sonhos* conclui-se com a seguinte formulação do §9: “[...] Segundo parece, o sonho é uma espécie de imagem que se nos mostra durante o sono, quer ela se produza de maneira absoluta, quer de qualquer outra maneira”. Mais adiante, no cap. 2, §2, reforçando as bases sensíveis do sonho, adianta: “As coisas sensíveis produzem em nós sensações em relação a cada um dos nossos órgãos e as impressões que neles causam, não só existem nos órgãos quando as sensações são recentes, como continuam a subsistir neles, mesmo depois da sensação ter desaparecido”. Por isso, estabelece, no cap. 3 desse tratado, a relação entre os sonhos e as alucinações tidas durante a vigília, reforçando a ideia de que os sonhos outra coisa não são do que os restos das sensações experimentadas e uma consequência dos movimentos produzidos nos órgãos do corpo humano por impressões sensíveis.

¹⁶ Cf. o verbete “Songe”, da autoria de M. Formey, inserido na *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert, onde o sonho é definido do seguinte modo: “Le songe est un état bizarre en apparence où l’ame a des idées sans y avoir de connoissance réfléchie, éprouve ces sensations sans que les objets externes paroissent faire aucune impression sur elle; imagine des objets, se transport dans des lieux, s’entretient avec des personnes qu’elle n’a jamais vues, & n’exerce aucun empire sur tous ces fantomes qui paroissent ou disparaissent, l’affectent d’une manière agréable ou incommode; sans qu’elle influe en quoi que ce soit”. E a relação com as vivências quotidianas manifesta-se quando o autor afirma: “Un acte quelconque d’imagination est toujours lié avec une sensation qui le précède, & sans laquelle il n’existeroit pas; car pourquoi un tel acte se seroit-il développé plutôt qu’un autre, s’il n’avoit pas été déterminé pour une sensation?”. Este pequeno ‘tratado’ sobre o ‘sonho’ completa-se, depois, com outros cinco verbetes: “Songe Venerien”; “Songe (Critique Sacrée)”, onde se trata dos sonhos naturais e sobrenaturais, e como são explicados pelos Orientais; “Songes (Mythologie)”, onde se fala dos sonhos que saem da porta de corno (verdadeiros), e dos que saem da porta de marfim (enganadores); “Songe (Poésie)”; e, finalmente, “Songes, fêtes des”, em que se referem as celebrações ritualistas das tribos índias da América do Norte com base em experiências oníricas.

entanto, mesmo nessas épocas, os sonhos não deixam de ser entendidos como uma manifestação privilegiada da imaginação, da criatividade humana, explicando-se, deste modo, a sua popularidade em obras ficcionais, assim como na lírica, chegando até a contaminar obras mais objectivas, em que prevalece o discurso historiográfico, por exemplo¹⁷. Admite-se, desta maneira, que não seja surpreendente nesse âmbito a possibilidade de combinação bizarra, quando não mesmo anárquica, do mais variado tipo de ideias¹⁸.

E assim, desde que o Homem fez a pedra falar, que a imaginação lhe permite, pois, a evasão das dimensões do real e a criação de mundos imaginários em obras que enriquecem o património de todos os tempos. Sem dúvida alguma, é o sonho uma das mais válidas estratégias utilizadas para a recomposição da ‘nova’ realidade fabricada. Consciente desse fenómeno, cedo foi aproveitado para a criação literária e é possível rastrear desde o Egipto Antigo o uso que dele se fez como impulso inventivo. Os poemas homéricos, depois, a par das tragédias gregas e restante produção lírica, logo vêm ensinar quanto às técnicas literárias a seguir para a sua representação, não só enquanto expressão da emergência de uma parte secreta da psique, mas também tendo em conta as circunstâncias em que ocorre, a personagem onírica e o seu conteúdo, não esquecendo ainda o seu impacto na vida do consciente

¹⁷ A título de exemplo, recordemos, no contexto literário português, o sonho mencionado por Fernão Lopes na *Crónica de D. Pedro I* (Porto, Livraria Civilização-Editora, 1994, cap. 43, pp. 196-197), a propósito do nascimento de D. João, futuro Mestre de Avis e, posteriormente, rei de Portugal, em que se deixa antever o papel determinante do príncipe no rumo dos acontecimentos futuros e nos destinos do Reino.

¹⁸ Cf. M. Formey, *cit.*, pp. 1-2 do verbete: “L’imagination de la veille est une république policiée, où la voix du magistrat remet tout en ordre; l’imagination des songes est la même république dans l’état d’anarchie, encore les passions font-elles de fréquens attentats contre l’autorité du législateur pendant le temps même où ses droits sont en vigueur. Il y a une loi d’imagination que l’expérience démontre d’une manière incontestable, c’est que l’imagination lie les objets de la même manière que les sens nous les représentent, & qu’ayant cause à les rappeler, elle se fait conformément à cette liaison; cela est si commun, qu’il seroit superflu de s’y attendre.”

e até a atitude do público perante tais episódios¹⁹. A partir de então, as literaturas modernas²⁰ seguiram-lhe o exemplo e, na área específica da produção épica, a lição homérica foi actualizada, harmonizando-se com o gosto e os interesses contemporâneos.

Por outro lado, o fascínio pelas dimensões do onírico cedo levou o Homem a compor manuais para a interpretação dos sonhos, em que se acreditava serem estes porta-vozes do Além, mensagens dos deuses, revelações do futuro. Ainda hoje a proliferação de tais compêndios é evidente nas bancas das publicações²¹. No entanto, desde os tempos

¹⁹ Sobre este aspecto, variada é a bibliografia existente. Vd., a título de exemplo, as obras de William Stuart Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York, Columbia University Press, 1918; Antonino Grillone, *Il sogno nell'epica latina. Tecnica e poesia*, Palermo, Andò Editore, 1967; G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psycho-analytical Study*, Oxford, Blackwell, 1976; A. H. M. Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht, HES, 1978; Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik, *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984; Giulio Guidorizzi (coord.), *Il sogno in Grecia*, Roma, Bari, Laterza, 1988; Luis Gil Fernández, *Oneirata. Esbozo de onirico-tipologia cultural grecorromana*, Las Palmas de Gran Canaria, Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación, Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002; Ramón Teja (coord.), *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*, Palencia, 2002; até à recente tese de Doutoramento apresentada por Susana Maria D. Marques Pereira, *Sonhos e visões na tragédia grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2006.

²⁰ A propósito da literatura espanhola, a título de exemplo, vejam-se os estudos de Jean-Paul Borel, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchâtel, Secrétariat de l'Université, 1965; Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

²¹ Entre muitos outros que se poderiam citar, aponte-se um de autor anónimo, de 1913 e reeditado em 2006 (S. A., *Diccionario dos sonhos ou arte de explicar por meio de exemplos tirados dos profetas, magos, e historia dos oráculos as visões nocturnas e outros mysterios do somno*, Lisboa, 1913; reimp. Lisboa, Arquimedes Livros, 2006), que, logo na p. 1, justifica o interesse do homem contemporâneo pelos sonhos do seguinte modo: “[...] Além da memória imaginativa (faculdade que nos permite reproduzir nitidamente a imagem dos objectos conhecidos independentemente da presença d’esses mesmos objectos), o homem dispõe ainda da imaginação conceptiva (faculdade que lhe permite

mais remotos, nomes como Sinésio de Cirene, Tertuliano, Macróbio ou Artemidoro Daldiano despertaram a curiosidade de quem se interessa por estas matérias. Curiosa é até a fortuna deste último. Atravessando toda a Antiguidade tardia, desde o século II até ao Renascimento, foi editado pela primeira vez nos prelos de Aldo Manuzio, em 1518. Depois, no fervilhante contexto cultural da Florença dos Médicis, Pietro Lauro Modonesi dele fez uma tradução em vulgar, adoptando o método que Marsílio Ficino usara para a *tradução-adaptação-comentário* das obras de Platão, evidenciado no *De amore*²². Dessa versão, surgiram de imediato duas edições, em 1542 e 1547²³ – sinal inequívoco do interesse da cultura renascentista pelo sonho e seus significados, valorizando esse tipo de interpretação. E desde então, o sonho continua a ser aquela dimensão que suscita a curiosidade do Homem e, incessantemente, o desafia a diferentes abordagens, de que Sigmund Freud²⁴ e Carl-Gustav Jung²⁵ constituem marcos incontornáveis nos tempos mais recentes. De modo paralelo, novas perspectivas continuam a surgir sobre a função do sonho na literatura²⁶.

combinar os elementos das imagens conhecidas em novas associações); e por isso é que as imagens dos sonhos se nos apresentam por vezes com um feito tão caprichoso e extravagante, que só uma analyse minuciosa nos poderá levar a acreditar serem ellas formadas pela associação de elementos sensíveis recolhidos durante a vigília”.

²² Cf. Filipa Marisa Gonçalves Medeiros Araújo, ‘*Interpretatio*’ e ‘*imitatio*’ no “*De amore*” de Marsílio Ficino, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2008.

²³ Artemidoro Daldiano, *Dell’interpretazioni de sogni*, nella traduzione di Pietro Lauro Modonesi, Venezia, Giolito de Ferrari, 1547 (1ª ed. 1542; ristamp. Roma, Edizioni dell’Elefante, 1970).

²⁴ Sigmund Freud, *Studienausgabe. Vol. 2, Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1975; *Textos essenciais de psicanálise. Vol. 1, O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

²⁵ Carl-Gustav Jung, *Man and His Symbols*, London, Arkana, 1990.

²⁶ Cf., por exemplo, títulos como os de Erich Fromm, *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fada e mitos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1962; Suzanne Julliard, *Rêve et rêverie*, Paris, Librairie Hachette, 1973; Barbara Frischmuth, *Traum der Literatur – Literatur des Traums*, Salzburg

Por conseguinte, no âmbito do poema épico renascentista, assistimos à recuperação do modelo clássico, agora actualizado e fomentado pelo interesse que o sonho desperta. Camões e Tasso são apenas dois casos, porventura dos mais relevantes, que recorrem a esta estratégia nas respectivas obras e, de acordo com a convenção que estabelece como o sonho deve ser entendido – o de precognição do futuro –, atribuem-lhe a função de prolepse no âmbito das anacronias de que vive o poema épico.

Na generalidade, o sonho épico obedece a um esquema-padrão: à noite, durante o sono, uma aparição surge ao herói, dirige-lhe a palavra, censura-o pelo ócio a que se entrega e dá-lhe ordens ou indicações para agir, revelando-lhe o futuro e desaparecendo, de seguida; o receptor desperta e reage de modo positivo à mensagem recebida, seguindo as recomendações transmitidas. Estes códigos relativos ao sonho, de matriz homérica, estabelecem, por conseguinte, a sua personificação e definem o seu estatuto externo perante o sonhador, que se apercebe do movimento de chegada e de partida da entidade onírica²⁷. Neste contexto, o herói que recebe o sonho tem em geral um estatuto social elevado, o que lhe permite usufruir de uma posição preferencial para a comunicação dos dados revelados, tendo assim a possibilidade de intervir em função das indicações veiculadas²⁸ ou sendo estimulado a agir em função da mensagem onírica²⁹. Os sonhos ocorrem em momentos determinantes e adoptam a forma de uma personagem forjada pelos deuses ou pelo destino, com traços humanos³⁰, como acontece com o Ganges ou o Indo, em Camões³¹, ou assumem a forma de um morto a

und Wien, Residenz, 1991; Arne Melberg, *Theories of Mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Vasco Curado, *Sonho, delírio e linguagem*, Lisboa, Fim de Século, 2000; Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kultur in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, C. H. Beck, 2002.

²⁷ Cf. Susana Maria D. Marques Pereira, *cit.*, p. 55.

²⁸ Cf. *ib.*, p. 11.

²⁹ Cf. *ib.*, p. 12.

³⁰ Cf. *ib.*, p. 13.

³¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1989 (1ª ed. 1572), 4.67-75.

sobrevir em sonhos, como é o caso de Ugone, capitão dos Francos, na *Liberata*³², cuja condição confere ainda mais autoridade ao teor da mensagem de que se fazem portadores³³, considerando neste último caso, quer a estreita relação de amizade estabelecida no passado entre Godofredo e o herói falecido, quer o facto de regressar do Além.

No que diz respeito a Camões, vários são, pois, os sonhos que ocorrem n'Os *Lusíadas*: desde o Canto II, est. 56, em que Júpiter envia em sonhos o aviso ao Gama para que ele se não detenha em Mombaça, tendo em conta a cilada preparada, e lhe revela o porto onde encontraria o repouso desejado; ao Canto VIII, est. 48, quando Baco aparece a um *devoto sacerdote* muçulmano, indispondo-o contra os portugueses, depois de Paulo da Gama ter explicado ao Catual o significado das figuras pintadas nas bandeiras de seda, a bordo da nau capitânia, e de os arúspices terem prognosticado eterno cativo e destruição das gentes indianas pelos Portugueses, motivando o aparecimento de propósitos para a destruição da frota portuguesa; até ao mais significativo de todos, que é, sem dúvida alguma, o sonho que abre caminho à sequência que prepara a empresa da Índia.

O sonho de D. Manuel, situado no Canto IV, entre as estâncias 67 e 75, aparece como um episódio de natureza profética, encaixado na extensa narrativa dos feitos heróicos praticados pelos Portugueses e seus reis, dos cantos III, IV e V, e que constitui o discurso de Vasco da Gama em resposta ao pedido explícito formulado pelo Rei de Melinde para que lhe narre a história pregressa do povo português. É composto por um breve aplanar da situação, a aparição de Morfeu, a subida do monarca à primeira Esfera, a visão das regiões das nascentes dos rios Indo e Ganges no Oriente, o encontro com dois velhos de *venerando aspecto*, alegorias desses mesmos rios, que lhe revelam a profecia da descoberta da Índia e se dirigem ao rei, a incitá-lo para acelerar os esforços, para que tal acontecimento se realize quanto antes, na ânsia de se tornarem seus tributários. Seguramente inspirado na *Eneida*, de Virgílio (8.31-65), em que o rio Tibre aparece a Eneias a dar-lhe indicações sobre o que fazer, a fim de ocupar o Lácio e fundar a cidade

³² Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Oscar Mondadori, 1993 (1ª ed. 1581), 14.2-20.

³³ Cf. Susana Maria D. Marques Pereira, *cit.*, p. 15.

prometida, outras fontes, como Lucano, terão contribuído igualmente para a composição deste excerto.

Foi este episódio d’*Os Lusíadas* tão considerado na altura pelo seu valor simbólico e por nele se pôr à prova o estro poético camoniano, que serviu de pedra de toque para a crítica do tempo, pela crescente necessidade de explicação e explicitação do texto, assim como para a defesa do poema nacional no período conturbado da unificação política da Península. Daí se concentrar em tão breve trecho um rol de características que também o poema deveria partilhar – desde a questão do uso da mitologia, à verosimilhança, à necessidade de uma boa imitação, ao decoro e conveniência e, até à invenção³⁴. Estava, pois, traçada a fortuna do episódio do sonho de D. Manuel, que passaria a ocupar a atenção da intelectualidade portuguesa durante cerca de século e meio.

Tudo começou, então, quando Manuel Pires de Almeida³⁵, ao participar nos trabalhos da Academia dos Ambientes, de Évora, em 1629,

³⁴ Sobre esta matéria veja-se igualmente Manuel Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2004, pp. 171-272.

³⁵ Nascido em Évora, em 1597, Manuel Pires de Almeida estuda no Colégio do Espírito Santo, onde obtém o grau de Mestre em Artes, frequentando, de seguida, o Curso de Teologia na mesma Universidade. Não chega a concluí-lo, pois parte para o estrangeiro, ficando a conhecer a França e a Itália. Regressa por volta de 1620, e recebe ordens religiosas. Em 1630, parte de novo para Roma, onde permanece dois anos, aproveitando para conhecer a fundo as ideias de vanguarda no domínio da crítica e da teoria literária. Em 1638, estabelece-se em Lisboa e aí fica até 1655, ano da sua morte. Sobre este crítico, vejam-se os estudos de António Augusto Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida. Um crítico inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1955; Luís Piva, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*”, in *Revista Camoniana*, 3, 1971, pp. 235-258; Luís Piva, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, in *O Ocidente*, n.s., 84, 418, 1973, pp. 89-99; Luís Piva, “O Quinto Canto de *Os Lusíadas* visto por Manuel Pires de Almeida”, in *Revista Camoniana*, 2^a s., 1, 1978, pp. 59-66; José da Costa Miranda, *Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos. Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos*, in *Brotéria*, 111, 1-2-3, 1980, pp. 44-54; e Maria Lucília Gonçalves Pires, “Manuel Pires de Almeida”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, cc. 165-157.

apresenta um trabalho intitulado *Juízo crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representado nos Lusíadas de Camões em o canto quarto*³⁶, que vai despoletar forte polémica em torno do poema camoniano, centrando-se na sequência que narra o sonho do Venturoso, tendo como antagonistas, sobretudo, João Soares de Brito, João Franco Barreto e Manuel de Faria e Sousa, entre outros mais³⁷. Se considerarmos os textos produzidos em resposta a este, embora espaçados no tempo, por vezes com intervalos de décadas, teremos de admitir que o debate à volta do passo em questão acaba por dar lugar a uma polémica entre camonistas e tassistas, se bem que, como refere Maria Lucília Pires, muitos textos tenham sido obliterados, tendo desaparecido ou sido sonegados os que evidenciavam uma maior hostilidade contra Camões em favor de Torquato Tasso³⁸, que entretanto

³⁶ Manuel Pires de Almeida, *Juízo crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representado nos Lusíadas de Camões em o canto quarto*, ms. 1096-B do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 215-232. Sobre este texto, assim discorre Aníbal P. de Castro (“Prefácio”, pp. XIII-XIV, a João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, Lisboa, IN-CM, 1982, pp. I-XXXV): “Acusara Pires de Almeida o Épico de ter furtado a ficção onírica do Venturoso do Livro VIII da *Eneida*. Respondeu-lhe o opositor, aduzindo três definições de imitação, como processo válido e esteticamente imprescindível na criação literária, tiradas de três comentadores de grande reputação – Jacob Pontano, que se aplicara ao poema de Virgílio, Ludovico Dolce, que explicara o *Orlando Furioso* de Ariosto, e D. García de Salcedo y Coronel, que se alongara num parafrástico e saporífero comentário às *Soledades* de Góngora. Igual calor e maior número de autoridades invoca para defender Camões da acusação de quebra da verosimilhança e do decoro, por ter caído em contradição, ao situar o sonho nas primeiras horas da noite, ao recorrer à intervenção de Morfeu como causador do sonho e não do sono (para mais num poema cristão), ao fazer subir D. Manuel, apesar de estar deitado, à primeira esfera, de modo a atingir a visão da longínqua Índia e, finalmente, dos defeitos da pintura verificados pelo crítico na descrição das figurações do Indo e do Ganges, que Camões representara erectos e ambulantes, em vez de deitados e, ainda por cima, privados de urnas e de... chifres!”.

³⁷ Sobre esta matéria, vd. também Fidelino de Figueiredo, *A crítica litteraria em Portugal (da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, Cernadas e C.^a, 1910, pp. 21-29.

³⁸ Maria Lucília G. Pires, *A Crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 35-36.

se afirma como modelo alternativo ao Poeta nacional. Para a discussão então estabelecida, o período mais intenso na produção de textos situa-se após a segunda passagem de Pires de Almeida por Itália, precisamente após o seu regresso definitivo à pátria, verificado em 1632, através da composição dos seus escritos mais relevantes, depois reunidos em quatro volumes manuscritos, hoje na Torre do Tombo, depois de terem pertencido à riquíssima livreria dos Duques de Cadaval³⁹.

Se, como vimos, foi Manuel Pires de Almeida, com o *Juízo crítico sobre a visam do Indo, e do Ganges*, que veio suscitar a grande polémica entre camonistas e tassistas, as respostas não demoraram a fazer-se ouvir e a primeira surge por iniciativa de João Soares de Brito, na *Apologia em que se defende a poesia do Príncipe dos Poetas d'Hespanha Luis de Camoens no canto IV. da est. 67 à 75. & cant. 2. est. 21. & responde às censuras d'hum critico d'estes tempos*⁴⁰, cujo texto é a refundição de outro, manuscrito, com o título de *Resposta ao júizo crítico do Lic.º M.el Pirez de Almeida sobre a visam do Indo, e do Ganges*, texto que foi copiado por Pires de Almeida em 1639 (Cod. 1096-B, fls. 241-262). Por sua vez, a réplica de Pires de Almeida a Soares de Brito insere-se na *Resposta ao intuito do Apologista* (Cod. 1096-B, fls. 265-339), também de 1639, assim como na *Replia apologetica á resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do juizo da visam do Indo, e Ganges, escrita com a penna do author do mesmo juizo* (Cod. 1096-B, fls. 340-383), igualmente datada do mesmo ano ou do ano seguinte. Neste ambiente acalorado desse ano de 1639, vem ainda a lume o *Discurso apologético sobre a visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*⁴¹, da responsabilidade de João Franco Barreto, que perfila com João Soares de Brito, e que estaria destinado a circular igualmente manuscrito durante

³⁹ Os manuscritos de Manuel Pires de Almeida conservam-se actualmente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, encadernados em quatro volumes provenientes da livreria do Duque de Cadaval, com as cotas 1096A/B/C/D.

⁴⁰ João Soares de Brito, *Apologia em que se defende a poesia do Príncipe dos Poetas d'Hespanha Luis de Camoens no canto IV. da est. 67 à 75. & cant. 2. est. 21. & responde às censuras d'hum critico d'estes tempos*, Lisboa, por Lourenço de Anvers, 1641.

⁴¹ João Franco Barreto, *Discurso apologético sobre a visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*, Évora, Typ. Eboresense de F. C. Bravo, 1895.

os séculos seguintes. Por sua vez, Manuel de Faria e Sousa publica a monumental edição d'*Os Lusíadas*, acompanhada de comentários⁴². De imediato, Pires de Almeida reage à iniciativa de Faria e Sousa com a *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett. defendendo a Luis de Camões de alguns descuidos, que lhe imputamos no sonho, que teve el Rey D. Manuel, apparecendolhe o Indo, e o Ganges* (Cod. 1096-B, fls. 233-240) e, inabalável, continua a sua vasta produção crítica, centrando-se sempre em temas relacionados com a épica e assumindo de contínuo a mesma atitude polémica. Por volta de 1640, Pires de Almeida volta à carga com a *Defensam do apenso ao juizo critico* (Cod. 1096-B, fls. 384-389) e, dois anos mais tarde, em 1642, com o *Exame do cap. 3. á resposta da censura 4...* (Cod. 1096-B, fls. 391-537v), que se trata, no parecer de Soares Amora⁴³, de outra resposta a Soares de Brito, motivada agora pela publicação da *Apologia* acima indicada. Depois deste período, por volta de 1648, Manuel Pires de Almeida dedica-se, também ele, ao comentário d'*Os Lusíadas* (Cod. 1096-C, fls 1-572), que deixa incompleto, no canto V, e, por volta de 1652, também se devota às *Rimas* (Cod. 1096-D, fls. 16-118), aproveitando, para o efeito, o comentário já elaborado por Manuel de Faria e Sousa, na altura ainda não publicado, visto que este só surge à luz do dia em 1685⁴⁴.

Um pouco à margem desta contínua produção crítica, embora profundamente condicionado pelo contexto, e com intuitos menos polémicos, surge, em 1636, o *Discurso Poético*⁴⁵, de Manuel de Galhegos, anteposto à *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro. Se compôs outros textos de natureza téorica ou polémica, não chegaram aos nossos dias, nem aparecem referenciados, talvez mesmo por emparelharem com Manuel Pires de Almeida. De igual modo, embora ainda se refram as declarações de Francisco Rodrigues de Silveira, de D. Agostinho

⁴² *Lusíadas*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Madrid, por Iuan de Sanches, 1639.

⁴³ António Augusto Soares Amora, *Manuel Pires de Almeida. Um crítico inédito de Camões*, p. 22.

⁴⁴ *Rimas varias*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Craesbeeckiana, 1685-1688.

⁴⁵ Manuel de Galhegos, *Discurso poético*, Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia ou Lisboa edificada*, Lisboa, por Paulo Craesbeeck, 1636, fls. [5]-[8v].

Manuel de Vasconcelos e de D. Francisco Child Rolim de Moura, militando em idênticas fileiras, nada destes escritores com semelhante conteúdo é do conhecimento público, talvez por manifestarem fortes reservas ao Poeta português⁴⁶. Aos dois últimos faz D. Francisco Manuel de Melo alusão no *Hospital das letras*⁴⁷, obra em que já procede a uma apreciação um tanto abrangente da polémica, muito embora ainda manifeste claramente a sua preferência pela facção dos camonistas.

Assim sendo, o primeiro camonista opositor de Manuel Pires de Almeida, na ocasião em que este profere o *Discurso apologético*, é João Soares de Brito⁴⁸, com o discurso acima referido, a *Resposta ao juízo crítico do Lic.^o Manuel Pires de Almeida sobre a visão do Indo e do Ganges*, que circula em 1639, mas apenas publicado em 1641 sob o título de *Apologia em que defende a poesia do Príncipe dos Poetas d'Hespanha Luis de Camoens no canto 4. da est. 67 à 75. & cant. 2. est. 21 & responde às censuras d'hum critico d'estes tempos*⁴⁹.

Depois de uma longa reflexão sobre o conceito de imitação e a sua aplicação, devida ou indevida, ao episódio em debate, João Soares de

⁴⁶ Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, *cit.*, p. 35.

⁴⁷ D. Francisco Manuel de Melo, *Le dialogue "Hospital das Letras"*, texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, FCG, 1970 (1^a ed. 1721, muito embora a dedicatória a Daniel Pinário surja datada de 1657), p. 13.

⁴⁸ Natural de Matosinhos, onde nasceu em 1611, João Soares de Brito foi Presbítero secular, Mestre de Filosofia na Universidade de Salamanca, Doutor em Teologia pelas de Coimbra e Évora, Abade da igreja de S. Tiago d'Antas e Desembargador da Relação Eclesiástica do Arcebispado de Braga. Da sua produção literária, além da *Apologia*, é conhecido o *Theatrum Lusitaniae Litteratum, sive Scriptorum omnium Lusitanorum*, que ficou manuscrito, e inclui notícias sobre 876 escritores portugueses, sendo aproveitada toda essa informação por Barbosa Machado para a elaboração da *Biblioteca Lusitana*. Faleceu aos 53 anos de idade, em 1664. Sobre a sua vida, consulte-se José Manuel Rodrigues Ventura, *João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1988, pp. 7-13.

⁴⁹ Deste texto, segui a seguinte lição: João Soares de Brito, *Apologia em que defende a poesia do Príncipe dos Poetas d'Hespanha Luis de Camoens no canto 4. da est. 67 à 75. & cant. 2. est. 21 & responde às Censuras d'hum critico d'estes tempos*, José Manuel Rodrigues Ventura, *cit.*, pp. 122-273 (e não a de Lisboa, de 1641).

Brito avança para a segunda censura apontada por Manuel Pires de Almeida, relacionada com a contradição do tempo na representação do sonho, isto é, quanto ao momento em que o sonho se verifica durante a noite. Ao apontar outros exemplos, de diferentes proveniências, a *Gerusalemme* não fica excluída e, assim, Torquato Tasso aparece citado, não na condição de teorizador, mas como poeta, e de reconhecido valor, inserindo-se a sua obra na série das grandes epopeias conhecidas. Parte-se então para a análise do momento em que o sonho teria tido lugar e do problema de saber se o Poeta teria obedecido ao critério estabelecido. Ao elaborar toda a argumentação para demonstrar que Pires de Almeida não tinha motivos de fundo para a fazer, analisa Soares de Brito o momento em que outros sonhos se desenrolam, esforçando-se por mostrar que também os restantes poetas haviam usado da liberdade de os situar no momento mais conveniente, sem terem em conta se os sonhos eram desastrosos e infelizes (como seria de esperar dos da *primeira noite*), mais ou menos penosos (os da meia noite) ou bem assombrados e verdadeiros (os de antemanhã)⁵⁰. Disseca, então, o discurso poético de cada obra, com o intuito de encontrar as expressões temporais que, inequivocamente, lhe proporcionem os dados pretendidos. No que toca à *Gerusalemme*, entende o crítico que também Tasso está longe de ter respeitado a norma invocada por Pires de Almeida, na medida em que o alegado sonho de Argante se verifica ao amanhecer e tem um desenlace nefasto.

Já no que diz respeito à sexta censura que Pires de Almeida tece, a propósito das formas sob que Morfeu deveria ter aparecido, também João Soares de Brito mostra como Camões em nada errara. Por um lado, porque seria supérfluo apresentar o deus sob variados aspectos,

⁵⁰ É curioso verificar como, mais de cem anos depois, em pleno Iluminismo, no referido verbete sobre o *sonho* de autoria de M. Formey, inserido na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, ainda se afirma a propósito da hora de ocorrência do sonho: “Une circonstance qui prouve manifestement que cette médiocrité que j’ai supposée est la disposition requise pour les *songes*, c’est l’heure à laquelle ils sont plus fréquens; cette heure est le matin”. No entanto, no verbete em causa, os argumentos utilizados, e de seguida apontados, são de ordem fisiológica, por ser esse o momento em que o homem se sente mais fresco e mentalmente com mais vigor.

segundo a lição colhida de poetas anteriores⁵¹, como Virgílio e Ovídio, a ponto de tal modelo ter sido seguido por outros grandes poetas, como Propércio e Ausônio, primeiro, Estácio e Sílio Itálico, depois. E, a partir daqui, outros exemplos são evocados, retirados de épicos portugueses contemporâneos, como Miguel da Silveira, ou outros autores antigos e modernos, como Virgílio, Prudêncio ou Marino, para concluir que não haveria motivo algum para Camões deixar de escrever que “Morfeu em várias formas lh’ [a D. Manuel] aparece”.

No que toca à Censura IX, em que Pires de Almeida critica Camões pelo facto de fingir que D. Manuel, lá do céu da Lua, conseguia ver o Ganges, a argumentação usada em tudo se assemelha às anteriores, procurando o crítico português exemplos noutros poemas de reconhecido e indiscutível mérito. E no vasto elenco de autores e obras citadas, entre os quais menciona Valério Flaco, Marino, Júlio Escalígero ou Góngora, inclui Torquato Tasso, como um dos casos mais conseguidos em sonhos desta natureza.

Contrapondo, assim, exemplos retirados do poema que Pires de Almeida considera como modelo a seguir, facto que não o impede de tecer seus rasgados elogios ao autor⁵², consegue Soares de Brito constituir com eficácia uma defesa bem estruturada a favor das virtualida-

⁵¹ João Soares de Brito, *cit.*, pp. 216-217: “A esta censura respondo, que não errou Camões, em dizer, que Morfeu apareceu em várias formas a el-Rei D. Manuel, porque com isto quis Camões dar a entender somente a natureza de Morfeu, que (como V. M. traz de Manuel Correia), quer dizer *dador de formas*. Desta frase usam ordinariamente os poetas. Vê-se no exemplo da Íris, de quem diz Virgílio, que tinha *mil cores*, lib. *Eneida* 4:

‘Mille trahens uarios aduerso sole colores.’

Do mesmo modo, Ovídio, lib. III *Metamorfoses*:

‘... induitur uelamina mille colorum.’

Nos quais lugares não querem estes dous insignes poetas que a Íris tenha tantas cores, porque isso seria contra a boa Filosofia, que lhe não dá mais que três, e ainda dos poetas, Propércio não faz menção, mais do que ãa neste verso:

‘Caeruleus pluuias cur bibat arcus aquas.’

E Ausônio no *Idyllion* 10, lhe dá somente a cor, que chama *Lutea*.”

⁵² O *grande Torcato Tasso* é visto ainda como “Príncipe dos Poetas heróicos de Itália”, “grande poeta” e “excelente filósofo” (*ib.*, pp. 229-231).

des da epopeia nacional. Adoptando, mais do que a perspectiva, o discurso do seu opositor e estabelecendo paralelos com a *Gerusalemme Liberata*, o crítico português anula os ataques que constavam das censuras delineadas no *Juízo crítico*. Vai mais longe até, quando, com subtilidade, quase chega a troçar do excerto em causa da *Gerusalemme Liberata*, permitindo-se a Godofredo *ver espíritos* e ser salvo apenas pelo facto de tudo ser autorizado quando se trata de um sonho.

A poesia começava, pois, a ser lida com olhos mais filosóficos e racionais, e os críticos começavam a denunciar os pormenores que a fantasia renascentista justificava e, de certo modo, animava, fazendo cair no ridículo pequenos exageros que se transformam em armas quando usadas em tom polémico, nos momentos em que se confrontavam paradigmas diferentes.

Na esteira de João Soares de Brito, logo se pronuncia, na sua globalidade, a opinião da crítica literária portuguesa e, a favor do Poeta nacional, mais uma vez rebatendo Manuel Pires de Almeida, manifesta-se João Franco Barreto⁵³, com o *Discurso apologético sobre a visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*⁵⁴.

⁵³ João Franco Barreto nasceu em Lisboa, em 1600. Licenciou-se em Direito Canónico pela Universidade de Coimbra e, de seguida, ingressou na carreira das armas. Foi secretário da Embaixada mandada a França por D. João IV, sobre a qual redigiu uma *Relação* (1642), e tomou ordens religiosas depois de enviuvar. Ainda desempenhou as funções de Vigário da Vara no Barreiro, a partir de 1648. Faleceu depois de 1674. Além do *Discurso apologético*, devem ser nomeadas as seguintes obras de sua lavra: *Cyparisso, fabula mitológica* (1631); o *Catálogo dos Cristianíssimos Reis de França* (1642), que anexou à *Relação da viagem a França*; a *Eneida Portuguesa* (1664), tradução do original latino; a *Ortografia da Língua Portuguesa* (1671) e uma *Flos Sanctorum. História das vidas e obras insignes dos Santos* (1674). Sobre a vida e obra de João Franco Barreto, vejam-se, entre outros autores, José Maria da Costa e Silva, “João Franco Barreto”, *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, t. 5, Lisboa, Imprensa Silvíana, 1853, pp. 267-297; Justino Mendes de Almeida, “Introdução: João Franco Barreto. Estudo biográfico”, João Franco Barreto, *Eneida Portuguesa*, Lisboa, 1981, pp. 9-20; Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio”, pp. I-XXXV [licenças de 1672], e ainda id., “Barreto, João Franco”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, cc. 571-573.

⁵⁴ João Franco Barreto, o *Discurso apologético sobre a visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*. Este texto, mantido manuscrito durante os

Inicia a sua apologia declarando abertamente os seus intentos: responder ao *Juízo crítico*⁵⁵. E, depois de apresentar várias desculpas pela sua atitude, parecendo até ir contra as leis da verdadeira amizade, de feição horaciana⁵⁶, expõe os aspectos que pretende refutar e a partir dos quais apresenta a sua argumentação, fundamentando, assim, a estruturação do seu *Discurso*.

Para melhor desenvolver o seu raciocínio, volta a lembrar as afirmações mais polémicas de Manuel Pires de Almeida, com o objectivo de tornar mais acessível toda a refutação a seguir desenvolvida contra as ideias defendidas pelo seu opositor.

Numa breve peroração, enumera resumidamente os argumentos com que rebaterá as críticas de Pires de Almeida, ao mesmo tempo que demonstra que o seu detractor formula juízos baseados numa interpretação distorcida d' *Os Lusíadas*. E para intensificar o tom polémico que lhe imprime, promete voltar à liça com outro texto mais circunstanciado, de modo a poder responder a todos os aspectos tratados pelo seu antagonista⁵⁷.

séculos seguintes, apenas contou com uma edição anterior a esta que seguimos, no *Anuario da Sociedade Nacional Camoniana*, de 1881, pp. 176-220, da responsabilidade de José Lopes de Mira, e que se apresenta pejada de erros de transcrição.

⁵⁵ *Ib.*, p. 9: “Prometemos responder ao Juízo critico (assim lhe chama seu auctor) que o Licenciado Manoel Pires de Almeida, com pouca consideração fez sobre a visão do Indo e Ganges, altissimamente representada em o canto quarto dos lusíadas do nosso Homero [...]”

⁵⁶ Acerca deste aspecto, afirma Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio”, pp. XIII-XIV: “[...] Mau grado os protestos de grande amizade manifestados no prêmio, Franco Barreto fustigava o seu contendor com veementes palavras, pelo facto de ‘com signaes evidentes [mostrar] claro em seu discurso o veneno de seu peito, contra aquelle que é todo incremento de sua pátria. A qual não tanto havemos de amar por grande quanto por nossa’”.

