

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

11

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Outro nome para as nuvens

Scritti in memoria
di
António Fournier

a cura di
Orietta Abbati, Gaia Bertoneri,
Matteo Rei, Marisa Valente



*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature
Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino*

© 2022 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312992



António José Gomes Fournier

INTRODUZIONE

PORTOGHESE SOAVE: RICORDANDO ANTÓNIO FOURNIER

“Portoghese Soave”: questi due aggettivi, che riprendono il nome di un marchio di sigarette ben conosciuto in Portogallo, servono da titolo ad un saggio dedicato all’opera di Cesare Pavese dal compianto amico e collega che vogliamo qui ricordare: António Fournier (25/12/1966-25/12/2019). Vale la pena di menzionarlo, quel titolo, non solo perché si tratta dello studio che apre la seconda uscita di un progetto editoriale a lui molto caro, quello della rivista *Submarino*, ma soprattutto perché, a rileggerli oggi, viene da pensare che egli ci abbia lasciato, con quei due aggettivi, anche una sintetica, ma fedele, immagine di sé.

Riguardo al primo, esso, associato alla persona di António, assume una coloritura che va al di là della mera indicazione anagrafica. Non solo perché la nazionalità diventa un tratto distintivo soprattutto quando, come nel suo caso, si compie la scelta di trasferirsi e di vivere in un altro Paese, ma anche perché quello di far conoscere, dialogare, avvicinare la cultura portoghese e quella italiana è stato un intendimento (quasi una missione) che ha segnato a fondo, non solo dal punto di vista professionale, buona parte della sua vita. L’etnonimo, semmai, andrebbe relativizzato mettendolo in rapporto con la sua origine insulare, giacché lui non fingeva mai di osservare le cose lusitane con lo sguardo di un lisbonese *à la page* o di un compassato accademico conimbricense, ma proiettava sempre su di esse il punto di vista peculiare, insieme cosmopolita e periferico, intrinseco ed eccentrico, di un portoghese nato e cresciuto tra le onde dell’Atlantico, nella città di Funchal.

Su questa appartenenza ambivalente, su questo duplice ancoraggio sentimentale, si era poi innestata la lunga, affettuosa, appassionata consuetudine con l’Italia. Di modo che, come il poeta romano Ennio, António avrebbe forse potuto dire di avere *tria corda*, tre cuori, e, in tutto quello che faceva, diceva, scriveva, era ad un tempo, inestricabilmente: portoghese, italiano e di Madeira.

Ancora più convincenti, pare, le giustificazioni che si possono addurre per “soave”. Chiunque lo abbia conosciuto, anche solo superficialmente,

non potrà non ricordare i suoi modi ameni e gentili, la sua tolleranza e mitezza d'animo: tutti tratti a cui rinvia, in primo luogo, il suddetto aggettivo. E se poi (sfogliando ad esempio il venerando dizionario Battaglia) uno volesse andare più a fondo e perlustrare le molteplici accezioni e declinazioni dell'essere "soave", ecco che nuove, inattese corrispondenze si schiuderebbero davanti ai suoi occhi, riflettendo, come le schegge di uno specchio infranto, diversi aspetti della sua figura umana e intellettuale.

Riferito a una persona, "soave" è, infatti, chi si dimostra "suasivo e affascinante nel parlare", mentre in rapporto all'oggetto del suo discorso la designazione s'addice a ciò che "appaga l'animo per la persuasività degli argomenti o dei concetti o per la bellezza della forma". E, a questo riguardo, colleghi e amici, studentesse e studenti, possono concordemente testimoniare quanto António sapesse essere soave quando prendeva la parola: che fosse per spiegare il significato di una locuzione, per narrare qualche episodio curioso della storia insulare o per citare e commentare i versi di un poeta. E se poi si prendono in mano i suoi scritti (siano libri, articoli, introduzioni o saggi): quante sono le pagine soavi che ci ha lasciato!

A questo proposito, chi ha avuto la fortuna di trascorre anche solo qualche giorno a Madeira potrà condividere l'impressione che, nella sua "soavità", António ripetesse e concentrasse alcune caratteristiche proprie della sua terra natale. Un profumo soave ed esotico, di vegetazione rigogliosa e frutta matura, si sprigionava irresistibilmente dagli aneddoti e dalle storie che raccontava. Nel suo amore sincero per la letteratura, nell'entusiasmo disinteressato che metteva in quel che faceva, era soave e limpido come quelle cascatelle, fresche e cristalline, che precipitano nell'Oceano dalle coste scoscese della sua isola. E ancora nel garbo, nel fare affabile, nel suono stesso della sua voce, c'era indubbiamente un che di melodioso e soave, come uno sciabordio d'onde sul litorale.

Si diceva, in apertura, della rivista *Submarino* e del valore, anche affettivo, che per António aveva questo "vettore culturale anticonvenzionale", di cui era stato fondatore e direttore insieme ad Alessandro Granata Seixas e Manuele Masini. Il numero 0 era stato dedicato alla fortuna italiana di Pessoa e il numero 1, specularmente, alla fortuna portoghese di un grande scrittore italiano: Cesare Pavese. Il numero 2, dedicato al suo conterraneo Herberto Helder, avrebbe dovuto essere pubblicato proprio nell'anno in cui ci ha lasciati (ironizzando sulle difficoltà associate a quest'ultima uscita, lui ne paragonava spesso il parto travagliato a quello del terzo numero dell'*Orpheu* pessoano...).

La denominazione delle diverse sezioni della rivista (Periscopio, Sonar, Oblò, Sala Macchine, ecc.) riprendeva l'immaginario associato al titolo, secondo una prassi che costituisce un tratto comune ad altri progetti editoriali sorti su sua iniziativa. Si vedano, ad esempio, le antologie di racconti organizzate per la casa editrice Scritturapura, a partire da quella dedicata a Madeira (*Nostalgia dei giorni atlantici*; 2005). In esse c'era sempre un'idea, un'immagine centrale attorno a cui si organizzavano i testi scelti: il treno e il cinema (*Lusitania express*; 2006), il calendario (*12 mesi a Funchal*; 2008), il giardino zoologico (*Bestiario Lusitano*; 2014).

L'urgenza di far conoscere, in Italia, la cultura e la letteratura del suo Paese lo aveva portato a dedicare una grande quantità di energie e di tempo a queste meritevolissime imprese, che dimostrano il valore del suo lavoro di sapiente e raffinato divulgatore (...ma forse lui si sarebbe meglio riconosciuto in una definizione meno convenzionale: pilota di sottomarini dediti a far la spola tra Portogallo e Italia, macchinista di clandestini convogli di parole, regista di film fatti di carta e inchiostro, avvistatore di racconti selvatici, staffetta, contrabbandiere...). Forse per questo motivo, solo negli ultimi anni della sua vita avevano visto la luce due importanti studi monografici di cui era autore, ma che, quantomeno nel primo caso, c'è da credere che tenesse nel cassetto da tempo, in attesa della revisione finale.

Il riferimento va, innanzitutto, all'opera *A Bulimia do Belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX* (2018), che ricostruisce, in un ampio e approfondito panorama, la presenza dell'Italia nell'opera dei principali scrittori portoghesi del Novecento. Ad essa si era affiancata, nello stesso 2018, la pubblicazione di *A noite submarina*, un suggestivo e rilevante studio dedicato all'opera di un poeta che gli era particolarmente caro (oltre che amico): Albano Martins.

Antologie, monografie, pubblicazioni periodiche, quelle appena ricordate, che costituiscono tuttavia solo la punta dell'iceberg. Ad essi andrebbero accostati, infatti, i numerosi e brillanti articoli apparsi in rivista, in volume o in atti di convegni, così come le iniziative editoriali portate avanti nella sua Madeira, come ad esempio il coordinamento del primo numero di *Margem3*, del 2007, dedicato ad Ernesto Leal, con la cui opera *sui generis* aveva sempre sentito un profondo legame, vedendo custodita nei racconti dello scrittore l'essenza stessa delle proprie radici.

E ci sono ancora le edizioni in traduzione italiana, spesso promosse con il concorso di altri curatori, di poeti quali Albano Martins, Al Berto, João Rui de Sousa, Gastão Cruz e João Barreto Guimarães. Per non parlare

dell'incessante attività organizzativa grazie a cui, negli ultimi quindici anni, era riuscito a portare a Torino, in occasione di convegni e giornate di studio, i principali nomi della letteratura e della critica letteraria portoghese. Quanto, poi, all'affetto e alla stima tributatigli da successive coorti di studenti e di studentesse, meglio di qualsiasi altra considerazione parla da sé l'omaggio che una parte di loro ha voluto rendergli all'interno di questo stesso volume.

António era affascinato dal ruolo svolto dagli animali nell'ambito letterario e ciò lo aveva spinto, come sopra accennato, a organizzare una raccolta di racconti di autori contemporanei in cui il Portogallo era rappresentato sotto forma di *Bestiario Lusitano*. Viene da chiedersi, a questo proposito, in quale specie si riconoscesse, lui stesso, tra le tante che popolano il nostro zoo accademico: caravanserraglio pittoresco che osservava acutamente, dall'interno, ora con affetto e ora con contrarietà, ma sempre con curiosità partecipe (già lettore a Pisa e docente a Milano e Trieste, era poi divenuto ricercatore sotto la Mole).

Amava molto i libri, ma non era un topo di biblioteca, paziente rosicchiatore di indici e di cataloghi. Non era poi, sicuramente, uno squalo affamato di prestigio e di potere e nemmeno un pappagallo che ripetesse senza originalità teorie e nozioni apprese da altri. Non un orango sonnecchiante su qualche periferico e umbratile ramo del sapere, né un pavone che si facesse gratuitamente vanto della sua (invero assai ampia e profonda) cultura. Non era un dinosauro eccellentissimo, pronto a schiacciare l'interlocutore con il peso della sua autorevolezza, né una volpe scaltra e guardinga, attenta solo al suo tornaconto personale. Non una serpe infida, né una cicala indolente e nemmeno un araldico e slanciato levriero che, consapevole della sua raffinata eleganza, si guardasse attorno con ironico e altero distacco.

Nella sua vitale irrequietudine, assomigliava piuttosto a quel diavolo della Tasmania dei cartoni animati e per lungo tempo aveva piroettato, di università in università, d'incontro in convegno, su e giù per lo Stivale. Come un capodoglio di quelli che solcano le acque dell'Atlantico, era capace di scendere a grande profondità nella conoscenza degli argomenti che lo attiravano e degli autori che amava. Ed era come un koala che in spalla, invece della prole, portasse uno zaino sempre pieno di quaderni, di idee, di appunti. Aveva, poi, certe volte, l'aria sorniona del felino e senza dubbio, quando scriveva, era uno scoiattolo che saltava agile di parola in parola. Ed era anche un uccello migratore che, appena poteva, faceva ritorno all'isola che aveva rappresentato il suo primo nido.

Ma in lui c'era anche qualcosa d'indefinibile, d'inafferrabile, qualcosa che anche dopo una lunga conoscenza restava sempre un po' segreto e nascosto: bisognerà allora dire che era una sfinge? Lui avrebbe preferito, probabilmente, il paragone con uno dei suoi favoriti eroi dei fumetti, *Marsupilami* di André Franquin, un animale di razza indefinita, con una lunga coda prensile, orecchie lunghe e attente a ciò che lo circonda, un manto maculato che, volente o nolente, attira sempre su di lui l'attenzione; vivace, guizzante, sempre disposto al gioco, non tanto un marsupiale quanto un *ami*: un amico che, nel suo caso, ogni giorno ci manca di più.

Occorre aggiungere che ad António non dobbiamo soltanto un encomiabile lavoro di divulgazione della letteratura portoghese in Italia: da anni, infatti, si dedicava anche a promuovere la poesia e la narrativa italiana in Portogallo (traduceva per la rivista *Diversos* e José Carlos Marques, che ne era direttore, nel 2021 gli ha reso omaggio dedicandogli un numero di tale pubblicazione). Aveva anche promosso la divulgazione di Emilio Salgari (*Attraverso l'Atlantico in pallone*, nella traduzione di Vanessa Castagna), Edmondo de Amicis (*Cuore*, tradotto da Laura Moniz) e lui stesso aveva trasposto in portoghese il romanzo *Il bambino che sognava la fine del mondo* di Antonio Scurati. Purtroppo, non è riuscito a realizzare il suo ultimo progetto in questo ambito, che riguardava l'opera di Dino Campana per la casa editrice Assírio & Alvim. Un progetto, questo, al quale ambiva da tempo, e che per lui rappresentava la possibilità di ricevere un prestigioso riconoscimento in Portogallo per la sua attività come traduttore di poesia.

In terra lusitana, António era un nome di riferimento per molti poeti, che più volte a lui hanno chiesto prefazioni, note introduttive o la sua collaborazione per il lancio di libri e antologie, come è avvenuto ad esempio nel caso di Caterina Nunes de Almeida, Fátima Pitta Dionísio, Gastão Cruz, João Carlos Abreu, José Agostinho Baptista, Luís Quintais e Luís Viveiros, solo per citarne alcuni. Conosciuto in Portogallo come critico promettente, era anche un eccellente narratore, come testimoniano le belle cronache scritte per la rivista *As Artes entre As Letras* di Porto, con cui ha collaborato mensilmente per tre anni. Nel 2012 l'attribuzione del premio letterario Horácio Bento de Gouveia per il suo racconto "A barreira coralina" è stata una delle tante conferme della sua spiccata capacità creativa. Con l'attribuzione di quel premio e col trascorrere degli anni, era divenuto sempre più consapevole delle sue doti di scrittore e si era promesso di scrivere un romanzo. Vale la pena di ricordare che proprio per la sua personalità letteraria e per tutto il lavoro svolto per divulgare la letteratura

portoghese in Italia e, in particolare modo, per aver contribuito a promuovere gli autori di Madeira all'estero, la città di Funchal gli ha attribuito una medaglia d'oro a titolo postumo, consegnata nel 2021 al figlio André.

Oltre che uno studioso sensibile e un infaticabile animatore di progetti letterari e culturali, António era dunque, come accennato, anche autore di racconti e il titolo di questo volume in sua memoria riprende proprio quello (*Outro nome para as nuvens*) di uno dei testi narrativi che aveva riunito nel 2010 all'interno della raccolta *Ilha portátil* (cui si è aggiunto soltanto l'indispensabile cartiglio descrittivo "Scritti in memoria di António Fournier").

Per le ragioni indicate inizialmente, c'è motivo di credere che non gli sarebbe dispiaciuta la natura bilingue del titolo e nemmeno quella (addirittura plurilingue) dello stesso volume con cui lo vogliamo ricordare. Esso, come si vedrà, è suddiviso essenzialmente in due parti: la prima dedicata a "Poesie, racconti e testimonianze", la seconda a "Studi" di stampo accademico. E basterà percorrere l'indice per rendersi conto della quantità e della qualità di scrittori e scrittrici, poeti e poetesse, studiosi e studiose, che si sono qui idealmente riuniti per tenere viva la sua memoria. Altrettanto facile sarà verificare come nei diversi contributi affiorino, di volta in volta, figure, ambiti di riflessione, scenari, paesaggi che ad António erano particolarmente cari: tutte le tonalità e le sfumature, detto altrimenti, della sua variegata tavolozza intellettuale e sentimentale.

E forse proprio con un paragone pittorico conviene che si concludano questi paragrafi introduttivi. Si può dire, infatti, che così come le teste polimorfe, cangianti, sfaccettate di Arcimboldo sono formate da elementi diversi ma tutti imparentati tra loro (di volta in volta soltanto pesci, o soltanto frutti, solo fiori o solo ortaggi), così questo volume si compone di scritti differenziati, ma connaturati e consanguinei, accomunati dallo stretto legame con i temi, gli autori, i libri che il destinatario di questo omaggio prediligeva. E per tale motivo, come avviene per le figure molteplici, liberamente componibili e scomponibili del pittore lombardo, dall'assemblaggio di questi testi variegati, in vario modo associati alla traiettoria umana e accademica di António Fournier, ciò che andrà delineandosi attraverso la lettura sarà anche, ci auguriamo, uno dei suoi possibili ritratti.

Matteo Rei, Orietta Abbati, Gaia Bertoneri, Marisa Valente

IN LIMINE

NUVEM

André Fournier

25/12/19

Há muito tempo que não escrevia.

Hoje de manhã não me lembro bem o que fiz.

À tarde aproveitei e fui dar um passeio na zona do porto.

O André ficou em casa, continua esquisito, acho que me quer dizer alguma coisa.

Respirei o ar fresco, estiquei um pouco as pernas e surpreendentemente lembrei-me do meu pai, de como ele trabalhava no porto, e de como eu faça o mesmo.

Contacto os diferentes navios e espero que atraquem no porto que construí, com os seus passageiros e as suas cargas.

Vi as pessoas a passear, não só turistas, todas “alegres” pela promenade, lembrou-me que este não foi um natal particularmente agreste, não. O espírito natalício persevera.

Desta vez não sobressaí muito, talvez já deixei de parecer turista... Os olhares no Funchal continuam a ser muito caraterísticos, o anfiteatro morfológico que nos rodeia, molda o olhar, um pouco como em qualquer lugar. Aqui sendo ilha é mais fácil perceber quem tem o nosso.

Quanto muito agora tenho ares Torineses, o olhar nos Alpes, o olhar no futuro!

Voltar às aulas, organizar antologias, escrever, traduzir. Voltar ao Aikido.

Quando voltei a casa, soube que passaram tantos amigos à minha procura. Que bom, já estava farto de não poder receber ninguém, vou aproveitar para os visitar nestes dias.

Estava a sorrir?! É a primeira coisa que me lembro de hoje de manhã.

A minha memória está a melhorar!

PRIMA PARTE

POESIE, RACCONTI E TESTIMONIANZE

UN RICORDO DI ANTÓNIO FOURNIER “TRA PISA, TORINO, FUNCHAL E LE NUVOLE”

Orietta Abbati

Conservo un ricordo vivido e indelebile del percorso umano e intellettuale del mio molto compianto amico e collega António Fournier. I primi incontri con lui si rianimano nella mente dove ancora risuonano i suoi racconti del tempo pisano, quando era lettore di *Lingua Portoghese*, tempo che si prolungava nelle carrozze del treno dei suoi settimanali viaggi per raggiungere Torino, prima di approdare definitivamente nella città della Mole, come Ricercatore di *Lingua e Traduzione Portoghese e Brasiliana*. Richiamando il titolo di un conosciuto romanzo dello scrittore svizzero Pascal Mercier, *Treno di notte per Lisbona*, António viaggiava nelle prime ore dell'alba trasportando nel capoluogo piemontese il suo bagaglio speciale, vestiti intessuti della sua fine e sensibile capacità di annodare insieme conoscenza e esperienza umana. Era, la sua, una valigia dove non mancava mai la letteratura e la poesia che, anzi, si trasformavano nei suoi abiti comuni. La sua *Bagagem do viajante*, transitando dalle cronache saramaghiane alla quotidiana esperienza, diventava sempre più piena, colma di quell'ineffabile e felice connubio fra arte e vita quasi consustanziale alla sua persona, che ne ha sempre strutturato l'esistenza, divenendone parte integrante. Detto inversamente, le esperienze e la vita comune, tutto ciò che cadeva sotto il suo sguardo, parafrasando Pessoa, si trasformava con lui in testo letterario, o in pura poesia.

Durante gli anni trascorsi a Torino, nei quali ho avuto il privilegio di lavorare insieme a lui, António ha conservato intatta questa sua maniera di essere, che si concretizzava anche nel modo di porsi di fronte ai propri compiti, riuscendo ad evitare di venire fagocitato da quell'accademismo formale e spesso astruso, ma talora necessario e non eludibile. L'equilibrio fruttuoso tra il dovere e il piacere di intraprendere percorsi di studio, analisi e scrittura che potessero pienamente contenere gli stimoli e le innumerevoli suggestioni nate dalla sua fervida immaginazione e capacità progettuale, aveva, tuttavia, la sua più solida base nella vasta e altrettanto profon-

da sapienza, nel rigore della conoscenza, che lo facevano d'immediato percepire come persona colta e sensibile, le cui antenne mobili erano sempre pronte a captare ogni nuovo segnale.

Qualità che certamente hanno trovato il loro humus ideale nella stessa attività di António, sviluppata prevalentemente nell'ambito della traduzione, della critica letteraria e della divulgazione di alto spessore. Direi anzi che la sua identità di portoghese eccentrico o periferico, che non aveva mai reciso le proprie radici profondamente ancorate nell'atlantica città di Funchal (Madeira), ma innegabilmente anche di cittadino cosmopolita, che aveva scelto di vivere e lavorare in Italia, il suo paese dell'anima, in qualche maniera si è impastata nella stessa disciplina da lui insegnata, rendendola un corpo vivo e in continuo divenire. In altre parole, António è stato egli stesso l'esempio più compiuto di traduzione, nella sua massima espressione di percorso incessante di incontro di persone, culture, di identità, di lingue; fare avvicinare la cultura italiana a quella portoghese, e alle altre accomunate dalla lingua di Camões, farle incontrare e conoscere in tanti viaggi di andata e ritorno, sia reali sia virtuali, dopo i quali ognuno si sarebbe ritrovato un po' più ricco, è stato sempre il fine ultimo del suo lavoro, ben oltre il freddo limite dell'acronimo di un Settore Scientifico Disciplinare. Valgano da esempio i due numeri della rivista *Submarino*, da lui ideata e realizzata con Alessandro Granata Seixas e Manuele Masini, che ha mostrato nel numero 0 la fortuna di Fernando Pessoa in Italia e nel numero 1 quella dello scrittore italiano Cesare Pavese in Portogallo. Sguardi incrociati e speculari di un ricco e variegato equipaggio, che António è riuscito a far entrare insieme nella Rivista, ovvero in questo "veicolo culturale anticonvenzionale", ma, non dimeno, popolato di nomi di riferimento della critica letteraria, di studiosi, di saggisti, traduttori e poeti dei due paesi.

Insomma, sotto la sua apparente condizione di *border line* dell'ortodossia accademica, viveva e agiva la mente di un intellettuale sensibile e attento, il cui rigore tendeva sempre a celarsi sotto un velo di discreta ironia e di una postura del tutto opposta all'arroganza.

La sua visione del mondo, necessariamente aperta perché costruita sulla percezione plurima di se stesso come portoghese, come maderese e come italiano, nuova identità che quasi naturalmente si era amalgamata alle prime due, poggiava anche sulla sua non comune curiosità. Si trattava di una curiosità che mai lo abbandonava, di cui lo sguardo improvvisamente lucicante era il segnale più esplicito. Anche quella che, parafrasando il titolo di un suo fondamentale saggio, *A bulimia do belo* (2018) potrebbe apparire

come una sua forma di bulimia della conoscenza, iniziava proprio con la messa a fuoco di un occhio curioso, che voglia identificare il proprio oggetto. Occhio che inizialmente, all'epoca in cui ho conosciuto António, si prolungava in una macchina fotografica, di quelle che ormai raramente si vedono in giro, che egli estraeva dalla tasca, dopo aver discretamente chiesto all'interlocutore se potesse fissare quel momento irripetibile del primo incontro, come avvenne con me a Lisbona. Inutile dire che quando il telefonino ha reso il gesto di scattare una foto quasi banale e spesso privo di reale interesse, António ha abbandonato quella sua abitudine, come a volere preservare intatto un rituale per lui invece di grande valore mnemonico e simbolico. La curiosità che lo ha sempre contraddistinto, riservava la stessa attenzione agli argomenti più intrinseci al suo ambito di studio e ricerca e a personaggi – scrittori, poeti, artisti, - dal profilo intellettuale alto che diventavano oggetti di studio privilegiato, non necessariamente conosciuti al pubblico più vasto, ma che proprio per questo esigevano da parte sua un'approfondita immersione nel loro mondo, per poi offrire le proprie riflessioni nelle forme accattivanti e originali, a loro volta capaci di dischiudere altri percorsi di conoscenza; ma altrettanta e seria attenzione era rivolta ad ogni altro tipo di realtà di cui António non aveva mai avuto esperienza, e che sembrava molto distante dal suo mondo. Anzi, questo era uno stimolo ulteriore che lo portava a indagare sui modi di dire popolari, espressioni comuni e semplici, sentite in treno o in giro, che gli restavano in testa finché non trovavano il loro posto nel suo dizionario privato. Il tutto naturalmente andava a depositarsi in quel sempre più vasto bagaglio di oggetti vari di conoscenze che sempre lo accompagnavano e con i quali intesseva di più efficaci e penetranti termini le sue traduzioni e i suoi studi. Così in un quadernino facile da portare in tasca, mi ricordo con che gioia prese nota del perché dell'espressione “zona cesarini”, accanto alle annotazioni su José Saramago. Alla curiosità, seria, ma che spesso assumeva i tratti fanciulleschi e stupefatti di chi vede o scopre qualcosa per la prima volta, António ha sempre associato una straordinaria capacità di ascolto, messa in atto con lo stesso atteggiamento, dando l'impressione che ai suoi orecchi qualsiasi argomento fosse degno di identico interesse. Era questa, una sua dote che nel corso del tempo mai è venuta meno. Prova ne sia che riuscisse a trasmettere a chi si confrontava con lui, colleghi o amici, un grande entusiasmo e questa, credo, sia stata anche una forte componente del suo modo di insegnare, in cui alla sapienza sempre in fermento univa una naturale abilità a coinvolgere gli studenti fuori dal comune. Sono anzi

certa che la didattica fosse tra i doveri accademici quello che più lo motivava e che contenesse il senso ultimo del proprio lavoro, sin dall'inizio. Sto pensando a una delle sue prime iniziative editoriali, la pubblicazione di un libro di racconti di scrittori di Madeira, *Nostalgia dei giorni atlantici* (2005), nella cui traduzione aveva coinvolto gli studenti, che con orgoglio avevano poi visto il proprio nome scritto sul frontespizio del volume. Aggiungo che in questo testo già erano contenute le direttrici fondamentali del lavoro di António, portare insieme a sé la sua isola, non a caso evocata nel titolo di un'altra pubblicazione, *A Ilha Portátil*, per farla conoscere in Italia; allo stesso tempo la sua peculiare condizione di cittadino portoghese e di Madeira preparavano già in partenza quella di cittadino del mondo, i cui punti di vista potevano agilmente dislocarsi da una realtà all'altra, arricchendo sempre più di contenuti inediti e di sguardi diversi la sua conoscenza.

Il viaggio, in effetti, ha sempre fatto parte della vita di António, viaggio che si faceva traduzione nell'immersione nei testi e nel mondo dei loro autori; ma anche viaggio reale nello spazio e nel tempo che in lui, citando ancora dall'ultimo suo importante lavoro *A Bulimia do Belo*, dedicato al tema del viaggio in Italia degli scrittori portoghesi Manuel Teixeira Gomes, Jaime Cortesão, José Saramago “[...] obbedisce a una fenomenologia specifica che fa del tempo un tempo interiore, un momento meditativo sulla propria esperienza di viaggio, restituendoci così, un tempo particolarmente proficuo dal punto di vista letterario”. Così, in un circolo virtuoso, di cui anche la presentazione nel risvolto di copertina di molte sue pubblicazioni “Vive tra Pisa, Torino, Funchal e le nuvole” in un certo senso è testimone, nella vita di António la realtà e la letteratura si sono sempre tenute per mano. Tra i due momenti, intercorrevano spesso intervalli necessari, come quando, dopo essere tornato da un viaggio a Funchal per “matar saudades”, si concedeva una specie di tempo di decompressione, quale inedito palombaro emerso dalle acque atlantiche, per potersi riabituarci all'aria più tranquilla e sobria della città sabauda, certo distante dalla brezza marina di Madeira. La stessa impressione di smarrimento che ricordo di lui quando, dopo l'ennesimo faticoso viaggio nel treno di notte per Torino, ci scambiavamo i nostri primi fugaci saluti. Ma quel suo stordimento presto svaniva di fronte allo sguardo curioso e attento degli studenti, per lasciare il posto all'entusiasmo con cui condivideva generosamente ogni sua lezione.

ANTÓNIO FOURNIER:
UM GRANDE MADEIRENSE
QUE PRESTIGIOU PORTUGAL E A SUA ILHA

João Carlos Abreu

Naquela manhã, ele tinha acabado de chegar de Turim, desafiei-o a fazermos uma viagem grátis pela cidade, no pequeno autocarro giro. O António Fournier e eu voltámos ao nosso tempo de crianças, por isso aquela viagem citadina encaixava-se perfeitamente na mentalidade divertida daquela época: rimo-nos a bandeiras despregadas. Caricaturámos alguns transeuntes, nos seus andares e trejeitos. Descobrimos pormenores de uma cidade romântica. Uma cidade secular, poética, que nas noites mergulha no silêncio e nas manhãs levanta-se iluminada por um sol radioso. Uma cidade que o António amava porque a compreendia, nos defeitos e nas qualidades da sua geografia humana. Ele nasceu aqui entre as rochas e o mar. Pedras que os nossos antepassados tornaram terras de cultivo, espreitando os abismos. Mesmo na distância do espaço o António vivia a ilha enclachado numa saudade que o perseguia, primeiro em Pisa depois em Turim. Afligia-o os atavismos e preconceitos de alguns dos seus conterrâneos. Disto falámos muitas vezes com tristeza, sempre que vinha à ilha.

O António era um ser humano raro pelas suas inúmeras qualidades, pela sua inteligência brilhante, pelo seu espírito de amizade e lealdade; pela sua competência profissional; pela sua cultura invulgar; pela sua alegria contagiante por tudo quanto constituía a sua personalidade multifacetada.

Morreu tão novo quando ainda tinha tanto para nos dar. Tenho a certeza que com o seu saber muito iria contribuir para um enriquecimento nas áreas do ensino universitário e do mundo literário; com a sua escrita de muita qualidade poética e bela.

Para mim ele não morreu porque vive permanentemente na minha memória. Volta não volta evoco-o como um exemplo de sabedoria e amizade. Um grande amigo. Um intelectual honesto. Ele foi indiscutivelmente um grande homem. Um madeirense ilustre que muito dignificou e prestigiou Portugal e a sua ilha, por isso merece todas as homenagens.

Falta-me
o mar dos silêncios
falta-me muito mais o bater do coração
de gentes simples
debruçados nos abismos
falta-me a minha ilha
escancarada sobre o oceano atlântico

CONFETARIA

Bernardo Pinto de Almeida

em memória de António Fournier

Devíamos
nascer velhos —
pensei, depois
de ver esquecido,
sobre a curva
macia das tuas
pernas, na pele
arrepiciada,
o caderno de linhas
nítidas, em
contraste brusco
ao acidente dos
joelhos nus,
enquanto, absorta,
suspendias a mão,
hesitando o que
escrever, dentro
da confeitaria. E —
pensei ainda —
devíamos talvez
ir sendo cada
vez mais
novos, como
se a descer
a triunfal escadaria —
a que Juarra
desenhou para o
Palazzo Madama,

em Turim — até
chegarmos
a uma infância
qualquer. Acabar
no doce forro
interior de um
corpo materno,
casaco folgado
de sangue e
placenta e,
de aí, voltar
ao cosmos. Talvez
assim — pensei,
pudesse cruzar
-te no tempo
como as pernas
se cruzam,
acenar
-te de longe,
desde a montra,
entre a doçaria
exposta, esperar
que, levantando
os olhos distraídos,
me sorrisse,
acenando de volta,
numa qualquer,
inesperada, curva
do tempo.

ÍGNEA

Irene Lucília Andrade

*Em profunda saudade ao
Amigo António Fournier
“...haverá sempre uma árvore de fogo
ramificando-se até as estrelas...”*

Consigna um tempo de espanto e de promessa
lembrança duma insula de magma
que nunca abandonaste.
Entre o verde no pino do tronco
explode o vermelhão em mancha de flor incendiada.
Porque era – a árvore – a alma de um corpo,
as veias de um sonho, a seiva de um desejo
e porque era de fogo, abriu-te um trilho de concisas palavras
sobre os caminhos do mundo, suspensas de orvalho
para dessedentar as pedras
e a cada esquina adversa
a casa antiga se erguesse, se tornasse
o pão e a veste, a sombra e a luz
o fruto e a voz do teu mais silencioso amor.

Sempre que a estação anuncia os dias do sismo
e da sublevação da Primavera
a árvore desabrocha em chama
erguendo um signo ferido de ausência.
Uma dor oculta se reverte em memória e nostalgia.
Mas apesar da pena é de beleza que ela inunda o Largo
onde a pedra escura adorna o coração da terra.

Em teu nome evoco o rito e a sagração da vida
que eram teu canto e ara;
em teu nome advirto o tempo
para que da árvore não se apague o fogo e o viço.
Ígnea lhe chamarei
enquanto o vento nela se acolherá
como um pássaro de regresso.

Convidarei Leopardi e a sua colina.
Contigo voltará o poeta às tuas muralhas
de onde, como outrora,
será o Infinito a paisagem
desesperadamente por ti venerada.

UMA ABELHA NA *ETERNIDADE*

Sofia Andrade

Eternidade de Ferreira de Castro fazia parte de todas as casas da ilha. Houvesse uma inteira biblioteca ou cinco tomos numa prateleira alta da cozinha, o romance figurava na velha edição da Guimarães, com capa de Bernardo Marques de onde se copiavam as casas de Santana e a feiteira no sopé das encostas. António e eu falávamos sempre de *Eternidade*, com a bonomia de quem se distende nas cadeiras de vime do Golden, ah! “the corner of the world”, e beberica um boal no tepor dos jacarandás. O António deixou aceso um revirinho na noite das suas memórias insulares, eu não. *Eternidade* seja, caro António, à memória das tuas revoluções poéticas.

SULLE ISOLE QUASI SUL MARE

Elisa Baglioni

Sulle isole quasi sul mare #1

da *Una Funchal eterna* di A.F.
(possibile traduzione)

*avventurieri mercanti e corsari
mendicanti vagabondi e schiavi
eserciti di zucchero
maracuja, pitanga e araçá
bunganvillee e pietra basaltica
narcisismo di aristocratici
e di visionari
oceano muraglia navi
gesuiti sultani istitutrici
turisti pirati ufficiali
carretti di verga e di canna
stelle danzanti papaie e banane
anima provinciale
campagna malinconica
caleidoscopio di colori
baci in lettere macchiate
rotte di cabotaggio sentimentale
a tutta brezza
sangue di drago botti dittatori
poeti in esilio
isole custodi: avi*

Sulle isole quasi sul mare #2

Con António era impossibile fermarsi alla soglia del rapporto professionale, poiché nella letteratura lo interessava altro. Questo altro è stato alla base della nostra amicizia e si traduceva nel corrispondere alla passione letteraria un'idea omericocavalleresca, donchisciottesco-blomoviana dei libri come codice di valori, nel cercare in essa il contatto umano autentico senza essere condizionati dalla paura della solitudine. Se António non avesse avuto un buon rapporto con la solitudine non avrebbe mai scelto una terra straniera in cui vivere e non avrebbe retto al rito dei letarghi invernali in cui era solito richiudersi a Torino. L'amicizia letteraria era frutto di un diverso sentimento, dell'esperienza, come diceva Rilke, di stare insieme nonostante l'isolamento che ci costituisce. Per questo gli incontri erano sempre significativi e si condensavano intorno a un evento nel suo senso etimologico, a qualcosa che accadeva, reale o immaginario che fosse. Non c'era molta differenza tra i due poiché un certo modo di intendere la letteratura fa sì che l'immaginazione abbia presa sulla realtà e il sogno a occhi aperti serva ad amplificare la vita, consenta di muoversi in verticale senza vertigine, di produrre mondi non solo di carta. Questo tratto che io e Francesco ammiravamo di António era un aspetto peculiare del suo carattere, forse frutto di una inclinazione tutta portoghese alla 'finzione vera', al rifrangersi e al moltiplicarsi. Le conversazioni non erano speculazioni fini a se stesse o sterile esercizio di stile, come a volte succede quando l'attività intellettuale è il modo per erigere una barriera difensiva tra sé e il mondo. António entrava dentro le cose e amava le corse: tirava il motore al massimo e derapava su due ruote in curva.

Un giorno, eravamo seduti in un bar di via Vanchiglia, António ci disse di avere un'iguana in casa. Ci raccontò che lei, la bestiolina, aveva un carattere schivo e pacifico ma necessitava di cure giornaliere, per questo non si sarebbe potuto fermare a cena. Pensai che l'iguana fosse il tentativo di conservare il legame con le origini atlantiche e una licenza esotica che uno scrittore e studioso poteva tutto sommato concedersi dovendo passare molto tempo tra sé e sé. Una dissonanza che, aggiunta al suo riserbo, apriva a una nebulosa di congetture.

Col tempo la nostra frequentazione si consolidò ma l'iguana passò di moda. Era stata riportata sull'isola, si era ammalata, l'avevano accolta in un bioparco, non lo sapevamo. António ci aveva invitato alcune volte a casa sua ma non avevamo trovato traccia dell'animaletto.

Poi l'iguana è ricomparsa. Nella primavera del 2020, quando chiusa in casa non mi restava altro che curare le ferite, leggere e ascoltare storie, pedalavo sulla cyclette mentre ascoltavo gli audiolibri che Radio Rai metteva a disposizione sul sito. Avendo scoperto poco tempo prima il *Mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, scelsi uno dei suoi. Nel romanzo un facoltoso conte milanese approda su un'isola portoghese dell'Atlantico, Ocaña per acquisti di terra a scopo di speculazione. Lì conosce una famiglia di nobili decaduti, il giovane don Ilario Jimenez con la passione per la letteratura, con le idee ingenu e idealiste che andavano sparendo di fronte al cinismo della società moderna. Don Ilario e i due fratellastri tenevano al loro servizio una servetta fedelmente innamorata di don Ilario, l'Iguana. L'Iguana è un personaggio delicatissimo, che attrae e respinge, una creatura benedetta e dannata insieme, verso cui ho sviluppato un'affezione tenace e triste. In lei si esprime un'ambivalenza insolita, perché l'imbestiamento la conduce a un'esistenza misera e asservita ai padroni, infatti rinuncia a qualsiasi forma di emancipazione, tanto che, quando le verrà offerto di riscattare la sua dignità lasciando l'isola, rifiuterà. La connivenza espressa dall'accettazione del suo stato sembra sancirne il degrado umano e spirituale. Eppure, a un livello superiore, l'Iguana è una figura dell'anima, che conserva intatto il senso di rispetto, premura, amore verso il padrone, sembra anzi che non chieda altro, se non di mendicare e dispensare amore. La bestialità nell'Iguanuccia non è sinonimo di crudeltà e violenza ma di un disarmato e docile sentimento. Ortese lascia che il paradosso agisca senza idealizzare miseria e sacrificio, per questo rimane l'amarezza, la pena per l'iguana asservita e illusa e per l'isola, un'isola alla periferia, in vendita al primo acquirente, nella morsa del capitalismo che trasforma la bellezza in povertà e bestia.

Chissà se António stava leggendo *L'Iguana* proprio allora, se ha lasciato appunti che parlano di quel libro, se ha studiato le tracce del post-colonialismo nel romanzo. Di certo anche lui aveva provato affetto per quell'Iguana ed era lei che per scherzo aveva preso dimora nella sua casa. Ed io incontrandola avevo capito che non ci sono iguane, come dice Anna Maria Ortese nel libro: "questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile mantenuti da una società terribile."

Trovai tracce de *L'Iguana* in una delle ultime conversazioni con António. Mi colpì perché aveva un tono completamente diverso da quello con cui l'avevo conosciuto. Mi disse che era amareggiato, che si era accorto di

essersi speso sempre per gli altri senza essere stato ricambiato a sufficienza, per i suoi studenti, per l'Università, per quel sistema che aveva triturato nella mola della produttività accademica i suoi vizi e virtù letterari. L'amarezza di aver servito asservendosi, di essere solo servito a qualcuno? Forse era così, in una parte di sé nutriva un'iguanuccia, ma in un'altra se ne era da tempo separato, da quando, almeno, aveva lasciato l'isola. Allora l'Iguana rimaneva come spettro di Madeira, refrattaria come Ocaña alla modernità fino alla fine del regime salazariano; rimaneva come emanazione di un'isola dove foreste e montagne si raggiungono a nuoto, abitata da esseri voltanti o abissanti, da solitudini, eredità e precipizi.

O MURO FRIO DE DEZEMBRO

*José Agostinho Baptista*¹

Deus não vive aqui,
não te contempla nos vitrais da alegria, no regaço das mães,
nos confins da terra,
Deus já não te leva pela mão até ao anoitecer das praias,
não te embala levemente,
não te desperta ao meio-dia de um país sonâmbulo,
voltado para baixo, para dentro, para a solidão dos filhos.

De repente,
o sol fechou-se sobre as doze lanças da sua luz insuportável e
os sinos da sombra repercutiram nas margens do rio amargo,
na sua água turva,
nas barcas que dormem para sempre,
apodrecendo,
esperando os crisântemos da tua face lívida.
Mas quem,
quem te sepultou no esquecimento de uma cidade litoral,
aturdida?
Que lancinante mão apagou em ti a lua de Pavese,
as suas fogueiras e as suas vindimas?

Agora,
apenas o silêncio cresce na casa do abandono.
A tua ausência bate no relógio de pêndulo,
é sempre noite,
chove sobre os frutos do inverno, no átrio ecoam lentos
passos de fantasma.
As paredes são de gelo.
Um hálito branco atravessa o quarto da frente.

¹ www.joseagostinhobaptista.com

Alguém suspira mais para trás e murmura o refrão vazio que
nunca mais pudeste ouvir nos salões da ilha assombrada,
vencida pelo tédio e pela evidência das trevas,
enquanto repito em surdina as sílabas dessa dor que deixaste
no muro frio de dezembro.

A feroz claridade de outras tardes, de outros mares,
de outras horas de iodo e sol, recorda-me o teu perfil, a tua
bondade secreta,
fechada na vida das palavras.
Fechados na tua vida,
há um deserto que não viste, uma esarpa, um lírio,
um cais,
os dias atlânticos da nostalgia,
as ensurdecedoras máquinas dos carris,
as esquadras de estranha navegação que tanto te fascinavam,
um livro e todos os livros,
as estrelas nos céus de Piemonte e de Ligúria,
as moradas antigas de Trieste e Pisa e o pássaro mudo na tua
fronte inclinada,
pensativa,
e de repente um fulgor, um arrepio,
uma pancada surda,
a pluma azul escrevendo ao longo da insónia,
tudo o que acaba neste naufrágio, neste tempo que parou algures
entre o rumor das pedras e o teu nome e o meu nome,
ao fundo da página.

Março 2021

DESTINO

Gaia Bertoneri

*Et après la rivière c'est encore S. Thala
L'amour, Marguerite Duras*

Regressas à praia do lamento. Não consegues deixar de ouvir as vozes que ultrapassam os longínquos muros e chegam até ti. Estranhas e penosas vozes são aquelas que agora podes ouvir. A tua viagem foi demorada, mas afinal aqui te encontras. A ilha hoje está deserta e uma extensão de corpos repousa ao calor do sol. Reparas nela e na criança que leva dentro do seu ventre, e ela reconhece-te. Silhueta esboçada desde os teus primeiros anos, manifesta-se agora iluminando o espaço à tua volta. Ela compreende o teu fascínio, a angústia de quem tenta matar num único acto a própria sombra. Enquanto ficas parado a escutar o som agudo que parece reconhecer, ela levanta-se e vai ter contigo. Não te assustes, ela deixará que tu dêes o primeiro passo. Ela sabe que este momento antecipa a tua aventura.

Que sim, o tempo passou e ela esperou por ti, que não havia razão para ficar ansioso e que, no fundo, as almas nobres perseguem-se nela, tentativa de conciliar os tempos por uma memória pacífica. Que no teu caso era provável, escolha extrema e definitiva, e que é necessário voltares ao lugar do incêndio, a prova queimada entre os vários instantâneos que guardas nas tuas casas. Vejo-te preocupado e sinto o teu medo. Já não há tempo para tirares uma fotografia. Agora tu és a imagem, uma realidade que te prende à praia onde estamos. Parado e um pouco ausente tentas aceitar o avanço vazio que vai escurecendo os nossos olhos. S. Thala transforma-se num filme de Bergman que ainda não acabei de ver. S. Thala é a cena icónica de qualquer homem que é ilha, mundo próprio que outros desconhecem, ser raro e amado.

Ainda há tempo para um jogo de xadrez? E que será da criança que te recusas a matar? Estás perplexo e não te deixas levar. Eu percebo, excessivamente luminosa parece esta despedida e tu não queres partir. Mas desconfia dos lugares-comuns, és a raridade que faz de ti uma criatura insular. E a presença feminina de S. Thala sabe-o, reconhece em ti o lugar dos

poucos, o sítio de quem não se conforma e arrisca, por isso brilhas intensamente. Como viverás sem ela? O seu amor é um percurso inevitável, o último gesto antes de rever o início de ti. O seu amor é a prova que afinal tu mereces estar no retrato. A moldura serão os outros, os que te amaram e os que te evitaram, todos presentes neste momento. Agora vai, o tempo já não existe. O seu amor é a consagração do teu brilho, e agora, unidos, são a irradiação infinita de S. Thala.

ANTÓNIO FOURNIER

APPARTENERE A MADEIRA

Donatella Bisutti

Ho appreso con stupore e dolore la scomparsa di António Fournier, che non sentivo da molto tempo e che nel ricordo rivedo adesso con quel suo aspetto più giovane della sua età, con i capelli sempre un po' scompigliati, come fosse sempre nel vento della sua isola portoghese. Stupore perché non sapevo nulla della sua malattia. Dal momento che potevano passare lunghi periodi senza che ci sentissimo, il fatto di non avere da tempo sue notizie non mi aveva inquietato: mi appariva normale, come frutto di una certa distrazione, quella che nella nostra vita indaffarata e spesso convulsa, ci fa, secondo le occasioni, privilegiare uno o l'altro fra tanti rapporti. Ma quello con António non era un rapporto superficiale né banale, anche se non aveva mai acquistato la continuità e l'intimità di un'amicizia profonda, forse anche perché appartenevamo a generazioni diverse. Era tuttavia un rapporto che aveva toccato momenti e temi importanti.

Era nato da due occasioni che si erano fuse insieme: la prima era ovviamente la letteratura, la seconda era l'isola di Madeira.

Non ricordo quando lo incontrai la prima volta, né chi me lo presentò. Se fu in Italia o a Madeira. Anche in seguito continuammo a ritrovarci alternativamente in questi due luoghi così lontani e diversi, ma in confronto dei quali eravamo, io e lui, in un certo senso in una stessa situazione, sebbene alla rovescia: lui era di Madeira e aveva scelto di vivere in Italia, io invece avevo scelto di lasciare, almeno per lunghi periodi, l'Italia per fare di Madeira la mia patria del cuore.

Condividevamo per Madeira uno stesso amore e ciascuno di noi era in un volontario esilio dalla sua vera patria. Non ho mai amato nella mia vita nessun altro luogo come ho amato Madeira, negli otto anni in cui ci sono vissuta e questo amore non è venuto meno nemmeno dopo, ne provo ancora oggi a tratti una lancinante nostalgia. Benché abbia conosciuto e vissuto in molti posti bellissimi, affascinanti, e anche, come Madeira, avventurosi ed esotici, ciascuno dei quali mi ha lasciato ricordi che porto

dentro di me come una straordinaria ricchezza, solo con Madeira mi è successo qualcosa di irripetibile, come succede con un grande amore destinato a restare unico: Madeira l'ho fatta mia. Ancora adesso mi si accendono nel ricordo immagini di particolari anche minuti, insignificanti – un sasso su cui ho posato una volta un piede, un giardino scendendo verso il mare, un'insegna, il tavolo del self service in un centro commerciale, il percorso di una stradina, lo sgabello di un bar, una luce sghemba in un vicolo, una certa curva guidando sulla superstrada che ogni volta scopriva le stesse montagne rannuvolate: cose di tutti i giorni, flash che quasi mi straziano per averli vissuti nella loro irripetibile unicità, come mai altrove, e questo li ha resi incredibilmente “significanti”. Non si tratta di cose e luoghi come li può scoprire e vedere un turista: ma di un fatto di “appartenenza”. Questo li trasformava – e ancor oggi nel ricordo – in attimi di eternità assoluta in cui il mio essere si fondeva con ogni pietra roccia pianta onda spazio di cielo dell'isola. Così una piccola isola è diventata per me il punto di contatto e la misura dell'universo.

Penso che António e io condividevamo questa appartenenza. E che anche per lui Madeira era la vera misura dell'universo.

Non so perché António avesse lasciato Madeira per vivere in Italia, credo per ragioni famigliari di vario tipo, o, chissà, anche perché cercava opportunità e orizzonti culturali più ampi.

Ma nel suo cuore c'era sempre Madeira, dove tornava almeno due volte l'anno e dove ha voluto vivere i suoi ultimi giorni e morire. Il suo cuore era rimasto lì.

L'amore per Madeira quindi ci univa. E ci univa anche l'amore per la poesia.

Fu lui a farmi scoprire l'aspetto più nascosto e inquietante della vegetazione dell'isola, decantata nei dépliant turistici solo per la bellezza rigogliosa e pittoresca dei suoi fiori: in realtà una vegetazione oscuramente onnivora e selvaggia, divoratrice e nel fondo minacciosa. Questa scoperta mi aveva messo in contatto con l'essenza profonda dell'isola dandomi ragione anche della malinconia dei suoi abitanti più sensibili, com'era nel fondo malinconico António.

E fu lui a farmi conoscere e incontrare un famoso poeta nato anch'egli a Madeira, José Agostinho, Baptista, che a sua volta aveva avuto un rapporto conflittuale con l'isola e se ne era allontanato per moltissimi anni per tornarvi poi in tarda età, rinchiodandosi in un luogo appartato, in solitudine. Anch'egli a lungo esule e a suo modo malato di malinconia. Con

António abbiamo tradotto in italiano alcune sue poesie, che furono pubblicate nella mia rivista *Poesia e Spiritualità*.

António aveva scritto testi molto belli su Madeira, che davano concreta forma al suo amore. Voleva farla conoscere e amare anche dagli altri. Quando tornava nell'isola veniva festeggiato come una personalità della cultura che aveva gettato un ponte fra Madeira e il "continente" (come tutti gli abitanti delle isole definiscono le terre da cui li separa il mare, da cui sono attratti e insieme respinti). Il suo arrivo faceva notizia sul giornale locale, e ogni volta lui era al centro di eventi culturali significativi. A volte ci siamo trovati insieme in occasione di alcuni di essi. Altre volte invece ci siamo ritrovati a eventi in Italia, organizzati da me a Milano, da lui a Torino. Io gli avevo fatto conoscere a mia volta alcuni poeti milanesi, l'avevo introdotto in un ambiente per lui nuovo. È capitato che ci incontrassimo per caso all'aeroporto di Malpensa: destinazione di entrambi Madeira.

Lui collaborava alla mia rivista *Poesia e Spiritualità*, io collaboravo alla sua rivista *Submarino*: era importante per entrambi questa interazione fra due culture, ma sempre sottintendeva all'aspetto meramente letterario la nostra speculare esperienza concreta di due mondi così diversi, la nostra doppia appartenenza.

Ma soprattutto António mi fece un regalo prezioso che voglio ricordare qui: una splendida prefazione, molto apprezzata da tutti, alla mia raccolta poetica *Rosa Alchemica* edita da Crocetti nel 2012, che si chiude proprio con una sequenza ispirata a Madeira: i *Canti atlantici*. António era anche un bravissimo critico letterario.

Mi riesce difficile credere alla scomparsa di António Fournier. Così prematura. La morte appare spesso così ingiusta, come in questo caso. Lui aveva ancora tanto da dare alla cultura, alla letteratura, alla sua terra. Era pieno di interessi e di energia creativa.

Spero che la sua anima possa adesso camminare nei boschi di eucalipto di Madeira, in mezzo a cascate che moltiplicano quasi all'infinito gli arcobaleni, passeggiare sul meraviglioso tappeto di petali di jacaranda nella strada principale di Funchal, e guardare dall'alto delle vertiginose montagne percorse dai venti il trascolorare infinito dell'oceano. E che nella immensità della luce che inonda l'isola possa stemperarsi infine quella sua oscura malinconia, che forse era anche il presagio di una morte precoce che purtroppo si avvicinava.

DIÁLOGO FORA DO TEMPO E DO ESPAÇO

António José Borges

*novo soneto alpino sob a égide do Sol
ao meu bom António Fournier*

os alpes brilham na cintilação do sol
a imponência das montanhas surge amaciada
dando lugar à observada paleta de cores
no crepúsculo crescente do azul da abóbada

do laranja vida e alegria do fournieirismo
quando o branco cede lugar ao cinzento
eis a viagem ao lar do sucesso no regresso
onde na vasta luz da casa nada tem par

e vale mais do que mil contemplações
aquele sorriso de um pequeno filho
apesar de Turim e todas as emoções

*(na cidade que se ajusta ao caminho livre
no banco de jardim, o livro, a rosa e a carta
em que sempre se conjuga o verbo agradecer
em praças largas não mais vastas na admiração)*

é a chave do regresso e a de ouro
que não tem preço num abraço
dum único universo de tanto apreço

Torino, espaço aéreo e Lisboa, sempre

*

é da terra¹

há um homem certo do seu orgulho
respira o mosto no outono
dia que é da terra

¹ In: ANTÓNIO JOSÉ BORGES, *Fármaco*, Sintra, Zéfiro, 2012, p. 72.

o seu antepassado magoou o silêncio
entoou o suro pelas encostas do vale
alcatifou a quinta com um tapete de parras
não esbanjou as uvas
nem emudeceu com as pragas assoladas
tão pouco foi no momento em que ir era o mais certo
a ele colou-se-lhe no corpo a frescura das matas
a nobreza das castas
os cânticos embalados das rogas
o pasmo das amendoeiras em flor
ou o simples da terra que é sentir
*

appartiene alla terra

un uomo sicuro del suo orgoglio
respira il mosto nell'autunno
dice che appartiene alla terra
il suo antenato ferì il silenzio
intonò il sudore per la valle
tappezzò la fattoria di pampino
non sprecò l'uva
ne s'ammutoli davanti alle piaghe devastatrici
non se ne andò quando andarsene era la cosa più giusta
al suo corpo s'incollò la freschezza dei boschi
la nobiltà del vitigno
i cantici languidi delle preghiere
lo stupore dei mandorli in fiore
o il semplice della terra che è sentire

(traduzione di António Fournier)

PER LE STRADE DELLA NOSTRA NUOVA CITTÀ¹

Paola Calef

Una sera fui invitata a cena a casa di Giancarlo Depretis, che per invogliarmi mi disse che c'erano anche i colleghi Abbati e Fournier. Poteva essere il 2009. Abitavo ancora fuori Torino, i bambini erano piccoli, io ero stanchissima e alla fine, non senza rammarico, declinai l'invito. Però fantastica un po' sui colleghi, che non conoscevo, e sui loro nomi.