⁵⁷ João Franco Barreto, o *Discurso apologético*, p. 41: “Outras muitas cousas diz o senhor Licenciado em seu discurso, a que podera responder se ao presente, como no principio digo, não estivera tão occupado; mas alguma hora, Deos querendo, o faremos mais de espaço, assí a estas objecções, que com logares falsos o senhor Licenciado quiz auctorizar, como a outras que elle tem feitas a nosso poeta, dado ao mundo por Deos, pois tantos seculos antes de

Se bem que o *Discurso apoloético*, de João Franco Barreto, tenha também uma importância directa para a recepção de Torquato Tasso em Portugal no século XVII, tal relevância vem-lhe da manifesta resistência contra os códigos épicos, de forte pendor tassiano, que começavam a divulgar-se e a encontrar fortes defensores no contexto nacional. Sem a preocupação de teorizar sobre os conceitos com que elabora a defesa de Camões, apercebemo-nos de que Franco Barreto parte de noções e normas enunciadas nas *Poéticas* de Aristóteles e de Horácio, antes referidas, e, com uma agudeza de espírito e um tom polémico manifesto, tece uma argumentação sobre o texto camoniano, de modo a evidenciar-lhe as virtualidades e a exaltar o génio do poeta que o concebera⁵⁸. A tal ponto sugere, embora sem jamais o dizer abertamente, que o leitor se apercebe que, em seu entender, muitas das críticas levantadas são verdadeiramente mesquinhas e retiram valor à actividade criadora do Poeta.

Tal atitude não o impede, porém, de rebater as críticas levantadas e avança com outros pormenores sobre a posição dos rios⁵⁹, a ausência

seu nascimento nol-o prophetisou a Sybilla como um beneficio o considerou, de que em tudo se dê graças ao Senhor de tudo, como as dou e para termo de meu discurso recitarei aquellas palavras de Salomão: “Sunt omnia verba oris mei cum justitia, nihil in eis pravum quid perversum”, e ao que o contrario sentir direi por ultimo com Sirache: “sí est intellectus responde; sin minus, cohibito manu os tuum”.

⁵⁸ Sobre um verdadeiro culto perante Camões, que o anima e acompanha durante toda a sua vida, comenta Justino Mendes de Almeida, *cit.*, p. 18: “Da análise do conjunto das suas obras, deduz-se que há uma predilecção pelos estudos camonianos, como facilmente se conclui se atentarmos em algumas edições, como seja a de *Os Lusíadas*, Lisboa, 1663, ‘com argumentos do licenciado João Franco Barreto e um epítome de sua vida’; a da primeira, segunda e terceira parte das *Rimas de Luís de Camões*, Lisboa, 1666-1669, ‘emendadas e acrescentadas pelo licenciado João Franco Barreto’; e a das *Obras de Luís de Camões*, Lisboa, 1669, ‘com os argumentos do licenciado João Franco Barreto e por ele emendadas’”. A estes textos podemos acrescentar, de teor camoniano, este *Discurso* e a *Micrologia camoniana*, analisada adiante com mais detalhe.

⁵⁹ João Franco Barreto, *Discurso apoloético*, p. 34: “Diz mais o senhor Licenciado que a postura, em que a antiguidade deixou escripta a dos rios nã foi em pé, nem caminhando, mas recostados e levantando meio corpo fora d’água, e

de um bordão em que se apoiassem⁶⁰ e a nudez em que as duas figuras se apresentavam perante El-Rei⁶¹ – desrespeito inequívoco ao princípio do decoro! E conclui em tom provocatório, reconhecendo o mérito de Camões, pela originalidade e graciosidade alcançada⁶².

Todos os aspectos focados fazem, assim, deste texto, um documento de fulcral importância, fundamental para a polémica centrada na obra camoniana, para a fixação dos códigos poéticos, sobretudo no que diz respeito à epopeia, e, pela vasta cultura literária manifestada, para o

que o nosso poeta não o soubera assi fazer, sem considerar que os pinta fallando com um rei, e rei de quem no tempo futuro haviam de ser vassallos, e era cousa indecente e sem decoro que à sua presença estivessem assentados, ou recostados, se não em pé: tal foi em tudo a attenção do nosso poeta; e que o levantarmos a alguém denote reverencia não é questão de duvida, pois té os rústicos o praticam [...].”

⁶⁰ *Ib.*, pp. 35-36: “Não os pintou com um bordão, porque não os faz tão velhos como o senhor Licenciado quer, mas somente diz que o pareciam; além de que os velhos de bom tempo, de ordinario são verdes, como estes podiam ser, e os taes não só não querem bordão mas que lhe não fallem nelle; porém, como em nosso poeta tudo são acertos e mysterios, creio que assi quererá mostrarnos a salubridade do ar d’aquellas partes do Ganges, pois sendo aquelles homens, digamos assi, tão velhos estavam ainda com todas as forças, e tão verdes que escusavam arrimo; pois como diz o nosso poeta numa copla

‘Lá junta da clara fonte
Do Ganges os moradores
Vivem do cheiro das flores
Que nascem naquelle monte.’

Mas isto não é cousa em que o senhor Licenciado repare muito, e com muita razão[...].”

⁶¹ *Ib.*, p. 36: “[...] E assi passarei avante, onde o senhor Licenciado nos diz que nos não diz Camões se estes seus rios appareceram nus, ou vestidos, tendo obrigação de nol-o dizer, e que se se disser que os descreve nus, cantando;

‘Gotas que o corpo todo vão banhando’

responde que fez mal, assi por razão do decoro, como por o uso dos antigos.”

⁶² *Ib.*, p. 37: “A perplexidade do trage, os corpos agigantados, que isso quiz significar nos largos passos; a pelle baça e denegrida; a barba hirsuta e cabello comprido, tudo tem sua graça e seu emfasi.”

rastreio das leituras que mais contribuíram para a génese do barroco português⁶³.

Mas, como não poderia deixar de ser, a polémica sobre a *grande* sequência do sonho de D. Manuel não passa à margem do monumental comentador da obra camoniana – Manuel de Faria e Sousa – e merece-lhe até uma tomada de posição crítica. Ao abordar as estrofes 67 e seguintes do canto IV⁶⁴, alude às grandes polémicas existentes sobre este passo, e chega, depois, em aditamento às notas referentes à estrofe 75⁶⁵, a apostrofar directamente os que ousaram condenar o Poeta pelo recurso às figuras e recursos que ele utilizara, classificando-os de ignorantes.⁶⁶

⁶³ Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Prefácio”, p. XIV: “Para além do índice de cultura revelado neste Discurso, o texto de Franco Barreto assume particular significado, porque evidencia alguns aspectos fulcrais da polémica desenvolvida durante a época barroca acerca da obra camoniana, em especial no que tocava à imitação, à quebra da verosimilhança, ao uso da mitologia e à falta de natural verdade na descrição, que hão-de constituir outros tantos e muito reiterados motivos de crítica por parte de quantos, agarrados a uma vesga preocupação de respeito pelas regras fixadas nos cânones das artes poéticas, não se mostravam capazes de compreender a dimensão estética que, pela sua consciente infracção, o Poeta atingira, ou sequer de apreender a distinção essencial entre um poema épico e uma narrativa rimada de factos mais ou menos reais, acontecidos num tempo e num espaço taxativamente delimitados.”

⁶⁴ Vd. *Lusiadas*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, t. 2, cc. 357-381.

⁶⁵ *Ib.*, t. 4, cc. 623-624. É curioso verificar o tom do aditamento, pelo facto de se ver como este último texto corresponde a uma resposta a outro texto entretanto publicado, possivelmente de Pires de Almeida, e de que Faria e Sousa não tinha conhecimento ao tempo em que redigira o comentário ao episódio do sonho de D. Manuel. Centra-se, nesta parte, no aspecto dos dois velhos que representam os rios Ganges e Indo, bem como nas respectivas atitudes.

⁶⁶ *Ib.*, t. 4, c. 623: “Despues de escritas estas notas supe que avia quien cõdenava al Poeta el poner aqui levantados los rios, o sus imagenes, saliẽdo dellos. I no pensava yo que avia tanta ignorancia en el mundo, sobre cimientos de presumpcion de saber, por mas que pienso que en el ay mucha. Pudiera dezir que el Poeta pretendio mostrar, que estas imagenes de los Rios, que siempre se pintã recostados, no imitaron a algunos señores, que jamas se elevan, sino que perpetuamente estan recostados roncando, como el Poeta diõ a entender en las est. 92. del cant. 9. adonde obligado de verlos assi, los exorta a que

E, com semelhante atitude, inicia a explicação e comentário do episódio, estrofe a estrofe, verso a verso, remetendo para autores⁶⁷ e respectivas obras, como os críticos anteriormente referidos haviam feito, não exclusivamente com a preocupação de identificar as fontes de que Camões eventualmente se teria servido, mas também para mostrar ocorrências de sintagmas semelhantes noutros poemas, permitindo desta maneira uma aproximação e um comentário menos despreconceituado e mais claro do texto, pelo que o discurso se despe agora de um tom tão invectivante quanto aquele usado pelos detractores e defensores do Poeta Português. Tal não invalida que de tempos a tempos não ouse lançar uma censura, em tom de desafio, aos seus opositores, que, no entanto, jamais identifica.

despierten, diciendo. *Despertay já do sono do ocio ignavo, que o animo de livre faz escravo.* Però no quiero valerme dessa escusa, porque como dixee algunas vezes, no ha menester al Poeta excusas, sino entendimientos. Pareceme a mi que bastava esse lugar de Virgílio, i essotros para escudo del Poeta, i dezir el con providencia, que no se leuantaron estos rios, sino que al Rey se le antojo, soñando, que ellos se levantaron, i andavan àzia donde el estava: porque los sueños no observan ordenes, o leyes de la naturaleza, o erudicion. Pero pues esto no basta para semejantes Criticos, menester fue estudiar mas, i hallé de nuevo estos apoyos de Escritores doctos, que hazen salir los rios de sus aguas, sin estar siempre tendidos en lechos, o carroças. [...] Doy las gracias a la ignorancia de tales censores, porque con las porfias della, me obligaron a descubrir un tan ezelente lugar, i que parece le vio mi Poeta, porque la gravedad que describe en sus rios, i el salir destilando gotas desde los pelos al cuerpo, parece realmente aver salido de aqui. [...] Otros Autores he visto que usaron lo mismo, i no me acuerdo de donde van los lugares: socorranme los doctos, i vaya fuera el vulgo profano aborrecido de mi doctissimo Poeta⁷⁰. E recorre o crítico a exemplos retirados de excertos de poemas de Molza, Guarino e Luis Domeniqui para ilustrar quanto aqui defende.

⁶⁷ Só para este episódio, é vasto o elenco de autores citados, sejam eles gregos, latinos, italianos, espanhóis, portugueses ou, até mesmo, árabes: além de Homero e Virgílio, Horácio, Ovídio, Séneca, Estácio, Lucano, os Evangelistas S. Mateus e S. Marcos, Dante, Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Tansilo, Parabosco, Mingo Revulgo, Ercilla, Pedro de Magallanes, Juan de Mena, Antonio de Leon, Garcilaso, João de Barros e Abulhasan Alibenhocayni.

E se a preocupação de Faria e Sousa é esclarecer e não deixar qualquer dúvida sobre o modo de interpretar todo este episódio, em particular, bem como todo o poema, em geral, para que não restasse qualquer passo obscuro – razão invocada para que, deste modo, pudesse também contribuir para uma maior divulgação d’*Os Lusíadas*, não exclusivamente em Espanha, mas em todo o mundo culto da época, facto que o levou a elaborar este comentário em castelhano e não em português⁶⁸ –, por outro lado, verificamos que se detém mais aprofundadamente nos aspectos anteriormente contemplados nos escritos de Manuel Pires de Almeida, de João Franco Barreto ou de João Soares de Brito: a hora da noite em que o sonho de D. Manuel teve lugar; a metamorfose do sonho usada, se Morfeu, se Palinuro; a subida do monarca até à primeira esfera; e a apresentação dos dois rios a D. Manuel, sob o aspecto de anciãos, bem como, depois, o discurso proferido pelo Ganges.

Nesta sequência, como se depreende do que tem vindo a ser afirmado perante o apelo à autoridade e exemplo de numerosos escritores, a presença de Torquato Tasso quase não se faz sentir e dilui-se no meio

⁶⁸ *Lusíadas*, comentadas por Manuel de Faria i Sousa, t. 1, c. 14: “[...] Pero quando esto en mí pareciera culpa, a la verdad no lo es, sino de aquellos que se muestran doctos en lèguas estrañas, sin saber de las de su Provincia, ni aũ la que es tan parecida a la Castellana como la Portuguesa; siendo cierto, que para ellos se tiene esta cõvertido en Griego, al passo que nos quieren dar a entender, que el Griego se tiene convertido en ellos. A mí me consta, que todos alaban en Castilla a Luis de Camoës, i que le entiēden pocos: no quiero arrojarle a dezir ninguno, que por ventura, pudiera, sin ponerme en necesidad acusarme dello; pues de Portugal propio puedo seguramente dezirlo. I si no, muestreme algunos borradores en que se aya leído hasta oy, o testimonios que afirmen aver oído a otro algo de lo infinito recondito que descubro en todo el Poema. Hablo con seguridad, i no sin respeto: porque yo no digo que lo obrè por mayor entendimiento, ni sutileza, ni estudio, sino por mayor diligencia, i desvelo, i amor al credito de España por el ingenio, que Luis de Camoës le perpetuò con el suyo. [...] Mas dexando de ofrecer sumisiones a disparates de jactancias vanas, i de embidias ignorantissimas, concluyo que por unos i otros respetos hago comun para toda España el soberano fruto de tan sublime ingenio, con esponerle en esta lengua, que tuvo fuerte (no sin meritos por cierto) de que fuesse mejor entendida en estos Reynos, aunque si otra lo fuera no se usara menos.”

dessas referências e citações: em termos teóricos, nem se regista sequer, pois não se faz a mínima alusão aos princípios por ele defendidos, nem enquanto autor de textos doutrinários; neste episódio apenas ocorre por três vezes a citação de excertos da *Gerusalemme*, por razões de similitude, sem o menor comentário, porventura para confirmar a tese da dependência do poema italiano face a *Os Lusíadas*. A propósito da est. 69, verso 4 (“Via / nações de muita gente estranha, e fera”)⁶⁹, da est. 71, verso 8 (“A barba hirsuta, intonsa, mas comprida”)⁷⁰, e da est. 75, verso 5 (“Estendeu nisto Febo o claro manto”)⁷¹, a relação existente entre os dois poemas é estabelecida apenas pela ocorrência de uma mesma palavra, pela sugestão de uma imagem paralela ou uma situação que até pode ser inspirada em fontes comuns – como se verifica com os dois últimos exemplos, que poderiam perfeitamente derivarem da *Eneida*, como o próprio comentador indica, identificando os respectivos excertos.

Deste modo, através das obras aqui analisadas e dos autores que melhor representaram a expressão das diferentes sensibilidades que predominaram em Portugal no segundo quartel e inícios do terceiro de Seiscentos, é possível confirmar a existência de uma corrente verdadeiramente convicta da qualidade literária da *Gerusalemme Liberata*, que se impõe cada vez mais como modelo épico, assim como da sua importância enquanto representante de uma nova concepção de epopeia. Esse sector da opinião pública que, apesar de nem sempre

⁶⁹ *Ib.*, t. 2, c. 369: “El Tasso Liber. c. 6 est. 61. *Tante nationi indomite, e si fiere, &c.* Parte dello toca a la estancia seguinte. Vease.”

⁷⁰ *Ib.*, t. 2, c. 374: “La de Plutō pintada por el gran Tasso Liber. c. 4, est. 7.

‘Gli involve il mento, e su l’irsuto petto
Hispidia e folta la gran barba scende.’

Que no conforma poco con nuestro Poeta, haziēdola irsuta, i larga: i es todo quanto puede ser de horrido, el ser muy larga, sin que los pelos corran derechos, porque a correr assi, cayera la barba por el pecho; mas de puro aspera salia azia fuera prolixamente.”

⁷¹ *Ib.*, t. 2, c. 381: “Verso que parece tomo para la entrada de la noche el Tasso Liber. cant. 5 est. 60. *Ma poi quando estendendo il fosco manto.* Con este lugar se declara la hora, que se dá a entender en aquel de las *estellas quando caem.* Como disputamos largo en la est. 67.”

ser devidamente compreendido, devido às circunstâncias histórico-políticas, ousou abalar a calma da crítica literária, ao pôr em causa a admiração incondicional perante o modelo épico nacional, mediante a adopção de uma visão mais aberta sobre a teoria do poema heróico, resultante da leitura e da recepção dos textos teóricos tassianos. As polémicas alcançaram altos momentos de efervescência, quase de insulto explícito, mas, no fim de todo este processo, era impossível não reconhecer a importância literária de um poema como a *Liberata*, ou, no campo da teorização poética, o alcance dos princípios adiantados por Torquato Tasso, no que dizia respeito à elaboração do poema heróico.

Contudo, esta polarização de perspectivas iria prolongar-se até ao século seguinte e, logo no dealbar do século XVIII, numa obra publicada no estrangeiro, mais precisamente em Amsterdão – o *Antídoto da língua portuguesa*⁷², de António de Melo da Fonseca⁷³, pseudónimo de José de Macedo –, procede-se a uma apreciação das polémicas passadas entre Camonistas e Tassistas através de um olhar crítico, e mesmo distanciado, mas ainda apaixonado, expresso pela maneira como o autor se deixa envolver, até tomar partido próprio. Ao elaborar uma síntese da recepção de Torquato Tasso em Portugal até à altura da publicação da obra de sua lavra (1710), esta abordagem bem pode ser vista como uma avaliação global do modo como o poeta italiano foi apreciado, lido, imitado e discutido em Portugal durante este período de quase século e meio.

E o autor escuda-se de novo, e sempre, no comentário de Faria e Sousa, para sustentar os seus pontos de vista. Aborda, mais uma vez, o

⁷² António de Melo da Fonseca, *Antídoto da língua portuguesa*, Amsterdam, Miguel Diaz [1710].

⁷³ António de Melo da Fonseca é o pseudónimo de José de Macedo, que nasceu em Lisboa, em 1667. Foi bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra e deslocou-se a Inglaterra durante um período de seis anos, ignorando-se as circunstâncias que o levaram a empreender tal viagem. A sua produção poética latina e portuguesa foi por ele mesmo reduzida a cinzas, como expressão da admiração sentida perante Virgílio e Camões. Desse modo, de sua lavra, apenas nos chegou o *Antídoto da língua portuguesa*. Faleceu em Lisboa, em 1717. Sobre a sua vida e obra veja-se Lucília Gonçalves Pires, “José de Macedo. Um ‘crítico’ de Camões, in *Colóquio Letras*, 40, 1977, pp. 20-27.

tão polémico episódio do sonho de D. Manuel e da aparição do Indo e do Ganges e, depois de fazer a exegese do excerto, refere as propostas de interpretação de Manuel Correia, João Soares de Brito, Manuel de Faria e Sousa e João Franco Barreto, sobremaneira discordantes no que se refere à hora em que o sonho teria ocorrido⁷⁴, propondo que tudo ficasse transparente com a introdução de um mero advérbio (“então”)⁷⁵, para esclarecer o momento determinante da ocorrência – aspecto que Melo da Fonseca considera de menor importância para trazer obcecados os engenhos da crítica! No entanto, ele próprio se detém em várias páginas a justificar a solução por ele adiantada para o caso⁷⁶.

... Mas, verdadeiramente, o último eco das polémicas sobre o sonho e toda a efabulação teórica delas derivada encontra-se na obra de José Agostinho de Macedo, muito particularmente no “Discurso Preliminar” a *O Oriente*, reelaboração de sua autoria do poema camoniano, de acordo com o modelo difundido pela *Gerusalemme Liberata*⁷⁷ e na *Censura das Lusíadas*⁷⁸, obra de comentário crítico da epopeia.

Não podendo faltar a alusão a Manuel Pires de Almeida e a João Franco Barreto, nem à solução algo rocambolesca indicada por este último (recorrendo apenas à introdução de um acento, a fim de resolver a polémica provocada sobre a hora a que o sonho teria lugar), volta a desenvolver o assunto com a alegada confusão de Morfeu como deus do sono e não dos sonhos⁷⁹, a desnecessária subida do monarca à primeira esfera⁸⁰, o modo de apresentação dos dois rios, o Indo e Ganges, como dois anciãos⁸¹, e outros pormenores adicionais, ainda contribuindo com detalhes mais dignos de crítica do que aqueles que anteriormente tinham sido aduzidos.

⁷⁴ Cf. *ib.*, pp. 281-283.

⁷⁵ Cf. *ib.*, p. 284.

⁷⁶ Cf. *ib.*, p. 284-287.

⁷⁷ José Agostinho de Macedo, “Discurso Preliminar” a *O Oriente*, Lisboa, na Impressão Regia, 1814, pp. 37-100.

⁷⁸ José Agostinho de Macedo, *Censura das Lusíadas*, Lisboa, Impressão Regia, 1820, 2 vol.

⁷⁹ Cf. *ib.*, vol. 1, p. 231.

⁸⁰ Cf. *ib.*, vol. 1, p. 231.

⁸¹ Cf. *ib.*, vol. 1, p. 232 – 234.

Ao longo da argumentação desenvolvida por todos estes críticos, evidencia-se, por conseguinte, um crescente e aprofundado conhecimento da *Liberata*, bem como da teoria do poema épico de matriz tassiana. Dominam-se os códigos sistematizados por Torquato Tasso nos *Discorsi dell'arte poetica*⁸², depois nos *Discorsi del poema eroico*⁸³, na *Apologia della Gerusalemme Liberata*⁸⁴, nas *Lettere poetiche*⁸⁵, e mais do que tudo, a sua concretização na *Gerusalemme*. Mesmo quando o sonho de D. Manuel não é referido de imediato, a sua apreciação acaba por ocorrer e, além das censuras formuladas, afere-se pelos princípios expostos para os episódios em geral. Numa insistente e contínua apologia do verosímil, do respeito pelo decoro, e em atribuir visibilidade e credibilidade mesmo a aspectos inverosímeis⁸⁶, os episódios são aproveitados para conferir variedade à acção, sem que tal uso ponha em causa a unidade do poema⁸⁷. E quando o próprio Tasso se refere explicitamente aos sonhos, afirmando

e la cristallina porta dell'oriente, da la quale escono i sogno, e le visioni che Dio ci manda, è mia propria invenzione, a la quale le case del Sonno dovrebbero cedere.⁸⁸

⁸² Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, T. T., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 349-410 (1.ª ed. Venezia, G. Vasalini, 1587, embora tenham sido compostos por volta de 1564).

⁸³ Id., *Discorsi del poema eroico*, *ib.*, pp. 487-729 (1.ª ed. Napoli, Stamparia dello Stignola, 1594).

⁸⁴ Id., *Apologia del Sig. Torquato Tasso in difesa della sua Gerusalemme Liberata*, *ib.*, pp. 411-485 (1.ª ed. Ferrara, Giulio Cesare Cagnacini, 1585).

⁸⁵ Id., *Lettere poetiche*, Parma, Fondazione Pietro Bembro / Ugo Guanda, 1995. Aparecem pela primeira vez inseridas no volume de Torquato Tasso, *Discorsi del Signore Torquato Tasso dell'arte poetica et in particolare del poema heroico. Et insieme il primo libro delle lettere scritte a diversi amici, le quali oltra la familiarità, sono ripiene di molti concetti, et avvertimenti poetici a dichiarazione d'alcuni luoghi della sua Gerusalemme Liberata. Gli uni, e l'altre scritte nel tempo, ch'egli compose detto suo Poema. Non piu stampati*, Venetia, Giulio Vassalini, 1587.

⁸⁶ Cf. id., *Discorsi dell'arte poetica*, pp. 350-355.

⁸⁷ Cf. *ib.*, pp. 387-391.

⁸⁸ Id., *Apologia della Gerusalemme Liberata*, p. 449.

os sonhos são vistos como parte integrante da *inventio*, da força geradora do poema.

Contrapondo-se à imitação icástica, os sonhos, segundo o poeta de Ferrara, inserem-se no uso que o autor faz da imitação fantástica, a das coisas que não têm existência concreta, e que constitui a verdadeira essência da poesia⁸⁹. Deste modo, os exemplos colhidos da leitura da *Liberata*, para além de servirem como modelos a imitar, funcionam também como arquétipos, permitindo a elaboração de novos códigos que possam orientar os novos poetas (e os críticos também) na composição ou apreciação de episódios em que os sonhos fornecem os respectivos conteúdos. Na generalidade, todos os sonhos do poema tassiânico são mencionados nas apreciações feitas ao episódio da visão do Venturoso, uns com mais frequência do que outros, como se compreende, e sempre em termos comparativos.

Deste modo, se excluirmos o episódio da floresta encantada, nos Cantos XIII e XVIII, que não é propriamente um sonho, muito embora a est. 44 do Canto XIII o compare a tal⁹⁰, mas reveste-se das características de uma alucinação, causada por recursos mágicos; e se não contarmos com as profecias do velho de Ascalon a Rinaldo prevendo o futuro auspicioso da Casa de Este, no Canto XVII, encontramos seis sonhos ao longo do poema:

1.º Seguindo o modelo do sonho de Eneias, em que Heitor aparece a anunciar a queda de Tróia⁹¹, Armida, no Canto IV, conta uma história fantástica no acampamento cristão, solicitando a Godofredo o apoio de uma dezena de guerreiros dispostos a defenderem os seus direitos e, na est. 49, refere o sonho em que vira a mãe a exortá-la a fugir da casa do tio, cujos planos visavam apoderar-se do trono que ela deveria ocupar.

2.º No sonho inspirado pela fúria Alecto, esta faz crer a Argillano (8.59-62) que Rinaldo havia sido morto a mando de Godofredo pelos restantes cruzados enviados no seu encalce. O cadáver de Rinaldo

⁸⁹ Cf. id., *Discorsi del Poema Eroico*, libro 2, p. 525.

⁹⁰ Id., *Gerusalemme Liberata*, 13.44.1-2: “Qual l’infermo talor ch’in sogno scorge / drago o cinta di fiamme alta chimera [...]”.

⁹¹ Virgílio, *Eneida*, 2.270 ss.

encoraja-o a pegar em armas e a insurgir-se contra o comandante, denunciando a desvantagem dos italianos face aos franceses⁹².

3.º Depois de atacar o acampamento cristão, Solimão é posto em fuga e decide ir juntar-se às forças de Aladino. Adormece de cansaço (10.7-9) e uma voz severa (a de Ismeno?) censura-o pelo descanso a que se tinha permitido, lembrando-o dos seus deveres, de libertar a pátria (Niceia), enterrar o soldados mortos e reparar a vergonha da derrota sofrida⁹³.

4.º Na realidade, este quarto sonho é constituído por dois distintos, embora o segundo deles (12.39) constitua a continuação do primeiro (12.36-37): o eunuco Arsete desvenda a Clorinda a sua verdadeira história, a de que ela é filha de Senapo, rei cristão da Etiópia. Refere-lhe ainda ter recebido em sonhos a mensagem de um guerreiro, S. Jorge, que o ameaçara com a espada, para a baptizar, acto que não chega a realizar. Na madrugada do dia anterior, tinha voltado a ter o mesmo sonho, sendo-lhe agora revelado ser mais do nunca o momento propício para o baptismo, porque Clorinda em breve deixaria este mundo. Pelo facto, Arsete tenta persuadi-la a não participar nas empresas guerreiras daquele mesmo dia⁹⁴.

5.º O sonho de Tancredo (12.91-93) tem lugar depois da morte de Clorinda e do desespero por ele sentido. Adormece de cansaço. Pela madrugada, a guerreira aparece-lhe, mais bela do que nunca, qual Laura aparece a Petrarca, a confortá-lo, a agradecer-lhe o baptismo, pelo que se encontra agora na bem-aventurança, e a confirmar-lhe o mesmo amor que na terra por ele experimentara⁹⁵.

⁹² As possíveis fontes deste episódio encontram-se em: Dante, *Inf.*, 28.121-122, e *Purg.*, 25.71; Virgílio, *Eneida*, 3.173-174.

⁹³ Para a composição deste sonho, Tasso ter-se-á inspirado em Virgílio, *Eneida*, 8.29-30.

⁹⁴ Foi a obra de Heliodoro, *Storie etiopiche di Teagene e Cariclea*, 4, assim como Virgílio, *Eneida*, 6.522, que sugeriram ao poeta a composição deste passo.

⁹⁵ Episódio de índole marcadamente petrarquista, mas igualmente dantesca, várias são as indicações da crítica que aproximam as composições dos respectivos poetas ao passo da *Gerusalemme* em causa: Petrarca, *Canz.* 342.9-11; 119.36-37; 341.12; 306.3 e 366.2; mas também Petrarca, *Triumph. Mortis* 1.25-26; ou ainda Dante, *Par.* 5.136-137, e *Purg.* 1.6.

6.º O sonho de Godofredo, enviado por Deus para lhe revelar os Seus desígnios, é o mais longo da obra e situa-se no Canto XIV, est. 2-20. Nele o comandante supremo dos cruzados é transportado a uma das esferas do firmamento e aí encontra o espírito de Ugone, irmão do rei de França, anteriormente falecido. Este anuncia-lhe também a sua próxima morte, depois da tomada de Jerusalém, e a sucessão do reino recém-fundado, assegurada na pessoa do irmão Balduíno; convida-o a contemplar a beleza suprema do firmamento e, por fim, exorta-o a fazer voltar Rinaldo, perdoadando-lhe as faltas cometidas, já que só a este cabe vencer o feitiço da floresta encantada e contribuir decisivamente para a derrota do exército inimigo. Anuncia, a concluir, que um descendente de Godofredo desposará alguém da família de Rinaldo, visando deste modo celebrar a Casa d'Este, mediante a sua união à Casa da Lorena, daí resultando uma estirpe gloriosa. Desaparecida a visão, Godofredo desperta e toma as medidas necessárias para passar à acção.⁹⁶

Como facilmente daqui se infere, este é o sonho que mais se aproxima do de D. Manuel. Estruturados de modo paralelo, neles os dois protagonistas são transportados a um ponto alto. De lá, observam regiões de outro modo impossíveis de alcançar. Nessas paragens, encontram personagens que os aconselham e lhes revelam os desígnios divinos e o desenrolar futuro dos acontecimentos. Bem poderíamos esperar que Manuel de Faria e Sousa aproveitasse todo este paralelismo de situações para mostrar como Torquato Tasso estaria deverdor a *mi Poeta*. Mas, por distração, ou talvez obcecado pela questão das polémicas, limita-se apenas a transcrever os excertos referidos das oitavas italianas, sem adiantar qualquer comentário de relevo sobre as afinidades existentes entre ambos os episódios.

⁹⁶ Múltiplas têm sido as obras apontadas, cujo contributo foi decisivo para a composição deste passo: Macróbio, *Comm. in Somnium Scipionis*, 1.3.9; Cícero, *Somnium Scipionis* 3.5-8; Homero, *Odisseia* 11.265-269; 19.562-567; 690-695; Homero, *Iliada* 2.1-15; Virgílio, *Eneida* 2.792-794; 5.740; 6.700-702 e 893 e ss.; 8.67-69; Ovídio, *Heroides* 19.195-196; Dante, *Inf.* 26.7; *Purg.* 2.78-91; 9.13-18; 13.94-95; 30.103; *Par.* 1.76-78; 3.58-61; 6.126; 14.94-99; 15.4-6; 22.134-135; 23.97-100; Petrarca, *Triumph. Mortis* 2.160-161; Petrarca, *Canz.* 53.44-45; 305.1; 315.101; Boccaccio, *Teseida*, 11.2-3.

Outro aspecto, sobre o qual estas ocorrências nos poderiam fazer reflectir, diria respeito à frequência de sonhos na épica, numa altura em que tanto se defendia a verosimilhança e a condenação do uso de um fantasia excessiva. Todavia, bastaria recordar para rebater essa observação que os episódios preenchidos com matéria onírica pertenciam a um tipo de maravilhoso, perfeitamente aceito pela mentalidade da época. Não seria necessário que Camões ou Torquato Tasso consultassem o tratado de Artemidoro Daldiano, ou outro semelhante, como cartilha, porque a crença na função reveladora e proléptica do sonho era uma constante nos esquemas mentais do Homem de Quinhentos e Seiscentos. E nessa matéria, os dois poemas acabam por aferir-se por critérios idênticos.

Assim sendo, se dois modelos épicos representados pelos dois Poetas em causa e respectivas obras se confrontaram durante décadas e décadas, fundados no pretexto da apreciação dos sonhos inseridos em ambos os poemas, a diferença acabou por diluir-se. A consequência mais vantajosa decorrente desse paralelo foi, pois, a de produzir uma profunda reflexão sobre a composição de um tipo de obras que partilhavam traços comuns, inerentes ao género em que se inseriam, o épico, e que para o gosto da época era, sem dúvida alguma, o mais sublime; mas também, por demonstrar que é possível coexistirem modelos distintos, apesar das afinidades, como o camoniano e o tassiano; que o diálogo é produtivo e gerador de novas opiniões críticas e, mais ainda, por mostrar a importância dos sonhos, a ponto de incendiar polémicas duradouras e apaixonar a fantasia de gerações – em suma, podemos, pois, concluir que os sonhos afinal constituem um desafio contínuo para nos deixarmos embalar nos suaves devaneios da imaginação.

IMMAGINI DI FELICITÀ NEL BOOSCO DELEYTOSO. TRACCE DANTESCHE

DANIELA DI PASQUALE

UN TENTATIVO DI FARE LUCE sulle relazioni letterarie luso-italiane ci viene offerto dall'analisi comparata di alcune soluzioni narrative e *topoi* dell'immaginario medievale presenti nel *Boosco deleytoso*, opera mistica anonima sul tipo dell'*exemplum* autodiegetico¹, e le sue possibili fonti

¹ Dal *colophon*: “Acabou-se de emprimir êste livro chamado Boosco deleitoso solitário per Hermã de Campos, bombardeiro del-rei Nosso Senhor, com graça e privilégio de Sua Alteza, em a mui nóbre e sempre leal cidade de Lixboa, com mui grande diligência. Ano da Encarnaçam de Nosso Salvador e Redentor Jesu Cristo de mil e quinientos e quinze, a vinte e quatro de Maio”, in *Boosco deleytoso*, edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário por Augusto Magne, vol. 1, Texto Crítico, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1950, p. 344. Dedicato a D. Leonor de Lencastre, moglie di D. João II, al tempo stesso committente dell'opera (“A muito esclarecida e devotíssima reinha dona Lianor (...) mandou emprimir o seguinte livro chamado Boosco deleitoso, veendo Sua Alteza nêle tanta doçura espiritual e prosseguindo *êle* com tantos enxempres e figuras, por convidar a muitos aa doutrina de nosso Redentor Jesu Cristo, em nome do qual começa o dito livro” (*Boosco Deleitoso*, p. 1), del testo esistono solo tre copie: un esemplare presso la Houghton Library di Harvard, con rilegatura rinnovata nel 1920 e donato da John B. Stetson Jr.; un'altra copia priva di rilegatura originale, primo foglio, dedica e prologo, conservato dalla Biblioteca Nacional de Portugal (RES. 176 A; F. 7007); un terzo testo nel Museo-Biblioteca del Palazzo Ducale di Vila Viçosa, appartenuto a D. Manuel II (vd. D. Manuel II, *Boosco deleytoso*, in *Livros antigos portugueses 1489-1600 da Bibliotheca de Sua Majestade Fidelissima*, vol. I, 1489-1539, Londres, Maggs Bros, 1929, pp. 287-299), con rilegatura originale in cuoio lavorato e probabilmente venduto all'asta nel 1936 da Armando Tavares. Esistono riferimenti ad altre copie del *Boosco deleytoso*, in particolare ad un esemplare presente nella biblioteca di D. João V (distrutta dal terremoto del 1755) e a quattro copie inviate da Pero

dantesche². Il tema dell'opera, definita da Mário Martins “o mais poético livro de prosa, que apareceu em português, até ao século de Quinhentos”³, appare molto chiaro sin dalle prime battute, allorché il protagonista, peccatore consapevole di aver deviato dal giusto cammino, “desterrado do paraíso terreal das mui doces deleitações”⁴, tanto quanto la sua anima “era desterrada do seu paraíso espiritual”⁵, intraprende un cammino di salvezza, un'ascensione concreta fino al

Coresma ai francescani di Cochim nel 1517, giacché il testo si prestava all'opera di cristianizzazione dei territori colonizzati voluta sia da D. João II che da D. Manuel I (Vd. Maria do Rosário Paulino Rosa, “Em torno do Boosco deleytoso”, *Studia Lusitânica*, 2, 1999, pp. 85-111). La struttura morfologica e lessicale denuncia una fase compositiva più arcaica (XIV-XV secolo), come esemplificato da José Leite de Vasconcelos in *Lições de filologia portuguesa*, Lisboa, Oficina Gráficas da BN, 1926, 2.^a ed., p. 136.

² Per la presenza nel testo di molte fonti italiane, già Mário Martins ipotizzò per questa opera un'origine italiana (“Boosco deleytoso”, in *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Brotéria, 1975, p. 271: “Não nos espantaríamos se o *Boosco deleytoso* fosse de origem italiana”), così come Maria Paulino Rosa (*cit.*, p. 97: “Apesar das poucas indicações, são alvitradas duas hipóteses relativas à nacionalidade do autor do *Boosco*: este seria italiano ou português. Ambas são plausíveis: o *Boosco deleytoso* poderia ter sido escrito em Itália e trazido para Portugal, sendo aqui traduzido, mas também poderia ter sido o autor português a ler o *De vita solitaria*. O intercâmbio cultural entre Portugal e Itália sofreu, nesta época, um grande desenvolvimento. O Grande Cisma do Ocidente fez com que os intelectuais portugueses do final do século XIV e início do século XV se afastassem das escolas francesas, substituindo-as pelas universidades italianas. As relações comerciais entre os dois países são também frequentes, o que facilita e cimenta as relações culturais”). Inoltre, José Pedro Machado indica i termini *bosco/boosco* come probabili italianismi: “Bosque: Antes, as formas *boosco* (séc. XV: “E quelle que escaparõ asconderõsse nos *bosco* o milhor que podiam...”, César, p. 46) e *bosco* (em 1258, em Inq., p. 378 a); italianismos?”, in José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Horizonte, 1977, 3.^a ed., p. 453.

³ Mário Martins, “Petrarca no Boosco deleytoso”, in *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1956, p. 136.

⁴ *Boosco deleytoso*, p. 3.

⁵ *Ib.*

raggiungimento della contemplazione divina. Il viaggio comincia esattamente nel momento in cui il peccatore si perde all'interno di un bosco, dove farà la sua comparsa un angelo custode che condurrà il penitente da sette donne in successione, allegorie delle Virtù, fino alla donna simbolo della Misericordia, all'allegoria della Scienza delle Sacre Scritture e, infine, al cospetto di Dio.

Le modalità di ricezione messe in atto dall'autore portoghese, che ora traduce e ricalca, ora rielabora e interpreta secondo le esigenze del proprio orizzonte culturale, ora segue l'indeterminatezza semantica tipica della letteratura mistica medievale, ora riprende l'inequivocabilità di significato della simbologia dantesca, rivelano un livello di risposta estetica assai più complesso della vecchia idea di *imitatio* come copia e appropriazione culturale che presupponeva l'inferiorità artistica del ricevente. Di fatti, nel *Boosco deleytoso* alla ricezione si aggiunge la percezione, in un processo intenzionale di manipolazione e adattamento dell'immaginario corrente che, proprio in questa operazione, conferma la continuità di una tradizione. Agendo, cioè, sul materiale di partenza in maniera produttiva e accentuando le discrepanze rispetto alle proprie soluzioni narrative e alla propria visione del mondo, “sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo) o re-inventa”⁶. La particolarità del *Boosco deleytoso* consiste, dunque, nell'incorporare la lezione dantesca nel modello della letteratura sulle visioni, dal quale Dante si era già allontanato⁷. Il riferimento alla *Commedia* viene assunto come *auctoritas* che legittima il secondo corno del dilemma ascetico: da un lato, il fascino esercitato dalle pulsioni terrene, dall'altro, la consapevolezza della loro natura peccaminosa, secondo la norma religiosa, e la necessità della purificazione del corpo e dell'anima attraverso la dura pratica anacoretica. Nel primo caso, il *Boosco deleytoso* si esprime a livello emotivo, e dunque retorico, facendo ricorso alla ridondanza espressionistica di immagini legate al dato sen-

⁶ Tania Franco Carvalhal, *Literatura comparada*, São Paulo, Ática, 1992, 2.^a ed., p. 54.

⁷ Dante non si propone mai come continuatore della tradizione letteraria mistico-visionaria, infatti, come ha sottolineato Luigi Guercio, “staccandosene, entra nei tempi moderni” (Luigi Guercio, *Di alcuni rapporti tra le visioni medievali e la “Divina commedia”*, Roma, Edizioni de La Via Letteraria, 1909, p. 146).

sibile; dall'altro, ritorna al rigore assiomatico del rifiuto della corruzione mondana per imporre, ed imporsi, un cammino di espiazione. Per questo secondo polo del sistema mentale del mistico, il *Boosco deleytoso* si appella alla lezione dantesca. In questo modo, il palinsesto dell'immaginario letterario mistico-visionario (esclusività della citazione biblica e della letteratura patristica, rappresentazione iperbolica e impressionante dei castighi infernali, spazializzazione senza frange di contaminazione tra i regni oltremondani, indeterminatezza ermeneutica degli elementi simbolici e allegorici) è, al tempo stesso, usato e rifiutato: usato, laddove, ad esempio, si avverte una forte interferenza del dato sensibile (sentito come seduzione ineludibile e sublimato nell'erotizzazione del rapporto dell'asceta con il divino⁸) e una polifonia semantica nel trattamento degli elementi geo-fisici evocati; rifiutato laddove, seguendo il modello dantesco, si richiama ad *auctoritates* letterarie non ecclesiastiche (Cicerone, Seneca, Quintiliano) e si incontrano soluzioni poetiche sintomatiche di un lettura della *Commedia*.

A prova dell'eterogeneità di questo testo si consideri la commistione dei motivi (il viaggio ultraterreno, e dunque fisico, e la visione estatica, e dunque affidata unicamente all'anima), di solito trattati separatamente

⁸ “A minha alma entom ouvia a voz do Senhor Deus, seu espôso e seu amado, quando se nembrava dêle; e entom havia grande desejo de o veer e entom o viia, quando se maravilhava da sua majestade e beijava-o polo grande amor que lhe havia e abraçava-o pela grande deleitação que enele havia. (...) E depois que o taámo mais adentro da minha alma era perfeitamente apostado e ordenado e o amado era dentro metido, crecia a fiúza aa minha alma e tomava grande atrevimento e com grande atrevimento e com grande desejo, que a constringia, nom se podia mais deteer, e lançava-se subitamente aos beijos do seu amado e, com os beijos apegados enele, aficava-lhe beijos de devaçom, mui de dentro do coração” (*Boosco deleitoso*, pp. 323-324). Come ha sostenuto Johan Huizinga, la Chiesa si mostrava piuttosto indulgente “em face das extravagâncias da imaginação religiosa, por exemplo as fantasias ultra-sensuais que diziam respeito ao amor divino. (...) O estado espiritual chamado *dulcedo dei*, a doçura das delícias do amor de Cristo, era, no fim da Idade Média, um dos mais activos elementos da vida religiosa. (...) Era perigoso exprimir por palavras tais sensações. As Igrejas só podiam consentí-las sob a forma de imagens. (...) Ao cristalizarem-se em imagens perdiam parte da sua acção nociva” (Johan Huizinga, *O declínio da Idade Média*, Lisboa, Ulisseia, 1985, 2.^a ed., pp. 204-205).

dalla letteratura mistica medievale, e il fatto che, “com leves falhas e interpolações”⁹, ben 76 capitoli su 153 sono la traduzione e l’adattamento del *De vita solitaria* di Petrarca, ragione del fatto per cui nel *colophon* si aggiunga al titolo l’aggettivo “solitario” e Petrarca venga ridotto a personaggio della narrazione nella figura di Dom Francisco. Trattandosi prevalentemente dell’apologia della vita eremitica attraverso gli *exempla* dei padri della Chiesa e di sapienti non cristiani, con i quali via via il pellegrino dialoga, ci troviamo di fronte ad una lode dell’ascetismo e del ritiro campestre come *condicio sine qua non* al raggiungimento della purezza spirituale e all’adesione ai precetti divini. Come si vede, una trasposizione dall’ideale di *otium* letterario proposto dal Petrarca, e in lui già coerente con l’ideale umanistico, ad una concezione della vita appartata come rifiuto della mondanità che induce al traviamiento e allontana dal giusto cammino della fede.

Sebbene l’idea di un “bosco diletto” dovrebbe rimandare immediatamente alla tradizione del *locus amoenus* virgiliano-teocriteo recuperato in chiave cristiana nell’idea dell’*hortus conclusus* del *Cantico de’ Cantici*, dell’*hortus deliciarum* edenico e a tutta la letteratura patristica che connota l’ambientazione del paradiso terrestre come luogo di delizie, il *Boosco deleytoso* ci appare spesso come uno scontro tra opposti, caleidoscopio semantico e trascolorare cangiante di significati giustapposti che, da un lato, risponde a pieno al carattere precipuo della letteratura mistica medievale, al suo insito carattere di vaghezza o, nelle parole di Umberto Eco, alla “nebulosa di contenuto”¹⁰ tipica del metodo (lasciando emergere una disforia interpretativa nel considerare il medesimo scenario silvestre sia eutopia, spazio edenico dell’immaginario collettivo e dunque metonimia del Paradiso Terrestre, che luogo impervio, disagiata e duro per chi non segua i precetti della condotta cristiana), dall’altro, si richiama al dettato dantesco, privo di tale indeterminatezza interpretativa. La vaghezza semantica del metodo allegorico-simbolico della letteratura didattico-religiosa medievale che, secondo Johan Huizinga, “abriu toda a riqueza das concepções religiosas à arte, que pôde exprimir-se em formas cheias de cor e de som,

⁹ *Boosco deleytoso*, p. V.

¹⁰ Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 225.

vagas e implícitas, de modo que por elas as profundas intuições pudessem atingir as regiões do inefável”¹¹, è spia dell’inquietudine esistenziale che affligge il protagonista dell’opera, dunque della tensione tra l’attrazione per il piacere fisico ed estetico (la stessa opzione in favore della narrazione letteraria, in luogo del genere omiletico, è sintomatica di un’adesione ai valori estetico-retorici) e il dovere della contemplazione interiore e della condanna delle pulsioni terrene. Tale messaggio di *discordia oppositorum*, o tentativo fallito di *concordia oppositorum*, è manifesto sin nella scelta del titolo dell’opera:

Êste livro è chamado Boosco deleitoso porque, assim como o boosco é lugar apartado das gentes e áspero e êrmo, e vivem enele animálias espantosas, assi eneste livro se conteem muitos falamentos da vida solitária e muitos dizeres, ásperos e de grande temor pera os pecadores duros de converter. Outrossi, em no boosco há muitas ervas e árvores e froles de muitas maneiras, que som virtuosas pera a saúde dos corpos e graciosas aos sentidos corporaaes. E outrossi há i fontes e rios de limpas águas, e aves, que cantam docemente, e caças pera mantimento do corpo.¹²

Appare atipica l’idea di associare il diletto, piacere estetico e spirituale, all’immagine del bosco che, nel suo significato etimologico di “estensione di terreno coperta di alberi, spec. di alto fusto, e di arbusti selvatici”¹³, già attestata nel *Breve di Montieri* del 1219, implica l’idea di un ambiente inospitale, indisciplinato e caotico, molto più simile all’immagine della selva selvaggia di Dante, che a quella di un giardino di delizie – immagine suggerita dalle ultime due proposizioni della precedente citazione – per sua natura ordinato e con finalità estetiche. Dunque, da un lato abbiamo il bosco, termine che nella *Commedia* ha sempre valenza negativa di ambientazione infernale cupa e spaventosa (e tale appare nella prima frase della citazione)¹⁴, dall’altro abbiamo

¹¹ Johan Huizinga, *cit.*, p. 215.

¹² *Boosco deleitoso*, pp. 1-2.

¹³ Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il nuovo etimologico. Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 237.

¹⁴ Si veda la selva dei suicidi descritta in *Inf.* 13.1-15: “Non era ancor di là Nesso arrivato,/quando noi ci mettemmo per un bosco/che da nessun sentiero

l'aggettivo 'diletto', attribuito dalla letteratura didattica, mistica e profana, all'ideale edenico ('paradiso', dal persiano *pairidaez*, indica appunto il giardino). Vari sono gli esempi tratti dalla letteratura didattica dell'epoca: il *Libro de' vizi e delle virtudi* di Bono Giamboni (XIII secolo) parla di "paradiso diliziaro"¹⁵; nella *Crónica da Ordem dos Frades Menores* (1209-1285), la visione dell'aldilà è descritta nei termini di "huum lugar deleitoso e gracioso, pimtado con deversydade de fermosura e de hervas e de arvores e afeitado com todas geerações de fruitos e de flores"¹⁶; nell'*Orto do Esposo*, il regno oltremondano viene definito "orto deleitoso"¹⁷. Mentre in Dante l'aggettivo 'diletto', che compare in *Inf.* 1.77, è associato all'immagine ben più disciplinata del monte del Purgatorio o del colle (che include possibilmente l'etimo di *colere*, coltivare), significante orografico il cui significato è "la via della felicità naturale dell'uomo (...) che si raggiunge con le virtù morali ed intellettuali, secondo la dottrina esposta nella *Monarchia* (3.15.7-8)"¹⁸, nel testo portoghese la sua associazione all'immagine del bosco assume quasi valenza ossimorica, indizio della tensione di fondo, irrisolta, di

era segnato./Non fronda verde, ma di color fosco;/non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;/non pomi veran, ma stecchi con toscio;/non han sí aspri sterpi né sí folti/quelle fiere selvagge che 'n odio hanno/tra Cecina e Corneto i luoghi colti./Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,/che cacciar de le Strofade i Troiani/ con tristo annunzio di futuro danno./Ali hanno late, e colli e visi umani,/piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;/fanno lamenti in su li alberi strani.", Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Natalino Sapegno, vol. 1, *Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 3.^a ed., pp. 146-147.

¹⁵ *La prosa del Duecento*, a c. di Cesare Segre e Mario Marti, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 749.

¹⁶ *Crónica da Ordem dos Frades Menores* (1209-1285), manuscrito do século XV, agora publicado inteiramente pela primeira vez e acompanhado de introdução, anotações, glossário e índice onomástico por J. J. Nunes, vol. 1, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, p. 280.

¹⁷ *Orto do Esposo*, texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV, edição crítica com introdução, anotações e glossário por Bertil Maler, texto crítico, vol. 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 14.

¹⁸ Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. 1, *Inferno*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 12.

tutta l'opera. Di conseguenza, mentre in Dante la selva oscura, simbolo del traviamiento del protagonista e dell'umanità tutta, è descritta esclusivamente nei termini di un *locus horribilis* (l'oscurità, la desolazione, l'intrico della vegetazione, l'impenetrabilità), nel *Boosco deleytoso* rimane solo l'accento all'oscurità e alle tenebre, poiché tutto attorno è compiacimento estetico e gradevolezza, un dettaglio a conferma del carattere "nevrotico", per citare un'idea di Lewis Mumford, della scrittura dell'anonimo portoghese:

Seendo eu, mezquinho pecador, em tal estado, ia muito amiúde andar e espagar per uñ campo mui fremoso, comprido de muitas ervas e froles de boõ odor. Mais nunca se de sôbre mi partiam aquelas treevas mui escuras, que me cercavom em-derredor e dentro em a minha conciência. E acerca daquele campo estava uñ boosco mui espesso de arvores mui fremosas, em que criavom muitas aves, que cantavom mui docemente, como quer que o boosco era escuro com névoa que havia em êle.¹⁹

Come si vede, il motivo dello smarrimento nella selva non aderisce qui esclusivamente al *cliché* del *locus horribilis* e l'immaginario edonico convive in modo del tutto originale con il sentimento della colpa e con la consapevolezza della perdizione. Un rovesciamento dell'ideale utopico del paradiso terrestre che, al contrario, ritroveremo intatto nei capitoli finali, quando l'alto monte della contemplazione divina verrà descritto come "pomar de uñas árvores mui fremosas que pareciom do paradiso"²⁰.

Dunque, il *boosco* è selva aspra e dura come aspra e dura è la vita del peccatore difficile da convertire, ma è anche il giardino paradisiaco degli alberi, dei fiori, dei fiumi di limpide e chiare acque, utili al corpo e all'anima. Una tale operazione aderisce perfettamente ad un canone com'è quello del poema didattico-allegorico che, come scrisse Giuseppe Petronio, "era un'opera in cui lo scrittore tendeva a raccogliere, in modo più o meno organico, un insieme quanto più fosse possibile ricco di nozioni, collegandole tra loro, a giustificare la giustapposizione,

¹⁹ *Boosco deleytoso*, pp. 4-5.

²⁰ *Ib.*, p. 311.

con una specie di tessuto connettivo, una cornice narrativa”²¹. Si tratta dell’indeterminatezza di immagini tipica dell’insicurezza dell’asceta medievale, che sente l’attrazione per i piaceri terreni in un modo più intenso di altri poiché, sempre secondo Umberto Eco, é precisamente su questo contrasto tra la reazione al terreno e la tensione al soprannaturale che si fonda il dramma della disciplina ascetica²². Se ne ha un altro esempio nell’immagine del leone, generalmente con una valenza negativa in quanto associato al diavolo (“O diáboo, meu aversario assi como bravo leom”,²³ “Pera mentes que o teu aversario, que è o diáboo, assi como leom bravo e rogidor”,²⁴ “cruel leom”,²⁵ “que me nom cative o diáboo, assi como leom”²⁶), ma in un’altra occasione, nelle parole della Scienza della Scrittura di Dio, connotato positivamente: “seerás forte e confiante assi como leom”.²⁷ Benché nella *Commedia* la fiera dell’anti-inferno sia simbolo non equivoco di superbia, il testo non sembra prescindere dalla lezione dantesca, se consideriamo il motivo dello smarrimento nel bosco e della compagnia di una guida come citazione implicita dell’avvio della *Commedia* (di fatti il *bosco* è definito “áspero”²⁸ come la “selva selvaggia e aspra” di *Inf.* 1.5) e l’immagine dei “muitas animálias bravas, de que eu havia mui grande espanto; mas o meu guiador me defendia, que me nom comessem, pero me mordiam aas vêzes”²⁹, paragonabili alle tre fiere infernali.

Da qui altri *loci communes* al dettato della *Commedia*: il pellegrino che dice del suo angelo-custode “que nunca se de mi partia”³⁰, riecheggia il “questi, che mai da me non fia diviso” di *Inf.* 5.135; un’espressione come *sono do pecado*³¹ richiama il verso “tant’era pien di sonno a quel

²¹ *Poemetti del Duecento. Il Tesoretto, Il Fiore, L’Intelligenza*, a c. di Giuseppe Petronio, Torino, Utet, 1970, p. 35.

²² Umberto Eco, *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1977.

²³ *Bosco deleitoso*, p. 33.

²⁴ *Ib.*, p. 42.

²⁵ *Ib.*

²⁶ *Ib.*, p. 43.

²⁷ *Ib.*, p. 37.

²⁸ *Ib.*, p. 1.

²⁹ *Ib.*, p. 13.

³⁰ *Ib.*, p. 340.

³¹ *Ib.*, p. 7.

punto” di *Inf.* 1.11, al quale anche Dante attribuisce un significato morale; la risposta del pellegrino alla spiegazione dell’angelo circa la sua venuta – “Quando eu êsto ouvi, fiquei todo espantado, que nom sabia que fezesse nem que dissesse, e caí em terra assi como morto”³² – si presenta come ripresa del “sí che di pietade / io venni men com’ io morisse; / e caddi come corpo morto cade” della fine del canto su Paolo e Francesca (*Inf.* 5.140-142); la visione divina dell’immagine di tutte le “sustanze e accidenti e lor costume” (*Par.* 33.85-90) è riscritta dall’anonimo portoghese che vede in Dio “a matérea e a sustância e a forma e os costumes e condições de tôdalas cousas”³³; l’uso di un *sermo humilis* basso-corporale con cui, al cospetto di Dio, il pellegrino qualifica la grandiosità del paradiso celeste – “nom è comparaçom do estêrco ao ouro”³⁴ – o i termini con cui il protagonista racconta a Dio il proprio stato di traviamiento – “a tua misericórdia me tirou (...) do lodo das fezes”³⁵ – è la stessa commistione di stili che aveva portato Dante ad utilizzare un termine come ‘mammella’ nell’ultimo canto del Paradiso (*Par.* 33.108).

La polifonia dell’opera portoghese, che riesce a far convergere in un unico testo motivi eterogenei che attingono a fonti letterarie diverse (tradizione mistica *versus* *Commedia*), rivela dunque la coesistenza di due atteggiamenti psicologici diversi, quella che Eco chiama la febbre della lotta ascetica³⁶: da un lato, l’ineluttabilità del richiamo del dato sensibile, dall’altro, la *ratio* della condotta religiosa. I due poli si alternano in un’attrazione magnetica oscillante. Nel primo caso abbiamo un sovraccarico di associazioni inerenti alla sfera sensoriale, seguendo quanto dettato dall’*Itinerarium mentis in Deum* di San Bonaventura (1221-1274)³⁷; nel secondo, il dettato dantesco trapela con evidenza.

³² *Ib.*, p. 8.

³³ *Ib.*, p. 314.

³⁴ *Ib.*, p. 342.

³⁵ *Ib.*

³⁶ U. Eco, *Arte e bellezza nell’estetica medievale*.

³⁷ “*Pulcritudo* autem rerum secundum varietatem luminum, figurarum et colorum in corporibus simplicibus, mixtis et etiam complexionatis, sicut in corporibus caelestibus et mineralibus, sicut lapidibus et metallis, plantis et animalibus, tria praedicta evidenter proclamat [immensitatem potentiae,

Si veda, a questo proposito, l'uso della forma drammatica e dialogica, tipica della *Commedia*, nell'incontro tra il penitente e il suo *anjo da guarda*:

Tomei já quanto esfôrço em meu coraçom e comecei a dizer ao esprandecente mancebo:

– Senhor, rogo-te, por Deus, que me digas quem és, que tam grande cuidado hás do meu bem.

E êle me respondeu, dizendo:

– Amigo, nom me conhoces?

E eu lhe disse:

– Certamente nom, ca nunca te vi, nem outra criatura semelhável a ti.

E êle me respondeu:

– Verdade dizes ca nunca me viste; mas, se bem acordado fôsses, bem te devia nembrar, que muito amiúde me sentiste, ca, dêo o dia em que tu nasceste, sempre fui teu companheiro e me trabalhei de te guardar e pera te levantar e

sapientiae et bonitatis trini Dei]. Qui igitur rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est; qui tantis clamoribus non evigilat surdus est; qui ex omnibus his effectibus Deum non laudat mutus est; qui ex tantis indiciis primum non advertit stultus est. Aperi igitur oculus, aures spirituales admove, labia tua solve et cor tuum appone, ut omnibus creaturis Deus tuum videas, audias, laudes, diligas et colas, magnifices et honores, ne forte totus contra te orbis terrarum consurgat” (S. Bonaventurae Bagnoregis, *Itinerarium Mentis in Deum*, textus transcriptus ex editione Quaracchi, in *Opera Omnia S. Bonaventurae*, vol 5, 1891, p. 299). Di conseguenza leggiamo di un angelo dalla cui bocca fuoriusciva “ũ odor mui precioso”, i cui abiti abbagliavano la vista perché di “fogo esprandecente” (*Boosco deleitoso*, p. 8) e leggiamo di uccelli che non solo “cantavam mui docemente” (p. 4), ma parlavano anche la lingua degli uomini esprimendosi per concetti religiosi: “A graça de Deus per Jesu Cristo te livrará” (p. 5). Infine, un’immagine molto suggestiva che, nel descrivere la dimora della personificazione della Misericordia, e le fontane con acque sgorganti da bocche di “desvairadas animálias” costruisce una sinestesia sensoriale sorprendente: “saíam águas mui craras avondosamente, de uũ odor tam precioso, que passava todos os boõs odores das cousas do mundo, que boõ odor dam” (p. 16). In altri termini, la “soavità di mille odori” (*Purg.* 7.80) che colpisce Dante giunto alla valletta dei principi negligenti, viene amplificata, vivificata, re-inventata.

espertar do sono do pecado e, de noite, pera aproveitares em bem obrar; e trabalhei de afastar de ti os maus espiritos, e te ensinar e certificar em nas cousas duvidosas, e seer teu guiador, que nom errasses, e acorrer-te tostemente, que nom caïsses (...) e quero te guiar por tal caminho, per que possas achar consolaçom e remédio as tuas mizquindades e tribulações, se nom quiseres seer revel como ataaqui foste.³⁸

Dunque, qui non si tratta di un qualsiasi angelo venuto dal cielo per guidare il protagonista nel suo viaggio di salvezza, si tratta precisamente dell'angelo-guida, dell'angelo custode affidato dalla nascita al pellegrino. È il maestro, la luce che in vita ha indicato la strada verso il giusto operare, sintesi ancora una volta di due motivi danteschi differenti, da un lato il modello virgiliano della guida terrena che conduce al bene, dall'altro, la grazia rivelata, la fede che era in Beatrice, come si ricava da frasi del tipo "amostrei a ti a vontade de Deus"³⁹, oppure "e orei ao Senhor Deus, merecendo a mi e a ti"⁴⁰.

Un'altra prova del carattere altalenante dell'anonimo testo portoghese è il movimento narrativo stesso, che passa rapidamente da immagini liete e di felicità (l'apparizione dell'angelo e la speranza della salvezza e dell'ascesa a Dio), a bruschi trapassi in forme cupe di nuovi boschi e deserti connotati da erbe e fronde *fremosas* da un lato, ma, dall'altro, coperti di spine aguzze e pietrisco che "faziom grande door em os pees"⁴¹, a rappresentare evidentemente gli ostacoli che il cammino di salvezza comporta per il peccatore incallito, il quale, quanto più intravede un barlume di speranza (le belle fronde), tanto più è frenato dalla consapevolezza della difficoltà del percorso da completare (le spine acute). Il movimento narrativo è dunque contemporaneamente ascensionale e discensionale, tra speranza ed afflizione, ("o meu guiador [...] levou-me per ã caminho mui fragoso e de muitos embarcos, mui fortes e mui duros de passar"⁴²), generando volutamente nel lettore quel *timor Dei* che è, in fondo, l'ideologia sottesa a tutto il testo

³⁸ *Boosco deleytoso*, p. 7.

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ *Ib.*

⁴¹ *Ib.*, p. 9.

⁴² *Ib.*, p. 287.

(“o aviso do temor de Deus me cobriu”⁴³), per cui alla punizione segue il premio, all’immagine terrificata del male succede la gioia di una visione estatica che induce a ben sperar. Ecco infatti che dopo la descrizione penosa del malagevole cammino boschivo, alla maniera dantesca, ossia con una semplice aversativa iniziale, lo spirito si apre alla contemplazione del bello silvestre:

Pero, com êsto, havia grande consolaçom em a boa esperança do anjo e em a vista das froles, que eram mui graciosas e de mui precioso odor, e outrossi em os mui fremosos fruitos, que estavom em as árvores antre aquêles espinhos. E aquele mancebo ia comigo mui alegre e nom lhe faziam neñhū embargo nem nojo as espinhas⁴⁴.

Come si vede, il *Boosco deleytoso* è un’opera ricca di motivi e di intertestualità che aggiungono più sfumature ad un termine come *imitatio*, quanto meno in virtù di processi di selezione del materiale culturale disponibile che, nella scelta di referenti italiani, ora usati come citazione implicita (Petrarca), ora come sottocodice legittimante uno dei due poli dell’inquietudine interiore dell’asceta (Dante), dimostra di non navigare in “picciotta barca” (*Par.* 2.1), ma di aver drizzato “il collo / per tempo al pan de li angeli” (*Par.* 2.9-10).

⁴³ *Ib.*, p. 285.

⁴⁴ *Ib.*, p. 9.

O IMAGINÁRIO DA SALVAÇÃO NA TRADUÇÃO PORTUGUESA DA LEGENDA AUREA DE TIAGO DE VORAGINE

ANA MARIA MACHADO

A ASSOCIAÇÃO DA IMAGINAÇÃO com o acto criativo é um dos fundamentos para a sua diabolização no contexto de uma Idade Média cristã. Considerando-se a criação um acto exclusivamente divino, qualquer émulo estaria sujeito à condenação. Como corolário, o reconhecimento da sua presença, acção ou produto é alvo de constante vigilância censória.

No mundo hebraico, uma das palavras para traduzir o sentido de imaginação era justamente *yetser* que tem a mesma raiz que *yetsirah* com o significado *criar*. A sua utilização em contextos como o da temerária construção da torre de Babel, mostram como esta actividade era proscrita por ultrapassar os limites impostos à condição humana. Também na filosofia antiga Platão protagoniza igual suspeição em relação ao poder criativo e, quando, na *República*, denuncia a falsidade das representação dos deuses, parece ecoar a iconoclastia mosaica. E em Aristóteles, o louvor da mimese artística pela apreensão do universal não chega a libertar-se da dependência do mundo. A imaginação mantém-se vinculada à realidade que, sensorial ou racionalmente, alimenta a faculdade produtora e a Idade Média, herdando o processo e as reservas, vê-a sobretudo como um distractor de Deus¹. Refiro-me evidentemente à cultura clerical. *Per se*, a imaginação profana na cultura popular não é afectada por esta censura e a acção deliberativa daquela potência foi seguramente menos penalizadora do que a sombra da Igreja oficial teria permitido.

¹ Kieran Egan, *A Very Short Story of Imagination*. <<http://www.mantleoftheexpert.com/studying/articles/KE%20-%20History%20of%20Imagination.pdf>>. Acedido em Janeiro de 2008.

Apesar da versão ortodoxa, carreada pela filosofia, pela teologia e pela literatura religiosa, a imaginação – vigiada, é certo – emerge não só aos olhos da recepção moderna, mas na própria reflexão medieval.

O modelo dominante de memória como armazém tem como consequência a associação da memória ao passado com um papel eminentemente reprodutor, ficando reservado à imaginação tudo o que é futuro, logo, não real nem verdadeiro. Esta distinção intensifica-se a partir do Iluminismo que distingue as duas noções não em função de particularismos das imagens mentais, mas da sua relação com a realidade. A diferença apresenta-se, assim, como relativa e, em relação ao período medieval, colidiria com a crença escatológica, entre outras, uma vez que tudo o que há a dizer sobre a *post mortem* não resiste à prova da experiência (para não mencionar a indizibilidade do transcendente); é meramente especulativo, quando não inventivo e criativo. Mary Carruthers esbate esta dedução, argumentando com a permeabilidade histórica destas fronteiras e, no caso concreto, com o apelo frequente, em ambiente monástico, para que o homem pense na morte, no Céu e no Inferno. Trata-se, conforme explica, de produzir uma visão mental das coisas invisíveis, a partir do material armazenado na memória². Ora, este processo aproxima-se precisamente daquilo que, no *De anima*, Aristóteles apontara como sendo a imaginação deliberativa, ou seja, uma das faculdades da alma sensitiva que distingue o homem dos animais, dado que aquele sujeita o produto da imaginação a uma atividade quase racional, que envolve julgamento e opinião³. Mais tarde, Avicena avançará para a distinção entre a imaginação compositiva (*imaginativa*) e a imaginação retentora (*phantasiae*), duas das cinco potências da alma que Tomás de Aquino refere na *Suma teológica*⁴. Esta

² Vd. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 60-115.

³ Vd. 5.3.2.425 12ff, in <<http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.html>>, acedido em Fevereiro de 2008, e M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. London, Cambridge University Press. 1992, pp. 46-79.

⁴ Vd. ST, I^a q. 78 a. 4 s. c. “Avicenna, in suo libro de anima, ponit quinque potentias sensitivas interiores, scilicet sensum communem, phantasiam, imaginativam, aestimativam, et memorativam. (...) Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et divi-

formulação, ainda que tardia, não deixa de traduzir o processo compositivo-inventivo subjacente à literatura religiosa medieval e a algumas reflexões coevas, fundamentando também o olhar contemporâneo que as vê como ficções sagradas⁵.

O reconhecimento deste poder combinatório, tão bem expresso por Avicena, como nota Tomás de Aquino no passo citado, as suas conexões com a memória e o papel desta na vida cultural e intelectual são suficientes para se entender a forma como a Idade Média entendeu a actividade criativa⁶.

É também no âmbito de uma poética da variação e da modulação que devem ser entendidas as representações que hoje reputamos de imaginárias e que, nesse passado remoto, ainda que fizessem parte de um maravilhoso cristão cada vez mais previsível, integravam-se no seu universo de crenças, eram acreditadas, desejadas e fruídas. Funcionavam como um comprovativo apaziguador, como a caução de uma justiça infinita que só o divino poderia garantir.

Mesmo assim, havia lugar à dúvida. Outras fossem as circunstâncias e os narradores não se empenhariam em certificar, com estratégias várias, a veracidade das suas histórias. A própria punição pedagógica da descrença é frequentemente encenada para exemplo dos incrêus.

dit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus". Sobre o assunto, vd. também M. Carruthers, *cit.*

⁵ Perante a repetição de cenas maravilhosas em hagiografias distintas, no prólogo da *Vidas dos padres*, Gregório de Tours (538-595) interroga-se se não será preferível usar *vita* no singular em vez de *vitae*, "because, although there is a diversity of merit and miracles, nevertheless one life of the body nurtures all man in the world". Cf. trad. de *Patrologia Latina*, 71, col. 1010, in Alison Goddard Elliot, *Roads to paradise: Reading the lives of the Early Saints*, Hanover and London, UP of New England, 1987, p. 6. Vd. também Lynda Coon, *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, Philadelphia-Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1997. Sobre este assunto, ver a minha dissertação do doutoramento: *A representação do pecado na hagiografia medieval. Heranças de uma espiritualidade eremítica*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, I.3.

⁶ A relevância incontornável da cultura memorial nesta época é o grande tema que M. Carruthers desenvolve em *The Book of Memory*.

Dentro deste quadro, não podendo abstrair do pendor relativo da imaginação e da sua dependência dos conhecimentos racionais e da imagem da realidade, também essa filtrada por um crivo ideológico, também não se pode negar a percepção do estranhamento, imprescindível à identificação da origem divina do observado ou narrado. Ora, neste ponto, a Idade Média oferece uma situação extremamente peculiar dado que tanto a lei natural como, por assim dizer, a sobrenatural, promanam de um mesmo Legislador. Como lembra Francis Dubost, um tal quadro estabelece duas vias de acesso: a observação e a experiência, para as coisas acessíveis, e a palavra ou o discurso dos que sabem ou julgam saber, para o que não é alcançável por via directa⁷. Por razões óbvias, é neste campo que a literatura religiosa mais investe, procurando dar corpo a ideias que vão fazendo doutrina, como a do Juízo Final, da Ressurreição e da relação de Deus com os homens, para mencionar apenas os episódios que vão ser ilustrados e que respondem às dúvidas face à ultimidade e às possíveis condições da salvação.

Com os parâmetros utilizados, só por anacronismo se poderá falar de léxico do imaginário medieval. Há, no entanto, um conjunto de termos que traduzem o que, com pouco rigor, se poderá dizer susceptível de causar surpresa, ou, de outro modo, aquilo que transcende a capacidade humana. No quadro do Cristianismo ocidental mais ortodoxo, boa parte das manifestações que escapam à mera causalidade natural e física são legítimas através do sobrenatural e do miraculoso, elementos indissociáveis do maravilhoso cristão.

Consciente desta precaução, Jacques Le Goff optou pelo que hoje se designaria maravilhoso e, partindo dos termos latinos, distingue, na cultura erudita do ocidente medieval, *mirabilis*, de origem pré-cristã, *magicus*, a deslizar para o sobrenatural maléfico, e *miraculosus*, o sobrenatural cristão. Este *miraculosus* tende a fazer desaparecer o maravilhoso porque o explica: a sua génese plural (o maravilhoso é produzido por forças ou seres sobrenaturais, inumeráveis) singulariza-se com o maravilhoso cristão, oriundo de um só autor, não obstante toda a corte de intermediários, resquícios da aculturação do mundo antigo. A impre-

⁷ Cf. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles): L'Autre, l'Autrefois, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, t. 1, p. 167.

visibilidade, traço nuclear do maravilhoso, tende também a racionalizar-se a partir do postulado da confiança na onipotência divina. Neste quadro, ainda que não se reconheça ao homem nem aos mediadores da divindade a possibilidade de convocar teofanias em qualquer tempo e lugar, o universo hagiográfico move-se numa aura de optimismo que quase naturaliza a ajuda transcendente⁸.

Não obstante a possibilidade lexical de estabelecer esta dicotomia a partir dos termos latinos, não só a sua utilização não é uniforme, como, na prática autoral ou diegética, subsistem dúvidas na identificação da proveniência do que, mesmo no contínuo natural-sobrenatural, poderia ser visto como resposta divina.

É justamente num ambiente de grande fluidez, quando não de errância, que se inscreve o *corpus* hagiográfico sob análise, a *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze (1228-1298) – Tiago de Voragine, em português –, um dominicano ligure, contemporâneo de São Tomás de Aquino (1225--1274), pregador e arcebispo de Genova. Este legendário, composto e revisto entre os anos 60 e o início dos anos 90, alcançou um êxito extraordinário, sendo a obra mais lida depois da Bíblia⁹.

A tradução portuguesa remonta a 1513¹⁰, mas este *Flos sanctorum* é precedido de uma vasta tradição manuscrita, maioritariamente latina, referenciada em inventários de instituições eclesiásticas e catálogos de livrarias particulares, dos séculos. XIV e XV¹¹. Nos trechos analisados,

⁸ Vd. “O maravilhoso no Ocidente medieval”, in *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 17-35. A este propósito, vd. também, Benedicta Ward, *Miracles and the Medieval Mind. Theory, Record and Event. 1000-1215*, Adershot, Wildwood, 1987, e *Signs and Wonders. Saints, Miracles and Prayers from the 4th Century to the 14th*, Aldershot, Burlington, Singapore, Sydney, Ashgate, reimpr. 2001.