Non ricordo poi esattamente quando ci siamo incontrati e conosciuti davvero con António, ma mi sembra ancora di rivedere il sorriso raggianti e curioso che lo ha sempre contraddistinto. Sempre, salvo che non ci fosse qualche questione burocratica o di apparato che, invece, glielo toglieva quel sorriso. Allora assumeva un'aria smarrita, strizzava gli occhi, quasi li spremeva, per afferrare qualcosa che, in fondo, gli era del tutto e in tutto estraneo.

Comunque ci siamo conosciuti quando ero contrattista e avevamo gli studi al V piano di Palazzo Nuovo; poi eravamo scesi al terzo. Ci incrociavamo per i lunghissimi corridoi, ma più spesso lo incontravo nella biblioteca di via Bava e allora magari si faceva una pausa in cortile e si prendeva un caffè. Per qualche tempo riuscimmo pure a pranzare insieme al Caffè "Nero Bollente" di corso San Maurizio, che mi pare ci sia ancora.

Conversare con lui mi faceva sempre bene. Ti ascoltava con attenzione e anche quando gli esponevi un problema, ne dava solitamente una lettura propositiva e incoraggiante, facendoti vedere la cosa da un'altra prospettiva.

Era un collega generoso, partecipe e coinvolgente. Quante volte ho seguito i convegni di lusitanistica, che affrontavo di buona lena, con la mia formazione da filologa romanza e con le tante ore di *bossa nova* ascoltate e cantate, per poi rompermi la testa proprio sulla sua variante del portoghese, che in principio e per lungo tempo mi è parsa davvero impenetrabile!

¹ Parafasando la conclusione della prefazione di *Bestiario lusitano*, a cura di António Fournier, ScritturaPura, Torino 2014, p. 8: "Le porte dell'arca si sono aperte e le bestie camminano libere per le strade della loro nuova città".

Per un inciampo della vita ho avuto l'opportunità di conoscere la pratica del *mindfulness*, programma per la riduzione dello stress basato sulla consapevolezza. Uno dei testi base di tale pratica invita, tra le altre cose, ad alcuni atteggiamenti fondamentali per raggiungere, appunto, la consapevolezza e quindi la capacità di esperire la ricchezza del momento presente. Uno di questi atteggiamenti è la cosiddetta 'mente del principiante', "una mente che è disposta a guardare ogni cosa come se la vedesse per la prima volta"².

Non proprio una qualità valorizzata nel nostro ambiente e in generale nella nostra società, dove ci si affretta a capire 'come funziona' e a vestire i panni della persona esperta e navigata. Insomma non era per nulla facile.

Più volte, mentre mi sforzavo di togliermi di dosso lo sguardo di chi sa, di chi prevede, di chi non può essere sorpreso da nulla, cercavo una scorcioia nell'individuare qualcuno in cui potessi riconoscere questa qualità. Mi sarebbe stato più facile, pensavo, cogliere l'atteggiamento e seguire l'esempio. Chi tra le persone che conoscevo incarnava quella modalità? Il pensiero allora correva certamente a lui.

Credo che António fosse un esempio vivido di ciò che è definito 'la mente del principiante', capace per propria natura di cogliere la straordinarietà dell'ordinario. Era, d'altro canto, il suo sguardo di poeta a rivolgersi ad ogni cosa e ogni volta con la curiosità fiduciosa del bambino, con l'attenzione e lo stupore del viaggiatore appena giunto. E con quello sguardo limpido, privo di sovrastrutture e preconetti, riusciva a cogliere aspetti e significati impercettibili ai più.

Una volta stavamo seguendo le diverse sessioni del Torino Film Festival, felicemente sparpagliato in diverse sale torinesi. Naturalmente, dal programma avevamo selezionato soprattutto film portoghesi e spagnoli. Uscivamo dal Cinema Massimo, dove, se non ricordo male, avevamo visto *Tabu* di Miguel Gomes, e correavamo al Cinema Lux per la proiezione successiva, di prima serata. C'era giusto il tempo di arrivarci camminando di gran carriera, quindici minuti, non di più.

Avevo con me un pezzo di pizza e – appena imboccata via Po – gliene offrii la metà, così da fare una specie di cena durante il tragitto. Ne fu meravigliato e fece molte considerazioni su questo mio gesto che a me pareva scontato e certo privo di connotazioni. Lui ne dedusse o ne trasse conferma, invece, del fatto che io non fossi torinese. Nel mio gesto trovava una praticità e una spontaneità che a Torino, semplicemente, non

² JON KABAT-ZINN, *Vivere momento per momento. Come usare la saggezza del corpo e della mente per sconfiggere lo stress, il dolore, l'ansia e la malattia*, Corbaccio, Milano 2016, p. 74.

usavano. Mangiare un pezzo di pizza per strada, camminando, figuriamoci... Non parlammo d'altro per il tempo che ci volle ad arrivare alla proiezione della sera. Ci attendeva il bianco e nero, scintillante e muto, della *Blancanieves* di Pablo Berger, che ci ripagò ampiamente della corsa e della cena più che improvvisata.

Una cosa che mi ha sempre colpito tanto di António e che sembrava contrastare con il suo sguardo immaginifico, era il suo modo di prendere appunti. Lo faceva spesso, su una agendina che teneva abitualmente con sé. In questa agendina scriveva con un tratto sottilissimo e con una grafia estremamente minuta e, se possibile, ancor più ordinata.

La sua capacità di cogliere legami e connessioni che ad altri sfuggivano, il suo interessarsi sinceramente di molte cose – attitudini che fanno camminare al bordo della dispersione, ai limiti del caos – si coniugavano con la sua scrittura minuziosa e pulitissima attraverso una chiave di volta nella quale, a pensarci ora, risiedeva un'altra caratteristica importante di António. E questa era il suo impegno, la sua dedizione, il suo sforzo senza sconti di capire le cose e ricondurre la complessità alla logica del discorso, attraverso la parola esatta.

In questa dinamica nella quale, attraverso l'impegno e la fatica, una visione intuitiva si ordinava nella precisione del dire stava la sua natura di studioso, ma soprattutto di poeta.

So che l'anagrafe smentirebbe in un batter di ciglia quanto sto per dire, ma io sento e voglio credere che soltanto un poeta nasce a Natale e solo un poeta dalla parola esatta come te, caro António, se ne va nello stesso giorno, scrivendo la sua ultima rima e aggiungendo un sorriso alla sua pena.

Obrigada pelo teu sorriso leve e apaixonado

AS COSTURAS DO OFÍCIO

Vanessa Castagna

*Difícil é saber de frente a tua morte
E não te esperar nunca mais nos espelhos da bruma
(Sophia de Mello Breyner Andresen)*

Como numa manta de retalhos, juntam-se, a compor a memória de uma longa e espaçada troca, muitas peças.

São as cidades que nos reuniram e onde fomos entretecendo conversas. Sempre mais propícias as cidades de água: mar e oceano, rio e laguna.

São os imaginários que habitámos ou que criaste: ilhas, comboios, submarinos e seres anfíbios entre habitats.

São os poetas cujas palavras me confiaste, os universos literários que entreabriste.

Nas entrelinhas, nas costuras da manta que ficou esfiapada, a sabedoria e o legado do entusiasmo primigénio e puro.

UN'ITALIA DELLA MENTE (PER ANTÓNIO FOURNIER)

Carlo Cerrato

Un'Italia della mente. In questa frase c'è la fotografia di António più bella che io possa immaginare. Altri lo ricorderanno come ricercatore, docente, critico, autore. Per me resta un amico che ho sentito tale al primo saluto e che non ho fatto in tempo, purtroppo, a conoscere meglio, per realizzare insieme a lui i sogni editoriali di cui abbiamo fantasticato. Un uomo, molto più giovane di me, che mi raccontava meraviglie della sua Madeira, per me lontana isola fantastica che percepivo, ascoltandolo, come se fosse il mio paese, come se evocasse sensazioni già sedimentate nel mio profondo. Quel paese che António dipinge così palpitante in un racconto avvincente, fantastica didascalia che racconta, a colori tenui e caldi, una immaginifica sequenza di istantanee mai scattate.

“An Italy of the mind” è una pagina, un affresco di sole parole, inedito in italiano, in cui António racconta sensazioni e memoria di un soggiorno del giugno 2009 in Piemonte, tra Langhe e Monferrato, tra Santo Stefano Belbo e Portacomaro, in occasione della prima e ultima edizione di un “festival” di nome Osvaldo di cui solo pochi amici conservano memoria. “La banda islandese che suonava in piazza, l'artista belga che disegnava graffiti, la gimcana delle Cinquecento, lungo le colline del Monferrato, una partita di tamburello a Portacomaro”, ricorda António: Orvar Smarason, da Reijkjavik, leader dei Rem, duetta in piazza con la banda del paese monferrino, Philip Paquet, da Anversa, autografa una cassetta di bottiglie davanti all'antico Torrione. “La natura è traslucida e tra i vigneti passeggiano gatti liquidi – immagina António –. La piccola capanna rustica sembra fare le fusa avvolta nel verde ombroso della vigna. Nubi bianche si addensano nel cielo e l'aria diventa subito più umida: minaccia di scoppiare un temporale”.

Rividi António qualche mese più avanti, nel mio ufficio nella redazione Rai di via Verdi a Torino, poche decine di metri dal suo istituto universitario, nel recinto della Cavallerizza. Sogni, progetti, libri. L'incontro finì con una breve intervista per il Tg del Piemonte e l'impegno a rivederci per

tentare di materializzare qualcuno, almeno, di quei voli a parole, fatti tra lune di Monferrato e orizzonti atlantici. Uno di quei sogni prese forma qualche tempo dopo. Si chiamava Submarino ed aveva un sottotitolo fantastico: “vettore culturale anticonvenzionale”. Esisteva già un numero zero, o meglio un “numero pilota dedicato alla ricezione di Fernando Pessoa in Italia e all’auto-immagine del Portogallo nella poesia e nella saggistica lusitane”, copertina di un caldo rosso mattone, grafica giovane, caratteri classici, pagine intense e tante, più di trecento, fitte fitte. Era un progetto che, nel racconto di António, lievitava e mi faceva immaginare un’altra vita tra bozze, titoli e refusi.

Submarino doveva ancora immergersi e noi fantasticavamo di incontri e recensioni, tra Lisbona e Madeira, quell’isola a lui così cara, che per me, confesso, era poco più che terra di grandi vini e patria di Ronaldo: fu così che, conquistato da nostalgie di giorni atlantici, mi ritrovai un giorno nell’ufficio delle Cancelleria civile del Tribunale di Asti a registrare la testata “Submarino”, firmandola come Direttore responsabile. Uscì soltanto il numero uno: ma resta una esperienza che mi ha lasciato qualcosa, anche se il mio contributo, come Direttore responsabile, è stato limitato ad aspetti semplicemente editoriali e ad adempimenti di carattere burocratico e legale. Submarino, si presentava nel risvolto di copertina come rivista italiana di studi comparati dedicata “alla divulgazione delle istanze più rappresentative del panorama lusofono in ambito poetico, narrativo e saggistico”. E ha offerto contributi originali tra cui un vasto dossier, che valse alla rivista una menzione d’onore al Premio Cesare Pavese del 2016, assegnato nella casa natale del grande scrittore a Santo Stefano Belbo: una ampia raccolta di contributi dedicati alla presenza ed alla fortuna delle opere pavesiane nelle culture lusofone. Per me vecchio cronista con radici in collina era un’idea stimolante e fantastica entrare a far parte di un equipaggio sconosciuto deciso ad “andare oltre la superficie”, su rotte da inventare per immaginari nuovi “mari del Sud”, attraverso la metafora del sottomarino, “perché un mezzo anfibia permette di immergersi e di andare forse più a fondo, in quella foresta acquatica dove ogni immagine si metamorfizza in qualcosa di ricco e di strano”.

Dopo l’uscita di Submarino gli incontri, però si fecero più radi. Qualche presentazione, un abbozzo di scaletta per il secondo numero, che non è mai uscito e la rinuncia, da parte mia, al viaggio fantasticato a Madeira. Poi l’ultima telefonata, come un fulmine. Il dramma. Un dramma che, vivendo in famiglia negli stessi mesi, percepii all’istante. Doveva essere dedi-

cato a Herberto Helder il secondo numero. Me ne aveva parlato più volte. Capivo che era un progetto ambizioso, anche se stentavo ad orientarmi in quel suo mondo per lui così coinvolgente. A Portacomaro con António e Gaia, nei giorni del Festival Osvaldo c'era anche Luís Quintais, era la sua prima volta in Italia. Nacque una profonda amicizia, seppi più avanti, e l'idea di pubblicare le sue poesie in Italia. Ci vollero dieci anni: un'antologia dal titolo "Ecolalia", per i tipi di Lieto Colle.

La traduzione è di Gaia, la postfazione di António. Ecco quel titolo, evocativo che ricompare: come in Wallace Stevens, uno dei poeti prediletti da Luís Quintais: "An Italy if the mind", l'Italia immaginata, tema che torna, appare, ricompare. Un filo sottile che annoda ricordi e che António richiama nella sua postfazione alle liriche dell'amico: "la poesia di Quintais – scrive – è un enorme canyon dove confluiscono caoticamente tanti echi. Echi anche di tante poesie proposte come finzioni italiane, i cui protagonisti sono i suoi eroi intellettuali quali Nietzsche o Auden, quella Italy of the mind di Wallace Stevens citata da Quintais "Nell'Italia della mente/ la bellezza/ ancora è possibile,/ anche sotto/ cieli cinerei // e forse proprio per questo". Poi ricorda l'invito al piccolo, quasi dimenticato festival letterario tra colline di Asti e Monferrato e il lento percorso successivo attraverso la scoperta di altri luoghi e realtà, fino a Pordenonelegge: "Non che Quintais – sottolinea e conclude António – non sia consapevole che tra l'Italia dell'immaginario e l'Italia reale ci sia un grosso divario, spesso pagato sull'altare dell'ingenuità da chi arriva e si confronta con la realtà".

Ma le sorprese, piacevoli, non sono finite. Il sogno di quei giorni di incontri in collina, salta fuori da un'altra postfazione ad un altro libro, pubblicato in Brasile, di cui ho sentito parlare, ma che nella versione cartacea, cioè vera, autentica, non ho ancora potuto toccare: "Poesia revisitada (1995-2010)". Per Luís Quintais, è un testo importante quello di António, mi scrive Gaia: non solo perché è molto poetico, ma anche perché fissa la memoria di incontri che hanno lasciato il segno, a Portacomaro, terra di migranti e contadini da cui Luís inizio' il suo viaggio alla scoperta delle vicine Langhe di Cesare Pavese e poi dell'Italia che aveva già così presente nella mente.

Da lì nacquero profonde amicizie. Il testo di António, in fondo racconta di un sogno di quei giorni. Un sogno che non è rimasto un sogno, scoprirò poi. "È forse uno dei testi più poetici che António abbia mai scritto – mi conferma Gaia – e, ironia della sorte, è rivelatore per tanti aspetti. Direi che il sogno si è trasformato in realtà! Insomma, credo che António abbia colto alla perfezione quello che a Portacomaro è successo:

un incontro che ha segnato le vite di tutti noi”. Il tempo rimargina, a volte rimuove, annebbia. Altre, per fortuna, no. Così il pensiero torna, a volte come ora, a quelle poche cartelle di “An Italy of the mind”, che mi ha lasciato António e che vorrei pubblicare, un giorno, come ulteriore ricordo di un amico caro. C’è molto Cesare Pavese, in quelle poche bellissime pagine, c’è la sua casa, c’è il “paesaggio piemontese distorto dalla velocità. Ciò fa aumentare l’impressione che la realtà sia inghiottita dall’irreale. In effetti sono due immagini sovrapposte – e anche per quello hanno come didascalia Superare la morte”. La morte. Ma è un attimo, soltanto: “Quella notte, lei sognò che lui le stendeva davanti un tappeto azzurro che si srotolava dalla piazzetta di Portacomaro fino al cielo”.

António scrisse una poesia e disse: luna imperfetta. “Poi afferrò la luna su cui lei sedeva e la portò ancora più in alto”. António, buon viaggio. E grazie. Per il numero 2 di Submarino avrei in mente una dedica, più o meno come stava scritto su quel quaderno dalla copertina nera: “Niente è più nascosto di ciò che è davanti agli occhi”.

CHÃO DE ROSAS PARA ANTÓNIO FOURNIER

Fátima Pitta Dionísio

Durante anos peregrinaste
entre a Itália e o Funchal.
A Ilha era para ti um pássaro
que abria as asas
protetoras da beleza
de miríficas paisagens
e odores a frutos silvestres.
O Funchal (dizias)
era a minha Atenas
pela luz que o faz maravilhoso.

Amávamos tudo na Ilha:
os melros cantores,
os jardins
iluminados pela poesia
no calor de uma amizade sincera
que só os deuses sabem entender.

Hoje fica a promessa
de um dia quiçá na Grécia
num secreto
recanto da Acrópole
em tua memória
depositar com saudade
a mais singular das rosas.

Chamo-te
sempre que a saudade
me estende os braços
para neles descansar
e descobri o teu coração
em todos os corações do mundo.

Deposito o sol nas memórias
das tuas líricas mãos,
as ternas águas
dos teus olhos
Se outro mundo houver
peço a Deus
um chão de rosas para ti.

Era num chão de rosas
que decifravas o mito
das pedras milenares.
Aí teu coração pulsava
acompanhado
de fascinantes pássaros
com asas de fogo
e sentimentos nobres.

Em ti a Ilha cintilava
como literária esfinge
portátil
no templo azul do mar.

Nos dias
em que as rosas floriam
vibrava contigo
o odor a terra

No apaixonado remanso
dos braços vegetais das árvores
bendizíamos as rosas
com os beijos
que só se dão a flores.

Ainda jovem partiste
porque te convocaram os deuses
para jogos literários no Olimpo.

E foste no dia do teu aniversário
acalmar a sede às rosas.
A minha poesia -dizias-
navegava entre o mito e a realidade.
Entre o amor e a justiça também.
Fonte de encantos e silêncios promissores.

Doeu-me fundo
a tua morte.
Houve rosas que murcharam
dentro de mim,
versos que não nasceram,
melros que não cantaram.

As rosas
que adornam agora o teu corpo,
me visitam na saudade
com marés
de um mar bonançoso
com sabor a terra.

Divinamente inspirado
o vento anuncia
um dia de sol e música.
Na face cândida das árvores
acende pássaros vermelhos
que em ti repousaram um dia.

“HOTEL ROMA”: TURÍN

Alejandro Duque Amusco

El abrasado agosto de Turín, con su cielo sin aire, calcinado, había dispersado a sus amigos,
a los que él tampoco, ciertamente, necesitaba ya, aburridos, tediosos y sin ningún misterio.

Se sentía cansado. Tomó el tranvía en Alfonso Lamarmora —era un trayecto corto, diez minutos apenas—,
hasta la plaza abierta, ajardinada, donde está la estación de Porta Nova.

¿Huir? ¿Subir a un tren que lo llevara a las colinas de su limpia niñez?
No puede el hombre que endureció su alma en la ciudad inhóspita volver a ser aquel que fue, sencillo y puro.

Cerca de la estación lo atrae un hotel. Qué tentación, dormir, desvanecerse...
(Vendrá la noche y cerrará sus ojos).

Sin darse cuenta, la vida a cada paso le ha traído a este cuarto de hotel, impersonal y frío.
Oh los sueños que nunca se cumplieron.

Los ojos aún recuerdan los maizales, los prados, la sombra perfumada de los tilos, la voz del campesino al caer de la tarde, en la estación hermosa, y la noche calma de las fogatas por los montes.

La noche.
La noche como una concha abierta al resplandor oscuro de los astros.

Su vida entera cabe en este cuarto.

Lo que hizo y pensó bajo el peso de un enorme cansancio le ha traído a esta cerrada alcoba, a esta cama de una extraña blancura,

habitación tres cuatro seis:
cuatro paredes y un teléfono mudo.

Por escritor de fama fue tenido. Hoy es lo que queda de un hombre.
Dejará abierto su libro favorito, sus *Diálogos*, como quien deja abierta una ventana,

y echado en esta cama de blancura irreal, y mientras el neón del hotel parpadea en la noche,
se precipitará al sueño prometido.

Basta. Un gesto, y el piadoso silencio.

(A)DEUS EM TORINO

Cláudia Faria

A noite ainda tenra mas ventosa ganhava ânimo com os grupos de amigos e família a ocuparem as mesas onde as toalhas aos quadrados vermelhos, uma espécie de emblema gastronómico, fulguravam, emprestando aconchego à sala de jantar. Eras da casa. Sabiam não só a tua pizza preferida como o vinho que escolherias. Não esconderam a perplexidade quando pedi um copo de água.

- *Che peccatto!!!* Vocifou o empregado, levantando as mãos para o céu, pedindo pela minha absolvição.

Eu estava cheia. Alagada de contentamento. Inundada por uma torrente de emoção, um pulsar inebriante que me fez protagonista assim que aterrei em solo italiano. Não sabias, mas era a minha primeira viagem à terra do Renascimento e, tudo em mim, era beleza, arte, império, sumptuosidade e Medici e da Vinci, Botticelli, Michelangelo e por aí fora. Torino, a tua morada desde há uns anos, ofereceu-se-me, feroz e exigente, reclamando, sem clemência pela minha atenção, pelo meu olhar e pelo meu sentir, obrigando-me à mais penosa abnegação - a de me silenciar e curvar perante a prepotência das suas arcadas, das suas praças, dos seus edifícios, dos seus teatros e museus, dos cafés e jardins. Desconhecia haver espanto capaz de fazer fender a fala e entalhar a euforia mas descobri-o em Torino.

Procurando corresponder à demanda da antiga Augusta dos Taurinos, vagueei, sem rédeas [julgando-me cavalgar pelo antigo Borgo Medievale del Valentino e juro que até consegui ouvir os cascos crus e metálicos a fustigar as pedras do chão] pelas avenidas e pelas ruas, desembocando, de quando em vez, em vielas, onde uma janela semi-aberta ou a fresta de uma porta, me convocavam para uma espreitadela, tão inocente quanto eruptiva [mas impondo sempre uma calada veneração]. Não tenho como não confessar que os sabores de Torino foram a minha maior tentação, e que, cada vez que me sentei à mesa, sucumbi e verguei-me aos gnocci di patata (que comi ora ao almoço, ora ao jantar), ao rissoto de vino e sobretudo aos gelados e chocolates. E tu rias. Rias imenso cada vez que eu dizia, confessando o meu vício:

- Já comi um gelato de Gianduia!!!!, um novo sabor que fez o meu paladar capitular. Julgo que sabem que na nossa vida há sempre batalhas perdidas. Ora pois, esta é a minha bandeira por hastear. Às vezes, está a meia haste mas não julgo que alguma vez seja desfraldada no seu pleno.

Mas Torino e sem que eu suspeitasse, tinha muitas mais exigências à minha espera, surpreendendo-me, desarrazoadamente, com um dourado incandescente em cada final de tarde. Os telhados dos edifícios, a torre do Museu do Cinema, as esquinas das bem proporcionadas praças, as pontes, a cúpula da Igreja da Madre de Deus, a fachada e os vinhedos da Villa della Regina, as árvores na margem do rio e até o próprio leito do Pó, reluziam naquele fim de Outubro, tatuando a minha memória para todo o sempre. E é por entre esta paleta que, ainda, ecoam as palavras do Giancarlo, cada vez que, de sorriso largo, tal como o andamento entre o adágio e o alegre, dizia, abraçando-me:

- *Ragazza, trouxeste do Sol di Madeira!!!!*

E sol nunca me abandonou [nunca me abandona, na verdade]. Embora desquebrado, um tanto ao quanto afeminado, declarava-se dia após dia, vindicando a coroa outonal. Navegávamos ainda num chão feitos de abraços espontâneos e salubres e, na nossa partitura quotidiana havia lugar para a exuberância do afecto e para a conjugação do toque. E ali, venerando um dos muitos Torèt de cuja cabeça jorra uma espécie de líquido primordial, prestei juramento, para o bem e para o mal, à tua trupe – a dos cometas que hão-de sempre prosseguir VIAGEM.

Nessa derradeira noite e, por entre gargalhadas, confissões e aconselhamentos (os teus, claro!), delienámos mil e um planos para sobrevoar as nuvens da tua (nossa) *ilha imaginante*. O empregado, prestimoso, encheu-te o copo mais do que uma vez, e piscava-me o olho, fingindo encher o meu também, rindo-se descaradamente da minha inusitada abstinência.

Assim que cheguei a casa adormeci. Abraçei a madrugada com um apetite renovado, prenhede de um futuro que se advinhava feito de *Hora(s) Fecunda(s)*. Pela manhã e com o sol ainda acabrunhado mas auspicioso, peguei na mala e na sacola úbere de livros, vesti o casação, enrolei o cascol à volta do pescoço e disse:

- Adeus Tó! Até Agosto.

De vez em quando e para capar a saudade, canto:

*Per ricordarmi di te
Ombre trafiggono il mare
Come le stelle che cadono
E non s'accendono più
E sigo viagem, Tó!*

SUBMARINO

Sergio Garau

Aos companheiros das ilhas

Casa do Artista, Machico, Madeira.
Tiro una corda nel giardino a picco sull'oceano: rintocca.
Lungo le levadas arrivano a piedi, a farfalla, in taxi, a delfino.
Tra statue, aiole, fronde, colonne
appare in un piccolo lampo
una cabina per fare fototessere;
ne esce un signore, Herberto,
sospetto, per via delle mani:
una sulla spalla, circospetta,
le altre lo seguono in punta di dita, discrete.
Alcuni non li riconosco, confabulano bolle,
onde in sordina, indecifrabili.
Un altro paio mi pare Pessoa,
simile a quello al tavolino di Lisbona.

La funicolare devia da Funchal,
si perde verso il continente,
torna con qualche collega italiano,
una valigia di libri abbandonata ai piedi dei portici,
un dizionario musicale.
Francesco senza gravità
si gioca qualche pezzo d'alfabeto,
Elisa, sparajurij e i Gattabuia
lo seguono coi numeri 5 e 7.
Da un cassetto dell'Atlantico da camera
spunta una spina: l'Imperial
di un tale della mia età
manca il bicchiere,
tremola bollicine tutt'intorno.

Carlos ordina ginjinha, poncha, tremoços,
um copo de vinho para o caminho.
Piano si levano gli sguardi al tetto
trasparente in movimento contro il cielo.
Risuona nasale, emana scie di tildi,
accenti acuti, circonflessi.
Si affianca alla siepe
tra giardino e fondale.

È tutto fatto di carta e d'inchiostro
dalle eliche al periscopio:
paratie di copertine colorate, titoli imbullonati,
passaggi segreti riferimenti, sotterranei
mandati a memoria, sottolineati.
In un oblò di carta velina
s'intravede Alessandro.
Si svita il portello
si apre ...

Invece di un finale avrei bisogno ora di una di quelle conversazioni
sommersibili e leggère, che illuminavano i miei piccoli abissi e i miei ridi-
coli mostri marini. Come la volta in aeroporto, o l'altra smascherato in
corridoio, avrei bisogno di quel sereno e appassionante rarissimo riverbero
nei sensi dei pensieri e tutt'intorno.

Grazie António, até mais José.

TRENO CON LE ALI¹

Teolinda Gersão

Venne a casa mia a parlarmi di un treno. Era alto, giovane, un tantino corpulento, aveva i capelli un po' lunghi dai riccioli neri e occhiali scuri che gli davano un'aria vagamente somigliante alla gente del cinema. O dello "show-biz". Magari è uno che suona la chitarra, o un batterista jazz, o un cantante, pensai, guardandolo di nuovo. O forse uno che scrive versi in segreto.

Si tolse la sciarpa e la giacca nera di cuoio e si sedette di fronte a me. Portava con sé immagini e ricordi di un treno, che aveva riunito nel corso di anni e che adesso andava tirando fuori da una sacca e spargendo davanti a me, come i mattoncini di un Lego.

Potrebbe essere chiunque, pensai, tranne che un professore dell'università di Pisa. In realtà, più che un professore, un semplice infermiere di questo nostro Ospedale delle Lettere², confessò lui. No, non era italiano. Portoghese, di Madeira. Quella era la ragione del leggero accento, che ormai non mi sembrava nemmeno più quello di Madeira, ma avrebbe potuto essere di qualsiasi altro posto. Capita quando si vive per molto tempo all'estero, a un certo punto, senza che ce n'accorgiamo, c'è un leggerissimo accento che s'insinua.

Parlava ininterrottamente di un treno. Disegni, fotografie, notizie, ritagli di giornale.

Forse era un treno perso tra i ricordi d'infanzia, ipotizzai, senza capire perché ne veniva a parlare a me, che non so nulla di restauro o di giocattoli d'epoca. E tuttavia non era un modellino in miniatura, ma un treno a grandezza naturale. Non era nemmeno elettrico, mi fece vedere: aveva una locomotiva a vapore, a cremagliera, e le persone viaggiavano affacciate ai finestrini, che a dire il vero non erano neanche finestrini, ma una balaustra

¹ Quella che segue è la traduzione italiana, svolta col consenso dell'autrice, del testo originariamente pubblicato, con il titolo *Comboio com Asas*, in: ANTÓNIO FOURNIER (org.), *Comboio com Asas*, Funchal, Funchal 500 anos, [2008], pp. 18-21.

² Il riferimento va all'*Hospital das Letras*, uno degli *Apólogos Dialogais* dello scrittore secentista portoghese D. Francisco Manuel de Melo (N.d.T.).

fatta di colonnine, intorno a uno spazio tutto aperto. Sessanta posti a sedere, il tutto inaugurato alla presenza del Governatore Civile e del Vescovo, le signore vestite di tutto punto, gli uomini con baffi e cappello.

I lavori erano cominciati nella località di Confeiteira. E poi erano arrivati su di una nave danese, chiamata *Concorde*, i primi vagoni. Era il 1893. (Non si trattava pertanto della sua infanzia, verificai, ma di un'infanzia più remota e collettiva, delle memorie dell'isola). Tutto questo era avvenuto a Funchal, in concreto nell'area tra Pombal e la roggia di Santa Luzia, e poi su ad Atalinho (il Monte), fino al belvedere del Terreiro da Luta. Senza dimenticare il ristorante-chalet Esplanada, inaugurato nel 1912, e gli hotel di lusso sorti in seguito.

Per anni aveva cercato in giro per il mondo modelli di treno fatti a quel modo. Finché ne aveva trovato uno così simile che si sarebbe potuto dire il cugino, nel Tirolo austriaco, subito oltre Innsbruck.

Si chiamava, perciò, Treno del Monte. (Treno smarrito cercasi, per farlo tornare sui binari di un tempo). Ma per quale ragione aveva sposato quella causa? Quelli che nascono su di un'isola sono forse un po' matti, dominati da un'idea fissa, affetti da manie, deliri, visioni? È una conseguenza del tanto mare attorno, della solitudine, del vento?

Adesso mi mostrava il disegno di un treno con le ali (con le ali?) e mi raccontava in che modo pensava di ottenere, o aveva ottenuto, l'interessamento dell'Unesco.

Ma era una corsa contro il tempo, perché si erano già scatenati i conflitti d'interessi, la speculazione edilizia. Era a questo riguardo, secondo lui, che io avrei potuto essere d'aiuto. Nella corsa contro il tempo. Era venuto, palesemente, in cerca d'aiuto.

(Due matti, un giovane e una donna matura, corrono contro il tempo. Dietro a un treno perduto).

Lo guardo, senza sapere che pensare. L'unica cosa sicura è che neanche a me piacciono i conflitti d'interessi e gli speculatori edilizi.

Lei si è già interessata di treni, mi fece lui. Penso di aver bussato alla porta giusta.

(Treni e metropolitane. La metro di Berlino, quella di Lisbona, i grandi treni e la grande stazione ferroviaria di Lourenço Marques, in Mozambico).

Non posso negarlo, dissi io. Ci sono treni che fanno parte della mia vita.

Allora dia il suo sostegno al Treno del Monte, proruppe lui trionfante, come se avesse risolto un'equazione o svolto una qualche dimostrazione

matematica. Dia il suo patrocinio, il suo matrocinio, al Treno del Monte, ne promuova la salvaguardia.

(Promuovere la salvaguardia del Treno del Monte. Le Pagine Gialle promuovono la salvaguardia delle Giraffe. La Atlantis promuove la salvaguardia dei Koala, la SmithKleine quella dei Suricati, la crema idratante Nivea quella dei Leoni Marini).

Mise lo zucchero nel caffè, prese un biscotto e venne a sedersi sul divano, per indicare su di una mappa, accanto alla stazione e ai binari, le case dette Gibraltinas, chiamate così perché avevano ospitato gente fuggita da Gibraltar nel '39 o nel '40, all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1919, mi raccontò, era avvenuta l'esplosione di cui erano stati vittima il fuochista, il macchinista e il figlio del proprietario del caffè-hotel Golden Gate; e che aveva carbonizzato Virginia Preceito e aveva fatto fare un volo al di sopra dei vagoni a Maria Preceito, che nello sbalzo aveva perso un cesto di vimini, raccolto tra i rottami da Raul Pereira, falegname, che l'avrebbe poi sposata. Storie d'amore di quelle che capitano solo sulle isole. Senza dimenticare che la Marietta di Raul, come presero a chiamarla in seguito, si era salvata soltanto perché l'addetto al freno, il signor Manuel Marques, detto "lo Zappaterra", le aveva spento i vestiti in fiamme, quando c'era stata l'esplosione.

Sì, penso che m'imbarcherò in quest'avventura, assentii, lasciandomi trascinare dalle storie e saltando sul treno in corsa. Il treno spinto, e non tirato, dalla locomotiva, che sbuffava su per il pendio.

Ma per tornare a valle, al posto del treno, si poteva scendere a grande velocità nelle ceste di vimini, che ci sono ancora oggi, ma non sono più così emozionanti né indiscrete come al tempo in cui le signore ci si sedevano dentro con le gonne lunghe fino ai piedi e l'ombrellino. In quel tempo era possibile sbirciare di sbieco una caviglia o persino un po' di gamba, più in alto. Per poco la madre di Fernando Pessoa non ebbe un incidente, scendendo in una cesta dopo una gita al Monte. Nella cui chiesa, è bene sapere, si trova sepolto un imperatore dell'estinto impero austro-ungarico (per la precisione: Carlo I d'Austria, marito di Zita di Borbone-Parma).

In ogni caso, c'erano anche quelli che non aspettavano né le ceste, né il treno per scendere dal Monte, si sedevano invece su di una lastra di pietra levigata e scivolavano giù per il pendio, slittando a gran velocità sui binari. Fatto, questo, che mandava su tutte le furie la compagnia ferroviaria, perché oltre al logoramento, poteva lasciare schegge di pietra sulle rotaie e intralciare la marcia del veicolo.

Il Monte era la Sintra dell'isola, insieme a Camacha e Santo António da Serra. I giornali annunciavano la partenza o il ritorno delle famiglie più in vista, quando partivano da Funchal per il Monte, in villeggiatura.

Poi il treno finì (si tratta soltanto, naturalmente, di un breve riassunto della sua storia). L'ultimo esemplare fu comprato da un uomo di Porto, che venne appositamente a Funchal per partecipare all'asta. Pezzi di rotaie furono usati per rafforzare la struttura di alcuni edifici, tutto si ridusse a ferraglia e fu uno spettacolo triste a vedersi. Ma si poteva tornare indietro. Fare un'opera di recupero. Restaurare, ripristinare il Treno del Monte. Bastava una manciata di persone che insistesse con forza, dice lui ripiegando nuovamente giornali, foto, disegni, foglietti e rimettendo tutto nella sacca.

A volte ha una risatina nervosa. Come Mozart nel film di Forman. Mi legge alcuni versi di una poesia di Herberto Helder e mi parla di una casa di José Barrias. Vuole associare al progetto anche loro, Helder e Barrias. Tra gli altri. Ci sta catturando tutti, legati dalla stessa corda. Mi viene in mente *Rope*, *La Corda*. Il film di Hitchcock. (Non per nulla, allora, avevo subito immaginato che potesse avere a che fare con il cinema. Era un film quello che stava realizzando con noi, a nostra insaputa. Ci avvolgeva con una corda, che lui tirava. Eravamo noi il treno, agganciati gli uni a gli altri come vagoni. Lui era la locomotiva).

Al contrario di Hitchcock, non è la nostra morte che vuole. Ma sta allestendo una scena, il film è una messa in scena e uno spettacolo. A un dato momento si alza il sipario e il treno riprende di nuovo a salire sul Monte. D'improvviso lo si vede nitidamente, nei ritagli di giornale, come in un teatrino di carta.

Va bene, dico. Può contare su di me.

Mi chiede se può fotografarmi. Per la sua collezione personale. Dico di sì (non ho motivo per dire di no) e mi volto verso l'obiettivo. (Ed eccolo dunque, finalmente, dietro a uno strumento di ripresa, il che non mi sorprende).

Sono stata contagiata dalla sua follia, concludo mentre lui si congeda. Ho accettato tutto, perfino il disegno del treno con le ali. Ma non ci vedo niente di male. Sogni e follie mi si addicono.

(traduzione di Matteo Rei)

POUCA-TERRA-POUCA-TERRA-POUCA-TERRA

Alessandro Granata Seixas

Parlare di António Fournier, anzi ricordarlo, mi fa ancora molto male. Sono ancora in lutto di fatto e credo che sarà per sempre. La mente si blocca e cerca tutte le strategie di evitamento possibile, passa dalla più stolidità incredibile e impossibilità del fatto che sia accaduta una cosa del genere al delirio di vedermelo riapparire come un *genius loci* fra i libri e discorsi che hanno acceso le nostre notti insonni, le passioni che hanno animato la volontà di creare qualcosa che avesse una *luccicanza* eterna nel piccolo che facevamo, una rivista letteraria di studi portoghesi, che aveva la pretesa di fondere insieme la traduttologia, la critica e la recezione letteraria, la tradizione e la novità e per di più aveva la smodata ambizione di creare una rete clandestina di amici, artisti e contrabbandieri letterari oltre le barriere della frontiera linguistica. Pirati dentro un *Submarino*. Perdere António è una ferita incurabile, ha reso tutti più poveri, chi lo ha conosciuto lo sa bene. Lui era un sole che portava luce e calore nelle vite di ciascuno di noi. Un alchimista che regalava tante pietre filosofali a chi voleva entrare in relazione con lui, un regista che dietro le quinte tesseva reti e relazioni amicali e sodalizi artistici fra le persone più distanti e disparate. Dopo di te è venuta una pandemia ci crederesti? E mentre scrivo e ti racconto tutto ciò che è accaduto dopo la tua dipartita, ti sento qui accanto a suggerirmi nell'orecchio le belle cose che dicevi a me e a tutti i tuoi cari e affezionati collaboratori. Devo solo farmi coraggio e continuare. Per me non solo sei stato un fratello, ma qualcosa di più, una parte di vita e di anima interconnessa dentro di me, una parte viva che continua ad esistere sebbene smembrata dalla sua parte viva fuori che eri te, l'intatta ferita che è poi il motore poetico di cui parlavamo, ricordarti vuol dire contornare con il tatto la cicatrice che si sta creando dentro di me, ma fa parte di una geografia nuova e la esploreremo insieme come sempre.

Paradossalmente chi mi ha aiutato di più ad elaborare la prima parte del lutto è stato tuo figlio André. Lui era qui da me a Livorno durante il lockdown a marzo del 2020 ed abbiamo cominciato insieme a risolvere *essa equação misteriosa que é a morte. Começamos a fazer exercícios de estilo como diria o*

Helder, para combater o medo da morte e revelar os sentido das sombras. Così anche André è definitivamente entrato a far parte della mia famiglia ed insieme abbiamo cominciato a guarire la cicatrice che era una ferita aperta. Anche lui voleva capire come Livorno fosse simile a Funchal e voleva ripercorrere alcune delle tue tappe. Voleva capire perché amassi anche questa città di mar mediterraneo. Abbiamo parlato dei tuoi ultimi istanti e di tutte le tue vite di gatto. Abbiamo accomunato e mischiato i ricordi, ho parlato di te a lui cercando di fargli vedere la persona oltre che il padre, gli ho raccontato delle nostre bellissime avventure fisiche, metafisiche, di viaggi e di sogni.

Ventiquattro anni di bellezza amico, compagno. Una volta mi scrivesti in una dedica che compagno deriva dal latino e vuol dire, una persona con cui condividiamo il pane... e di pane negli anni ne abbiamo condiviso molto traducendo e revisionando traduzioni nostre e di molti altri. *Horas a fio, de trabalho, lado a lado. Mangas arregaçadas aperfeiçoando lemas e versos.*

Poiché intendevi la traduzione come un servizio, mettersi a disposizione per far passare oltre la frontiera contenuti o delicati fiori da trapiantare in un altro territorio, per poi tornare a vedere se erano cresciuti. *O tradutor é como um contrabandista.* Eri affascinato da questo aspetto della ricezione letteraria. Una volta arrivato a Pisa mi dicesti che *ignoravas ter uma consciência política* e in quegli anni grazie a Sergio Gattai e Julio Monteiro Martins ti formasti una tua coscienza politica che da allora cominciasti a mettere in pratica come *uma peculiar forma de militância literaria- isto é, lutar para divulgar escritores e poetas desconhecidos e crescer e cultivar o gosto pela tradução dos estudantes.*

Formare le nuove generazioni al confronto letterario creativo, anche alla critica costruttiva.

Confronto leale come nel Dojo dell'Aikido, disciplina marziale e filosofia che hai sempre coltivato.

Aveva ragione Mario Barbieri eri un cavaliere medioevale, un po' Don Chisciotte, un po' Samurai. Ma un samurai senza spada come nella nobile arte dell'Aikido. Un samurai che sapeva far diventare forza l'esporre le proprie debolezze. Un Cavaliere Leale.

Infatti António era sempre esposto *vivia a vida à flor da pele*, come il canarino sull'elmetto dei minatori (salvavita contro le fughe di gas). Costruendo con i mattoni della propria vita, le fondamenta della propria opera.

Forse Tó non hai avuto una vita lunga, ma di sicuro hai avuto una vita larga, hai vissuto molte vite in una, molto intensa e ricca di relazione e contatti umani filtrati sempre dal prisma letterario. Come se dietro ci fosse sempre un panno di trama letteraria e noi fossimo i personaggi tutti del Castello di Atlante, incontri, dis-incontri, vizi e virtù e tu fossi il narratore autore che in disparte connette, allaccia le trame e le sotto-trame della nostra e della tua vita, alla tua memoria come fosse memoria collettiva del nostro vissuto.

E poi ci sono le tue foto, le foto con te e tutta l'umanità che hai incontrato, degli affetti e degli amori, dei personaggi e le persone, le innumerevoli foto che hai scattato e ti hanno scattato. Il tuo foto-diario meriterebbe un lavoro e una menzione a parte, ma qui voglio soltanto soffermarmi su un'evidenza particolare. In tutte le foto si nota che sorridi, sei sorridente anche solo con gli occhi. Sei sempre stato scherzoso e gioviale anche quando eri arrabbiato o negli abissi della tristezza. Eri una persona sorridente e facevi sorridere dal profondo chi ti era vicino. Solo per spiegare quel concentrato di sole: che era il suo sorriso. Dovrei parlare una giornata intera. Scrivere pagine e pagine. Era la forza della vita che sorrideva attraverso i tuoi occhi e la tua bocca. Sei sempre stato un ragazzo che affrontava così la vita, sorriso sulle labbra e cuore aperto, franco, generoso con tutti, sempre capace di entrare in relazione con tutti. Eri capace di costruire una relazione speciale, unica, partendo dal nulla, alunni, studenti, allievi, professori, ricchi o poveri, noti o ignoti, tu eri così riuscivi a scatenare una girandola di emozioni con chiunque tu condividessi la tua meravigliosa esistenza.

Avevi questo talento speciale, questo dono prezioso, unico, di saper *insuflar o sonho da vida* nei momenti più quotidiani e banali. Mi vengono alla mente migliaia di frammenti di immagini di momenti luminosi, splendidi di buon umore con cui abbiamo sempre attraversato durante gli anni, i nostri scherzi, giochi di parole, bagatelle fatte con nonchalance talvolta infantile e che finivano inevitabilmente in risate a crepapelle in una catarsi di crampi allo stomaco.

Eri magico: con te capitavano sempre cose strane e meravigliose.

Come la volta del Pappagallo. A Livorno in via Marradi dove passo tutti i giorni per fare una passeggiata. Dicesti, in questa via mi pare di aver visto una donna con un pappagallo.

Mah, forse starai confondendo la via, io le vedo sempre chiuse quelle finestre. Credo sia una casa disabitata. In quel preciso momento, nemme-

no si fossero messi d'accordo, una signora uscita da un quadro impressionista, apre il suo salotto al mondo ed ha veramente proprio un bellissimo pappagallo azzurro sulla spalla destra. Così tornasti a vedere per la seconda volta la donna con il pappagallo. Io che ci passo tutti i giorni da quasi cinquanta anni ma l'ho vista una sola volta grazie a te.

Antonio era magico. Tesseva intorno a sé i fili di una ragnatela, che ci ha preso tutti insieme.

Di tutte le avventure più belle vissute insieme è stata quella di creare una rivista insieme: Submarino.

Ho conosciuto António Fournier nel 1996 durante il suo primo incarico come lettore dell'“Istituto Camões” a Pisa. Assistetti alla sua prima lezione in aula 8 a Palazzo Ricci, con un misto di ammirazione e invidia. Quante volte ne abbiamo riparlato insieme. L'argomento del corso era *Trepadeira Submersa* di David Mourão Ferreira, in nuce già c'era tutto, la traduzione come importante strumento di lavoro per immergersi nel più vasto mare della ricezione dei testi letterari. Dopo lezione ci trattenemmo a parlare e la cosa che più di tutte mi colpì è che aveva con sé un quaderno per prendere nota di tutto parole, luoghi, persone, come se non volesse perdersi nulla della vita, come se ne volesse sempre di più per penetrarne il mistero.

Per me fu un amore a prima vista, l'inizio di una grande amicizia, la più grande che si possa immaginare: anche io passavo nella vita con quei blocchetti in tasca, ci univano le parole e la poesia, i segni e i sogni. Dal '96 al 2003 la nostra amicizia è stata carsica e sotterranea. Sebbene fondamentale nella mia costruzione di identità italo-luso-angolana-labronica: I-luSÓ-nicA, avevamo deciso infine per questa versione più consonante alla poesia. Ci incontravamo solo per caso uniti entrambi da quel tic portoghese *de não querer incomodar* prendevamo un caffè da Settimelli, o dall'Ussero godendoci i lungarni, i passanti, le riflessioni. Lo passavo a trovare intento nella bibliotechina di portoghese a palazzo Boileau. Leggevamo, scrutavamo, sognavamo e fuggivamo. Io avevo interrotto gli studi, volevo solo lavorare e scrivere ed è anche grazie a te se ritrovai un minimo di stima nell'Università.

Fu durante la lavorazione della mia Tesi su Miguel Torga che i contatti si intensificarono, cominciammo a confrontarci più profondamente, l'amicizia esplose definitivamente e ci portò dapprima a condividere il meraviglioso appartamento di via Maffi, da dove spiare sui volti dei turisti la prima

epifania della Torre. Appartamento ribattezzato prontamente in Pensão Lusitania, in onore della pensione di Goa dove soggiornava uno scrittore da te molto amato: Ernesto Leal. Con tanto di cartello fuori e turisti che ci chiedevano se affittavamo stanze. Quella casa dove poi è nato mio figlio era un porto di mare e un vero e proprio centro culturale. Studenti che andavano venivano, ex allievi a pranzo, a cena ospiti che tornavano da tutte le parti del mondo. António non si negava mai a nessuno (anche quando era stanchissimo o non aveva dormito) e se c'era da condividere una foglia di insalata la dividevamo. Alle 2.30 del mattino lo accompagnavo in macchina alla stazione di Pisa Centrale, un po' deserta, animata da presenze spettrali. Anche esse entrate in storie e cronache, sulla Tribuna Cultural da Madeira, sul Jornal do Comércio do Porto.

Sì c'è stato un momento anche di ristrettezze, tardavano ad arrivare gli arretrati di corsi svolti a Pisa.

Nel frattempo António per sostenersi dava lezioni a Milano e a Torino, all'Università ma anche all'Accademia Militare, grazie anche ai buoni uffici di un altro mentore per lui, Giancarlo Depretis.

Di fatto António praticamente dormiva in treno negli spostamenti per fare una lezione ed un'altra.

Ma i momenti brutti o dolorosi alternavano sempre delle sorprese. Un giorno António entrò in casa con un sacchetto pieno di soldi, due mazzetti di biglietti da cinquanta e disse ho sempre sognato di farlo...Ma cosa hai fatto? Hai rapinato una banca? E comincia a tirare in aria i soldi come nei film americani, e vai, è impazzito mi dico...e lui sono arrivati gli arretrati, poi passammo il pomeriggio a ricercare tutte le banconote finite sotto i mobili...felici. Ci sono tante belle cose e strane che capitavano con António. Si attivavano delle energie particolari quando stavi insieme a lui. Avrebbe cominciato una nuova vita sarebbe andato a Torino a lavorare e arrivavano anche gli arretrati dei corsi di due anni a Pisa. Troppe sorprese in un giorno solo. Affittammo un furgone per traslocare in corso Gamba 36. Per dei mesi la casa nuova fu un antro poetico, non voleva spendere per dei mobili, lui che viaggiava sempre, voleva spendere solo per spostarsi, gli dava l'impressione di radicarsi troppo, i libri foderavano le pareti impilati, ed erano la rappresentazione plastica delle passioni e degli studi svolti o in procinto di farsi. C'era un fornello da camping e le candele. L'elettricità c'era in potenza, mancava l'atto di comprare i portalampade. Tutti ricorderanno sempre la tua mitica frase non ho le energie mentali per

farlo, ma il rifiuto era ab-origine eri un randagio dei mari, e non ti volevi radicare da nessuna parte, volevi solo essere provvisorio, come poi d'altronde tutti siamo, ma ne perdiamo coscienza talvolta e tu volevi semplicemente ricordartelo e gustartela per ciò che era. Per anni il tuo armadio quattro stagioni é stata una parete di valigie accatastate con cui andavi e venivi da tutte le parti, contrabbandando libri e idee. Torino è stata per dieci anni la tua nuova casa. Una città accogliente ma algida e distaccata dove hai elaborato tante idee, il bagaglio del viaggiatore come repertorio di punti di vista su un orizzonte sempre mobile, o come il concetto di insularità portatile, proprio per resistere alla saudade che Torino ti provocava: Amata-odiata-amata-amata Torino, lasciata con un rimpianto perché dicevi che l'avventura italiana era finita, Torino divenne presto centro di quella bulimia del bello, cartografia estetica per la bellezza di un bel paese che neppure se ne accorge. Adeus Tó até logo.

HORAS DA MANHÃ

Teresa Jardim

Meio dentro
meio fora, a contraluz
entre
a moldura da porta
alguém mexe, lentamente
uma chávena de café.

Com uma pequena colher
empurra o volume de líquido
em círculo, como se
domasse o mar (em frente)
com um só remo
em volta da ilha, em torno
de si próprio

ouve-se

o tilintar da colher
nas paredes da chávena.

O odor a café enche a casa
é a casa: estar em casa, de regresso
a casa.

Os primeiros raios de sol
entendiam o rosto, tomam o corpo todo
na claridade, uma espécie de
esquecimento - reprise
ingénua
do nascer da manhã, a infância retomada
por último

sobre o muro
um gato
mede todos os obstáculos

com o corpo todo

salta

as horas da manhã.

AS PALAVRAS SUSPENSAS

Lídia Jorge

Este texto foi escrito em abstracto pensando nos tradutores.

Mas agora quero com ele homenagear em concreto e em particular a figura amada de António Fournier. Todas as palavras são para ele, incluindo as que sempre hão-de faltar para dizer quanto a sua pessoa nos falta.

Escassos são os instrumentos de trabalho do tradutor. Papel, caneta, dicionários e uma memória linguística vasta, capaz de irradiar sentidos em forma de estrela em redor de cada vocábulo. Uma árvore cósmica de sinais, tão poderosa que pode o tradutor juntar os vestígios dos primeiros sons da Terra com os últimos recados dirigidos ao fim do mundo. Sim, as coisas são como são. O tradutor a que me refiro tinha acordado cedo, percorreu o corredor silencioso até atingir o escritório. Conseguiu não acordar ninguém. Demorou a aproximar-se da estante, estendeu a mão para o dicionário sem o alcançar e não o conseguiu mover do seu lugar, o tradutor.

Refiro-me a um tradutor antigo, aquele que entre o texto a traduzir e o texto traduzido, só possuía o cérebro, uma caneta, uma folha em branco e um dicionário. Um tradutor de francês, quando a língua francesa ainda era uma língua rainha, e a cultura irradiante que provinha do tempo da *Encyclopédie* se tinha transformado numa bandeira de liberdade, apesar das derrotas, das traições, das mortandades que se lhe seguiram. O tradutor que havia feito o seu tirocínio de tradução, trinta anos antes dos computadores, quando para se compreender o significado de *pervenche*, era preciso pôr-se uma pessoa a caminho dos jardins, olhar, cheirar a planta, arrancar uma flor para amostra, colocá-la na lapela do seu casaco, para depois dizer, *pervinca*. Muito diferente, quando, depois das máquinas maravilha, ao escrever *pervenche* no écran, haveriam de surgir não só dez explicações sobre a herbácea florida como a própria imagem das pervincas, em tom de rosa, azul, cor de fogo, e a descrição dos gineceus e dos estames, a verdadeira enciclopédia completa, se ofereceria inteira diante dos seus olhos. Tudo isso sem a necessidade de se encaminhar o tradutor para a casa do botânico ou do jardineiro. Pois as coisas são como são.

No tempo em que o tradutor fora jovem, a vida era muito diferente. Embora a correlação de forças entre o mundo produtivo e o mundo contemplativo fosse exactamente a mesma de sempre. O tradutor escrevia poemas que os companheiros liam e comentavam em voz alta, mas as raparigas embora apreciassem as laudas que escrevia, e algumas mesmo as recitassem, afastavam-se dele, sabiam por instinto que comprometer-se com um homem que traduzia e escrevia poemas seria o passaporte par uma vida entalada entre horas de breve regozijo e anos de muita pobreza. Algumas tinham fugido com desgosto, mas ainda assim, fugido. Àquela que não fugira ele tinha querido oferecer, no dia do casamento – o tradutor tinha casado – a tradução perfeita do poema que ele considerava ser o texto de amor mais belo do mundo, ou pelo menos do seu mundo, enquanto leitor.