⁹ Cf. Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. crítica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, Edizioni del Galuzo, 2000, vol. 1, “Introduzione”, pp. XI-XXXV; e Alain Boureau, *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

¹⁰ Vd. *Flos Sanctorum em lingoagê portugues*, Lisboa, Hermão de Campos e Roberte Rabelo, 1513 [BNL Res. 157 A].

¹¹ No Arquivo Municipal de Santiago de Compostela, também se encontra um fragmento de um *Flos sanctorum* em português, da primeira metade do século XV, que revela uma lição mais próxima do original latino do que da

a tradução portuguesa segue *pari passu* o texto de Voragine, contrariamente à tendência geral das traduções vernáculas, que tendem a depurar as narrativas de informações históricas, citações e questionamentos do carácter fictício de certas passagens ou fontes¹².

Integrado na acção de divulgação a que a *legenda nova* dá corpo, Tiago de Voragine reescreveu e/ou refundiu de forma abreviada vidas anteriormente compostas, razão pela qual estas obras também são designadas *Abbreviationis*¹³. Capítulos temporais e santorais, dedicados, respectivamente, aos mistérios do ano litúrgico e à celebração dos santos, ordenados *per circulum anni*, de acordo com o calendário litúrgico,

impressão de Lisboa; no espólio alcobacense da Biblioteca Nacional, conservam-se duas cópias latinas, independentes uma da outra, *Flores seu legendae sanctorum*, CCXCIX/40 (fins do século XIII, princípios do século XIV) e CCXCVIII/39 (fins do século XIV); e, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, uma terceira, Livr. 180 (século XV).

¹² Em termos recepcionais, este *Flos sanctorum* representa um claro alargamento do público a que, até então, este tipo de obras era dirigido (veja-se o cólofon); do ponto de vista textual, permite, não apenas pelo acrescento final, mas por interpolações comuns à tradução castelhana, dar uma imagem muito aproximada da hagiografia medieval hispânica. Para a relação com os *Flos Sanctorum* ibéricos, vd. Fernando Baños Vallejo y Isabel Uría Maqua, *La Leyenda de los Santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*, Santander, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000; Fernando Baños Vallejo, “San Vítores en outro incunable (II): Edición de Juan de Burgos (1499)”, in *Archivum*, 54-55, 2004-2005, pp. 395-419; *id.*, “San Vítores en outro incunable: texto y imagen”, in *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Servei Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2005, pp. 341-353; José Aragüés Aldaz, “El Flos Sanctorum con sus etimologías. El incunable, la Compilación B y la Compilación B y la Leyenda de los santos: deudas, herencias, filiaciones”, in *Actas del XI Congreso la Asociación Hispànica de Literatura Medieval*, León, 2005 [exemplar fotocopiado gentilmente cedido pelo autor]; Harvey Sharrer, “The life of St. Eustace in *Ho Flos sanctorum em lingoagem portugues* (Lisbon, 1513)”, in *Saints and their authors. Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honour of John K. Walsh*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 182-196.

¹³ Guy Philippart, *Les Légendiers Latins et autres manuscrits hagiographiques, Typologie des Sources du Moyen Age Occidental*, fasc. 24-25, 1977, 138, p. 24.

dão corpo ao que, no século XIII, constituiu o projecto vulgarizador, enciclopedista e moralizador das ordens mendicantes¹⁴.

O conteúdo desta suma hagiográfica, como lhe chamou Alain Boureau¹⁵, oferece-se como um complemento da história sagrada *ad populos*. Treinado na disciplina exegetica, não é de estranhar que o seu autor postule um contínuo tipológico ou figural entre os sucessivos agentes da santidade. Neste sentido, muitas hagiografias prolongam, concretizam, preenchem lacunas que o texto bíblico deixara em aberto, com uma forte dose de indeterminação e até de incoerência interna. Assentando na doutrina que se ia formando e interiorizando, o cenário e os actantes do universo hagiográfico, *lato sensu*, revitalizam uma realidade ou um mistério tantas vezes de difícil e obscura compreensão. Ainda que a alegoria não se exima deste processo, privilegiar-se-á a retextualização de conceitos ou episódios que, por excesso de laconismo, imprecisão ou dificuldade, carecem do colorido e vigor que a encenação narrativa ou dramática lhes pode conceder em benefício da maior edificação das almas, da eficácia pedagógica ou do silenciado deleite.

Em certa medida, esta transfiguração diegética retoma mecanismos de criação realista afins aos que originaram os evangelhos posteriormente considerados apócrifos. A familiaridade com a transcendência, a transposição das relações humanas para a esfera do divino colhem o favor do auditório medieval, propiciando uma relativa identificação simpatética. Num século de pregação e de conquista pastoral da urbe, a *legenda nova* de Tiago de Voragine faz jus à cultura memorial caracteristicamente medieval e retoma temas centrais do Cristianismo, por vezes, em clave claramente inventiva e imaginativa.

¹⁴ Vd. Alain Boureau, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine* (+1298), Paris, Cerf, 1984; Barbara Fleith, “Le classement des quelques 1000 mss de la Legenda aurea latine en vue de l'établissement d'une histoire de la traduction”, in *Legenda aurea: Sept siècles de diffusion*, Montréal, Paris, Bellarmin, J. Vrin, 1986, pp. 19-24; id., *Studien Zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1991; Barbara Fleith, Franco Morenzoni (ed.), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la “Légende Dorée”*, Genève, Droz, 2001.

¹⁵ Vd. *L'événement sans fin*, p. 18.

Não sendo casos únicos, foram seleccionados dois trechos, retirados de momentos fulcrais do ano litúrgico – o Advento e a Ressurreição –, e um terceiro, extraído da *Vida de São Domingos*, o fundador da ordem dos Pregadores a que o autor pertence. Com este *corpora* pretende-se mostrar o relevo da *Legenda aurea* na divulgação e na cristalização de um imaginário da salvação de longa fortuna. Não lhe sendo absolutamente imputáveis, as narrativas produzidas devem-lhe sem dúvida um agenciamento de impressiva expressividade.

Se a invenção do Purgatório, na segunda metade do século XII, apaziguou as almas até então limitadas à irreversibilidade dos destinos infernal ou celeste, as dúvidas acerca do Juízo Final e da salvação persistem; escatologia, ultimidade e providência divina perduram entre as preocupações obsidiantes do homem medieval.

O maravilhoso escatológico configura uma forma de imaginário cuja expressão literária releva o que Jean Delumeau designou a pedagogia do medo¹⁶. Nestes textos, a representação do castigo e da recompensa instituem-se como reforços doutrinários, erigindo-se em duplos persuasivos e lenificantes. A este nível, não há margem para a incerteza, nem espaço para averiguação de intenções. Persistem, porém, vazios por colmatar, quer porque o narrador não conhece a solução, quer porque, apesar de uma descrição e encenação meticulosas, assume uma posição modalizadora. Mesmo o equilíbrio entre o que se afirma peremptoriamente e o desconhecimento que se confessa não é incólume à retórica.

No capítulo inicial, dedicado ao Advento do Senhor, referem-se as quatro semanas em que é celebrado, de acordo com as quatro vindas de Cristo: “na carne: no pêsamêto. na morte: e no juyzo (...) E posto *que* aja quatro aduêtos empero a ygreja de deos <*sic*> faz mêmçam .s. em carne: e ao juyzo”¹⁷. Comparativamente, o primeiro é analisado de forma breve, esquemática e em função de itens precisos.

¹⁶ Vd. Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Athème Fayard, 1983.

¹⁷ Cf. *Flos Sanctorum*, f. II; no texto latino, percebe-se que não se trata da “Igreja de Deus”, mas “a igreja de dois”. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 11, “ecclesia specialiter de duplici, scilicet in carnem et ad iudicium”.

No tocante à segunda vinda de Cristo, o desenvolvimento tem o dobro da extensão, a acompanhar o desconhecimento existente na matéria e o esforço por o colmatar. Este desígnio seria demasiado audaz, não fossem as autoridades em que está ancorado e que, directa ou indirectamente, cita ou parafraseia – desde as Sagradas Escrituras, sobretudo o Novo Testamento, mas também *auctoritas* como Santo Agostinho, São João Crisóstomo, São Gregório, Vicente de Beauvais ou Estêvão de Bourbon.

Indirectamente estribada numa leitura feita por São Jerónimo¹⁸, a concentração descritiva na segunda parte do capítulo propicia uma antevisão global da cena terrífica, onde sobressai a amplificação apocalíptica dos quinze sinais que precederão o juízo, configurando uma longa sucessão de cataclismos naturais até à morte dos homens, no décimo terceiro dia, para, no décimo quinto, ressuscitarem com os demais mortos, numa terra e num céu agora renovados¹⁹. Observe-se

¹⁸ G. P. Maggioni indica como fontes directas: Stephanus de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, 1.6.1, e de Pedro Comestor, *Historia Scholastica*, Ev. 141. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 16.

¹⁹ Cf. *Flos Sanctorum*, f. III: “No primeyro dia se leuâtara ho mar .lx couodos sobre o mais alto dos môtes: estando ã seu lugar como hũa parede. Ho segũdo dia soomête descêdera que escassamête se podera ver. No terçeyro as bestas marinhas apareçêdo sobre o mar darã brados atee o çeeo: e seus brados entêdera soo *deos*. No quarto dia ardera ho mar e agoa. E no quito dia as aruores e as heruas lâçarã de si bẽ como orualho sangoêto. E no mesmo dia segũdo alguũs affirmã todas has aues do çeeo se ajuntarã em os câpos cada sorte ã sua horde: e nõ comerã nõ beberã: mas temerã a vinda do juyz No .vj. dia cayram casas: e neste mesmo segũdo se diz se leuâtã rayos de fogo do poete cõtra ha façe do firmamêto do çeeo: e correrã atee leuâte. No .vij. dia as pedras âtresi pelearã e se darã golpes e se quebrarã em *quatro* partes: e cada parte segũdo se diz ferira ha outra: e nõ auera homẽ *que* entêda *aquelle* som: se nõ soo *deos*. No .viij. se leuâtara huũ geeral terremoto *que* sera tã grãde segũdo se diz *que* nẽhuũ homẽ nẽ *aimal* <*sic*> podera estar: mas todallas cousas vjã ao chão. No .ix. se iguallara a terra e todos os môtes: e os valles se tornarã poo. No .x. sayrã os homẽs das couas e irã como doudos e nõ se poderã fallar huũ a outro. No xi. resuçitarã hos mortos e estarã sobre as sepulturas: ca todas as sepulturas do oriẽte atee onde se ho sol poẽ se abrirã: para *que* os mortos se sayã No .xij. cayrã as estrellas: por*que* todallas estrellas *que* tẽ o curso inçerto: e firmes

que, apesar da precisão descritiva, a antevisão, caucionada pela autoridade do livro consultado (São Jerónimo afirma tê-la lido nos *Anais dos Hebreus*), carrega ainda alguma indefinição, notada por Tiago de Voragine, que, numa análise proba, a garantir a sua fiabilidade narrativa, regista que não foi declarado se os sinais “seriã cõtinoos ou cõ interualllo de tẽpo”. Ainda que o trecho não seja uma criação absoluta do dominicano, a descrição dos desastres que precederão a Parusia revela-se uma boa demonstração da imaginação compositiva que, num tempo remoto, combinou de forma nova as sucessivas calamidades anunciadas em apocalipses anteriores ao Padre da Igreja.

Por seu turno, na antecipação do encontro dos homens com o Juiz Supremo, em pleno Vale de Josafat, em consonância com Joel 4:1-2, percebe-se uma atenção peculiar a hipotéticas indicações proxémicas, suscitada pela declarada impossibilidade de se concentrarem todos em tão pequena área. Numa fusão de critérios simultaneamente racionais e sobrenaturais, aventa-se que, com

hos boõs aa sua destra. e os maaos aa outra parte. he de creer que elle [o Juiz] estara en lugar alto onde os outros ho poderã ver ne <sic> se ha-de entẽder que todos ã este pequeno valle cayba <sic> ca se nõ deue dizer. ca segũdo diz jheronimo que estarã ally em os lugares comarcaõs. ca e <sic> pouca terra podẽ caber ãfinitos milhares de homẽs e mays quando estã apartados. E se for neçessareo os escolhidos estarã no aar por razõ da ligeiriçe dos corpos. e esso mesmo os danados despẽsando a majestade diuina.²⁰

Está-se, de novo, no domínio da indefinição que urge resolver. Por maior que seja a densidade textual desta representação do Juízo Final, inserir-se-á sempre no domínio especulativo, porque se trata de um

derramarã de sy como cabellos e rayos de fogo: e emtõ dos vapores se gerarã outra vez como nouas estrellas. E ainda se diz que neste mesmo dia todos os animaes viijã aos cãpos: dão brados e sem comer nem beber. E no .xij. morerã os viuos para resuçitarẽ cõ os mortos E no .xiiij. ardera ho çeeo cõ a terra. E no .xv. se fara nouo çeeo e noua terra: e resuçitarã todos”. A tradução é bastante fiel. Menciono apenas o lapso (?) no registo dos “xl cubitis”. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 16.

²⁰ Cf. *Flos Sanctorum*, f. III v.

acontecimento porvir, em relação ao qual apenas é possível conceber imagens mentais e, eventualmente, fixá-las por escrito. A sugestão apresentada, ainda que em registo dubitativo, desenha um quadro híbrido, na medida em que o espaço físico, concebido em termos realistas, é o palco onde actuam homens, logo, aparentemente, corpos, prestes a ser julgados, ao lado de outros que, por imposições objectivas (exiguidade de espaço), adquirem um estatuto imponderável que os sinaliza como escolhidos. A condição do ressuscitado continua em aberto.

À convulsão da natureza e à distribuição espacial dos ressuscitados, seguem-se os discursos inflamados e recriminatórios de Deus e do diabo. O primeiro, em registo interrogativo, o segundo, reivindicando o ascendente sobre as almas. O tom ameaçador, próprio do Deus veterotestamentário, a dramatização da vanidade de todos os esforços, fazem escola e reaparecem em múltiplos contextos, como se verá na última hagiografia aqui analisada. Neste ponto, o autor segue o comentário do pseudo João Crisóstomo ao Evangelho de Mateus²¹, sendo notório o acto especulativo-inventivo que subjaz à construção de um discurso possível na imaginação de uma cena futura. Não deixa de ser curioso que, tanto neste texto como no último, se opte pela imaginação de um Deus implacável e indignado com as suas criaturas. Dir-se-ia que, apesar de se privilegiarem referências ao Novo Testamento, a imagem do divino enfatiza a constante renegociação da Aliança, própria do Antigo:

eu por vos outros me fize homen: e por vos outros foy atado escarneçido: ferido e crucificado: honde esta ho galardom e fructo de tantas minhas injurias: e ho preço de meu sangue que dey por a rredempçam de vossas almas honde estam os seruiços q[ue] me fizestes por ho preço de meu sangue: eu vos estimey sobre minha gloria: querẽdo ainda fazer me homem sendo deus. e vos outros me estimastes menos que a todas vossas cousas: ca todas as cousas da terra amastes mayns que a minha justiça e ffe.²²

²¹ A fonte apontada por J. P. Maggioni é a homilia 57, da *Opus imperfectum in Matthaëum*. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 20.

²² Cf. *Flos Sanctorum*, f. IIII. De acordo com J. P. Maggioni, a fonte seguida é Stephanus de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*. 1.6.9. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 21.

A réplica caberá ao diabo – “ho espantoso acusador” –, o deuteragonista a quem é concedido o privilégio da voz, neste *dies irae*, e a possibilidade de reclamar, em registo judicial, o seu ascendente sobre o réu pecador:

ho justo juyz julga este seer meu por ho pecado que cometeo: poys nom quis seer teu por graça, teu he por natura, empero meu por miseria. teu por a payxã. meu por conselho: a ty reuel, a myn obediente: de ty reçebeo a estola de imortalidade: e de myn reçebeo esta saya espedaçada com que esta vestido: deixou a tua vestidura: e com a minha veyo aqui: poys justo juyz julgado he este seer meu e deue ser comiigo dampnado.²³

O discurso acusatório sublinha a culpa alienada e a inversão do curso predestinado. O próprio ritmo binário das frases e as imagens ambíguas (de natureza alegórica ou meramente descritivas) apontam para a necessidade de escolher um de dois caminhos. A falha na opção tematiza a natureza desviante do pecado cometido e a vitória do acusador.

A coroar o julgamento, Tiago de Voragine recorre a São Gregório que, num crescendo de tensão, antecipa a imagem angustiante e claustrofóbica de uma outra multidão, desta feita, a do cerco físico dos acusadores (“sobre elles estara ho juyz yrado: de bayxo hũa confussõ e fundeza espãdosa: a destra os pecados que acusaram: e ha ezquerda infindos diabos que os leuarã ao tormẽto do inferno: de dentro a consçiença que os queymara: de fora ho mundo ardendo”²⁴), com a subsequente pergunta retórica seguida de uma exclamação de dramatismo compassivo, a moverem o auditório no momento da irremissível queda: “Poys ho desauëturado pecador assy çercado pera honde fugira? Ho esconder sera impossuiel e ho mostrar se nom podera soffrer”²⁵.

²³ Cf. *Flos Sanctorum*, f. IIII v.

²⁴ Cf. *ib.* Conforme a informação de J.P. Maggioni, cita São Gregório a partir da mesma obra de Stephanus de Borbone, 1.6.8. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. cit., 1, p. 23.

²⁵ Cf. *ib.*

Só o carácter preventivo deste texto e a busca de compaixão justificam que não se ouça o putativo pecador clamando misericórdia, avultando assim a vulnerabilidade do homem perante o esmagador cenário apocalíptico e os seus agentes.

Ainda que apresentada no futuro, no âmbito de um mundo possível gerado a partir do texto sagrado e da respectiva exegese, esta representação do Juízo final, colectivo e dilatado no tempo, justamente porque subsidiária de Mt 25.31-46²⁶, reporta-se a uma época em que se vivia na eminência do fim do mundo. Exactamente por isto, as conclusões sobre o teor e o momento do julgamento divino só na aparência são divergentes. Na parábola do rico avarento, de S. Lucas, após a morte, Lázaro é imediatamente levado para o seio de Abraão, enquanto o homem rico é atormentado no inferno, donde avista o pobre que desprezara em vida (16.19-81). O juízo é aqui individual e súbito, porém, a imediatez do processo deflui da indefinição do tempo que se crê próximo, mas que só Deus conhece²⁷.

De resto, esta versão é muito marcada por um circunstancialismo histórico preciso. Na Idade Média e, por conseguinte, na maior parte das viagens ao além relatadas na *Legenda Aurea*, o destino das almas está desvinculado da Parusia e define-se no momento da morte. Por isso são tantas vezes arrebatadas para contemplar o que o além-túmulo lhes reserva, podendo, no regresso, emendar as faltas que lhes foram imputadas.

Que o segundo Advento seja apresentado de uma forma mais catastrófica, explica-se pela necessidade de manter a ameaça pedagógica.

²⁶ Cf. *Bíblia sagrada*, versão de Alcindo Costa *et alii*, Lisboa, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1982: “Quando o Filho do homem vier na Sua glória, acompanhado por todos os Seus anjos, sentar-se-á no Seu trono de glória. Perante Ele reunir-se-ão todas as nações e ele apartará as pessoas umas das outras, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos. À sua direita, porá as ovelhas, e à sua esquerda, os cabritos. O Rei dirá, então, aos da sua direita: ‘Vinde, benditos de Meu Pai, recebei a herança o Reino que vos está preparado desde a criação do mundo. Porque tive fome e destes-Me de comer; tive sede e destes-Me de beber; era peregrino e recolhestes-Me; estava nu destes-Me de vestir; adoeci, e visitastes-Me; estive na prisão e fostes ter Comigo’ ”.

²⁷ Vd. A Gurievic, “Au Moyen Age: conscience individuelle et image de l’au-delà”, in *Annales*, 37, 2, 1982, pp. 255-275.

A possibilidade de queda é preventiva e pedagógica. Este tempo ainda tem remissão, daí a aliança entre a violência e o sagrado, como se de duas faces da mesma moeda se tratasse.

A mesma preocupação de preencher vazios, agora na história da ressurreição, no capítulo 52, atribui a Cristo uma singular descida ao inferno com a ulterior libertação dos defuntos. Esta viagem ao além ocorre num contexto radicalmente diferente do anterior: anunciando o fim da condenação do ser humano, a encarnação e morte de Cristo resgatam a humanidade, num projecto salvífico que se estende aos defuntos do Antigo Testamento. Todavia, nenhum dos evangelhos canónicos menciona este itinerário²⁸, tratando-se claramente de um produto da imaginação criativa que o tempo sancionou.

Surpreende, no entanto, que a afirmação da descida de Cristo aos infernos se tenha tornado de há muito um artigo de fé, presente numa das fórmulas do Credo, o *Símbolo dos Apóstolos*, e que só no final do século passado tenha sido revisto e substituída por “mansão dos mortos”²⁹. As apócrifas *Actas de Pilatos* (século IV), mais tarde designadas *Evangelho de Nicodemos*, narram esta catábase em termos que o dominicano sintetiza e simplifica para incluir na legenda da ressurreição³⁰.

Da vivacidade desta narrativa profusamente dramatizada, Tiago Voragine conservou alguns elementos, ainda que se tenha perdido parte da dimensão conflitual, quer entre o Rei da Glória e Satanás, a quem Cristo agarra pelo alto da cabeça, ordenando a sua prisão à guarda de Hades, quer nas recriminações e ameaças que este rei dos mortos dirige à mesma vítima, perante uma passividade inusitada.

²⁸ Vd. Georges Minois, *Histoire des enfers*, Paris, Arthème Fayard, 1991, pp. 74-90; São Paulo faz breves alusões. Vd. Rom 10.7 e Efes 4.8-10, onde sugere que, entre Sexta-feira e a manhã da Páscoa, Jesus tenha ido visitar os mortos do Antigo Testamento, retomando o Sl 16.8-11; vd. também Act 2.31-32.

²⁹ Trata-se da versão mais curta, introduzida na liturgia latina pelo imperador Carlos Magno (século IX) e erradamente atribuída aos Apóstolos; onde agora se lê “desceu à mansão dos mortos”, traduzindo o latim *ad inferos*, o *sheol* hebraico, com este exacto sentido, lia-se, até há pouco tempo, *inferno* que, entretanto, passou a ser associado ao lugar dos condenados.

³⁰ Vd. *Evangelhos apócrifos*, Lisboa, Estampa, 1991, pp. 176-186.

Tal como nos é apresentado na *Legenda Aurea*, o gesto do ressuscitado é realizado logo que “sayo su alma do corpo”³¹, mas o confronto com a corte demoníaca é mínimo. Nesta versão, a divindade de Cristo paira no mundo subterrâneo, age e ordena, não dialoga, assumindo um estatuto de real superioridade. Apenas o observamos através do espanto que provoca nos outros (mortos e diabo) e das reacções que suscita, naturalmente bem diversas. Em resposta ao hieratismo, o papel dos diabos surge muito diminuído. O fracasso das tentações de Jesus (Mt 4.1-11) terminara com a expulsão do demónio. Agora o esvaziamento do seu território e a recondução dos mortos ao paraíso confirmavam, no curto prazo, o mérito do sacrifício crístico e a Graça que o novo tempo inaugurava.

Concomitantemente, a destituição do poder demoníaco é dramatizada num discurso que denuncia a depressão auto-inflingida por Lúcifer ao conduzir Cristo à morte na cruz e ao reino do inferno: “E disserem os diaboos a lucifer. O príncipe porque quiseste trazer ca tal homẽ como este: toda tua alegria pereçe e todos teus prazeres som tornados em choro por que o fizeste poer na cruz Sabes tu quãto mal recebe o inferno”³².

Mais tarde, será o próprio Satanás que, ainda ufanamente, se afirma solidário com os judeus – o povo que ele instigou à perseguição de Jesus, logo, também o seu povo – e esperançado na entrada de Cristo na mansão dos defuntos: “E fize aleuãtar o meu pouoo cõtra elle E aguçeyu a lâça. E aparelhey a cruz: e fizeo matar muy rijamẽte e trazelloey a ty sem outra nenhũa duuida”³³. O excesso de ousadia e de audácia com que rememora a perseguição movida parece apenas iludir o receio ou a certeza da invencibilidade de Cristo, logo, da derrota eminente do poder infernal.

Em ambas as situações se revelam os bastidores do medo e da destruição de “sathanas príncipe dos diabos e adail da morte”³⁴ e do seu

³¹ Cf. *Flos Sanctorum*, f. LV v. As fontes citadas no texto (a tradução portuguesa menciona apenas Santo Agostinho, enquanto o texto de Voragine acrescenta o *Evangelho de Nicodemus*). De acordo com G. P. Maggioni, devem ser informações indirectamente colhidas em São Jerónimo, *Tractatuuum in Psalmos series altera*, 93b.

³² Cf. *Flos Sanctorum*, f. LVI.

³³ Cf. *ib.*

³⁴ Cf. *ib.*

homólogo Inferno. A falta de rigor onomástico na designação destas entidades já se encontrava no texto latino, mas, o confronto com o *Evangelho de Nicodemos*, onde Satanás interage com Hades, num sincretismo de infernos judaico e grego, permite deduzir que aquele seria o chefe supremo do espaço e que Inferno, seu subordinado, seria um espécie de administrador dos mortos³⁵.

Mais consciente dos riscos que enfrentam, Inferno desengana o companheiro, recordando apenas o caso de Lázaro, subitamente arrebatado para o paraíso. Só lhes restava manter a distância em relação a Cristo, mas também esse último esforço é contrariado pelo ruído do trovão³⁶ a anunciar-lhes o fim do seu império e a ordem para abrir as portas.

De nada lhes valera enclausurarem-se “cõ ferrolhos de ferro”, porque também a desobediência seria, de acordo com a profecia do Salmista, improcedente. As trevas cedem lugar à luz e Jesus Cristo profere breves palavras de acolhimento, “sayndo do inferno todos os *sanctos* forõ a pos elle”³⁷.

Apesar de toda a construção ficcional que envolve o episódio, desapareceu o tom ameaçador do Juízo Final. Às recriminações infernais subjaz uma apologia tácita da glória divina, com a representação da sua vitória sobre a morte e sobre a condenação a que o homem estava votado e que a Encarnação resgatou. O imaginário da salvação é aqui tranquilizador. A tensão com que o *Evangelho de Nicodemus* representara o mundo dos mortos esvazia-se na versão reduzida de Tiago de Voragine, prevalecendo o apaziguamento que a nova esperança inaugura.

A revelação de situações próprias de universos que escapam à observação do homem comum promana de um esforço de imaginação compensador do vazio, da dúvida, do desconhecimento que se instaurariam, caso o poder criativo estivesse limitado ao espaço objectivamente observado ou à realidade transmitida.

³⁵ Vd. G. Minois, *cit.*, p. 90, e *Evangelhos apócrifos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, pp. 176-183.

³⁶ Os mesmos sinais que acompanham a morte de Cristo na cruz são agora aproveitados para a encenação da derrota.

³⁷ Cf. *ib.*

Essa é a perspectiva dominante na *Vida de São Domingos* (cap. 109), onde um cuidado similar com a visualização dos sentidos ocultos coloca em cena episódios oníricos e visionários que contribuem para legitimar a proeminência do protagonista santo, tanto no plano da realidade, como no do valor simbólico.

Refiro-me à legitimação transcendente de que é objecto o protagonista e, por extensão, São Francisco de Assis e a Ordem dos Pregadores. Tudo se passa na retaguarda do sensorialmente observável, uma vez que os anúncios são comunicados através de sonhos ou visões, ocorridas em momentos de êxtase, e têm como beneficiados uma classe privilegiada que saberia tirar partido dessas situações, no caso, um papa, um frade menor e um monge de Cister.

Mesmo quando, a partir do século IV, a Igreja ensaiou uma distinção entre sonhos verdadeiros e falsos, atribuindo-lhe uma origem tripla – Deus, fomentador de sonhos benéficos; o corpo humano, propiciador de superstições; e, finalmente, o receado demónio com insidiosas tentações –, os membros do clero estavam particularmente habilitados para identificar a sua natureza; só mais tarde, nos séculos XI e XII, a Igreja afastou o preconceito, reconhecendo que os sonhos bons prevaleciam sobre os demoníacos.

Na *Vida de São Domingos*, muito sintomaticamente, uma das mais extensas da colecção, o patrono do autor adquire no contexto da obra um estatuto providencial. Ao ser colocado na linha de sucessão de salvadores do mundo enviados por Deus, estabelece-se um contínuo tipológico em que o anterior é figura³⁸ do que se lhe há-de seguir.

huñ monje de çistel, ante *que* fosse facta a ordẽ dos preegadores: estãdo em contempraçõ vyo nossa senhora estar cõ os gylhos fincados e as mãos alçadas rogãdo ao seu beẽto filho pollos pecadores *que* elle reprovaua: e sua madre rogualho por muytas razões. e affincandoo muyto, disse assy. O madre *que* posso ou *que* deuo fazer: mãeilhes patriarchas e prophetas e nom se emendarom de suas maldades. Fuy eu a elles. e mãeylhes os meus apostollos

³⁸ Sobre este modelo exegético, vd. Erich Auerbach, *Figura*, s.l., Belin, 1993; Henri de Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Cerf, 4 vols, 1993; Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XIIe.-XIVe. siècle*, Paris, Cerf, 1999.

e matarõ a myn e a elles: mãdey-lhes os martires e os cõfessores e os doctores e nũca os quiserõ creer. mas, porque nõ conuẽ *que* te negue nada: darlhes ey os meus preegadores. *que* os possam allũmiar: *que* em outra maneyra eu vinrey cõtra elles.³⁹

Neste excerto, Tiago de Voragine segue as *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum*, de Gerardus de Fracheto (1203-54), veiculando uma versão amplificada das palavra de Deus a Moisés quando, em Ex 32.8ss., este, cumprindo a função de intercessor, se esforça por controlar a ira ardente perante um povo de dura cerviz.

No exemplo seguinte, a semelhança de família é evidente e a fúria de Deus gestualiza-se semi-alegoricamente nas três setas letais que ameaça lançar a um mundo, vítima de três vícios igualmente mortais – cobiça, soberba e avareza:

E recõtou huũ frade menor *que* (...) estando em oraçõ hũa nocte vyo ã visom a Jhesu *Christo* estar no aar: e tũa tres lâças na mão. E brãdia as cõtra ho mũdo, e a madre viindo se cõtra elle pregũtando lhe *que* *queria* fazer. Disse elle madre todo o mũdo he cheo de cobiiça. e soberba e auariaça e de outros pecados: e porẽde: e eu os querẽdo matar cõ estas lanças.⁴⁰

A fúria destruidora, de novo próxima da ira divina veterotestamentária e da representação do Juízo Final antes comentada, só se aplaca quando, ao anúncio dos *guerreadores* dispostos a reiniciar a redenção do mundo, se acrescentam os nomes de São Domingos e de São Francisco.

Ainda que nesta hagiografia se estenda a figuração messiânica a um segundo elemento, é visível o empenhamento singular na criação de uma referência forte, mediante a acumulação de traços providenciais, tanto mais relevantes quanto são comunicados por via maravilhosa e têm como destinadores Jesus Cristo e a Virgem Maria. No contexto da conformação mítico-simbólica do herói, São Domingos é intensa-

³⁹ Cf. *Flos Sanctorum*, f. CXV v. O passo segue Gerardus de Fracheto, *Vitae Fratrum*, 1.1.2-3. Cf. G. P. Maggioni, 2.723.69.

⁴⁰ Cf. *ib.* Este episódio é extraído da mesma fonte, 1.4. Cf. G. P. Maggioni, 2, 724.

mente propiciado por revelações oníricas a semantizar a sua excepcionalidade. Os feitos prodigiosos à nascença, não sendo descurados na caracterização do protagonista⁴¹, não estão ao nível da proeminência da figura e do destaque pretendido. E os milagres em vida ou no *post mortem*, com o reconhecimento frequentemente colhido, são aqui cumulativamente transferidos para a esfera do invisível que só a palavra pode revelar.

Pelo significado que São Domingos tem na comunidade textual criada pela *Legenda Aurea*, a reiteração do seu carácter messiânico inculca no auditório coevo uma lição de optimismo e de esperança nos tempos que se seguem ao caos que ameaçara destruir o mundo.

O conjunto das lendas apresentadas respondem a perguntas a que uma escrita objectiva, crítica e racional não saberia resolver: Como se processará a Parusia? Qual a primeira acção de Jesus ressuscitado? Como sobrelevar culturalmente São Domingos e a Ordem dos Pregadores aos demais santos e ordens?

A história meramente factual não move os espíritos simples. Na estrutura mental do homem medieval, não havia grande margem para as fronteiras visível-invisível, natural-sobrenatural, este mundo e o Além. As intromissões são constantes. Num universo assim concertado, a animação imagético-dramática dos mundos possíveis, criados dentro dos parâmetros disponíveis no imaginário medieval, alimenta-se e alimenta a avidez do concretismo e da ficção, pedra basilar da hagiografia medieval, âncora edificante e garantia de um outro prazer estético.

⁴¹ Refiro apenas um deles: a mãe sonhou que tinha no ventre um cachorro e que este segurava nos dentes uma tocha com cuja luz iluminava todas as regiões do mundo. Vd. *Flos Sanctorum*, f. CIV v.

2. DIDÁCTICA DO ITALIANO

CANTAR EM ITALIANO E IMAGINAR FAZÊ-LO. A PRONÚNCIA DO ITALIANO PARA ESTUDANTES DE CANTO LÍRICO

LINO MIONI

1. O ITALIANO é geralmente considerado uma língua musical, devido ao efeito conjugado das características sonoras da língua italiana e de uma série de factores de carácter cultural. Os factores culturais relacionam-se fundamentalmente com o papel que o espaço geográfico actualmente ocupado pela Itália teve nos primórdios música erudita, ou pelo menos de uma boa parte da música culta do mundo ocidental. Por consequência, para adiantar apenas um exemplo, os tratados e a própria produção musical consagram desde há muito o italiano como o idioma da terminologia musical. Mas não é só a este nível que o italiano se considera a língua da música: as suas características fonéticas e fonológicas, juntamente com a reforma da música vocal operada pela *Camerata Fiorentina*, permitiram que a língua italiana fosse considerada também a língua do canto lírico. Alguém poderia inclusive afirmar que o italiano é a língua do canto lírico por excelência: pessoalmente não chegaria a tanto, mas não se pode negar que, se eliminássemos a produção lírica em língua italiana, a tradição musical ficaria muito empobrecida. A verdade é que qualquer melómano, em qualquer parte do mundo, conhece ou afirma conhecer o italiano.

2. EM PORTUGAL, país cujos contactos culturais com a Itália são conhecidos, o italiano sempre teve um papel muito importante no plano musical – mas talvez nem todos saibam que, neste momento, só nos Conservatórios de Música do ensino público é possível estudar italiano em Portugal ao nível do ensino secundário. A língua italiana integrava a estrutura curricular já no projecto inicial para a criação de um Conservatório Nacional em Lisboa, elaborado pelo pianista e compositor português João Domingos

Bomtempo¹ em 1834. Nos programas do Conservatório de Música do Porto, publicados no *Diário de Governo*, em 19 de Março de 1919², o italiano aparecia também como disciplina do plano de estudos, juntamente com o francês. O curso de Italiano desenvolvia-se em dois anos e é interessante notar como os manuais adoptados consistiam numa gramática italiana publicada em Portugal³ e no volume *Le mie prigioni*, de Silvio Pellico. No plano de estudos do Conservatório Nacional de Lisboa, de 1930⁴, o italiano aparecia como vigésima matéria, sendo a única língua estrangeira considerada. Data de 1932 a publicação do programa de Italiano para o Conservatório Nacional, prevendo a leitura obrigatória de *I Promessi sposi*, de Alessandro Manzoni. Desde então, o italiano manteve-se geralmente como curso de dois anos, inclusive na *Experiência Pedagógica* de 1971, nome pelo qual ficou conhecida a tentativa de reorganização do ensino da música em Portugal.

Até 1983, o percurso de formação nos Conservatórios de música compreendia uma vertente liceal e uma vertente de formação universitária. Em 1983, as coisas mudam de forma definitiva nos Conservatórios, em Portugal. O Decreto-lei 310/83⁵, de 1 de Julho do mesmo ano, reorganiza o ensino artístico em Portugal, continuando em vigor no presente. Este decreto prevê simplesmente que:

- o ensino dos conservatórios de música se concentre e se limite aos cursos que correspondem ao segundo e terceiro ciclos do ensino básico e ao ensino secundário, numa vertente vocacional;
- a preparação profissional ao nível técnico, artístico e de docência, seja efectuada nas Escolas superiores e/ou em escolas universitárias.

¹ Sobre o plano de estudos de João Domingos Bomtempo, vd. Maria José Borges, “Historial” em <www.em.conservatorio-nacional.rcts.pt>.

² *Diário de Governo*, 1.ª série, n.º 64, de 19 de Março de 1919.

³ Emílio Augusto Vecchi, *Gramática da língua italiana. Aprovada pelo conselho escolar do Conservatório e pelo Conselho Superior de Instrução Pública*, Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1915.

⁴ Decreto 18 881, publicado no *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 223, de 25 de Setembro de 1930.

⁵ *Diário da República*, 1.ª série, n.º 149, de 1 de Julho de 1983.

O ensino nos Conservatórios prevê, ou deveria prever, que um estudante comece os estudos musicais em correspondência com o quinto ano de escolarização e que o conclua no décimo segundo ano. As escolas do *ensino vocacional da música* organizam-se, assim, entre o quinto ano e o décimo segundo ano da escolarização normal. Os cursos ministrados nos Conservatórios dividem-se em:

- curso básico, de cinco anos de duração, em que o aluno frequenta cinco horas semanais (instrumento, formação musical e classe de conjunto);
- curso complementar, de três anos de duração, em que o aluno frequenta uma média⁶ onze horas semanais.

O curso complementar de música – correspondendo ao décimo, décimo primeiro e décimo segundo ano de escolarização – prevê, para além da componente de formação geral e específica, uma componente de formação vocacional. Neste âmbito, o aluno pode escolher entre:

- o curso complementar de instrumento, com uma ou duas horas semanais (para tal o aluno deverá ter concluído o quinto grau do mesmo instrumento);
- o curso complementar de formação musical, com 2 horas semanais;
- o curso complementar de canto.

No mesmo Decreto-lei, estão também previstos os três regimes de frequência para as escolas do *ensino vocacional da música*:

- o regime integrado: o aluno frequenta numa mesma escola 3 componentes de formação (a geral, a específica e a vocacional);
- o regime articulado: o aluno frequenta numa escola normal a componente de formação geral, deixando algumas matérias que são substituídas pelas disciplinas frequentadas num Conservatório;
- o regime supletivo: um percurso de formação ligado à área da música, sem ligação alguma com o percurso de escolarização do aluno.

⁶ Digo em média, porque existem diferenças entre os vários regimes de frequência possíveis.

Os planos de estudos dos Conservatórios de música em Portugal prevêem o italiano enquanto disciplina inserida na componente de formação vocacional do curso complementar de canto. O Italiano faz portanto parte do plano de estudos dos alunos do curso complementar de canto, mesmo que tenhamos de admitir que existem também alunos de outros instrumentos que se inscrevem nos cursos de italiano.

Os alunos de canto podem, teoricamente, frequentar o curso, optando por um dos três regimes de frequência previstos, sendo que o número de horas varia de acordo com o regime de frequência escolhido: o regime integrado e o articulado prevêem três horas semanais no décimo e no décimo primeiro anos e duas no décimo segundo; o regime supletivo prevê duas horas semanais nos três anos do curso complementar de canto.

Por diversas razões, pelo menos no Conservatório que conheço mais de perto, todos os alunos frequentam o curso complementar de canto em regime supletivo. Este facto tem um efeito nem sempre positivo: como estes alunos frequentam ao mesmo tempo um outro nível de escolarização (normalmente secundária ou superior), nem sempre conseguem frequentar todas as disciplinas que estão incluídas no seu plano de estudos, situação essa que, ainda por cima, é permitida pelo regime supletivo.

Falemos também dos professores de canto dos Conservatórios. Os que obtiveram um diploma do curso complementar de canto frequentaram dois ou três anos de italiano. Mas se tiverem obtido as suas habilitações para a docência de canto exclusivamente ao nível do ensino superior, poucos, ou raros, são os casos em que terão tido oportunidade de frequentar cursos de italiano. Poucos são os cursos superiores de canto e de ensino de canto que prevêem nos seus planos de estudo cursos de línguas estrangeiras. Em Portugal existem cursos superiores de canto e de ensino de canto nos quais o italiano, como também o alemão e o francês, não fazem parte do *curriculum*. Este facto permite que um licenciado em canto via-ensino seja professor de canto lírico sem conhecimentos de italiano, cante, e, talvez pior do que isso, ensine a cantar o repertório nesta língua. O mesmo é válido para outros idiomas fundamentais no repertório de canto, como o francês e o alemão.

Depois deste *excursus* sobre a história do ensino do italiano nos Conservatórios e sobre o enquadramento curricular do italiano nos Conservatórios de Música em Portugal, vejamos como se organizam os planos de estudo desta disciplina: como referido, no passado, previa-se que os alunos de canto estudassem dois anos de italiano. Esta situação manteve-se também na *Experiência Pedagógica* de 1971. Posteriormente ao Decreto-lei 310-83, que reorganiza o ensino da música, em 1984 foram publicadas as linhas gerais para reorganização dos programas das várias disciplinas, mas relativamente ao italiano nada foi feito. Assim, neste momento, mesmo estando previsto, para o ensino de italiano nos Conservatórios públicos em Portugal, não existe nenhum programa ministerial relativo a esta disciplina. Por outro lado, cada professor de italiano a exercer funções num Conservatório é obrigado a elaborar um programa e a fazê-lo aprovar pelos órgãos competentes da escola onde presta serviço.

Ao entrar para o Conservatório, um estudante de canto deveria começar desde logo a estudar o italiano, sobretudo quando tem de cantar em italiano. Como é compreensível, este desencontro pode criar situações de embaraço. Se com o professor de canto o estudante desenvolve capacidades de respiração e de colocação e emissão da voz, com o professor de italiano, o estudante deveria começar a familiarizar-se com a língua italiana. Quanto à pronúncia, aspecto em si fundamental, o estudante pode vir a deparar-se com duas orientações: a do professor de canto que procura resultados musicais perfeitos, e a do professor de italiano que, relativamente à pronúncia, procura conduzir o aluno a uma pronúncia o mais correcta possível. O problema maior reside no facto de o estudante de canto, ao começar quase desde o início a cantar em italiano⁷, muitas vezes correr o risco de fossilizar alguns erros de pronúncia. Estas fossilizações são por vezes problemáticas, porque ao acontecerem juntamente com a componente musical, a correcção pode também implicar a revisão dos processos de articulação do texto cantado.

Outra tendência, por vezes algo perigosa, mas que se observa em muitos cantores líricos, é a chamada *modificação da vogal*: por modifi-

⁷ Lembremos que, normalmente, o aluno começa por executar peças contidas no método de Nicola Vaccaj, no qual são utilizados textos de Metastasio.

cação da vogal, entende-se o acerto tímbrico que por vezes se torna necessário para contornar problemas entre a altura tonal e a projecção da voz. Para se conseguir cantar aquele timbre naquela nota, por vezes é preciso modificá-lo (abri-lo ou fechá-lo, dependendo dos casos, para se respeitar o valor tonal e para se manterem características acústicas aceitáveis do som produzido). Sem querer entrar em território que não é meu, defendo que se a modificação da vogal é legítima de um ponto de vista de técnica vocal, contudo, é preciso saber muito bem o valor fonético do timbre de partida, para o modificar. Ao procedermos ao contrário, a modificação da vogal transforma-se num processo arbitrário que, ao considerar só os aspectos técnicos, pode prejudicar a compreensão do texto cantado.

Várias são as tendências relativamente ao ensino da pronúncia de uma língua estrangeira. Nos últimos anos, o ensino da pronúncia está a ser bastante revalorizado. Estaremos todos de acordo em afirmar que a pronúncia é uma competência que se desenvolve de forma orgânica, juntamente com as outras competências, mas pessoalmente defendo que, no caso dos alunos de canto, é possível fazer-se um trabalho e um estudo específico da pronúncia, usando os textos do repertório que os alunos conhecem no seu percurso de formação.

A experiência de oito anos de ensino de italiano no Conservatório diz-me que é possível ensinar a pronúncia do italiano de modo sistemático e que fazê-lo pode ajudar muito os estudantes. Dar aos alunos noções de fonética articulatória não é falar de coisas abstractas: muito pelo contrário. E devo dizer que, nestes anos, descobri que os estudantes de canto não só precisam de saber fazer uma transcrição fonética, como gostam muito de a fazer, justamente porque sentem essa necessidade.

3. MAS VEJAMOS quais podem ser os erros mais comuns dos estudantes de canto e o que se pode fazer para os resolver. Um dos piores mitos relativamente ao italiano é que todas as vogais devem ser cantadas abertas: por um lado, se isto é consequência de um conhecimento insuficiente do sistema fonético e fonológico do italiano, é também consequência do facto de um cantor ter de aumentar o espaço de ressonância ao nível da cavidade oral. Como é sabido, o problema não se resolve abrindo a boca e baixando o maxilar, mas sim com a técnica do bocejo:

abrir a boca cria problemas de definição dos timbres vocálicos e perda de formantes e, para além destes elementos mais importantes, leva a articular todas as vogais como abertas. Por entre os timbres vocálicos do italiano existem, de facto, timbres abertos e timbres fechados.

Neste artigo, queria concentrar-me sobretudo nos timbres vocálicos do italiano, deixando para outra ocasião os timbres consonânticos: como sabemos, os timbres vocálicos são aqueles sons, aqueles fones, que se articulam com a vibração das cordas vocais à passagem do ar expirado pelos pulmões. Os timbres vocálicos do italiano distinguem-se e definem-se de acordo com as suas características articulatórias.

Um timbre vocálico pode ser oral ou nasal, segundo a cavidade de ressonância: é sabido que o véu palatino, a parte posterior e móvel do palato, pode permitir que o fluxo fónico se dirija, ou não, em direcção às cavidades nasais. Quando o véu palatino fecha a passagem para as cavidades nasais, os timbres vocálicos produzidos são orais, porque é na cavidade oral que ressoam e são modificados. Se, pelo contrário, o véu palatino permite a passagem do sopro fónico para as cavidades nasais, o som produzido define-se como nasal. Um dos problemas dos alunos lusófonos consiste, na verdade, em conseguir controlar a acção do véu palatino de forma eficaz: o facto de existirem timbres vocálicos nasais em Português, obriga a que um cantor tenha que desenvolver capacidades de controle do véu palatino para, ao cantar em italiano, evitar articular timbres vocálicos nasais ou nasalizados, visto que estes não fazem parte do repertório dos possíveis timbres vocálicos do italiano.

Um timbre vocálico pode ser anterior ([i], [e] e [ɛ]), central ([a]) ou posterior ([ɔ], [o] e [u]), segundo a posição do ponto mais alto da língua, no interior da cavidade oral. Um timbre vocálico pode ainda ser alto ou baixo, segundo o ponto mais alto que a língua atinge: são altos os timbres [i] e [u], são médio-altos os timbres [e] e [o], médio-baixos são os timbres [ɛ] e [ɔ], e é baixo o timbre [a]. É exactamente neste ponto que frequentemente podem surgir alguns mal entendidos: os timbres podem ser definidos como altos, médio-altos, médio-baixos ou baixos, ou então, usando outra terminologia, fechados, semi-fechados, semi-abertos e abertos. E convém clarificar estas descrições: afirmar que um timbre vocálico é alto ou fechado significa descrever aquele timbre segundo perspectivas diferentes: é alto se temos como

referência o ponto mais alto da língua no interior da cavidade bucal; é fechado se tivermos como ponto de referência o volume de ressonância disponível no interior da cavidade bucal. Mas também é preciso ter algum cuidado, porque classificar um timbre vocálico como aberto ou fechado pode induzir no erro de se pensar que a boca se abre, o que não é correcto: o que muda é o volume de ressonância no interior da cavidade bucal.

Na produção de um timbre vocálico, os lábios também desempenham um papel fundamental: com os lábios arredondados, é produzido o timbre [u] e, no extremo oposto, quando estão em posição alongada, produz-se o timbre [i].

É com base no conjunto destas características que se pode construir o famoso quadrilátero do sistema vocálico do italiano:

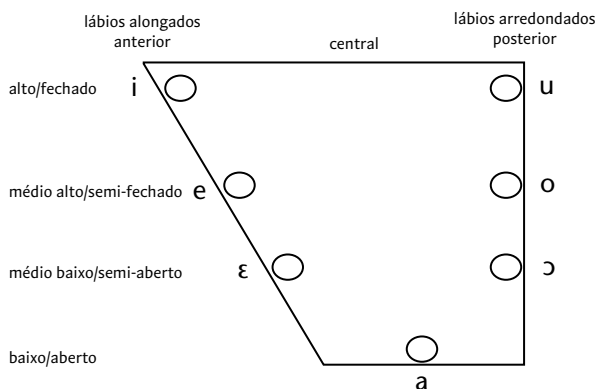


Fig. 1: O quadrilátero vocálico do italiano

A última característica dos timbres vocálicos consiste na sua duração: uma vogal tónica em sílaba aberta tem sempre uma duração maior do que uma vogal tónica em sílaba fechada e do que uma vogal tónica em final de palavra ou do que uma vogal átona: mas disso voltaremos a falar mais adiante.

Um dos problemas maiores que um estudante tem que enfrentar quando canta numa língua estrangeira está ligado ao facto de ter de conhecer e dominar bem as relações entre os grafemas que encontra e

os tipos fônicos que a eles andam associados: ainda que possa parecer banal, esta é a principal dificuldade, sobretudo nos casos em que é usado o mesmo alfabeto. O problema pode tornar-se ainda maior se as duas línguas são próximas, como é o caso do português relativamente ao italiano: digo que a dificuldade é ainda maior porque, neste caso, são acrescidas as possíveis interferências. Penso que todos os professores de italiano em Portugal conhecem bem a frequência de erros de pronúncia em palavras que não apresentam problemas de compreensão: desde os primeiros dias, o aluno tem a tendência para pronunciar ['ko:mo] o interrogativo *come* (it. = ['ko:me]) e de certa forma pode também ser compreensível. A palavra usa-se como em português, escreve-se quase igual: o estudante vê escrito <come> e não <como>, mas precisamente porque a palavra é compreensível, a sua atenção concentra-se nos aspectos em que a compreensão é posta em perigo: em vez de cuidar da pronúncia, pronuncia ['ko:mo] e não o correcto ['ko:me].

Só para dar um exemplo: no sistema fonético-fonológico do português, além de haver timbres nasais, em muitos casos, as vogais, mesmo mantendo características de oralidade, podem ser pronunciadas com uma ligeira ressonância nasal. E não é fácil, para um estudante de canto, controlar o véu palatino de maneira a não permitir que um timbre vogal tenha ressonância nasal: uma descrição daquilo que realmente acontece ao nível articulatorio representa uma grande ajuda para os alunos de canto, porque desenvolve uma maior consciência dos movimentos articulatorios da fonação. Notei que, na pronúncia de muitos estudantes portugueses, se verificam fenómenos de nasalização e velarização que soam como excessivos ao ouvido italiano: mesmo nestes casos, conduzir o aluno a uma consciência dos processos articulatorios pode ajudá-lo a corrigir excessos, sobretudo quando estes erros de pronúncia não são corrigidos pelos professores de canto.

Como sabemos, o italiano usa um conjunto de cinco grafemas para representar os seus sete fonemas. Sabemos que ao grafema <e> correspondem dois fonemas /e/ e /ɛ/, e que ao grafema <o> também correspondem dois fonemas /ɔ/ e /o/. Aos outros três grafemas – <i>, <a> e <u> –, correspondem respectivamente /i/, /a/ e /u/, sendo que nestes casos há uma correspondência unívoca entre grafema e fonema. Para um estudante estrangeiro, a possibilidade de a um grafema corres-

ponderem dois fonemas cria um problema de fundo: como escolher entre duas possibilidades sonoras quando estas são representadas graficamente por um mesmo símbolo?

Para um falante nativo de italiano, não é difícil saber que à sequência de grafemas <venere> corresponde ['vɛ:nere] e não [v'e:nere], ou [v'e'nɛ:re], mas para um estrangeiro pode não ser assim tão fácil: de facto, o grafema <e> aparece três vezes, mas segundo as circunstâncias, pelo menos teoricamente, ele pode ser pronunciado aberto ou fechado, [ɛ] ou [e]. Portanto, saber quando a um grafema <e> correspondem as suas duas realizações sonoras possíveis é de fundamental importância. Em italiano, só em sílaba tónica aos grafemas <e> e <o> podem corresponder tanto o timbre aberto (respectivamente [ɛ] e [ɔ]) como o timbre fechado (respectivamente [e] e [o]). Saber isto equivale a dizer que, em posição átona, a cada grafema <e> e <o> corresponde um único fonema, ou fone (respectivamente [e] e [o]).

Uma coisa é certa: para isso é preciso saber identificar a vogal tónica de uma palavra e também aqui, mais uma vez, os problemas de interferência linguística são grandes. Em português, a identificação da sílaba tónica é um processo mais fácil, até porque a grafia da língua portuguesa identifica claramente as vogais de sílaba tónica quando o acento não recai na penúltima sílaba – em português marcam-se com acento gráfico as palavras esdrúxulas e agudas: quando o acento não aparece, então a palavra é grave.

O italiano marca graficamente só as palavras acentuadas na última sílaba: para as vogais <i>, <a> e <u>, a norma do italiano prevê só o acento grave, mas para <e> e <o> é possível quer o acento agudo, quer o grave, com a convenção que o grave sinaliza que o timbre vocálico a escolher deverá ser o aberto, enquanto que o agudo sinaliza que o timbre vocálico a escolher deverá ser o fechado: escreve-se <caffè> e pronuncia-se [kaffe], mas escreve-se <perché> e pronuncia-se [per'ke].

Devemos acrescentar que estas convenções, por vezes, não são muito respeitadas, sobretudo devido à ambivalência que um acento em final de palavra pode apresentar: trata-se de acentos ou de truncamentos? Sabemos que no italiano *standard* o uso do apóstrofo no final de uma palavra marca a queda da sílaba final: em todos os outros casos dever-se-iam usar os acentos. Mas nas partituras, por vezes, encontra-se o apóstrofo no lugar do acento e o acento grave no lugar do acento agudo,

e vice-versa. Apesar de serem erros explicáveis através de problemas de impressão, ou por causa de convenções gráficas prévias (lembramos que boa parte das palavras agudas em italiano resulta de fenômenos de truncamento), estes erros podem criar problemas difíceis de gerir por estudantes de canto, para os quais um bom dicionário pode, nestes casos, ser uma grande ajuda.

Falei anteriormente das características articulatórias dos timbres vocálicos em italiano, mas não aprofundi uma outra sua característica fundamental: a duração⁸. Em italiano, como sabemos, a duração vocálica não produz oposição distintiva, como em alemão, por exemplo. Mas saber se e quando um timbre vocálico é longo ou breve é muito importante. Para o italiano, podemos dizer que:

- a vogal tónica em sílaba aberta é longa;
- a vogal tónica em sílaba fechada, ou em final absoluto, é breve;
- a vogal átona é sempre breve.

O canto, como sabemos, apoia-se nos timbres vocálicos: os sons consonânticos são considerados sons de passagem. Seria preciso falar da ligação entre a duração de um timbre vocálico na língua falada e da sua duração num texto musical. Estamos todos de acordo em dizer que a duração musical de um timbre vocálico, em última instância, é da responsabilidade do compositor: mas será mesmo verdade?

Sim. É verdade, mas só nos casos mais simples: nos casos em que a cada sílaba que contenha uma vogal seja atribuída uma única nota musical com a sua duração específica. Do ponto de vista fonológico, nem todas as vogais têm a mesma duração: sabemos que os timbres vocálicos são longos em sílaba aberta, enquanto que são breves as vogais tónicas em sílaba fechada, as vogais tónicas em final absoluto de palavra e todas as vogais átonas.

⁸ Vd. o artigo de John Hajek, M. Stevens e G. Webster, “Vowel duration, compression and lengthening in stressed syllables in Italian”, in Jürgen Trouvain, William J. Barry, *Proceedings of the ICPHS XVI*, 2007, pp. 1057-1060 (disponível em <www.icphs2007.de/conference/Papers/1685/1685.pdf>), assim como G. Marotta, *Modelli e misure ritmiche: la durata vocalica in italiano*, Bologna Zanichelli, 1985.

Um problema ulterior que um estudante tem que enfrentar quando canta em italiano: mesmo que sejam representados com os mesmos grafemas, nem todos os timbres vocálicos têm o mesmo estatuto. Refiro-me ao facto de existirem diferenças entre os timbres vocálicos considerados silábicos – que, por outras palavras, são considerados núcleo de sílaba – e as variantes não silábicas daqueles mesmos timbres.

De entre os sete fonemas do italiano, só dois possuem variantes não silábicas, normalmente definidos como semiconsoantes ou semivogais. Por semiconsoante, entende-se um timbre vocálico não-silábico que precede um timbre vocálico silábico; por semivogal, entende-se um timbre vocálico não-silábico que seja precedido por um timbre vocálico silábico; semiconsoantes e semivogais são também definidas aproximantes.

Sabemos que, por definição, as semiconsoantes [j] e [w] e as semivogais [i] e [u] devem ser pronunciadas com uma duração ainda menor do que as vogais silábicas breves. Imaginemos, portanto, um aluno que tenha de cantar numa mesma nota uma sequência de timbres vocálicos representados pelos respectivos grafemas vocálicos: como divide a duração musical indicada pela nota entre os vários timbres vocálicos?

Antes de mais, deve descobrir – ou melhor, saber distinguir – os timbres vocálicos silábicos e os não silábicos. Por exemplo: um estudante deve cantar a palavra <soave> inscrita em duas notas, uma pela sequência <soa-> e outra pela sequência <-ve>. Analisemos, em primeiro lugar, os timbres vocálicos em questão:

- o acento tónico recai no <a> da primeira sequência, e isto permite-nos afirmar que ao grafema <o> corresponde [o] e nunca [ɔ], porque sendo átono só pode ser realizado pelo timbre fechado;
- visto que [o] e [a] não possuem variantes não silábicas, podemos afirmar que [o] e [a] são dois núcleos de sílaba e, portanto, fazem parte de sílabas separadas: tecnicamente são vogais em hiato.

Com o que foi tratado até ao momento, podemos afirmar que <soave> é uma palavra de três sílabas e não de duas: <so.a.ve> e não <soa-ve>.

Mas continuemos com a análise: sendo [a] a tónica e estando em sílaba aberta, deve ser pronunciado com uma duração maior do que

o [o] átono: no entanto, sobre [a], sendo tónica, recai a proeminência acentual. Portanto, neste caso específico, e tendo em conta valores de duração, dever-se-ia dividir o valor de duração daquela nota em 40% por [o] e 60% por [a]. Contudo, a proeminência acentual de [a] permite distinguir facilmente os dois timbres e assim o valor de duração pode ser dividido em partes iguais.

As coisas complicam-se quando a sequência de timbres vocálicos compreende timbres que potencialmente podem possuir variantes não silábicas. Como sabemos, os timbres vocálicos não-silábicos do italiano são só dois, embora sejam representados por [j] e [w] se precedem o timbre vocálico silábico e por [i] e [u] se forem precedidos pelo timbre vocálico silábico. A duração dos timbres vocálicos não-silábicos, exactamente por serem considerados aproximantes, é sempre mais breve do que a duração de qualquer timbre vocálico tónico em sílaba fechada e de qualquer timbre vocálico átono. Quando um cantor tem que executar uma sequência de dois timbres vocálicos numa mesma nota, deve dividir o valor de duração daquela nota respeitando a duração de cada um dos timbres envolvidos, salvaguardando os seus diferentes estatutos fonológicos. Deve dizer-se que no caso das semivogais – timbres não silábicos precedidos pelo timbre silábico –, estando normalmente em final de sílaba, levam a que a vogal tónica tenha que ser pronunciada de modo breve, exactamente porque se encontra em sílaba fechada.

Vejamus mais um exemplo: cantar a primeira sílaba de <buo.no> [ˈbwoːno] numa única nota implica saber que a <u> corresponde [w] e, sendo semiconsoante, tem que ter uma duração menor do que o <o> [ɔ] que, por seu lado, sendo tónica em sílaba aberta, terá uma duração maior⁹. E isto também é válido para casos como <fa.rai> [fa'rai], em que o timbre não-silábico é precedido pelo timbre silábico; ao <i> corresponde a semivogal [i] que é sempre pronunciada de modo mais breve do que o segundo <a> [a], mesmo quando esta é tónica mantém-se breve, porque se encontra em sílaba fechada.

Se para um falante nativo, pelo menos intuitivamente, resolver questões de pronúncia como estas é uma tarefa fácil, para um aluno não

⁹ Lembremos que, neste caso, a vogal tónica, encontrando-se em sílaba aberta, é longa.

italiano que começa a cantar em italiano antes de começar a estudá-lo, as dificuldades são mais que muitas. No entanto, os problemas com a articulação dos timbres vocálicos para um cantor não acabam aqui. Como sabemos, na língua falada, as palavras são pronunciadas num *continuum* fónico. No canto, esta característica torna-se ainda mais premente. Os exemplos que analisei anteriormente referem-se exclusivamente a contextos fonéticos-fonológicos no interior de unidades lexicais, mas muitas vezes um cantor tem que enfrentar problemas articulatorios no fim de uma palavra e no início da seguinte: neste âmbito, pode ser de grande ajuda alguma familiaridade com as possibilidades do italiano.

Mas vejamos alguns exemplos práticos, analisando os timbres vocálicos utilizados em *Già il sole dal Gange* de Alessandro Scarlatti¹⁰.

Già il sole dal Gange più chiaro sfavilla
 e terge ogni stilla dell'alba che piange.
 Col raggio dorato ingemma ogni stelo
 e gli astri del cielo dipinge nel prato.

Em alguns casos, temos que decidir se as vogais tónicas representadas graficamente por <e> e <o> devem ser pronunciadas como abertas ou fechadas:

sole = ['so:le]
 terge = ['tɛrdʒe]
 ingemma = [in'dʒɛmma]
 ogni = ['oʝʝi]
 stelo = ['stɛ:lo]
 cielo = ['tʃɛ:lo]

Além disso, temos que definir a duração das vogais tónicas, tendo em conta que um timbre vocálico tónico em sílaba aberta é longo e que em sílaba fechada é breve: o <a> de <chiaro> é longo, mas o de <piange> é breve. Grande cuidado deve ser reservado às semivogais

¹⁰ In Alessandro Parisotti, *Arie antiche*, Milano, G. Ricordi & C. Editori, vol. 2, 1989.

(de duração ainda menor): <più> ['pju], <chiaro> ['kja:ro] e <piange> ['pjandze].

Para além destas questões, digamos, contextuais, temos que considerar alguns fenómenos de ligação entre as palavras: logo no início do texto deparamo-nos com um problema, porque a sequência <già il> deve ser cantada numa única nota. Antes de mais, o cantor deve evitar pronunciar o <i> em <già>, coisa em si nem sempre fácil e óbvia: a pronúncia correcta de <già> é ['dʒa] e nunca [dʒi'a] ou ['dʒi:a]. Por outro lado, o cantor tem que saber como articular a sequência do <a> tónico em final de palavra com o <i> do início do artigo determinativo <il>, um elemento funcional e átono por definição.

As possibilidades de pronúncia da sequência <già il>, no *continuum* fónico imposto pela partitura, podem ser:

- pronunciar o <i> como uma semivogal = ['dʒail]
- não pronunciar o <i> elidindo-o = ['dʒal]¹¹

Problemas algo mais complexos podem existir nas sequências <terge ogni>, <ingemma ogni> e <gli astri>, nas quais a última sílaba da primeira palavra e a primeira da segunda devem ser cantadas numa única nota. Para <gli astri>, sendo o artigo (um elemento funcional) átono por definição, a elisão do <i> final do artigo é possível e não cria problemas. Mas o mesmo não se pode dizer nos outros casos: se o encontro entre duas vogais – uma no final de uma palavra e uma no início da outra – é um recurso possível, importa saber quando é possível e quando não o é, porque, por exemplo, elidir terminações morfológicas põe normalmente em causa a compreensão.

4. PROCUREI MOSTRAR como o ensino de italiano para estudantes de canto deveria prever também um conjunto de conhecimentos e de competências ligadas ao sistema fonético-fonológico e à pronúncia do italiano. Nos Conservatórios, estuda-se a pronúncia do italiano como num qualquer outro curso de língua, mas parece-me fundamental afirmar a necessidade de um estudo específico da pronúncia do italiano, baseada

¹¹ Esta é também a solução adoptada por Cecília Bartoli na sua gravação da ária em Cecília Bartoli, *Arie Antiche. Se tu m'ami*, London, Decca, 1992.

também em conhecimentos de fonética articulatória, de fonologia e de prosódia. Saber como se pronuncia uma palavra, ou uma sequência de palavras, é fundamental para que, ao cantá-la, se possa articular os seus sons correctamente, de modo a exprimir o todo do seu significado.

Em conclusão, gostaria de salientar a importância da formação em línguas estrangeiras para os futuros profissionais da voz cantada, ao nível do ensino superior, bem como a formação quer em fonética e fonologia da língua em questão, quer quanto à produção libretística, para os futuros docentes de línguas estrangeiras nos Conservatórios de Música.

OBRAS DE REFERÊNCIA SOBRE A PRONÚNCIA DO ITALIANO E A SUA APLICAÇÃO AO CANTO LÍRICO

1.

Canepari, L., *DiPI. Dizionario di pronuncia italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999

Canepari, L., *MaPI. Manuale di pronuncia italiana*, Bologna, Zanichelli, 1992

Costamagna, L., *Pronunciare l'italiano. Manuale di pronuncia italiana per stranieri*, Perugia, Guerra, 1966

Costamagna, L., *Pronunciare l'italiano CD-ROM*, Perugia, Guerra, 2002

Maturi, Pietro, *I suoni delle lingue, i suoni dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2006

Svolacchia, M. e Ulrike A. Kaunzer, *Suoni, accento e intonazione*, Roma, Bonacci, 2000

2.

Adams, D., *A Handbook of Diction for Singers. Italian, German, French*, New York, Oxford University Press, 1999

Canepari, L., et alii, *Arie antiche con trascrizione fonetica per lo studio del canto*, Perugia, Guerra, 2001

Colorni, E., *Singers' Italian. A Manual of Diction and Phonetics*, New York, G. Schirmer, 1970

McGee, T. (org.), *Singing Early Music. The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1996

Paton, J. G., *Italian Diction. A Guide for Singers*, Van Nuys CA, Alfred Publishing Co. Inc., 2004

INVENTARE LA LINGUA: INVENÇÕES LEXICAIS EM ITALIANO

ALBERTO SISMONDINI

Woord voor woord.

Geen woorden maar daden

PROVÉRPIO NEERLANDÊS

NO DOMÍNIO DAS INTERFERÊNCIAS linguísticas, é comum atribuir à língua materna (L1) o papel de fonte lexical para o estudante que aprende uma primeira língua estrangeira (L2). O quadro muda quando se trata de alunos a trabalharem num contexto multilinguístico, como defendem vários autores (Green¹, Dewaele²). Os alunos do ensino superior português, embora não vivam numa realidade focada no bilinguismo, como é comum em determinados espaços ibéricos e em várias regiões da Europa, lidam já com outros idiomas desde as escolas secundárias. Para um jovem de Lisboa ou de outras realidades urbanas, a aprendizagem de uma nova língua na Universidade significa normalmente o contacto com uma segunda ou terceira língua estrangeira. Começar a estudar espanhol depois de já ter passado por uma iniciação ao inglês, por exemplo, é uma situação que se está a consolidar e um fenómeno que envolve os estudantes já desde a adolescência. É com esta convicção que afirmamos que os nossos alunos de italiano (tais como os seus colegas de russo, neerlandês, japonês, chinês e árabe, citando os casos referentes à academia de Coimbra) já conhecem mais do que um idioma.

¹ David W. Green, “Control, activation, and resource: A framework and a model for the control of speech in bilinguals”, in *Brain and Language*, 27, 2, March 1986, pp. 210-223.

² Jean-Marc Dewaele, “Lexical inventions: French interlanguage as L2 versus L3”, in *Applied Linguistics*, 19, 4, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 471-490.

Esta observação é importante para considerar o processo de aprendizagem, pois não podemos dispensar dois pressupostos teóricos primordiais, a multicompetência³ e o plurilinguismo, ambos significando um processo irreversível no desenvolvimento cognitivo do discente⁴.

Falar ou entender mais línguas é uma prática bastante comum na realidade italiana, terra pontuada por inúmeros dialectos e línguas regionais, que penetram a esfera da oralidade em que geralmente estão encerradas, para ganhar dignidade poética como é o caso destes versos dos *Mottetti* de Eugenio Montale

oggi qui non mi tocca riconoscere;
ma là dove il riverbero più cuoce
e il *nuvolo* s'abbassa, oltre le sue
pupille ormai remote, solo due
fasci di luce in croce.

E il tempo passa.⁵

Montale apresenta o lexema *nuvolo* (céu nublado), que para o italiano comum aparece como uma preciosidade erudita de cariz etimológico⁶. Está aqui patente para um nativo da Ligúria a interferência regional, correspondente ao vulgar *nívuru* da oralidade coloquial, utilizado por autores que nesse território nasceram, de Montale a Calvino, de Conte a Biamonti.

³ Valham duas definições de Vivian Cook: “The compound state of a mind with two grammars”, V. C., “The poverty-of-the-stimulus argument and multi-competence”, in *Second Language Research*, 7, 2, London, Arnold, 1991, p. 112; “The total language knowledge of a person who knows more than a language, including both first language (L1) competence and a second language (L2) interlanguage”, V. C., “Going beyond the native speaker in language teaching”, in *TESOL Quartely*, Alexandria (VA), 33, 1999, p. 190.

⁴ “A second language is not just adding rooms to your house by building on an extension at the back: it is rebuilding all internal walls”, Vivien Cook, “Using the first language in the classroom”, *Canadian Modern Language Review*, Toronto, University of Toronto Press, 57, 3, 2001, p. 406.

⁵ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 157.

⁶ Evoca-se o latim *nubilum*. Cf. Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, Melita, 1990.

Voltando ao tema do ensino das línguas, a aceitação do conceito de multicompetência corrobora a hipótese de que a maioria dos falantes é portadora desta qualidade. O plurilinguismo⁷, tal como é entendido pelo Conselho de Europa no Quadro Europeu Comum de Referência para o ensino das línguas, representa o desafio programático desta entidade para formar novos cidadãos europeus, abertos à nova sociedade que se está a configurar nas instituições ligadas à educação do velho continente. Não é possível entender este desafio sem considerar o pluriculturalismo como novo cenário de acção, em que o papel da língua ultrapassa o mero aspecto de um padrão social. As competências adquiridas por um indivíduo noutros domínios linguísticos interagem para produzir uma competência plurilingue, tornar chave de acesso a manifestações culturais diversas⁸. Os autores partem do pressuposto de que tanto utilizadores como aprendentes fazem uso de certas competências que desenvolveram em experiências anteriores, na execução de tarefas e actividades que são necessárias ao processo de aprendizagem de uma língua.

O conceito de competência plurilingue e pluricultural tem tendência para:

- “Se afastar da suposta dicotomia equilibrada entre o par habitual L1/L2, acentuando o plurilinguismo, de que o bilinguismo é considerado apenas um caso particular;
- considerar que um dado indivíduo não possui uma gama de competências distintas e separadas para comunicar consoante as línguas que conhece, mas, sim, uma competência plurilingue e pluricultural, que engloba o conjunto do repertório linguístico de que dispõe;
- acentuar as dimensões pluriculturais desta competência múltipla, sem estabelecer uma ligação necessária entre o desenvolvimento de capacidades de relacionamento com outras culturas e o desenvolvimento da proficiência de comunicação em língua”⁹.

⁷ “[...] que é entendido como o conhecimento de um certo número de línguas ou a coexistência de diferentes línguas numa dada sociedade”, Conselho da Europa, *Quadro europeu comum de referência para as línguas. Aprendizagem, ensino, avaliação*, Porto, ASA, 2001, p. 23.

⁸ *Ib.*, p. 25.

⁹ *Ib.*, p. 231.

O conhecimento de uma só língua estrangeira, mesmo que ela seja de reconhecida utilidade, está longe de satisfazer as medidas e os princípios legais europeus.

Esta competência plurilíngue e pluricultural apresenta-se geralmente *desequilibrada*, pois o indivíduo não domina todas as línguas ao mesmo nível: normalmente, domina uma língua melhor do que as outras. Também é possível haver diferentes perfis de competências nas diversas línguas. Não podemos considerar esta competência plurilíngue e pluricultural como estável, mas antes como tendo “um perfil transitório e uma configuração em evolução”¹⁰.

O contacto com o plurilinguismo implica o relacionamento teórico com vários modelos psicolinguísticos¹¹. A nossa atenção foi atraída pelo *Languages Switches Model* de Sarah Williams e Bjorn Hammarberg, os quais focam os diferentes papéis desenvolvidos pelas L1 e L2 no processo de aquisição de uma L3. A L2 facultada ao aprendente o material que vai ser usado nas tentativas de construção lexical em L3, numa função definida *default supplier*, enquanto a L1 é isolada, sendo utilizada para uma função metalinguística, denominada *instrumental role*¹². Observam ainda que, no caso do aprendente só falar a sua língua nativa e não dominar mais nenhuma língua, essa língua desempenhará essas mesmas funções, sendo impossível analisar as duas funções separadamente.