Passara o dia anterior às núpcias – no tempo do tradutor, ainda havia núpcias – a tentar aperfeiçoar a tradução do poema. Em vão. A tradução não lhe parecera suficientemente perfeita para poder oferecer àquela rapariga que não fugira dele, antes se aproximara e ouvira ler até altas horas da noite, poemas autógrafos e poemas traduzidos que ele próprio burilava vinte vezes mais do que se fossem seus. Infelizmente, a boda fora financiada não com a tradução de poemas, mas com a tradução de uns livrinhos de George Ohnet, quando já estavam há muito tempo fora de moda. Ainda assim, o trabalho de tradução dessa roupa velha, como lhe chamara, rendera mil e quinhentos escudos, o suficiente para uns meses de vida decente. As coisas são como são. Mais três livros de Hervé Bazin, dois da Yourcenar então em ascensão, e por aí adiante, dava para o que dava. A certa altura, foi contemplado com a tradução de Saint-John Perse onde afundara noites e dias, com um resultado glorioso e um pagamento miserável. Pouco importava. A rapariga que não fugira, nunca se lamentara, gostosamente fiel ao seu compromisso, equilibrava com a sua parcela o desequilíbrio provocado pelo ofício das traduções. Pensando no assunto, no início dos anos noventa, durante uma noite de insónia, o tradutor tinha querido colocar um ponto final na tradução do poema *Sur les marches du palais*, assim se designava o poema do século XVIII, anónimo, que ele considerava o poema de amor mais belo do mundo. A mulher do tradutor merecia-o.

Mas, ainda assim, as coisas são como são. De novo, o tradutor não tinha conseguido. Não ultrapassara a dúvida sobre a forma de traduzir *ma belle*. O poema começava assim – *Ma belle, si tu voulais/ Nous dormirions ensemble*. Tinha três soluções, *minha querida, meu amor, minha amada*. Mas nenhuma dessas formas lhe servia, todas lhe pareciam corriqueiras, nenhu-

ma delas traduzia a delicadeza do enunciado original. A sua hesitação levava-o a pensar em *minha linda*. Mas *minha linda*, por sua vez, invocaria um destinatário infantil, não servia. E se traduzisse por *minha bela*, parecer-lhe-ia demasiado perto da língua de origem, sem no entanto obter nem a solenidade das palavras originais nem a sensualidade delicada dessa designação francesa. O tradutor não tinha encontrado a solução.

Também não havia encontrado a solução para traduzir a palavra *taies*. Os amantes do poema dormiriam juntos num grande leito quadrado, coberto de *taies blanches*. Traduzir *taies* por *fronha* não resultaria bem. Em português, a palavra *fronha* havia acumulado ao longo do tempo acepções infelizes, como a de sugerir rosto feio, cara sem pudor, sem vergonha. Não servia. E traduzir *taies* por *panos* seria demasiado vago, a abrangência desfiguraria a imagem. Traduzir por *rendas*, seria demasiado frágil, o envolvimento de suporte dos amantes desaparecia do leito. Então o tradutor, nos anos noventa, havia pensado em *almofada*. Mas *almofada* parecia-lhe uma solução demasiado suave, caseira, doméstica, de uma fofura incómoda para um poema que tão bem casava delicadeza e profundidade. Inconclusivo, tinha desenhado um ponto de interrogação sobre a palavra *taies*. Era a segunda interrogação que deixava sobre o rascunho.

A terceira interrogação fora desenhada, precisamente, ao lado da palavra *pervinca*. O carácter incisivo da palavra, e a sua singularidade fónica, perturbavam o rigor do verso. A estranheza do vocábulo oriundo dos caprichos da nomenclatura botânica resultava como uma agressão no meio dos sentidos claros dos outros vocábulos. Substituiria *pervinca* por *flores*? Nesse caso, verificar-se-ia um achatamento intolerável do sentido. Substituiria por *rosas*? Uma traição a ambas as espécies. E se substituísse *pervinca* por *acanto*? Palavra tão bela, que quase rimaria com *brancas*? Não podia ser, *acanto* era uma erva espigada, uma maçaroca de flores. Apesar do belo som da palavra, a realidade que traduzia era demasiado corriqueira para poder enfeitar os quatro cantos de um leito de amor. Indeciso, o tradutor, nos idos anos noventa, havia fechado o dicionário, com a tradução inconclusa entalada entre a capa e as primeiras páginas. E assim tinha ficado ao longo de mais de vinte anos. A tradução de um poema a uma certa distância da perfeição, uma distância que ele não sabia dizer se era considerável, ou diminuta, em relação ao que seria a solução perfeita. O tempo tinha passado. Agora era madrugada, a casa mantinha-se silenciosa, ele aproximava-se da estante, tinha a mão estendida na direcção do dicionário e não conseguia movê-lo.

Porque não tinha força para mover o dicionário?

As coisas são como são. Antes, muito antes, quando havia tentado traduzir o poema pela primeira vez, o dicionário Francês-Português não tinha peso. Nunca, aliás, esse livro teria tido peso, até que dois anos antes, de súbito, o dicionário havia começado a ser pesado. Cada vez mais pesado. Ultimamente, o tradutor aproximava-se da estante e era difícil arrastá-lo sobre a madeira. Aplicava toda a força dos pulsos, das falanges, crispava as unhas, cravava-as na capa de pano, e só depois de um esforço imenso, como se movesse um planeta parado, o grosso livro deslizava uns centímetros, tombava sobre a secretária, e o tradutor folheava-o, estudava as palavras uma a uma, e aquelas colunas explicativas das correspondências verbais entre uma língua e outra, formavam uma espécie de longo poema de duas falas. Um dicionário, um edifício com seus arcos botantes feitos de palavras, pensava. Naquela manhã, porém, o dicionário não queria mover-se.

Por mais que se alongasse sobre a secretária, por mais que quisesse fazê-lo deslizar, não podia. Sim, não podia. Mas o tradutor conseguiu sentar-se, abrir o computador, ligá-lo e pensar no poema que havia deixado inacabado desde que pela primeira vez tentara traduzi-lo de forma perfeita, nos anos setenta. Afinal, não precisava de papel algum. Sabia-o de cor, pois o poema perseguira-o ao longo de cinquenta anos. Conhecia todas as palavras cristalizadas pela tradução encontrada, e as três palavras que haviam ficado suspensas da sua indecisão. Não precisava do rascunho escrito vinte anos antes. A folha encontrava-se entalada entre as primeiras páginas do dicionário que não se movia. Havia a memória, intacta para a letra do poema. Abriu um ficheiro, a luz do écran brilhou, o espaço luminoso abriu-se, tornou-se visível sem necessidade de acender outra luz. O tradutor não acordaria ninguém. Com um mínimo de pressão sobre as teclas, escreveu – Anónimo, NOS DEGRAUS DO PALÁCIO, SEC. XVIII. As coisas são como são.

Afinal, nunca atingiria a perfeição, sabia. Pensando no facto, servindo-se das teclas, começou a escrever no écran. Aquele gesto era ao mesmo tempo um triunfo e uma desistência na correspondência das palavras entre si, língua a língua. Onde se encontraria a verdadeira correspondência? Onde a superação das arestas dos idiomas? Onde o encontro verbal que vestisse de fala o pensamento universal, o sentimento comum, a beleza suprema de um poema escrito numa língua de tal modo completa, rica, sensual e úbere de todos os sentidos em simultâneo, que permitisse que não fosse necessário qualquer tradutor? Ele sabia que neste mundo tal não existia. E pensou na perfeição de um outro mundo onde quereria encon-

tra-se sem necessidade de dicionário algum. Devagar, traduzia imperfeitamente o poema. Construía-o a custo de dedadas mansas sobre o teclado. Com a sensação de que desistir, apesar de tudo, era construir o possível. Curvado, o tradutor construía. Cansado, o tradutor colocou a cabeça sobre as mãos que tanto tinham traduzido. Era manhã já clara quando a mulher avançou pelo escritório e viu que o tradutor, sentado à secretária, estava a dormir. A mulher, a rapariga que não tinha fugido do destino da pequena casa, do pequeno pecúlio, das férias curtas sempre no mesmo sítio, leu, surpreendida, o que estava escrito no écran. Leu em voz alta, como sempre fazia. Só com a leitura daquela que não se havia afastado deliberadamente da sua figura de tradutor, o tradutor avaliava a propriedade das obras que traduzia. Ela leu em voz alta.

*Minha bela, se tu quisesses
podíamos dormir abraçados
Num grande leito quadrado
coberto de panos brancos.
Em cada canto do leito
está um ramo de pervincas.
No centro do meio do leito
o rio é mais que profundo.
Todos os cavalos do rei
aí vão beber em conjunto
E lá nós dois dormiríamos
até ao fim do mundo.*

A mulher do tradutor releu o poema, mas o original de onde o seu marido o traduzira não estava à vista. Gostaria de o conhecer. De que língua o havia traduzido? Ela procurou o original entre os papéis que se encontravam espalhados sobre o tampo. Então reparou que o tradutor não estava a dormir. Foi simplesmente assim, as coisas são como são. Mas o último poema traduzido pelo tradutor fez o seu caminho. Durante vários anos andou de écran em écran, ensinando as palavras necessárias aos que carecem delas para traduzirem o tumulto humano das suas vidas íntimas. Nunca se pode dizer quando alguma coisa começa. Muito menos quando essa coisa termina.

(Boliqueime, 15 de Março, 2020)

ÚLTIMAS MAÇÃS

Francisco Duarte Mangas

é setembro, antónio
conheço-o na macieza da luz
pelo fulgor das últimas maçãs
em altivos ramos
nunca te falei destas coisas
que dizem ser matéria da poesia
certa vez na nossa conversa
fluiu o comboio do monte
memória apagada da ilha
aparecida na delicadeza
de quem tem saudades da terra

despede-se o verão, antónio
gostava de te falar da alegria
na folhagem da figueira
dos melros e estorninhos
a repartir a doçura dos frutos
mas agora não posso
em tua memória observo o galope
da estrelícia de crina imóvel

LETTERA A ANTÓNIO

Mariagrazia Margarito

Certo, caro António, che a una neghittosa di salire su un aereo raccontare come le correnti d'aria da terra, da mare possano ritardare, anche impedire gli atterraggi a Madeira, aveva profondamente smorzato il mio desiderio di visitare quella tua isola, luogo eccezionale sul nostro pianeta per la sua vegetazione lussureggiante e la sua formazione vulcanica.

Ne ero rimasta pensosa, e per finire il viaggio verso tale destinazione non l'ho ancora fatto. Dopo quella conversazione, che ti aveva messo di buonumore vedendomi scritta in volto la preoccupazione, ogni volta che ci incrociavamo, alzavi sopracciglia e occhi al cielo e ridevi soddisfatto, sottintendendo che in quel di Madeira, le correnti potevano rimandare *lassù*, forse in una sorta di dondolio, gli aerei con timorosi viaggiatori. Così, questo fenomeno naturale era diventato un saluto segreto tra di noi. Tu, sempre sorridente.

Altro ricordo, divertito. Casualmente eravamo entrambi alla presentazione di un libro, un quasi-thriller, mi pare. Aulico palazzo, sala ancora più aulica, con grande camino lungo una delle pareti. Il moderatore dell'incontro, interrogando l'autore, sottolineava l'importanza che prendeva nelle pagine del testo il ritrovamento di un cadavere in un camino. Immediatamente lo sguardo di António e mio (e suppongo di altri astanti) si rivolse al maestoso camino che ci stava accanto. Ci venne un attacco di *fou rire*. Sentii la necessità di uscire dalla sala. Al termine dell'incontro per un breve tratto di strada non facemmo che ridere.

L'assonanza francese del tuo cognome e episodi divertenti, extra lavoro, che condividevamo mi son sempre parsi di buon auspicio, nell'ambito delle nostre diverse discipline, per procedere su progetti comuni di ricerca. Ultimamente una convenzione tra l'Università di Torino e le università brasiliane UNIVAS e di Campinas ci aveva implicati in un progetto. Cambiamenti politici in Brasile indebolirono e modificarono in quel vasto paese, nelle università, le discipline genericamente identificate come Scienze umane e anche quel nostro progetto comune si assottigliò finendo per realizzarsi solo in parte.

Quando l'Ateneo torinese iniziò a pubblicare nel suo sito i curricula dei docenti insieme con le loro fotografie tu lasciasti la fotografia di te con un gran ciuffo di capelli che ti scendeva sul volto e la tua mano che, come per un colpo di vento, spingendo via i capelli copriva il viso. Sorridente e nascosto, così hai voluto che ti riconoscessimo.

PER ANTÓNIO FOURNIER

Stefano Marino

Nd' avivi a 'nnucenza ri pueti
Chi sunnu gnarr' i chiddu chi ndi rannu.

Nd'avivi ll' occhi lustru quandu lejvi
Ll' arma n' a cumandavi ti ncatricava
E u tò 'ssiri ùmili era forza
I na passiuuni chi s'ammucciava rintra.

E quandu ti mandavu na puesia
Mentuvu sempu chi rispundivi viatu,
Nta musica ra tò lingua a ddubbavi,
Ca ti fagghiava tempu e veru era!

Pueta eri si pur' u sdinigavi
E forzi chistu fu tò piccatu randi.

*

Avevi l'innocenza dei poeti
Che sono inconsapevoli di quel che danno

Avevi gli occhi lucidi quando leggevi
L'anima ti tradiva non la comandavi
E il tuo essere fragile era forza
Di una passione che si nascondeva dentro.

E quando ti mandavo una poesia
Ricordo sempre che rispondevi subito,
Nella musica della tua lingua la rabberciavi,
Ché ti mancava il tempo ed era vero!

Poeta eri anche se lo negavi
E forse questo fu il tuo peccato grande.

LEMBRANÇA DE ANTÓNIO FOURNIER

Fernando J.B. Martinho

Não me lembro exactamente de quando conheci António Fournier. Tudo, no entanto, me leva a crer que terá sido num colóquio de homenagem a David Mourão-Ferreira realizado na Universidade Fernando Pessoa do Porto, por iniciativa de Albano Martins, na passagem do 10º aniversário da morte de David em 1996. Aí apresentou ele uma notável comunicação que me ficou na memória e que pude ler nas actas do colóquio publicadas em 2008. Intitulava-se a sua apresentação “Poeta-centauro, fumador de tabaco: David Mourão-Ferreira, tradutor de poetas italianos”. Trata-se de um estudo exaustivo da conhecida relação do poeta português com a Itália, acompanhado de abundantes notas, que põem em evidência não apenas o rigor do investigador na pesquisa realizada, como também a paixão que o norteava na abordagem do autor estudado. Não faltaram os contactos que, depois disso, mantivemos quer em Itália quer em Portugal. Uma das últimas vezes que nos encontramos em Portugal foi ainda, por misteriosa coincidência, sob a égide de Mourão-Ferreira. Comemorava-se o Dia Mundial da Poesia num bar-livraria na Zona do Cais do Sodré, em Lisboa, e apareceu ele, vindo de Itália, com a mala de viagem, para assistir à sessão, que tinha precisamente no centro a grande Poesia do autor de *A Secreta Viagem*. O ponto alto da comemoração foi, sem dúvida, a leitura feita por Teresa Belo, que entretanto nos deixou, de apontamentos que seu marido, Ruy Belo, fizera das aulas de Teoria da Literatura de David na Faculdade de Letras de Lisboa. António Fournier ter-se-á certamente lembrado que o poeta de *Aquele Grande Rio Eufrates* se doutorara em Direito Canónico em Roma e lera atentamente a poesia italiana, assim como facilmente teria presente, conhecedor profundo que era da poesia portuguesa, o ensaio incluído no volume *Na Senda da Poesia*. Entre parênteses, se registre que está, segundo cremos, por fazer um estudo do impacto que a leitura da lírica transalpina terá tido em Ruy Belo.

Impossível é não recordar o sorriso de António Fournier, um sorriso de inteira entrega aos seus amigos e de confiança na vida, que tão cedo o levaria de entre nós. Depois de uma passagem pela Universidade da Madeira,

onde ensinou, seria a Itália a beneficiar da sua vocação docente, exercida em diversos lugares, todos eles seguramente estimulantes, antes de se fixar em Turim. Havia em António, a par da exigência do professor e investigador, uma faceta lúdica e anti-convencional, que se espelha bem no projecto de *Submarino* em que, entusiasticamente, se empenhou com dois amigos. Da revista, chamemos-lhe assim para simplificar, saíram dois números, o primeiro, mais propriamente, com o número zero, dedicado à recepção de Pessoa em Itália, e o segundo em redor da presença de um grande escritor italiano em Portugal, Cesare Pavese. Diz-se num conto de Karen Blixen, “O Mergulhador”, que “muitas coisas acontecem àqueles que mergulham até às profundezas do mar”. O mesmo se poderia dizer acerca daqueles que descem às profundezas da literatura, em busca de um mistério para que jamais encontraremos solução até ao fim dos tempos. Por esse motivo, teimosamente persistimos. E António Fournier não era da estirpe dos que desistem. A ele se deve no volume que se centra em Pavese, depois do texto de apresentação subscrito pelos três responsáveis, um brilhante ensaio com um título que alude, ironicamente, a uma conhecida marca de cigarros portuguesa e de que apresenta justificação em nota de rodapé, “Portoghese Soave: Contributo allo studio dellla fortuna letteraria di Cesare Pavese in Portogallo”. É ampla e variada a colaboração incluída no nº 1 de *Submarino* (poemas, entrevistas, recensões, artigos, desenhos) e dividida em secções, cada uma delas com um título alusivo ao espírito da publicação. Numa dessas secções, figura o poema inaugural do folheto de Herberto Helder, de 1980, *Flash*, o qual era acompanhado de um belíssimo hors-texte de Cruzeiro Seixas, a quem a plaquette era, aliás, dedicada. A menção do referido poema vai permitir-nos aludir a uma qualidade de António Fournier enquanto apaixonado investigador: a persistência, manifestada, por exemplo, num testemunho que deu a lume no nº da revista *Relâmpago* dedicado a H.H. (36/ 37, abril-outubro de 2015), “A Ilha de Todos os Mitos”, em que vê recompensada a sua convicção de que a ilha da Madeira é um elemento imprescindível para a compreensão da poesia de Herberto, que, na dedicatória de um exemplar de *Os Passos em Volta*, deixou expressa a sua gratidão a António pelos seus “esforços de ressurreição de algumas das mais fundas imagens da minha infância”. À memória de António Fournier dediquei, não há muito, um artigo na revista *A Ideia* (90-93, Outono de 2020) sobre Cruzeiro Seixas poeta. E por tudo isto o lembrarei para sempre.

SAUDAÇÃO E DESPEDIDA A ANTÓNIO FOURNIER

João de Melo

Não há justiça possível na ideia nem na aceitação da tua morte. Estavas a meio do teu mundo, faltava-te cumprir metade da vida. Mas veio, não sei de onde, a ave negra do mal – ela que atravessou mares, fronteiras e cidades – e decidiu pousar sobre a tua cabeça. Essa bela cabeça de tribuno, António, que parecia emoldurar o teu sorriso sempre generoso e sempre espontâneo. Um sorriso sábio, como devem ser os sorrisos inteligentes, tal e qual o teu. Era nele, aliás, que residia o melhor da tua história. Foste um homem de ilhas e arquipélagos atlânticos, um pouco talvez à minha imagem também. Daí partistes para as cidades estrangeiras, cujo nome julgo recordar justamente porque numa delas te fui conhecer. Pediste-me palavras e coisas portuguesas, tu que apesar de tudo te movias entre duas línguas, a tua e a de quantos tu ensinavas. Língua e cultura portuguesas.

Lembro-me perfeitamente de tudo o que vivemos nesses dias de Turim, e de como nos demos ambos a comparar cidades, pessoas, livros, a literatura da única sabedoria que me levou de Lisboa até ti, à tua sala de aulas, aos olhos atentos e luminosos dos teus alunos em presença dos escritores (eu e outros) que lhes tinhas dado a ler. Porque, em tua opinião, era mais pura e verdadeira a língua portuguesa quando escrita, do que se avulsamente falada à pressa no quotidiano do mundo inteiro. Essa era a tua fé, António, e sobretudo a poesia do teu ser que entretanto se perdeu de nós, e nós dele. Mas, não sei porquê (eis o mistério de ambos), continuas a impregnar-me da tua presença. Sinto-te vivo aqui à minha porta, vivo na energia sorridente da tua alma, nos teus cabelos frisados que pareciam coroar a tua cabeça de tribuno, e mais ainda nas estantes de livros que me rodeiam nesta minha casa e que me tornam cada vez mais pequeno, como se existissem para me anularem. Foi daqui que parti ao teu encontro, meu saudoso, profundo e culto António Fournier. Depois disso, e de cada vez que nos cruzávamos, eu colhia o fruto do teu exemplo de professor, poeta, estudioso e dono de uma sabedoria própria e alheia, ao

serviço dos teus alunos estrangeiros. Encontraste em Itália o país das cidades, o paradigma europeu e histórico das artes, da beleza, do amor e da eternidade à tua medida.

É por todas estas razões que não aceito e que recuso a imagem dolorosa da tua morte. Não irei procurar a tua memória na beleza sem par, nem na paixão que tinhas pela tua ilha da Madeira. Tão-pouco a buscarei na ilha Terceira, a dos Açores e dos ancestrais de que te diziam descendente. Um dia destes, António, voltarei pela manhã a Turim (como o fiz da vez em que nós os dois melhor ficámos a conhecer-nos), cidade essa onde tanto gostei de peregrinar por ruas, praças, palácios, arcadas e casas que se alinhavam numa única e contínua fachada de prédios – porque pareciam ter sido esculpidas, como se fossem monumentos, ao correr das ruas inundadas de sol. Guardo para mim a não pequena ilusão de ainda ir ver-te a cruzar esta ou aquela esquina, ou então surpreender-te sentado numa esplanada à minha espera, a apontar-me os altos montes alpinos que protegem Turim dos ventos do Norte, tal como dos velhos e novos bárbaros do mundo. Se me deres a generosidade dos teus braços abertos, tudo voltará a ser perfeito entre nós os dois. Se não for a tua pessoa a acolher-me em Turim, recuperarei a tua civilização. E se já não for a tempo de que me contes de novo a tua história, não te preocupes por minha causa. Guardarei a tua luz humana até ao fim da minha própria contingência, e nela caminharei sozinho em busca do teu passado e do meu futuro. Até lá, António, descansa e dorme. O luar é frio. A tua voz ecoará sempre em mim, e a minha vida será de nós os dois – tua e minha. Para que persistas durante mais algum tempo e como sempre foste, a viver e a estar em mim, comigo.

(Lisboa, 17 de abril de 2022)

PER A.F.

Pino Menzìo

La ruota ferma delle ore.

La tua morte, l'ardesia,
il mare cupo –

una lastra opaca e senza requie.

PER ANTÓNIO

Elisabetta Paltrinieri

*La morte è la curva della strada,
morire è solo non essere visto.
Se ascolto, sento i tuoi passi
esistere come io esisto.
La terra è fatta di cielo.
Non ha nido la menzogna.
Mai nessuno s'è smarrito.
Tutto è verità e passaggio*

Con questa poesia di Pessoa voglio rammentarti, António: sei arrivato silenzioso e in breve hai riempito la sezione con il tuo calore, la tua gentilezza. Non ti vediamo, ma a volte sembra ancora di sentire le parole del tuo pensare “pulito”, mai opportunisto anche a scapito di onori accademici. Mancano i tuoi pareri contro corrente, la tua sincerità, il tuo continuo aiuto al gruppo anche quando ormai non stavi più bene e venivi comunque alle riunioni importanti per dare il tuo supporto. Tu non ti sei mai smarrito, ma noi senza di te facciamo fatica a non farlo. Il tuo passaggio, però, ci ha lasciato la passione per la poesia e la verità.

ANTÓNIO

Luís Quintais

A tradução é uma arte nobre.

Recordamos um rosto, tornamo-lo semelhante
e porém diferente
sombra vegetal.

L'arbre du voyageur
é essa sombra

erguendo-se no que esquecemos
e no que lembramos.

Madagáscar, Cais do Sodré, Lisboa, *an Italy*
of the mind
por Mestre de permeio.

Cumpriu-se o nosso desgosto, mas a árvore
esplende semelhanças e diferenças.

A natureza é a tradução. Todas as árvores,
todas as sombras se escrevem

com a tinta do princípio: o que não vimos,
o que não veremos.

Do pensar não se ausenta a nuvem, a ilha,
a infância. A infância

é matéria de concisão. Não evoques a nuvem,
nem sequer a ilha.

Evoca, de novo, a infância. Corre esse risco,
e a árvore esplenderá, a sombra
mudará.

A tradução é uma arte nobre.
A metamorfose das semelhanças nas diferenças.
A metamorfose das diferenças nas semelhanças.

Só os lugares são intraduzíveis.
Funchal, Pisa, Turim, Santo Stefano Belbo, Ravena, Veneza.

(Janeiro de 2022)

FUNCHAL, 18 AGOSTO 1924

Matteo Rei

1. La mattina del 18 agosto 1924, Raul Brandão si ritrovò a percorrere una viuzza ripida, in fondo alla quale il mare sembrava un'apparizione informe, avvolta in una nebbiolina rarefatta. Nell'aria c'era profumo di salsedine, di terra umida e di frutta matura, e, davanti ai suoi occhi, la tela azzurra in cui la luce del giorno s'andava diffondendo come una macchia rosata. A ridestarlo, poco prima, era stato un raggio di sole che, filtrando attraverso uno spiraglio aperto tra le tende della camera d'albergo, era venuto a depositare una carezza tiepida sulle sue palpebre ancora socchiuse. Blandito e spronato da quel calore amico, aveva sentito l'irresistibile desiderio di uscire all'aria aperta, l'improvvisa brama d'inzupparsi di sensazioni e di colori.

Non c'era molta gente per strada a quell'ora. L'incanto di Funchal era di una purezza cristallina e vibrante, assai diversa dall'opulenza sensuale delle ore meridiane. Passando vicino alle case, non proveniva quasi nessun rumore da dietro le persiane dipinte di verde: pareva quasi di poter sentire il respiro pesante di uomini e di donne sdraiati nel buio. I suoi passi, inframezzati da qualche colpo del bastone da passeggio, riecheggiavano solitari sul selciato. Finché non udì, da dietro l'angolo, un allegro fischiottio, accompagnato da quello che pareva un vago suono di campane. No, non era un pastore seguito da un corteo di ovini belanti, come ebbe modo di verificare dopo un momento. Si trattava invece di un lattaio. Un ragazzone energico, dal passo deciso, che portava sulle spalle, appesi ad una asta di legno, alcuni bidoni panciuti e rilucenti. Erano essi che, cozzando di tanto in tanto tra loro, producevano quei rintocchi attutiti. Lo vide passare baldanzoso di fronte alla facciata sobria della chiesa dei Gesuiti, senza interrompere neanche per un momento il gaio motivetto che gli usciva dalle labbra, indifferente allo sguardo austero dei santi immobili nelle loro nicchie.

Quando il lattaio si fermò per riprendere fiato, appoggiando il suo pesante carico sull'acciottolato cosparso di sego, Raul Brandão gli rivolse un garbato gesto di saluto. Per tutta risposta vide un sorriso radioso illuminare d'un tratto il volto abbronzato del giovane. Come gli accadeva sempre più spesso col trascorrere degli anni, bastava un minimo dettaglio, un incontro

casuale come quello, per far affiorare dal fondo della memoria brandelli del passato, intere sequenze d'immagini remote. L'aria scanzonata e un po' impudente del giovane lavoratore gli fece tornare in mente l'amico prediletto della sua infanzia, un umile figlio di pescatori (si chiamava Nel) con le spalle larghe e gli occhi chiari. La stessa corporatura possente, lo stesso modo di fare esuberante. Poco dopo, il lattaio riprese il suo percorso quotidiano, seguito dal tintinnio dei suoi bidoni di latta. E con lui, un po' per volta, si allontanò anche l'ombra venuta dai giorni spensierati della natia Foz do Douro, l'amico dai capelli arruffati dal vento e le maniche della camicia rimboccate fino al gomito.

Ancora immerso nella dolcezza pungente del ricordo, lo scrittore quasi non si rese conto di essere giunto ai piedi del massiccio campanile della Cattedrale, il cui candido intonaco lasciava spazio, lungo gli spigoli e nella parte superiore, alla pietra venata di rosso di Capo Girão. Era stata quella la prima sede vescovile portoghese al di fuori del territorio europeo. Per un breve periodo aveva funzionato come arcidiocesi di un territorio vastissimo, che si estendeva dall'India al Brasile. Ritornando con l'immaginazione a quei tempi eroici, la torre bicolore sembrava assumere proporzioni colossali, pareva di vederla sveltare solitaria sulla superficie di un Oceano ancora fitto di pericoli e di misteri, immane segnacolo elevato alla gloria del Re Venturoso e dei suoi successori. All'ombra delle sue navate, si sentì, come sempre, minacciato dal peso incombente della storia, da sotto il lastricato gli sembrava di sentire la pressione irresistibile di tutti quelli che erano esistiti prima di lui: udiva il grido muto dei morti, angosciato e al tempo stesso placido come il mormorio di un'immensa, invisibile foresta.

Rifuggendo i pensieri cupi, tornò sul sagrato antistante la facciata della Cattedrale, si confuse tra i passanti, ancora scarsi, che vi transitavano davanti. In fin dei conti la soave e suadente Funchal non era il luogo adatto per meditare sulla brevità dell'esistenza: per quello avrebbe avuto tempo una volta tornato a casa, nelle lunghe sere della sua cara, umida e decrepita Guimarães. E il suo sguardo già trovava ristoro e conforto nella macchia indistinta dei *jacarandás* coperti di fiori. Accarezzate da una brezza leggera, le piante ricoprivano il viale con i loro petali, passeggiare sotto quella pioggia violetta gli diede la sensazione di un sogno ad occhi aperti, un sogno pervaso da un aroma dolciastro e struggente...

2. La narrazione continua ancora per diversi altri, senza dubbio troppi, paragrafi. In essi Raul Brandão, lasciata alle spalle la Cattedrale, fa una breve sosta al Caffè Golden Gate, si riscalda le vecchie ossa lungo il litorale, incrocia una torma di biancovestite turiste inglesi, compara il Forte de São Tiago a quello che domina il litorale della sua Leça, sale a bordo di uno di quei taxi ronzanti che il popolo di Madeira al tempo chiamava *abelhinhas*, e, venendo finalmente all'episodio che ha giustificato (forse) la stesura dell'intero racconto, viaggia a bordo dell'oggi scomparso trenino a cremagliera che lo porta su, su, fino al Largo da Fonte, oasi di frescura e riposo, cinta dall'immobile girotondo di platani colossali...

Non c'è bisogno di continuare. Chi vuole fare la, invero non troppo raccomandabile, esperienza di vedere come un dottorando ventottenne in letteratura portoghese abbia abbandonato, per una volta, la terra ferma della paludata scrittura accademica per avventurarsi in un'improvvisata (e, fortunatamente per i lettori, episodica) sortita narrativa, non ha che da consultare il penultimo testo raccolto nel volume miscelaneo intitolato *Comboio com Asas*: il titolo è grosso modo quello che apre questi paragrafi e il nome che campeggia subito sotto è il mio.

Come credo che si sarà capito, tuttavia, non è un'ingiustificata vanità ciò che mi ha spinto a riprodurre, in questa sede, i passaggi iniziali di quel mio isolato tentativo narrativo. È che, per me, le circostanze da cui prese forma quel racconto sono strettamente intrecciate alla fase iniziale del rapporto di amicizia che per più di dieci anni mi ha legato ad António Fournier. Era stato António, infatti, a parlarmi del piccolo treno a vapore che, a inizio Novecento, aveva rappresentato una delle più sorprendenti attrattive turistiche per i viaggiatori che si trovavano a passare da Funchal. E da lui avevo appreso anche dell'iniziativa, di cui era promotore, di pubblicare un volume che raccogliesse esclusivamente testi dedicati a quella vettura dimenticata, persa nel passato leggendario della sua Madeira.

Per me, che da oltre un anno mi nutro quotidianamente delle pagine di Raul Brandão, autore oggetto della mia tesi di dottorato, era stato pressoché immediato l'impulso di far collimare con le mie letture le storie affascinanti che António mi raccontava a riguardo. Del resto, proprio negli anni in cui il *Comboio do Monte* era in funzione, Brandão era stato a Madeira e ne aveva anche scritto nell'opera *As Ilhas Desconhecidas*. Niente di più facile, pensai, che provare a interpolare, per gioco, una pagina apocrifa tra quelle del suo reale resoconto e narrare in essa l'ipotetico viaggio a bordo del sopraccitato veicolo.

In ogni caso, l'idea sarebbe quasi sicuramente rimasta solo tale, se, per una fortuita coincidenza, nell'estate del 2008 non mi fossi trovato a compiere un breve viaggio avente per meta proprio l'arcipelago madeirense. E se, soprattutto, non avessi avuto la fortuna di ritrovarvi, di ritorno alla sua terra natale, l'amico (in quel momento non ancora il collega) conosciuto nelle aule e nei corridoi dell'Ateneo torinese. Fu lui il vero nume tutelare di quella mia visita, non solo per il tempo che ebbi il piacere di trascorrere in sua compagnia, ma soprattutto perché, anche quando non eravamo insieme, mi accompagnava dappertutto il ricordo dei suoi racconti e delle nostre conversazioni: vedevo materializzarsi sotto i miei occhi ambienti, paesaggi, colori che, sebbene li contemplassi per la prima volta, avevano un che di familiare, perché a più riprese li avevo visti affacciarsi nelle sue parole.

3. Da quell'estate sono ormai trascorsi quasi quattordici anni. In questi giorni, tra le altre cose, mi sono reso conto che, attraverso i vari cambiamenti (e un furto) di personal computer nel frattempo intercorsi, ho smarrito l'originale in lingua italiana di quel mio (non proprio memorabile) racconto. Per questa ragione, ciò che ho riportato qui sopra è, in realtà, con qualche rimaneggiamento, la traduzione della traduzione portoghese di Laura Moniz, apparsa nel suddetto volume.

Ma quello che forse davvero vale la pena di dire in questo momento è che, nel corso di questi anni, e fino alla sua prematura scomparsa, la mia stima e il mio affetto nei confronti di António non hanno fatto altro che crescere e approfondirsi sempre di più. Ormai so che il mio interesse per alcuni ambiti di studio, la prospettiva e la costanza con cui rileggo alcuni autori (come Guido Gozzano, Italo Calvino, Carlos de Oliveira o Manuel Teixeira-Gomes), dipendono in larga parte dalle conversazioni portate avanti insieme a lui ogni volta che ce n'era occasione. E so che, se un giorno mi capiterà di tornare a Madeira, il ricordo dei tanti momenti condivisi insieme affiorerà di nuovo, vivido e fresco come un tempo.

Chissà. Forse prima o poi ci tornerò davvero. In quel caso, credo che non potrò saltare su di un treno che mi porti all'ombra dei platani del Largo da Fonte, perché, al contrario di quanto António sognava, mi risulta che il *Comboio do Monte* non sia mai tornato a percorrere il suo antico tracciato. Una volta arrivato lassù, però, potrei quanto meno, fattomi un po' di coraggio, prendere posto su di una di quelle curiose slitte che hanno la forma di grandi ceste di vimini e, come immaginavo avesse fatto Raul

Brandão verso il crepuscolo di quell'apocrifo 18 agosto, precipitarmi a grande velocità giù per il pendio.

Allora forse, anche solo per una frazione di secondo, la sensazione che proverei sarebbe quella che il mio veicolo stesse per staccarsi dal suolo, che gli fossero spuntate le medesime ali che la fantasia di António attribuiva al suo amato treno. Un treno, questo, che lui aveva conosciuto solo attraverso fotografie e resoconti, ma che, ciò nonostante, come avveniva con tutto ciò che metteva in moto la sua fantasia e il suo entusiasmo contagioso, era divenuto, per tutti quello che lo conoscevano, una presenza familiare e benvoluta, dai contorni leggendari: un treno alato, capace di viaggiare nello spazio e nel tempo. Un treno su cui oggi più che mai è bello pensare di poter salire ogni tanto, al solo scopo di dirigersi verso quel luogo inafferrabile, “tra Funchal, Pisa, Torino e le nuvole”, dove l'amico perduto vive ancora nel ricordo.

NELLE MANI DI H.H.

Francesco Ruggiero

a Tosé

Gli avventori del caffè Barreirinha fissano l'oceano e poco altro; tutta l'acqua che gli occhi possono contenere. Impotenti al disegno del mare che, con quello che ha, acceca. Il mare intorno a Madeira si alimenta del proprio eccesso, satura i sensi, accumula spettri coralliferi nei fondali per portarli a filo d'acqua di notte. Luminescenti le onde, senza tregua, spingono l'isola al largo di se stessa.

Come gli altri siamo al cospetto dell'orizzonte liquido, appoggiata la schiena alla casa che ospita il bar, un edificio di due piani color ocra. Abbiamo fiducia nella casa. La spina dorsale aderisce alle irregolarità del muro, la nuca all'intonaco che si stacca; ci abbandoniamo al calore depositato sulla superficie nelle ore pomeridiane ad occhi socchiusi. Quando l'Atlantico scatenerà l'inferno di leoni marini, la casa di Helder ci proteggerà. Ha vissuto qui la sua infanzia, bagnato dalla luce.

Le voci si infrangono sulle rocce. Si distingue appena la schiuma delle parole. Sulla nostra destra una coppia con bambino. Il piccolo, all'incirca sei anni, è inquieto: siede scomposto, fa gocciolare il liquido contenuto all'interno della cannuccia. L'uomo lo rimbrotta distratto. La donna prova a contenere il danno. Le mani di lei viaggiano tra il tavolino e il bimbo, muovono l'aria a vuoto. Si avvicina con i fazzolettini senza raggiungerlo, impacciata, ogni contatto scotta entrambi; dà l'impressione di non essere mai stata madre e che ora debba mostrarne l'attitudine in presenza del nuovo compagno. Il quale, per giunta, scruta l'oceano risentito: avrebbe cambiato la storia della musica non fosse stato costretto a rilevare la macelleria; da quando gli altri membri del gruppo son diventati vegani neppure li vede più.

In fondo alla sala un ragazzo sorreggia una Ginjinha a distanza dal tavolino; ogni volta che deve afferrare il bicchiere sposta a fatica una mole ingombrante sorretta da una muscolatura flaccida. Ha con sé un drone: un enorme

ragno color latte, munito di quattro spirali; lo tiene in grembo e lo accarezza, le dita ruotano le eliche, i polpastrelli lisciano la superficie, saggiano la struttura esile, ossa di alabastro non più spesse di un giunco. Il ragno senza tela rinuncia alla preda, ma l'addome prova nostalgia dei fili, della trama. Mentre staziona a duecento metri di altezza, a picco sull'oceano, attirando la curiosità degli uccelli marini, lo assale il rimpianto degli angoli bui. Sul pavimento, secondo l'uso locale, detriti di noccioline che una donna anziana calpesta tornando dietro al bancone; malgrado lo stato alcolico gestisce le attrezzature con studiata precisione, le mani vanno da un apparecchio all'altro leggere, senza peso, come se governassero un'astronave.

Noi siamo gli involontari passeggeri presi nella sua orbita. Io e António, accanto a me, impegnato a scrivere una lettera a Herberto Helder, un'autorizzazione a pubblicare alcune prose di Photomaton & Vox su una rivista italiana, "Atti Impuri". Ho sempre ammirato la calligrafia di António: la mano, in armonia con altri muscoli del corpo, traccia sul foglio forme eleganti e sicure, le parole sgorgano fluide dalla danza delle dita, l'inchiostro, sempre sotto controllo, non concede sbavature, o virgole isolate. Propone di includere anche una versione italiana, scritta di mio pugno e faccio il possibile per coordinare i movimenti con quelli di António. In apparenza siamo in perfetta sincronia, due tuffatrici che compiono evoluzioni nell'aria prima dell'ingresso in acqua. Dopo aver ultimato l'acrobazia, accostiamo le copie per appurare che una di esse ha del tutto mancato la piscina: l'alfabeto ci osserva sofferente, riverso sulla pagina, disarticolato.

Sigilliamo la busta. La lettera, che reca in calce dettagli del qui e ora, si appresta ad attraversare il mare. Controcorrente, adattandosi a lottare, come tutti qui dentro: madri di nessuno, cosmonaute ebbre, macellai della musica, santi d'inchiostro, corrispondenti disgrafici, spioni obesi, ragni del cielo. Fissiamo l'oceano e confidiamo nella casa. Ha cresciuto un poeta.

Sconfitto l'Atlantico, finirà nelle sue mani.

UM CÃO À NOSSA ESPERA

José de Sainz-Trueba

Para António Fournier

A casa inclina-se para o
lado da ruína
um dreno esco a levadia
enxutas as mãos amparam
o corpo das pedras a fonte
promissora junto ao calhau
agora uma tempestade de água
um sobressalto o lume
é a voz de minha mãe parada
no umbral
nada sabia de tanta tristeza
eu vi pinheiros faias acácias
à tona como barcos afundados
na batalha
um cão salvo no extremo da ponte
sob o pesado vento sul soterrado
sangue novo um veio apenas
cor de ferro oxidado
o mapa de uma cidade

*

A cadeira de vimes
no terraço grande
virado a sul
pousadas as mãos
que o corpo adormeceu
sobrevive na ausência dos ciprestes
toda a vista é um branco lençol
uma sede imensa barro
amassado por estes dias
expurgado o medo o
silêncio ficará preso na garganta
o som do búzio permanece

*

Escrevo a data da tua morte
nas costas de uma fotografia
o mesmo faria com a minha
se pudesse
isto não serve absolutamente
para nada apenas posso
dizer-te que me lembrei
da palavra anonimato

*

Obedecem a uma só voz
a do timoneiro quando
o mar é o regresso a casa
alinhados os remadores vão
contra as vagas a
mergulhança aguarda
os mais afoitos os
que na esperança brusca de
um salto se atiram para essa ruína
encontrarão a chave presa no fundo?

*

Andar descalço
espelho incendiado
moeda de troca ou
coroa de sal?
o risco da queda
desapareceu chama-se a isto
jogar pelo seguro
quando a boca procurar
o halo da manhã e
não o encontrar acredita
que não é o fim do mundo

*

Amor obsceno e raro
mesmo impossível
fruto de cristal devorado
pela luz acesa uma
luva fácil de calçar
em desuso porém
ainda útil
deixei um livro aberto na
página de um poema
relido até adormeceres

*

Um nome enroscado como
uma serpente num arbusto a
invisível pele dos que acreditam
que a noite é o princípio
de tudo o alarme e o frio de
uma porta que bate de repente
ao fundo do corredor
o que desejas na claridade
de um olhar?
amas o silêncio todos os dias
com a chuva com o vento dos
meses incertos limpas o pó
do tampo dessa mesa
brilha uma sombra sempre à
mesma hora agora escreves
o que nunca disseste
por palavras

*

Um dia saberás
como a fidelidade do teu
cão esse lebréu heráldico
timbrando de ouro um
reluzente elmo posto
à sinistra
sobreviverá à tua
própria morte

ANTONIO ERA UN CUENTO, UNA ISLA PORTÁTIL

Juan Carlos de Sancho

Lo tenía claro, creo que siempre fue así. Conocía los entresijos donde moran las palabras y sus asuntos. Hay seres que saben a qué vienen al mundo, desean incorporar un nuevo jardín al espacio conocido. Lawrence Durrell decía que una isla es un punto de conciencia en el mar.

Antonio Fournier era un punto de conciencia en una isla, una isla viajera, portátil. Soñaba un lugar apacible donde compartir su isla imaginaria con Ítaca; de poesía trataba su empeño, y del viaje mismo.

Llevaba su isla portátil, transformada ahora en ordenador, a todas partes. Pensaba que una idea es una isla que no quiere seguir aislada y así se lo hizo saber al Continente, tan empeñado siempre en marcar la pauta, en obviar las islas individuales.

Antonio siempre estaba trabajando en su isla interior, tanto en la costa, en medianías como en montaña. Solía subirse en un pequeño tren que partía de Funchal al Monte y que solo tenía un vagón impulsado por una sola locomotora. “Mira- me dijo un día- han pasado cien años, pero siguen ahí los raíles, eso es lo importante”. Su isla portátil buscaba archipiélagos cercanos, distantes e incomparables y formar parte de ellos, de todos.

Fournier sabía que era una *unidad* fugaz y no quería perder el tiempo tontamente; pensaba a fondo, sonreía siempre, tarea nada fácil en un mundo desapacible y lleno de malentendidos. Compartíamos una idea, la definición de Archipiélago: “conjunto de territorios unidos por *aquello* que los separa”. Ambos defendíamos ese *aquello* desde la Macaronesia, islas volcánicas, encendidas, culturas rizomas, culturas influenciadas, mestizaje, heterodoxia. Los libros también son islas, rodeadas de lectores y escritores viajeros que vienen de todas partes: más libros, más libres.

No era un simple profesor de la Universidad de Turín, era un poema, un cuento portátil buscando islas por los pasillos, en las aulas, razones y pensamientos que no fueran exclusivamente académicos. Le comenté una vez que Alonso Quesada, un poeta canario, escribió: “Todo lo que se institucionaliza se idiotiza”. Cargado de quimeras aterrizaba en su despacho de la Universidad cada día, siempre avivadas la mente y el talante, un

proyecto tras a otro, traduciendo esos *aquellos* que nos unen, un cometido visible y filosófico: no dejar de pensar, no dejar de dudar, no dejar de inventar archipiélagos.

No debe ser fácil ser profesor universitario y ser al mismo tiempo un poeta. La poesía representa la utilidad de lo inútil. Veo a Antonio desmadejando la madeja del mundo intelectual, haciendo equilibrios en esa cuerda floja que supone siempre atreverse. Quien expone se expone y Antonio creía firmemente que el conocimiento, la sabiduría, no se adquiere solo de la erudición y el estudio programado sino también de lugares de pensamiento creados por la imaginación artística. Carl P. Snow creía en la unidad de las dos culturas, la científica y la artística, la académica y la literaria. Antonio Fournier patrocinaba también la propuesta del filósofo.

Un día escribió “Isla Portátil”, libro de viajes y divagaciones fuera de la isla, un libro que Fournier consideraba su isla mental, su *kit de sobrevivencia afectiva*, ideas para combatir la sombra del escepticismo y que le protegía de la inclemencia de los desiertos. Antonio Fournier defendía en estos textos una *visión periférica de las cosas*, tan común en todos los insulares, los que vienen de ultramar.

Desde que comencé este texto quise hablar del amigo con el que compartí ilusiones. La ficción y la realidad andan siempre juntas, dando a entender que el mundo y la vida son poliédricos y la amistad el verdadero dibujo del éxito. Mientras avanzaba en la escritura volví a releer “Isla Portátil” y me encontré el artículo *Thompson & Companhia*. Entonces descubrí que no habíamos perdido la comunicación, que seguíamos conectados a través de las palabras. Yo era para él el agente 319, con su oficina en su casa de Funchal. Él era otro agente insular, investigaba entidades e ideas similares, llevábamos a cabo acciones parecidas dentro y fuera de nuestros archipiélagos. Nos gustaba divulgar el misterio de las islas, las Islas de los Secretos.

Fournier se hace eco de esta apuesta que propuse en “La Casa del caracol” y que hizo común para los dos agentes especiales en *Thompson & Company*: “As ilhas eram como laboratórios do pensamento, não eram ilhas *isoladas* mas *alternativas*, vulcões que explodiam só uma vez em cada cem anos mas a sabedoria estava lá toda em potencia. Eram as zonas ultra-sensíveis do planeta. Conspirava e resistia em nome de uma *insularidade universal*. A literatura da *Macaronesia* – advoga – podia ser um registo universal de interesses comuns: a *eternidade* dos Açores, a *infinitude* da Madeira, a *universalidade*

das Canárias, a *crioulidade* de Cabo Verde. “Temos a capacidade de receber navios, más también de os enviar. Lancemo-nos ao mundo”.

Me hubiera gustado compartir más tiempo imaginando futuros contigo, Antonio. Esta carta es para tu próximo homenaje, cuando quieras te la entregaré personalmente en cualquier café de Funchal, rodeados de los heterónimos de Pessoa y las canciones de Zeca Medeiros. Mientras ese día llega te despides como un sueño en el último párrafo de Thompson & Company:

“Vimo-lo afastar-se acenando, ele e *Ubu*, pedalando numa bicicleta *tandem* como duas formigas debaixo da pança de um rinoceronte. *Uma máquina em marcha dirige-se sempre em direcção ao futuro*. Até a próxima, agente especial 319, voltaremos a estar juntos e contaremos de novo um ao outro as *unidades fugazes* que são as nossas vidas”.

Que la tierra se te sea leve Antonio Fournier, querido amigo.

(Islas Canarias, 31 Marzo 2022)

ANTÓNIO FOURNIER, TRÊS NOTAS NAS RUÍNAS DO ESQUECIMENTO

Jorge Velhote

1.

Nunca houve outro nome para a morte. É indecifrável o lugar de bruma manchado. Um carreiro estre as costelas e os dedos ligando a pele e o céu. O que se anuncia é monótono e para que serve isto exaltando a solidão agora?

Clandestino e longo como um enigma é o entardecer minucioso, a pele uma confiança saturando o sangue de sombras e lixo – és na desordem um animal improvável sem destino –, a rasura incerta dos despojos da infância.

Há nas pedras uma poeira de excrementos. A luminosidade da eternidade, a pausa onde se esbate o vento e se abandonam as mãos. E nesse fio resguardam-se as sílabas de deus e a melancolia dissimulando o esquecimento.

2.

Sem pressentimento olhamos a água – é como um segredo a trazer-nos o rumor que separa o dia do próprio corpo –, e nessa intimidade recolhes os presságios, os vestígios dos labirintos que abandonas. Com os dedos fazes breves sulcos na areia.

Alguém se deixará despertar nessa nudez em vigília misteriosamente. Procurará o silêncio da luz para que ao ouvido cheguem os primeiros acordes do mar e indícios de vozes abandonando a noite. É um movimento súbito que basta.

E aí se desvanece na perscruta o sentido, embora seja longínquo o vento que persiste a enclausurar o olhar se na paisagem se recolhem as mãos a impregnar. E ali no auge íntimo a dissolver se repetem as fissuras da inquietude a soletrar.

3.

As palavras: algo as atinge na sua aura como um clamor estéril na sua quietude. Resistem à errância e há luz se puríssima. Há veredas onde crepitam se as alcançamos em acédia ou em ciladas para abrigarem a morte ou mesmo as nuvens.

Não há nenhuma bússola que as salve do abismo. Nem das sombras onde se fundem com o gelo e germinam poderosas a crepitar. Uma palavra pode ser uma jangada. A escuridão em permanência. Ou apenas a fissura de onde revela o fogo.

Na sua encarnação audível ou em espírito prodigioso opera o pensamento a transfigurar a eternidade em lentidão. E nesse ruído telúrico um ímpeto de paisagem ascende em excesso. Contudo a mão temível distende o eco da matriz em alvura – não apenas o eco, mas a revisitação desvalida em ferida.

(Novembro 2021)

INTERLUDIO

UN POEMA COLETIVO PER ANTÓNIO FOURNIER

OMAGGIO DELLE STUDENTESSE E DEGLI STUDENTI¹

Preambolo

Una vita in metafora,
una vita di metafore.
Come bolle di sapone prendevano forma
al tuo soffio.
E più soffiavi, più quel nostro mondo
si colorava di un nuovo senso.
Artefice e guida,
ci insegnavi a districarci
nel raccordo di sentieri interiori
a giorno illuminato, al soffio
di quella tua torcia magica.
Funambolo scalzo
fra le corde dell'anima.
Correvi a piedi nudi sull'isola
di un'infanzia mai perduta.
Vento largo, così leggero.
Una vita in metafora,
una metafora per vita.
In un soffio, il giorno di Natale
chiamato al mondo per addobbare
finanche gli spazi vuoti
di parole colorate.
Il giorno di Natale, in un soffio
richiamato alla volta celeste,
tra i cherubini.
Vento largo, così leggero.

Myriam Spanu

*

Leggero come il vento,
profondo come l'oceano,
la tua saggezza plana su di noi

¹ Si ringrazia Ana Filipa Lacerda per il lavoro di coordinamento e organizzazione di questo omaggio.

per mostrare l'orizzonte infinito
e i doni della vita.

Destini nuovi
Isole remote
Con te abbiamo viaggiato,
liberi sognatori.
Dolce è la saudade nel ricordo,
preziose le lezioni apprese.

Rosa Giorgione

*

Arriva da un ricordo
E si scompone in mille
Chiamale scaglie, particelle o scintille.
Nulla muore, anzi,
Resta lì custodito come un tesoro,
Nei nostri più intimi e preziosi
cassettini dei ricordi.
E ogni volta che vorrai viaggiare,
Aprine uno e sognare potrai.

Alessandra Vincenzi

*

La vita regala
incontri inattesi ma preziosi.
E la vita allontana e toglie
ma restano per sempre
la curiosità di scoprire, di sapere di più
delle terre incantate di cui ci parlavi.
Nessuno potrà mai oscurare
le finestre che ci hai dischiuso
su nuovi stupendi mondi
mai nemmeno sognati prima.
Da quelle piccole aule
il nostro sguardo si è allargato all'infinito.

Tiziana Rolle

*

È difficile far uscire parole
Su questo foglio bianco

Il pensiero cammina fra ricordi, si perde in sensazioni
Suoni, studi, immaginari di qualcosa che noi non conoscevamo
E che adesso abbiamo appreso
Emozioni che ci sono rimaste dentro, pur non essendo Portoghesi,
a *saudade*, a *ilha*, o *submarino*.

Qualcosa che porto con me ogni giorno, che è diventata lavoro,
ma che è rimasta passione.

Por isso, obrigada.

Quel che oggi sono, è nato in quelle aule, grazie a quelle parole.

In fondo,

Nunca ninguém se perdeu.

Tudo é verdade e caminho. (F. Pessoa)

Valentina Falduto

*

Una palestra di passione e poesia era la tua,
lezioni cariche di quel “*força!*” che riecheggia ancora nella mia mente.

Ogni volta che mi sento scoraggiata

lo vado a ripescare nel baule dei ricordi

e me lo ripeto, “*força!*” con la tua voce, con il tuo sorriso.

Spesso mi immergo ancora in quei tuoi mondi submarini
architettati ad arte per meravigliare e appassionare.

Ancora ricordo Madeira, il suo mare,

i suoi frutti, il suo odore, il suo suono

e scendo a briglie sciolte dal monte su una cesta.

Vedo il porto, case bianche e navi nere.

La tua nave nera ora è salpata,

verso un altro mondo.

Boa viagem professor.

Lorena Viscusi

Capitolo 1

Trampolino sull’oceano. Perché?

Cosa mi spinge a buttarmi giù?

Trampolino sul blu. “*Força!*”

Dal blu al terra di Siena bruciata.

Così, con un volo pindarico mi trovo da un oceano all’altro.

Secco, brullo. Ora rigoglioso e verde.

Un quadro di Henri Rousseau.

Come, in un'isola così piccola, possono convivere spazi e panorami così vari?

Dice Lui.

Come in un'unica persona possono esistere sentimenti contrastanti.

Dico io.

Paolo Mariani

*

...“forçal” dunque...

osservo il blu del cielo. Pensierosa.

Di fronte il diverso blu dell'oceano, ora lontano, ora vicino, le sue onde mi attraggono, le sue onde mi respingono. Saudade.

Salto e salto sul trampolino, e insieme a me saltano mille pensieri, ma lasciarsi e lasciarli andare non è cosa semplice.