A experiência de ensino de língua italiana na Universidade de Coimbra despertou em nós, desde cedo, o interesse pelos processos mentais adoptados pelos alunos na solução do problema de falta de vocabulário, nas provas de produção escrita. Alguns estudantes limitam-se a assistir às aulas sem aproveitar nenhum outro tipo de recurso (de tipo mediático ou humano) para melhorar os próprios conhecimentos da

¹⁰ *Ib.*, p. 188.

¹¹ Cf. a resenha de Antoinet Brink em “Invenções lexicais em L3: o papel da L1 e da L2”, in Cristina Mello et alii (org.), *Didáctica das línguas e literaturas em Portugal. Contextos de emergência, condições de existência e modos de desenvolvimento*, Coimbra, SPDLL, Pé de Página, 2003, pp. 171-175.

¹² Williams, Hammarberg, “Language switches in L3 production: implications for a polyglot speaking model”, *Applied Linguistics*, 19, 3 Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 295.

língua de Dante. Os resultados desta atitude são evidentes nas tarefas que prevêm a passagem à produção escrita ou oral, pois aparecem fenómenos de empréstimo linguístico, entre os quais o *switching code*, sem esquecer as manifestações de criatividade morfo-sintáctica, as chamadas *lexical inventions*, definidas como *non target-like lexemes* por Dewaele¹³. Com invenções lexicais, queremos definir os lexemas que morfo-fonologicamente são adaptados à língua alvo (que é aqui o italiano), mas que nunca são usados por falantes nativos.

Um outro aspecto que achamos interessante diz respeito ao grupo de discentes brasileiros, que ao chegarem à Europa entram em contacto com uma realidade plurilingue num território pouco maior do que o do seu país, no qual têm a possibilidade de praticar as línguas estudadas desde o ensino secundário. Durante a sua estadia em Coimbra, estes alunos entregam-se com entusiasmo à aprendizagem de vários idiomas ao mesmo tempo, favorecendo a emergência de verdadeiros fenómenos de interferência.

RECOLHA E ANÁLISE DE ALGUNS DADOS

PARTINDO DESTES PRESSUPOSTOS, podemos apresentar os resultados de uma investigação, qualitativa e focada apenas no léxico, por nós conduzida, que consistiu numa análise das composições que um grupo de estudantes fez durante um teste de avaliação contínua, na disciplina Italiano 1 (iniciação pura). Esse teste foi efectuado depois de cerca de 40 horas lectivas do ensino de língua.

Foram examinados os textos de produção escrita de 60 alunos, entre os 18 e os 33 anos de idade, pertencentes aos cursos de Línguas Modernas, Estudos Europeus e Turismo, Lazer e Património, além de estudantes de outras faculdades. Um certo número de discentes pertencia ao mundo lusófono (nomeadamente Brasil e Angola). Todos os alunos tinham estudado pelo menos uma língua estrangeira. A prova foi realizada sem o uso de dicionários. Ao longo da nossa análise, isolámos todas as invenções lexicais existentes numa pequena composição que fazia parte da prova.

¹³ Jean-Marc Dewaele, *cit.*, p. 471.

Este tipo de trabalho repropõe um método usado já desde a década de 70 na análise do *erro*. No presente contexto, não se procura prever a tipologia de falta, individualizam-se as invenções lexicais, anotando a origem interlingual ou intralingual das palavras e as línguas que funcionavam como fontes. O objectivo fundamental consistia na descoberta dos indícios de uma mente plurilingue.

Dessa análise, resultaram dados que surpreendem pela complexa interligação entre diferentes línguas. Apresentamos em seguida alguns exemplos:

Na frase

- 1) La mia camera da letto... **Há** pure un **luminiere** molto bello
[O meu quarto ... Há também um candeeiro muito bonito]

Em primeiro lugar, encontrámos a invenção lexical *luminiere* com o significado de *candeeiro*. Esta palavra *luminiere* não existe em italiano. Pode muito bem ser que haja aqui influência do francês que tem a palavra *lumièr*.

Na frase seguinte:

- 2) Andiamo a lezione **asta** le otto
[vamos às aulas até as oito horas]

Uma segunda invenção lexical é *asta*. Neste caso, é evidente como só uma falta de ortografia transforma a palavra *hasta* em *asta*, palavra que existe em italiano para definir uma vara. O erro de ortografia faz com que não se manifeste o aparecimento de um caso de *switching code*.

A aprendizagem, prévia ou conjunta da língua espanhola está patente em:

- 3) Io **stoi en una classe...** Noi studiamo le **scuele** de giornalismo e **los giornales piu importantes** del mondo
[Estou numa aula... Nós estudamos as escolas de jornalismo e os jornais mais importantes do mundo]

Onde *stoi*, *scuele* e *giornales* são as palavras a apontar, em lugar das correctas *sono*, *scuole* e *giornali*.

Encontrou-se, no trabalho de um outro estudante:

- 4) Io lavoro come **politizei**
[Eu trabalho como polícia].

Aqui é clara a influência dos lexemas alemães *Polizei / Polizist*, que se sobrepõem ao italiano *poliziotto*, sendo evidente a função metalinguística atribuída à L1 (Portuguesa) por Hammarberg e Williams. Na lusofonia os dois termos são homógrafos (a polícia e o polícia).

Na frase seguinte:

- 5) Questa è la storia della pizza superitaliana. Nel video c'è un **consegnadore**...
[Esta é a história da pizza superitaliana. No vídeo aparece um distribuidor...]

A palavra *consegnadore* (distribuidor), que surge do conhecimento do verbo italiano *consegnare*, evita o uso do lexema correcto *fattorino* e corrobora o uso da língua materna no processo de criação das palavras. Uma forma de criação mais sofisticada aparece num texto em que a palavra *consegnadore* é substituída por *consegnaio*:

- 6) Nel video c'è un **consegnaio**

Aqui o aprendente demonstra dominar melhor o vocabulário, pois sabe que o nome de muitas profissões em italiano levam o sufixo *-aio*. A palavra de facto não existe, pode-se pensar numa origem intralingual, mas este produto parece-nos ter mais afinidades com um processo de generalização linguística e não de invenção lexical.

Nas frases seguintes há exemplos do papel da língua portuguesa como *supplier*

- 7) **Lo fogaiaio** di fronte a porta
[o fogão em frente da porta]
- 8) Ora **tieno di** terminare perché tu telefoni
[agora tenho de terminar, pois tu telefonas]

Em 7) nota-se um termo muito próximo ao lexema português e distinto do italiano *cucina*, enquanto em 8) evidencia-se o uso da perífrase *tenbo de* em lugar do italiano *devo*, inventando o termo *tieno*.

OBSERVAÇÕES FINAIS

NESTA BREVE ANÁLISE, vimos o francês, o alemão, o espanhol a funcionarem como *supplier*, conforme a teoria de Hammarberg e Williams. As frases 5, 7 e 8 mostram que também a língua materna pode ter esta função.

Embora este estudo seja limitado ao léxico, já há indícios que comprovam a existência de um processo cognitivo multilíngue nos alunos. Uma ulterior etapa seria a de verificar a influência das línguas L1 e L2 na sintaxe, um aspecto importante para uma maior aceitação do conceito de plurilinguismo na didática das línguas, pois que muito da teoria linguística se baseia ainda na monocompetência¹⁴, com óbvias consequências para a investigação e o desenvolvimento de métodos de ensino.

¹⁴ Evocamos, a esse propósito, as conclusões de Vivian Cook, que alega um defeito de origem na maioria das investigações até essa época efectuadas, por partirem de um pressuposto científico que implicava apenas a monocompetência do aprendente, enquanto “It may well be unusual to possess only monocompetence”, “Evidence for Multicompetence”, in *Language Learning*, 42, 4, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, p. 585.

3. QUESTÕES TEÓRICAS

LITERATURA COMO FICÇÃO

STEFANO JOSSA

1. LITERATURA E CONHECIMENTO

NOS ÚLTIMOS ANOS, tem vindo a ser travado, em Itália, um debate cada vez mais aceso sobre o realismo, depois de, a partir da década de Sessenta, os escritores terem sobretudo valorizado os horizontes da fantasia, da virtualidade e do possível¹. A consciência de que a literatura é ficção, no sentido original do termo, enquanto artifício, produto da invenção humana, trabalho material em torno da palavra e da língua, foi, a vários títulos, reforçada, mas a sua relação com a realidade continua a mostrar-se problemática. Se a literatura é ficção, a sua função cognoscitiva é posta em causa? Voltámos à ideia de evasão e sonho, sem qualquer horizonte de conhecimento, nem tão pouco uma visão ética e política? Ou a consciência da ficção permite-nos desvelar horizontes de conhecimento mais profundos, até agora desconhecidos?

Um livro que acabou de sair, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, de Arturo Mazzarella (Torino, Bollati Boringhieri, 2008), sublinha, exactamente, como virtual não se opõe a real, permitindo antes ver a realidade sob uma diversa luz. Pena é que

¹ Para uma panorâmica acerca do assunto, pode-se partir de Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, e Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007. O convite mais explícito, militante, a regressar ao empenho e ao realismo, partiu de Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006. Ponto de partida para a consciencialização do carácter fictício da literatura, será, por sua vez, Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975 (agora, 2001).

Mazzarella identifique a virtualidade, tão só, com o horizonte dos media, pedindo aos literatos que acompanhem as transformações dos meios de comunicação de massa, em vez de elaborarem a sua própria resposta ao universo da tecnologia e da electrónica. Parece que Mazzarella, por um lado, convide o seu público a ver como são ricas, abertas e problemáticas as obras-primas da literatura, desde a *Commedia* ao *Don Quijote*, mas, por outro lado, considere essas mesmas obras superadas, embalsamadas pela história e pela crítica, necessariamente mortas, face às novas tensões cibernéticas e virtuais de Calvino, Kundera, DeLillo, & Companhia.

O livro de Mazzarella repropõe, assim, a clássica oposição entre forma e vida, sendo a forma toda a velha literatura, a vida só o novo, com os seus impulsos e as suas jovens energias. Em vez de reler a tradição à luz da ideia de que a literatura não explica o mundo, mas potencia as suas contradições e os seus dilemas, Mazzarella limita-se, pois, a repetir o jogo, já batido, da oposição entre velho e novo, classicismo e romantismo, forma e vida, que remonta a Foscolo e a De Sanctis.

Parti daqui, para desde já denunciar o lastro de actualidade crítica do assunto que me proponho tratar, objecto de um debate que não é somente mundano. A sua emersão superficial pode resumir-se na polémica que há alguns meses opôs Roberto Saviano, o famosíssimo autor de *Gomorra*, romance-inquérito sobre a camorra napolitana, a Paola Mastrocola, uma escritora muito conhecida, além do mais, por ter editado um livro de reflexões sobre a escola italiana, *La scuola spiagata al mio cane*. Saviano, num artigo publicado no jornal *La Repubblica* de 3 de Maio de 2007, incentivou os escritores a regressarem ao realismo, a “creare parole che non comunicano ma esprimono, in grado di sussurrare o urlare, di mettere sottopelle al lettore che ciò che si sta leggendo lo riguarda”. Mastrocola, no diário *La Stampa* de 6 de Maio de 2007 (p. 41), replica que, ao realismo, prefere a fantasia, recordando a lição de Ariosto: “la letteratura è sempre – dico sempre! – finzione, di qualsiasi cosa parli. Può parlare di filatori di seta del Seicento, di pastori innamorati di ninfe, di pescatori siciliani o di piccoli principi che coltivano rose sul loro pianeta: non importa, è sempre invenzione! Sublime, utilissima e bellissima invenzione, fabbricata per dire la verità ma per dirla parlando d’altro, deviando, depistando: parola indiretta”.

Realismo e fantasia, portanto. Realidade e ficção – “eterna ma sempre fascinosa polemica”, continua Paola Mastrocola. A pergunta é a mesma a partir da qual se fundou o estatuto da literatura, dentro do sistema do saber moderno. O que é que a literatura conhece, e como o conhece? É tão só um jogo, uma arte que produz beleza, mas não tem nada a ver com o mundo, como queria Croce, ou é uma forma de empenho que nos permite intervir na realidade e mudá-la, como queriam os escritores neo-realistas? Enfim, pode sair-se desta contraposição?

2. CONTRA O REALISMO

COMEÇO POR PERTO, ou seja, por *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda (1957), um livro que, nos últimos anos, se tornou um clássico, um ponto de referência obrigatório para os jovens escritores italianos, mas que ainda há dez anos era considerado um romance falhado, porquanto pouco aliciante sob o ponto de vista narrativo, desprovido de conclusão e demasiado dialectal. Não posso, nem quero, de momento, participar na discussão acerca da fortuna de Gadda, mas é evidente que o seu mais recente sucesso anda associado a uma ideia de literatura como universo da ficção e da contradição, ao passo que a sua anterior condenação se devia a uma ideia de literatura como arrumação, explicação e representação da realidade. Era o próprio Gadda, porém, a dizer continuamente que, sendo o mundo caótico, o único realismo possível reside na representação do caos, mais do que na tentativa, desesperada e utópica, de pôr ordem no mundo, ainda que se trate de uma ordem virtualmente concebida, uma ordem da representação, como parecia defender, nesses mesmos anos, Italo Calvino. A contraposição de Gadda e Calvino é, contudo, um daqueles jogos críticos que deixou de funcionar, se foi o próprio Calvino das *Lezioni americane* a assinalar e a valorizar a lição de Gadda. Contudo, a oposição entre Gadda e Calvino foi construída com base na oposição entre duas ideias de literatura, a primeira, fundada sobre o caos e a ficção, a segunda, sobre a ordem e a representação.

No final do IV capítulo de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), o Comissário Ingravallo interroga-se acerca da sua pesquisa:

“Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto, erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità”².

A verdade não se pode alcançar senão através da fábula, uma vez mais. Se a verdade é uma fábula, então a fábula é verdade. Com um paradoxo simplicíssimo, o Comissário resolve o enigma: “Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce”. Se, “col suo sdentato ghigno, e con quel fiato da pozzo nero che lo distingue, il senso comune si sbeffava già del racconto”, Don Ciccio, o Comissário, pode resistir, precisamente por acreditar em fábulas. É a história, no fundo, a dar sentido às coisas, mesmo quando realidade e bom senso parecem fazer-lhe oposição, com tenacidade: “non si può reprimere l’antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana”. Necessidade natural, a fábula é a única via de acesso à verdade. “Le speranze favolose della verità” unem, finalmente, literatura e conhecimento.

Aliás, alguns anos antes, Gadda tinha rejeitado as pretensões de verdade do neo-realismo, a “tremenda serietà del referto”³: “ne risulta al racconto quel tono asseverativo che non ammette replica, e che sbandisce a priori le meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione... l’ambiguità, l’incertezza, il ‘può darsi ch’io sbagli’, il ‘può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti’, a cui pure devono tanta parte del loro incanto le pagine di certi grandi moralisti, di certi grandi romanzieri... Nell’inferno dantesco si incontrano uomini che credevamo in paradiso: e nel purgatorio, avviati al paradiso, uomini che credevamo sicuramente all’inferno”. À literatura, pede-se que ultrapasse os factos: “Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di

² Cita-se de Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, id., *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 119.

³ Id., *Un’opinione sul neorealismo* (1950), id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 629-630.

piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia... Scusa tanto”.

Entre realidade e ficção, abriu-se o bátrio. Inútil qualquer tentativa de mediação. Será necessário aceitar a diferença, porque a rendição à ficção é o único recurso da literatura, contra a violência do mundo. Num livro muito belo, que é uma recolha de ensaios críticos, mas também uma espécie de manifesto literário, *Letteratura come menzogna*, de 1967, Giorgio Manganelli escrevia: “Nulla è più mortificante di vedere narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica [...]. Sebbene siano costretti a mentire, come vogliono le punitive leggi delle lettere, [...] inefficacemente nascondono l'autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza”⁴.

As afirmações de Gadda e Manganelli parecem relegar o realismo, depois da grande estação do neo-realismo italiano, para um reduto hipócrita da história. Para escrever, para indagar a realidade, para interrogar o mundo, a ficção é necessária, a mentira é necessária. De outra forma, tudo ficava reduzido a uma inútil e passiva remissão para dados de facto, à margem de uma procura da verdade.

O problema de Gadda e Manganelli possui, todavia, origens remotas, que se reportarão à própria génese da literatura italiana. É por isso que, em meu entender, a pergunta acerca do valor de verdade, em literatura, representa uma constante constitutiva da tradição italiana, uma daquelas *categorias italianas* com a qual tentaram acertar contas, numa obra abortada, que depois saiu quase em forma de apontamentos, Italo Calvino e Giorgio Agamben. O título é *Categorie italiane*, o livro que Giorgio Agamben editou na Marsilio, em 1996⁵.

⁴ Giorgio Manganelli, *Letteratura come menzogna* (1967), Milano, Adelphi, 2004, p. 46.

⁵ Cf. Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996. Também eu procurei reconstruir constantes e motivos da tradição italiana, em *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.

3. FICÇÃO E ALEGORIA.

PARTA-SE, COMO É HÁBITO, de Dante. Dante é o primeiro a perguntar-se se a poesia tem um valor de verdade que supera o da ciência. Se há alguma coisa para além dos factos, tão só a poesia nos pode dizer o que é, porque a ciência, em virtude da sua própria natureza e da sua própria vocação, se limita àquilo que é racionalmente cognoscível e explicável, à observação de dados de facto. A poesia, por sua vez, indaga o incognoscível, o mistério, o inefável. Fá-lo com dois instrumentos fundamentais, a alegoria e a mentira. Sim, a própria mentira, palavra-chave da poética dantesca. Mentir, de facto, não significa dizer mentiras, mas dizer verdades que são o contrário da verdade aparente, aceite pela opinião comum, com base numa percepção superficial.

A poesia é *fictio*, portanto, como escreve Dante no *De vulgari eloquentia* (2.4.2), “*fictio rhetorica musicaque poita*”: o poeta pode fingir, com toda a liberdade, porque a sua ficção se encontra desvinculada da falsidade e da mentira⁶. A legitimação da mentira poética é explicitada por Dante, quando, no *Convivio*, define o sentido alegórico como “una veritade ascosa sotto bella menzogna” (2.1.3). A única maneira de chegar à verdade, em poesia, será então a própria mentira, porque sem mentira não há alegoria, ou seja, conhecimento. O nível mais profundo do conhecimento poético só se pode alcançar através da mentira, cujo valor também é estético, porque é *bella*, e filosófico, porque contém a *veritade*. Toda a *Commedia* será então “ver ch’ha faccia di menzogna”, como se diz no XVI canto do *Inferno* (v. 124). A verdade que parece mentira devia passar em silêncio, diz Dante, para evitar que nela não se acredite, “ma qui tacer nol posso”, porque a urgência do verdadeiro é mais forte do que a sua aparência. A poesia não se deve preocupar com a credibilidade, mas tão só com o conteúdo de verdade que reside na alegoria⁷.

⁶ Cf. Gioacchino Paparelli, “Fictio. La definizione dantesca della poesia” [1966], id., *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 53-138; Robert Hollander, “Dante ‘Theologus-Poeta’ ” [1975], id., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 39-89.

⁷ Cf. Teodolinda Barolini, *Dante’s Poets. Textuality and Truth in the “Comedy”*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984, pp. 213-214.

Também a Boccaccio a alegoria serve para legitimar as mentiras dos poetas. No XIII capítulo do XIV livro da *Genealogia deorum gentilium*, depois de ter afirmado que “os poetas não são mentirosos” (“poetas non esse mendaces”), porque “não é sua intenção, com as imaginações, enganar ninguém”, Boccaccio deixa em aberto um espaço para a mentira, que coincide inteiramente com a ficção poética: “o poeta, embora ao imaginar minta, não incorre na ignomínia de mentiroso, quando dá conta, escrupulosamente, do seu ofício, que não é o de enganar, mas o de imaginar”. Mentir e fingir, na poética de Boccaccio, são puros sinónimos. A mentira do poeta não tem nada a ver com a do mentiroso, porque a primeira pretende fazer trabalhar a fantasia, ao passo que a segunda apenas quer enganar. De outra forma, conclui Boccaccio, deviam-se considerar mentirosos também os Evangelistas, em particular S. João, mas as suas mentiras visam, todas elas, o conhecimento espiritual, que procede por imagens, alegoricamente.

Desta forma, Dante e Boccaccio superam o horizonte agostiniano e tomístico. A poesia é teologia, na medida em que é portadora de um conhecimento que vai além dos dados sensíveis, graças ao uso da alegoria. Platão enganou-se, portanto, ao expulsar os poetas da sua República ideal⁸.

Se, no terceiro dia do *Decameron*, Lauretta pode introduzir a sua novela, anunciando “una verità che ha, troppo più di quello che ella fu, di menzogna sembianza” (3.8.3), é porque Boccaccio não hesita em reconhecer que a literatura joga em dois planos. Na realidade, essa verdade *foi*, efectivamente, “di menzogna sembianza”, mas na literatura *sê-lo-á muito mais*: reconhecimento que a percepção é já afastamento do verdadeiro, como também que a literatura, excedendo esse afasta-

⁸ Cf. Francesco Tateo, “Favola e poesia nella poetica del Boccaccio” [1958], id., *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 67-160; Étienne Gilson, “Poésie et vérité dans la *Genealogia* de Boccace”, *Studi sul Boccaccio*, 2, 1964, pp. 253-282. Durante a Idade Média, tinha-se verificado, de facto, um confronto entre a condenação da natureza mentirosa da poesia e a sua legitimação, com base alegórica: cf. Paul-Augustin Deproost, “La condamnation du ‘mensonge des poètes’”, *Révue des Études Augustiniennes*, 44, 1998, pp. 101-121, e Maria Bettetini, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 49-67.

mento, pode reconquistar o verdadeiro. Além disso, o que de não credivel há na poesia, está em vias de se afirmar como *topos* que lhe abre um conhecimento de outra ordem, relativamente à percepção comum e à opinião pública, como Petrarca também o anuncia, na abertura da canção 155 do seu *Canzoniere*: “Vero dirò (forse e’ parrà menzogna)”. A poesia possui uma verdade que só ela própria pode dizer, pois o acesso a essa verdade só se pode fazer através da linguagem, instrumento extraordinário para superar a percepção imediata (*parrà menzogna*), a favor de uma verdade (*vero dirò*) mais autêntica e profunda. O primado que a literatura ambiciona, então, “non è quello della verità, ma quello della scrittura, dei suoi artifizi e delle sue trame verbali: una verità della *fictio*, dell’autonomo lavoro con cui l’artefice costruisce le sue forme”⁹.

No *Commento sopra la Commedia*, Boccaccio conta a história de Paolo e Francesca, mas pára de frente ao *como* se dá a sua união (a pergunta de Dante: “a che e come concedette amore / che conoscesti i dubbiosi disiri?”, *Inf.* 5.119-120). Depois de ter admitido que “quello che l’autore ne scrive [...] possibile è che così fosse”, Boccaccio conclui: “Ma io credo quello essere piuttosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, chè io non credo che l’autore sapesse che così fosse” (*Lez.* 20). A ficção preenche, desse modo, as lacunas da história, que não reúne os requisitos necessários para contar emoções e sentimentos (as qualidades). Quando falta a possibilidade de verificação documental, o que conta não é o significado literal, mas aquilo a que os poetas chamam fábula ou ficção e os teólogos figura. Com a interpretação figural, a poesia vai além da história, ao desvelar uma verdade mais profunda e escondida¹⁰.

Este percurso culmina com o *Bugiale* de Poggio Bracciolini, ou seja, o seu *Facietiarum Liber*, que o autor apresenta como fábrica de mentiras instituída, em tempos, pelos funcionários da política, com o objetivo de se divertirem (“mendaciorum veluti officine quaedam, olim a

⁹ Giancarlo Mazzacurati, “Rappresentazione”, id., *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 2-3.

¹⁰ Cf. Wesley Trimpf, *The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, pp. 349-361.

Secretariis institutum, iocandi gratia”). A mentira, porém, não é apenas motivo de brincadeira, tornando-se o instrumento no qual se fundamenta a representação literária, que é sempre, inelutável e necessariamente, ficção. E fundação de um sentido de comunidade, com uma valência civil¹¹.

4. VERÍDICAS FICÇÕES

NO ÚLTIMO CANTO DO *BALDUS*, Folengo apresenta uma enorme abóbora, que contém os poetas, os cantores e os astrólogos, ou seja, todos aqueles que “fingunt, cantant, devisant somnia genti”, enchendo folhas e folhas de “follis vanisque novellis” (25.600 ss.). O autor dirige-lhes a acusação de “inventardes patranhas, / para com arte de parasita agradardes aos Senhores, / de quem escarneceis, de quem mofais à vontade” (“fingere baias, / ut parasythiaca placeatis in arte Signoris, / quos castronatis, quos menchionatis ad unguem”): “quantas são as mentiras que disseram por dia, / tantos são os dentes que por dia lhes deviam cair” (“Quotidie quantas illi fecere bosias, / quotidie tantos bisognat perdere dentes”). E entre os poetas, também ele se encontra...

A poesia funda-se, então, no paradoxo: exibindo a própria mentira, poderá reconquistar um estatuto de verdade, na certeza de que tudo será virado ao contrário e de que o mundo se lê às avessas. Não sabemos se Ariosto conhecia o *Baldus* (coincidência: a segunda edição do poema de Folengo e do *Orlando furioso* foram publicadas no mesmo ano de 1521), mas não há dúvida de que a sua sintonia é impressionante, quando se lê a clamorosa denúncia do servilismo e da falsidade dos poetas, que se encontra XXXV canto do *Orlando furioso* (oitavas 25-28):

Non sì pietoso Enea, né forte Achille
fu, come è fama, né sì fiero Ettore;
e ne son stati e mille a mille e mille
che lor si puon con verità anteporre:

¹¹ Cf. Franco Cardini, “Presentazione”, *La menzogna*, a cura di F. C., Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 9-20.

ma i donati palazzi e le gran ville
 dai descendenti lor, gli ha fatto porre
 in questi senza fin sublimi onori
 da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo né benigno Augusto
 come la tuba di Virgilio suona.
 L'aver avuto in poesia buon gusto
 la proscrizion iniqua gli perdona.
 Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
 né sua fama saria forse men buona,
 avesse avuto e terra e ciel nimici,
 se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennòn vittorioso,
 e fe' i Troian parer vili ed inerti;
 e che Penelopea fida al suo sposo
 dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
 E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
 tutta al contrario l'istoria converti:
 che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
 e che Penelopea fu meretrice.

Da l'altra parte odi che fama lascia
 Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;
 che riputata viene una bagascia,
 solo perché Maron non le fu amico.
 Non ti maravigliar ch'io n'abbia ambascia,
 e se di ciò diffusamente io dico.
 Gli scrittori amo, e fo il debito mio;
 ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.

Quem fala é S. João Evangelista, o mesmo a quem Boccaccio tinha atribuído uma *escritura* literária, mais do que figural, considerando-o mestre da interpretação alegórica da poesia. Ariosto não só mostra estar ciente de que a poesia pode mentir, o que já é sabido, mas, sobretudo, reivindica para a poesia o estatuto de ficção, chegando ao paradoxo de admitir que S. João Evangelista, escritor na primeira pessoa, poderá não ser digno de crédito. Talvez pareça, aos olhos de um leitor que domina a cultura quinhentista, mas que desconhece a tradição

humanista italiana, que Ariosto, neste ponto, está a derrapar, de modo perigoso, para o terreno da heresia. Mais do que a contestar a veracidade dos Evangelhos, porém, ele está a reivindicar o facto de que a verdade da *escritura* reside num outro plano, que não no plano do conteúdo: *tutta al contrario l'istoria converti*. À verdade da letra (e da história), contrapõe-se a verdade da ficção (e da poesia)¹².

Basta ler o início do VII canto, que contém as mais descontraídas reflexões de Ariosto sobre o problema da verdade da poesia. Apesar de o que conta parecer incrível, quem é capaz de ver claro “il lume del discorso” conseguirá reconhecer a verdade. Verdade que fica, pois, num outro plano, alegoricamente. Mais adiante, volta a aparecer o paradoxo de Boccaccio, a necessidade de *dizer menos*, porque a verdade é *demasiado*, com um preciso reenvio para Dante, que revela nitidamente as matrizes culturais ariostescas: “e se non che pur dubito che manche / credenza al ver c’ha faccia di menzogna, / di più direi; ma di men dir bisogna” (26.22.6-8). Por isso, o espaço da literatura é o espaço da impostura, no qual uma fonte que, como se sabe, é falsa e não credível, o Bispo Turpino, se pode tornar credível, graças à adesão do leitor ao caso que é contado (26.23.1-4):

Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
e lascia creer poi quel ch’a l’uom piace,
narra mirabil cose di Ruggiero,
ch’udendolo, il direste voi mendace.

Mais adiante, no lamento de Bradamante do XXXIII canto, Ariosto compara a mentira ao sonho, reivindicando a legitimidade da mentira, perante a insuficiência da realidade: “se ’l vero annoia, e ’l falso sì mi piace / non oda o vegga mai più vero in terra” (63.5-6). A reflexão de Bradamante pode ser considerada, à luz das precedentes apreciações, uma verdadeira e própria *mise en abyme* da poética ariostesca. Tal como o sonho legitima o falso, que é o bem, ao passo que o verdadeiro é o mal, assim a poesia desvela os universos de um bem que não encontra termo de comparação na realidade.

¹² Cf. Sergio Zatti, “Il ruolo di Turpino: poesia e verità nel *Furioso*”, id., *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini Fazzi, 1990, pp. 173- 212.

A operação ariostesca, em vez de tirar credibilidade à poesia, abre novos horizontes cognoscitivos, que deslocam a percepção do verdadeiro, do plano dos factos, para um novo horizonte de indagação. É na esteira de Ariosto que Pietro Aretino, na proposição ao seu mais elaborado e nunca acabado poema de cavalaria, *Marfisa* (1532), joga com o paradoxo da conjunção entre ficção e verdade, o que só é possível na poesia, que não indaga os segredos da natureza, mas conta *d'arme e d'amor veraci finzioni*:

D'arme e d'amor veraci fizioni
 vengo a cantar con semplice parole,
 tacendo come in ciel nascano i tuoni,
 gli error di Cinzia e 'l faticar del Sole,
 perché 'l secreto de le gran cagioni
 de l'alme cose a noi celar si suole
 e stassi in maestà de la natura:
 ella il fece, ella il sa, ella n'ha cura.¹³

Contrapondo decididamente a verdade da natureza às ficções da poesia, através do oxímoro em rima no final do primeiro verso, Aretino reivindica ser possível uma verdade que não reside no conhecimento científico do real, ao situar-se num plano diverso, que é o da literatura. Na proposição do poema sucessivo, o *Orlandino* (1540), Aretino canta *le menzogne de l'armi e de gli amori*, denegrindo a *cronica bugiarda* de Turpino, por causa do qual até Pulci, Boiardo e Ariosto, disseram *tante menzogne in stil altiero / che di aprir bocca si vergogna il Vero*:

Le eroiche pazzie, li eroichi umori,
 le traditore imprese, il ladro vanto,
 le menzogne de l'armi e de gli amori,

¹³ Pietro Aretino, *Marfisa*, id., *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno, 1995, p. 48. Sobre *Marfisa*, vd., pelo menos, Riccardo Brusca-gli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003. Sobre a função de Turpino na tradição romanesca, cf. também Monica Farnetti, “Prestigio e crisi del vescovo Turpino”, *Schifanoia*, 17-18, 1997, pp. 49-62.

di che il mondo coglion s'inebria tanto,
 i plebei gesti e i bestiali onori
 de' tempi antichi ad alta voce canto,
 canto di Carlo e d'ogni paladino
 le gran coglionerie di cremesino.

Sta' cheto, ser Turpin, prete poltrone,
 mentre squinterno il vangelo alla gente;
 taci, di grazia, istorico ciarlone,
 ch'ogni cronica tua bugiarda mente.
 Mercé vostra, pedante cicalone,
 ciascun poeta e ciaratan valente
 dice tante menzogne in stil altiero
 che di aprir bocca si vergogna il Vero.

Per colpa tua, cronichista ignorante,
 nulla tenensis, vescovo Turpino,
 drieto carotte ci caccia il Morgante
 et il Boiardo <e 'l> Furioso divino;
 per le ciacchiere tue e fole tante
 fa dir Marfisa al gran Pietro Aretino,
 vangelista e profeta, [e] tal bugia
 che un monsignor se ne vergognaria.¹⁴

Ao pobre Aretino, ele que é *vangelista e profeta*, não resta senão dizer, *tal bugia / che un monsignor se ne vergognaria*. Quando exhibe o carácter mentiroso da própria poesia, Aretino não está apenas a denegrir, no rasto de Ariosto, as pretensões de verdade dos poetas, mas está também, e sobretudo, a exhibir a consciência do facto que a poesia se move no âmbito da ficção. É *chiacchiere e fole*, porque a sua verdade não tem de dar contas a ninguém, nem à realidade dos historiadores, nem à verdade dos filósofos. Discurso autónomo, a literatura produzirá prazer e divertimento, gerida por quem tem o dom da pena, abandonando qualquer tipo de sujeição relativamente a outras disciplinas.

Depois do *Orlando furioso*, todavia, os autores de poemas procuram restituir credibilidade e veracidade à sua história, separando a verdade histórica de *fole e bugie* da tradição romanesca, como diz Ludovico

¹⁴ Pietro Aretino, *Orlandino*, id., *Poemi cavallereschi*, pp. 217-218.

Dolce no exórdio das suas *Stanze composte nella vittoria africana novamente havuta dal sacratissimo imperatore Carlo V* (Roma, 1535). Os principais escritores de meados do século XVI, todos eles, como Luigi Alamanni (autor de *Girone il cortese*, 1548, e de *Avarchide*, 1570), Giovan Giorgio Trissino (autor de *Italia liberata dai Goti*, 1548-49), Giovan Battista Giraldu Cinzio (autor de *Ercole*, 1557), Francesco Bolognetti (autor de *Costante*, 1570), apressam-se a reconduzir a fundamentos históricos a sua matéria poética¹⁵. Contudo, Trissino e Giraldu, mais avisados no plano crítico, reconhecem que a verdade que contam pertence ao universo da poesia, não ao da história. Se Trissino afirma, ao longo do seu poema, que o historiador onde foi buscar a sua matéria, Procópio de Cesarea, autor da *Guerra gotica*, “non sapea tutte le cose, / come han saputo le celesti Muse”¹⁶, por sua vez, Giraldu Cinzio, em *Ercole*, denuncia a consciência de estar a contar “quel, ch’a pena parrà simile al vero”¹⁷, porque a poesia transcende a credibilidade imediata, a favor de um outro tipo de verdade, que reside na tradição e na alegoria. Afirmções, ambas, que separam, firmemente, a verdade dos factos, que é a do historiador, da verdade da poesia, que sabe coisas diferentes, menos acessíveis e mais fascinantes. Assim se afirma a autonomia da poesia. A separação entre história e poesia é, de facto, proclamada, preto no branco, na *Arte poetica* de Girolamo Muzio (1551): “lascia il vero all’istoria [...] onde favoleggiar senza contrasto / possa tua penna”¹⁸.

Por este caminho, abre-se a possibilidade de uma mentira que não seja falsidade, mas meio de conhecimento: “una bugia d’un buon poeta ogni verità seppellisce”, diz Giovan Battista Pigna no seu tratado

¹⁵ Considerarei a construção de uma identidade colectiva através da codificação do poema heróico, ao longo do século XVI, em *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

¹⁶ Giovan Giorgio Trissino, *L’Italia liberata dai Goti*, Roma, Dorici, 1547, libro XVII, c. 153 r.

¹⁷ Giovan Battista Giraldu Cinzio, *Dell’Hercole canti ventisei*, Modena, Galdardini, 1557, p. 235.

¹⁸ Girolamo Muzio, *Dell’arte poetica, Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., Bari, Laterza, 1970-1974, vol. 2, p. 188.

I romanzi (1554)¹⁹. O conhecimento passará pela alegoria, continua Pigna, superando a contraposição aristotélica entre história e poesia em nome de uma historiografia aberta “all’opinione, o al possibile, o al verisimile, o al meraviglioso”. Os nomes são os de “Erodoto, Diodoro, Senofonte, e Pausania: scrittori ne’ soggetti tra sé alquanto diversi, ma poi assai simili nel non essere al vero in tutto astretti”. O verdadeiro poeta (como o verdadeiro historiador) é o que inventa, não o que regista, porque na reconstrução dos factos há sempre um elemento de invenção, que enriquece a percepção e ilumina verdades escondidas²⁰.