Osservo orizzonti immensi e tendo un braccio, occhi chiusi e cuore aperto, e tra questi mille colori, e tra questi diversi blu, i pensieri si srotolano e trovano il loro senso... e trovano il loro modo per convivere gli uni con gli altri.

Ascolto il silenzio e sento i raggi del sole che mi scaldano, respiro forte e infine sorrido.

...“forçal” dunque... è ora di salpare!

Chiara Galetti

*

Il vento spiega le vele,
il viaggio è cominciato.

Dove ci condurranno queste onde?
Della meta, si scorge solo l'orizzonte.

Una linea che nasconde
le infinite possibilità che il mondo può offrire.

Riusciremo mai a raggiungere
quello che oggi sembra solo un sogno?

Forse, la Bellezza è proprio in questo sguardo,
nell'immaginare tutto come un viaggio,
sempre in divenire, senza inizio e senza fine.

L'ultimo giorno di una fase e
solo il primo di una nuova emozionante avventura.

Francesca Biletta

*

Viaggiare come pensiero,
sogno di un'isola nascosta:
discese, palme, montagne,
nafragare, tornare a galla.

Con la forza di un pensiero,
attraversi l'oceano
e vivi la temperatura del luogo.

Con la bellezza di un viaggio,
nuovi pensieri ti colgono
e un mare di ricordi si risveglierà.

Utopia, cerchio che si chiude,
viaggio continuo.
Qualunque senso alla vita dai,
cammini e non ti fermi mai.

Lorenzo Brunetti

*

Insaziabile brama di paesaggi lontani:
domani, forse, appagheranno la vista.
Giunge la notte, la logica scivola in abissi profondi
l'anima è pronta a mettersi in viaggio.
Ora, in baleni infiniti, mete confuse allietano il cuore.

Francesca Fazio

*

Mete confuse ma mai definitive.
Troppi gli amici, i posti, i secoli da visitare:
troppe le storie da raccontare.
Armati di scafandro e, uomo-rana, inizia a salpare,
ora che il tempo non è più un tuo problema.

Eva Bonanni

*

E ora che il tempo non è più un tuo problema
uomo rana... cosa cercherai?
In Terra hai usato Clepsydra
come un Acquario per conservare i tuoi pezzi.
Dove sono finiti i tuoi *pedaços*?

Luca Lavernicocca

Capitolo 2

Eppur è d'uopo cautela
Se nell'incerto intrecciato
Di questa sì grande tela
C'è la certezza del Fato.

Riccardo Cocchi

*

Viaggiavo seduta ad un banco
tra universi lontani e vicinissimi.
Ricordo quei posti magici,
ricordo gli occhi di quei racconti.
Da Pessoa a Pavese, mi hai saziata come pochi.
Ciò che resta è l'unico *milagre* in cui credo.

Marika Palumbo

*

o forse un gioco di prestigio, o un imperativo:
non permettere che la poesia resti lettera morta.
Prestale il tuo corpo, vivila, seminala.
Se inaffi di passione ogni parola-seme,
ecco il *milagre*, potrai ascoltarla crescere.

Teresa Concas

*

Ascoltarla è il segreto,
ché il suono regala
e la poesia rivela.

O segredo dos sons dos poemas
fra fruscii e sibili si fa Sibilla
apre una "a" e l'altra la chiude.

Abrir ou fechar?

Tu in silenzio sorridi
e i tuoi occhi si strizzano.

Sabrina Oggero Viale

*

Dallo sguardo molto trasparente,
tutto si rinnova, costante si ricrea.
La voce legge dal tuo diario interiore,
si rincorrono i ricordi nati tra terra e oceano,

cresciuti con curiosità e passione tra città polverose di altre anime naufraghe.

Memorie di un viaggiatore del tempo,
la tua anima prende il largo verso nuovi orizzonti
e lascia nella sua scia
vibrazioni luminose, emozioni effimere e profonde, estatiche visioni,
segnali certi d'amore.

Nel ricordo di quel che è stato, e nella nostalgia di quel che sarà,
ven a talho de foice: nulla finisce, la Poesia continuerà.

Sara Ciravegna

*

Ed è dentro di lei
che ci ritroveremo,
nel suo abbraccio materno,
caldo e saziante.

E senza più chiederci
dove si andrà, la troveremo
la fonte del Mare,
perché è dalla Poesia
che tutto riinizierà.

Ingrid F.R.

*

Dalla Poesia riprenderemo
a svolgere da spole di carta
i fili preziosi di luoghi lontani.
Per tessere ciò che ancora non conosciamo
nella trama di ciò che sappiamo amare.

Adele Tarditi

*

Capitolo 3

Per essere artisti bisogna saper fuggire da sé stessi
Senza prendersi troppo sul serio: si dev'essere autonomi.
Ma ciò richiede una grande forza interiore.

La stessa forza con cui i tram di Torino
Sgombrano le foglie dalle rotaie in autunno
La stessa con cui la chiglia della nave
Entra nel porto di Funchal sfidando le onde.

Mi auguro di saper inventare una vita
cercando di raggiungere quel che non possiamo più vivere assieme.

Francesco Dragone

*

Ed è quella la forza che ci lasci in eredità,
quella di artisti per l'eternità.
Come le onde ritornano,
così gli incoraggiamenti riecheggiano.
Chi lascia lezioni paterne,
vibrerà e vibrerà nel nostro cuore incessantemente.

Alessandra Massarenti

*

Abbandonarsi alle onde, lasciarsi cullare dall'acqua
come dal sole che entra da una finestra
spalancata ad accogliere i primi segnali di primavera.

Cercare sempre la radice e la novità,
com todo o peso do coração no centro.

Simona Spano

*

Cercare sempre
Non smettere mai di farlo,
alberi pronti a spogliarsi e
rivestirsi ad ogni nuova stagione
Conoscere è un viaggio.

Antonella Guttà

*

Ti porta pezzi di mondo
che una volta raccolti rimangono dentro indistruttibili
e una volta donati mostrano il sentiero agli impavidi
che all'inizio del percorso,
in un futuro incerto, esperto di passato,
sanno cosa sognare ma ancora non sanno cosa incontrare.

Eleonora Sarlo

*

Presto rapiti in un Viaggio
inatteso
appassionante
arricchente

per nuovi orizzonti lusitani e immaginari.

Agora boquiabertos,
riuniti in questa compagnia poetante
sospinta dal vento entusiasta
della Tua dedizione ed energia
che soffia forte
sempre.

Alice Gili

*

Il soffio incessante del vento,
il cinguettio dei passerotti,
silenzio...
il tempo si ferma
e tutto pare ritrovarsi
limpido, cristallino.
Tra i cieli di Pisa o di Funchal,
il sole e la luna sono sempre gli stessi...
i pensieri e gli orizzonti sono però diversi...
l'arte e la bellezza,
al di là di ogni cosa,
illuminano la nostra vita,
come al Principe la sua rosa

Fiorella Pittella

*

Una rosa che nasconde il sogno
di udire ancor un borbottio
di racconti, viaggi e misteri,
che per noi sono desideri.
Principe, afflato delle nostre menti,
soffia ancor più in alto verso altri venti.

Cindy Perdomo

*

Assurda la puntualità del vento
Principe nel suo *comboio com asas*
Il *maquinista di Fado* e de facto
Assurda la puntualità del ricordo
Professore del sorriso

Francesco Angeli

*

Porto nel cuore una serie di tuoi mantra
(uso il tu perché non gradivi il *você*):

Ama como a estrada começa:
invito costante ad interessarsi alle storie,
provare stupore,
approfondire,
cercare la poesia nelle cose,
riempire i luoghi di un senso.
A Lisbona ho comprato *pastéis*
Là dove Herberto Helder si incontrava coi surrealisti.
Tra tante altre *pastelarias*
avrei notato il *Café Gelo*
là nel Rossio,
senza gli aneddoti che ci raccontasti tu?
E ancora Calouste Gulbenkian,
Mário Cesariny,
Grândola, vila morena,
Miguel Torga, Ana Teresa Pereira:
piccoli mondi,
nomi da decifrare,
porte aperte
sull'esercizio costante
di sapersi appassionare.
Enrico Temistocle

*

Obrigada professore,
perché nelle nostre orecchie
riecheggiano ancora le risate di noi,
in una piccola aula luminosa in quel di Via Giolitti
Obrigada professore,
perché nei nostri occhi
rivivono ancora gli scorci della sua amata Madeira,
isola magica di cui tanto ci narrava
Obrigada professore,
perché sulle nostre labbra
riaffiora ancora l'eco degli accenti e dei toni,
musicalità della nostra lingua portoghese
Obrigada professore,
perché nel nostro cuore
ci sarà sempre un angolo dedicato a questi ricordi speciali
Obrigada professor
e boa viagem
Francesca Cagnasso

SECONDA PARTE

STUDI

A MÁQUINA METAFÓRICA

POETAS TRADUZEM POETAS

João Barrento

1. Caminhos e tradições

Sempre poetas traduziram poetas, mesmo quando não pareciam fazê-lo. Desde os Cancioneiros medievais e os grandes poetas do Renascimento que a poesia portuguesa é tradução/im-portação, e também, embora menos, ex-portação. Porque traduzir tem sido, continua a ser, um movimento da palavra e da experiência de mundo que tanto *traz* o outro a esta margem como me *leva* para a outra, a que me está distante. Estamos no cerne do problema, já que estes dois movimentos estão presentes na tradição portuguesa – se é que tal coisa existe – da tradução *explícita* de poesia (de forma desigual, é certo, já que o primeiro, aquele que tende a assimilar e por vezes neutralizar o Outro, sempre teve mais peso entre nós do que o segundo, o da atenção à fisionomia própria desse Outro, como adiante veremos).

O caminho que me propus seguir, o de analisar os modos de funcionamento da “máquina metafórica” que é a tradução de poetas por poetas – a expressão vem de um poema em francês de Luiza Neto Jorge, a que regressarei –, e a *reflexão* sobre essa prática permite desde já concluir que não é possível identificar entre nós processos semelhantes aos da grande tradição francesa das *belles infidèles*, fundada numa forte consciência estética e linguística desde o século XVII; à tendência “imperialista” e assimiladora britânica da *fluency* e do “tradutor invisível”, tendente a transformar qualquer tradução numa obra original; nem tão pouco à “tradição alemã” (antitética em relação às anteriores) que vai da tradução da Bíblia ao século XX, ou seja, de Lutero a Walter Benjamin ou Rosenzweig, passando pelos grandes autores, e poetas, do Romantismo e do século XIX.

No que a Portugal se refere, poderia resumir-se todo um percurso, olhando já para o século XX, nos seguintes termos:

a) A nossa *tradição* nesse século, e até hoje, continua a ser a de praticar a livre manipulação do texto poético de partida, em particular na obra de tradução de muitos poetas portugueses contemporâneos. O que se altera qualitativamente é muitas vezes o pensamento que acompanha, ainda que de

forma breve e circunstancial, as traduções de poesia levadas a cabo por David Mourão-Ferreira, Vasco Graça Moura, Albano Martins ou Luíza Neto Jorge.

b) Mas assiste-se, a certa altura, ao irromper de uma prática que se poderia ver como a *anti-tradição* portuguesa, numa linha que a si mesma se impõe a exigência de não se impôr ao Outro, que vem de Jorge de Sena e chega a Joaquim Manuel Magalhães, Fiama H.P. Brandão ou Manuel Gusmão.

c) Por caminhos radicalmente diferentes seguem Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, os únicos que conscientemente, e à margem de tradição e anti-tradição, praticam uma *auto-extradição*, colocando-se fora da literatura e criando um território próprio, comum aos seus textos e aos alheios que “mudam” para português¹.

Estas três vias cobrem, ao que me parece, todo o terreno da prática da tradução de poesia pelos poetas portugueses do século XX.

2. *A máquina metafórica da assimilação*

A figura do poeta-tradutor, que pontua o século XX português desde Eugénio de Castro e Pessoa, crescerá em número e em importância (para a prática e também para a reflexão sobre ela) na segunda metade do século. Talvez o traço mais marcante desta figura do poeta que traduz poetas seja, para lá das diferenças, o da unidade, e mesmo indissociabilidade, entre a poética própria de cada um e aquela que transparece na obra de tradução. O modo como os poetas traduzem poetas reflecte os seus modos próprios de escrever, levando estes dois momentos a fundir-se num processo criador único, que tem as suas correspondências em concepções poetológicas e de tradução que acabam por se revelar também unitárias. Neste aspecto, as versões dos poetas ganham geralmente traços que as distinguem das do tradutor mais comum de poesia, constituindo uma *fala particular* adentro da língua, e gerando prolongamentos muitas vezes evidentes em relação à obra própria. E isto acontece mesmo naqueles casos em que é notória uma vontade de manter distância em relação ao original – os daquela linha a que chamei a anti-tradição portuguesa.

A tendência mais geral continua a ser aqui a de afirmar uma ideia de *tradução como assimilação*, no caso dos poetas mais à obra própria do que simplesmente à tradição literária do sistema de chegada. Só assim se entende que VASCO GRAÇA MOURA publique (legitimamente) traduções como obra própria e fale das suas versões como “infidelidades interactivas” (a pro-

¹ Destes casos singulares não me ocuparei, remetendo para o meu artigo *Fulgor e ritmo: Tradução e escrita em Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, “Relâmpago”, nº 17, Outubro 2005.

pósito dos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke) ou “plágios legitimados” (no prefácio à tradução da *Divina Comédia*). Trata-se de fazer jus, sempre em causa própria, à “desmultiplicada materialidade concreta do original” (ainda a propósito de Dante), a um texto que viveu num tempo e num lugar e tem de passar a viver noutros. Porque na tradução de poesia esse momento de chegada significa – como o da escrita dita “original”? – um investimento vital, uma luta corpo a corpo sem desfecho claro, na medida em que se perde sempre algo do que é intrinsecamente outro, e se ganham frequentemente novas dimensões na sua reconfiguração com outros meios e para outro tempo. Vasco Graça Moura escreve ainda a este propósito: “Na verdade, nunca escrevemos nada que nos pertença por inteiro, nem nada que nos seja completamente alheio [é aqui que vejo a *possibilidade* inquestionável de toda a tradução]; e porque a escrita dos outros nos espelha medularmente, traduzir é também assumir esse facto de transpersonalização com uma clareza mais peremptória e nas modalidades facultadas pelo nosso tempo”.

Também na sua extensa obra de tradução de poesia DAVID MOURÃO-FERREIRA se rege por uma noção de fidelidade, não apenas (e não tanto) ao poema original, mas sobretudo a si próprio e ao terreno poético da língua que usa. Assim, para David, o poema em tradução é (diz um dos versos do seu poema “Ars poética”) *espelho e véu* (“Que o verbo seja um espelho / Ao mesmo tempo um véu”): espelho de uma alteridade e véu de uma ipseidade, não sendo, por isso, nem o outro, nem o próprio, mas uma terceira coisa. De facto, tudo, na poesia de David e na sua prática de tradução de poetas, parece acontecer como resultado de uma *obsessão por terceiras realidades*, por uma ausência significativa entre duas presenças: nos dois amantes que se tornam uma terceira instância (o amor ele mesmo, como na primeira *Elegia* de Rilke?), na dominância da metáfora (que de dois faz um novo), do paradoxo (opostos de cuja conjugação nasce um sentido mais profundo) ou da antítese (sobre cujo dualismo paira a sugestão de algo de terceiro que supera os dois pólos). Há nisto a nostalgia de um Uno que se fragmenta em cada poema traduzido, o que significa, em Mourão-Ferreira, que o modo diverso e próprio de usar a língua converte a pessoa do poeta(-tradutor) em *personae*. Sobretudo na vasta antologia que são as *Imagens da Poesia Europeia*, David Mourão-Ferreira poderia servir de fundamento a uma nova fórmula que define a natureza e o trabalho do tradutor: já não a clássica, do *traduttore-traditore*, mas uma outra, a do *traduttore-attore!* Do actor que sabe, também como poeta (moderno de recorte grego, órfico e agónico), que cada percurso é uma morte, que a morte se

vem inserir de modo natural e insistente também na transmutação que é cada tradução de um poema, exemplo particular da possível transformação de tudo em tudo. Com David, estamos perante uma dialéctica da re-presentificação daquilo que é em si uma ausência, da relação entre *alma e corpo* do poema, como ele próprio prefere chamar-lhe naquele poema (intitulado “Corpoema”) que será, no seu jogo quiasmático, um espelho meta-poético do processo de tradução em David Mourão-Ferreira: “Das sílabas a espátula / começa pouco a pouco // a modelar-te em alma / o que era apenas corpo // De sílabas a estátua / De lâminas o sopro // O que era apenas alma / volve-se agora corpo”.

O que em David era alma chama-se “silêncio” num outro poeta – ALBANO MARTINS – próximo e, na sua prática de tradução de poetas (gregos antigos e contemporâneos), afim de Mourão-Ferreira. Também Albano Martins se preocupa e ocupa com este lado “imaterial”, mas presente nos interstícios do poema, que são os “invisíveis do texto”, como já lhes chamei, “o ar em que respiram as palavras”, na formulação de Wittgenstein. Qualquer coisa de essencial na poesia – também na de Albano Martins, sempre atravessada por uma densidade límpida que solicita o olhar para um mais além –, sem o que ela facilmente cai na prosa ou na “tradução de serviço” (que, diga-se, não rejeito em si mesma, nas finalidades que muitas vezes serve bem). Mas Albano Martins é também um daqueles poetas-tradutores com uma consciência aguda dos limites deste fazer, que o leva a afirmar que “Não há tradução possível”, mas, ao mesmo tempo, que, ao traduzir (Neruda, por exemplo), introduz no *Canto Geral* “um pouco de si”, na criação de “novos ritmos” que a tradução gera e tem de gerar (eu diria mesmo que introduz muito de si, de alguém que a si mesmo constantemente se traduz – e quem o não faz?). Como outros poetas que sentem o apelo desta arte das passagens (de uma língua a outra e do poema alheio ao próprio), Albano Martins pratica a tradução poética como quem estende a mão ao outro para o “confiar à língua portuguesa”. Leio a expressão no sentido do gesto generoso de dar abrigo ao outro – que o pede, para não permanecer eternamente no exílio da sua própria casa. O paradoxo explica, de facto, muito do apelo que, depois da Grécia, levou ao florescimento da tradução como resultado da incompletude dos textos na prisão de uma só língua. Derrida falará, neste sentido, da “traductibilidade”, ou do “à traduire” dos grandes poemas da humanidade que “pedem para ser traduzidos”; e já Benjamin sugere que todos os grandes textos contêm, *in nuce* e nas entrelinhas, a potencialidade da sua tradução e o apelo a ela. E esse apelo pressupõe muitas vezes, como no caso

presente, o *esquecimento*, ou mesmo a *morte do original* – que o mesmo é dizer, à sua ressurreição ou metempsicose –, o que tem algumas consequências teórico-práticas que já tenho comentado: por exemplo, que a tradução (particularmente na tradição portuguesa a que me estou a referir) apaga as marcas do outro para chamar sobre si todas as atenções e que o original, afinal, não é “sagrado”.

Que o original não é sagrado, vemo-lo também, com menos radicalidade, mas grande virtuosismo de linguagem e empatia “atmosférica”, mais do que literal, na “máquina metafórica” de traduzir que me forneceu o título. A prática da tradução do poema em LUIZA NETO JORGE (por exemplo a extraordinária oficina que é a versão das *Nouvelles Impréssions d’Afrique*, de Raymond Roussel, de 1988), é o trabalho dessa “máquina metafórica”, uma máquina tudo menos mecanicista (e o que significa *meta-phorá* senão tradução, passagem pelo próprio pé, transporte para outro nível?). Para o provar basta ler o pequeno poema francês de Luiza Neto Jorge sobre a tradução, que é em si mesmo toda uma arte poética translatória:

Traduction
Je tape les mots à la machine
métaphorique je traduis le mot
d’autre façon, celui que j’ai appris
je l’oublie
seul son poids me pèse, scintillant
je métempsicause ma parole
ma part d’or dans les mots
vains.

A máquina de que aqui se se fala, que transpõe o poema para uma fala própria adentro de uma língua, é um instrumento de *transfiguração em causa própria* (é assim que leio a “metempsicausa”), diferente de outras interpretações “metempsicóticas” da tradução, como a do helenista Wilamowitz-Moellendorf, no século XIX, para quem, na tradução, o corpo muda, mas a alma permanece. Aqui, mudam o corpo e a alma, já que no poema ambos, a materialidade da linguagem (o “peso cintilante da palavra”) e a sua substância semântica anímica ou animizada pelo sopro da palavra renovada, constituem uma unidade e se condicionam mutuamente. Estamos no domínio da melhor – e, nestes poetas-tradutores, da mais honesta e consequente – tradição portuguesa de assimilação do Outro ao próprio.

3. O inferno do literal

Mas o século XX português oferece-nos também, embora minoritariamente, o ponto de vista oposto, não o da assimilação, mas o do “estranhamento”, ou pelo menos a ideia de que a escrita da tradução não é a da poesia própria, mas uma “terra de ninguém” (Miguel Serras Pereira) ou então, como eu próprio penso, uma “terceira voz” entre as línguas dos textos originais. Entre os nossos poetas-tradutores, já JORGE DE SENA se inclina mais, ou para um “compromisso” entre dois tempos e duas linguagens, que o levam a afirmar que “arcaizar os Antigos é injusto, modernizá-los é irresponsável” (prefácio a *Poesia de 26 Séculos*), ou mesmo para a abertura ao universo do outro, quando, no mesmo prefácio, escreve, com aquela verve que lhe é própria ao referir-se a este nosso “reino da estupidez”: “A tradução sempre foi confiada a medíocres ou a criaturas demasiado pedantes da sua cultura 'nacional' para respeitarem a expressão da outra”. Em Sena, ao que me parece, é mais nítida a linha de separação entre a poesia própria e a traduzida, vista por vezes como boa “escola de experiência da expressão”, mas não necessariamente como matéria assimilável à obra própria. É isto que explica as posições assumidas contra o “mito da intraduzibilidade”, e a convicção – que partilho – de que “línguas e estilos da Europa são traduzíveis”, incluindo aquilo que se designa de “inefável”.

Mas será preciso chegar a poetas como Fiama (com a versão do *Cântico Maior*), Joaquim Manuel Magalhães (na tradução de Kavafis) ou Manuel Gusmão (com as versões de Francis Ponge), para podermos falar de uma anti-tradição portuguesa na tradução de poesia e no pensamento que a suporta – uma “tradição” que, de tão atípica entre nós, de facto não pode ser vista como tal. Uma anti-tradição que não hesita em deixar mais à vista os materiais e os processos de construção do original, assumindo os riscos de um estranhamento deliberado que pode deixar marcas – as do outro – no tecido da língua de chegada, enriquecendo-a de *nuances* e potencialidades expressivas. Henri Meschonnic formulou esta eterna oposição (mesmo oposição de escolas, como a francesa/inglesa *versus* a alemã) em termos lapidares e claros: “Un texte est à distance. On le montre ou on le cache” (*Pour la poétique II*, 1973). No caso da anti-tradição portuguesa, a tendência é claramente a do “mostrar”, e isto explica a natureza necessariamente *heterónoma* da tradução desta linha, a do *fare quasi la stessa cosa* (Umberto Eco), de que um poeta-tradutor como Jorge de Sena tinha uma aguda consciência.

Em termos breves, mas claros, os poetas que se lhe seguem, atrás referidos – Fiama, Magalhães e Gusmão –, dão também conta dos seus pro-

cedimentos e das suas razões. Quase sempre razões que acabam por trazer igualmente, mas por via menos explícita, as suas traduções ao campo próprio da poesia contemporânea.

FIAMA H. P. BRANDÃO parte, por exemplo, para a sua versão do *Cântico Maior* atribuído a Salomão – um texto português de uma beleza fulgurante –, de uma outra, sefardita (editada em Ferrara por Salomão Usque), que lhe sugere desde logo a tradução “verbo a verbo”, produzindo, antes e agora, um “mistério semântico” e “consecutivas zonas de alternativa” que vêm ao encontro do que há de mais caro aos poetas de hoje, e especialmente a um poeta como Fiama. Os sentidos múltiplos, os “paralelismos aberrantes”, a “acumulação sincopada” e as “cadeias de visualidade” da forma de verso encontrada, produzem um texto singularíssimo e de grande beleza, “quase inaudível porque visual”, “texto que cabe na pupila”, recorrendo à simultaneidade, às grandes metáforas e comparações e aos sentidos parcelares nas palavras e nas imagens.

Por razões diversas, mas com a mesma intenção de não produzir poemas acabados em português ou “imitações embelezadoras”, os poemas de Kavafis ou Ponge traduzidos, respectivamente, por Joaquim Manuel Magalhães e Manuel Gusmão geram no leitor alguma curiosidade e perplexidade. JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES (que traduz “directamente do grego” com a ajuda de Nikos Pratsinis) demarca-se claramente das versões anteriores de Jorge de Sena quando afirma (na Nota Introdutória) que não pretende seguir os mesmos caminhos, e que as traduções de Sena, diferentemente das suas, “poderão ser ainda mais compreendidas como poemas com valor próprio em português, conseguido por muito do seu próprio ímpeto criativo que emprestou a Kavafis”. E é ainda mais claro quando fixa os “critérios de tradução”, que, procurando manter as particularidades formais do original (rimas, aliteraões, ordem sintáctica), se orientam sempre por “uma demanda de equivalências precisas e não, como tantos pretendem, de uma imitação ‘embelezadora’ ou de permissivas homologias”. Sem pretensões poéticas, tão somente “com o pragmatismo de uma troca”.

Tal como em Fiama e em Magalhães, também em MANUEL GUSMÃO a escolha do poeta ou poema a traduzir parece ser determinante. Em todos se trata de textos na margem do poético, portadores de um sentido atípico ou a contrapêlo da poeticidade dominante. Magalhães lembra que “Kavafis não é o poeta do tecido verbal a que nos habituaram, pela maioria das traduções, a considerar ‘muito’ poético”); e também Manuel Gusmão destaca na introdução a *Alguns Poemas* de Francis Ponge o facto de este dizer

que não é poeta, e “que não lhe importa saber se é ou não poesia aquilo que vai escrevendo”. As consequências disto para a tradução, plenamente assumidas, são evidentes. Também o poeta-tradutor português não busca nunca amenizar o que é áspero ou alisar uma sintaxe de linha quebrada, procurando antes “amarrar o mais possível o texto português ao texto francês. Desde logo na sintaxe”. Numa linha de “fidelidade” que desce ao “inferno do literal” – como Hölderlin no seu tempo, e para a língua alemã, fez com os Gregos, ou eu próprio me senti tentado a fazer com poetas “herméticos” como Paul Celan ou Johannes Bobrowski – Gusmão arrisca “mimar o que no outro é língua diferente e língua que se desfigura um pouco”, porque, de outro modo, “o risco seria o de uma suavização poetizante que não conviria”. As traduções da poesia prosaica de Ponge pelo poeta Manuel Gusmão vão mais longe do que quaisquer outras em português no movimento de se afastar daquelas “traduções ou versões que são poemas dos autores que as fazem”, e contentam-se simplesmente “em fazer suspeitar da existência do outro texto, abrir no português a abstrusidade ou a estranheza de outra língua”. *Mostram* o texto que está distante, dobram-no no espelho translúcido da língua.

Se quisermos resumir, em “síntese mítica”, as três tendências referidas, poderemos dizer que a primeira, a da tradição assimilativa, é referenciável ao mito de *Narciso*, em poetas que, ao traduzir poetas, tendem a ver na imagem deles a sua própria imagem; a segunda, a da anti-tradição do estranhamento, aponta para o de *Pigmaleão*, naqueles, mais raros entre nós, que recriam a obra com o barro dos outros, mas a animam, ainda e sempre, com o sopro próprio; finalmente, nos casos de “auto-extradição” em relação aos territórios mais comuns da tradução de poesia, estamos perante dois grandes roubadores do fogo, iconoclastas mas construtores de uma nova imagem do poético e, em última análise, do humano. Assumem o gesto de *Prometeu*, devolvendo à palavra alheia o fulgor e a música que, por vezes sem o saber, no inconsciente do texto, ela traz consigo nas origens.

PROPÉRCIO – 42 ELEGÍAS: TRADUÇÃO
OU A NECESSÁRIA RECRIAÇÃO PONTUADA
NA SUBLIMIDADE E NA CULTURA

António José Borges

*Me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?
in Bucólicas Vergílio*

*O vento não consegue derrubar
uma árvore com raízes fortes.
Provérbio Índio*

1 sonho

Traz-nos aqui a motivação de continuar a aprofundar e dar a conhecer o estudo do trabalho sobre a linguagem literária de Albano Martins (AM), a sua criação e a tradução, motivação tal que devemos ao admirado professor, reconhecido ensaísta (entre outras lides literárias) e rigoroso investigador António Fournier, autor de *A noite submarina*, justamente sobre a obra do clássico contemporâneo AM, *Bestiário Lusitano* ou *A Bulimia do Belo – para uma cartografia literária de Itália no século XX*, entre outras obras, como é o caso da direção conjunta da revista *Submarino*, todas de referência fácil de encontrar numa pesquisa online, pelo que peço escusa de as indicar. Portanto, a António Fournier a gratidão eterna pela partilha que sempre o caracterizou e o imortalizou, sendo que, como escreveu Goethe (solicito apenas a validação da minha memória), “A vida é a infância da imortalidade”. Continuamos a sonhar, com Fournier, as relações literárias entre Portugal e Itália, a importância da tradução cuidada, a poesia portuguesa contemporânea, a partir daqui com destaque para AM, interrogando-nos sobre o tipo de tradução por que optou, porquê estas elegias – mesmo sabendo nós que, com efeito e como bem disse Vergílio e que nos serve de epígrafe, o amor, no entanto, queima; que limite há para amar? – e se as notas são fruto unicamente de pesquisas ou sobretudo o resultado de uma reflexão aturada.

2 introdução

Então, note-se que até à tradição medieval latina, incluindo a final, e mesmo para um homem do primeiro renascimento, a gramática, uma das sete artes liberais, não correspondia apenas à disposição mecânica das partes do discurso. O estudo e a prática da gramática incluía não somente a “competência das letras” mencionada por Platão e Aristóteles, mas também, o que se tornou muito importante, o estudo da poesia e das suas características técnicas, uma exegese da poesia tanto na forma como na substância e no estilo, na verdade o que a distingue da retórica¹. E mais que no século XXI se nos perguntassem qual das sete artes liberais é a mais importante, talvez escolêssemos a dialética ou a retórica e dificilmente escolheríamos a gramática. No entanto, os romanos e os estudiosos medievais, bem como os poetas, talvez escolhessem a gramática².

Com efeito, ao concluir a introdução a *O essencial de Alceu e Safo*³ AM reflete sobre o ato de tradução, que deriva do latim *traductione*, arrematando que verter de uma língua para outra será sempre uma insatisfação (nós achamos que se trata de mudar algo de um sítio para outro..., adaptando a esse outro lugar e segundo o modo de pensar deste lugar – concluímos mesmo que traduzir será sempre um risco, uma versão, uma explicação); julgamos que AM quererá mesmo partilhar que se trata de uma traição, mas não concordamos que se trate de um fracasso, nomeadamente quando está em cena o exercício de tradutores de maior jaez ou de poetas fortes como AM, que como tradutor nunca se deixou derrubar pelas necessárias dificuldades e sempre praticou a preocupação em respeitar e ser fiel aos textos originais: “perseguir” é o termo que usa quando se refere a esse respeito e a essa fidelidade que moldaram a forma e ditaram o ritmo da tradução de quarenta e duas elegias de Propércio.

Propércio, de seu nome Sextus Propertius (as datas do seu nascimento e da sua morte são incertas), foi um poeta latino do século de Augusto César (63 a.C.-14 d.C.), sobrinho-neto de Júlio César. Ficou especialmente conhecido pela sua obra elegíaca. O norte-americano Ezra Pound dedicou-lhe um importante poema no início do século XX intitulado *Homage to Sextus Propertius*. Discorreremos de ora em diante sobre a apresentação,

¹ Cfr. JOHN WILLIAMS, *Stoner*, London, Vintage, 2003, pp. 136-137. [A tradução neste presente ensaio é nossa]

² *Ivi*, p. 137.

³ ALBANO MARTINS, *O essencial de Alceu e Safo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

seleção, tradução e as notas de AM relativas à tradução de Propércio⁴, recordando o significado de elegia: lamentação no sentido figurado e poema de assunto triste ou doloroso, no âmbito da literatura.

AM pertence ao conjunto de poetas-críticos que foram tradutores fecundos de obras fulcrais e este seu contacto íntimo com a linguagem de outros poetas foi fundamental.

3 apreciação

Por que é que esta obra de poesia triste, melancólica ou complacente, característica da elegia, suscita o prazer da leitura? Em primeiro lugar, porque AM traduz com tremenda eficácia o sentido da vida destas elegias: oscila entre aquelas linhas dos marcadores do livro, como o próprio amor. Ora está tranquilo, ora inquieto; ora confia, ora desconfia; ora aceita, ora se indigna; ora enaltece, se conforma, ora se vitimiza. Diria sensivelmente Camões: como pode o amor se...

Propércio – 42 elegias, que abre com uma breve nota de apresentação do tradutor, é uma tradução muito pontuada na frase, por vezes adaptada à cultura portuguesa, e na expressão sublime e culta, aqui residindo, como resultado, aquilo que, na construção da obra, oferece imediatos patamares de acesso ao seu universo, referindo os temas abordados na seleção feita dos quatro livros de elegias (aquelas onde a flama do amor é mais arrebatada, as que interessariam mais ao leitor moderno) e reagrupadas nesta mudança para português em três livros; também nos esclarece, naquela breve nota, AM a justificação do modelo de tradução, que obrigou, pelo carácter sintético do latim, a uma expansão, “à criação de novas estruturas estróficas e melódicas, novos metros, novos formatos, novos ritmos.”⁵ Contudo, um dos aspetos que pode fechar as portas mais óbvias de acesso ao seu universo é a via alternativa da inovação, tomemo-la como recriação, pois sugere o poeta a escrever, além de traduzir.

O mecanismo que o autor utilizou para que o leitor entre na obra foi, como já referido, dividir esta seleção em três livros, em que o primeiro e o terceiro contêm onze elegias e o do meio, o segundo, vinte elegias. O amor sempre cresce e decresce... No final do livro podemos aferir as obras completas de AM, como poeta, tradutor, ensaísta e antologista (1930-2018) desde a segunda metade do século XX até ao primeiro quartel do século XXI.

⁴ALBANO MARTINS, *Propércio – 42 elegias*, Porto, Edições Afrontamento, 2018.

⁵ *Ivi*, p. 7.

A fim de compreender a obra ou abri-la ao leitor, importa sublinhar que o sujeito lírico, habitualmente, ocupa-se com o amor e deseja a fama desses seus versos. Mais do que esclarecê-la ou a iluminá-la junto do leitor, é a habitação desta poesia apostrófica em tom simultaneamente referencial (pejada de mitologia grega), evocativo, elegíaco e lamentativo que muda a obra e enriquece o olhar do leitor perante o livro.

Os textos colocam algumas questões a quem os lê, porém as respostas que podem ser dadas estão no seio do leitor, justamente o objetivo da literatura forte. Desde logo, o constante desdém de Cíntia, seu amor, logo na *Elegia 18* do livro I “(...) Por onde/ começarei, Cíntia minha, a lembrar/ teus desdêns? (...)”⁶, a qual termina com a resposta à questão, por via da persistência: “(...) Mas,/ por mais dura que sejas, que os bosques/ ressoem para mim «Cíntia» e que as rochas/ desertas guardem/ o teu nome gravado”⁷.

Que respostas principais são possíveis às interrogações que a obra coloca? À cabeça, que o amor tudo vence (constatamos na *Elegia 19*⁸ do livro I) sendo firme o amor do sujeito poético por Cíntia: “Cupido não entrou nos meus olhos/ tão superficialmente que as minhas cinzas/ se vejam privadas do teu/ esquecido amor. (...)”⁹. Nunca lhe deseja mal: uma suprema lição. Julgamos que a *Elegia 18 A* do livro II é mais uma suprema lição:

As queixas contínuas despertaram
em muitos o ódio: a mulher dobra-secom frequência perante
o silêncio do homem. Se algo
viste, diz sempre
que o não viste e, se algo
te magoou, diz que não dói¹⁰.

Ao recusar-se a mudar de amante, apesar da desilusão que perpassa as elegias, evidencia que a sua fidelidade simboliza o bem que supera o mal. Ainda no livro II, a *Elegia 29 B* é explicativa do conflito e só pode ser entendida como um todo explicativo do ideário deste conjunto de poemas. Por sua vez, na *Elegia 34* da mesma secção do livro (II) têm lugar os versos que seriam uma epígrafe forte para esta apreciação crítica:

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ *Ivi*, p. 34.

⁸ *Ivi*, p. 35.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 69.

(...)
E Cíntia, louvada pelos versos
de Propércio, viverá, se a Fama
quiser colocar-me
entre estes poetas.¹¹

Adianta ainda, noutra elegia, a 30 B do mesmo livro II: “(...) porque,/ sem ti, o meu talento nada vale”¹². Contudo, os versos que constituem uma possível epígrafe máxima desta obra residem na *Elegia 14* da secção antes referida, a qual, depois de uma torrente de cultura vertida, que eleva o seu carácter importante para o conhecimento da cultura latina, mitológica e simbólica, constitui uma lição (também persona do mito que sendo nada é tudo) que advém da desilusão com Cíntia pérfida reanunciada, em tom (e)vocativo, apostrófico, na *Elegia 5*¹³ da mesma secção – mas note-se aqui a desilusão:

(...)
Aos meus pés brilhava um caminho,
mas eu estava cego: evidentemente,
num amor louco, ninguém vê. Eis
o que senti de mais útil: mostrai
desprezo, ó amantes! Assim, ela virá hoje,
se ontem tiver dito que não. (...) ¹⁴

A mesma desilusão que atravessa as elegias e que indiciara o seu lamento na *Elegia 8* do livro II pela perda da sua mulher e por se ver quase privado de chorar, referindo-se, quase em jeito de analogia, a belas/trágicas histórias de amor como a do beócio Hémon, que AM regista em nota de rodapé: “Hémon, filho de Creonte, Rei de Tebas e noivo de Antígona, suicidou-se quando Creonte a condenou à morte, por ela ter sepultado Polinices, filho de Édipo e, portanto, seu irmão”¹⁵.

Notoriamente, AM evidencia nesta tradução, efetivamente e nunca se deve repetir só uma vez, tanto uma cultura imensa, repleta de simbologias e muita mitologia, como uma ânsia imensa de que a razão triunfe no amor. Neste sentido, leiam-se os seguintes versos da mais recente elegia citada: “(...) Uma vez que eu sou/ muito inferior¹⁶, quer pela mãe, quer/ pelas

¹¹ *Ivi*, p. 93.

¹² *Ivi*, p. 84.

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 48.

¹⁴ *Ivi*, p. 58.

¹⁵ *Ivi*, p. 51.

¹⁶ Nota de AM na mesma página: “Aquiles era filho de uma deusa, Tétis, e possuía armas de que Propércio não dispunha. Daí que o poeta se considere «inferior» a Aquiles.”

armas, surpreenderá que o Amor/ de mim triunfe com razão?”¹⁷. Neste sentido, desejava, e escreveu belos versos tentando-o, não desvirtuar o amor toldando-se com os olhos do desejo, pois estes seriam os guias, o caminho para o amor e não para a tentação que fez perder Páris por Helena saindo nua do leito do seu esposo Menelau, numa história que fundou novos alicerces na guerra, no amor e na fundação embrionária de uma nova grande civilização...

Na verdade, sabendo nós que há sempre reservas para amar, essa chama inapagável, detetamos na segunda elegia a abrir a secção II, a 3 A, uma alusão ao amor universal e ao que causou a Guerra de Tróia, num voo rasante de versos que concluem, na nossa leitura, claro, que o amor, como o dinheiro e a religião, pode gerar uma guerra entre continentes.¹⁸

Em síntese, numa obra com arquitetura acessível, delineada com rigor e critério cuidado, atravessam as suas três secções de livros linhas temáticas que se tocam com mais ou menos intensidade: o amor sem desilusão; a desilusão evidente; o conflito; a cultura com amor ou não; e precisas referências culturais vastas, mas também votadas unicamente a Itália.

4 renovação

Assim, importa a consciência de que o autoconhecimento traz paz interior e esta cria paz no mundo. Logo, sejamos cautelosos com a primeira palavra que proferimos, pois ela identifica-nos, ainda que o propósito da vida seja conhecermo-nos a nós mesmos, amar e confiar em nós próprios. No fundo, sermos nós mesmos, com a noção de que a felicidade é, atualmente, uma arte de viver, que reside em nós, nas asas da graça que possuímos, se soubermos levantar o véu da simplicidade na nossa vida, encaixando mais serenamente as complicações, sabendo que cada batida do coração é o ritmo da nossa alma. Não se trata de deixar cair um problema e seguir em frente, mas sim de não perder a consciência de que se somos felizes toda a gente ergue para nós o seu olhar e partilha a nossa felicidade.

Sabemos que quem encontra o seu caminho é abençoado e que se criarmos uma dualidade mental perdemos a força, mas não precisamos de procurar a realidade, nós somos a realidade. Não esperemos que o céu venha até nós, criemo-lo, experimentando algo superior, mantendo interesse numa elevação aos céus do sentimento que faz girar o mundo: o amar.

¹⁷ *Ivi*, p. 52.

¹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 43-45.

Deste modo, como a vibração tentada neste texto, também AM na sua tradução, neste caso, e António Fournier na sua paixão em espiral, contagiante, pelos elos lusitanistas e italianistas ainda ressoa nas paredes das casas, dos auditórios, das salas de aula, dos restaurantes, das praças e avenidas latinas num som latejante que ensina o valor terrivelmente forte, devastador das coisas no seu tempo futuro. Na criação, soubemos evitar a morte e transformar a vida.

Nulla osta.

LO SPAZIO VUOTO
TRA LE FOGLIE E FRA LE STELLE
ANTÓNIO E IL TRADURRE POESIA

Serena Cacchioli

Mi sono chiesta da dove arrivasse António.

Arrivava dall'isola e dalla traduzione.

Ci siamo conosciuti via email quando ero ancora al mio primo anno di dottorato a Lisbona, grazie a Paola D'Agostino – che peraltro allora non conoscevo. O soltanto via email. Avevo organizzato, in facoltà, una tavola rotonda sulla traduzione di poesia tra Italia e Portogallo e avevo invitato lui, Vanessa Castagna, José Manuel de Vasconcelos e Paola – che quel giorno purtroppo non riuscì a partecipare.

Avevamo avuto alcune città in comune. Avevo sentito parlare di lui a Trieste. Il dipartimento di portoghese della SSLMIT di Trieste, in quegli anni (Che anni erano? Forse il duemilasei, duemila sette...) era bianco, piccolo, informale. Un pianerottolo dove si andava quando si voleva incontrare qualche viso conosciuto, scambiare due chiacchiere con gli studenti degli altri anni, seduti composti sulle sedie del corridoio in attesa del ricevimento dei professori. Qualcuno mi ha parlato di António lì, qualcuno mi ha detto che era scrittore, che era traduttore, che era di Madeira.

Abbiamo avuto Pisa in comune. Ma in differita. Quando io sono arrivata, lui era appena partito. Aveva comunque lasciato dietro di sé una scia di idee disseminate nelle menti delle persone che avevo conosciuto: studenti entusiasti, amici nostalgici, poesie rimaste qua e là, traduzioni, i racconti degli altri: “quando c'era António...”, “dovresti conoscere António...”.

Dopo alcuni anni, eccoci per la prima volta dal vivo alla tavola rotonda che avevo organizzato. Un dibattito informale sulla traduzione di poesia in Portogallo e in Italia. Ci sedemmo tutti attorno a un tavolo, tra il pubblico non c'era quasi nessuno, ma il dialogo fu animato e proficuo.

Le idee di António sulla traduzione sono esposte molto bene nell'analisi che riserva alle traduzioni poetiche di Albano Martins in *A noite submarina. Poesia, Natureza e Espiritualidade em Albano Martins* (2018).

António, in un bellissimo excursus sull'opera di Albano Martins traduttore di poesia, esprime la sua personale concezione della traduzione poetica e la applica all'analisi delle traduzioni dell'autore che studia. Ricorda, in particolare, un episodio del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, dove qualcuno sta guardando le foglie che cadono dagli alberi in autunno, non rivolgendo la propria attenzione alle foglie in sé, ma agli spazi vuoti che si creano tra una foglia e l'altra sul suolo, e la usa come un'immagine quasi fotografica di quello che significa tradurre i silenzi della poesia. Infatti, quello che soprattutto intriga António, nella traduzione poetica di Albano Martins, è esattamente la capacità dell'autore di tradurre il non detto, di tradurre il silenzio delle altre lingue, in particolare delle lingue morte. Lo spazio vuoto, insomma; le forme che si creano tra una parola e l'altra, tra una foglia e l'altra. Tradurre il vuoto, captare il segreto dell'indicibile è la grande abilità che si richiede al traduttore di poesia che non deve mantenersi semplicemente fedele al testo, ma deve appropriarsi del momento in cui è stata concepita una poesia, "cercando di ricostruire le prove del delitto che sono state le circostanze della sua genesi"¹. Si tratta di una materializzazione di un'idea astratta che prende forma in un modello linguistico differente e distante da quello che ha dato vita al testo originale. António cita inoltre una poesia di Albano Martins che si può considerare come una dichiarazione d'arte poetica, o traduttiva. È una poesia contenuta in *Livro de viagens* ed è una breve incursione dell'autore in una lingua straniera, l'italiano, in cui definisce l'atto di tradurre: "tradurre/ l'azzurro di tutte le stelle/ con l'acqua/ della notte sottomarina". Lo spazio vuoto tra le stelle, l'azzurro di tutte le stelle, così come lo spazio vuoto tra le foglie, ci restituiscono l'immagine di un poeta in ascolto. L'ascolto di un blocco di ghiaccio che si scioglie e distilla attraverso il verbo del traduttore. Tradurre impossessandosi di un'ispirazione altrui, ricreare dal silenzio con parole diverse. Come spiega lo stesso Albano Martins "le parole si cercano le une con le altre, si attraggono e respingono in un ritmo che non è più quello del testo originale ma è il ritmo naturale di un'altra respirazione poeticamente coerente"².

Un'altra metafora del tradurre che trapela dal libro di António è quella degli alberi. La poesia da tradurre è "come un albero che bisogna potare affinché i significati segreti possano sbocciare senza il bisogno di pronunciarli. Questo condensamento rende le poesie di Albano Martins intellegibili

¹ANTÓNIO FOURNIER, *A noite submarina. Poesia, Natureza e Espiritualidade em Albano Martins*, Lisboa, Ed. Colibri, 2018.

² *Ibid.*

a livello dell'emozione che deflagra al momento della lettura"³, "un'esplosione velocemente laboriosa", per usare le parole di Heberto Helder.

Ma al contrario di Heberto Helder, che porta all'estremo il compromesso tra traduzione e versione libera, Albano Martins si attiene al testo con un esercizio scrupoloso che ricrea la poesia cercando di mantenerne il più possibile l'anima.

António cita una conferenza tenuta da João Barrento a Torino nel 2010⁴ in cui vengono delineate tre tendenze dominanti nella traduzione di poesia del Novecento in Portogallo: 1) la manipolazione libera del testo poetico che segue la tradizione poetica portoghese (in cui si annoverano i poeti-traduttori David Mourão-Ferreira, Vasco Graça Moura, Luiza Neto Jorge e Albano Martins); 2) la pratica di un'anti-traduzione che segue la linea radicata nel non-imporsi all'altro, iniziata da Jorge de Sena e seguita da Joaquim Manuel Magalhães, Fíama Hasse Paes Brandão e Manuel Gusmão, 3) e infine una linea di frontiera della traduzione praticata da Heberto Helder e Maria Gabriela Llansol che Barrento definisce come *auto-estradição*.

È certo che le versioni libere di Maria Gabriela Llansol e Heberto Helder sono un tipo di *trans-creazione* più vicina alle teorie di Haroldo de Campos che alla tradizione propriamente portoghese. Di certo evitano la tanto temuta "impagliatura" del testo della traduzione strettamente filologica, ma si distaccano anche notevolmente dall'originale e si annoverano più facilmente tra le opere di pugno dei traduttori, piuttosto che nella letteratura tradotta.

La traduzione poetica quindi, in ognuna delle sue tre manifestazioni, serve a realizzare il potenziale di qualsiasi testo; serve a farlo rinascere, circolare. È l'espressione materiale dell'idea di "opera aperta". António cita Heberto Helder, che dice "tudo morre o seu nome noutro nome" ("tutto muore il proprio nome in un altro nome"), e pensando alla traduzione di poesia non c'è forse affermazione più vera di questa. La traduzione come una morte e una rinascita, una fusione del soggetto con l'oggetto, uno dei tanti modi per mantenere le parole in vita, per offrir loro altro spazio, altro tempo.

La traduzione come morte e rinascita e le ricreazioni poetiche di Heberto Helder ci riportano a un testo che António ha scritto come postfa-

³ *Ibid.*

⁴ Congresso internazionale "Quando traduzes/o amor, tu sabes/ que é já outro o seu nome" – Poesia portoghese contemporânea: crítica e tradução. Università di Torino, 25-26 Ottobre 2010.

zione alla raccolta *Nostalgia dei giorni atlantici*⁵. Tra le altre cose, in questo testo, si parla di un racconto di Herberto Helder intitolato *O quarto* (La stanza) e che fa parte di *Passos em Volta*. È un racconto che parla di qualcuno che sta costruendo una casa per morire. La costruisce sulla costa nord dell'isola, selvaggia e inospitale, con le rocce alle spalle e il mare di fronte. Si tratta di una casa senza pavimento perché, essendo una casa per morire, lui si coricherà nella terra per l'ultima volta – quando sarà pronta – e sprofonderà nelle viscere dell'isola. Secondo António, questo racconto è ispirato a un personaggio che abitò a Funchal e fu il primo psichiatra della città: Aníbal Faria. La prima versione del racconto di Helder recava ancora la dedica ad Aníbal Faria che poi sparì nelle revisioni seguenti. Aníbal Faria era stato il primo indagatore dell'inconscio e dell'immaginario dell'isola e il palazzo dove viveva, in rua da Carreira, a Funchal aveva la particolarità che in camera da letto mancava il soffitto e nell'altra stanza, che Aníbal usava in inverno, sul soffitto era stata dipinta la volta celeste. Nel racconto sublimato di Helder, al contrario, quello che manca è il pavimento e António assurge quest'immagine a simbolo della metafisica dell'insularità: “Terra e soffitto dell'isola si equivalgono, tanto che, quando c'è una frana si dice che è caduto un pezzo di cielo vecchio. Infatti, più della paura che il cielo ci cada in testa, si teme che l'isola sprofondi nell'oceano. Il sentimento di appartenenza a un mondo sospeso tra il mare e il cielo diventa modello dell'universo di cui l'isola è ovviamente il centro”⁶. L'immaginario dell'isola, secondo António, è volatile, legato alla finestra spalancata sul cielo di Aníbal Faria. “È come se ci si volesse aggrappare al cielo per non affondare insieme all'isola, per non scomparire nel nulla. Questa, in sostanza, la peculiare metafisica dell'insularità”.

Nessun uomo è un'isola, si sa. Forse solo il traduttore lo è. Il traduttore con i suoi spazi vuoti in terra (tra le foglie) e in cielo (tra le stelle) è anch'egli un essere in bilico fra due abissi. Stare sospesi tra la caduta del cielo e il franare della terra e tuttavia costruire la propria casa, osservare e ricomporre gli spazi vuoti. È questa l'eredità che mi ha lasciato, forse involontariamente, António.

⁵ ANTÓNIO FOURNIER, *Il cielo sopra le isole* in: *Nostalgia dei giorni atlantici*, Asti, Scritturapura Editore, 2005.

⁶ *Ibid.*

MANTENHAS PARA ANTÓNIO

*Alberto Carvalho*¹

[...] *l'opération culturelle pourrait être représentée comme une trajectoire relative aux lieux qui déterminent ses conditions de possibilité.*

Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p. 220

Em louvor do Amigo

Colaborar num livro de homenagem *in memoriam* António Fournier, malgrado amigo, não consente afastar-me dele e da sua Madeira, das nossas velhas relações escolares e pessoais que começaram ensombradas de nuvens para, depois, se tornarem límpidas, como límpido é o olhar lírico de Antónia Gertrudes Pusich lançado sobre a ilha da Madeira num poema que creio vir a propósito neste gesto de homenagem.

Um panegírico deve ser laudatório, que daquele que partiu só será devido evocar virtudes, rasurando mesmo aquilo que confere complexidade à sua substância humana, sobretudo a dependente da sensibilidade não raro beliscada por um qualquer equívoco de circunstância tão comum na vida e na prática docente entre professor e alunos.

De sensibilidade se trata. Numa das aulas no Centro de Apoio do Funchal (asseguradas pela Faculdade de Letras de Lisboa), aprazia deveras a António Fournier escutar os elogios às relações havidas entre os arquipélagos da Madeira e de Cabo Verde no processo histórico dos descobrimentos fundacionistas e, acompanhando-os, as migrações dos procedimentos técnicos de adaptação dos espaços às necessidades da fixação humana: o arroteamento dos terrenos acidentados, os ensaios agrícolas, a aclimação de plantas e, bem entendido, em outro plano, as implicações civilizacionais, religiosas e culturais em relacionamentos que perduraram sobretudo até ao séc. XIX.

¹Atlantic Studies / Cultural Encounters and Intersecting Societies. Centro de História da Faculdade de Letras/UL.

Sempre sentado ao lado do seu inseparável amigo, F. F., num momento de mais excitado conluio entre eles veio a minha advertência, pedindo moderação, um azarado gesto que no contexto “público” da sala de aula muito melindrou o jovem estudante António Fournier. Tentar compreender (esse será um dos deveres pedagógico da docência) a justeza das suas razões, devidamente contextualizadas, não devia esquecer os estados de espírito animados pela autonomia regional recente, o ambiente suspicaz das primeiras aulas e o lembrete de um continental que podia parecer um tique autoritário, eventual ramalhete de razões para suscitar o melindre de uma sensibilidade muito apurada. Disso fiquei eu bem ciente, sem sombra de dúvida.

Ora, como as feridas da alma nunca se curam com panaceias, foi porfiada a diligência em recuperar a sua estima, até mesmo durante o seu Curso de Mestrado em Lisboa, e o pretexto consistiu em pedir-lhe um favor a que sem reservas acederia, mas friamente. Só mais tarde, em Itália, terá ele podido dispor de tempo e de distância para repensar a minha porfia, tanto que a reaproximação entre nós, por seu livre alvedrio, se viria a tornar tanto mais estimável e efusiva quanto distante e reservada havia sido até então.