Entre a necessidade de uma verdade histórica, que dê credibilidade e autoridade à história, e a necessidade de invenção poética, que confira fascínio e vivacidade à matéria, abre-se o tormento teórico de Torquato Tasso em torno da sua *Gerusalemme*²¹. Se a história é verdadeira, mas sem dúvida aborrecida, a poesia diverte, mas é inexoravelmente falsa. A fábula do poema deve ser tirada da história e “sovra veritevole fondamento fondata”, mas, a partir do momento em que a poesia é “dall’istoria differente”, ao poeta é consentido, “senza rispetto alcuno di vero o di istoria”, fantasiar e inventar acerca dos factos, “co ’l vero alterato il tutto finto accompagnando”²². É a poética do “vero condito in molli versi”, que permite à mentira fazer-se veículo de verdade, como o torrão de açúcar que adoça o amargo do remédio. Assim, “succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l’inganno suo vita riceve” (*Gerusalemme liberata*, 1.3.7-8). A poesia é útil engano, mentira que tem por fim o bem, porque, aquilo que conta, em poesia, não é o verdadeiro ou o falso, que pertencem a um horizonte filosófico, mas a verosimilhança,

¹⁹ Giovan Battista Pigna, *I romanzi* (1554), a cura di Salvatore Ritrovato, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997, p. 96.

²⁰ Cf., sobre o assunto, as reflexões de Carlo Ginzburg, *Ekphrasis and Quotation* (1988), trad. it. “Descrizione e citazione”, id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38.

²¹ Cf. Claudio Scarpati, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, C. S., Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 3-34; Sergio Zatti, *Il linguaggio della dissimulazione nella “Liberata”*, id., *L’ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 111-145.

²² Torquato Tasso, *Discorsi dell’arte poetica*, id., *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 17.

como dizia Aristóteles. A verdade, desse modo, será atingida pela poesia, não através da verdade da história, mas através de uma verdade mais profunda, que consiste em “considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto all’universale che alla verità dei particolari”²³. O que conta, de facto, é a possibilidade da ficção, que não deve parecer inverosímil (portanto, o assunto é tirado da história, “dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti”), mas também não deve impedir o exercício da invenção: “Non tocchi ancora il poeta quelle cose che non possono esser trattate poeticamente e ne le quali non ha luogo la finzione e l’arteficio”²⁴.

A mentira será, afinal, sempre superior à verdade, em termos de deleite, de tal forma que, no poema, o autor se pergunta: “Magnanima menzogna, quand’è il vero / sì bello che si possa a te preporre?” (*Gerusalemme Liberata*, 2.22.3-4). A poesia será, pois, graças à alegoria, que a enche de “sensi occulti e misteriosi”, “eccesso della verità” (*Giudicio*, pp. 19-20): não simplesmente verdadeira, enquanto historicamente fundada, mas, mais do que verdadeira, espaço para além da história. “La poesia tassiana celebra a un tempo la verità strappata alle tenebre, e le tenebre che questa verità dissimulano, poiché quello strumento dell’inganno che è il linguaggio dei poeti, è anche la sola via d’accesso alla verità”²⁵.

A literatura há-de precisar, então, da mentira, porque o seu objetivo não é reproduzir a realidade, mas realizar o belo. No final do exame das *Argutezze*, no seu *Cannocchiale aristotelico* (1654), Emanuele Tesauro proclama que “l’unica lode delle Argutezze, consiste nel saper ben mentire”. A legitimação da mentira deriva da separação entre verdade e deleite: “togli da queste undici Argutezze ideali ciò che vi è di falso: e quanto vi aggiungerai di sodezza, e di verità; altrettanto lor torrai di bellezza e di piacere”²⁶. Não se trata somente, todavia, de uma celebração do prazer que nasce do que não é verdadeiro: há também, em Tesauro, a convicção de que o poeta, através do falso, alcança uma verdade mais secreta e escondida. Toda a poética barroca se funda, de

²³ *Ib.*

²⁴ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, p. 109.

²⁵ Sergio Zatti, *cit.*, p. 145.

²⁶ Cita-se de Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670 (reed. facsimilada, Savagliano, Artistica Piemontese, 2000), p. 491.

facto, sobre a necessidade da ficção e da mentira. A arte e a literatura não podem reproduzir a realidade senão a custo de uma traição, porque o mundo não é feito de palavras. À literatura compete, portanto, ir à procura de uma verdade que fica para além da realidade, a descobrir através da alegoria e da metamorfose. A mentira, por um lado, é aquilo de que a verdade precisa, porque dela é, ao mesmo tempo, instrumento e protecção – conforme afirma Massimiliano Palombara no seu tratado hermético *La bugia* (1656), onde apresenta a mentira como instrumento da razão que “tra l’incertezze e i dubbi dell’ignoranza ci fa distinguere il vero dal falso”, mas também como máscara ideal da verdade, para a proteger de incrédulos e ignorantes²⁷.

5. HISTÓRIA E INVENÇÃO

SE A HISTÓRIA NÃO BASTA para conhecer a experiência humana, a literatura sabê-la-á integrar, por ser, como diz Manzoni em *Fermo e Lucia*, “una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati”. Permanece o problema do carácter fictício da literatura, que se arrisca a tirar-lhe credibilidade e veracidade. Ficção e realismo, todavia, não se contradizem, porque a ficção é uma forma de realismo. Se a literatura falsifica e confunde a realidade, o escritor tem à sua disposição instrumentos de resistência, como o mostra a reflexão de Manzoni, mesmo no cerne dos *Promessi Sposi*.

A partir do momento em que o limite do realismo é intrínseco à literatura, sendo feita de palavras (as quais, por natureza, são enganadoras), o escritor dever-se-á mover como um equilibrista, entre realidade e linguagem²⁸. A escrita trai sempre a realidade. Ao transcrever a experiência do camponês, “il letterato, parte intende, parte fraintende, dà qualche consiglio, propone qualche cambiamento, dice: lasciate fare a me; piglia la penna, mette come può in forma letteraria i pensieri dell’altro, li corregge, li migliora, carica la mano, oppure smorza, lascia

²⁷ Citado de Cardini, *cit.*, p. 18.

²⁸ Cf. Umberto Eco, “Il linguaggio mendace in Manzoni” (1989), *id.*, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 25-52; Roberto Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri Lischi, 1996.

anche fuori, secondo gli pare che torni meglio alla cosa: perché, non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a suo modo” (cap. XXVII). A distância entre natureza e escrita, experiência e literatura, não poderia ser maior. Manzoni mostra então a consciência de que o realismo, em literatura, não é possível? Um espaço para a representação literária da realidade, afinal, nos *Promessi Sposi*, permanece: é a linguagem natural dos humildes, que não é infirmada pelo artifício e pela mentira. A pô-la em cena, é, porém, o autor, que usa uma linguagem literária. A sua verdade residiria então, segundo Eco, na figura da hipotipose, a evocação, através da linguagem verbal, do que não é verbal. “Macchina linguistica che si celebra nel negarsi, il romanzo ci dice qualcosa su altri modi di significare, e ci suggerisce che esso, cosa verbale, di questi mondi sta al servizio, perché è racconto non di parole ma di azioni, e persino quando racconta parole le racconta in quanto hanno assunto funzione di azione”²⁹.

No discurso *Del romanzo storico, e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1830), Manzoni reconhece que não só a literatura, mas também a história, tem necessidade da ficção: “è una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere. La storia, quando ricorre al verosimile, non fa altro che secondare o eccitare una tale tendenza”. A categoria aristotélica de verosímil continua a ser o instrumento para ligar, sob o signo da lógica, ficção e realismo. Se a palavra é traição necessária à realidade, é também o único instrumento para exprimir aquelas cores da experiência humana que a história não pode restituir. A invenção poética é, como tal, necessária ao romance, que radica na história, mas da história deve também ler aquilo que o facto puro não diz. Por si só, a história seria uma sequência de factos que não pode contar emoções e sentimentos: essa é a tarefa da literatura. Os comportamentos mistos de história e invenção são, pois, a única chave para entrar na história, mais do que na historiografia (que é incapaz de contar a experiência individual) e mais do que no romance (que é desprovido de fundamento, verdade e realidade).

²⁹ Umberto Eco, *cit.*, p. 52.

6. PARA ALÉM DO REALISMO

O PROBLEMA DA RELAÇÃO entre realidade e ficção é, portanto, central, para o pensamento italiano, ao longo de uma linha que se prolonga desde Dante até Gadda e Manganelli. Não se trata, contudo, de uma oposição: nenhum dos apoiantes do realismo considera que a literatura se limita a imitar e reproduzir o mundo, tal como nenhum dos apoiantes da ficção ou da mentira considera que a literatura não tem relação com a realidade. Pelo contrário, a ficção é um instrumento estético para indagar o mundo de forma diversa, deformando-o, interrogando-o, sob uma lente que o modifica e o transforma, porque só abrindo a estrada a um conhecimento que saiba olhar para além da evidência, incidindo sobre o mistério do que está escondido e é obscuro, a literatura colhe o seu sentido e a sua linfa. Sem ficar nivelada pelo mundo, mas também sem renunciar a esse mundo, como nos ensinou, primeiro entre todos, Dante.

Não se trata, pois, de regressar à clássica oposição entre realismo e ficção, mas de indagar os modos (paralogismo, figuratividade, alegoria, paradoxo, hipotípose, ilusionismo, alucinação, opacidade) através dos quais a literatura, ciente da sua ficção, procurou dialogar com a realidade³⁰, porque a obra de literatura, como qualquer obra de arte, é um acréscimo de verdade, capaz de ser, ao mesmo tempo, a coisa representada e algo mais, enriquecimento e iluminação³¹.

³⁰ Cf. também Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

³¹ A lição de Gadamer continua a ser imprescindível: “Il mondo che appare nel gioco della rappresentazione non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale *in una più intensa verità* del suo essere. [...] L'immagine non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato. In base a questo esempio si fa evidente che l'arte, in generale e in un senso universale, apporta una crescita nell'essere in quanto gli conferisce il carattere di immagine. Parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è” (Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo* [1960], trad. it. Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1995, pp. 171 e 177).

LITERATURA COMPARADA. IMAGINAR, INTERROGAR

RITA MARNOTO

1. UM FANTASMA

NA INTRODUÇÃO AO SEU MANUAL, *La littérature générale et comparée*, Daniel-Henri Pageaux recorda, ironicamente, a história de Madame du Deffand, que não acreditava em fantasmas, mas tinha medo deles. Vem isto a propósito do espaço transversal ocupado pela literatura comparada, um espaço que, nos nossos dias, se continua a alargar por novos âmbitos, em constante desenvolvimento e reformatação. Essa feição metamórfica não pode deixar de colocar múltiplas dificuldades a qualquer tentativa de sistematização de campo. Nesse quadro, a via hermenêutica tem vindo a ser frequentemente apresentada como modo de acautelar a fidelidade à situação e o bom senso das interpretações. Isto sem esquecer que Hermes, a divindade mediadora entre os deuses e os homens, os mortos e os vivos, era também ladrão, mentiroso e intriguista. Bem se compreendem, pois, as perplexidades partilhadas por Pageaux e por Madame du Deffand, ao confrontarem-se com uma área disciplinar tutelada por um pagão, que tanto descobre, como encobre a verdade.

Nas últimas décadas, a literatura comparada tem sofrido uma franca expansão, pelo que diz respeito quer aos domínios de pesquisa em que se inscreve, quer ao lugar que ocupa nos *curricula* e, de uma forma mais abrangente, no contexto institucional.

No campo disciplinar, têm-se vindo a desenvolver, pelas suas encostas, áreas de investigação de grande sucesso, como a tradutologia, os estudos interartes, os estudos coloniais, pós-coloniais, de género e vários

Retomo investigações realizadas para provas de agregação, no intuito de as dar a conhecer a um público mais vasto.

outros âmbitos ligados ao culturalismo. A relação que cada um deles mantém, por um lado, com a literatura comparada, e, por outro lado, com a linguística e as ciências sociais, vai sendo negociada, caso a caso, nas rubricas do *import* e do *export*, pelo menos quando os registos não são lacunares.

Não restam dúvidas de que os novos planos de estudo lhe concedem um espaço mais amplo, com a criação de disciplinas como Estudos Interartes, Estudos Culturais, Estudos Luso-Italianos ou, especificamente, Literatura Comparada. Muitas dessas matérias ficam, porém, confinadas a itens de opção, e, como tal, sujeitas às contingências da ordem do dia. Apesar disso, a sua leccionação é extremamente ambicionada, pela parte de docentes com a mais diversa proveniência disciplinar. Mas não funciona, na Universidade de Coimbra, um primeiro ciclo em comparatística, ou por escassez de público e de recursos, ou pelo adiamento do debate em torno da razão de ser da consagração de um primeiro ciclo a essa matéria. Não restam dúvidas de que a integração europeia e o processo de Bolonha têm vindo a possibilitar um confronto mais próximo com outras geografias. Essa aproximação é vital para o estudo de uma literatura que, como a portuguesa, sempre seguiu tendências, movimentos, correntes e autores ligados a países estrangeiros. Tem-se hoje uma noção muito clara de que um conhecimento mais profundo da literatura portuguesa só pode ser alcançado por essa via, e de que, como tal, as pesquisas em torno de certas áreas, como a canonicidade do classicismo, necessitam absolutamente dessa interface.

Pelo que diz respeito às relações entre Portugal e Itália, sedimentaram-se, nos últimos anos, várias iniciativas institucionais, com a edição de uma nova série da revista *Estudos Italianos em Portugal*, que vai no quarto número anual, a criação da colecção *Leonardo*, a realização dos *Encontros de Italianística*, que vão na sua quinta edição, ou a participação portuguesa na *BiGLLI – Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana*. O Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra organiza ou participa em todas estas iniciativas, sendo aquela revista dirigida e patrocinada pelo Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, a série *Leonardo* apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian e este índice publicado pela casa Salerno, com a colaboração da UNESCO. Num âmbito mais lato,

recorde-se o trabalho levado a cabo pelo Centro de Estudos Sociais, laboratório associado, com sede em Coimbra, pelo Centro de Literatura Comparada, que funciona na Faculdade de Letras de Lisboa, ou pela Associação Portuguesa de Literatura Comparada, sob pena de omitir tantas outras instituições de relevo.

Contudo, quem atentar na recente *Letteratura comparata*, de Nicola Gardini, ficará profundamente insatisfeito com o espaço que, entre as tantas literaturas que dão lastro ao volume, é reservado às literaturas de língua portuguesa. E ainda mais o ficará ao folhear, sem resultados concretos, as 1124 páginas do décimo segundo volume da *Storia della letteratura italiana* da editora Salerno, intitulado, *La letteratura italiana fuori d'Italia*. Por sua vez, um estudante que não conheça o idioma italiano, ou até qualquer pessoa interessada em aceder a um compêndio de literatura italiana em língua portuguesa, não têm essa oportunidade. Em Portugal, os manuais de literatura italiana editados contam com cerca de meio século, encontram-se desactualizados e estão fora de mercado.

Bem sabemos como o trabalho de pesquisa e formação se confronta com a escassa importância dada à cultura humanística pela nossa sociedade. Se tantas das iniciativas actualmente levadas a cabo são reconduzíveis à preocupação de apresentar índices numéricos que assegurem a sobrevivência de centros e associações, os actuais estilos de vida deixam cada vez menos tempo para a leitura e para a sua fruição, quer se trate de meia dúzia de versos, de um extenso romance, ou de um simples artigo de opinião. Mas quando o professor coloca sobre a mesa textos teóricos, a situação agrava-se, em virtude das resistências logo à partida suscitadas. Uma antipatia que, na primeira oportunidade, transborda sobre os estudos culturais, onde se infiltrará por um esteiro eventualmente dotado de fluidez. Apesar disso, o estatuto de investigador comparatista pode até ser uma meta ambicionada, e é-o tantas vezes, tratando-se de uma etiqueta cómoda, para quem não se quer comprometer com questões nacionais ou áreas departamentais, preferindo situar-se num terreno movediço, que lhe ofereça a possibilidade de se deslocar para uma literatura nacional, ou de se libertar do seu domínio, logo que surgir uma oportunidade conveniente.

O confronto desta aparente ligeireza com a imagem do comparatista, qual estudioso que carrega uma bagagem de excepção com um à

vontade que lhe permite identificar, em dois tempos, o fio condutor do mais complexo dos assuntos, não poderá senão acentuar o desnorde de Madame du Deffand. Quem lê as páginas que Marius-François Guyard ou René Etiemble consagram ao *équipement du comparatiste*, fica surpreendido com o quilate da preparação que lhe é supostamente exigida: convívio com coleções de revistas e arquivos pouco conhecidos, preparação nas áreas da história, da sociologia, da musicologia, das artes plásticas, das *ciências diagonais* e da teoria da literatura, vocação enciclopédica, sensibilidade à beleza literária, conhecimento das línguas e literaturas de vários povos. Com a abertura da comparatística às literaturas do Oriente e às literaturas de países emergentes, como a Índia, a China, a África do Sul ou o Japão, o quadro torna-se ainda mais avassalador. Este é o comprador incómodo. A pesquisa de tão vastas matérias exige-lhe uma dedicação intensa ao trabalho científico, num momento em que as instituições académicas tendem a funcionar, cada vez mais, como redes de administração. O seu olhar penetrante permite-lhe um domínio relacional das matérias informado, versátil e de longo alcance, com uma agudeza que o entrecruzamento dos assuntos parece favorecer. A vastidão dos domínios implicados, quando associada ao polimorfismo da sua prática e a um saber tentacular, converte-o numa sombra omnipresente e numa ameaça para os saberes confinados por barreiras defensivas.

Pero que las hay, las hay.

2. VIAS METODOLÓGICAS

AS TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO da literatura comparada, tal como são apresentadas em manuais ou estudos de síntese, continuam a remeter, de uma forma ou de outra, para a conceptualização de Paul Van Tieghem, quando, em 1931, afirmava que, objecto de estudo da literatura comparada, são, fundamentalmente, as obras de diversas literaturas, nas relações que mantêm umas com as outras. Se, por um lado, o crítico francês, autor do primeiro manual que, no século XX, foi dedicado à matéria, não aprofunda a radicação epistemológica da área em foco, por outro lado, a delimitação do seu objecto de estudo é enunciada com uma flexibilidade que lhe permitiu ir resistindo à passagem

do tempo. Ponderadamente, Van Tieghem refere-se, de um modo abrangente, a *obras*, o que poderá implicar contextos, autores, correntes, línguas, e assim sucessivamente, e a literaturas que classifica como *diversas*, evitando enfrentar o problema das nacionalidades, ao mesmo tempo que parece deixar em suspenso um espaço profético, aquele espaço onde, em anos mais recentes, se viria a inscrever a problemática do multiculturalismo, nomeadamente nos termos em que tem vindo a ser desenvolvida pelos estudos culturais.

É sabido que cada texto literário se insere num contexto mais vasto, susceptível de o diferenciar de outros textos e de corroborar uma melhor compreensão da sua especificidade. Mas a consciência de que será simplista padronizá-lo em função de uma geografia política ou de um mapa linguístico é, nos tempos que correm, cada vez mais forte. Na verdade, a abordagem comparatista tende a ser sentida como uma via de indagação absolutamente necessária para o estudo mais aprofundado das chamadas literaturas nacionais. Kafka é o exemplo padrão que continua a ser apresentado pelos manuais de literatura comparada. Para este escritor, o alemão é plataforma comum entre contextos de ordem extremamente diversificada. Encontra-se profundamente ligado à cultura hebraica, que era a da sua família, e ao espírito europeu de início do século, em correlação com a sua formação universitária e com as suas leituras. Teve nacionalidade austríaca, pois a Boémia fazia parte do Império Áustro-Húngaro, mas, a partir de 1919, passou a ser checo. Outro exemplo de transversalidade é o de Antonio Tabucchi, nascido em Itália, mas que possui também nacionalidade portuguesa, e tanto escreve em italiano como em português. Por sua vez, o lastro de línguas como o latim, modalidade de comunicação intelectual intercontinental, desde o tempo do Humanismo até às Luzes, como o português, entre o espaço europeu e os domínios coloniais, ou o inglês, língua do Império, e o espanhol-castelhano, gera zonas de interação que tornam artificial qualquer tentativa de delimitação de campo com barreiras estanques.

A área italiana possui especificidades que conferem um alto grau de problematidade à sistematização relacional dentro do seu próprio âmbito. Apesar de a expansão por outros continentes ter deixado gravadas marcas significativas (desde as *jeans* e a Little Italy ao garibaldismo), não teve expressão no plano da ocupação colonial, já que as

relações com os novos mundos se processaram, primordialmente, através do intercâmbio mercantil. Todavia, uma história de sucessivas rupturas e conjunções confere ao seu tecido interno um carácter fortemente compósito. Tomada à letra, uma delimitação rígida dos seus limites políticos, linguísticos ou de outra ordem, poder-nos-ia levar a admitir que um trabalho consagrado a dois poetas essenciais do cânone literário italiano, *i due Guidi*, Guido Guinizzelli, bolonhês, e Guido Cavalcanti, florentino, resvalaria para o domínio da literatura comparada. Integram-se em domínios territoriais cujos poderes são autónomos (Bolonha e Florença), e seguem tradições linguísticas diversificadas. Levado até às suas últimas consequências, este ponto de vista poder-nos-ia conduzir à conclusão de que a literatura italiana só existiria depois de 1861, quando Vittorio Emanuele II unificou, politicamente, a Itália.

A questão continua a ser, na actualidade, motivo de reflexão, em particular pelo que diz respeito ao manejo literário-filológico que da mancha dialectal é levado a cabo. O fenómeno nada deve a contingências. Não estão em causa casos isolados, mas vagas de fundo que movem um público e um mercado editorial massificados. Algumas delas propõem-se, muito simplesmente, recuperar a expressividade dialectal, outras decorrem de propósitos eruditos. Para escrever os poemas depois reunidos em *La meglio gioventù*, Pasolini estudou com grande finura, durante o período em que fez a sua formação académica, na Universidade de Bolonha, o provençal e o casarsese, dialecto falado na sua terra de origem, no Leste dos Friuli. Propunha-se consumir uma ruptura com as convenções vernaculares oitocentistas, que tinham por grande expoente, nos Friuli, o poeta Pietro Zorutti, através da criação de uma nova amálgama linguístico-literária. Ao longo do seu percurso intelectual, interessou-se por essa linha de indagação, que ampliou, com a pesquisa acerca de grandes mitos, e cruzou com o experimentalismo de vanguarda, nos anos da revista *Officina*. Em 1975, publicou uma revisitação da sua própria poesia, em função de uma sensibilidade que acompanhava as convulsões dos tempos, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*.

Por sua vez, são evidentes os sinais da galáxia de perspectivas que prolifera no seio de um *mare magnum* de metodologias, autores e textos. Neste panorama, é com preserverante labor que vão sendo

regularmente editados manuais de literatura comparada com intuítos sistemáticos e de actualização. Os propósitos de *rappel à l'ordre* ficam patentes na divisão interna e nas sùmulas de instruções para uso nocional, algumas delas muito bem feitas, que neles ficam contidas. Decorrem, de uma forma ou de outra, de um duplo ponto de vista, entre uma grelha de casos de estudo e a apresentação de uma metodologia que possa orientar a análise.

Em *Vergleichende Literaturwissenschaft*, de Manfred Schmeling, são consagrados capítulos distintos, elaborados por vários críticos especializados, à periodização literária; à influência e à estética da recepção; à tematologia; aos géneros literários; à tradução literária; e à relação entre a literatura e as outras artes. Mas, ao concluir a obra, o crítico alemão nota que, para enfrentar os grandes problemas que se colocam à literatura comparada, é necessário ultrapassar comparações pontuais, em prol de uma visão parorâmica fundamentada, pelo que diz respeito quer à periodização literária, quer à indagação de fontes e empréstimos, à estética da tradução, à tematologia, às relações entre literaturas consideradas através da estética da recepção ou aos estudos interartes.

Ao consultarmos um manual mais recente, como *La littérature générale et comparée*, de Daniel-Henri Pageaux, verificamos que a repartição da obra, conquanto pressuponha os avanços entretanto verificados no campo da teoria, segue uma repartição ainda mais fluida, consagrando, contactos e trocas; leituras, onde se inclui a tradução e a recepção crítica; imagens; temas; mitos; formas, géneros e modelos; história e sistema literários; literatura e artes; e, finalmente, investigação e pedagogia. Ao longo do livro, as remissões mútuas mostram-se uma constante, de capítulo para capítulo ou de item para item. Não são tão-só imagens, temas e mitos a erigirem-se em zonas polarizadoras, mas também a teoria da recepção.

Quanto aos manuais de literatura comparada editados em Itália, destaco os dois últimos. O dirigido por Armando Gnisci foca a história comparada da literatura; as Antiguidades europeias; temas e mitos literários; géneros literários; literatura e outras artes; viagens e literatura; tradução literária; imagens do outro, imagologia e estudos interculturais; multiculturalismo, estudos pós-coloniais e descolonização; e feminismo e estudos de género. O de Nicola Gardini considera, como áreas da comparatística, uma tradição articulada entre intextualidade,

cânone, gêneros, temas e motivos; tradução; recepção; estudos culturais; e estudos de gênero. A actualização informativa que caracteriza o primeiro deles, ainda mais acentua quanto em comum têm as novas áreas apresentadas. Por sua vez, no segundo, a parte mais extensa do manual é reservada a *case studies*, organizados em torno de épocas, e de formas e gêneros, seguindo, como tal, uma tendência corrente dos estudos literários e das ciências humanas em geral.

Na verdade, e de um modo ou de outro, todos eles partem de uma abordagem plúrima, cruzando núcleos de ordem semântica (viagens, temas, etc.) com núcleos de ordem literário-teorética (gêneros, formas, etc.) e de ordem metodológica (história da literatura, sociologia da literatura, etc.). Nela se espelha, concomitantemente, a situação de dualidade já descrita por Ruprecht, quando distingue dois planos, o *conformacional*, em função do qual os fenómenos tenderão a ser estudados a partir de uma apreensão intuitiva, e o *institucional*, que decorre da pessoa do investigador e do seu posicionamento em relação ao meio académico. De facto, cada um dos manuais parece privilegiar certos núcleos de autores, obras, literaturas e perspectivas metodológicas específicas. O de Pageaux é recoberto como que por um véu nutrido de um profundo conhecimento da imagologia, o de Gardini centra-se numa área de *case studies* que será familiar ao seu autor, e assim por diante. Outras *défaillances du faire cognitif*, como notava Ruprecht? O comparatista não é, nem pode ser, de modo nenhum, alguém que se afeiçoa a certos objectos de estudo e que vai recorrendo a métodos que se sucedem ao ritmo das ocasiões. Talvez fossem razões dessa índole que levaram Aldridge a proclamar que *method is less important than matter*. Ora, é sabido, pelo menos desde Karl Popper, que uma disciplina científica é um coaglomerado de problemas e de soluções provisórias. Popper mostra muito bem que esse todo é limitado e se encontra em permanente reconstrução.

É a constante disponibilidade para o estudo de objectos muito diversos, que podem não ser dados à partida, e para a escolha de métodos de abordagem específicos, que é dizer, para estabelecer pontes entre áreas do saber e perspectivas de interpretação crítica diversificadas, que é própria da literatura comparada e que fundamenta o seu valor de interrelação.

Por isso, *method is as important as matter*.

3. INTERROGATIVOS

PREOCUPAÇÕES COMO ESTAS POSSUEM, aliás, raízes profundas, que radicam na inquietude com que a teoria crítica se tem vindo a interrogar acerca da literatura comparada. Se Schmeling coloca na base de todo o labor comparatista *eine eigene Fragestellung*, o primeiro *Fragesteller* de impacto foi o Benedetto Croce que, em 1903, das páginas do primeiro número da revista *La Critica*, se interrogou, numa antecipação sartreana, “Che cosa è la letteratura comparata”, um título que fez história.

A ideia de que a procura do conhecimento só pode proceder através do confronto encontra-se bem radicada na história do pensamento. Aristóteles, na *Tópica*, retinha-a como grande princípio de todas as ciências. A dialética medieval explorará até à exaustão as técnicas da *disputatio*, que envolvem não só a pergunta e a resposta, como também todas as circunstâncias da argumentação. A *conversazione* polariza o universo antropológico renascentista. Por sua vez, John Stuart Mill recupera essa ideia através da mediação socrática, para além do peso da autoridade religiosa que sobre ela gravava, ao passo que Feyerabend a usa enquanto princípio da proliferação das teorias. Não será este o momento adequado para analisar os resultados de cada um dos posicionamentos evocados. Importa, antes, pôr em relevo o facto de que, sendo a pergunta lugar do confronto entre o diverso, ela foi colocada, por todo um filão crítico, no cerne do procedimento comparatista.

No artigo de *La Critica*, Croce perspectiva os dois caminhos que, em seu entender, se abrem aos estudos comparatistas: por um lado, o da mera erudição; por outro lado, o do estudo dos antecedentes, próximos ou remotos, práticos ou ideais, filosóficos ou literários, transmitidos através da palavra ou de outras formas de expressão artística, e que constituem a explicação completa da obra. O primeiro parece-lhe fastidioso, o segundo corre o risco de, em seu entender, não se diferenciar da história da literatura. Acaba por advogar uma via mediana, em que prevaleça a segunda tendência, que foi a que sempre procurou, ao longo da sua deriva, sem que nunca tivesse chegado, porém, a uma resposta acabada.

O pensador italiano trilhava vias que depois iriam ser seguidas por outros eminentes críticos, ao colocarem-se a mesma questão, como Earl

Miner ou George Steiner. Para Croce, a comparação não é apanágio exclusivo dessa área de estudos, ideia que será reforçada por Miner, Steiner e outros. Miner desenvolve o seu pensamento por via de redução, pois entende não existirem normas de *comparabilidade*. Steiner procede por extensão, ao considerar a comparação inerente a qualquer processo cognitivo, o qual nunca será, em sentido estrito, um processo de conhecimento, mas de re-conhecimento.

A indefinição de Croce paira, ainda hoje, sobre este domínio de estudos. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, é o título do manual recentemente publicado por Pierre Brunel, Claude Pichois e André-Michel Rousseau. No capítulo final, é-lhe reconhecida uma função heurística, cujas modalidades, porém, deverão ser adaptadas a cada caso, de tal forma que o comparatista seja um "*spécialiste*" de *générations*. A obra revela um conhecimento de domínios de estudo, de literaturas, línguas e metodologias extremamente extenso. Não obstante, as ideias condensadas na sua conclusão não vão além de um quadro vago e carente de sentido específico.

A série de questões enunciadas, aqui necessariamente apresentada nas suas linhas gerais, é a ponta de um icebergue onde se avoluma um conjunto de considerações teóricas de grande espectro. Tem no seu cerne um percurso de reflexão disciplinar que se estende desde os primórdios do século XX, com Croce, até aos nossos dias. A partir do Pós-guerra, ganhou densidade com a confluência de contributos ligados à teoria literária, à filosofia e às ciências sociais, que giram em torno da discussão acerca da linguagem. O confronto do literário com áreas que lhe são adjacentes, e não só no campo das humanidades, como também no campo das ciências exactas, fomentou, por consequência, o desenvolvimento de um espaço interdisciplinar que envolveu, muito directamente, a literatura comparada, e que teve grande impacto sobre o repensamento dos seus princípios metodológicos.

4. HERMENÊUTICA

A PERGUNTA ACERCA do que é a literatura comparada conflui naquela vasta indagação de ordem hermenêutica que se afirmou, no século XX, como proposta filosófica global. Hermes não só entregava as mensa-

gens dos deuses, como se fazia também seu intérprete, tornando-as inteligíveis, clarificando-as, comentando-as ou explicitando a respectiva simbologia. O fascínio da civilização grega por Hermes traduz aquela aspiração ao infinito da eterna metamorfose, representada por um deus volátil e ambíguo, ora jovem, ora idoso. Não conhecendo limites espaciotemporais, é-lhe dado estar em toda a parte ao mesmo tempo, numa atitude de permanente procura. Ora, o propósito de indagação, para lá de barreiras ou de situações definidas de antemão, é o território da comparatística. Sendo a pergunta lugar do confronto entre o diverso, a atitude hermenêutica apresenta-se como garante da abertura com que o objecto é apreendido, para depois proceder por exclusão dos argumentos que se revelam obstrutivos e por preponderância de razões, tendo na linguagem o seu campo de indagação privilegiado.

A necessidade de conceber um espaço de cruzamento entre um fenómeno literário e um outro fenómeno, no âmbito da sua compreensão e da sua interpretação, põe em jogo, com efeito, factores de ordem muito complexa, que implicam, além dos intervenientes directos num acto comunicativo e dos seus sequazes, também tempo, espaço e linguagem. Envolve, pois, toda aquela corrente de pensamento centrada em torno do conceito de *Dasein*, a partir do qual Heidegger orienta a questão em sentido ontológico, desenvolvendo os *Existentialien*. Desvinculada do historicismo, a hermenêutica ganha primordial importância, na medida em que o *Dasein* só pode ser explicado e clarificado através de uma pré-compreensão, que é a estrutura do *ser no mundo*, com abertura à alteridade e a perspectivas muito alargadas. Situam-se num horizonte de possibilidades históricas que são também, em sentido amplo, possibilidades linguísticas.

O pensamento de Heidegger, à medida que se vai expandindo, confere crescente importância à linguagem, na medida em que o ser só se dá através dela. Essa dimensão virá a ser explorada pela ontologia hermenêutica, com Gianni Vattimo e Hans-Georg Gadamer. Gadamer, em particular, considera-a como jogo que envolve toda a situação existencial. Na sua perspectiva, o homem move-se por entre determinadas regras do sistema linguístico que constituem, em sentido lato, a tradição, e que devem ser aceites como pressuposto da experiência. Na mediação entre falantes que se processa através da linguagem, são trans-

portadas verdades adquiridas, donde decorre o recolocamento da tensão entre experiência e elemento linguístico. A perspectiva segundo a qual não há verdadeiro saber nem verdadeira experiência à margem de um questionamento, levou-o a privilegiar as formas de manifestação artística como modalidade de abertura à indagação da verdade e como pressuposto de toda a experiência.

A negatividade da experiência corresponde ao reconhecimento de um limiar a partir do qual se estende o interesse pelo saber e a curiosidade científica, feita interrogação, qual *docta ignorantia*. Por isso, e sempre de acordo com o pensador alemão, é a própria essência da pergunta que implica que ela tenha um sentido orientado, que é também a direcção no âmbito da qual se move uma resposta sensata. Se não desemboca num vazio, é porque brota de um horizonte interrogativo consistente. A abertura pressupõe, assim sendo, uma delimitação dos princípios em que se baseia, a qual é, por si, conhecimento. Cada pergunta parte de uma situação que define as fronteiras do seu espaço e do seu tempo, bem como as correlatas possibilidades de visão, ou seja, um horizonte, que pode ser abrangente, limitado, fixo ou em movimento. A aquisição de conhecimento procede, então, segundo Gadamer, em direcção à captação do horizonte apropriado para colocar a pergunta. Qualquer definição é a resposta a uma questão, que interpreta historicamente, pelo que o método e a sua aplicação são sempre guiados pelo âmbito da pergunta que os sugere.

As estruturas de um determinado horizonte de compreensão assentam naquilo que designa como *prejuízos*, conceito que redime da conotação negativa que lhe tinha sido atribuída pelo Iluminismo, paralelamente à noção de *autoridade*. Em seu entender, a busca de racionalidade, nos termos em que foi perpetuada pelo historicismo oitocentista, visava uma objectividade do conhecimento que contraria a continuidade de toda uma tradição. A razão só pode ser actualizada em determinadas condições históricas. Por sua vez, a autoridade é drasticamente distinta do obscurantismo e do seguidismo cego, partindo do princípio de que a verdadeira autoridade é mantida, perpetuada e reafirmada pelo consentimento daqueles a quem diz respeito. Da reabilitação da autoridade e da tradição, nesses termos, resulta a negação da sua oposição à razão, legitimando assim o prejuízo. A distinção entre a sua probidade e a sua arbitrariedade efectua-se no

tempo. Passado e presente não são blocos estanques, encontrando-se ligados pela tradição, que é fonte de capacidade cognitiva. Por isso, o conhecimento não pode ser entendido como resultado de uma subjectividade, mas antes do posicionamento dentro dessa tradição, em cujo âmbito passado e presente se encontram intimamente fundidos. Os prejuízos do intérprete são expressão de verdade embebida pelo contexto da tradição, o que faz emergir o conhecimento genuíno. Então, um texto representa muito mais do que as intenções do seu autor, pois agrega igualmente as leituras históricas inseridas em cada horizonte, também ele histórico, num processo de interrogação constante, que põe à prova essas opiniões prévias, e que só se pode fazer através da mediação linguística. É nesse ponto que o conhecimento de uma situação hermenêutica se encontra com o horizonte que lhe é próprio, e a relação dialógica promove a intersecção entre intérprete e texto, pergunta e resposta, enfim, tradição e horizonte de compreensão onde se encontra incorporada. Como tal, o conhecimento nunca pode ser completo, tendo cada situação histórica o seu próprio horizonte. Quer o intérprete, quer a tradição específica em que cada um deles se insere, têm o seu próprio horizonte, pelo que qualquer horizonte é uma fusão de horizontes.