Triângulo histórico

Nas referidas aulas, para contextualizar a cultura e literatura cabo-verdianas, mas também querendo atizar o orgulho madeirense, citava uma obra de referência, de Orlando Ribeiro², para enquadrar os Arquipélagos da Macaronésia: Canárias, Madeira, Açores, Cabo Verde, pretexto ainda para, no tocante à circulação da técnica agrícola em socalcos e à migração de plantas, encarecer em particular a cana do açúcar, dois elementos bem azados para justificar a inserção de Itália neste domínio. Ambas já tirocinadas na economia siciliana, seriam com sucesso adaptadas aos dois arquipélagos, havendo de particular o facto de a cana do açúcar ter prosseguido na sua aventura viageira. Uma vez aclimatada na ilha da Madeira, primeiro, e na de Santiago, depois, seria por fim levada daqui para a Baía, Terras de Vera Cruz.

As influências técnica, cultural e económica que circularam entre a Madeira e Cabo Verde, onde tudo era pretexto para a descoberta e acumulação de saberes e de experiência prática inaugural, tinham como pressuposto o

² ORLANDO RIBEIRO, *A Ilha do Fogo e as suas erupções*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1960, 12ª Edição. Nos termos da “Epígrafe”, o “*lieu*” macaronésio teria sido determinante nas “conditions de possibilité” de Cabo Verde se ter tornado nação crioula (em vez de nação africana).

facto do povoamento inicial das ilhas cabo-verdianas com contingentes humanos a partir de 1461-1462 ter incluído portugueses do Algarve e do Alentejo, espanhóis da região mediterrânica, italianos genoveses e negro-africanos escravos oriundos da “petite côte”³. (A propósito, será justo sublinhar que, mau grado a condição de escravos, os africanos eram povoadores como os demais, mas numa situação contraditória. As suas práticas agrícolas africanas não lhes facilitavam o acesso às técnicas dos socos requeridas pelos relevos geográficos de Santiago, nem por isso deixando de protagonizarem o papel da intermediação ao viabilizarem a fixação dos europeus desprovidos de condições físicas para os trabalhos agrícolas em clima tropical de aridez excessiva).

Sobre os donatários das capitânias do povoamento inicial, todos os dados convergem no favorecimento do italiano genovês António da Noli, informando um anónimo “infatigável amante da Patria” que a ilha de Santiago de Cabo Verde fora descoberta, em 1445 (data não consensual), “por um genovês chamado António de Nolle, homem nobre, que juntamente com seu irmão, Bartolomeu de Nolle, e um sobrinho Rafael de Nolle, veio oferecer-se ao serviço de El-Rei de Portugal, que então era Dom Afonso V”⁴.

Como outros, os Noli chegaram a Portugal na esperança de “fazerem fortuna”, não sendo a esse caso estranho o imbróglie sobre o descobrimento (factual ou oportunístico) da ilha de Santiago, assim interpretado por Valentim Fernandes, alemão morávio, impressor, tradutor, radicado e falecido em Portugal: “no anno de 1463 (data claramente incorrecta) foy achada este ylha [a de Santiago] per Diogo Gomez [...] E porque Antonio de Noly vinha em outra carauella com elle E [porque esta era mais veloz] veo primeyro a Portugal ouue a capitania della”⁵.

Por sua vez, o frade italiano Capuchinho, Frederico Cerrone, missionário estante em Cabo Verde, informa que o rei D. Afonso V doou à Ordem [de Cristo], em 7 de Julho de 1454, a jurisdição e administração espiritual dos espaços conquistados e a conquistar, com expressa obrigação de prover esses lugares achados, presentes e futuros, de pregadores e reitores que

³ Quanto ao povoamento, ANTÓNIO CARREIRA, *Cabo Verde - Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1983, p. 28. A “Petite côte” designa a zona litoral entre o rio Senegal e a Serra Leoa.

⁴ ANTÓNIO CARREIRA (Apresentação, Notas e Comentários), AUTOR ANÓNIMO, *Notícia Corográfica e Chronológica do Bispado de Cabo Verde*, Lisboa, Instituto Caboverdeano do Livro, 1985, p. 19.

⁵ VALENTIM FERNANDES, *Códice Valentim Fernandes*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997, p. 157.

administrassem aos respectivos povos os eclesiásticos sacramentos, uma decisão de direito de Padroado confirmado por “Nicolau V, pela celeberrima bula «Romanus Pontifex» de 8 de Janeiro de 1455”⁶.

Protagonistas dos processos administrativos instauradores do povoamento de Santiago são, portanto, dois navegadores que evocam a Madeira e a Itália. A donataria/capitania com sede no lugar de Alcatrazes, a norte, e de breve duração, distinguiria Diogo Afonso, contador da ilha da Madeira. A localizada mais a sul, na Ribeira Grande, e a única que veio a singrar, foi “entregue a António de Noli, como prémio da descoberta”, segundo António Carreira que alude também à Carta de privilégios sobre as regalias e os deveres dos capitães donatários e dos moradores⁷. F. Cerrone acrescenta ainda ter sido Bartolomeu de Noli a ocupar o cargo de donatário em nome do irmão, entregue a uma “vida escandalosa, pelo que Frei Rogério, por ter levado à razão a amante do italiano, foi por ele assassinado, acusando de crime para cúmulo da protéria, Frei Jaime, mandando-o encarcerar inocentemente até que, temendo a ira popular, o restituiu à liberdade”⁸.

A referência aos frades confirma a política de companheirismo entre a vida administrativa e a Igreja, esta de início orientada para a função missionária na costa africana e, com o rodar dos anos, empenhada na instituição da Igreja de Cabo Verde. F. Cerrone liga a data de 20 de Maio de 1532 à decisão de D. João III de fundar um Bispado na Ribeira Grande, Diocese de Santiago, logo erecto pela bula «Pro Excellenti Præminentia», de Clemente VII, de 31 de Janeiro de 1533⁹, que elevaria igualmente a

⁶ FREDERICO CERRONE, *História da Igreja de Cabo Verde*, S. Vicente, Gráfica do Mindelo, 1983, p. 14.

Frederico Cerrone faleceu em Itália, em 19/12/2013. Disponível em: http://rtc.sapo.cv/tcv/index.php?paginas=13&id_cod=29857, acedida em 18/06/2021.

⁷ ANTÓNIO CARREIRA, *Cabo Verde – Formação*, cit., p.p. 29-31.

⁸ Frei Rogério e Frei Jaime, franciscanos, catalães, residentes no Convento de S. Bernardino de Atouguia (da Baleia, Portugal), seguiram para Cabo Verde em 1462. FREDERICO CERRONE, *História*, cit., p. 15.

⁹ FREDERICO CERRONE, *História*, cit., p. 21. A *Notícia Corográfica*, cit., p. 21, indica 3/11/1532. Por seu lado, BRUNO ABREU DA COSTA, *O Estado Eclesiástico na Madeira: o provimento de benefícios (séculos XV-XVII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2013, p. 22, cita a Cédula Consistorial (da Bula que também instituiu o Bispado de Cabo Verde) para situar a fundação de Arquidiocese do Funchal em 31/01/1533.

Disponível em:

<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/35996/1/O%20Estado%20Eclesiastico%20na%20Madeira.pdf>, acedido em 24/06/2021.

Arquidiocese a Igreja do Funchal para dela tornar sufragâneo o Bispado de Cabo Verde, relação hierárquica que cessou em 1551 com a integração da Diocese de Santiago na Metrópole Eclesiástica de Lisboa.

Na finalização desta resenha de relações históricas e culturais merece destaque a linhagem dos madeirenses Medina e Vasconcelos que, na segunda década do séc. XIX (1813), regista a ida para Cabo Verde, primeiro, de Manuel Alexandre de Medina e Vasconcelos, Ajudante do governador António Coutinho de Lencastre, logo (1813) nomeado Comandante da Vila da Praia. Segue-se-lhe, em 1823, o seu familiar Francisco de Paula Medina e Vasconcelos, degredado por razões políticas, aí falecido em 1824, e ainda um dos seus filhos, aquele que mais interessa referir, Sérvulo de Paula Medina e Vasconcelos, chegado a Cabo Verde em 1845 e igualmente aí falecido em 1854¹⁰.

Funcionário público da esfera do governador D. José Miguel de Noronha, este madeirense desempenharia também o cargo de redactor do *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde*¹¹, nele publicando, em 1849 e 1850, duas narrativas suas, *A Bela Ninfa do Mondego*, em quatro folhetins, e *Um Filho Chorado*, em vinte e três folhetins, que ficou incompleta, o poema *Ao Totinegro*, o poema-conto *Violante* e um poema atribuído a outro nome.

A meu ver, pode-se admitir que, graças a um madeirense, se baliza em Cabo Verde o início do seu sistema literário reunidos os quesitos essenciais, i)- um horizonte de leitores dotados de apetência literária, uns instruídos em Portugal e outros nas escolas lançadas em diversas ilhas, umas oficiais e outras integradas em agremiações recreativas, ii)- um meio de difusão permanente desde 1842, o *Boletim Oficial* [...], que dispunha de uma “Secção não oficial” de interesse público, pouco depois reforçado pelo surgimento, em 1851, do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e iii)- um certo número de autores, apesar de ainda pequeno, revelado principalmente no *Almanaque* [...], onde sobressai Antónia Gertrudes Pusich.

¹⁰ Em trabalhos anteriores cometemos o grave erro de o tomar por natural da ilha Brava (Cabo Verde) tendo ele nascido no Funchal (1818? ou 1820?), casado na ilha Brava (1849) com Eugénia Vera-Cruz, mãe adoptiva do poeta/jornalista, Eugénio Tavares (18/10/1869-1/7/1930). Também notável em Cabo Verde, Hipólito Olympio da Costa Andrade, madeirense, advogado, jornalista e homem cívico.

¹¹ Fundado em 24 de Agosto de 1842, na ilha da Boa Vista, no governo de Francisco de Paula Bastos, tendo por redactor o reinol José Maria de Sousa Monteiro.

Poema dedicado à Madeira

Filha do croata António Pusich, homem de elevada cultura que fez carreira em Portugal ao serviço do rei D. João VI, por duas vezes em Comissão de Intendente Geral da Marinha em Cabo Verde (1801 e 1817) e, depois, seu governador entre 1818 e 1821, Antónia Gertrudes Pusich nasceu na ilha de S. Nicolau de Cabo Verde, em 1 de Outubro de 1805.

Primorosamente instruída, com as prendas próprias da época (poliglota e apurados estudos musicais), viria para Portugal com pai (ao cessar o cargo de Governador), tendo-se tornado numa das primeiras mulheres empenhadas na causa da emancipação no feminino, jornalista que cultivava a polémica, fundadora, directora e proprietária de jornais, em nome próprio, escritora com vasta obra em diferentes géneros, pianista e compositora. Três vezes casada, em 1822, 1827 e 1836¹², faleceu em Lisboa aos setenta e oito anos¹³.

Sugere a distribuição dos anos de vida (Cabo Verde, 1805-1821; Lisboa, 1821-1883) que Antónia Gertrudes Pusich escreveria toda a obra em Portugal, por inteiro mergulhada na estética romântica¹⁴, mas igualmente admiradora do academismo poético formal da escola de António Feliciano de Castilho, como se deduz dos dois primeiros poemas publicados no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*¹⁵.

O primeiro, “Um cypreste”, compreende oito quadras em dois grupos, um em decassílabos de ritmo lírico, acentuados na 3^a, 7^a e 10^a sílabas, e outro em heptassílabos acentuados na 3^a ou na 4^a e na 7^a sílabas, predominando os modos narrativo e descritivo do simbolismo do cemiterial cypreste, nele incidindo as reflexões do sujeito discursivo expendidas em quatro versos, nas 3^a, 4^a, 7^a e 8^a quadras.

Do segundo poema constam doze quadras de versos alternados, o decassílabo heróico e o hexassílabo. Conota-se logo na dedicatória o investi-

¹² Mulher culta e fértil mãe, A. G. Pusich teve onze filhos: seis, do primeiro matrimónio; um, do segundo e, quatro, do terceiro.

¹³ NIKICA TALAN, *In Memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich*, em “Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa”, Zagreb, Faculté des Lettres de l’Université de Zagreb, 2005, p.p. 145-192. Disponível em:

<https://pt.slideshare.net/SinchaSutu/antnia-gertrudes-pusich>, acedido em 29/07/2021.

¹⁴ Conota a estética romântica, “Um cypreste”, título do seu primeiro poema publicado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1854, Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1853, p.p. 150-151.

¹⁵ Para o segundo poema: *Almanaque [...] para 1855*, Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1854, p.p. 388-389, dedicado “Ao Snr. A. F. de Castilho. No encerramento do curso normal de leitura repentina”.

mento discursivo em duas isotopias, a celebrativa, nos decassílabos, de louvor ao mestre (A.F. de Castilho), e a reverencial, nas redondilhas, de testemunho de gratidão (de A.G. Pusich). O engenho da alternância fica-se a dever ao formalismo que permite a leitura das duas isotopias enlaçadas, ou em separado, com a segunda a sugerir uma espécie de responso à primeira.

Extraem-se destes excursos alguns elementos que se repercutem em “Madeira” / “Saudação Lyrica” igualmente publicado no *Almanaque [...]*¹⁶. Os seus modos descritivo e narrativo evocam, nos decassílabos, referências e ideias para um canto de louvor e, nos hexassílabos, a sua justificação por conta do devaneio lírico do sujeito enunciador.

Por coerência de método, na abordagem de “Madeira” evitam-se as considerações estéticas associadas às oscilações e evolução dos gostos que, em retrospectiva, não podiam deixar de castigar o texto no que respeita ao academismo, ao rebuscamento da linguagem, à falta de espontaneidade aliás afectada pelo preciosismo do estilo e pela intenção lisonjeira. Deve-se a este tópico, “intenção”, o essencial da recusa das considerações estéticas. Ao se prescindir da ideia de intenção da Autora (impossível aceder ao que teria querido dizer), pode-se antes encarecer a intencionalidade que anima os sentidos textualizados, economizando as derivas para considerações ontológicas em favor do trabalho discursivo.

Um dos aspectos mais óbvios do texto deve-se à tensão entre os planos da expressão, série de estrofes similares em sequência aberta, e do conteúdo fechado no termo de um processo lógico com princípio, meio e fim. E como são os nexos desta tríade lógica que determinam o percurso dos sentidos, a ela se devem os recortes da expressão em unidades significantes descritivas e narrativas que escandem um processo geral de finalidade propositiva.

Duas estrofes formam os “boucles” de abertura e fechamento do processo, a quadra inicial, Q.1, que evoca o assunto a desenvolver, Madeira, em saudação panegírica, e a final, Q.13, que encerra o assunto desenvolvido, em retrospectão acerca do dito sobre o espaço e em propeção sobre o tempo de um dito novo. As estrofes intermédias distribuem-se por três conjuntos lógicos, um de quatro estrofes, Q.2, Q.3, Q.4 e Q.5, que apresenta a ilha; outro de quatro estrofes, Q.6, Q.7, Q.8 e Q.9, que propõe o canto da ilha e o último de três estrofes, Q.10, Q.11 e Q.12, que indica os atributos do autor desse canto. Mas, se se tiver em conta a forma do poema no *Almanaque [...]*, podem-se atribuir duas funções à estrofe Q.13, a de

¹⁶ Para o poema “Madeira”: *Almanaque [...]* para 1856, Lisboa, Typographia Universal, 1855, p.p. 206-207.

“boucle” e, graças à copulativa (“E mais tarde”), a de finalização do terceiro conjunto que, assim, também compreenderá quatro estrofes, Q.10, Q.11, Q.12 e Q.13¹⁷.

Das várias isotopias sobressai a propositiva lançada em v.4/ Q.1: “Mimo do Creador!” e fechada em v.4/ Q.13: “Possão ter nome escrever!” que, por transformação, seleciona os campos semânticos da criação/ autoria (“Creador”) e da escrita para explicitar a relação autonímica exposta de forma problemática nas estrofes medianas, v.4/ Q.6: “Quem tivera pincel”, consequência da sequência anterior, Q.2, Q.3, Q.4, Q.5, e v. 3/ Q.7: “A poesia te cante”, proposta a desenvolver nas sequências Q.6, Q.7, Q.8, Q.9 e Q.10, Q.11, Q.12, Q.13.

Suscita-se na isotopia propositiva o *distinguo* entre os enunciados do em-si, “Quem tivera pincel!”, e do para-si, “A poesia te cante”, misto de objecto (“poesia”), de assunto (“te”) e de género (“canto”), onde “cante” implica um fazer competente e performativo de atributos particulares. Este para-si inclui a motivação eufórica do sujeito implicado, um dos “filhos teus”, v.3/ Q.8, de inspiração elevada, que “demandar espaços / Cumpre ao genio”, v.3 e 4/ Q.9, atributos distintos da emoção disfórica de “eu”, “vate dolorosa / Avezada a carpir”, v.1 e 2/ Q.8, e opostos pelos campos semânticos, o subjectivo em “posso apenas”, v1/ Q.9, e o objectivo em “Saudar teus lares!”, v.3/ Q.9, de estatutos diferenciados pelos seus lugares na arquitectura discursiva, “eu” sujeito enunciador, um exógeno, e “tu” sujeito enunciado, um endógeno em relação à ilha.

Por surgir em lugares medianos, Q.6 e Q.7, o em-si torna central a evocação do verso 361 de Horácio¹⁸, “Ut pictura poesis”. De forma simplista, dir-se-á que a “poesia como pintura” suscita o problema da representação que a semiótica agrega ao simbolismo das linguagens, a mental significada pelos signos ou a visual exposta pelos ícones, uma desdobrando-se na temporalidade da frase e a outra imobilizando-se na espacialidade do quadro¹⁹. No entanto, ao ser descritivo e enumerativo até Q.6: “Tens mil plantas [...] / onde teus pés [...], v. 1e 3/ Q.2; “Verde é [...] / “Tens diadema de luz!”

¹⁷ No fim do texto, a transcrição do poema preserva a ortografia e a forma da publicação no *Almanaque [...]*.

¹⁸ BRUNO MURIEL, D. MONTEIRO, J. AVELAR, S. BLANCHOT, (Organizadores), HORÁCIO, *Epistula ad Pisonem*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2013, pp. 42-43.

¹⁹ Linguagem sobre a linguagem: Picasso “vê” a realidade e pinta “Guernica”. Carlos de Oliveira vê Guernica e escreve o poema. Eduardo Prado Coelho lê o poema e escreve a crítica. EDUARDO PRADO COELHO, *Em torno de um poema*, “Diário de Lisboa”, Lisboa, 14/04/1972, pp. 4-5.

[...], v. 1 e 2/ Q.3; “Tens aguas de cristal / Tens no frescor da brisa [...]”, v. 2 e 3/ Q.5; “Em throno alto [...] / “Tens o céu por docell!...”, v. 1 e 2/ Q.6, o discurso verbal vai figurando o dito num modo cénico que cria o efeito visual afim do icónico evocado em “Quem tivera pincel!”, v. 4/ Q.6.

A retórica exclamativa deste verso conota a tensão entre dois campos lexicais enlaçados, o descritivo que se acaba de apontar, circunscrito às referências, e o das apreciações, “És do Oceano a flor!”, v.2/ Q.1; “Vem as ondas beijar.”, v.4/ Q.2; “[...] diadema de luz!...”, v 2/ Q.3; “[...] lindo arrebol!”, v. 4/ Q.4); “Perfume divinal!”, v. 4/ Q.5; “Em throno alto [...]”, v. 1/ Q.6. Nesta citação, os semas “superioridade” e “visibilidade” sugerem a imitação do fazer do pincel pela linguagem verbal, emuladora da “[...] linguagem do céu!”, v. 4/ Q.7, que se abre à polissemia e à conotação, com cada palavra a valer mil imagens icónicas.

Enquanto uma representação icónica concentra as suas significações nos limites da moldura do quadro, a representação verbal propicia as aberturas significantes que plasmam os perfis obreirista dos dois sujeitos. Converge em “tu” a racionalização da proposta de canto, Q.8 e Q.9, lançando nos espaços vertical, “nuvens”, “montes”, Q.10, e horizontal de “Áquem e além do equador!”, Q.11, os “Suaves hymnos”, Q.11, para ficarem gravados no tempo da História, “mais tarde”, Q.13, em oposição a “eu” a quem, confinado no espaço em baixo, restará o “carpir”, Q.8, a ilha “com rasteiro traços,/ Com debil, triste voz”, Q.9.

O canto de “tu” poderá ser épico (ou lírico). Quanto a “eu”, a sua referência a “Lyrica”, em subtítulo, convoca a questão do género, convidando à explicitação dos requisitos do lirismo que se alonga nas estrofes, Q.1 a Q.5: i)- a enunciação em tempo de presente do indicativo; ii)- a instância de “eu”, mesmo se implícito (“eu” digo: “Salve! linda Madeira”, etc.); iii)- a brevidade da duração vivida (tempo da enunciação \cong tempo de leitura); iv)- e, para além da subjectividade inerente a “eu”, a subjectividade conotada pelos lexemas de qualificação, de intensificação, de valoração, nestas estrofes (e nas demais do poema).

Para concluir

Refira-se a fenomenologia desta situação poética. Em termos gerais, tudo se passa como se a Madeira fosse vista a partir do oceano, de lonjura abrangente, pelo olhar em movimento (de barco de Cabo Verde para Portugal?) a contemplar a ilha imobilizada no seu sítio.

Lirismo contemplativo, pois, mas também praxiológico. Partindo do “boucle” Q.1, “És do Oceano a flor” em estado de carência, não cantada, produz um devaneio lírico que pretende seja inspirador de uma transformação em estado de satisfação, ser cantada, “boucle” Q.13, “Possão teu nome escrever!”²⁰.

MADEIRA

Saudação Lyrica
Salve! linda Madeira, ilha ditosa!
És do Oceano a flor!
És das ilhas princeza a mais formosa,
Mimo do Creador!

Tens mil plantas, mil flores preciosas,
Teu solo a alcatifar;
Onde teus pés, submissas, respeitosas,
Vem as ondas beijar.

Verde é teu rico, magestoso manto!
Tens diadema de luz!...
O seio teu, da natureza encanto,
Mil encantos produz!

Não é de Italia o sol tão claro e bello,
Mais puro que o teu sol:
Manhás de Portugal (que tanto anhelos)
Dão-te o lindo arrebol!

Que noutes tão amenas tens, Madeira!
Tens aguas de cristal;
Tens no frescor da brisa mais fagueira
Perfume divinal!

Em throno alto e seguro te sustentas;
Tens o céu por docel!...
Para pintar os campos que alimentas
Quem tivera pincel!

²⁰ Embora se diga inapto para o “canto” da Madeira, nem por isso o sujeito enunciador deixa de obedecer à regra: “la parole poétique est un dire qui fait ce qu’il dit”. Jacques Geninasca, *Découpage conventionnel et signification*, em *Éssais de Sémiotique Poétique*, Coordenação de A.J. Greimas, Paris, Larousse, 1972, p. 57.

Oh! Não!... pincel não pode o mais sublime
Pintar o brilho teu!
A poesia te cante; ella se exprime
Co' a linguagem do céu!

Mas não te cante vate dolorosa
Avezada a carpir;
Cantem-te os filhos teus, Ilha ditosa;
Dá-lhes ledo porvir!

Que eu posso apenas com rasteiros traços,
Com debil, triste voz,
Saudar teus lares! demandar espaços
Cumpre ao genio veloz.

Como ás nuvens sobranceiros
Se erguem teus montes, assim
Teus genios subão, ligeiros,
Com azas de cherubim!

Em som divino entoando
Suaves hymnos d' amor,
Vão teu nome eternizando
Áquem e além do equador!

Não achem póvos no mundo
Que não te saibão prezar;
Que no teu sólo fecundo
Não quizessem repousar!

E mais tarde á lusa historia
Pagina de oiro offercer,
Onde no esplendor da gloria
Possão teu nome escrever!

FERDINANDO MAGELLANO, NOVELLO ULISSE,
E ANTONIO PIGAFETTA,
CANTORE DELLE DI LUI IMPRESE

Piero Ceccucci

*Cessi l'elogio dell'eroe troiano
e dell'astuto greco, per le storie
del lungo navigare, o di Troiano
e d'Alessandro l'inno alle vittorie;
(...)*

*tutto ciò che la Musa antica vanta,
taccia che valor più alto qui si canta.
(Camões)*

*Ulisse
Il mito è quel nulla che è tutto.
Lo stesso sole che apre i cielo
è un mito brillante e muto:
il corpo morto di Dio,
vivente e nudo.*

*Questi, che qui approdò,
poiché non c'era cominciò ad esistere.
Senza esistere ci bastò.
Per non essere venuto venne
E ci creò.
(Pessoa, Mensagem)*

In questi conosciuti versi, collocati in epigrafe e tratti dal prologo del I° Canto de *Os Lusíadas* e da *Mensagem*, di Luís de Camões e di Fernando Pessoa, celebrativi delle straordinarie imprese dei navigatori portoghesi che “aprirono nuovi mondi al mondo” e che superarono le mitiche gesta marinare degli antichi eroi, narrate da Omero e da Virgilio, si vuole dare il segno, *tout d'abord*, di quale impatto economico e politico-sociale e soprattutto culturale *lato sensu*, esse provocarono nel mondo rinascimentale del tempo. Tanto per sottolinearne l'impareggiabile grandiosità, possiamo ricordare quanto il mondo allora conosciuto, a seguito delle scoperte geografiche

portoghesi, mutasse il proprio volto culturale, accogliendo il nuovo che, nel giro di pochi decenni, veniva a sollecitare un cambiamento di pensiero e di aspettative socio-economiche e culturali, nelle vecchie strutture geo-politiche dell'Europa. Come si sa, se l'impulso straordinario delle arti rinascimentali, in Italia, conosce una eccezionale fioritura, ponendosi come la più alta e significativa realizzazione sul piano artistico-culturale dello spirito umanistico; i viaggi di scoperta portoghesi, a loro volta, si caratterizzano, sempre nell'ambito dello spirito umanistico e rinascimentale, come la più significativa manifestazione delle conquiste scientifiche, soprattutto sul piano della marineria, oltre che economico e sociale, che renderanno possibile l'apertura a mondi fino ad allora sconosciuti.

In effetti se da un lato, miti, fiabe e narrazioni di finzione hanno fatto, metaforicamente, ampio ricorso al tema del viaggio, appellandosi – più che all'occhio e al cervello – al cuore, alle emozioni, ai sogni, generando uno stato d'animo di attesa e di tensione spirituale; dall'altro lato, relazioni, diari e scritti storici in genere hanno fornito la prova documentale di tale reale e fisico *cammino verso*, ampliando il campo esperienziale dello scibile e dell'estetica.

Difatti, finzione e realtà hanno costituito, nell'essenza del viaggio, un legame strettissimo e indistinto fra conoscenza-emozioni-autocoscienza che, allacciato dall'esperienza singola e/o collettiva del cambiamento e della bellezza, è relazionato con il progresso stesso dell'umanità.

Invero, l'uomo che, come sottolinea Loredano Lorenzetti, abita “quel *margin*e che si crea fra il conosciuto e lo sconosciuto, fra il piacere e il dolore, fra l'assenza e la presenza, fra il detto e il non detto, fra il regno del giorno e quello della notte”¹, con il viaggio metaforico/desiderato o reale/agito cambia i confini della propria esperienza “mutando i rapporti interni al sogno e alla realtà, al piacere e al dovere, al fantastico e al razionale, alle aspettative e alle sorprese”², *de-formando* la percezione del mondo e innestando, conseguentemente, meccanismi positivi e progressivi nel processo di crescita psicologica *informato* dall'esperienza del viaggio-cambiamento.

Così la conoscenza appare come la risultante di un *cammino*, ossia di un incessante *de-situarsi* nel tempo e nello spazio; uno sradicarsi dai propri luoghi di vita per andare verso un *altrove*, oltre ciò che si nasconde *hic et nunc* all'occhio, alla ragione, all'intelletto in funzione creativa di un ritorno ristrutturante di realtà e di esperienze diverse nei processi di auto-conoscenza.

¹ LOREDANO M. LORENZETTI, *Viaggio nel viaggio*, Milano, Guerini Associati, 1992, p. 55.

² *Ibid.*

Non v'è dubbio che per quanto sopra esposto, le imprese portoghesi più eclatanti, che investono l'intero secolo XV, costituiscono la premessa necessaria e ineludibile delle successive scoperte geografiche, realizzate nel secolo XVI, quali quelle di Amerigo Vespucci e di Giovanni e Sebastiano Caboto e di Ferdinando Magellano.

Tuttavia, mentre le navigazioni del Vespucci interessarono soprattutto le coste orientali dell'America del Sud, quelle di Giovanni e Sebastiano Caboto, entrati al servizio dell'Inghilterra, diedero a conoscere, illustrandole, le terre dell'America del Nord, che vennero colonizzate sia dall'Inghilterra che, in un secondo momento, dalla Francia che si impadronì del Canada e poi della Luisiana.

Giovanni Caboto, partito nel 1497 da Bristol con una nave e 18 o 20 uomini, tentava, a una latitudine più settentrionale, forse da Terranova o dall'isola di Capo Bretone, di raggiungere l'Asia orientale. Del secondo viaggio del 1498, durante il quale costeggiò un tratto del Labrador e la costa più meridionale fino, forse, alla latitudine della attuale New York, le notizie sono più incerte. Il suo nome è stato dato, in occasione del quarto centenario della scoperta, allo stretto che forma l'accesso al golfo del San Lorenzo.

Per quanto riguarda Amerigo Vespucci, questi divise con Cristoforo Colombo la gloria della scoperta dell'America. Durante due viaggi (1499-1500 e 1501-02), esplorò le coste atlantiche dell'America Meridionale da circa 12° lat. N al 50° lat. S, compiendo una impresa memorabile, che lo collocò tra i più grandi scopritori della storia. Altrettanto, importantissimo merito gli va riconosciuto per avere intuito che le terre nuovamente scoperte non facevano parte dell'Asia. In effetti, come si sa, il nome America viene dal nome proprio del nostro navigatore fiorentino.

Proposto dal cosmografo M. Waldsemüller, la terra "America" appare per la prima volta nel 1507 nell'opuscolo (*Cosmographiae introductio*) e nella carta che l'accompagna, riferito all'odierna America Meridionale, già denominata *Mundus Novus* per distinguerla dal continente asiatico. La separazione dalle terre antartiche fu accertata nel 1520 dalla spedizione di Ferdinando Magellano, della quale ci occuperemo più avanti, mentre solo verso il 1560 si ammise il crollo definitivo della cosmografia aristotelica, sancendo la separazione del continente sudamericano, a SO, dall'Asia. L'appellativo di "America", viene definitivamente esteso, verso il 1570, all'intero nuovo continente, stabilendo che, con la disposizione delle terre emerse e abitate, venivano a cadere radicalmente tutte le vetuste credenze.

Si è trattato, quindi, non della mera, occasionale rinomina di fruste conoscenze, quanto di una lettura ed analisi di un fenomeno che, prima di essere epopea e trasformarsi in mito, fu soprattutto fatto culturale di conoscenza e auto-conoscenza.

Non vi è dubbio, infatti, che le esplorazioni geografiche portoghesi – ma anche, soprattutto, quella compiuta da Magellano per la Corona Spagnola – frutto, certo, tra i più significativi del Rinascimento portoghese e spagnolo – prima ancora di qualsiasi altra ipotesi scientifica o economico-filosofica, debbano essere considerate come portato effettivo di una concezione umanistica della vita. Di una esistenza, insomma, che assume valenza e significato non tanto in un atteggiamento eroico, emblemizzato nell’Ulisse dantesco, proteso a “seguir virtute e canoscenza”, che però rimane fatto isolato e tutto sommato un *unicum*, quanto nella ferma volontà di portare a realizzazione gli ideali di una nuova visione della vita, oltrepassando gli angusti limiti spazio-temporali di una visione eurocentrica del mondo. Ciò che venne meno, fu quella “rivoluzione delle coscienze”, – fenomeno culturale, quindi, quanto (e soprattutto) etico e ideologico – che solo da e attraverso l’Umanesimo venne reso possibile. Le imprese di Vasco da Gama, Pedro Alvares Cabral, Bartolomeo Dias, Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano e di altri, non possono essere intese, in modo riduttivo, come il prodotto di un’azione isolata, per quanto straordinaria; frutto perciò dell’eroismo del singolo, dell’ardimento esemplare di pochi uomini. Né, d’altronde, per quanto grandiosi ed esaltanti, tali eventi possono essere ricondotti alla volontà comune di un intero popolo, di una nazione tutta, che quasi precorrendo i tempi, si impose all’attenzione del mondo per aver aperto nuovi cammini alla civiltà europea, per aver dischiuso, come si disse “il mondo al mondo”: ché i viaggi di scoperta iberici sono, piuttosto, la risultante o, meglio, l’apoteosi di un *ethos* rinnovato, teorizzato da oltre un secolo, prima, dal pensiero umanistico e sperimentato, poi, da intrepidi eroi, in epoca rinascimentale, in tutto l’arco delle sue potenzialità.

È per questo che le scoperte geografiche, con i loro riflessi economici, scientifici e culturali non possono, né devono, essere analizzate in maniera separata dal contesto del pensiero europeo e delle idee che allora circolavano nel vecchio continente. Esse, del resto, in qualsiasi prospettiva le si considerino, non sono neppure il risultato di un unico fattore, ma la confluenza di più elementi, interdipendenti sia all’interno del Portogallo, sia in relazione alla Corona Spagnola, sia con il resto dell’Europa occidentale.

Giunti a questo punto, non è fuori luogo se, all'interno di queste note, condotte a mo' di prefazione, includiamo la figura di Ferdinando Magellano come risultante specifica di quelle doti eroiche e culturali, sopra esposte, che caratterizzano le figure – ormai leggendarie – dei grandi navigatori rinascimentali. È vero che l'intrepido Magellano, che si sentiva investito di una straordinaria missione economico-culturale e religiosa, sentisse tutta la responsabilità, come uomo e come ammiraglio della flotta ottenuta da Carlo V, di non fallire l'impresa della scoperta del passaggio, via mare, che collegasse l'Oceano Atlantico con il Grande Oceano, così era denominato allora – a cui, poi, sarà dato dallo stesso Magellano il nome di Oceano Pacifico – consentendo agli impavidi navigatori, che fecero tesoro dell'impresa di Magellano, di giungere alle favolose Isole delle Spezie, veleggiando ad Ovest. Teniamo presente che la terra scoperta da Colombo e costeggiata verso Sud da Amerigo Vespucci nei suoi due successivi viaggi, sopra ricordati, il primo dei quali sotto la bandiera portoghese, e il secondo sotto quella spagnola, si disegnano, così, come impresa memorabile, che lo pone tra i più grandi scopritori della storia. Entrambi riportati e descritti nelle due lettere, riconosciute dagli studiosi come le uniche assolutamente autentiche, inviate, la prima, a *Pierfrancesco de' Medici* e la seconda di più alto tenore descrittivo, con una prosa avvincente al *Gonfaloniere Soderini*. Queste due missive, come sopra riportato, costituiscono l'essenza stessa del volumetto *Mundus Novus*, che arrecherà fama immortale all'autore. Subito tradotto nelle più importanti lingue europee e successivamente in latino assicuraronο all'autore fiorentino gloria perenne. Si pensi che già nel 1550 del *Mundus Novus* era stato raggiunto lo straordinario numero di 50 edizioni.

Si comprende, quindi, come la spedizione del Magellano, secondo lo studio approfondito e convincente del Magnaghi³, traesse origine dalla concezione e dal piano progettato dal Vespucci.

Tuttavia, il grande Ammiraglio, portoghese (nato a Sabrosa, distretto di Tras-os-Montes, ai confini con la Spagna) pur avendo fatto incetta di tutti gli scritti sui viaggi di scoperta, nei quali cercava la conferma per il grande, folle disegno che aveva in testa, ricavava la conferma dalle carte del Vespucci di una possibile avventura che gli avrebbe arrecato fama e riconoscimenti in denaro e prebende. Quest'uomo, come sostiene Laurence Bergreen, “pareva quasi posseduto da una personalità demoniaca: ispirato, visionario e al contempo accorto. Era misterioso, oscuro. [...] Eppure era difficile immaginarlo altrove se non sul ponte di una nave, fuso con il

³ ALBERTO MAGNAGHI, *Americo Vespucci* [1924], Roma, 1926, pp. 45-45:

proprio ruolo all'apice della sua avventura"⁴. Così lo studioso americano, come lui stesso riferisce, rimase come folgorato dal personaggio, da inseguirlo negli Archivi storici e, soprattutto, nelle principali biblioteche e nelle più famose università occidentali. Ma sentiamo la sua voce:

Il momento più importante delle mie ricerche archivistiche fu la visita alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, presso la Yale University. Guidai fin là da New York, in una mattina nevososa, per consultare una delle rare copie esistenti del famoso diario tenuto da un giovane studioso italiano: Antonio Pigafetta. Questi, tra i pochi sopravvissuti all'impresa, si era imbarcato in quella avventura quasi per caso, offrendosi volontario per servire Magellano quale uomo di fiducia, e diventando così il cronista ufficiale della spedizione. Timonieri e marinai ci hanno lasciato resoconti specialistici, ma solo quel giovane della Repubblica di Venezia ha tentato di scrivere l'intero viaggio: i massacri, le orge, le curiosità botaniche, gli elementi meteorologici, il terrore, il dolore e l'eccitazione della circumnavigazione⁵. [...]

Il meraviglioso racconto di Pigafetta – continua lo studioso nordamericano – mi aveva conquistato. Mi convinsi di dover raccontare quella vicenda, e finalmente sapevo di poterlo fare con ragionevole accuratezza. [...] Più tardi, le visite a luoghi fondamentali nella biografia di Magellano avrebbero arricchito la mia comprensione della sua vita e dei suoi tempi. Oltre a vedere Siviglia e il comune portoghese nel quale si ritiene sia nato, Sabrosa, ero determinato a seguire le tracce dell'esploratore attraverso lo stretto che porta il suo nome, vicino all'estremità meridionale del Sudamerica⁶.

Seguendo, pagina dopo pagina il racconto di Pigafetta, lo studioso comprese a fondo le difficoltà di navigazione e i pericoli quotidiani che il grande Ammiraglio, specie per l'ignavia e l'arroganza di molti suoi uomini, dovette affrontare. Furono di aiuto, a quest'ultimo, la fermezza d'animo e l'inflessibilità di carattere per fronteggiare giorno dopo giorno le piccole e grandi insubordinazioni da parte dei suoi uomini. Traditori, di piccola nobiltà, che ritenevano di essere più degni di lui nel condurre la missione. Tanto che, una parte numerosa dell'equipaggio di nazionalità spagnola, ammutinandosi in piena notte, per non essere scoperta, impossessatisi della nave *San Antonio*, prese la via del ritorno in patria. Una volta sbarcati a Siviglia, presero a raccontare, con sprezzo e vigliaccheria, quanto incompetente fosse il "portoghese", che aveva avuto il comando dal

⁴ LAURENCE BERGREEN, *Over the Edge of the World* [2003], Tr. Italiana di Stefania Cherchi, *Oltre i confini del mondo*, Milano, Harper Collins Publishers, 2019, p. 9.

⁵ *Ivi*, p. 10.

⁶ *Ibid.*

giovane imperatore, Carlo V, e di quanto tradisse lo spirito della missione assegnatagli. Così, mentre vagava intorno al mondo, Magellano divenne un senza patria: cacciato dal Portogallo, che gli aveva dato i natali, e adesso, malvisto anche in Spagna, che gli aveva finanziato la spedizione⁷. Inevitabilmente, a seguito di tale intollerabile tradimento, andò incupendosi sempre più, mostrando un carattere altero e non disposto a scendere a compromessi non solo con gli insubordinati, ma anche con coloro che gli erano restati fedeli, punendo severamente qualsiasi accenno di insofferenza, per non dire di insubordinazione.

Tuttavia, secondo alcuni onesti testimoni, se invero Magellano era per natura assai intollerante con coloro che non nutrivano stima per lui, è pur vero che, all'occasione, si prendeva cura di qualsiasi problema che inopinatamente sorgeva fra la ciurma, facendo di tutto per risolverlo. C'è comunque da riconoscere che egli, secondo alcuni critici contemporanei, era un uomo dalle grandi doti personali. Riuniva in sé uno spiccato slancio imprenditoriale, un elemento di follia, il desiderio di gloria e di entrare a far parte di un'élite di uomini illustri. Sono queste le sue doti di fondo, come uomo e come Grande Ammiraglio, unite alla fermezza assoluta nel comando che gli permise di compiere, pur fra tante disavventure, la prima circumnavigazione terracquea del globo (1519-1522). Il suo viaggio come ricorda Bergreen “dimostrò – senza alcuna ombra di dubbio – che il mondo era sferico e per lo più coperto d'acqua, che era possibile raggiungere l'Oriente navigando verso ovest, toccando quasi tutte le coste esistenti”⁸.

L'impresa compiuta da Magellano e dagli uomini sopravvissuti che, nonostante i gravi ammutinamenti che, durante la traversata di immensi, interminabili oceani, avevano rischiato di minare la riuscita del progetto, deve essere considerata mirabile sotto ogni punto di vista, soprattutto, per gli effetti politico-economici e per quelli – non meno importanti – socio-culturali che avrebbero cambiato, come sappiamo, il corso della storia universale e il modo stesso di vedere il mondo.

Citando ancora il nostro Bergreen, riguardo la spedizione di Magellano, leggiamo:

Quel viaggio servì a dimostrare definitivamente che, dopotutto, la Terra è un solo e unico mondo: ma anche che è attraversata da mille conflitti, e che gli uomini vi soffrono continuamente sia per cause naturali che per la loro stessa aggressività. Il costo di tutte queste scoperte, in quanto a perdita di vite umane

⁷ Cfr. *Ivi*, p. 14.

⁸ *Ivi*, p. 9

e sofferenze patite, fu infinitamente maggiore di quanto si potesse immaginare all'inizio della spedizione. Quegli uomini erano sopravvissuti a un viaggio oltre i confini del mondo, ma soprattutto a una lunga peregrinazione nei più bui recessi dell'animo umano⁹.

Dopo l'avventura di Colombo, c'era voluta la ferma volontà dell'imperatore Carlo V che si era preso la responsabilità di rivitalizzare il sogno di un impero spagnolo esteso su tutta la terra. Al pari di tutti i suoi consiglieri, il sovrano sapeva bene che le Indie producevano merci di valore inestimabile, tra cui le spezie, tra le più preziose in assoluto.

Magellano, dopo numerosi tentativi di ottenere la fiducia e la benevolenza del re portoghese, Dom Manuel I, stanco dei ripetuti rifiuti del proprio sovrano, commise il dissennato atto di impudente superbia, chiedendo al re la autorizzazione di poter prestare i suoi servizi in un altro regno. La risposta di Don Manuel fu un diniego sprezzante. Gli fu, insomma, chiusa la porta in faccia e da quel momento il capitano pensò seriamente di rivolgersi al giovane sovrano di Spagna, Carlo V, finendo per essere considerato in patria come un traditore. Il che gli avrebbe impedito per sempre, tra le altre conseguenze, di ritornare nel suo amato Paese.

Così l'Ammiraglio, con l'amico Ruy Faleiro, matematico, astronomo e studioso di cose nautiche: un cosmologo, insomma, la "quintessenza dell'uomo rinascimentale"¹⁰, decise di reagire e il 20 ottobre del 1517, si trasferì in Spagna, a Siviglia, capoluogo della Andalusia, da dove salpavano i vascelli per le Indie.

Prese anche la cittadinanza spagnola, mutando il proprio nome in Hernando de Magallanes. Le cose, però, non gli girarono subito per il verso giusto e passarono quasi due anni di numerose, snervanti udienze alla Corte del Re, in Valladolid, allora capitale della Spagna, prima che si concretizzasse il positivo assenso di questi, che da qualche mese era stato insignito della corona imperiale del Sacro Romano Impero. Ritornato a Siviglia, cercò di ottenere l'assenso della "Casa de Contratación", preposta, da qualche tempo, all'amministrazione diretta di tutto ciò che riguardava le missioni esplorative. Al tempo, era governata da un uomo solo: il potente Juan Rodríguez de Fonseca, vescovo di Burgos, che nel progetto di Magellano vedeva l'opportunità di inserire nella Armata un suo figlio illegittimo Juan de Cartagena, al quale il re, su suggerimento dello stesso vescovo Fonseca, affidava numerose mansioni di controllo che, quasi,

⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁰ *Ivi*, p. 58.

esautoravano il Capitano Maggiore. Per esempio lo nominò, con uno stipendio di 110.000 *maravedì*, pari a 1320 dollari di oggi – cifra enorme per quei tempi –¹¹ ispettore generale della flotta pronta a salpare per le Indie, via ovest. Basti pensare che al Capitano Maggiore veniva assegnato un compenso di 8.000 *maravedì* al mese¹², di molto inferiore a quello del protetto del vescovo. In sostanza questo incarico al Cartagena significava che l’Ammiraglio avrebbe dovuto rispondere a quest’ultimo di tutte le decisioni che avrebbe assunto di carattere commerciale. Tale incarico era facilmente equivocabile, tanto che questi interpretò la disposizione del re, come nomina ad assumere la responsabilità della conduzione generale dell’impresa per tutta la durata della spedizione. Ciò elevava il figlioccio del Fonseca, con gravide conseguenze sull’andamento dell’impresa, al di sopra dello stesso Capitano Maggiore. E Cartagena, come si vedrà più avanti, lo avrebbe interpretato in tal modo.

Dopo una lunga e definitiva preparazione dei vascelli e dell’imbarco di viveri, acqua, vino, animali vivi e tanti altri alimenti, e altre cose necessarie per la lunga navigazione, il 10 agosto del 1519, come narra Antonio Pigafetta nel suo diario “Essendo l’armata fornita di tutte le cose necessarie per mare e d’ogni sorte di gente (erano duecento e trentasette uomini¹³), ne la mattina si fecero presti per partire dal molo di Siviglia, e tirando artiglieria detteno il trinchetto al vento”¹⁴. Dopo sette giorni di navigazione sul fiume Guadalquivir la flotta raggiunge la tranquilla cittadina della costa di Sanlúcar, dove si imbarcarono le ultime cose ritenute necessarie. Narra ancora il Pigafetta: “Avendo deliberato il Capitano Generale di fare così lunga navigazione per lo mare Oceano, dove sempre sono impetuosi venti e fortune grandi, e non volendo manifestare a niuno de li suoi il viaggio che voleva fare, acciò non fosse smarrito in pensare de fare tanto grande e stupenda cosa, come fece con l’aiuto di Dio”¹⁵. Invero le cose non stavano proprio così, in quanto tutti sapevano che la flotta era diretta alle Molucche. Ciò che Magellano nascose all’equipaggio, era la sua intenzione di cercare uno stretto, che gli avrebbe consentito di raggiungere, navigando verso Ovest, per via d’acqua l’Oceano Grande, ossia il Pacifico. Ma c’era un’altra ragione, una vera e

¹¹ Un *maravedì* corrisponde a circa 12 centesimi di dollaro.

¹² Per ordine del re, gli emolumenti dell’Ammiraglio dovevano essere versati direttamente a sua moglie Beatriz.

¹³ Invero erano 257. Pigafetta errò nel conto, vista la confusione che regnava bordo delle navi.

¹⁴ LAURENCE BERGREEN, *Oltre i confini*, cit., p. 118.

¹⁵ *Ivi*, p. 121

propria preoccupazione, come narra il Pigafetta: “Li capitani sui che menava in sua compagnia, lo odiavano molto non so perché, se non perché era Portuguese ed essi Spagnoli”¹⁶. Invero la motivazione del rancore che i capitani nutrivano nei confronti del Capitano Maggiore, si basava essenzialmente sul rifiuto di non voler sottostare a uno straniero. Soprattutto era il Cartagena che, incapace di condurre una nave, sobillava gli animi dei suoi complici, indicando l’Ammiraglio come il responsabile di tutti i disagi che durante la navigazione, inevitabilmente si sarebbero incontrati. Come sostiene, ancora una volta, il più volte citato Bergreen, le difficoltà del Capitano Maggiore di tenere celato il vero obiettivo del viaggio “consisteva nel domare sia il Mare Oceano che il mare di ignoranza”¹⁷, diffuso nell’equipaggio, che, sobillato dai capitani spagnoli, paventavano per la loro vita, temendo di cadere giù dai bordi del mondo, o, ancor peggio, di finire lessati a morte non appena passato l’equatore. Di queste e altre paure approfittavano con continue maldicenze e ribellioni i capitani, per incolpare di tutto il Capitano Maggiore.

In effetti – come si è venuto a sapere a posteriori – l’intento dell’Ammiraglio era di verificare se esistesse una via d’acqua per giungere dall’Atlantico alle Isole delle Spezie. Aggiunge ancora una volta il nostro Bergreen; “Questa sola ambizione sarebbe bastato a fare del suo viaggio un’impresa coraggiosa e di grande portata. I tempi erano maturi perché Magellano e la sua Armata facessero piazza pulita delle ragnatele accumulate nel corso di mille anni”¹⁸.

E di questo si rendeva perfettamente conto il Pigafetta, secondo il quale era del tutto incongruo confrontare le antiche leggende con la realtà che cadeva sotto i suoi occhi. Si tratta, come si vede, di un approccio di stampo rinascimentale, concreto e fattuale che portava il diarista italiano a rompere i ponti con una tradizione le cui radici affondavano nella notte dei tempi. Tuttavia, il pericolo più immediato, paventato da Magellano, era quello di incontrare le caravelle portoghesi che stavano sulle tracce dell’Armata spagnola, suscitando l’incomprensione dei capitani, che non capivano perché il Comandante, invece di drizzare la flotta verso Ovest, continuasse a dirigersi a sudovest lungo le coste africane, veleggiando in una rotta pericolosa, tormentata pericolosamente da correnti e venti avversi. Come narra il Pigafetta navigarono:

¹⁶ *Ivi*, p.121.

¹⁷ *Ivi*, p. 124.

¹⁸ *Ivi*, p. 140.

con venti contrari, calme e piogge senza venti fino a la linea equinoziale, piouendo sessanta giorni di continuo contra la opinione de li antichi. Le navi erano investite da molte gropade da venti impetuosi e correnti d'acqua. [...] Non possedendo spuntare innanzi, a ciò che le navi non pericolassero, se calavano tutte le vele: ed a questa sorte andavano de mare in traverso finché passava la gropada, perché veniva molto furiosa¹⁹.

In mezzo al continuo timore di imbattersi in un nubifragio, si aggiunse l'incontro terrificante con gruppi di squali che nuotavano attorno alle navi. Scrive il Pigafetta, davvero atterrito: "Hanno denti terribili e se trovano uomini nel mare li mangiano. Pigliavamo molti con ami de ferro, benché non sono buoni da mangiare, se non li piccoli, e anche loro mal boni"²⁰. Dopo settimane di bufere, il mare si calmò e, come ancora narra il cronista ufficiale dell'Ammiraglio, Antonio Pigafetta, scampato il pericolo, si imbarcero in banchi di pesci volanti "congregati insieme che parevano una isola". Quello a cui ormai i naviganti andavano incontro, non era il mondo descritto dagli antichi: era ancora più strano e ricco di sorprese, e del tutto più pericoloso.

Ad ogni modo l'Armata delle Molucche continuò il suo viaggio, ma dopo circa due mesi di continue e terrificanti burrasche, le imbarcazioni avevano assolutamente necessità di riparazioni. Non solo, ma al danno a quasi tutti vascelli, si aggiunse la perdita di gran parte delle vettovaglie che si erano deteriorate, tanto che il Capitano Generale ordinò di razionare il cibo: ogni uomo ricevette soltanto quattro pinte d'acqua e due pinte di vino e le stesse gallette, di quelle che risultavano commestibili, furono ridotte a una libbra e mezzo a persona.

Nonostante le perplessità dell'equipaggio, ancora una volta Magellano si rifiutò di riferire quale fosse la meta definitiva del viaggio. I capitani insorsero e il Cartagena non volle recarsi con gli altri colleghi a porgere i propri ossequi all'Ammiraglio. Anzi, in segno di sprezzo, invece di recarsi di persona a omaggiare l'Ammiraglio, inviò il suo quartiermastro. Alle rimostranze del Comandante in capo, il Cartagena rispose con altezzosità che, se il comandante non avesse gradito l'invio del quartiermastro, la prossima volta avrebbe mandato un mozzo. Era l'inizio dello scontro aperto tra l'Ammiraglio e il Cartagena e gli altri due capitani Quesada e il Mendoza. Costoro, però, non ebbero il coraggio di esporsi apertamente, cosicché egli fece chiamare l'*alguacil* della *Trinidad*, Gonzalo Gómez, affin-

¹⁹ *Ivi*, p. 144.

²⁰ *Ivi*, p. 145.

ché mettesse ai ceppi il Cartagena. La reciproca avversione tra l'ammiraglio e il Cartagena, che durerà per gran parte del viaggio, sarà foriera di grosse sventure per tutta l'Armata. Come testimonia il Pigafetta: "Li capitani sui, che menava in sua compagnia, lo odiavano molto, non so perché, se non perché era portoghese, et essi spagnioli"²¹.

Intanto la navigazione riprese con maggior lena, anche perché il mare era in bonaccia, e in breve giunsero a Rio de Janeiro. Approdarono al porto, sgombro, come il Capitano Generale sperava, di navi portoghesi. Rimasero estasiati dalla bellezza del luogo. Magellano ricordava perfettamente la descrizione che ne aveva fatta Amerigo Vespucci dopo il suo viaggio del 1502.

L'Armata delle Molucche, giungeva così a Rio de Janeiro proprio all'inizio della stagione delle piogge, che mise fine a due mesi di siccità. Narra, infatti il Pigafetta: "Era stato forse due mesi [che] non aveva piovuto in questa terra; e quando giungessimo al porto per caso piovette. (...) Per questo dicevano noi venire dal cielo e avere menato nosco la pioggia"²². Non appena le navi ebbero gettato l'ancora, una moltitudine di donne nude desiderose di socializzare con gli stranieri andò loro incontro a nuoto per dare loro il benvenuto. Venendo a conoscenza che le donne indigene erano in vendita, i marinai ne ottennero i favori sessuali in cambio di coltelli tedeschi di poco valore: ogni notte i marinai non fecero che danzare e scambiarsi le compagne in mille amplessi al chiaro di luna. Il capitano generale, mentre la ciurma intrecciava caotiche relazioni sessuali con le indigene, faceva affari con i loro uomini, imbarcando preziose scorte di cibo e di acqua potabile in cambio di chincaglierie senza valore. Il 27 dicembre del 1519, l'Armata riprese la navigazione, seguita a lungo – come ricorda il più volte citato Bergreen – "da canoe cariche di donne piangenti che supplicavano gli stranieri venuti da lontano di rimanere per sempre con loro"²³.

Nel frattempo, il Pigafetta nel suo diario conclude, alla maniera meravigliata di Pero Vaz de Caminha, scrivano della Armata portoghese, guidata da Pedro Álvarez Cabral, "che questi popoli facilmente se converte-rebbono a la fede di Gesù Cristo". La flotta, ad ogni modo, veleggiando sempre verso sud, spinta dal vento favorevole, raggiunse l'ultimo giorno dell'anno la baia del Paranaguá, nel Brasile meridionale.

²¹ ANTONIO PIGAFETTA, *La mia lunga et pericolosa navigazione*, Milano, Edizioni Paoline, 1989, p. 55.

²² LAURENCE BERGREEN, *Oltre i confini*, cit., p. 160.

²³ *Ivi*, p. 166.

Dopo un lungo, estenuante e pericoloso viaggio, avvicinandosi verso l'Antartico, la flotta si trovò squassata da forti, incredibili tempeste, da un uragano di spaventosa potenza e da un clima rigidissimo che misero a dura prova la saldezza delle imbarcazioni e la volontà della ciurma, su cui faceva leva l'insubordinazione dei capitani delle singole navi che, odiando il Capitano Generale, preparavano un ammutinamento. Finalmente il 31 marzo del 1520, a 49°20', l'Ammiraglio avvistò un porto che offriva un riparo insperato dalle tempeste e dal clima insopportabilmente glaciale. Quell'insenatura sembrava fare al caso loro, riparata e ricca di branchi di pesci. Fu subito denominata dal Capitano Generale "Porto San Julián", in omaggio al santo venerato proprio in quel giorno.

I dubbi dell'equipaggio sembravano scemati, anche perché subito Magellano comunicò che la flotta avrebbe sostato in quella baia fino alla fine dell'inverno, dopo di che, con la nuova stagione, più temperata, avrebbero ripreso il cammino verso Sud.

A questo punto, Luis de Mendoza, Capitano della nave *Victoria*, Gaspar de Quesada, Capitano della *Concepción*, Juan de Cartagena, già Capitano della nave *San Antonio* aggregarono, nella propria cerchia di ammutinati Antonio de Coca, contabile della flotta e, circa, una cinquantina di marinai fortemente armati e risolti ad andare fino in fondo contro l'Ammiraglio, per imporre la scellerata idea di fare immediato ritorno in patria.

Il Pigafetta, solitamente assai minuzioso relatore di quel accadeva a bordo e fedele al Capitano Generale, nei suoi resoconti non avrebbe mai ceduto alla lusinga di unirsi agli ammutinati, e, soprattutto, mai sarebbe caduto nella tentazione di danneggiare il suo amato Capitano. Nelle sue relazioni, quale novello Omero, aveva sempre lavorato per costruire il mito di un Magellano grande e saggio. Intanto la rivolta, salvo che nella *Santiago* e nella *Trinidad* si propagò quasi a tutte le navi. Tuttavia Magellano con incredibile sangue freddo e con astuzia, domò la ribellione. Mendoza, ferito gravemente durante gli scontri della insurrezione, compromise l'esito della rivolta, tanto che Quesada, Cartagena, lo stesso Mendoza e altri ufficiali di grado minore si arresero. Tutti furono messi ai ferri. Magellano istituì un tribunale, affinché gli ammutinati fossero giudicati e condannati a varie pene corporali. Quesada fu condannato a morte per decapitazione, Mendoza fu punito con la morte, tramite squartamento. L'11 agosto al Cartagena e al sacerdote Pero Sánchez de la Reina, risparmiati alla pena capitale, toccò una sorte più dura, forse anche più crudele. Alla partenza dal Porto di San Julián, questi due cospiratori furono lasciati a terra, abbandonati, soli e senza mezzi di

sostentamento in una isoletta poco distante dal Porto de San Julián, in una natura selvaggia e completamente disabitata.

Ripresa la navigazione, la flotta giunse all'isola dei Giganti. Pigafetta, come al solito si sofferma sulla meraviglia, mista a paura, dell'equipaggio.

Scrive, infatti:

Quivi stessimo dui mesi senza vedere persona alcuna. Un dì a l'improvviso veddessemo un uomo di statura de gigante che stava nudo ne la riva del porto, ballando, cantando e buttandose polvere sovra la testa. Il Capitano generale mandò uno de li nostri a lui, acciò facesse li medesimi atti in segno di pace. [...] Questo era tanto grande che li davamo alla cintura. [...] Aveva la faccia grande e dipinta intorno de rosso e intorno li occhi de giallo, con due cuori dipinti in mezzo delle galte. Li pochi capelli che aveva erano tinti de bianco²⁴.

Finalmente il 21 ottobre 1520 l'Armata giunse in una baia, la cui imboccatura si allargava per circa una lega. Vasquito Gallego, apprendista portoghese, assegnato alla nave *Victoria* e figlio del pilota della stessa nave, si rese subito conto che quella apertura nella terraferma non poteva essere una baia, ma che aveva una connotazione assolutamente diversa. Scriveva infatti:

Quando lo vedemmo stringersi, tutti pensammo che quel braccio di mare non fosse altro che un fiume, ma poi, con crescente eccitazione, i marinai videro che l'insenatura assumeva proprio l'andamento tipico di uno stretto. Più avanti c'erano profonde acque salate e forti correnti, che sembravano essere uno stretto e l'imboccatura di un grande golfo che vi gettava le sue acque²⁵.

Magellano ordinò alle navi di inoltrarsi nella baia e, quando furono bene addentro nel suo abbraccio lo vide: era lo sbocco che conduceva a ovest, proprio quello che, ansiosamente, egli stava cercando. Erano arrivati finalmente allo stretto ansiosamente perseguito. Il 21 ottobre, Albo, il secondo cronista, registra l'evento nel suo libro di bordo, scrivendo:

Vedemmo un'apertura simile a una baia, il cui ingresso a mano dritta, presentava una lingua di sabbia molto lunga, e il capo che scoprimmo prima di questa lingua lo chiamammo Capo Virgenes: detta lingua di sabbia si trova al 52° di latitudine sud e 52° e mezzo di longitudine Ovest, e dalla lingua di sabbia all'altra riva possono essere tutt'al più 5 leghe di distanza²⁶.

Lo stesso Pigafetta, al colmo dell'esultanza, racconta che Magellano aveva in precedenza visto una mappa che indicava l'esistenza di uno stretto

²⁴ *Ivi*, pp. 242-243.

²⁵ *Ivi*, p. 257.

²⁶ *Ivi*, pp. 257-258.

verso il punto estremo del Sudamerica e che quindi “sapeva di dover fare la sua navigazione per uno stretto molto ascoso [...] come vide ne la tesoreria del re di Portugal in una carta fatta per quello eccellentissimo uomo Martin di Boemia (ossia Martin Behaim)²⁷. Ma le cose non stavano così, in quanto la carta geografica o planisfero di Behaim comprendeva una via d’acqua attraverso l’Asia Orientale e l’isola di Seilan. Quindi non era assolutamente credibile che Magellano si fosse servito di quella fantasiosa e non affidabile rappresentazione per fare leva sul Re Carlo.

Il passaggio, comunque non fu niente facile. Tra burrasche e tempeste violentissime, l’equipaggio nel suo lungo viaggio ne aveva conosciuti una immensità, ma niente di paragonabile a ciò che incontrarono in quello strettissimo braccio di mare, tanto che le due navi mandate da Magellano in avanscoperta, la *San Antonio* e la *Concepción*, si trovarono in una situazione assai complessa e terrificante. Comunque, alla fine si imbarcarono in uno stretto canale che sbucava nella angusta via principale, dalle acque più tranquille, e si ricongiunsero così con il Capitano Generale. Fu un tripudio commovente e tutti si abbandonarono ad una gioia mai provata. Come ricorda Pigafetta:

Noi pensavamo fossero perse, prima per la fortuna grande, l’altra perché erano passati dui giorni e non aparevano, e anco per certi fumi che facevano dui de li sui mandati in terra per avvisarne. E così stando sospesi, vedemmo venire [le] due navi con le vele piene e con le bandiere spiegate verso di noi. Essendo così vicine, subito scaricarono molte bombarde e gridi; poi tutti insieme, reingraziando Iddio e la Vergine Maria, andassemo a cercare più innanzi²⁸.

Le navi, andate in avanscoperta, seppure con inquietante ritardo, a causa di un complicatissimo intreccio di canali e di estuari, erano ricomparse con due giorni di ritardo. L’equipaggio della nave *San Antonio*, celatamente, di notte, approfittando del tripudio di tutta la flotta, colse l’opportunità per ammutinarsi e fare ritorno in Spagna. La nave sgusciata via, non vista da nessuno della Armata, invertì la rotta e veleggiò verso la Spagna. Nonostante i tentativi da parte di Magellano di ritrovare la nave, data per dispersa, non si sortì alcun effetto positivo. La nave era sparita e navigava velocemente verso la patria.

A questo punto, il Capitano generale si rassegnò alla perdita della nave più grande e piena di vettovaglie. Compresa, tuttavia, che il ritorno im-

²⁷ *Ivi*, pp. 258-259.

²⁸ *Ivi*, p. 269.

mediato in patria, come suggerivano molti delle navi superstiti dopo aver scoperto lo stretto tanto affannosamente ricercato, non aveva alcun senso.

Così l'Ammiraglio, edotto dagli accadimenti passati, decise di attraversare, con la massima prudenza, lo stretto e di immettersi in mare aperto per le Molucche, senza tralasciare mai di controllare "il sapore dell'acqua di mare: quando diventava più dolce, avrebbe significato che si stava addentrando nell'entroterra, mentre se diventava più salata voleva dire che quella era la direzione giusta per l'imboccatura occidentale dello stretto e per il Pacifico"²⁹, come riporta ancora Bergreen. Anche in questa occasione, il Capitano Maggiore mostrò una straordinaria abilità strategica, che gli consentì di condurre la flotta in fondo allo stretto senza ulteriori incidenti. Molte delle sue decisioni sono degne di ammirazione, in quanto aveva dimostrato di essere stato capace di affrontare una delle più grandi sfide dell'Età delle grandi scoperte. Il difficile attraversamento dello Stretto è oggi riconosciuto come la più grande impresa singola della storia dell'esplorazione marittima. Un'epopea, degna di essere cantata da un novello Omero, che possiamo individuare in Pigafetta. Senza il diarista vicentino, non ci sarebbero giunte notizie dell'epica impresa.

Finalmente, usciti dallo stretto, si presentò innanzi a loro il Grande Oceano che gettò nel panico i cuori dei membri dell'equipaggio, convinti ormai che le traversie non sarebbero terminate e che le isole delle spezie fossero piuttosto lontane. Forse, irraggiungibili. Una specie di forte, rinnovato scoramento entrò nell'animo degli equipaggi, pur non avendo preso in considerazione, di doversi avventurare nella più grande distesa d'acqua di tutto il pianeta. L'ampia dimensione dell'Oceano Pacifico non sfiorava neppure la mente di Magellano. Questo immenso Oceano, di fatto, da solo comprende un terzo della superficie terrestre ed è il doppio dell'Oceano Atlantico. Nessuno, neanche Magellano, riuscì ad immaginare, quali ulteriori, immani, sfide naturali, l'Armata avrebbero dovuto affrontare. Per numerose giornate, i marinai non sapevano come passare il tempo.

Pigafetta, animato da una solerte e curiosa intelligenza, non poté fare a meno di confrontare la luminosità delle stelle dell'Antartico con quelle dell'Artico, allorché afferma:

Il polo Antartico non è così stellato come lo Artico. Se vede molte stelle piccole, congregate insieme; che fanno in guisa de due nebulose poco separate l'una dall'altra e uno poche offusche. [...] Quando eramo in questo golfo vedes-

²⁹ *Ivi*, p. 293.

simo una croce de cinque stelle lucidissime, dritto al ponente e sono giustissime una con l'altra³⁰.

Probabilmente la descrizione dello scrivano fa riferimento alla Croce del Sud, la più famosa costellazione dell'emisfero australe, che i naviganti europei vedevano bassissimo sull'orizzonte e che Pigafetta poteva facilmente confondere con la Cintura di Orione o con qualche altra costellazione. Il 18 dicembre 1520, quando l'Armata si trovò tra il continente americano e l'arcipelago Juan Fernandez, a ovest dell'odierna Santiago del Cile, Magellano ordinò ai piloti di indirizzarsi del tutto a ovest e di allontanarsi dal continente, veleggiando nell'Oceano Pacifico.

La traversata del Pacifico, libera da fortunali, fu devastata da una fame e da una sete mai conosciute. La penuria, per tanto tempo, di cibo e di acqua fece numerose vittime fra gli uomini dell'equipaggio, causate da una terribile malattia, allora del tutto sconosciuta, che risponde al nome di scorbuto. Pigafetta riporta fedelmente i patimenti degli uomini della Armata, scrivendo:

Stessemo tre mesi e venti giorni senza pigliare refrigerio di sorta alcuna. Mangiavamo biscotto, non più biscotto, ma polvere de quello con vermi a pugnate, perché essi avevano mangiato il buono: puzzava grandemente de orina de sorci, e bevevamo acqua gialla già putrefatta per molti giorni, e mangiavamo certe pelle de bove, che erano sopra l'antenna maggiore, acciò che l'antenna non rompesse la sartia, durissime per il sole, pioggia e vento. Le lasciavamo per quattro o cinque giorni nel mare, e poi se metteva uno poco sopra la brace e così le mangiavamo, e ancora assai volte segatura de asse. Li sorci se vendevano mezzo ducato lo uno e se pur ne avessimo potuto avere³¹.

Ma fu soprattutto lo scorbuto a mietere il maggior numero di marinai durante l'intera traversata: una malattia allora sconosciuta per la quale non c'era alcun rimedio. Magellano cercò di contrastare il morbo con qualche rimedio empirico, proveniente dall'esperienza dei popoli poveri dell'Europa. Gli uomini cominciarono ad ammalarsi uno dopo l'altro, decimando la ciurma. Sicché il viaggio divenne una vera e propria corsa contro la morte. Pigafetta ne descrive puntualmente i sintomi e il decorso del male. Narra, infatti: "Crescevano le gengive ad alcuni sopra li denti così de sotto come de sopra, che per modo alcuno non potevano mangiare, e così morivano per questa infermità"³².

³⁰ *Ivi*, pp. 300-301.

³¹ *Ivi*, pp. 308-309.

³² *Ivi*, p. 309.

Il cronista, puntuale nel riferire i fatti più drammatici, incontrati nella lunga navigazione, ci fornisce il numero tragico dei morti, causato dallo scorbuto: diciannove marinai e il povero gigante, di nome Paolo, catturato e cristianizzato, concludendo che “Molti altri ne soffrirono. Venticinque o trenta uomini si infermarono, chi ne le braccia, ne le gambe o in altro loco, sicché pochi restarono sani”³³. Mentre i marinai soffrivano e morivano, Magellano, Pigafetta e gli ufficiali di grado elevato sembravano misteriosamente immuni al morbo. Non si trattava, ovviamente, di miracolo, ma di una diversa dieta rispetto a quella poverissima di nutrimento vitaminico seguita dai marinai. In effetti, i graduati della Armata, pur condividendo lo scarsissimo e putrido cibo dell'intera ciurma (lo stesso Magellano si adattò a nutrirsi di topi), si alimentavano anche di un tipo di confettura, ad essi in dotazione, fatta di mele cotogne, ricche di vitamina C, che si dimostrò avere proprietà terapeutiche anti-scorbuto. Niente medicina miracolosa, dunque, ma effetti benefici della vitamina C. I naviganti non potevano saperlo, ma sarebbe bastato un cucchiaino di spremuta di limone o di arancia al giorno per risultare immuni allo scorbuto.

Ad ogni modo, Magellano non si arrese al morbo, ma con ferma decisione, convinse l'equipaggio a continuare la navigazione, convinto anche che, ormai, le Isole delle spezie non potessero essere poi tanto lontane. Si ingannava, anche perché gli era ignota la vastità dell'Oceano Pacifico. Comunque, dopo tanti tentativi di approdo in varie isolette che incontravano, del tutto disabitate e quasi del tutto prive di vegetazione. Ce ne dà, come sempre testimonianza il solito Pigafetta, allorché scrive: “In questi tre mesi e venti giorni, andasemo circa de quattro mila leghe in uno golfo per questo mar Pacifico (in vero è bene pacifico, perché in questo tempo non avessimo fortuna) senza vedere terra alcuna se non due isolette disabitate, nelle quali non trovassimo altro se non uccelli e arbori”³⁴.

Finalmente, il 21 marzo 1521, novantotto giorni dopo aver lasciato lo stretto, il martirio dei naviganti ebbe fine. Alle sei del mattino in lontananza, a una distanza di circa venticinque miglia, si delinearono due isolette, oltre a una terza più grande, all'orizzonte. La gioia si impadronì di tutti e tutto l'equipaggio, meno il severo Magellano, si mise a saltare e a ballare con grida di felicità. Di questo ritrovamento dà testimonianza, ancora una volta, il nostro Pigafetta, anche se erra nella data: “a 6 de marzo discoprissemo una isola al maistrale piccola e due altre al garbin. Una era più alta e

³³ *Ivi*, p. 310.

³⁴ *Ivi*, p. 314.

più grande delle altre due. Il capitano generale voleva fermarsi nella grande per pigliare qualche refrigerio”³⁵.

Nel libro di bordo, tenuto da Albo, abbiamo il resoconto, leggermente differente e, forse, più attendibile della scoperta. Vi leggiamo, infatti: “Quel giorno avvistammo terra, e quando ci avvicinammo vedemmo che erano due isole non molto grandi, e navigammo fra di loro dirigendoci a quella a sudovest e lasciandoci alle spalle l'altra a nordovest”³⁶.

Il 16 marzo furono avvistate le montagne di una grande isola. La flotta aveva raggiunto i confini orientali dell'arcipelago delle Filippine, costituito da più di tremila isole, per lo di piccole dimensioni. Si trattava delle isole di Luzon e di Mindanao, così chiamate con gli odierni nomi. Ma le sofferenze e i pericoli, causa l'aggressività delle popolazioni locali, non erano giunte al termine.

Mi riferisco alla morte di Magellano, incontrata in un'altra isola dell'arcipelago, chiamata Mactan, causa la bellicosità delle tribù locali, guidate da Cilapulapu, che aveva riunito intorno a sé tutti i villaggi che codardamente si sottomettevano all'armata straniera.

L'Ammiraglio, visto il tentativo inutile di sottomettere pacificamente i ribelli, per dimostrare la superiorità delle armi spagnole, decise di punirli duramente, facendo loro comprendere il pericolo che correvano a non sottomettersi al forestiero. In ciò ricordava il messianismo delle azioni di Cristoforo Colombo e di altri conquistatori, nella loro ossessione di mostrare agli indigeni la superiorità della cultura e del credo occidentale.

Il 27 aprile del 1521, il Comandante dell'armata con soli cinquanta uomini si presenta sulla rocciosa riva dell'isola. Improvvisamente l'esiguo schieramento si vede accerchiato da centinaia di mactanesi, che cominciano a lanciare loro contro ogni tipo di arma rudimentale: dalle frecce, alle lance e alle comuni pietre, scompaginando la misera truppa spagnola. Magellano, riuniti i suoi, invece di ritirarsi, ordina loro di incendiare i villaggi. L'azione risulta del tutto controproducente, perché inferocisce i nativi, che si scagliano con tutta la rabbia possibile contro gli invasori. Il primo a cadere morto è Cristovão Rebelo, figlio bastardo dell'Ammiraglio, raggiunto da una freccia avvelenata. Quest'ultimo, colpito nell'affetto paterno, come annichilito dal dolore si scaglia insensatamente contro i nemici con l'intenzione di fare loro il massimo danno. Invero, circondato da numerosi selvaggi, è colpito alla coscia da una lancia avvelenata, causandogli, come al figlio, rapi-

³⁵ *Ivi*, p. 319.

³⁶ *Ivi*, p. 320.

damente la morte. Gli avversari si gettano su di lui, gli tagliano la testa e la issano su di una asta, mostrandola all'Armada, che intanto si era raccolta sulle navi. Enorme impressione causa all'equipaggio la morte del Comandante, soprattutto per lo scempio che i nemici fanno del suo corpo. Ce ne dà, ancora una volta, dolorosa testimonianza il Pigafetta, che scrive:

Questi, connoissendo lo capitano, tanti si voltorono sopra de lui, che dui volte li botarono lo celadone fora del capo, ma lui, como bon cavaliere, sempre stava forte, con alcuni altri più de una hora così combattessimo, et, non volendosi più ritirare, uno Indio li lanciò una lanza de cana nel vizo, lui subito con la sua lancia lo amazò et lasciòli nel corpopoi volendo dar di mano a la spada, non puoté cavarla, se non meza, per una ferita de canna che haveva nel brazo. Quando visteno questo, tuti andarono adosso a lui; uno con un gran terciado, che è como una simitara, ma più grosso, li dette una ferita ne la gamba sinistra, per la quale cascò col volto inanzi. Subito li foreno adosso con lancia de fero e de cana et con quelli sui terciadi, fin que il specchio, il lume, el conforto et la vera guida nostra amazarono. Quando lo ferivano, molte volte se voltò indietro per vedere se erano tucti dentro li batelli: poi, vedendolo morto, al meglio potesemo. Feriti, se ritrassemo a li batelli che già si partivano. Lo re christiano ne haverebe aiutato, ma lo capitano, inanzi dismontassemo in tera, li [...] se non era questo povero capitano, niuno de noy si salvava ne li batelli, qierché, quando lui combatteva, li altri se retiravano a li batelli [...] fra le altre vertù, che eranin lui, era lo più costante in una grandissima fortuna, che mai alguno altro fosse. Supportava la fame più che tucti li altri et, più giustamente che homo fosse al monfo [...] e se questo fu il vero [...] ninguno altro havere avuto tanto ingenio, ni ardire di saper dare una volta al mondo como iá cazi lui haveva dato³⁷.

In riferimento alle doti di comandante di Magellano, fa eco al Pigafetta José Manuel Núñez de la Fuente, antropologo e storico dell'Università di Siviglia che, avendo ripercorso la rotta di Magellano nel triennio 1992-1994, otteneva dall'UNESCO per la rotta di Magellano la dichiarazione di Patrimonio dell'Umanità. Chiosa, infatti, Bergreen:

Al di là dell'eroismo e dei molteplici meriti che il fedele Pigafetta attribuisce a Magellano, tutti indiscutibili, i tratti che meglio distinguevano la personalità dell'insigne navigatore erano la sua volontà granitica e una fede incrollabile, con la quale affrontò tutte le imprese per tutti gli anni della sua vita, soprattutto, come è ovvio, la grande impresa della circumnavigazione del globo terrestre, assurgendo a eroe immortale³⁸.

³⁷ ANTONIO PIGAFETTA, *La mia longa*, cit., pp. 134-135.

³⁸ LAURENCE BERGREEN, *Oltre i confini*, cit., p. 395.

Così Magellano muore e riposa per sempre in quella disgraziata isola delle Filippine, sebbene la sua figura risorga successivamente come gloriosa e immortale per la Storia Universale. Chiosa, infatti, ancora Bergreen:

Nella fine di Magellano, Pigafetta, che era rimasto al suo fianco fino all'ultimo, vede il più fulgido esempio di nobiltà, di eroismo e di gloriosa accettazione del destino. Nel brano più commosso ed eloquente di tutto il suo diario, il cronista della flotta ricorda il Comandante ucciso, che in vita era stato oggetto del suo reverente amore: "Spero [...] che] la fama di un sì generoso capitano non debba essere estinta ne li tempi nostri. Fra le altre virtù, che erano in lui, era lo più costante in una grandissima fortuna che mai alcuno altro fosse al mondo: sopportava la fame più che tutti gli altri, e più giustamente che uomo fosse al mondo carteva e navigava, e, se questo fu il vero, se vede apertamente, niuno altro avere avuto tanto ingegno né ardire di saper dare una volta al mondo come già quasi lui aveva dato"³⁹.

Avviandoci ormai verso la conclusione della sovrumana avventura di Magellano, ci resta di dire brevemente che, dopo la morte del Comandante, assunsero il comando delle tre navi superstite, Juan Rodrigues Serano per la *Concepcion*, Duarte Barbosa per la *Trinidad* e Luis Afonso de Gois per la *Victoria*. Questi di comune accordo decidono di lasciare le Filippine e di recarsi senza indugi alle Molucche. Ancora una volta, però, il percorso si rivela piuttosto ostico, a causa della quasi impossibilità di muoversi nel dedalo delle oltre tremila isole che costituiscono l'arcipelago delle Filippine. Fortunatamente trovano due nativi, esperti nocchieri, che si rendono disponibili a guidarli fino alle isole delle spezie.

In queste ultime pagine del *Diario* di Pigafetta, troviamo la testimonianza della stima riverente e del trasporto affettuoso per il suo Ammiraglio, che elevano a giusto riconoscimento lo scrivano per il tanto tempo in cui era stato al suo fianco, sostenendone l'azione e le decisioni, spesso severe, forse intransigenti verso i suoi uomini. Al diarista si deve soprattutto, la difesa della memoria della straordinaria impresa, contro l'esiziale montagna di falsità levate agli occhi di Carlo V, da una turba di traditori come Juan Sebastián Elcano, che ammutinatosi con l'intero equipaggio della nave *San Antonio* nel Porto di San Julián, a sud del Brasile, era stato perdonato da Magellano che, conscio delle sue doti marinaresche, pur salvandogli la vita, l'aveva fatto mettere ai ferri per un lungo periodo. Elcano, di origine basca, aveva seguito a Siviglia il corso di marineria tenuto da Amerigo Vespucci, divenendo un abile pilota di vascelli. Ricondata in patria la

³⁹ *Ivi*, p. 396.

nave *Victoria*, si affrettò a inviare al re una lettera molto dettagliata contro Magellano e il suo modo di comandare. Il re lo convocò alla corte di Valladolid, per esporgli a voce il contenuto della lettera. Egli, cercando di mascherare tutte le sue malefatte, si abbandonò a denigrare di fronte al re la condotta di Magellano, come unico responsabile del fallimento dell'impresa. Il re gli credette e lo premiò, oltre che con una ingente pensione di cinquemila fiorini, anche con una sfera in cui era inciso il motto *Primus circumdediste me*, elevandolo al rango di cavaliere. Tuttavia gli avvenimenti, ma fortunosi per lui, che si susseguirono dopo la morte dell'Ammiraglio e di altri abili uomini dell'Armada, lo avevano favorito nella scalata a capitano della nave *Victoria*. Assurto, infatti, a questo posto di comando dal 21 settembre 1521, quando, colmate di spezie le due navi superstiti, la *Trinidad* e la *Victoria*, con gli ufficiali di bordo delle due imbarcazioni si decise, all'unanimità, di partire dalle Molucche e di fare ritorno in patria.

Purtroppo, la *Trinidad*, già piuttosto malridotta per le furiose burrasche oceaniche, colma di spezie, appena si mosse dal porto si arenò, essendo assai chiaro che non sarebbe stata in grado di affrontare un così lungo e pericoloso viaggio. Così l'equipaggio, guidato dai suoi comandanti decise di non partire se non prima di averla riparata e messa in condizione di affrontare il difficile ritorno. Elcano ne approfittò per partire con la sua nave *Victoria*, contento di poter portare una sua testimonianza al re contro Magellano, senza il pericolo di essere sconfessato dall'equipaggio della *Trinidad*. Così decise di partire dalle Molucche per fare ritorno in patria. Pigafetta si imbarcò con lui, con l'intenzione di fare la cronistoria degli avvenimenti che si sarebbero di certo succeduti durante il cammino di ritorno. In tale maniera poté salvare il suo dettagliato diario dalla partenza di Siviglia fino al ritorno.

Scrive, infatti, il più volte citato Laurence Bergreen:

Dall'elogio funebre di Pigafetta comprendiamo come il cronista dell'Armada fosse veramente distrutto dal dolore per la perdita del suo amatissimo Capitano Generale. Partito dall'Europa come giovane di belle speranze, con inclinazione per le lettere e una gran voglia di esplorare il mondo, dopo aver assistito alla morte dell'Ammiraglio, Pigafetta non riusciva ad immaginare chi avrebbe potuto sostituirlo. Tutto ciò che aveva visto oltre i confini d'Europa era per lui fonte di preoccupazione: invece di mostri, isole magnetiche, mari bollenti e sirene aveva visto uragani terribili, crudeltà e sofferenze di ogni tipo, e dappertutto esseri umani che vivevano in condizioni quasi inimmaginabili e dei quali non si poteva mai predire se avrebbero aggredito o salvato gli stranieri. [...] Nemmeno nella morte, però, l'Ammiraglio fu considerato unanime-

mente un eroe da tutti i suoi compagni d'avventura: anzi perfino alcuni di quelli che in vita ne avevano ammirato il coraggio e l'abilità si rifiutarono di glorificarne la fine⁴⁰.

Tuttavia, come informa Laurence Bergreen: “Con la sua dimensione epica di portata mondiale, la spedizione guidata da Magellano fa pensare all'antichità greca e romana, che proprio durante il rinascimento fu riscoperta e rivissuta con grande entusiasmo”⁴¹. Come sostiene Pietro Martire, contemporaneo di Magellano e primo storico del Nuovo Mondo “Assai più degni di eterna fama sono i nostri marinai che non gli Argonauti che navigarono con Giasone [...] E assai più degna di essere collocata fra le stelle è la loro nave che non la vecchia Argo, che navigò soltanto in Grecia attraverso il Ponto, mentre quell'altra di Magellano ha attraversato tutto l'occidente e l'emisfero meridionale, penetrando a fondo nell'oriente e tornando nuovamente a occidente”⁴².

Invero, facendo mie le parole di Bergreen, “Magellano e i suoi uomini incarnano un punto di svolta storico: le imprese e il loro carattere, nel bene e nel male, sono tali da risuonare ancora con grande potenza alla nostra immaginazione”⁴³.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 397-398.

⁴¹ *Ivi*, p. 568.

⁴² *Ivi*, pp. 568-569.

⁴³ *Ivi*, p. 569.

ALGUMAS VIRTUDES DA SEMIÓTICA NA PROBLEMÁTICA DA TRADUÇÃO¹

Manuel Frias Martins

1. A problemática da tradução é um dos muitos campos de trabalho semiótico, ou um campo onde as categorias, conceitos e procedimentos analíticos da semiótica permitem revelar particularidades do processo tradutório que se mantêm fechadas a outros instrumentos de pesquisa. Por outro lado, a semiótica, e particularmente a semiótica de orientação peirciana, tem trazido aos estudos de tradução uma mais-valia importante, quer em virtude do tipo de abordagem descritiva que privilegia na compreensão dos diversos modos de realização dos signos, quer sobretudo pela funcionalidade da metalinguagem que tem para oferecer ao investigador. Finalmente, e em consequência, é sobretudo a perspectiva unificada da semiótica que permite assegurar que toda a comunicação se baseie no mesmo princípio de significação e interpretação e, por isso, é a semiótica, ou o ponto de vista semiótico, que verdadeiramente permite que *a transposição entre diferentes sistemas de signos* seja também validada como tradução.

Esta validação semiótica da tradução não equivale necessariamente ao estabelecimento de um modo de trabalho orientado no sentido da identificação de um modelo universal do processo tradutório. O que a validação semiótica da tradução implica, isso sim, é um quadro *totalizante* da actividade tradutória, o qual interessa desenvolver segundo parâmetros que, embora por outra via, foram já enunciados por George Steiner do seguinte modo:

A 'theory' of translation, a 'theory' of semantic transfer, must mean one of two things. It is either an intentionally sharpened, hermeneutically oriented way of the totality of semantic communication (including Jakobson's inter-semiotic translation or 'transmutation'). Or it is a subsection of such a model with specific reference to interlingual exchanges, to the emission and reception of significant messages between different languages. [...] The 'totalizing' designation is the more instructive because it argues the fact that all

¹ Este texto faz parte de um estudo ainda inédito dedicado ao tema da tradução entendida num sentido cultural totalizante.

procedures of expressive articulation and interpretative reception are translational, whether intra or interlingually. (Steiner, 1992: 293-294)

Embora talvez pouco divulgados, os trabalhos da Escola de Tartu – sobretudo os de Peeter Torop, sucessor de Yuri Lotman no Departamento de Semiótica – constroem-se exatamente a partir deste mesmo entendimento. Peeter Torop propõe um entendimento da tradução como um sistema *total*, isto é, um sistema que tem no seu centro um conceito amplo de tradução (total), e vários tipos de tradução em posições satélites (textual, metatextual, intratextual, extratextual), os quais se encontram todos ligados entre si exatamente pelo facto de a tradução, enquanto processo, ser o mesmo em todos eles (Torop, 2000a).

Como se verá mais à frente, tenho algumas reservas em relação a várias das posições teóricas de Peeter Torop. Contudo, reconheço que a reafirmação de uma ideia total ou totalizante de tradução tem um alcance metodológico inquestionável. Ao defender que as inúmeras trocas comunicativas que têm lugar no interior da cultura se constituem em sucessivas traduções, aquela ideia de tradução como um sistema total ajuda a orientar a investigação em dois sentidos. Por um lado, no sentido de uma *estratégia descritiva* (e propriamente semiótica no seu alcance metodológico) dos modos de existência e realização da tradução como processo geral. Por outro lado, no sentido da compreensão metódica da *heterogeneidade semiótica*, isto é, do diálogo que se estabelece entre objetos artísticos particulares inscritos em diferentes sistemas sógnicos, mas mutuamente traduzíveis através de operações de transformação do processo de significação. Finalmente, tanto o quadro totalizante da actividade tradutória proposto por Steiner como o entendimento de Peeter Torop da tradução como um sistema total, confirmam a produtividade teórica e a flexibilidade metodológica do pensamento semiótico de Charles S. Peirce que, ele sim, fornece instrumentos fundamentais para se avançar de um modo produtivo no estudo do processo tradutório em geral.

Segundo o entendimento peirciano, o signo não é redutível ao lugar que pode ocupar numa estrutura segundo uma lógica espacial, é antes colocado num fluxo temporal. Aquilo que mais importa não é, para Peirce, a pertença do signo a um código ou a uma série de códigos previamente estabelecidos (e que o definiriam) mas, sim, o movimento de deslocamento e transformação dos signos, o qual acaba por representar as condições lógicas da própria existência dos signos ou do processo semiótico

no seu todo. Por isso, Peirce insiste inúmeras vezes na noção de “tradução”, associando-a sempre à ideia de semiose, ou ao processo em que o sentido de um signo, sentido esse que por si mesmo é inexistente, só surge na relação com a pragmática da comunicação ou tradução. Conforme afirma: “The meaning of a sign is the sign it has to be translated into” (Peirce, 1960: 132). A semiose (ou tradução *sígnica*) peirciana inscreve no seu seio o próprio conhecimento, ou a percepção que temos de algo, fazendo surgir o pensamento humano como uma série de representações ou traduções mentais de alguma coisa:

Thought (...) is in itself essentially of the nature of a sign. But a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed. Thought requires achievement for its own development, and without this development it is nothing. Thought must live and grow in incessant new and higher translations, or it proves itself not to be genuine thought. (Peirce, 1960: 594)

A semiose ou tradução *sígnica* peirciana(s) surge(m), assim, como um processo que pressupõe uma cadeia ilimitada de novos signos, novos textos, novas interpretações num quadro de continuidade circular que se constitui na condição normal da significação. Afastando-se do tipo de pensamento binário a que a tradição pós-cartesiana nos habituou, e ao contrário do pólo semiótico herdeiro dos trabalhos de Saussure, e dos respetivos modelos científicos de natureza binária, espacial e fixa, o polo semiótico peirciano assenta num imaginário ternário, temporal, e sobretudo num constante movimento do pensamento e dos saberes. Este facto tem importantes implicações epistemológicas e metodológicas. Por um lado, implica um entendimento da existência dos signos como um processo –em estreita ligação, aliás, com a típica lógica peirciana que é a da significação e não a do significado (ao contrário da linguística saussuriana e pós-saussuriana). Por outro lado, implica um modo de pensar os signos acima de tudo como momento de um processo de aquisição de conhecimentos por parte do sujeito que investiga, ou de permanente avaliação e pesquisa por parte deste e, consequentemente, como um processo sempre inacabado.

Articulada com as propostas da nova Escola de Tartu, a semiótica peirciana adquire uma relevância inquestionável. Apontarei a seguir algumas propostas de estudo nesse ambiente teórico. Começemos com as propostas de Peeter Torop.

2. É amplamente conhecido (e apreciado) o clássico texto de Roman Jakobson intitulado “On the Linguistic Aspects of Translation”, bem como a

identificação que, no quadro mais geral do seu estruturalismo binário, nele se faz dos três tipos de tradução: intralinguística (reordenamento dos signos verbais dentro da mesma língua), interlinguística (a tradução propriamente dita entre duas línguas) e intersemiótica (a transmutação de signos verbais em signos pertencentes a sistemas não verbais) (Jakobson, 1959: 261).

A eficácia da tipologia jakobsonian, e particularmente a da noção de tradução intersemiótica, deve hoje ser equacionada face à tipologia de Pëter Torop, da Escola de Tartu, que, no quadro da sua “tradução total”, propõe quatro tipos de tradução ou de semiose tradutória: 1) *tradução textual* (equivalente, no essencial, à tradução interlinguística jakobsoniana); 2) *tradução metatextual* (é a tradução de um texto completo, não somente num outro texto mas, antes, numa cultura como um todo, segundo um processo que inclui elementos metatextuais como, por exemplo, artigos acerca do autor e da sua obra, resenhas, anúncios, leituras públicas, citações e alusões, isto é, tudo quanto pode complementar a tradução textual e contribuir para a construção de uma determinada imagem do original numa outra atmosfera cultural); 3) *tradução interna ou intertextual* (deriva do reconhecimento de que não existem textos “puros”, e de que qualquer criador de um texto se baseia não só na sua poética própria, mas também em fontes externas, podendo ambas (ou nenhuma) ser reproduzidas no processo de transferência semântica); 4) *tradução extratextual* (corresponde à transmissão de um texto através de códigos linguísticos e não linguísticos e, portanto, àqueles casos em que o processo de tradução altera não só o texto, mas também a sua própria natureza, como acontece no romance em verso *Eugene Onegin* ao ser transposto para ópera ou filme, segundo o exemplo do próprio P. Torop) (Torop, 2000a).

As três primeiras classificações apresentam elementos interessantes na identificação de diferenças no interior da tradução interlinguística (recorrendo à fórmula jakobsoniana) e dos respetivos parâmetros de traduzibilidade. A relevância do seu valor teórico impõe, no entanto, algumas reservas quanto à sua aplicabilidade. Por exemplo, a segunda classificação (tradução metatextual), parece-me excessivamente dependente de uma atmosfera literária, quando, no fundo, o que se pretende designar é sobretudo um conjunto de envolvimentos sócio-culturais. Também na última classificação (tradução extratextual) não descortino qualquer avanço em relação à noção jakobsoniana de intersemiotividade ou de tradução intersemiótica. A presença da ideia de textualidade introduz um ruído tipicamente estruturalista que denuncia, mais uma vez, a excessiva tutela do literário (enquanto reali-

zação de linguagem) no imaginário teórico de Peeter Torop. Ao remeter sobretudo para a verificação das mutações operadas no texto literário (por exemplo, na sua passagem a ópera ou filme), e consequentemente para a percepção da natureza da sua linguagem e da respetiva coerência textual, ela dificilmente permite, ao contrário da classificação jakobsoniana, trabalhar com as semelhanças e as diferenças entre objetos artísticos intervenientes na tradução intersemiótica, particularmente ao nível da descrição do processo de realização sógnica, bem como da interpretação da transformação semântica da informação. Este problema não é, aliás, alheio ao próprio Peeter Torop, que acabou por se constituir em autor de um ensaio exatamente sobre a tradução intersemiótica, e com o qual vale a pena dialogar.

Em nome do seu modelo de tradução total, Torop tem, por um lado, de absorver a tipologia jakobsoniana na sua própria tipologia de *textualizações* e, por outro lado, de associar a noção de tradução intersemiótica à sua própria noção de *tradução total*. Vejamos cada um destes aspetos.

A) “Interlinguistic, intralinguistic and intersemiotic translation as pointed out by R. Jakobson are obviously describable on the basis of a single translation process model”, afirma Peeter Torop (Torop, 2000b: 72). O modelo tradutório que está implícito nesta afirmação é, obviamente, o do próprio P. Torop, e o processo tradutório é aquele que encontramos descrito nos seus quatro tipos de tradução (textual, metatextual, intratextual e extratextual). Apesar das reservas colocadas atrás, considero que os três primeiros tipos de tradução permitem avançar na identificação de particularidades relevantes do processo tradutório. Mas não considero necessário que, para serem verdadeiramente operativos, eles tenham de ser colocados fora da unidade descritiva das categorias jakobsonianas de tradução interlinguística e intralinguística, e incluídos num modelo outro centrado agora na ideia de *texto*. E isto é ainda mais evidente na questão da tradução intersemiótica jakobsoniana, a qual parece estar contida na (ou substituída pela) quarta classificação de P. Torop (tradução extratextual). Sobretudo aqui, a questão da *textualidade* é claramente contraditória com a necessidade de pensar a realização sógnica num quadro mais flexível de categorias semióticas. Porém, esta é a lógica obrigatória do paradigma da (nova) semiótica de Tartu, na medida em que os seus (novos) investigadores trabalham num quadro de grande dependência da herança estruturalista deixada por Yuri Lotman no domínio do *textocentrismo*, isto é, da centralidade que a categoria de *texto* tem no sistema conceptual

lotmaniano (o qual não é, aliás, estranho à epistemologia kantiana). Conforme refere Michail Lotman, referindo-se a Yuri Lotman e ao estruturalismo de Tartu:

Ju. M. Lotman was a Kantian. (...). Text is the thing itself (*Ding an sich*). One of Ju. M Lotman's favourite Scriptural passage runs: "The stone which the builders rejected, Is to become the head of the corner" (Psalm 118: 22). Text was the "rejected stone" of structuralism; Ju. M Lotman makes it the cornerstone of the Tartu school. Unlike for classical structuralism, for the Tartu school text is not a directly given reality but, as well as language, it is a problem, a black box, a thing in itself. Text is absolutely immanent in relation to extratextual reality (...). Text is a closed and independent structure (...) (Lotman, 2000: 26-27)

Este textocentrismo (literário) ecoa fortemente na tipologia de Peeter Torop, a qual nunca é alheia ao domínio da Poética e, conseqüentemente, ao mapeamento cognitivo da existência dos signos a partir da realidade literária (linguística). Enquanto tal, dificilmente a tipologia de P. Torop e da (nova) Escola de Tartu se pode constituir em alternativa semiótica à tipologia de Jakobson, particularmente à sua categoria de tradução intersemiótica.

B) Contudo, Torop quer ir ainda mais longe ao associar a noção jakobsoniana de tradução intersemiótica à sua própria noção de tradução total:

(...) Intersemiotic translation in R. Jakobson's sense becomes associated with all manifestations of total translation. (Torop, 2000b: 72)

Culture is a permanent process of intersemiotic translation. (Torop, 2000b: 96)

Estas posições não só são profundamente contraditórias com o esforço classificatório levado a cabo por P. Torop, como contradizem a própria noção de tradução total. Aquelas afirmações demonstram bem como o fantasma da categoria jakobsoniana, e da sua operatividade teórica, paira sobre o modelo de Torop, ameaçando corroer o quadro epistemológico e categorial em que este assenta. Na sua ânsia de absorver (negar) a categoria jakobsoniana, Torop atribui um excesso tal de funcionalidade à tradução intersemiótica que esta corre o risco de se tornar inoperativa enquanto conceito classificatório de realizações sígnicas específicas –à maneira, aliás, do que acontece, embora por razões diferentes, com o conceito de éfrase (Frias 2009). Em suma, a diluição da noção de tradução intersemiótica num espaço tão amplo de realização acaba por negar a tipologia de textualizações proposta pelo próprio P. Torop, tornando contraditório e metodologicamente pouco fiável o seu modelo global de entendimento do processo tradutório.

Considero que se impõe um conhecimento destas posições da nova Escola Semiótica de Tartu. Elas podem sugerir futuras investigações autónomas a quem se interessar por estas matérias. Além disso, partilho a conceção totalizante da tradução defendida por Peeter Torop, à semelhança do que acontece com as posições de George Steiner e sobretudo de Charles S. Peirce. Contudo, e pelas razões já aduzidas, no desenvolvimento do meu pensamento não irei recorrer à tipologia de P. Torop que foi descrita atrás. Irei manter-me, antes, na tipologia jakobsoniana e nas possibilidades de desenvolvimento teórico que ainda oferece, embora acrescentando-lhe a vitalidade das categorias teóricas da semiótica de Charles S. Peirce. Passemos, por isso, ao próximo episódio.

3. No quadro da semiótica geral de Peirce, para funcionar como signo um signo tem de levar à interpretação. Por outro lado, para fazer sentido um signo deve estar inscrito num qualquer código ou sistema (Ground, para Peirce). Por isso, os signos significam porque o conhecimento prévio que o intérprete tem das regras subjacentes ao modo particular de codificação desses signos lhe permite produzir signos-interpretantes: “A *Sign* is a Representamen with a mental interpretant” (Peirce, 1992: 274).

A semiótica de Peirce introduz, assim, um elemento dinâmico, designadamente através do elemento *interpretante* (ou “a representação mental do signo”, segundo Peirce), que é a terceira dimensão na relação triádica signo-objeto-interpretante. Para Peirce o objeto é aquilo que é significado e o interpretante é aquilo em que ele é interpretado. O interpretante é, portanto, a tradução necessária do signo. Mas o interpretante só existe exatamente porque existe como signo e, conseqüentemente, estando sujeito a ser ele próprio interpretado num processo contínuo. É nesse sentido que aponta a própria noção peirciana de signo como:

Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*. (Peirce, 1992: 303)

Há, assim, uma multiplicidade de possíveis signos-interpretantes ou traduções, pois cada signo é por sua vez determinado pela relação que o “primeiro” signo estabelece com o seu objeto. As sucessivas semioses tradutórias conduzem Peirce à noção de *semiose ilimitada*. Consideremos outra passagem:

A *Sign* is anything which is related to a Second thing, its *Object*, in respect to a *Quality*, in such a way as to bring a Third thing, its *Interpretant*, into relation to

the same Object, and that in such a way as to bring a Fourth into relation to that Object in the same form, *ad infinitum* (Peirce, 1992: 92).

Estas particularidades semióticas gerais permitem compreender o trajeto interpretativo *variável* da tradução enquanto conversão de uma língua noutra língua, e sobretudo o trajeto interpretativo da tradução intersemiótica enquanto transposição *criativa* de uma linguagem artística para outra, e desta ainda para uma outra e assim sucessivamente. O fenómeno tradutório é, seguindo Peirce, uma semiose interpretativa contínua. Assim o exige a própria dinâmica pragmática do pensamento:

There is no exception, therefore, to the law that every thought-sign is translated or interpreted in a subsequent one, unless it be that all thought comes to an abrupt and final end in death (Peirce, 1992: 284).

Esta continuidade permanente – ou aquilo a que Peirce também chama Synechism (num texto fundamental intitulado “The Logic of Continuity” ((Peirce, 1992: 242-268) – revela não só a amplitude com que se trabalha na tradução, mas sobretudo o *modo essencial* da semiose tradutória enquanto processo sempre inacabado.

A dinâmica de jogo contínuo com as ideias que está subjacente à tradução intersemiótica inscreve-a neste processo em que ela própria se institui em signo (ou representação) de um objeto primeiro. Mas a sua natureza criativa torna-a obrigatoriamente um signo outro que não o objeto, acentuando não só a arbitrariedade da representação, mas também a natureza complexa do próprio objeto. Peirce identificou este processo nos seguintes termos:

(...) In order that anything should be a sign, it must “represent”, as we say, something else, called its *Object*, although the condition that a Sign must be other than its Object is perhaps arbitrary (...). A sign may have more than one Object. Thus, the sentence “Cain killed Abel”, which is a sign, refers at least as much to Abel as to Cain, even if it be not regarded as it should, as having a “killing” as a third Object. But the set of Objects may be regarded as making up one complex Object. (Peirce, 1992: 230)

Para além de possibilitar uma clarificação teórica da amplitude do objeto, aquela noção de arbitrariedade da representação é particularmente relevante na tradução intersemiótica. A sua explicitação deve fazer-se agora através da articulação específica dos três tipos de interpretantes ou dos três modos de ação do interpretante, e que, segundo Peirce, se apresentam do seguinte modo: *Interpretante Imediato (ou Emocional)*, *Interpretante Dinâmico (ou Enérgico)* e *Interpretante Final (ou Lógico)*.

Numa das suas “*Letters to Lady Welby*”, Peirce clarificou aquelas categorias do seguinte modo:

My Immediate Interpretant is implied in the fact that each Sign must have its own peculiar Interpretability before it gets any Interpreter. My Dynamical Interpretant is that which is experienced in each act of Interpretation and is different in each from that of any other; and the Final Interpretant is the one Interpretative result to which every Interpreter is destined to come if the Sign is sufficiently considered. The Immediate Interpretant is an abstraction, consisting in a Possibility. The Dynamical Interpretant is a single actual event. The Final Interpretant is that toward which the actual tends. (Peirce, 1958: 414)

Tendo em conta estas três categorias peircianas, pode-se agora identificar os três momentos por que passa a tradução intersemiótica enquanto operação lógica. Num primeiro momento, a obra artística de partida (texto ou quadro ou qualquer outro objeto artístico) é uma possibilidade signica (uma abstração) à espera de se cumprir, digamos assim, mas orientando necessariamente a interpretação *num certo sentido* --graças ao(s) seu(s) interpretante(s) imediato(s)-- que o intérprete (escritor ou pintor ou músico, etc) dela faz. Consequentemente, a tradução intersemiótica, seja ela qual for em termos da natureza signica dos objetos de partida e de chegada, cumpre-se sempre por uma espécie de memória da obra de partida, evocando-a através de presenças dialógicas diversas. A interpretação da obra de partida é um dado relevante na tradução intersemiótica, mas a presença da obra de partida é obrigatória na obra de chegada, pois de outro modo a própria noção de “tradução” deixaria de fazer sentido e, consequentemente, estaríamos perante uma obra independente e sem qualquer relação com outra.

Num segundo momento, a tradução intersemiótica revela-se como interpretação graças ao *significado novo* que o intérprete (escritor ou pintor) atribui à obra de partida ou à *resemantização* de alguns dos seus signos operativos. As diferenças e semelhanças que identificamos entre obra de chegada e obra de partida (isto é, o confronto com o facto tradutório intersemiótico propriamente dito) revelam exatamente o momento em que o interpretante dinâmico pôs em marcha o processo de interpretação conducente a um resultado final.

Finalmente, confrontamo-nos com um produto final (uma tradução intersemiótica) autonomizado da obra de partida. Tendo a ver com a obra de partida graças à ação dos dois momentos anteriores, a obra de chegada é agora o resultado artístico oferecido em bloco; uma peça cujos níveis de significação se dão a ver como sendo equivalentes (na sua autonomia) aos

da obra de partida e que culminam, sob a forma de interpretante final, o processo interpretativo ou tradutório do interpretante dinâmico.

Bibliografia

JAKOBSON, ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in “On Translation”, Reuben Brower (org), *Harvard Studies in Comparative Literature*, 23, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, (1959) pp. 232-239.

LOTMAN, MICHAEL, *A Few Notes on the Philosophical Background of the Tartu School of Semiotics*, in “European Journal for Semiotic Studies”, (2000) pp. 23-46.

MARTINS, MANUEL FRIAS, *Entre Écfrase e Tradução Intersemiótica*, in “Letras & Ciências” *As Duas Culturas de Filipe Furtado, Livro de Homenagem*, Organização de Carlos Ceia, Miguel Alarcão e Iolanda Ramos, Lisboa, Caleidoscópio, (2009) pp. 425-432.

PEIRCE, CHARLES, *Collected Papers*, Charles Hartshorne & Paul Weiss (orgs.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.

PEIRCE, CHARLES, *The Logic of Continuity*, in *Reasoning and the Logic of Things*, Keneth Laine Ketner & Hilary Putnam (orgs.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992 pp. 242-268.

PEIRCE, CHARLES, *Selected Writings*, Philip Wiener (org.), New York, Dover Publications 1958.

STEINER, GEORGE, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press 1992.

TOROP, PEETER, *La traduzione totale*, Tradução de Bruno Osimo, Modena, Guaraldi Logos 2000a.

TOROP, PEETER, *Intersemiosis and intersemiotic translation*, in “European for Semiotic Studies”, vol 12, (2000b) pp. 71-86.

PALAVRA, MITO, CRIAÇÃO
NOTAS SOBRE *PHOTOMATON & VOX*
E *ÚLTIMA CIÊNCIA* DE HERBERTO HELDER

*Jorge Augusto Maximino*¹

O meu amigo António Fournier incitou-me a falar e a escrever sobre *Photomaton & Vox* de Herberto Helder². Livro já mítico, do mesmo modo que o seu autor. Livro com um título revelador da potência criativa do poeta e do fascínio pela imagética. Experimenta-se nele uma fabulosa linguagem poética na encruzilhada dos géneros e expondo a relação intrínseca com outras artes.

Falamos por isso de um livro exemplar. Livro exemplar, paradoxal, inclassificável. É um livro de poesia e não é tão-só um livro de poesia. Porque é um livro também de ensaio, de reflexões essencialmente sobre poesia e sobre o lugar do poético na época contemporânea. Livro com textos de maturações diversas e de variadas modulações da própria linguagem poética.

Trata-se de uma obra multifacetada sobre a experiência da memória e sobre a experiência poética do mundo, sobre o real e sobre a “impossibilidade que conduz à realização poética”³, como bem observou António Ramos Rosa, comentando outros poetas e críticos de poesia. Nesta obra de Herberto Helder fica bem vincado que é nessa experiência da “impossibilidade do real”, perante essa impotência do sujeito poético ou impossibilidade de que falava Maurice Blanchot em *La Part du feu*, e perante a aguda consciência crítica, que é gerada uma poética. Sabemos que desde Bau-

¹ IELT- Universidade Nova de Lisboa. O autor não segue o Novo Acordo Ortográfico. O autor é também membro do CLEPUL-U. Lisboa e do Grupo *Imaginalis*-Univ. Porto Alegre, Brasil.

² Este ensaio tomou forma a partir de uma intervenção no “Colóquio internacional Photomática & Voltaica” (sobre *Photomaton & Vox* de Herberto Helder), realizado na Universidade de Turim em Março de 2018.

³ ANTÓNIO RAMOS ROSA, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, vol. 1, Lisboa, Ed. Caminho, 1979, p. 22.

delaire, há um século e meio, a consciência crítica e ensaística passou a ser um posicionamento essencial da arte poética, numa atitude que é ao mesmo tempo uma das portas de entrada da própria literatura na modernidade. Desse ponto de vista e desde esse momento literário fundador da modernidade, consciência poética passou a ser equivalente a consciência crítica.

É nesse quadro que este livro concentra uma parte significativa das temáticas e das formas dos textos que constituem a obra de Herberto Helder. Nele o autor condensou uma forma modelar de construção poética e os eixos estruturantes que aspergiram outros dos seus livros (livros anteriores e livros posteriores). O que de certo modo justifica que uma das suas temáticas seja a morte, que surge em contraponto à temática do trabalho da escrita, vector ligado ao nascimento e ao renascimento, que aqui emerge como auto-retrato ou auto-*photomaton*; auto-retrato da vida e da vocação do poema, ou ainda metáfora da vida no mundo contemporâneo e do absurdo do real. Por este livro perpassam, por conseguinte, enquanto espaço autobiográfico que também é, registos diversos de uma época – desde a atitude pós-niilista, a presença em África e a guerra colonial, movimentos vários: anarquismo, *beat generation*, Maio de 68, vanguardas artísticas (poesia concreta, objectivismo, entre outras).