Tendo em linha de conta a excepcional craveira do pensamento de Gadamer, bem se pode considerar o entusiasmo das reacções suscitadas, algumas delas de extremo impacto, como é o caso das que ficam contidas em *Zur Logik der Sozialwissenschaften* de Jürgen Habermas. Na verdade, Gadamer não trata a hermenêutica como um método, mas antes como uma busca das condições da verdade, o que lhe valeu críticas, por operar uma deslocação da epistemologia para hermenêutica, estabelecendo uma oposição abstracta entre hermenêutica e experiência metódica. Além disso, o lugar que atribui aos prejuízos e à tradição, na compreensão e na interpretação, pressupõe possibilidades de circulação e de acesso à informação que a história tantas vezes desmente.

Este conjunto de questões irá marcar as relações entre hermenêutica filosófica e literária, a partir das quais se projectou um dos grandes movimentos de renovação da comparatística do século XX, a teoria da recepção.

5. TEORIA DA RECEPÇÃO

QUALQUER MANIFESTAÇÃO LINGUÍSTICA traz dentro de si outras enunciações, estando obviamente marcada pela alteridade, enquanto relação com outros interlocutores, consciências ou planos compreensivos e expressivos.

Que o *outro* habita a linguagem, bem o sabem os estudiosos, pelo menos a partir de Bachtin. Apesar de ser possível reproduzir, materialmente, o mesmo segmento verbal, não é possível repeti-lo como enunciação, já que uma enunciação é sempre nova. O crítico russo coloca uma questão muito premente, que diz respeito à possibilidade de estudar, cientificamente, unidades dotadas de carácter irrepitível. A resposta não pode deixar de ser positiva, já que a ciência passa sempre pelo estudo do singular, mas sem a pretensão de chegar a soluções absolutas, *ad aeternum*, numa permanente reconstrução do saber. Assim acontece com o estudo das relações mantidas entre as enunciações e os seus factores de ordem epocal, periodológica, genológica e assim sucessivamente. Daí o carácter intrinsecamente dialógico da linguagem e também da literatura. A enunciação é formalmente organizada, como tal, através de momentos extralinguísticos, que são dialógicos, mas está também ligada a outras enunciações, e esses momentos extralinguísticos e dialógicos penetram na enunciação, da mesma feita, a partir de dentro. Se qualquer manifestação linguística traz dentro de si as enunciações do *outro*, ela está obviamente marcada pela alteridade, considerada como relação com outra consciência ou com outro plano compreensivo.

A teoria da recepção recupera o valor dialógico da linguagem, nos termos de Bachtin, deslocando-a, todavia, para o campo da historicidade. A partir da concepção de horizonte, conforme concebida por Gadamer, Hans Robert Jauss e, com ele, a chamada escola de Constança, vincula a teoria da recepção literária a um *Erwartungshorizont* e ao tipo de abordagem pressuposta. Assim resulta superada a dicotomia, até aí sem solução, entre a ênfase, ou do papel do emissor, ou do papel do receptor. No primeiro caso, situava-se aquela crítica de fontes que, aplicada de forma mecanicista, remetia cada texto para um outro texto, situado a montante, que o tinha precedido. No segundo caso, situava-se a influência, que perspectivava de forma estática as repercussões de uma obra sobre outra que a seguisse. Ao considerar que a obra de arte

é recebida, interpretada e recriada de acordo com um horizonte de expectativas formado por uma tradição cultural, por um cenário sócio-cultural e por informações literárias previamente detidas, que orientam a compreensão do leitor, Jauss, seguindo os passos já anteriormente dados por Durisin, carrega novos dados para a comparatística e confere-lhes sistematicidade. Desta feita, recupera conceitos que há muito eram manejados pela crítica literária, mas para lhes dar um novo espaço de incidência, na medida em que períodos literários, géneros, fontes, influências, temas e mitos passam a ser considerados na sua dinâmica criativa, entre passado e presente, ao fazerem parte do horizonte do leitor. A partir do momento em que é valorizada a interação entre emissor, texto e receptor, tendo em linha de conta um contexto específico, nos seus aspectos sociológicos e históricos, então a apropriação de uma obra, num contexto diverso daquele onde foi produzida, implica um processo inerente a qualquer acto de comunicação. Por essa via, desfaz-se o preconceito da influência de uma literatura *maior*, que tem um papel activo, sobre uma literatura *menor*, considerada como ente passivo.

É claro que a teoria da recepção não pode ser reduzida a um bloco único, e o seu contributo para uma metodologia comparatista é aqui considerado como base geral, que foi explorada em várias direcções e complementada por outros contributos metodológicos. No quadro dos vários desenvolvimentos decorrentes da teoria da recepção, granjearam particular projecção as sistematizações de Wolfgang Iser e do Umberto Eco de *Lector in fabula* e de *I limiti dell'interpretazione*. O primeiro colocou a tónica sobre a *resposta do leitor*, mediante a qual este completa o texto, assim resolvendo aquela indeterminação, no acto de leitura, que o converte em seu *produtor*. Teve grande sucesso nos Estados Unidos, com Stanley Fish e o *reader-reponse criticism*. Mas, chegados a esse ponto, o círculo hermenêutico rompe-se, em prol do leitor. Por sua vez, o segundo mostrou como as estruturas do texto prevêm um leitor e um modelo de cooperação activa, de tal forma que o preenchimento de silêncios ou, até, de eventuais vazios, nunca desemboca numa deriva. Por via hermenêutica, Eco concebe uma metodologia comparatista com fundamentos semióticos.

O trabalho de Umberto Eco abre um capítulo marcante dos estudos de literatura comparada, apesar de a sua teoria crítica não se situar, tão explicitamente como em Jauss e Iser, no domínio da comparatística.

Trata-se, afinal, de um modelo semiótico do funcionamento geral do texto, aplicável a um espaço comunicativo muito vasto, para além do literário. Aliás, fora essa a via seguida pelo Roland Barthes de *Mythologies* e de *Le système de la mode*, quando contrapôs, às vias do formalismo, uma tipologia comunicativa que depois veio a ser desenvolvida pelos estudos culturais. Todavia, para que o literário não se dilua no comunicativo, enquanto objecto de estudo, tornam-se fundamentais quer a sua especificação, quer o reforço das articulações que o ligam a outros códigos. Na verdade, se a semiótica mostrou a diversidade do texto literário, relativamente ao jurídico ou ao jornalístico, pelo grande número de códigos que envolve, bem como pelo alto grau de informação que transmite, é a partir de uma ampliação da incidência da noção de sistema que, na senda de Lotman e Uspenskij, foi criado, por Even-Zoar, um modelo de relação intercódigos, o polissistema. Compreende e articula vários agregados semióticos, como sejam, o literário, outros sistemas de expressão artística e os sistemas da cultura. É um sistema múltiplo, formado por vários sistemas que se intersectam mutuamente e em parte se sobrepõem, ou com recurso a opções diversificadas, ou como um todo estruturado, cujos elementos são interdependentes. O literário, enquanto instituição, passa, pois, a ser compreendido e analisado na interrelação dinâmica e heterogénea entre os vários sistemas que o compõem e outros com que se articula, através de combinações em constante transformação – os processos de evolução literária.

As propostas que têm vindo a ser referidas, da teoria da recepção à teoria polissistémica, correspondem, de uma forma ou de outra, aos pressupostos hermenêuticos da indagação de sentido que levam à interpretação crítica ou semiótica, avançando para perspectivas metodológicas que, na sua fidelidade ao círculo hermenêutico, são trabalhadas a partir da integração da historicidade e da tradição. Nessa medida, complementam a indagação hermenêutica com uma perspectiva metodológica que terá de ser, necessariamente, fluida e abrangente.

6. ESTUDOS CULTURAIS

O DISTANCIAMENTO QUE HOJE SE VIVE, relativamente à vaga culturalista, viabiliza a elaboração não só de um balanço dos seus méritos,

como também dos factores que contribuíram para o seu apogeu e para a sua sucessiva evolução. Neste âmbito, tende a ser valorizada a reacção ao isolamento a que o fenómeno literário foi votado pela conceptualização da diferença e pelo formalismo. Recorde-se a deslocação operada, no campo filosófico, de um quadro que problematizava a relação entre consciência e realidade, para o plano da linguagem e da comunicação, naqueles mesmos anos em que o estruturalismo francês se difundia por toda a Europa e pelos grandes centros de produção cultural americanos, e em que a sociedade da informação e a informática registavam um incremento decisivo.

Foram tempos marcados pela recuperação do pensamento de Marx e de Freud, e também de Nietzsche, através de um movimento que ficou conhecido como *Nietzsche-Renaissance*. A questão da *diferença* emergiu, então, em primeiro plano, enquanto multiplicidade de forças não relacionadas, problematizando a possibilidade de elaborar uma codificação racional. A partir desse nó, distinguem-se duas linhas de pensamento. A primeira, procede por via afirmativa e decorre de Nietzsche. Considera a diferença plural, pois não concebe uma distinção única entre verdade e mentira, e reconhece o seu valor. A segunda, negativa, que tem por referência Heidegger, confere um alcance mais restrito à diferença, e não lhe atribui perspectivas. Em França, Giles Deleuze e Michel Foucault seguem a corrente nietzschiana, ao passo que Derrida se associa à facção heideggeriana.

Em Itália, um dos mais brilhantes seguidores de Heidegger foi Giorgio Agamben, e a vertente nietzschiana foi desenvolvida por Gianni Vattimo, com as *aventuras da diferença*. Vattimo retoma a separação entre ser e valor, evento e sentido, que Nietzsche tinha por *doença*, para considerar a diferença como antídoto contra a unidimensionalidade, o monolitismo, a imposição, a violência, a razão dogmática. O niilismo do filósofo alemão é relançado numa perspectiva construtiva, na medida em que a desagregação da unidade não se faz motivo da angústia de uma escolha, desenvolvendo-se antes em pensamento crítico. A diferença evita, então, qualquer tipo de desgaste discursivo ou de fácil conciliação dialéctica. A fundamentação que se encontra na sua base é uma fractura que não pode ser superada, mas que garante a problematização.

Por sua vez, Jacques Derrida elabora uma complexa conceptualização em torno da prática de desconstrução. Sustém que a ilimitada

produção de sentido brota do fragmento, das margens e da desarticulação do discurso. A diferença é, pois, o limite inefável para além do qual são possíveis pensamento e linguagem, pelo que é negativa. Não sendo possível reconstruir o sentido originário do texto, não resta ao crítico senão pôr a descoberto a sua desarticulação e a ausência de limites na produção de sentido. O seu estilo será, necessariamente, fragmentário e descentrado, numa confluência entre literatura e filosofia descrente na possibilidade de uma busca hermenêutica. As posições de Derrida tiveram grande receptividade nos Estados Unidos, e, a partir delas, desenvolveram-se várias tendências críticas. O nome de Richard Rorty celebrou-se, em particular, pela introdução à antologia, que teve a sua primeira edição em 1967, *The Linguistic Turn*. A expressão logo adquiriu um significado emblemático. O crítico americano nota que, sendo um problema filosófico produto da adopção de uma série de assunções construídas a partir do vocabulário em que o problema foi colocado, a questão coloca-se em termos de *linguisticidade* e de texto. Esta posição condensa o movimento que vai progredindo ao longo do filão aqui apresentado em termos muito sintéticos, um movimento de convergência centrado sobre o texto e a sua formulação linguística.

No campo da literatura comparada, as reacções levaram à contraposição, ao *linguistic turn*, do *cultural turn*. Por um lado, para a literatura comparada, os estudos culturais representavam uma alternativa à tendência analítica, voltada para o texto. Acompanhavam e exprimiam a necessidade de uma maior atenção ao que está para além dele. Por outro lado, ao adoptarem uma perspectiva disciplinar transversal, com contributos das ciências sociais, da antropologia e da economia, os estudos culturais encontravam na literatura comparada um espaço de confluência disciplinar. No entanto, a presença do literário podia ser, por vezes, residual. Na verdade, esta via de pesquisa não era propriamente uma novidade. Registrara um grande desenvolvimento, no Reino Unido, na década de cinquenta, com Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, e, na década de setenta, com a escola de Birmingham. Todo o debate que se fazia em França, nos tempo do estruturalismo, em torno da linguagem, do poder e da subjectividade, era, pois, acompanhado por uma elaboração teórica e por trabalhos de campo sobre colonialismo, multiculturalismo, raça, etnia, classe, género.

Daqui decorre um vasto alargamento de campo, com o estudo de manifestações expressivas de índole extremamente diversa, pelo que diz respeito aos suportes comunicativos e aos níveis implicados. Por consequência, a distinção entre artístico e não artístico, literário e extra-literário, como que se esbate. O *boom* dos estudos culturais, no final do século XX, é muitas vezes visto, porém, como produto da massificação do ensino, do facilitismo, do esvaziamento ideológico e de estratégias de gestão economicistas. Os limites dessa situação podem ser muitos, entre um descritivismo vazio, a indiferenciação de um objecto de pesquisa em que tudo é cultura e os perigos do populismo. O populismo estético que é inerente ao pós-modernismo proporcionou até uma certa renovação da cultura canonizada através da assimilação de elementos populares. A questão residirá, todavia, naquele populismo cultural que considera a experiência do homem comum superior à da cultura instituída.

Perante este impasse, as novas perspectivas introduzidas pelos estudos culturais erigem-se, para a comparatística, em desafio a uma aferição de método e ao repensamento do lugar do texto.

Aliás, a especificação dos parâmetros que enformam a diversidade, ou seja, nacionalidade, língua, cultura, localização geográfica ou posicionamento temporal, deu lugar a um debate muito profícuo, para o qual as relações interdisciplinares entre, por um lado, os estudos literários, e, por outro lado, as ciências sociais e humanas, a filosofia e a antropologia, em muito contribuíram. É vastíssima a produção crítica que, nas décadas de oitenta e de noventa, foi dedicada a essa problemática por Eric John Hobsbawm, Terence Ranger, Ernest Gellner, Anthony David Smith, Homi Bhabha e Benedict Anderson. O novo xadrez internacional instaurado na sequência da Segunda Guerra, a transformação dos grandes impérios coloniais e as guerras do petróleo, colocaram na ordem do dia os conceitos de nação, de tradição nacional e de indenticidade.

As nacionalidades e os nacionalismos desde sempre se prestaram a fazer da literatura comparada um instrumento ao serviço de estratégias gizadas em função de ideias feitas de supremacia hierárquica, entre países considerados mais importantes ou menos importantes. Tanto a visão galocêntrica, como a correlativa visão eurocêntrica, que reduz a esfera do literário a um punhado restrito de literaturas (França,

Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Espanha e Rússia, quando muito), foram sujeitas a revisão. Superada a questão da instrumentalização das nacionalidades, é a incidência de critérios linguísticos, étnicos e políticos a ser aprofundada, enquanto dado essencial para o estudo de qualquer fenómeno de intersecção. A resposta a esse requisito decorre do conceito de locação, nos termos em que foi desenvolvido por Homi Bhabha e Chakrabarty. A língua, a nação, a cultura, a tradição, agem em simbiose, sempre em função de uma situação precisa, de um *quem*, de um *onde*, de um *como*.

Outros são os parâmetros a ter em linha de conta, para além das nacionalidades. A identidade não se esgota na simples pertença a um grupo social, nem, tantas vezes, a um Estado, sob risco de criar protótipos falseadores. É esse o cerne da literatura comparada, que investiga contrapontos e que joga com contrapontos, nunca com essências, admitido que alguma vez existam. Reconduzir a definição do objecto de estudo da literatura comparada à pura aplicação, ou à aplicação pura, desses parâmetros, é, hoje, um ideal. Se o intelectual é alguém sempre pronto para interrogar as categorias da sua própria existência, então todo o intelectual está, de certa forma, exilado, exilado do seu direito de nascimento, escreve Tzvetan Todorov, ao recordar a perda de Edward Said.

7. E A FILOLOGIA

O DINAMISMO DO DEBATE em torno dos novos caminhos da comparatística, na segunda metade do século XX, é acompanhado pela releição do método filológico e da crítica de fontes, aqui considerados na sua inter-relação, para um lugar de sombra. Todavia, tendo em linha de conta que a filologia foi, em determinado momento, baluarte da literatura comparada, esse deslocamento de campo ilustra o teor da evolução que entretanto se processou. É evidente que, no seio deste quadro geral, há a registar situações bastante diversificadas.

A situação italiana é, desde logo, uma excepção, pelo vigor que essa metodologia sempre foi conservando. Por um lado, um universo tão vasto e tão rico de textos e autores *ha salato il sangue* de sucessivas gerações de estudiosos, para retomar a expressão de Contini, quando

dizia que Cavalcanti *aveva salato il sangue a Dante*. Por outro lado, a velha guarda da filologia italiana manteve-se sempre fiel ao seu terreno de pesquisa, sem deixar de acompanhar as novas metodologias críticas, ao mesmo tempo que foi perpetuando e fortalecendo uma escola de transmissão de saber. A situação é bem diferente em Portugal, onde a escola filológica teve vida breve e ainda não retomou o seu passo.

Foi um dos membros daquela velha guarda, Cesare Segre, a fazer o diagnóstico de uma filologia esticada entre estruturalismo e abstracção. Quando distinguiu *intertextualidade* de *interdiscursividade*, esclareceu ambiguidades conceptuais acumuladas ao longo de todo esse percurso crítico, separando águas e travando a deriva. O conceito de intertextualidade fora utilizado por Julia Kristeva e pela crítica francesa das décadas de sessenta e de setenta, tendo recebido vários significados, a partir do desenvolvimento das premissas estabelecidas por Bachtin. Segundo o crítico russo, a língua é portadora das marcas dos enunciados de quem a usa, está habitada por intenções, o que dela faz, não um sistema abstrato de formas normativas, mas uma concreta opinião pluridiscursiva sobre o mundo. Ora, Segre mostra como a aplicação do conceito de intertextualidade à crítica de fontes é desviante. Na verdade, neste caso, não estão em causa intenções anónimas ou colectivas, mas intenções que possuem uma clara marca de fábrica, por terem sido usadas por outro escritor ou noutra texto, a ponto de poderem ser colocadas entre aspas. Através deste processo de reuso, cada utilizador pode modelar, de modo diverso, a carga literária inerente aos precedentes usos. A crítica de fontes estuda a interdiscursividade, dado que um texto chama um outro texto, ao passo que o dialogismo estuda a intertextualidade, pois um texto chama outros enunciados sem assinatura.

O confronto entre textos, escritos uns a partir dos outros, forma, de facto, como que uma continuidade de fotogramas, cuja nitidez é corroborada por uma leitura interpretativa em sucessão. Nessa medida, põe em evidência as potencialidades do comparatismo. Mostra, com clareza, a circulação de temas, formas e estilemas, e também o modo como se geram mecanismos de articulação entre textos e quadros histórico-culturais, diluindo a rigidez de fronteiras nacionais, linguísticas e até geográficas. Ora, é neste ponto de convergência entre filologia, crítica de fontes e literatura comparada, que se acumulam algumas das

mais delicadas questões que a literatura comparada enfrenta, na actualidade. Ao sair da sombra que a envolveu durante algum tempo, a filologia ressurgue num horizonte povoado por novos fantasmas. Na verdade, quando se reafirma como domínio essencial de acesso ao texto, através da sua materialidade, dos percursos de transmissão que seguiu, e das marcas de fábrica que traz, erige-se, igualmente, em potencial território de projecção dos estudos culturais.

O debate em torno da questão da identidade fez cair por terra o conceito estanque de literatura nacional, considerado como ideia-feita desprovida de flexibilidade. A identidade é hoje entendida em função de conjuntos coesos de elementos mais vastos e heterogéneos. Goethe, nas conversas com Eckermann, relativizava as literaturas nacionais, que considerava limitativas. Auerbach foi mais além, ao notar que o nosso lar filológico é a terra, não a nação. E quando, no final da sua vida, Edward Said prefacia Auerbach, não faz mais do que reafirmar o interesse que um estudioso de matriz culturalista sempre acalentou pela filologia.

Aliás, o próprio mapa da Europa sofreu, nas últimas décadas, uma grande reformulação de fronteiras nacionais, a qual, em certos aspectos, ainda se encontra em aberto. A nova geografia política, as migrações e o plurilinguismo, desenharam uma Europa cuja mancha geográfica não coincidia com o dirigismo centro-ocidental. A Oeste, Portugal, Fernando Pessoa, José Saramago e a Península Ibérica, e, a Leste, a União Soviética e o Médio Oriente, eram espaços apenas conhecidos por uma elite de especialistas. O que vários críticos hoje se perguntam, é se continua a ter sentido falar de literaturas nacionais dentro do espaço europeu, ou se não será mais adequado substituí-las por uma história literária europeia.

A ideia de literatura europeia preserva, pois, uma forte componente filológica e interdiscursiva, em torno da qual se articulam línguas e tradições textuais. As repercussões da aceitação da sua identidade têm por efeito a emergência das literaturas de outros continentes, que vão sendo melhor conhecidas. Há até alguns autores que deslocam o terreno da literatura comparada para o confronto entre literatura europeia e não europeia, enquanto trâmite que potencia o estudo de tradições, ou, se se preferir, de veios filológicos, efectivamente diferenciados.

Neste momento, encontram-se em curso significativas alterações de perspectiva. Se o estudo das literaturas nacionais, nos últimos anos, tem vindo a incorporar, de forma cada vez mais incisiva, um plano de integração comparatista, também a literatura comparada tende a alargar o seu raio de alcance. Armando Gnisci, no seu manual de literatura comparada, vai até às raízes da literatura europeia, dedicando um dos capítulos às *Antiguidades europeias*. Por sua vez, ao estudá-la como mito, Franca Sinopoli faz um levantamento de textos que nos mostra como é vasto o seu espectro, desde Pierre Bayle a Muratori, Brunetière, Eliot, Curtius e assim por diante.

Uma substituição dos vários espaços que dizem respeito às literaturas nacionais da Europa por uma literatura europeia, num momento, como o actual, ligado a convulsões geo-estratégicas tão prementes, não pode deixar de suscitar algumas perplexidades. O genérico distanciamento da filologia, a partir do Pós-guerra, coincidiu também com os Tratados de Roma e de Maastricht. Há que não descurar, por isso, os riscos da reprodução dos antigos fervores nacionalistas dar lugar a um novo centrismo, através da substituição do nacional-local pelo nacional-Europa. Num momento em que estão a ser intensamente problematizados os novos recortes da comparatística, a distinção, operada por Segre, entre o plano da intertextualidade e o plano da interdiscursividade, recupera, uma vez mais, toda a sua razão de ser. Ao diferenciar uma via comparatista fundada na tal marca de fábrica, a filologia e a crítica de fontes, diga-se assim, de uma via sem assinatura, esse crítico mostra a necessidade de uma profunda reflexão acerca dos espaços de inter-relacionamento literário. Trata-se, então, de dar mais um passo em frente, no sentido da compreensão dos factores culturais em jogo.

Passa também por essa revisão o abandono dos velhos estigmas que pesam sobre a literatura comparada, e que na filologia encontraram um campo fértil de propagação, tanto mais que esta área de estudo se manteve durante algum tempo na sombra. Um mecanicismo hostil à teoria da recepção, o expurgo da heterogeneidade ou do cruzamento entre ramos, a valorização da influência, o estabelecimento prévio de uma hierarquia entre literaturas e línguas consideradas mais ou menos importantes, a marginalização do nível *baixo* e das formas de transmissão oral, são dos mais frequentes preconceitos. Por consequência, não

resta senão alargar ao domínio da filologia a proposta de Armando Gnisci, quando, numa época em que tanto se fala de estudos pós-coloniais, reclama a necessidade de mundializar e *descolonizar* as próprias mentalidades europeias. Tratar-se-ia, pois, de *descolonizar a filologia*, libertando-a dos desvios de perspectiva acumulados ao longo dos tempos, a partir de uma abertura culturalista.

As grandes sínteses de Spitzer, Auerbach ou Curtius, podem-nos parecer, hoje, lacunares e até demasiado direccionadas. Certo é que esses são os grandes quadros a que continuamos a recorrer, e que apenas encontraram sequência em estudos e levantamentos de pormenor. Por isso, um dos maiores desafios que, na actualidade, se coloca à literatura comparada, é a renovação do mapa da filologia europeia, nas suas articulações entre linhas, níveis e suportes, os quais só excepcionalmente foram considerados na sua interrelação.

Quando, em 1991, Luigi Berlinguer, Reitor da Universidade de Siena, preparava as comemorações dos 750 anos dessa instituição, resolveu chamar o actor Roberto Benigni, o qual lhe propôs, pura e simplesmente, recitar Dante. Efectivamente, no século XIV, a *Commedia* alcançou uma enorme difusão através da circulação oral do seu texto. Nas *Trecentonovelle*, há duas histórias que o ilustram, a de um ferreiro e a de um homem que conduzia um burro, e diziam os seus versos. Também Benigni, como qualquer bom toscano, tem orgulho em saber Dante de cor. Começou por recitar e explicar os cantos V e VIII do *Inferno*. O sucesso foi tal que, depois da de Siena, várias outras Universidades o convidaram para declamar a *Commedia*: Pisa, Roma, Pádua, Bolonha, Los Angeles. Daí, passou ao Festival de San Remo, a teatros, a estádios de futebol com lotação esgotada (para ouvir Dante), à televisão, ao *You Tube* e aos DVD que se vendem, a um preço acessível, juntamente com o semanário *L'Espresso* e o jornal *La Repubblica*. Num ápice, passou-se para uma escala de milhões de espectadores, que envolve um público transversal, e se alarga por uma plataforma intercontinental. Tão perto e tão longe do ferreiro de Dante.

Os comentários de Benigni, que acabaram de ser editados em volume, com um prefácio de Umberto Eco, foram um dos livros mais vendidos, em Itália, no ano de 2008. Nas páginas introdutórias, Eco começa por notar que o actor dá a conhecer ao grande público a língua do século XIV. Fá-lo, porém, com um tom, uma ênfase, uma técnica

de dicção e uma paixão tais, que é capaz de tornar inteligíveis construções sintácticas e léxico que, de outra forma, seriam dificilmente compreensíveis. A chave deste sucesso comunicativo reside na recuperação da oralidade. Benigni está a fazer o que faziam os contemporâneos de Dante, o ferreiro que martelava ao som dos versos da *Commedia*, ou o homem que tocava o burro ao seu ritmo. Para o próximo filme, Benigni revela já ter título, *La vita nuova è bella*.

Uma *nova* filologia?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1974
- Aldridge, A. Owen (ed.), *Comparative Literature. Matter and Method*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press, 1969
- Apter, Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006
- Auerbach, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, with a new introduction by Edward Said, trans. Willard R. Task, Princeton, Princeton University Press, 2003 [1.ª ed. 1946]
- Bachtin, Michael, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, [1988] 2000
- Barthes, Roland, *Oeuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1993-1995, 3 vol.
- Benigni, Roberto, *Il mio Dante*, con uno scritto di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994
- Brunel, Pierre / Pichois, Claude / Rousseau, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, [1983] 2000
- Chakrabarty, Dipesh, *Habitations of Modernity. Essays in the Wake of Subaltern Studies*, with a foreword by Homi K. Bhabha, Chicago, Chicago University Press, 2002
- Croce, Benedetto, "La 'letteratura comparata' ", B. C., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1949, pp. 71-76; apud Gnisci, 1997, pp. 73-78; versão revista do artigo de *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 1, 1903, pp. 77-80

- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948
- Durisin, Dionyz / Gnisci, Armando (eds.), *Il Mediterraneo. Una rete europea*, Roma, Bulzoni, 2000
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, [1979] 2001
- Eco, Umberto, *Limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, [1990] 1999
- Eco, Umberto, *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006
- Etiemble, René, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963
- Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, 1990, pp. 9-94
- Ferroni, Giulio, *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005
- Fish, Stanley Eugene, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1980
- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke*, Tübingen, Mohr, 1986-1995, 10 vol.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verità e metodo*, traduzione e apparati di Gianni Vattimo, introduzione di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2000
- Gardini, Nicola, *Letteratura comparata. Metodi, periodi, generi*, Milano, Mondadori, [2002] 2005
- Gnisci, Armando, *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n. 5*, Roma, Bulzoni, 2007
- Gnisci, Armando (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, con textos de Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Francesco Stella, Anna Trocchi, Domenico Nucera, Marina Guglielmi, Nora Moll, Francesca Neri, Elena Gajeri
- Gnisci, Armando / Sinopoli, Franca (ed.), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997
- [Goethe, Johann Wolfgang von] *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Leipsig, Insel, 1949
- Guyard, Marius-François, *La littérature comparée*, avant-propos de Jean-Marie Carré, Paris, Presses Universitaires de France, 1951; 6. éd. mise à jour, 1978
- Habermas, Jürgen, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1967] 1982
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, nuova ed. italiana a cura de Franco Volpe sulla versione di Pietro Chiodi con le glosse a margine dell'autore, Milano, Longanesi, 2008 [*Sein und Zeit*, 1927]

- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, [1972] 1994, 3. Aufl.
- Jauss, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1982] 1984, 4. Aufl.
- Lotman, Jurij M. / Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, ed. riveduta e corretta, Milano, Bompiani, 2001
- Malato, Enrico (ed.), *Storia della letteratura italiana. La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno, 2002 [vol. 12]
- Marnoto, Rita (ed.), *Caminhos da italianística em Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2004
- Marnoto, Rita (ed.), *Leonardo express*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2004, com textos de Remo Ceserani, Gianni Vattimo, Armando Gnisci, Francesco Dal Co et alii
- Marnoto, Rita (ed.), “História da literatura italiana: vias, confins”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 2, 2007, pp. 397-443, com textos de Roberto Gigliucci, Rita Marnoto, Giulio Ferroni, Armando Gnisci
- McGuigan, Jim, *Cultural Populism*, London / New York, Routledge, [1993] 2003
- Miner, Earl Roy, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990
- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994
- Popper, Karl R., *The Logic of Scientific Discovery*, London, New York, Routledge, 1992 [*Logik der Forschung*, 1934]
- Quondam, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, 1991
- Ribeiro, António Sousa / Ramalho, Maria Irene, “Dos estudos literários aos estudos culturais?”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52-53, 1998-1999, pp. 61-83
- Ruprecht, Hans-George, “Comparatisme et connaissance: hypothèses sémiotiques sur la littérature comparée”, Parret, Herman / Ruprecht, H.-G. (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. I. Le paradigme théorique*, s.l. [Amsterdam], John Benjamins, 1985, pp. 307-323
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979

- Schmeling, Manfred, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981
- Segre, Cesare, "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia" [1982], C. S., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118
- Segre, Cesare, *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993
- Sinopoli, Franca (ed.), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi, 1999
- Sinopoli, Franca, "Europa: immagini storiche e scritture geografiche. Un contributo all'analisi del linguaggio figurale e del tema topografico", *Rivista di Studi Ungheres*, 4, 2005, pp. 60-76
- Steiner, George, *What is Comparative Literature? An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1995
- Todorov, Tzvetan, "Letter From Paris. A Partial Portrait of Edward Said", *Salmagundi*, 143, Summer 2004, pp. 3-17
- Van Tieghem, Paul, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931
- Vattimo, Gianni, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980
- Wellek, René, "The Crisis of Comparative Literature", Nichols Jr., S. G. (ed.), *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 282-295
- Wellek, René, *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971

AUTORES

GIULIO FERRONI é Professor Catedrático do Departamento de Italianística e Espectáculo da Universidade de Roma, La Sapienza. Segue uma metodologia de base histórico-literária e filológica, tendo vindo a assumir publicamente posições de destaque, em prol da defesa dos valores literários. Para além do marco representado pela sua *Storia della letteratura italiana*, publicada em várias versões, que se dirigem a públicos diversificados, recordem-se os volumes: *Il comico nelle teorie contemporanee* (1974); *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento* (1980); *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola* (1985); *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1995); *La scuola sospesa. Istruzione, cultura e illusioni della riforma* (1997); *La scena intellettuale. Tipi italiani* (1998); *Passioni del Novecento* (1999); *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica* (2001); *I confini della critica* (2005); *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio* (2006).

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO é Professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Metodologia dos Estudos Literários, Retórica Geral e Retórica da Sensibilidade (séculos XVIII-XIX). Os seus trabalhos de mestrado, de doutoramento e de agregação, têm-se centrado nos estudos sobre o século XVIII e limiar do século XIX, nomeadamente na área da poesia (Catarina de Lencastre, José Anastácio da Cunha) e do teatro (Manuel de Figueiredo, Catarina de Lencastre, Correia Garção). É, todavia, através da indelével ligação entre o século XVIII e o espírito utópico, que tem perspectivado grande parte desses estudos, atentando quer nos estatutos das Academias, quer nas narrativas de viagens extraordinárias, mais ou menos lunáticas ou nefelibatas.

MANUEL FERRO é Professor e Secretário da Direcção do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro

da Direcção do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Dedicou-se ao estudo da literatura épica e da recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa, tema da sua dissertação de doutoramento. Publicou artigos sobre as relações literárias luso-italianas consideradas no seu contexto europeu, em particular pelo que diz respeito ao campo da germanística.

DANIELA DI PASQUALE é bolsista da FCT para posdoutoramento, com um programa sobre a recepção de Dante na literatura portuguesa do século XV. Doutorou-se na Universidade de Génova com uma tese sobre a recepção de Metastasio, *Metastasio al gusto portoghese*, editada em 2007, e publicou vários artigos sobre as relações entre a literatura portuguesa e a literatura italiana.

ANA MARIA MACHADO é Professora Auxiliar de literatura portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo-se doutorado com uma tese sobre hagiografia medieval. Publicou vários artigos sobre literatura medieval. É membro do Centro de Literatura Portuguesa, em cujo âmbito dirige uma linha de investigação de alcance comparatista.

LINO MIONI é Mestre pela Universidade Nova de Lisboa, com uma tese de linguística comparada luso-italiana, e por The Ohio State University, com uma tese sobre o uso das formas de cortesia em Giraldo Cinzio. Publicou vários artigos e intervenções feitas em congressos. Actualmente Leitor da Universidade da Georgia (USA), foi Leitor do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e docente do Conservatório de Música de Coimbra.

ALBERTO SISMONDINI é Leitor do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorou-se em literatura comparada e teoria da tradução na Universidade de Siena com uma tese sobre a presença da literatura libanesa no Brasil. Publicou vários artigos e intervenções feitas em congressos.

STEFANO JOSSA ensina literatura italiana no Royal Holloway College da Universidade de Londres. Doutorou-se com uma tese sobre Ariosto. Dedicou-se ao estudo do poema de cavalaria, da épica quincentista e do petrarquismo. Publicou numerosos artigos e os volumes: *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche* (1996); *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme*

poetische rinascimentali (1996); *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso* (2002); *L'Italia letteraria* (2006). Organizou os *Scritti danteschi* de Giancarlo Mazzacurati (2007). É membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

RITA MARNOTO, Directora do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ensina Literatura Italiana, Linguística e Tradução nesta instituição. Tem-se vindo a dedicar ao estudo de diversas épocas e de vários autores. Em volume, editou: *A "Arcadia" de Sannazaro e o bucolismo* (1995), *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo* (1997), *A "Vita nova" de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra* (2001), *Sete ensaios camonianos* (2007), *Francisco Levita. Negreiros – Dantas. [...] Coimbra Manifesto 1925* (2009); coordenou: *Caminhos da Italianística em Portugal* (2004), *Leonardo Express* (2004), *Petrarca 700 anos* (2005), *Tempo e ciência* (2006), *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal* (2008). Traduziu Bodoni e Pirandello. Dirige a redacção da nova série da revista *Estudos Italianos em Portugal*.

ÍNDICE

Introdução	5
1. ITINERÁRIO NA LITERATURA	
Giulio Ferroni, “A literatura de 68. Imaginação e batalha cultural”	11
Maria Luísa Malato Borralho, “De Portugal à Lua. Uma viagem de Manuel de Figueiredo ao País do Inverosímil”	33
Manuel Ferro, “O sonho na épica quinhentista. Camões e Tasso em confronto”	53
Daniela Di Pasquale, “Immagini di felicità nel <i>Boosco deleytoso</i> . Tracce dantesche”	85
Ana Maria Machado, “O imaginário da salvação na tradução portuguesa da <i>Legenda aurea</i> de Tiago de Voragine”	99
2. DIDÁCTICA DO ITALIANO	
Lino Mioni, “Cantar em italiano e imaginar fazê-lo. A pronúncia do italiano para estudantes de canto lírico”	121
Alberto Sismondini, “ <i>Inventare la lingua</i> . Invenções lexicais em Italiano L3”	137

3. QUESTÕES TEÓRICAS

Stefano Jossa, “Literatura como ficção” 147

Rita Marnoto, “Literatura comparada. Imaginar, interrogar” 167

AUTORES 195