Mas, acima de tudo, em *Photomaton & Vox* ficou ancorada uma poética, que é ao mesmo tempo uma metapoética da própria obra de Herberto Helder⁴. *Photomaton & Vox* ocupa assim um lugar de dupla função: texto e ponto de alimentação energética do texto. Recorrendo a terminologia da química e da física, podemos dizer que este livro serve de gerador, porque passou a constituir uma espécie de fermento criativo, um ponto de propulsão de vasos comunicantes com toda a obra poética de Herberto Helder, que por sua vez geram outros pontos de propulsão numa dinâmica de circularidade. Daqui irradiaram estruturas “orgânicas” de textos e temáticas de livros anteriores que encontramos nos seus livros seguintes. É um caso singularíssimo de construção poética. Trata-se de um processo criativo que tem neste livro, por estes motivos, o seu princípio activo. Princípio de

⁴ Assinale-se aqui, além dos vários textos de António Ramos Rosa sobre a poesia de Herberto Helder, também a incontornável leitura de duas obras fundamentais. Uma que foi um dos primeiros ensaios em Portugal sobre a obra herbertiana: MANUEL FRIAS MARTINS, *Herberto Helder – Um silêncio de bronze*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983; outra, que constitui a abertura de um diálogo ensaístico com a mesma poesia: SILVINA RODRIGUES LOPES, *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval, 2003.

entrelaçamentos vários e que podemos associar ao processo ou à teoria do *Rizoma*⁵ de Gilles Deleuze e Félix Guattary, proposto para as línguas e aplicável à literatura e ao processo de criação artística em geral. Princípio activo sem um centro, agindo simultaneamente a partir de vários centros⁶.

Processo onde também a ideia do fragmentário concentra a sua energia fundamental, integrando a noção de múltiplo e de uno, que aqui se fundem como se se tratasse de um processo de heteronímia às avessas. O que pode ser visto como uma subversão do projecto heteronímico pessoano ou da forma que tomou a sua influência na obra de Herberto Helder, um certa contaminação de que advém neste livro uma fragmentaridade do retrato e da voz. Fragmentações sucessivas que sugerem uma cosmovisão do texto:

Desde a obscuridade / de tudo que tudo / é inocente. Nunca se pode ver a noite toda de súbito. [...] A truculência / que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura / brusca. Porque ela mostra as devastações / magnéticas / da matéria. *Na frase vejo os fulcros da pessoa*⁷.

É também significativo comprovarmos neste livro uma experiência estética de circularidade num vai-vém entre vida e poesia, um imaginário entre vida e literatura. Uma atitude próxima do raciocínio de Gilles Deleuze em “La littérature et la vie”, no qual sublinhou que “O fim da arte não é a arte mas sim a vida”⁸. Há a vida e a sua representação é veiculada por múltiplos imaginários. Sendo a esse título, quanto à obra de Herberto Helder, justíssima a observação de Maria Estela Guedes, no seu livro *A obra ao rubro de Herberto Helder*⁹, relativamente à presença constante de elemen-

⁵ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Rizoma* [*Rhizome*: 1976], trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, pp. 14-15: “O mundo tornou-se caos, mas o livro continua imagem do mundo, caosmos-radícula, em vez de caosmos-raiz [...]. 1º e 2º Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo.” Observe-se que nesta perspectiva, a escrita parte de uma premissa de exigência outra, pois “Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir.” (*Ivi*, p. 10)

⁶ “Há sempre algo de genealógico na árvore, não é um método popular. Pelo contrário, um método de tipo rizoma só pode analisar a linguagem ao descentrá-la noutras dimensões e noutros registos. Uma língua não se fecha nunca sobre si mesma, senão em função de impotência.” *Ivi*, p. 17. Note-se também que para os mesmos autores “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou de segmentaridade, estratos, territorialidades; mas também linhas de fuga, de movimentos de desterritorialização e de de-sestratificação.” *Ivi*, p. 8.

⁷ HERBERTO HELDER, *Photomaton e Vox*, p. 8.

⁸ GILLES DELEUZE, “La littérature et la vie”, in *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.

⁹ MÁRIA ESTELA GUEDES, *A obra ao rubro de Herberto Helder*, S. Paulo, Escrituras Editora, 2010.

tos do mundo vegetal, animal e mineral. Na verdade esses elementos constituem um campo de imagens que são por si só grandes marcadores do discurso como por exemplo a recorrente imagem do sangue, frequentemente aquele a que o sujeito se refere como “[...] esse sangue estrangulado na minha memória.”¹⁰, imagem central no livro *Última Ciência*¹¹.

Memória que funciona aqui como cais do texto, lugar de entrada e saída de palavras, de passagem de imagens fabulosas, imparáveis: “Até quando pode a memória, e enquanto pode, sou o actor e o espectador cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irónica”¹². Fica assim vincada a procura, pela escrita, de uma saída do tormento da memória do mundo. Aqui temos portanto, objectivamente a escrita como saída, tarefa em emergência: “Era a escrita –escrita exercida como caligrafia do mundo, texto apocalipticamente corporal”¹³. O *façer* do poema que agora é objecto de relato, objecto de exercício de memória, permite falar desse fazer da *escrita* como saída, como espaço dos possíveis porque “[...] a poesia foi uma acção terrorista, uma técnica de operar pelo medo e o sangue”¹⁴.

É significativa esta referência à tarefa da escrita como exercício e como estado onírico, mas também como fuga ou indagação, pois se trata de “caligrafia do mundo”, sendo a poesia uma “técnica” de um *modus vivendi*. No mesmo fragmento, ainda, conclui-se, com a justificação da escrita poética como saída, num pensamento reversível pois tem a poesia como vida ou a vida como poética: “Se quisesse, apresentava-me como vítima da escrita, da inocência, da neurose e suas instâncias psiquiátricas e psicanalíticas; uma vítima da mitologia do fogo e da água, das razões misteriosas da morte, e transfiguração [...]”¹⁵.

É claro que este “Se quisesse” remete aqui para essa *técnica*, a arte que permite o engendramento do processo criativo da escrita poética, em que se recorta aqui o real como uma categoria, princípio ou cosmovisão do poema. Lembramo-nos aqui desse assinalável conto de *Os Passos em Volta* publicado em 1962 por Herberto Helder, que começa exactamente com formulação idêntica: “Se eu quisesse enlouquecia. Vi coisas terríveis [...]”

¹⁰ HERBERTO HELDER, *Photomaton & Vox*, cit., p. 8.

¹¹ ID., *Última Ciência*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

¹² ID., *Photomaton & Vox*, cit., p. 10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ ID., *Photomaton & Vox*, cit., p. 110. (Sublinhado nosso)

A tremenda verdade da criação poética é esta vontade de poder na construção do texto que se expõe simultaneamente como conhecimento de si e do mundo, pois o processo criativo abre para a subjectividade e funde alquimicamente, num mesmo acto, saber e emoção, conhecimento intuitivo do mundo e conhecimento especulativo do mundo.

Tremenda verdade deste campo literário que nos permite demonstrar que a linguagem poética se move numa situação-limite, na procura de uma saída, uma abertura para os mundos possíveis. E que, neste contexto, o próprio sujeito poético assume claramente deste modo: “o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem”¹⁶. A *agonia da linguagem* corresponde à situação radical do humano, circunstância de onde emana a linguagem própria da palavra poética. Situação-limite que justifica o poema como urgência da palavra e a urgência do poema como saída para essa situação-limite, e que se torna, objectivamente, a causa e consequência da poesia. Desse modo o poema exprime e expande essa situação como tensão, na exacta medida em que induz um movimento em que se apropria de um real que a palavra produz e no qual se circunscreve a sua energia ou pulsão.

Esta escrita poética parte esteticamente dessa pulsão, simultaneamente urgência e apelo cósmico, apelo da palavra a um devir inominável, originário, inocente; apelo da memória ou mito, ou tão só de uma imaginária infância mítica do mundo. Uma tarefa que opera e altera o sujeito. Bachelard lembrou que a “função principal da poesia é transformar-nos”¹⁷. Talvez por isso, em obras poéticas com um pensamento admiravelmente poderoso como *Photomaton & Vox* de Herberto Helder seja tão intensa, e eventualmente incómoda, a amostragem do processo criativo enquanto lugar de transmutações, sendo matéria concreta deste livro e seu centro operativo.

Através deste processo, a poesia mostra-se como indagação para atingir o fulcro de uma anterioridade, num movimento de linguagem que constitui uma espécie de fuga da dilacerante totalidade do real. Neste livro denso, o sujeito do poema não hesita, afronta o mundo na sua verdade. Podemos por isso dizer que neste livro o poético nasce de uma dupla afirmação: o poema só é possível porque abdica de uma deserção, erigindo-se concomitantemente a poesia em sistema de vida, em missão elemental do ser e da linguagem, em missão ontológica.

A escrita do poema torna-se, por conseguinte, um acto de criação com implicações sérias e graves. Visa o “eu” do sujeito criador enquanto

¹⁶ *Ivi*, p. 129.

¹⁷ GASTON BACHELARD, *L'Intuition de l'instant* [1932], Paris, Livre de Poche, 1994.

pensamento de outro “eu”, enquanto atitude autocrítica e de absoluta alteridade¹⁸. Em transformação e total compressão, expõem-se no texto sinais essenciais: sangue, morte, vida. Contrariamente à obra de outros autores contemporâneos como António Ramos Rosa, nesta obra poética a violência do mundo é transmutada numa espécie de fermento criativo do texto, que o acompanha e que lhe incute uma dinâmica de velocidade, como magma interior do texto. É uma força que gera uma plasticidade que funde imagens e palavras nesse processo de construção poética, no qual se atenua a própria violência e se transforma em movimento verbal e imagético como discurso.

A nossa realidade, que continua cada vez mais violenta e cada vez mais virtual, sempre constituiu cenário de possíveis mutações do “eu”. Lembrese que nos últimos anos do século XIX Nietzsche vislumbrou o advento de um novo tipo de homem, de um estado antropológico distinto, considerando o modo de ser e de sentir do indivíduo numa perspectiva clássica, existente desde tempos míticos, imemoriais. Em suma, uma nova forma de “Eu”, que não é passível de se cinscrunscrever na rígida couraça da individualidade e da consciência. Na criação poética, os aceleradores da realidade ou as suas velocidades, têm consequências concretas no plano dos discursos, muitos deles rementendo para uma certa “dialéctica da negatividade”¹⁹ ou para modos específicos de enunciação, incluindo a ausência ou diluição da noção de sujeito²⁰.

Se a experiência poética é uma experiência da ausência do ser, como disse Maurice Blanchot²¹, ela é também a experiência em que se opera, simultaneamente, a reconfiguração da vida e da morte e ainda, nos textos deste livro, a reconfiguração do conceito de mito, uma vez que esta construção poética “é também uma coisa do imaginário, porque a paisagem brota do seu mesmo mito da paisagem.”²². A separação entre as palavras e o mundo

¹⁸ PAUL RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

¹⁹ THEODOR ADORNO, *Dialéctica negativa* [*Negative Dialektik*: 1966], Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2009.

²⁰ Considerando a poesia portuguesa contemporânea, é importante referir aqui Manuel Frias Martins, num breve balanço sobre a poesia dos anos 70 a 90, exactamente sobre a problemática do sujeito na poesia com o tempo “o apagamento da poesia” no capítulo “A Poesia Portuguesa Contemporânea: O Dito e o Não Dito”, exactamente sobre a problemática do sujeito: MANUEL FRIAS MARTINS, *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Arion, 2000, pp. 67-97.

²¹ MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 107: “O poema é mais a nossa ausência do que a nossa presença porque começa por fazer o vazio.”

²² HERBERTO HELDER, *Photomaton e Vox*, cit., p. 133.

é radical nesta experiência. Por isso nela se visa justamente o reencontro com o real depois dessa libertação ou distanciação, em que se integra esse elemento essencial em poesia: a morte, obsessivamente presente tanto em *Photomaton & Vox* como em *Última ciência*, com imagens desse confronto ou dilaceração, contra a qual a escrita vive, porque se constitui em forma de resistência. A tarefa é um mergulhar nesse confronto ou dilaceração como noite do cosmos, nomeando com a poderosa energia verbal os seres e as coisas, restabelecendo os laços vitais entre os homens, as coisas e o mundo. Nomear é fazer renascer, fundamento da escrita.

A tarefa da poesia reside, pois, nesse nomear que é movimento do sujeito para fora de si, um outrar-se, um “pensamento do exterior”²³ que implica um pensar da multiplicidade como marcador universal. Movimento onde a matéria poética é corpo e linguagem. Energia e desejo de construção no campo de batalha do humano enquanto lugar de invenção e combate entre as imagens da ausência e da presença numa consciência da perda da unidade originária. O que institui densidade urgente à palavra poética é o silêncio que ela contém como expressão de ausência, uma espécie de explosivo que se vai atenuando à medida que se embrenha caoticamente no tempo do poema ou na sua noite, transformando-se em potência criativa. A construção do poema é um caminho junto ao abismo, um acto vertiginoso, um exercício paradoxal de memória e apagamento como processo. Um mecanismo inconsciente da consciência que deflagra entre poética e crítica.

O poema resulta, por isso, numa forma de fogo, no qual ele próprio produz a única luminosidade que reconhece no cosmos. Em *Última Ciência* o sujeito expõe uma linguagem que suga a luz de qualquer esmero analítico, progride anarquicamente no caminho aberto. Esse seu discurso está consignado em imagens que se justapõem numa mecânica própria de conflagração, como se o vocabulário fosse tubagem com bolas de enxofre. Como se a sintaxe tivesse de percorrer um caminho ascendente para ser estilhaçada, acompanhando os metamorfismos de uma soberana substância.

Não há centro mas sim vários pontos de irradiação neste discurso. Elementos de propulsão como pontos cardeais que se vão multiplicando, através de mecanismo rizomático. Forma desesperada da impossível unidade. O que é esta “matéria obscura de morte”? A ausência? Expressão de um silêncio sobre algo que se oculta? Angústia expressa da ausência de

²³ MICHEL FOUCAULT, *La pensée du dehors*, Saint Clément, Fata Morgana, 1986.

sentido, da unidade ou somente forma renovada da criação? São por isso estes “enxames de imagens estelares” uma prova de que a escrita poética é ainda uma tentativa de resposta à questão insanável: porque escrevemos?

Assim, a construção do poema será ao mesmo tempo o desmoronar e o desvelamento do próprio mistério da linguagem. Impõe-se a pergunta: porque razão há em *Última Ciência* elementos de uma linguagem apocalíptica? Uma espécie de auto-destruição do próprio discurso, numa linguagem que procede pelo sufoco constante, que nos deixa suspensos em imagens e movimento de desintegração, entre dores de parto, acidentes, cataclismos geotérmicos, sangue?

Porque sabemos da criança ou pela criança, coisas graves sobre o mundo atormentado? Toda esta tormenta, da parte de um sujeito com a consciência despedaçada, convoca a urgência (de uma saída) como uma fuga, um pensamento para fora da realidade do discurso, numa procura de outra realidade.

Entramos na leitura desse livro como se a função do leitor fosse desviada para a de espectador, em simulação teatral, sob invocações, momentos expressivos de incitamento:

Não cortem [...] Não talhem [...] Não arranquem. Não talhem a placenta transbordada toda em sangue e morres e ressuscitas e transmudas-te em matéria radial de escrita. [...] “onde se escreve mãe e filho diante, a sombria habilidade de bombear o sangue de um vaso para outro”²⁴.

E reitera-se nele a temática da morte: “Sou uma ciência sangue”; “Sou um lugar que transborda”; “Eu entrava na morte, era o filho da estrela”²⁵.

“A Morte é o lugar da afirmação do Eu”²⁶, observou John Jackson em *La Question du Moi – Un aspect de la modernité poétique européenne*. O processo de escrita poética é um campo de batalha do homem no mundo, nas suas condições e circunstâncias históricas, o que constitui sua arena de trabalho. Condições que constituem a sua arena de trabalho não propriamente de uma procura de sentido para o mundo mas em virtude da impossibilidade de um sentido do ser no mundo. Dessa impossibilidade, dessa consciência da noite do homem, resta a ideia ou mito de um lugar para a palavra poética.

²⁴ HERBERTO HELDER, *Última Ciência*, cit., p. 16.

²⁵ *Ivi*, p. 26.

²⁶ JOHN JACKSON, *La question du Moi: un aspect de la Modernité Poétique européenne*, Paris, Librairie José Corti, Paris, 1998, p. 38.

Em *Photomaton & Vox* o sujeito alimenta com o seu imaginário essa noite²⁷ ou substância nocturna do enigma, e dela precisa porque trabalha a utopia como invenção prometeica e descentramento, transposto para o corpo do texto poético: “Desapareceram os centros da vida, centros de audaz inteligência onde se teceu, à volta, o pavor da morte [...]”²⁸ Descentramento que sugere aqui como princípio discursivo, princípio activo de enunciação²⁹. Por isso o sujeito nos vinca bem, também neste quase-retrato de homens isolados em ilhas, do homem e da vida humana como solidão ou desterro da linguagem. De que resulta ainda, em *Photomaton & Vox*, a imagem da ilha que se pode ler como metáfora espacial do trabalho da escrita do poeta, porque, em absoluta solidão “É preciso *inventar de novo* o edifício palpável das convenções: [...] amar a vida³⁰”.

Concluindo, direi que se desenha em *Photomaton & Vox* uma paradoxal visão fragmentária da multiplicidade como poética e enquanto necessidade intrínseca ao processo criativo e ao desafio do indizível, que Juarroz designava expressão do “espaço do impossível”. Na verdade estamos aqui perante o principal desafio da palavra poética, que se situa no domínio da linguagem: “O mundo é a linguagem como invenção. A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)”³¹.

O processo de escrita deste livro é o resultado de um acto criativo complexo, de inexorável carga simbólica, uma vez que se trata de uma abordagem problemática do poema e do poético, que deixa em suspenso cenários constituídos como sinais em mutação, traços, vertigens, imagens de um discurso em turbulência.

Em suma, estamos perante um discurso mitográfico que prossegue uma *invenção* enquanto trabalho de memória, que resulta em desafio e legitimação

²⁷ Pela confluência temática, permito-me reenviar aqui para “O rosto da matéria negra”, capítulo III da primeira parte dessa obra de MANUEL FRIAS MARTINS, *Matéria negra. Uma teoria da literatura e da crítica literária*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Cosmos, 1995, pp. 125-146.

²⁸ HERBERTO HELDER, *Photomaton & Vox*, cit., p. 14.

²⁹ Descentramento do “eu” ou dos pontos de enunciação, de que o conceito de *rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattary pode ser visto como imagem metafórica, pois “O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma anti-memória. [...] Contra os sistemas centrados.”, sendo que “O sistema-radícula ou raiz fasciculada é a segunda figura do livro que se reclama da nossa modernidade” e portanto “Há rupturas no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem uma linha de fuga.”; GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Rizoma*, cit., pp. 52-53 e p. 12.

³⁰ HERBERTO HELDER, *Photomaton & Vox*, cit., p. 14. (Sublinhado nosso)

³¹ *Ivi*, p. 138.

da sua própria criatividade; situa-se nele a procura da verdade no discurso ou verdade da poesia como acontecimento, elemento autográfico: a escrita poética é uma saída da crise, da ruína da linguagem. Ou, por outras palavras, um movimento que gera em si mesmo a necessidade de transgressão, num discurso que se transforma de certo modo em configuração alegórica ou “*figural*”, para utilizar o termo de Jean-François Lyotard, autor que insistiu no carácter irreduzível do discurso artístico como verdade da arte: “A verdade não se encontra na ordem do conhecimento, ela encontra-se na sua desordem, como um acontecimento”³².

³² JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 135. (Tradução nossa)

POESIA, PENSIERO, AMORE
INTORNO A GIOIE DELLA VISTA
DI DÁMASO ALONSO

Pino Menzìo

Un eccellente esempio del valore di pensiero della poesia è rinvenibile in alcune composizioni della raccolta *Gioie della vista* di Dámaso Alonso, pubblicate in varie sedi tra il 1954 e il 1957 (e quindi coeve a quelle confluite nel volume *Hombre y Dios* del 1955), ma edite nella loro interezza solo nel 1981. Un primo testo dalla notevole profondità concettuale è *Luce alla cieca*.

Mi chiedo un'altra volta:
cos'è la luce senza un occhio che la guardi?

Sì, noi diciamo:
“Accendimi la luce; spegnila”,
“Alla luce della luna”,
“Che luce, in questi soleggiati giorni d'autunno”.

Tutto sensazione, illusione.
Tu interpreti la luce, che era tenebra, occhio,
così come le onde della radio
sono silenzio e distanza,
finché un ricevitore le coglie e le trasforma.

Ah, onde della luce, cieca tenebra¹.

A prima vista, *Luz a ciegas* pare una poesia marcatamente antropocentrica, in ciò conforme a un assetto abbastanza costante nel pensiero poetico di Dámaso Alonso. Se si vuole, la si direbbe quasi kantiana, nel suo gesto di subordinare la realtà esterna, il mondo fisico e fenomenico, ai modi umani della sua ricezione. Proprio in tal senso, la luce ‘è fatta’ per l'occhio umano (“Cos'è la luce senza un occhio che la guardi?); al punto che, se l'occhio non c'è, viene meno anche la luce – anzi, la luce diviene il

¹ DÁMASO ALONSO, *Gioie della vista*, a cura di Pino Menzìo, postfazione di Alejandro Duque Amusco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 13.

proprio opposto, si fa notte abissale o “cieca tenebra”, non esiste più, o non è più percepibile come fenomeno. A una lettura più attenta, però, la poesia rivela un significato diverso e più complesso, attraverso il suggerimento (del tutto corretto in termini fisici) che la luce è in realtà un’onda elettromagnetica, sostanzialmente analoga alle onde radio. Questo esplicito parallelismo porta subito a un cambio di prospettiva, con buona pace dell’antropocentrismo: perché, sì, la luce ‘è fatta’ per l’occhio umano, ma a sua volta l’occhio umano ‘è fatto’ per la luce – nello stesso ed esatto modo in cui l’onda radio è fatta per l’apparecchio ricevitore, ma questo a sua volta è fatto per l’onda radio: “Così come le onde della radio / sono silenzio e distanza, / finché un ricevitore le coglie e le trasforma”. In altri termini, quella che pareva una finalità monodirezionale e antropocentrica (il fine ultimo della luce è essere vista dall’occhio umano: “Cos’è la luce senza un occhio che la guardi?”) si risolve in una relazione vicendevole, in un percorso circolare e reciproco in cui ciascuno dei due poli (occhio e luce, apparecchio e onda) è il fine dell’altro.

Questa riflessione, suggerita con evidenza dal testo, implica almeno tre importanti conseguenze. In primo luogo, per Dámaso Alonso, la luce è tale in quanto è *interpretata* dall’occhio umano (“Tu interpreti la luce, che era tenebra, occhio”) – o addirittura in quanto è *creata* dall’occhio umano, secondo un tema che percorre tutta la raccolta (“I miei occhi inventori creano la luce”; “Grazie per i miei occhi. / Perché i miei occhi creano, perché inventano la luce”)²: il che non può non richiamare alla memoria il celebre e discusso frammento postumo di Nietzsche secondo cui “no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni”, con l’immediata postilla che “già questa è un’*interpretazione*”³ – assunto tutt’altro che eversivo, e tuttora fra i più pertinenti per descrivere la condizione del soggetto contemporaneo.

In secondo luogo, per *Luz a ciegas*, ogni percezione, anche quella apparentemente più immediata (come nel caso della luce), è sempre interpretazione; e in parallelo, la trasparenza della percezione sensibile, tanto cara al realismo filosofico ingenuo, non è altro che illusione (“Tutto sensazione, illusione”). In tal senso, oltre che illusorio, l’appello all’immediatezza sensibile e all’oggettività del mondo è propriamente “una chiusura, che rassicura e soffoca nello stesso tempo”⁴: perché la realtà ‘così come appare’

² *Ivi*, pp. 9, 43.

³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1885-1887*, tr. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1975, p. 299 (7 [60]). Il corsivo è nel testo originale.

⁴ GIANNI VATTIMO, *Della realtà. Fini della filosofia*, Milano, Garzanti, 2012, p. 45.

non parla mai da sé, non è auto-evidente nella sua concretezza bloccata, coesa e indiscutibile, ma ha sempre bisogno di essere interpretata; e perché “è proprio interpretando il mondo – e non pretendendo di descriverlo nella sua datità ‘oggettiva’ – che si contribuisce al suo cambiamento”⁵.

In terzo luogo, se la luce è fatta per l’occhio, e l’occhio è fatto per la luce, questi due poli non sono pensabili separatamente, disgiunti l’uno dall’altro; non sono cioè isolabili come soggetto e oggetto della percezione, ma si danno solo nella loro intima relazione reciproca. In termini più radicali, ma con la massima evidenza, non c’è nulla al di fuori della relazione: la quale, suggerisce Dámaso Alonso, è anche sempre e necessariamente affettiva. Questa connessione è infatti implicita nella stessa metafora della luce, usualmente impiegata (e interpretata) come simbolo della conoscenza intellettuale, concettuale e astratta: e che però, nell’intera poesia di Dámaso Alonso, si amplia e si fa saldo testimone che la luce (*rectius*: la luce naturale, non quella artificiale-tecnologica) è sempre inseparabile dal calore, dalla fiamma degli affetti, dall’amore come spinta alla creazione, alla generazione e alla fioritura.

In tal senso, un’altra poesia di *Gozos de la vista* dalla notevole profondità di pensiero è *Quella rosa*.

Evochiamo il colore e il disegno. Quella rosa
di ieri (che era così bella), quando chiudo gli occhi,
rinasce dalla sua notte. Io la chiamo: viene,
è qui. Linee d’aria ne tracciano la forma,
con il languido spiovente di quel petalo quasi
staccato. Brace gialla, mi arde nella tenebra.
E arderà per sempre. Ma dove? in che giardino?
a che sole? in quale sera?

Nervo del ricordo
che ancora, amante, palpiti! A tergo del pensiero,
per ultime gallerie, nelle più oscure grotte
della mia mente, si popola uno spazio senza spazio,
e vi arde una fiamma di colore giallo.
Per sensibile scala sale fino al pensiero.
Rosa nel mio pensiero, eternamente giovane⁶.

Dámaso Alonso risponde direttamente alla caducità della rosa, alla sua natura effimera e transitoria, con un senso di *pietas*, con l’intenzione (o

⁵ *Ivi*, p. 120.

⁶ DÁMASO ALONSO, *Gioie*, cit., p. 53.

l'atto esplicito) di conservarne “per sempre” la memoria, grazie a quel “nervo del ricordo / che ancora, amante, palpita”. A questo scopo, in prima approssimazione, la poesia sembrerebbe mirare a una sorta di idea platonica della rosa, via via più distante dal dato sensibile, capace di fissarla per sempre nella memoria del poeta (“Per sensibile scala sale fino al pensiero. / Rosa nel mio pensiero, eternamente giovane”) – anche se, va detto, Platone propriamente esclude tale possibilità, giacché la raffigurazione artistica, in quanto imitazione degli oggetti, è per lui copia di una copia rispetto alle idee, *mimesis* senza alcun valore conoscitivo, approssimazione (o franco inganno) che dista tre gradi dalla verità autentica. In ogni caso, nel senso particolare che stiamo illustrando, è indubbiamente 'platonico' Mallarmé, che in un celebre passaggio di *Crise de vers* affida alla poesia il compito di evocare il fiore assente da tutti i mazzi, ovvero l'idea stessa della rosa, la sua “nozione pura”.

A che scopo, tuttavia, la meraviglia di trasporre un fatto di natura nella sua quasi evanescenza vibratoria, secondo il gioco della parola; se non perché ne emani, senza la noia di un vicino o concreto richiamo, la nozione pura.

Io dico: un fiore! e, fuori dall'oblio in cui la mia voce relega alcun contorno, come altro dai calici noti, musicalmente si leva, idea stessa e soave, l'assente da tutti i *bouquets*⁷.

Anche a una prima comparazione, però, si avverte subito che la prospettiva di Dámaso Alonso è del tutto diversa da quella di Mallarmé, perché in *Aquella rosa* ciò che domina non è l'idea del fiore, il mallarmeano cristallo di diamante della sua luce fredda; è l'assoluta (e ardente) fisicità creaturale della rosa, cui già in *incipit* il poeta risponde evocandone “il colore e il disegno”, e soffermandosi sull'intima, lacerante bellezza del “languido spiovente di quel petalo quasi / staccato”. Proprio a fronte di questa piena fisicità testuale e poetica, l'autore mostra un'estrema eleganza intellettuale laddove, contro ogni evidenza, dichiara di affidare il ricordo della rosa al “pensiero”: quando è totalmente chiaro che qui la rosa è *salvata nella poesia*, in questi versi che la descrivono nel suo splendore e nella sua delicatezza. In altri termini, anche qui si ripropone con forza una funzione centrale della scrittura poetica: quella per cui, con Benjamin, la poesia si fa indice di un tempo messianico posto fuori della storia, nel quale tutto ciò

⁷ STÉPHANE MALLARMÉ, *Poesie e prose*, a cura di Valeria Ramacciotti, tr. it. di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Milano, Garzanti, 2005, p. 303. La traduzione è leggermente modificata.

che è andato perduto nel corso degli eventi, consumato dalla propria caducità creaturale, verrà salvato. Di ciò si fa pegno anche la straordinaria forza affermativa della poesia alonsiana, di cui *Aquella rosa* dà stupenda testimonianza: con la pienezza e il calore umano del disegno, la gratitudine per la bellezza della rosa, la volontà di descriverla in termini di rinascita e presenza – e infine con la certezza della chiusa, la cui sola forza poetica sembra farsi garante di un tempo eterno, posto oltre le alterne vicende umane e la caducità di ogni cosa.

Non da ultimo, anche al di là di Dámaso Alonso, si può supporre che questa forza affermativa sia uno dei tratti più certi della grande poesia, e una delle ragioni più profonde del significato che essa continua ad avere per i lettori, nonostante le circostanze economiche, tecnologiche, sociali o mediatiche apparentemente avverse. Ciò accade probabilmente per ragioni legate alla sua valenza ontologica, al suo costituirsi come “una *crescita nell'essere*, un aumento d'essere”⁸ dell'oggetto raffigurato, che è sottratto alla casualità e opacità degli eventi, e trasposto su un piano di verità più alto: il tratto affermativo della poesia risulta così iscritto nella sua stessa costituzione, ovvero a un livello precedente rispetto alla scelta del tema e al suo sviluppo affettivo e tonale. Proprio per questo, anche quando dà conto delle peggiori lacerazioni e sofferenze umane, anche quando è piena di dolore, la poesia riesce ad aprire comunque una speranza, a dare un significato a ciò che ne appare privo, a disporre una vicinanza o partecipazione che riscatta e consola l'esperienza del male, ogni sconfitta altrimenti muta, opaca e senza riscontri.

A questo punto, merita far convergere i suggerimenti di pensiero dei testi che abbiamo esaminato. Da un lato, *Luz a ciegas* afferma la natura interpretativa di ogni esperienza, l'impossibilità di guardare la realtà 'dall'esterno', di chiamarsi fuori da quella reciproca e continua rete di relazioni che costituisce il mondo. Dall'altro lato, *Aquella rosa* afferma (e testimonia) la capacità della poesia di farsi carico della caducità del mondo, accettandola e al tempo stesso contrastandola, con un atto di trasposizione testuale, di salvazione di ogni creatura fragile e transeunte nel ricordo poetico. Ora, dall'incrocio di questi temi emergono alcune considerazioni più ampie, che rispondono da vicino a un'intenzione implicita della poesia alonsiana. In tal senso, ci si può domandare se a) la luce che, sotto forma di onda oscura, percorre lo spazio cosmico di *Luz a ciegas* per essere interpretata dall'occhio umano, e per

⁸ HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1989, p. 175. Il corsivo è nel testo originale.

illuminarlo insieme con il mondo; e b) la luce che, in *Aquella rosa*, dalla notte e dall'oscurità si fa fiore, corolla, “brace gialla [che] arde nella tenebra”, diffondendo al contempo chiarezza e calore – non siano in realtà la stessa cosa: una radiazione di fondo (una luce-calore, una luce calda) che percorre l'universo e che è pronta a farsi poesia, e quindi a salvare nel ricordo la caducità di ogni cosa, perché è *sin dall'inizio poesia*.

Questo è appunto ciò che ritiene Dámaso Alonso, come emerge dal sonetto che apre *Hombre y Dios, Mi tierna miopía*, la cui “esatta luce” non ha nulla a che vedere con la percezione sensibile, ma coincide senza residui con la “chiara poesia”: poesia che in chiusa, nei termini più espliciti, si identifica con la verità stessa di Dio.

Scioglimi, tenera miopia, con la tua
nebbia soave, di questo mondo
la dura traccia, e creami un secondo
mondo di smagliata fantasia,

più tenero e più dolce; e poi ancora
chiudimi la notte in cui mi immergo
in volo al terzo mondo, più profondo:
esatta luce e chiara poesia.

Dio (come a un bimbo che suo padre
alza a cavalcioni, ma porta solo al petto
prima, perché non tema il grande scatto)

mi velò di questi nulla la struttura,
per alzarmi – nella disfatta del reale –
alla sua verità, al suo poema⁹.

Tale “poema”, che rappresenta direttamente l'essenza più profonda, la verità stessa di Dio, rinvia con evidenza alla forza creatrice divina quale si è esplicitata all'inizio dei tempi, con un atto di creazione liminare che è al contempo amore, attenzione, cura, forza di legame. Da un lato, risulta così fondata metafisicamente (e creativamente), in Dámaso Alonso, l'identità di poesia e amore; e dall'altro lato, si configura per il poeta, e più in generale per ogni soggetto umano, il compito di corrispondere a questo progetto iniziale, di proseguirne l'azione generativa e costruttiva, il “fertile sogno”¹⁰ di compimento, secondo le linee che lo guidano: cioè continuando

⁹ DÁMASO ALONSO, *Poesía y otros textos literarios*, a cura di Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1998, p. 361.

¹⁰ *Ivi*, p. 385.

a ri-creare il mondo nel segno dell'amore, della partecipazione e della cura, in ossequio a quella *Creación delegada* che dà il titolo al primo dei *Quattro sonetti sulla libertà umana di Hombre y Dios*, e che costituisce uno dei temi principali della raccolta¹¹.

In realtà, la presenza di questo progetto di fondo (nei termini di *Λμξ a ciegas*, l'esistenza di un'onda, radiazione o messaggio che sin dall'inizio percorre l'universo, quale eco dell'accensione cosmica primordiale) è indiziaria e spesso contro ogni evidenza: basti pensare al costante emergere del male, della lacerazione e della violenza nel corso delle vicende umane, personali e collettive. Ciò non sfugge allo stesso poeta, ad esempio dove descrive un cosmo vuoto, silente e immerso nella tenebra, in cui l'invocazione umana resta senza risposta: in *A los que van a nacer* di *Oscura noticia* ("Sarete / indagine, e grido senza replica")¹², o in *Hombre* di *Hijos de la ira*, dove l'essere umano è descritto come "malinconico grido", come amaro, inesausto e sterile lamento che è "il denso incubo / di un monologo eterno, senza risposta" – e dove, in chiusa, nella raffigurazione dell'uomo come un cane che geme nella notte, è esplicito il riferimento alla nietzscheana morte di Dio.

Si è perso il tuo padrone?

No: è morto.

In notti profonde è marcito il tuo padrone,
ormai è solo più polvere di stelle!

Lascia, lascia questo grido,
questo pianto inutile, senza eco, nel vuoto.
Perché nessuno ti sentirà. Solo. Sei solo¹³.

Fra l'altro, tale opzione nichilista appare latente anche nei punti di maggior pienezza teologica della poesia alonsiana, come ad esempio nella chiusa dell'eponima di *Hombre y Dios* ("Se io mi annullo, anche tu scompari", con riferimento a Dio)¹⁴: chiusa di cui è stato ampiamente analizzato il valore mistico e la prossimità al pensiero di Angelus Silesius¹⁵ – e che però fatalmente richiama, al lettore italiano, la "ateologia" di Giorgio

¹¹ Sul tema cfr. PINO MENZIO, *Gioie della vista: la poesia come felicità dello sguardo*, in DÁMASO ALONSO, *Gioie*, cit., pp. XIII-XVI.

¹² DÁMASO ALONSO, *Poesía*, cit., p. 160.

¹³ *Ivi*, p. 330.

¹⁴ *Ivi*, p. 373.

¹⁵ Cfr. PINO MENZIO, *Gioie*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

Caproni, quale emerge in particolare nel *Proverbio dell'egoista* che chiude i *Versicoli del controcaproni*: “Morto io, / morto Dio”¹⁶.

Ad ogni modo, già solo per la loro forza affermativa, per la loro semplice e ferma enunciazione testuale, la luce-onda di *Luç a ciegas*, ovvero la luce ardente di *Aquella rosa* (espressioni di quella luce-calore che, in forma di poesia, sin dall'inizio anima e tiene insieme l'universo) configurano un compito, un appello: quello di corrispondere alla valenza poetica di tale luce calda, cioè all'amore, alla partecipazione e alla forza di legame che la sostanziano. Ciò può essere declinato in molte forme concrete; ma in ogni caso, la facoltà poetica così individuata è a disposizione di ognuno, che sia poeta o no. Per il poeta che voglia in qualche modo richiamarsi alla creazione divina, si tratterà di provare a rinnovare ogni volta quel gesto iniziale, nella sua sorgività e pienezza: si tratterà ad esempio, con Ungaretti, di “popolare di nomi il silenzio”, di “risillabare le parole ingenue”¹⁷, ripercorrendo e riattivando quell'atto di nominazione aurorale che è intimamente depositato nel mondo – se è vero, con Benjamin, che “l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio”, e che in tale “lingua delle cose stesse [...] s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina”¹⁸. Oppure si tratterà, con Dámaso Alonso, di prolungare il fecondo progetto divino (“Quando / penso, opero, rido, creando Creazione, / prolungo a Dio il fertile suo sogno”)¹⁹, ovvero di spiritualizzare il mondo (“Perché, libero, uso la libertà per creare dello spirito, / per creare di più, più libertà, per creare poesia”)²⁰: se è vero che già nel gesto divino originario vi è, accanto alla creazione del mondo materiale, l'instaurazione di un principio spirituale che lo eccede.

Come già detto, però, la facoltà poetica di cui stiamo parlando è a disposizione di ciascuno, anche se non è poeta: perché ciascuno può guardare il mondo con uno sguardo poetico, cioè con lo sguardo specifico e costitutivo della poesia, che contempla la realtà con amore, attenzione, cura e intima partecipazione. Se si vuole, si tratta di uno sguardo che, come il ricevitore di *Luç a ciegas*, è sintonizzato sull'onda radiante, sulla luce calda

¹⁶ GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 724.

¹⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 208, 265.

¹⁸ WALTER BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 70, 63.

¹⁹ DÁMASO ALONSO, *Poesía*, cit., p. 385.

²⁰ *Ivi*, p. 388.

che percorre l'universo, sul progetto generativo che lo ispira dal principio: e che quindi “*attrae*, antenna d'amore, centro d'amore trascorrente”, si fa “amante ricettore delle segrete onde emanate”²¹. In questo senso, ciascuno (e non solo il poeta) può attuare l'aumento d'essere proprio della poesia: può apporre un segno più alla negatività del reale; può contrastare il predominio dell'economia e delle tecnoscienze; può provare a tenere insieme il mondo, anziché lacerarlo ulteriormente – gesti intimamente poetici nonostante il loro aspetto prosaico, la loro applicazione nascosta, la loro fatica estranea ad ogni enfasi. Allo stesso modo, a ciascuno (e non solo al poeta) spetta il compito di abitare la domanda di fondo evocata dalla poesia alonsiana: se la scelta di questi comportamenti sia la risposta a un appello determinato, o non sia invece una scommessa o un atto unilaterale, comunque capace di dare un senso all'esperienza umana.

²¹ ID., *Gioie*, cit., pp. 5, 17.

(RE)ESCRITA E MUNDOS PARALELOS EM ANA TERESA PEREIRA¹

*Ana Isabel Moniz*²

*Sinto que há um mundo invisível,
que tudo está ligado, não acredito no acaso*³.
Ana Teresa Pereira

Se, como num sonho de Jorge Luís Borges, existe um único autor, intemporal e anónimo, faz sentido perguntar se todas as ficções não passam de variantes de algumas, poucas, histórias (ou de uma única história), e se não existe apenas um pequeno número de personagens, sempre as mesmas, como actores cansados que representam, noite após noite, diferentes papéis⁴.

Parto da afirmação de Ana Teresa Pereira em *Como se o Mundo Existisse* (2021), para tentar caracterizar a autora, bem como o processo de criação dos seus textos, tendo em conta o processo de reescrita que caracteriza a sua produção, como se de várias versões de um mesmo texto se tratasse.

Trata-se de uma obra que desde a publicação do seu primeiro livro, *Matar a imagem*⁵, em 1989, continua a provocar a atenção e a suscitar a curiosidade do leitor, testemunhado pelos inúmeros estudos, leituras e reflexões críticas sobre a sua produção literária. Desde o género policial ao fantástico, ao maravilhoso, ao gótico, às *ghost stories* e até mesmo ao *western*, a escrita de Ana Teresa Pereira dá a ver o processo de criação-significação, no qual é possível depreender-se a herança artística e literária que a autora

¹ Este ensaio aprofunda e expande uma temática trabalhada em: ANA ISABEL MONIZ, *Outros diálogos na obra de Ana Teresa Pereira*, in “Revista Islenha”, Funchal, Madeira, Junho-Dezembro, 2007, pp. 107-115.

² (Universidade da Madeira e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa). A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

³ Entrevista de Ana Teresa Pereira concedida a Alexandra Lucas Coelho, *Normalmente sou vampiresca*, in “Suplemento Leituras - Público”, 17 de Julho, 1999, pp. 1-3.

⁴ ANA TERESA PEREIRA, *Como se o Mundo Existisse*, Lisboa, Relógio D’Água, 2021, p. 89.

⁵ Obra galardoada com o Prémio Caminho de Literatura Policial, em 1989.

acumulou ao longo do processo de leituras e de experiências. “Nós somos feitos das histórias que lemos em crianças”, afirma a autora⁶.

Para a criação desse universo singular, e por vezes inquietante, povoado de sombras e de duplos, a autora recorre de modo insistente às mesmas pulsões, através da repetição de lugares, de histórias, de personagens que se deslocam de um para outro livro, recuperando nomes, características, tempos e espaços particulares. Trata-se de um processo que parece orientar a sua construção ficcional assente na recriação de mundos encenados que se desdobram e se repetem de uma história para outra: “Todas as histórias são encenações de imagens. Cada história é a criação de um universo para uma imagem (ou uma sensação) de uma fulguração”⁷.

Imagens que operam como mecanismo da amplificação do sentido e que dão a ver a estratégia de Ana Teresa Pereira para a criação dos seus universos ficcionais. Desse modo, reinventa os esquemas significativos do seu imaginário, contribuindo frequentes vezes para uma unidade textual que assegura a referência e a ligação a outros textos. “Em tempos pensava que todas as histórias eram uma só, a luta entre o anjo bom e o anjo caído, e sempre à beira do abismo”, afirma Karen, personagem que dá título ao livro publicado em 2017.

A autora, para quem “[e]screver era como mergulhar as mãos em argila”⁸, ou seja, “criar formas que depois voltavam à massa amorfa”⁹, abre assim vias de abordagem do seu imaginário ao propor ao leitor, nessa metáfora da concepção da própria escrita, o esquema de repetição implícito no acto de moldar palavras para (re)construir formas e sentidos para logo depois se voltarem a recriar. Uma imagem que também se poderá encontrar no primeiro capítulo de *As Rosas Mortas* (1998), pela voz da protagonista, quando afirma: “Vesti a T-shirt branca de trabalho e sem tomar duche fui para o atelier [...] enterrei os dedos na massa mole [...]”¹⁰, deixando adivinhar uma possível conjugação com uma preferência da própria autora: “Quando estava a escrever *As Rosas Mortas* volt[ei] a de-

⁶ EAD., *Karen*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2016, p. 22.

⁷ RUI MAGALHÃES, *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Coimbra, Angelus Novus, 1999, p. 87.

⁸ ANA TERESA PEREIRA, *A Noite mais Escura da Alma*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 13.

⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰ EAD., *As Rosas Mortas*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 67.

senhar, a modelar, a mexer em barro... Queria reviver...”¹¹. Pontes que se estabelecem entre o real e o ficcional, entre a vida e o texto, desdobradas em distintas formas de expressão, não sem deixar de mostrar a reversibilidade da matéria que enforma o mundo e a escrita.

É essa estratégia de (re)criação de formas e de imagens, de reprodução de esquemas que conduzem à circularidade da própria narrativa, moldando personagens, lugares e objectos – a ilha, a casa, a torre, o quarto, o jardim, as flores, os pássaros, o nevoeiro, a livraria, os jeans, as camisolas de lã, as telas, o vinho, o queijo –, que a autora adopta para traçar um movimento de “transformação em realidade de uma espécie de texto primordial, em infinita reescrita”¹². É nesse sentido que o destino da “história é o apagamento. Ela apaga-se pela emergência de outra história que assim repete o processo até ao infinito”¹³. São, pois, estruturas de sentidos que se moldam e se criam, que se constroem e se desconstroem, voltando a construir-se na incessante busca de uma leitura dos universos ficcionais de Ana Teresa Pereira.

É neste sentido que, de modo insistente, a reserva de imagens que marca a configuração de uma mitologia pessoal no trajecto dos textos da autora abre possibilidades de leitura do seu imaginário e propõe ao leitor outros caminhos invisíveis, permitindo aproximar-se da visão de Umberto Eco. Através da voz do autor-modelo a que recorre em *L’Ile du jour d’avant*, o autor assinala a “angústia da influência” suscitada pela emergência, consciente ou inconsciente, de um legado de experiências e de leituras que se cruzam e que sempre tendem a acompanhar o acto da escrita:

Enfin, si de cette histoire je voulais extraire un roman, je démontrerais encore une fois que l’on ne peut écrire sans faire le palimpseste d’un manuscrit retrouvé – sans jamais parvenir à se dérober à l’Angoisse de l’Influence¹⁴.

Uma perspectiva que se poderá aproximar da visão teórica de Gérard Genette, ao referir-se ao palimpsesto¹⁵, definindo-o como uma filigrana

¹¹ Entrevista de Ana Teresa Pereira concedida a Regina Louro, *Ana Teresa Pereira: Retrato da escritora no seu labirinto*, in “Público” Magazine, de 11-8-1991, pp. 34-36.

¹² AMÂNDIO REIS, *O Livro Encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*, Lisboa, Colibri, 2015, p. 24.

¹³ RUI MAGALHÃES, *O Labirinto do Medo*, cit., p. 87.

¹⁴ UMBERTO ECO, *L’Ile du jour d’avant*, Paris, Grasset, 1996. p. 459.

¹⁵ “Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’on peut y lire, par transparence, l’ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement: hypertextes), toutes les œuvres dérivées d’une œuvre antérieure, par transformation

secreta, um desenho invisível que em qualquer texto tende a orientar formas e imagens que contribuem para dar sentido ao texto, através do legado de leituras precedentes. Desse modo, para além do material que lhe fornece a vida, um livro sustenta-se também de outros textos que o precedem, apelando assim para a dimensão infinita e virtual da literatura universal.

A problemática da intertextualidade e, por conseguinte, da reescrita como sua explicação processual, reside nessa possibilidade de serem encontradas influências implícitas que se apresentam como uma chave para a leitura do imaginário. “Qu’est-ce le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur”¹⁶, afirma Baudelaire, ao comentar as reflexões de Thomas de Quincey.

Também Julia Kristeva, em *Semeiotikè* (1969), aludira a esta questão ao reflectir sobre o jogo de relações textuais na prática do discurso literário. Ao abordar o texto como uma permuta de enunciados que se cruzam com outros textos, define o texto literário como “une écriture réplique (fonction ou négation) d’un autre (des autres) texte(s)”¹⁷. Logo, a lembrança de outros textos assim como também de outras artes permite entender como o lido se enquadra no vivido, estabelecendo, dessa forma, a comunicação entre o real e a ficção. Significa que a obra de Ana Teresa Pereira, numa inevitável aproximação da “angústia da influência” referida por Umberto Eco, tende a convocar o diálogo com referências de natureza vária que, entre outras, abarcam literatura, cinema, música e pintura.

Algumas vezes na vida sentira que estava num lugar que existia dentro de si mesmo [...] numa casa de campo de uma novela de Henry James, na casa de praia dos livros de Iris Murdoch. E agora estava a acontecer outra vez. Aquele local era familiar porque existia também dentro de si. Como a livraria dos sonhos¹⁸.

Desse insistente diálogo com outras linguagens, as referências que de modo recorrente sobressaem nos seus textos, mostram citações de poetas

ou par imitation. De cette littérature au second degré qui s’écrit en lisant, la place et l’action dans le champ littéraire sont généralement et fâcheusement méconnues (...) Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu’à la fin des textes. Celui-ci n’échappe pas à la règle: il l’expose et s’y expose. Lira bien qui lira le dernier”, in GERARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1982, p. 16.

¹⁶ CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres Complètes*, T. I. (Claude Pichois dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 505.

¹⁷ JULIA KRISTEVA, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1969, p. 181.

¹⁸ ANA TERESA PEREIRA, *A Noite mais Escura*, cit., p. 17.

e de escritores, evocações de narrativas, filmes, reflexões sobre telas, músicas, vozes que se cruzam nos seus livros, transpondo as fronteiras dos seus universos referenciais para se fazerem ouvir, num outro registo, nas malhas da sua escrita:

Ele trouxe-me livros, *The Glimpses of the Moon* de Edith Wharton, *Chesdy Place* de Richmal Crompton [...].

Também me trouxeram um leitor de CD. Van Morrison, *Astral Weeks*, Mark Eitzel, *West, 60 Watt Silver Lining*...

- As tuas canções... - disse ele.

- Sim.

- Nunca te cansas de o ouvir.

- Não Henry James e Irish Murdoch. Edith Wharton e Richmal Crompton. E no lugar da minha obsessão por Keith Jarrett, as canções de Mark Eitzel¹⁹.

Uma escrita permeável a outras vozes e a outros registos que se vêm juntar na configuração de outras modalidades discursivas e artísticas, seja através da música, da tela ou do papel, da caneta ou do pincel. “À equivalência entre escrever e pintar, escrever e encenar, escrever e representar, subjaz uma tarefa comum de realização, isto é, de transformação em *realidade* de uma espécie de texto primordial, em infinita reescrita”²⁰.

Através de um “efeito de criação para produzir real”, metamorfoseando o texto em realidade, nesse trabalho de “uma arquitectura (cenografia?) elementar, mas essencial de *construção de maquetas*”²¹, a autora molda a sua obra através de quadros vivos de imagens que conduzem ao acontecimento, ou seja, ao texto. Para Ana Teresa Pereira, a base da criação literária parece assentar precisamente nas infinitas variantes que se prolongam nas suas histórias, em outros livros, fazendo expandir o texto nesse constante diálogo intertextual e inter-artes.

[...] voltaria a tirá-lo de si, era nos livros que o reencontrava, e ainda havia tantos livros, queria entrar de novo no seu mundo, um mundo negro, um globo negro onde tudo estava ligado²².

Mundos que fazem despertar as potencialidades da escrita, orientadas para esse espaço de trocas da imaginação, onde se cristalizam as imagens e se configuram os temas que suportam o seu imaginário:

¹⁹ EAD., *Karen*, cit., p. 23.

²⁰ AMÂNDIO REIS, *O Livro Encenado*, cit., p. 24.

²¹ FERNANDO GUERREIRO, *Da importância dos substitutos*, Prefácio in AMÂNDIO REIS, *O Livro Encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*, Lisboa, Colibri, 2015, p. 11.

²² ANA TERESA PEREIRA, *O Ponto de Vista dos Demónios*, Lisboa, Relógio D'Água, 2002, p. 17.

Uma das formas de felicidade em que acreditarei sempre é o regresso aos livros que num ou noutro momento foram a minha casa: uma novela de Henry James, um longo romance de Iris Murdoch, uma história de Truman Capote, os vales, charnecas, quedas de água, ribeiros e passagens rochosas das aventuras de Enid Blyton, que ainda fazem parte da minha geografia interior²³.

Nesta perspectiva, a Literatura, como a arte em geral, representa um jogo de forças de um imaginário partilhado, impondo-se como uma função explicadora do mundo e levando a uma reinvenção das diferenças pela mediação decorrente desse confronto com o real.

Os filmes de Andrei Tarkovski [...] não eram cinema, eram outra coisa, falam dessa responsabilidade universal, da relação de cada um de nós com o mundo e com o todo. Falam de um regresso ao espiritual [...] e da religião no seu verdadeiro sentido, a ligação com tudo o que existe, e é talvez por isso que se devem olhar como quadros, onde tudo tem a mesma importância, as pessoas, a chuva, as imagens religiosas, as pedras, as árvores, os cães [...] E a água entre as pedras, a música de Bach, o tempo, uma folha de erva, a chama de uma vela. E a nostalgia²⁴.

No confronto com esses outros discursos que habitam o seu imaginário, a produção literária da autora implica um acto de interpretação por parte do leitor na sua tentativa de compreender o acto poético como um acto de fala que encontra na linguagem, nas palavras, uma corporalidade própria e em função da qual, as coisas surgem como objectos distantes à espera de serem captadas nas suas secretas realidades: “A relação dela com o invisível. Em toda a parte, como uma escrita”²⁵. Caberá, pois, ao escritor, desmontar a palavra, o nome, na recriação do mundo que esse acto revela.

Na leitura do imaginário da autora natural da Ilha da Madeira, a exegese parece impor-se como um acto hermenêutico de penetração na intimidade da obra, “sensação de reconhecimento, de ‘voltar’, de acordo com o processo da sua releitura ou, se quisermos, de um modo de reescrita que, de qualquer forma, a viesse prolongar. Antoine Compagnon²⁶ considera que todo e qualquer processo de criação de um texto é uma forma de citação. Nesta perspectiva, interpretação, evocação, citação, alusão, transposição, comentário decorrentes da confluência dessas outras vozes que habitam os textos e o imaginário da autora são difíceis de dissociar do mundo

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ *Ivi*, p. 28-29.

²⁵ EAD., *A Noite mais Escura*, cit., p. 46.

²⁶ ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

textual. Emergem como vertentes inerentes ao seu discurso no constante diálogo que mantém com outras artes, levando a equacionar, assim, uma problemática da leitura que implicará a interação do receptor e do texto. Dese modo, a obra de Ana Teresa Pereira não reserva ao leitor uma função passiva, de mero espectador. Pelo contrário, obriga-o a entrar nos jogos da sua construção, a preencher os silêncios, os vazios, a (re)conhecer e a interpretar as suas regras e, assim, encontrar novos sentidos para o mundo, de certa forma contrariando a perspectiva narratológica, uma dinâmica que a aproxima da abordagem da crítica contemporânea.

O universo ficcional de Ana Teresa Pereira, “um caso singular no panorama actual da ficção narrativa da literatura portuguesa”²⁷ (Guerreiro, 2012: s/p), conduz, assim, o leitor a ultrapassar as fronteiras do real para mergulhar num outro mundo, fantástico, diferente. Considerando o intercâmbio entre o real e a ficção, na associação dos actos de o ler e de a escrever, a autora tende a conceber o livro como abertura de um horizonte longínquo para a vida:

Naquela noite sonhou que tinha voltado à torre. A sua torre. Não sabia localizá-la. [...] Estivera lá muitas vezes, ao longo dos anos, sempre com aquela sensação de reconhecimento, de “voltar”. Mas nunca trouxera a sua imagem para a vida acordada, era um local nocturno, de um outro mundo²⁸.

Ao fazê-lo, Ana Teresa Pereira parece abrir também uma possível via de acesso aos seus universos ficcionais: a que situa o leitor entre a história e a ficção, a realidade e a imaginação, na ambiguidade de um percurso que o conduz do real ao nível do sonho. Neste sentido, para a autora, a produção ficcional encontra a sua validação pela mensagem que consegue transmitir, de leitor a leitor, e pelos efeitos de sentido que nele consegue provocar. A harmonia com outros discursos e com outras formas de expressão já aludidas contribui para lançar o leitor numa oscilação entre a dissimulação e a realidade, entre o real e o imaginário. Para que a escrita poética cumpra a sua função, deverá, acima de tudo, ser capaz de gerar emoções, apresentando-se, simultaneamente, como activação do discurso romanesco e fruição, fascínio e decifração. O que significa que, em vez de tentar esclarecer o mundo onde o leitor evolui, o texto deverá dar a ver a esse leitor mundos paralelos tornados possíveis pela prática poética e ficcional que se afirma numa forma romanesca onde tudo parece comunicar:

²⁷ FERNANDO GUERREIRO, *Da importância dos substitutos*, cit., s/p.

²⁸ ANA TERESA PEREIRA, *A Noite mais Escura*, cit., p. 15.

A impressão de estar num cenário criado em estúdio. Se começar a nevar agora, como no filme de Visconti, a neve será a fingir [...]. A irrealidade acentuou-se quando cheguei à minha rua, como se só tivesse passado lá uma ou duas vezes, como se não vivesse lá desde que deixara de estudar²⁹.

À imagem de um filme, a obra de Ana Teresa Pereira tende a dilatar a narrativa numa contínua recriação de cenas, de episódios que parecem evoluir, mas que obstinadamente se afastam do desfecho quando dele se pretendem aproximar. “Daí também que o tempo se vá imaterializando até se suspender numa espécie de pura presença devastada”³⁰. Cada livro parece assim impor-se como uma expressão única, mas repetida de um gesto imemorial. Como as suas personagens, aliás. Como o são também os seus livros, construídos por “parágrafos breves, frases curtas, como se o que importasse não fossem as frases, mas as palavras, como se cada palavra tivesse atrás de si uma infinidade de sentidos, ou talvez um só, mas inalcançável, como se fossem palavras...”³¹.

O que nos leva a aceitar que a sua produção ficcional afasta o leitor de uma função passiva, de mero espectador para, pelo contrário, obrigá-lo a entrar nos jogos da sua construção, a preencher os silêncios, os vazios, a (re)conhecer e a interpretar as suas regras. Uma perspetiva que vai ao encontro de Jacinto Prado Coelho quando, ao se referir a Ana Teresa Pereira, afirma que:

Tudo se passa como se a sua presença na literatura excluísse qualquer compromisso mundano e se definisse sobretudo em termos duma experiência-em-palavras que se renova incessantemente e que, pela sua insistência e invulgaridade, não pode deixar de nos fascinar³².

²⁹ EAD., *Karen*, cit., p. 11.

³⁰ EDUARDO PRADO COELHO, *Intimidações de morte*, in “Público”, 1999, disponível em <https://www.publico.pt/1999/07/17/jornal/intimidacoes-de-morte-136337> (Consultado a 15 de Janeiro de 2022).

³¹ ANA TERESA PEREIRA, *O Rosto de Deus*, Lisboa, Relógio D’Água, 1999, p. 102.

³² EDUARDO PRADO COELHO, *Intimidações de morte*, “Público”, cit., s/p.

LA PROSA DI ANTERO DE QUENTAL: ASPETTI MORFOLOGICI E LESSICALI

*Andrea Ragusa*¹

Mas além do estylo, Anthero possuía os dotes de grande escriptor, os quaes consistem em pensar de um modo alevantado e em saber traduzir o pensamento em palavras.

SALOMÃO SÁRAGGA, *In Memoriam-Anthero de Quental*

L'abilità di Antero de Quental nel "sostantivare gli aggettivi", secondo una felice formulazione di António Lobo Antunes², si manifesta particolarmente in prosa, ed è il riflesso di una meticolosa attenzione verso il lessico e la morfologia, di cui sono ulteriore testimonianza le annotazioni che troviamo su dizionari e grammatiche che egli possedeva, come le considerazioni sul metodo filologico di alcune edizioni critiche³. Tale attenzione induce a precise scelte linguistiche, che ne caratterizzano l'intera produzione in prosa e che si rilevano sia nel caso di termini di per sé comuni, ma utilizzati molto spesso in un'accezione specifica, sia di risemantizzazioni, nominalizzazioni, forestierismi e fenomeni di derivazione o neologia.

In questo senso, merita una breve analisi l'utilizzo di alcuni termini ricorrenti come *ultramontano*, *raça*, *gênio* e *simpatia*, ma anche di coniazioni con prefisso privativo (*ininteligente*) o costruzioni con i suffissi nominali *-ismo* e *-ista*, molto radicati nel linguaggio tardo-ottocentesco (*comodista*; *ultramontanismo*; *transformista*; *romanista*), oppure di alcuni neologismi composti per suffissazione o per composizione (come *Portugalório* e *santanário*).

¹ Università degli Studi Parma / IELT-UNL

² MARIA LUÍSA BLANCO, *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2002.

³Come osserviamo, ad esempio, in merito alla derivazione di aggettivi e sostantivi dai participi doppi irregolari, in un appunto manoscritto a margine alla *Nova Gramática Portuguesa* di Bento José de Oliveira (1862), ma anche da altre annotazioni trascritte da Carreiro nel suo *Indículo*. Cfr. JOSÉ BRUNO CARREIRO, *Antero de Quental – Subsídios para a sua biografia*, Instituto Cultural de Ponta Delgada – Livraria Editora Pax, Braga, 1981, vol. II, p. 370.

La frequentazione costante, fin dagli anni di Coimbra, delle opere di Quinet, in particolare, ma anche di Proudhon e Michelet — letture che Antero condivide con molti dei suoi “correligionari” — produce naturalmente una rapida familiarità con il lessico di quei pensatori, da cui spesso estrae termini o specifiche accezioni⁴. Nel caso dell’uso del sostantivo *gênio*, troviamo un discreto equilibrio nelle occorrenze tra le diverse sfumature di significato: è presente con il senso di entità astratta o demone tutelare (come accade ai rappresentanti della cultura ufficiale, che “em nome do gênio a cuja sombra se acolhem, proclamam que não há na alma mais inspirações”)⁵, ma soprattutto nell’accezione di talento individuale (“o gênio de Michelet”) o collettivo (“gênio peninsular”; “gênio livre popular”)⁶, oppure come somma di caratteristiche salienti di un’epoca o di un popolo (“gênio português”)⁷. L’uso di questo termine è legato spesso in modo diretto al sostantivo *raça*, spoglio di sfumature eugenetiche, ma, al contrario, in stretta relazione con il *genio* di tutte le epoche e con l’*umano* stesso. L’armonia tra quelle che Antero chiama *raças*, intese come ‘popoli’ o ‘stirpi’ non classificabili in termini gerarchici, è funzionale allo sviluppo fraterno del consorzio umano:

A cada raça o seu gênio – e, na harmonia geral de todos eles, o gênio, a alma da humanidade⁸.

Con lo specifico significato di ‘etnia’, il sostantivo *raça* viene utilizzato nello stesso modo in cui ne fanno uso i contemporanei, tra cui amici intimi, come Teófilo Braga e Oliveira Martins: proprio quest’ultimo, sulla scorta di Haeckel, sostiene una divisione tra ‘razze naturali’ e ‘razze storiche’, sulla base del postulato secondo cui “o domínio da antropologia termina quando a história começa”⁹. Per quanto riguarda il peso che l’aspetto

⁴ È probabile che Antero avesse letto *Génie du Christianisme* di Chateaubriand, mentre di certo conosceva *Du Génie des Religions*, di Edgar Quinet, poiché il volume viene citato a piè di pagina nella *Nota* che chiude la prima edizione delle *Odes Modernas* (1865). Cfr. ANTERO DE QUENTAL, *Prosas sócio-políticas*, publicadas e apresentadas por Joel Serrão, Lisboa, INCM, 1982, p. 202_n.

⁵ ANTERO DE QUENTAL, *Prosas da Época de Coimbra*, edição crítica organizada por António Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa, 1982, p. 88.

⁶ ID., *Prosas sócio-políticas*, cit., p. 259.

⁷ *Ivi*, p. 280.

⁸ ID., *Filosofia*, organização, introdução e notas por Joel Serrão, Universidade dos Açores-Editorial Comunicação, 1991, p. 24.

⁹ JOAQUIM PEDRO DE MARTINS, *Elementos de Antropologia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987, p. 158.

etnologico deve avere nella riflessione filosofica e storica, il punto di vista di Antero, però, è estremamente chiaro, in particolare nel saggio *Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa*, in cui si rivela profonda la frattura con il metodo etnologico della “scuola” di Schlegel di cui si serve Teófilo Braga, per il quale il vero tratto peculiare del popolo e della cultura portoghese è il “genio mozarabico”, mentre la romanizzazione e la cristianità sarebbero semplici incidenti:

Sabe-se que aquella escola considerava a litteratura, juntamente com todas as outras formas da civilização, direito, arte, etc, como a expressão genuina do génio da raça, subordinando a nacionalidade, em todas as suas manifestações, a um ponto de vista puramente ethnológico. Só a raça, na sua espontaneidade nativa, era verdadeiramente criadora, só ella original: a tradição, como intrusa, devia considerar-se o elemento esterilizador, e as obras por ella inspiradas falsas, *anti-nacionaes*. [...]

Quem não vê o que ha de falso n'esta these, apresentada assim d'uma maneira absoluta? mas quem não vê também quanto ha de verdadeiro e profundo no ponto de vista ethnologico, desde o momento em que, deixando de ser o fundamento do systema, se considere apenas como um dos elementos componentes d'elle, embora um dos mais consideráveis¹⁰?

Al di sopra del “genio della razza” vi è il principio di trasmissione della *simpatia*, come elemento fondante della vita morale, che già Hume aveva svincolato da “pietà” e “compassione” e che Adam Smith intendeva come mezzo “per denotare il nostro sentimento di partecipazione per qualunque passione”¹¹. Per Antero, che di Smith mostra di conoscere e apprezzare soprattutto le opere di economia politica¹², la *simpatia* si sovrappone a quella comunione morale cui si appella anche nell’introdurre le sue considerazioni sulle cause della decadenza peninsulare:

Que seria dos homens se, acima dos ímpetos da paixão e dos desvarios da intelligencia, não existisse essa região serena da concórdia na boa-fé e na tolerância recíproca! uma região aonde os pensamentos mais hostis se podem

¹⁰ ANTERO DE QUENTAL, *Prosas* (1866-1881), organização por Joaquim de Carvalho e Cândido Augusto Nazaré, Coimbra, Imprensa da Universidade, Edição e propriedade de Couto Martins, Lisboa, 1926, pp. 215-216.

¹¹ ADAM SMITH, *Teoria dei sentimenti morali*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 84.

¹² Sia in *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* che nella *Resposta aos Jornais Católicos* Smith è definito “uno dei fondatori di questa scienza”. Cfr. ANTERO DE QUENTAL, *Prosas sócio-políticas*, cit., pp. 286 e 315.

encontrar, estendendo-se lealmente a mão, e dizendo uns para os outros com um sentimento humano e pacífico: *és uma consciência convicta*¹³

Dell'uso del termine *simpatia*, insieme alle sue derivazioni verbali (*simpatizar*), avverbiali (*simpaticamente*) e aggettivali (*simpático*) in questa prevalente accezione — peraltro sintetizzata magistralmente mediante la citazione di un verso di Terenzio¹⁴ — è un esempio emblematico l'articolo sulla vita e le opere dello storico francese Jules Michelet, annoverato tra i *maestri* da proteggere e custodire, proprio in virtù delle sue virtù simpatetiche:

Michelet pertence ao numero escolhido d'esses altos espiritos, que a França tem tido o privilegio de produzir em quasi todos os séculos — grandes escriptores francezes, pelo cunho de nacionalidade do pensamento e do estudo, e ao mesmo tempo mais do que escriptores francezes, escriptores europeus, universaes, pela largueza e generalidade dos conceitos, pela attitude propagandista e philosophica, sobretudo pela sympathia fácil e franca com que abrangem o lado humano e universal das idéias e dos acontecimentos. A Europa adopta-os, revindica-os como seus, e cada nação recebe docilmente a influencia e direcção d'esses mestres, que só se impõem pela sympathia¹⁵.

Una tale tendenza ad acquisire termini e specifiche accezioni spiega anche l'utilizzo diffuso degli aggettivi *inintelligente* e *ultramontano*. Il lemma *inintelligente* è assente nel *Thesouro da Lingua Portuguesa* di Frei Domingos Vieira (1874) come nelle prime quattro edizioni del *Novo Diccionario da Lingua Portuguesa* di Cândido de Figueiredo¹⁶, mentre in Brasile è riportato a partire dal 1877 dal *Diccionario da Lingua Portuguesa* (7^a ed.) di António de Moraes Silva. Da Antero è usato esclusivamente come aggettivo con la netta accezione di 'ottuso', in merito alla poesia barocca (la quale "cai na imitação servil e inintelligente da poesia latina")¹⁷ e al sentimento cristiano dopo il Concilio di Trento, che diventa "uma prática inintelligente, formal, mecânica"¹⁸. Un significato di carattere più accomodante, come a indicare un'incolpevole e ingenua mancanza d'intuito, sembra invece trasmettere l'occorrenza presente nell'articolo dedicato ad Alexandre Herculano, per-

¹³ *Ivi*, p. 257.

¹⁴ "Homo sum, humani nihil a me alienum puto". Cfr. ID., *Prosas sócio-políticas*, cit., p. 293.

¹⁵ *Ivi*, p. 294.

¹⁶ Il termine è riportato nella 5^a edizione del *Novo Dicionário* (1937), curata da Jorge Daupias, in cui si riferisce come fonte l'estesa introduzione di Rui Barbosa a *Il Papa ed il Concilio*, di Janus. Cfr. JANUS, *A Questão Religiosa - O Papa e o Concílio*, versão e introdução de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brown e Evaristo, 1877.

¹⁷ ANTERO DE QUENTAL, *Prosas sócio-políticas*, cit., p. 267.

¹⁸ *Ivi*, p. 267.

sonaggio guardato con ammirazione dal pubblico contemporaneo, ma anche “com um certo espanto inintelligente, como se sentisse vagamente que aquelas homem pertencia a um mundo extincto, um mundo cujo altivo sentir já ninguém comprehendia”¹⁹.

Un’analisi a sé merita il termine *ultramontano* (aggettivo e sostantivo), utilizzato sia nelle accezioni più tradizionali e specifiche — quindi in relazione alla questione di matrice medievale della libertà delle chiese gallicane, e poi come sinonimo di gesuitismo — sia in un senso esteso e peggiorativo, percepibile sull’asse sincronico come neosemia di coniazione recente, in quanto attributo che rimanda in maniera esclusiva alla politica centralizzatrice della Chiesa romana e ai suoi sostenitori. Il ricorso all’uso estensivo del termine si rileva specialmente negli ambienti che si oppongono alle barricate dogmatiche del Concilio Vaticano I e che già in precedenza avevano criticato i contenuti dell’epistola papale del 1864 (e della sua appendice, il celebre *Syllabus*), su cui peraltro Antero stesso si era espresso mediante la *Defesa da Carta Encíclica*. Come prestito adattato dal francese *ultramontain* (insieme al suo derivato, *ultramontanisme*) e come sinonimo di ‘papista’, l’unità lessicale viene registrata nel 1874, dal *Thesouro da Lingua Portuguesa* (1^a ed.), quindi dal *Diccionario da Lingua Portuguesa* a partire dall’edizione del 1877 (7^a ed.) e successivamente dal *Novo Diccionario* (1^a ed. 1899), sebbene il lemma si trovi già presente, con questa accezione, nel romanzo *O Arco de Sant’Ana* di Almeida Garrett (1845) e nelle *Memórias do Marquês de Alorna* (1854). Antero lo utilizza con questo significato esteso nel 1862, nell’articolo *Questão Romana* (“Desta vez dizemos que sim ao jornal ultramontano!”; “[...] exaltados apóstolos do ultramontanismo”)²⁰, poi, in tono esortativo e sarcastico, nel suo primo opuscolo, *Defesa da Carta Encíclica*, che è del 1865 (“Sejamos ultramontanos muito embora, mas sejamos lógicos”)²¹, e ancora, ma con uso sostantivato, nella lettera al marchese d’Ávila (“V. Ex.^a, que é liberal, o que fez? Pôs, como liberal, o seu liberalismo ao serviço dos ultramontanos e dos judeus!”)²² e nella *Resposta aos Jornais Católicos* (“[...] Bellarmino, Lainez e os ultramontanos de hoje [...]”)²³, entrambi del 1871. In *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, che è dello stesso anno, si osservano anche le accezioni più ristrette, il che è

¹⁹ ID., *Prosas*, cit., p. 297.

²⁰ ID., *Prosas sócio-políticas*, cit., pp. 165-166.

²¹ *Ivi*, p. 180.

²² *Ivi*, p. 306.

²³ *Ivi*, p. 316.

pienamente comprensibile se si considera la centralità che hanno in questo testo la riflessione intorno all'autonomia delle chiese locali prima della Controriforma (“[...] o protesto das Igrejas da Península contra o Ultramontanismo invasor”)²⁴ e la critica alle conseguenze politiche delle risoluzioni tridentine (“‘A intolerância dos jesuítas e ultramontanos’, diz Emile de Laveleye, ‘foi a causa primaria do desmembramento e queda da Polónia’”)²⁵, poi ripresa, in chiave contemporanea, ma sempre in relazione al “gesuitismo” e alla Polonia, nell’articolo dedicato a Michelet, che è del 1877: “[...] aquela ardente cruzada contra o jesuitismo, contra a invasão surda e insensível, mas tenacíssima, da reacção ultramontana no terreno do Estado, da educação e da família”²⁶.

Più legato alla sfera epistolare privata è invece il ricorso a neologismi come *Portugalório* e *santanário*, costruiti mediante alterati per suffissazione e composizione, con valore peggiorativo. Il suffisso *-ório*, peraltro molto produttivo nel portoghese europeo nella formazione di derivati colti o popolari, come *finório*, *simplório* — ma anche *quintalório* e *palavrório*, cui ricorre lo stesso Antero — contribuisce a trasmettere, in questo particolare caso, l’intento di deplorare (“este deplorável Portugalório”)²⁷, ma anche di compatire la situazione nazionale (“pobre velho Portugalório!”)²⁸. Il *Portugalório* di Antero, peraltro, non è distante da *Italietta*, alterato con valore peggiorativo particolarmente diffuso in età giolittiana: come il Portogallo, anche l’*Italietta* liberale del tardo Ottocento è una società in via di massificazione, in cui si ingrossano i bacini urbani, la recessione economica, la miseria e l’emigrazione aumentano costantemente, le pretese industriali sono ancora effimere, il sistema produttivo è organizzato secondo strutture tradizionali o arcaiche, e si intensificano le contraddizioni sociali e le manifestazioni critiche, sia da parte degli intellettuali che delle masse popolari.

In una cornice simile si inserisce anche la coniazione, per assimilazione, del termine *santanário* (“festas do *santanário*”)²⁹, che si presenta come parola-macedonia, mediante la fusione della parte iniziale di *sant(o)* e dalla parte finale di (cente)*nário*, sfruttando la sovrapposizione fonetica, in porto-

²⁴ *Ivi*, p. 273.

²⁵ *Ivi*, p. 278.

²⁶ ID., *Prosas*, p. 290.

²⁷ ID., *Cartas*, leitura, organização, prefácio e notas por Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, INCM, 2009, vol. II, p. 21.

²⁸ *Ivi*, vol. III, p. 270.

²⁹ *Ivi*, vol. II, p. 180.

ghese, delle due radici (/s'ẽtu/ e /sẽtin'arju/) e dando vita a una composizione che riassume perfettamente il parere critico di Antero riguardo alle celebrazioni pubbliche del terzo centenario di Luís de Camões, nel 1880. È vero che entrambi i termini vengono usati, come si è detto, nello scambio epistolare con Oliveira Martins, ma è anche vero che questa dimensione privata corrobora una già pubblica ostilità critica verso la tendenza a *santificare*, da parte però di chi ignora il valore reale e profondo dell'eredità di Camões, destinato a “nã ser comprehendido, nem ainda depois de morto e justamente por aquelles que se apregoam herdeiros e interpretes do seu pensamento”³⁰.

Della decostruzione lessicale in favore dell'effetto parodico è invece un esempio emblematico la noterella a piè di pagina con cui Antero pretende screditare il marchese d'Ávila e Bolama, privandolo anche del nome. L'argomentazione, che poi si rivelerà errata, si fonda su una (falsa) etimologia del nome personale, per cui l'indicazione di origine andrebbe modificata mediante l'interpolazione della particella nobiliare, e “d'Ávila” andrebbe quindi letto “da Vila” (cioè “del borgo”, “del paese”), mettendo in ridicolo le presunte umili origini del marchese e la sua provenienza da una delle “Ilhas de Baixo”, cioè Horta, nella parte meridionale dell'arcipelago delle Azzorre:

Antonio José da Vila é o nome verdadeiro do illustre ministro: seu pai, o honrado plebeu, chamava-se simplesmente mestre José da Vila. Ávila, é apenas a máscara aristocrática do *parvenu*. Quem diz o que pensa é criminoso: quem renega o nome de seu pai é ministro. *C'est la moralité de cette comédie...*³¹

L'uso di forestierismi, infine, è particolarmente rilevante nel saggio *La morte di Don Giovanni*, dedicato all'omonimo poema di Guerra Junqueiro, in cui si concentra un discreto numero di prestiti integrali dal francese e dal castigliano, puntualmente utilizzati per sottolineare caratteri e dettagli esteriori o interiori che ben si addicono a sbugiardare il Don Giovanni-Sganarello decadente di Junqueiro, lontano dai fasti cosmopoliti e dai successi mondani: ormai è diventato “l'ideale dei *crevé*”, il “bizzarro *caballero*”, lo “spagnolo *pur sang*” che frequenta il “*demimonde*”, il “*boulevardier*”, l’“*escroc* della buona società”, il “*pendant* naturale del gesuita”, che porta “l'eroico

³⁰ ID., *Prosas*, cit., p. 309. Secondo Joaquim de Araújo, Antero aveva composto un opuscolo su questa celebrazione (*Centenário e centenaristas*), poi distrutto, del quale lo stesso Araújo riferisce di aver ritrovato alcuni paragrafi in un album, che pubblica con il titolo *No Terceiro Centenário de Camões*, da cui è tratta la citazione. Cfr. JOAQUIM DE ARAÚJO, “Ensaio de bibliographia antheriana”, in *In Memoriam-Anthero de Quental*, cit., p. LXV.

³¹ ANTERO DE QUENTAL, *Prosas sócio-políticas*, cit., p. 305.

mantello, il romantico *sombrero* e la magica chitarra”, i guanti e “quel *plastron* da parigino”³².

Penetrare nel linguaggio di Antero implica riconoscerne la variegata espressività, la vivacità morfologica e lessicale, il ritmo, la logica interna, percepire l'equilibrio tra *forma* e *sostanza*³³, la correlazione costante tra produzione scritta e significato sociale della variabilità linguistica: i suoi articoli polemici, i *pamphlet*, i saggi filosofici e letterari, gli opuscoli critici, le conferenze e le lettere pubbliche, sono opera di un pensatore, di un poeta in senso ampio e di un artista pienamente cosciente delle possibilità della lingua, “instrumento sagrado do pensamento dos povos”³⁴.

³² ID., *Prosas*, cit., pp. 165-170. Su prestiti “di lusso” e “di necessità”, si veda UGO CARDINALE, *Storie di parole nuove. Neologia e neologismi nell'Italia che cambia*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 36-39.

³³ Tra differenza funzionale (o di forma), sostanza e caratteri prosodico-linguistici, si veda BERTIL MALMBERG, *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 199, pp. 257-258.

³⁴ ANTERO DE QUENTAL, *Prosas*, cit., p. 199.

TERESA MARTINS MARQUES,
*A MULHER QUE VENCEU DON JUAN*¹:
DO “AMOR CONFLUENTE”

Ernesto Rodrigues

“Saudades, só tenho do mar.” (p. 11) Limiar, esta frase marca um novo tempo de quem enuncia, reforçado na cisão do advérbio. Não se percebe ainda por inteiro a rasura do passado, nem que, sob nome suposto, a Sarinha de outrora se vê protagonista de drama que, aos 45 anos, lhe transtorna existência passiva, trazendo-a à vida. A toada evocativa da primeira página, assente na repetição vocabular e frásica, reitera a distância entre o mar vivo da Foz, única memória feliz, e o mar triste do Monte da Caparica; mas este é refúgio, quando se toma, finalmente, em mãos o destino, à deriva desde os 17 anos, ao cegar na paixão por bem mais velho, bonitão e todo salama-leques, cirurgião plástico. Decorrem 28 anos nas mãos deste, que lhe toma alma, fortuna e, no chão da infância, montou a Clínica Paradiso, onde vai destruí-la. Ironia. Entre um ser possessivo e mulher-*bibelot* a quebrar amarras conta-se esta venturosa estreia de largo fôlego.

Romance de acção que percorre a geografia nacional e ainda salta para a América latina salvífica, quero vê-lo, sobretudo, romance de personagens, na definição que nenhum outro contemporâneo labora tão densamente. Em fundo, questões vitais: infâncias traumáticas e seus efeitos sobre próximos; como sentir-se inferior descamba em rivalidade sem sentido; e, na psicografia do sedutor, segundo bibliografia nem sempre convocada pelos especialistas, uma pergunta inquietante: não será Don Juan um homossexual que se desconhece, ou prolonga a infelicidade, quando seria mais útil assumir-se?

Aspecto igualmente marcante, recuperado no policial que também é, a espaços, este enredo de encaixes perfeitos familiariza-nos com personagens secundárias: o *pathos* cruel e desencadeador que inaugura é resolvido por motorista e velha mãe protectora (a seu tempo, recompensados), e será outra dupla mãe e filho a decidir, no final, a sorte de quem, vingativo – gélido, mandão, tecedor de anjos –, promove a acção. A emergência destas

¹ Lisboa, Âncora Editora, 2013.

figuras de segunda linha é mais do que um *topos* de folhetim saído no Facebook (2012-2013), com episódios entretanto revistos e acrescentados em livro (2013): vivem na periferia, também da linguagem, mas trazem calor às relações, nessa ternura dos que menos têm, mas são mais.

Na alternância de registos – discursivos, literários, filosóficos, topográficos... –, vemos como se vai fazendo mão lesta de artista na conjugação entre primeira e terceira pessoas, e suas conexões a diálogos vivos e variados entre enunciação directa, indirecta e indirecta livre, mas como, simultaneamente, Sara e sua máscara Esmeralda (abismando-se, nesta, a própria literatura, em alusão hugoliana) multiplicam contactos, e novos quadros sociais e linguísticos se nos entreabrem. O também duplo processo de olhar em frente, avançando no presente da narrativa, e servir-se do *flashback*, para melhor compreender gestos futuros, vai conduzir-nos da infância inconsciente aos erros do casamento, da vontade de libertação e autonomia a novas relações pacificadoras. Ao experimentar a pobreza, Sara cria solidariedades; a injustiça, mais viva no melindre da idade, encaminha sujeito sensível para projectos de transformação social e individualização própria: começa a sarar. Antes, plasma-se na busca de uma nova casa para si e amigas, busca outro, e bem mais importante, abrigo...

Estamos ainda longe de um epílogo que nos surpreende, ao descobrirmos a redactora destas vozes, qual supra-narradora que se apresenta em registo epistolar, definindo uma linhagem no feminino. Na encenação desta, sucedem-se capítulos que precisam de justificar não só um, mas vários abrigos, iluminando título, ao plurificar resposta: que mulher vence, se há várias – Lúcia, Sara, Gertrudes (mãe calada, que percebe o erro de silenciar uma paternidade) e, no exercício intelectual, Manuela –, também vitoriosas, e não só sobre um Don Juan psicopata, quando irrompe uma Dona Joana *borderline*?

Vão-se firmando, assim, personagens: um Luís carente, em trânsito para união feliz, prevista, mas adiada, para exaspero dos leitores; um Manaças histriónico, que se desconhece, apanhado em falso, até idêntica libertação: de modo diverso, ambos fecham o círculo da história.

A denúncia da violência doméstica, uma das principais isotopias a partir, já, do namoro, traz-nos um comissário atento, impoluto, cum grano salis bastante, frente ao qual se perfila, em desnudamento gradual, um bom sacana. É um jogo de sombras, que a linguagem também possui: responde-se até onde queremos, há subentendidos, uma relação de forças que vai pender para o lado do senhor comissário. Ainda não conhecemos suficientemente

este, e menos aquele, para os levar ao nosso consultório. No mais, a vida de lordes calha aos que menos a merecem, mas, que saibamos, e mostram estas páginas, na Terra também se faz justiça...

Se nos reduzíssemos ao singular, o título corresponderia à psicóloga Lúcia: ela lança alertas, orienta a heroína – é a lucidez que tudo organiza. Lúcia (a luz vem do Oriente), deusa *ex machina*, salva Sara por interposta Ana Bernardo, médica – um dos muitos nomes reais aqui pululando, em efeito de real que nos cumplicia –, salva Sara da acusação de ladra, salva a dignidade dos pais nas respostas que dá à abusadora filha Joana. Seu contraponto, mas análogo da filha, o vencido e amargo cirurgião Amaro falha nas tentativas de recuperar a mulher, perseguindo-a até ao reino dos Algarves.

Ora, desde o título, secundado nas epígrafes, a diegese tem um quadro filosófico, é lida segundo a tese de doutoramento que prepara Manuela, sobrinha de Lúcia. São as duas personagens mais inteligentes de um, a espaços, romance-ensaio, fórmula rara entre nós. Bebe no Norte kierkegaardiano, bússola de fruição – mas também de dúvida e desespero –, cujo correspondente estético orienta o comportamento do homem de hoje, enredado no imediato. A nossa tragédia é sermos incapazes de enganar este labirinto, para desembocar na serenidade de um lago moral ou religioso. Pelo contrário: o donjuanesco (aqui, admiravelmente associado ao desespero de Sísifo) reveste-se, ainda, de manipulação, a qual esconde verdadeiros torcionários, cumulando-se na figura de Amaro, que Lúcia também conhece há muito – o que nos deixa mais intrigados.

A sedução embriaga, na sua “bruma de palavras”, em seu “nevoeiro emocional” (p. 135), mas a falta de lucidez é fatal: cria as ‘enganadas’ – mais doloroso se iniciadas, virgens –, que ou abrem os olhos para um rosto e não para um heterónimo (é a caminhada de Sara) ou põem termo à vida. Aos pares Kierkegaard / Johannes e Regina / Cordélia sucederá o mimético Lukács / Irma, pintora que, abandonada, e mesmo casando, há-de suicidar-se (1911). Suspenso está o destino de Manuela, teoricamente informado: o que a espera, ainda? Não precisará, no lapso de tensão que é redigir uma tese, da interlocução socrática da tia, salva, por seu lado, por outro coração?

A figura de Lúcia agiganta-se na revelação de uma tragédia antiga, que, paradoxalmente, a fragilizou, ao tornar-se permissiva face à filha. Não quer repetir o erro com a sobrinha, que encarreira para um estudo libertador, tal como o estudo vai salvar Sara. A relação entre sangue, carácter, educação, é ainda suficiente: também o meio pesa, sem falar nos genes. Até chegar aí, resolve-se, por oposição a Joana, o caso de Manuela: o ciúme pode não

passar de narcisismo. Pergunta-se a outrem se se interessa por nós? Por que razão amar e ser amado vai de si, ou se há-de tornar uma inevitabilidade? A dupla condição está à sua frente: afecto e saber salvam a tia.

Manuela percebe o seguinte: Kierkegaard recusa à mulher o que esta já fabrica, na vida social, e Simmel em breve lhe concede: não só o império da moda, mas o jogo da coqueteria, Sim e Não, dar e recusar. Em quase integral corrente de consciência de Manuela (já consciente de que a obsessão é um descaminho, pelo que urge mudar de carril), o que temos é uma pausa narrativa, uma espécie de explicação de cenas idas e por vir, na recusa absoluta, por um lado, de qualquer tipo de preconceito, e, por outro, escalpelização dos porquês do sedutor, que se engana a si mesmo e atenta contra os direitos de outrem. A argumentação é arrasadora, e a conclusão – usar a mulher como ponte para chegar a outro homem – obriga-nos a rever muita matéria. Sándor Ferenczi via no pénis essa ponte, sob cuja águas femininas o homem temia banhar-se. Na prática, em clave psicanalítica, retomava aquele G. Simmel, que escreveu um artigo iluminador: “Superado o obstáculo, a ponte simboliza a extensão da nossa esfera volitiva no espaço”².

Há outras criaturas na sombra, explicações que aguardam, golpes de teatro e da sorte. Relevo, como próprio do folhetim, um rapto e uma série de revelações. Sob a égide de um pouco lido romance de formação aquiliniiano, assistimos à ‘via sinuosa’ por que enveredam personagens: Joana e capangas, testas-de-ferro de um resguardado Amaro, poltrão na sua poltrona; Sara, uma sequestrada logo senhora do seu antigo espaço, porque mudou de atitude e linguagem, encontrou a própria via, ferindo fundo no escudo preconceituoso daquele, cujas delícias (adiadas) estavam em imaginar a mulher nos braços de outro homem e dela ouvir pormenores; Lúcia, temendo um desenlace da perdida Sara eventualmente incestuoso; Manaças e mãe, que se explicam, e a um longo passado, por um equívoco teatral. Para comportamentos retorcidos, falas instrutivas, que esclarecem muitas ligações escondidas.

Na alternância ritmada de planos, estes núcleos de personagens e de sentidos alternam, também, lugares em Lisboa e no Porto, o que é outra forma de revisitar cenas passadas. Se, na capital, se instaura a pacificação (mas o perigo espreita), já, na cidade da Virgem, aumenta o concentrado de tensões no triângulo Amaro-Joana-Manaças. Joana, peça fulcral, é uma delícia de cinismo, que o jogo de diminutivos faz sarcasmo, ao lado do à-

² GEORG SIMMEL, *A ponte e a porta*, in “Política & Trabalho”, 12 (1996), p. 11.

vontade de locuções novas e gíria bem conseguida. Anima qualquer pato-mole que se julgue bravo, e faz-nos sorrir. Joana é também a demonstração de que o sangue é o atestado mais incerto nas prisões familiares.

Na vertigem da acção, realço a coreografia sado-marítima bebida em Álvaro de Campos – breve, mas intensa, violenta e metaforicamente bem consumada –, que atinge um pico de tensão e vira a própria história: episódio de enganos e cúmulo da máscara (no que ilumina de Amaro), anuncia Manaças qual anjo vingador. Em poucas linhas, esta escrita solta tingida de ironia e quadros insólitos entremostra vidas anestesiadas que só a tragédia resolve. Quanto à metaforização desse momento alto, decisivo no argumento, diremos que não é fácil, em literatura, descrever uma simples cena erótica, sem entrar em excessos da nova vaga de jovens autores, onde o palavrão é acto, na falta de actos consentâneos que signifiquem fusão. A subtilidade é uma arte difícil e louvo a solução encontrada, que não escorrega no mau gosto.

Nesta linha, como descrever o primeiro quadro de intimidade entre Luís e Sara, há tanto anunciado? É um desafio maior. Se ‘o primeiro beijo’ deu título de filme, e já se tornou comum no cinema, ou humedece de nostalgia velhas fotografias, aguardamos, ainda, antologia literária sobre esse instante raro, que entreabre as portas de um momento irrepetível... Ora, neste episódio, um telefonema cedo nos defrauda expectativas – para acorrer à cabeceira de mãe doente –, e, quando esperávamos solução fácil para fugir a prosa difícil (qual seja a de contar amor em acto), ambos se superam no gesto interrompido, abençoado pela família dele (bênção retomada na visita à igreja de Torre de Moncorvo) e pelo tio dela, criador da Estalagem do Paço, onde a história de ambos se funde, e consuma, em suave culminar de gozo. Sugestão da técnica folhetinista, diferiu-se esse abraço fundacional, para que mais seguramente se enlaçasse na aprovação dos nossos maiores e no espírito do lugar – “amor confluyente” (A. Giddens) que dá origem, talvez continuidade, à história...

É BOM MEXER NAS PALAVRAS A LITERATURA POTENCIAL DE HERBERTO HELDER

Valeria Tocco¹

*Il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà
dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo
ha per organizzare alcune informazioni su
se stesso.*

Italo Calvino

Nas páginas que se seguem, vou usar a locução *literatura potencial* poucas vezes em sentido literário e muitas em sentido literal.

O sentido literário remete, claro, para o *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo), e o seu uso apontaria para as possíveis reverberações na obra de Herberto Helder se não das técnicas, pelo menos das reflexões sobre a criação literária propostas pelos artistas ligados ao grupo francês. De facto, recorda Albani que, para o OuLiPo, “potencialidade” em literatura

quer significar que se trata de uma literatura ainda por fazer-se, inexistente, por descobrir em obras já produzidas ou por inventar através do uso de novos processos linguísticos, uma literatura que parte da ideia que a criatividade, a fantasia encontram um estímulo no respeito de regras, vínculos, constrações (*contraintes*) explícitas, como por exemplo a de escrever um texto sem nunca usar uma determinada letra (lipograma). A constração é um instrumento criativo, que amplifica a possibilidade de obter resultados originais, bizarros: sermos obrigados a seguir certas regras induz um esforço de fantasia; a constração não limita o horizonte das estratégias narrativas do escritor, bem pelo contrário, alarga as suas “potencialidades visionárias”².

¹ (Universidade de Pisa) Esta intervenção foi apresentada no último Congresso internacional que o nosso saudoso amigo António Fournier organizou em Turim, em 2018, *Photomatica & Voltaica*. Fica aqui, agora, como comovida homenagem à sua memória.

² PAOLO ALBANI, *La parola come oggetto anomalo, anche*, in “Italiano & oltre”, 5, 2000, pp. 236-241 (reeditado em *Un'idea tira l'altra. Esercizi di scrittura ricreativa*, Elisabetta Pertoldi e Virginia Boldrini (org.s), Udine, Campanotto, 2004; hoje lê-se também no website de Paolo Albani, <http://www.paoloalbani.it/Corso.html> - último acesso 22 de novembro

Visto que em relação a Herberto Helder não se pode propriamente falar de *literatura potencial* no sentido oulipiano, na sua totalidade, vou usar a locução *literatura potencial* sobretudo em sentido literal (isto é, desligado das suas implicações com movimentos literários), pois pode-se interpretar o acto de escrita de Helder de facto como “potencial”, como ação não definitiva, “contínua”, sempre em movimento, podendo-se considerar o seu *modus scribendi* em si um acto de literatura potencial, uma literatura “em potência” – em suma, uma literatura “assim aberta e narrada como um puro «campo de possibilidades»”³.

1. *Potencialidade 1: Helder ou do pós-modernismo*

A parábola literária em que a produção de Herberto Helder se inscreve, como é sabido, parte de instâncias surrealistas, das quais se afasta cedo dum ponto de vista formal – mas que radicam irremediavelmente, a meu ver, na modalidade da sua pulsão criativa –, e passa pela experiência da poesia “electrónica” e pelos processos da poesia experimental. Tudo isto é óbvio e já historicizado⁴.

Os anos da afirmação literária de Herberto Helder são os anos não só da Po.Ex., mas, alargando o horizonte à Europa, são também os anos, pelo menos, do Gruppo 63 em Itália e do OuLiPo em França, isto é, são os anos, na Europa, da reivindicação de uma literatura desligada dos módulos de qualquer das correntes literárias antecedentes e consagradas, mas que com a tradição faz, de qualquer das formas, as contas. A crítica, normalmente, subtrai a poesia experimental à experiência de vanguarda,

de 2018). A tradução deste excerto (bem como a de todos os outros a seguir, ao longo destas páginas) é minha.

³ ANTÓNIO ARAGÃO, *A literatura como “campo de possibilidades”*, in AA.VV., *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro (org.s), Lisboa, Moraes, 1981, pp. 102-105, p. 103 (anteriormente publicado no “Jornal de Letras e Artes”, de 7 de Agosto de 1963).

⁴ Desde MARIA ESTELA GUEDES (*Herberto Helder Poeta Obscuro*, Lisboa, Moraes Editores, 1979), passando por MARIA DE FÁTIMA MARINHO (*Herberto Helder. O Homem e a Obra*, Lisboa, Arcádia, 1982), AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA DIOGO (*Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*, Coimbra, Almedina, 1990), até JOÃO AMADEU OLIVEIRA CARVALHO DA SILVA (*A poesia de Herberto Helder. Do texto ao contexto: uma palavra sagrada na noite do mundo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004) – só para citar alguns dos muitos volumes dedicados ao poeta.

isolando as suas obras no “esplendor da sua unicidade”⁵. Todavia, há pontos em comum entre experimentalismo e neo-vanguarda, já que

na realidade do texto, o experimentalismo traduz-se na mistura dos géneros, das técnicas, dos estilos, na transgressão ou na ruptura radical das instituições métricas e linguísticas tradicionais. Pode ser o instrumento duma ideologia do engajamento (é o caso do experimentalismo teorizado e praticado nas páginas da revista “Officina”⁶) ou então pode esvaziar-se de qualquer conteúdo ideológico predeterminado e propor-se como transgressão do próprio mundo, da realidade dada e alienada, atuando através da linguagem (neo-vanguarda). A equação entre realidade e linguagem, posta no discurso literário a partir dos *Novissimi*, prevê realizar a contestação contra o estado atual das coisas através da erosão das formas, das linguagens, dos metros⁷.

Podemos aproximar, portanto, a prática criativa de Herberto Helder do modelo de literatura teorizado, nas suas diversas propostas, pelo Gruppo 63. E foi já evidenciado o interesse do poeta português pelas experimentações “computacionais” de Nanni Balestrini, para cujas realizações o poeta remete explicitamente no fim de *Electronicolirica* (1964)⁸. É exactamente o “potencial da experiência”⁹ de Balestrini que atrai Helder. Se a neo-vanguarda italiana tenta uma representação da realidade que ponha ao manifesto quanto nela há de caótico, de absurdo, de irracional, desarticulando as estruturas racionais do discurso, Herberto Helder, sem chegar aos extremos que alguns membros do Gruppo 63 propuseram, evitando o *pastiche*

⁵ VINCENZO LEVATO, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia: 1955-1965*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, p. 7.

⁶ Permita-se-me esclarecer que “Officina” é a revista que sai em duas séries (1955-58 e 1959), contando entre os seus promotores Pasolini; acolhe, ao longo das edições, Calvino, Fortini, mas também Gadda, Ungaretti, entre outros mas sobretudo, pelo que nos interessa aqui, publica as contribuições de Pasolini relativas ao “experimentalismo”, entendido como necessidade polémica de pesquisa estilística pelo “poeta de laboratório” (daqui, não por acaso, o título da revista), o qual, virando as costas ao “habitual e esgotado (...)”, experimenta nunca antes ousadas hipóteses lexicais, inéditas combinações gramaticais, sintáticas, versificatórias (plurilinguismo), testando, rejeitando, tentando novamente” (MARIO PETRUCCIANI, *Un’idea, una parola: lo sperimentalismo secondo “Officina”*, in ID., *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1969, pp. 15-62, p. 25).

⁷ VINCENZO LEVATO, *Lo sperimentalismo*, cit., p. 10.

⁸ Cfr. ANTÓNIO FOURNIER, *Máquinas que amam: o princípio combinatório em Herberto Helder*, in “Rivista di studi portoghesi e brasiliani”, XIX, 2017, pp. 63-74. Cfr. também PABLO GOBIRA e FERNANDA CORRÊA, *A lírica maquinal de Herberto Helder: hipertexto e máquina na amplitude artística de um poeta*, in “Revista Laboratorio. Literatura & experimentación”, 15, 2016, s.p.

⁹ ANTÓNIO FOURNIER, *Máquinas que amam*, cit., p. 68.

característico das produções de um Sanguineti¹⁰, um Pizzuto ou um Pagliarini, insiste mesmo assim em mostrar a ininteligibilidade do real, o labirinto do ser, mantendo, perante o estado dominante das “coisas literárias”, o mesmo grau de insofrimento, estando sempre à procura de modalidades expressivas mais abrangentes. Na obra helderiana encontram-se, de facto, praticamente todos os ingredientes essenciais das neo-vanguardas dos anos Sessenta e Setenta: desde o automatismo surrealista à arte informal, do dada ao *new dada*, da pop art ao realismo anti-mimético, só para citar algumas das muitas realizações, numa visitação de cada uma tipologicamente declinada ou de várias delas aleatoriamente misturadas. E também os contínuos apelos a diversos campos do saber filosófico, artístico e literário (inclusive a reiterada evocação de processos alquímicos, surrealistas, etc.) que encontramos na obra helderiana fazem parte da praxis neo-vanguardista, que tenciona propor uma revisão global da cultura do pós-guerra.

Se compararmos, então, as práticas neo-vanguardistas e experimentais do Gruppo 63 ou as propostas do OuLiPo com a obra de Herberto Helder notaremos que não é sobre a exploração pontual das potencialidades discursivas da língua portuguesa “constrangida” nas suas regras que insiste a criação helderiana, mas sim em considerar o próprio texto literário como laboratório. Um laboratório em que o escritor testa a multiplicidade de tipos de registos (lírico, confessional, sarcástico), age a nível da metalinguagem, desconstruindo a própria linguagem literária (em apartes ou na justaposição de planos diegéticos ou cronológicos, ou desconstruindo e recompondo textos da tradição), colocando em causa as fronteiras entre prosa e poesia, assumindo, enfim, cada criação textual como rascunho, como esboço de um labor artesanal, de um “dizer por vir”.

Em excertos de *Photomaton e Vox* com certeza emergem posturas “vanguardistas”, teoricamente assumidas, como em passagens de (*profissão: revólver*)¹¹, em que Beat Generation, Angry Young Men, Surrealismo, Ubu, humor negro são interpretados como mecanismos ou “operações” de revolta, acusação, libertação. Acontece o mesmo no fragmento (*a poesia é feita*

¹⁰ Cfr. do intelectual genovês *Ideologia e Linguagem*, originalmente publicado em 1965, mas que teve várias edições posteriores largamente revistas em 1978 e 2001. Existe uma tradução portuguesa da primeira versão, de António Ramos Rosa, publicada em 1972 pela editora Portucalense.

¹¹ Cfr. HERBERTO HELDER, *Photomaton e Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, segunda edição, 1987, pp. 154-160.

contra todos)¹². Ma já com (*os quartos incendiados*)¹³ o poeta toma violenta e sarcasticamente as distâncias, pelo menos, de certos desvios vanguardistas, em particular do surrealismo politicamente comprometido.

Está ainda viva a discussão sobre o que é (ou foi) o pós-moderno, o que é o pós-modernismo, quando se pode falar de pós-modernismo, e sobre a questão se, já ao virar da esquina dos anos Noventa, esse pós-modernismo, ao mesmo tempo hiperdefinido e pouco definido, se transformara noutra coisa qualquer¹⁴. Ma se concordarmos, resumindo ao mínimo indispensável todas as possíveis características, que o chamado pós-modernismo se “caracteriza pelo ecletismo citacionista, pela meta-literariedade, pela ironia, pelo ecletismo bem-disposto, pelo maneirismo, pelo *pastiche* entendido como “paródia branca”, pela ideia textual do mundo”¹⁵, e que o mesmo encontra na dissolução do autor, na anti-narração, nos processos combinatórios, na mistura dos géneros literários e não literários (o cinema, a banda desenhada, a música), nos *rewritings* de textos da tradição algumas das suas possíveis incidências¹⁶, poderíamos inscrever as múltiplas concreções do trabalho de Helder também na perspectiva pós-moderna¹⁷.

A potencialidade da literatura de Herberto Helder reverberaria, pois, também na potencialidade de repensar a periodização da literatura portuguesa e as declinações do pós-modernismo nas suas inter-relações e descontinuidades com modernismo, vanguardas e experimentalismo.

¹² ID., pp. 160-162.

¹³ ID., pp. 64-67.

¹⁴ Veja-se o verbete de Carlos Ceia dedicado ao *Pós-modernismo* no *E-dicionário de termos literários* (<http://edtl.fcsh.unl.pt/>), e a polémica em volta deste conceito, e do de “hiper-modernidade”, de que se tem testemunho na revista “Allegoria”: cfr. o diálogo à distância entre RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno* (“Allegoria”, XXIII, 64, 2011, pp. 15-50) e REMO CESERANI, *La maledizione degli ismi* (“Allegoria”, XXIII, 65-66, pp. 191-2013). Veja-se, para o específico caso português, também o interessante contributo crítico de MARCELO G. OLIVEIRA, *A periodização do pós-modernismo literário português*, in AA.VV., *Estudos da AIL em teoria e metodologia. Relacionamento nas lusofónias II*, Elías J. Torres Feijó, Raquel Bello Vázquez, Roberto Samartim, Manuel Brito-Semedo (ed.s), Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas, 2015, pp. 33-38.

¹⁵ RENATO LUPERINI, *Ipermodernità. Il panorama e gli accidenti*, in “Alfabeto2 – Quotidiano di intervento culturale” [on-line], 14 settembre 2014.

¹⁶ Veja-se um elenco das possíveis características também em REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 (1.a ed. 1997), p. 127.

¹⁷ Há quem já o fez: por exemplo MARIA GLÓRIA BORDINI, *Herberto Helder e a poética pós-moderna*, in “Nau literária”, 12, 1, 2016, pp. 131-139.

2. Potencialidade 2: Edições como textos potenciais

O que lemos, quando lemos Herberto Helder? O que traduzimos, quando traduzimos Herberto Helder?

Se, na perspectiva da filologia de autor, as várias edições dos textos helderianos fazem “parte integrante da sua existência como produto final”¹⁸, as próprias variantes entre os diversos testemunhos indicam que Herberto Helder considerava a sua obra como uma entidade dinâmica, “contínua”, capaz de evolução mesmo depois da sua publicação. Para Helder, como a crítica costuma recordar, a linguagem “é algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – se experimenta”¹⁹. E assim os próprios volumes organizam-se, desorganizam-se e reorganizam-se, assumindo formas e dominantes diversas, ao longo das reedições.

Se Joaquim Manuel Magalhães encara, por exemplo, cada uma das emendas introduzidas no curso de várias edições de *Os passos em volta* como “algo que já era um desejo desde a primeira edição”²⁰, podemos com mais razão definir as várias redações do volume

como expressão de uma pesquisa, cujo produto final é apenas o resultado das progressivas “aproximações dum valor” (...) que não é absoluto, mas sim relativo, isto é, depende da relação com os textos precedentes²¹.

E neste sentido é aliciante interpretar o texto helderiano como se fosse um tabuleiro de xadrez. Esta metáfora deve-se a Carlo Emilio Gadda e ajuda a compreender os “movimentos” do texto literário: no seu perfazer-se, o texto é como o jogo do xadrez – a mudança duma única peça (isto é, uma porção textual ou uma única palavra) “altera a estrutura do jogo inteiro”²², provocando outras mudanças. Assim admite Helder, em (*os modos sem modelos*) de *Photomaton & vox*²³:

¹⁸ PAOLA ITALIA e GIULIA RABONI, *Cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 11.

¹⁹ HERBERTO HELDER, *Texto-introdução* ao primeiro “Caderno de Poesia Experimental”, 1964, p. 6 (agora lê-se também em AA.VV., *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos*, cit., pp. 33-34, p. 34, e encontra-se igualmente no *Arquivo PO.EX* on-line <https://po-ex.net/>). Este mesmo texto (com o título *Teoria das cores* e com variantes) confluirá, primeiro em *Retrato em movimento* (1967), depois como parte da *Dedicatória* de *Vocação animal* (1971), e finalmente em 1994, na sexta edição de *Os passos em volta*, no lugar até aí ocupado pelo conto *Sonho*.

²⁰ JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES, *As emendas de Os passos em volta*, in ID., *Os dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 133-138.

²¹ PAOLA ITALIA e GIULIA RABONI *Cos'è la filologia*, cit., p. 11.

²² ID., p. 25.

²³ HERBERTO HELDER, *Photomaton & Vox*, cit., pp. 136-137, p. 137.

Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior.

É útil não esquecer também que nos anos de elaboração de *Os passos em volta* (1959-1968), Herberto Helder colabora ativamente, como já disse acima, na implantação em Portugal da poesia experimental (o primeiro Caderno antológico da “Po.Ex” remonta, como é sabido, a 1964), isto é, alinha com aquela poética que

propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio (...) era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa²⁴.

E se, como é justo e nos lembra Melo e Castro, é necessário “demarcar a Po.Ex. em relação a: Pessoa, futurismo, neorealismo, surrealismo, poesia brasileira, poesia barroca, poesia tradicional”²⁵ etc., é ainda mais interessante ver como Herberto Helder dos anos “ativos” mantenha fortes laços com aquelas modulações literárias dos vários movimentos antecedentes e coevos que o próprio Melo e Castro contrapunha às feições da PO.EX.:

o sentimentalismo e discursivismo da poesia tradicional, o psicologismo individualista do Orphismo, o sensacionalismo (já não nacionalista, aliás) do futurismo, o automatismo onírico moralista do surrealismo, o discurso (ideológico) do neorealismo, a exclusividade da pesquisa da escrita convencional (temporal) da Poesia 61²⁶.

Sabe-se²⁷ que entre as doze edições de *Os passos em volta* é patente uma clara distinção a nível de número de contos e, sobretudo, de número de variantes textuais dos contos incluídos: desta forma, identifica-se uma “primeira família”, formada pelas primeiras três edições (1963, 1964, 1970), e uma segunda a que pertencem todas as outras a partir de 1980. Mas entre estas duas “famílias” de *Os passos em volta*, o que acontece? Se pensarmos na biografia do poeta e na biografia coletiva do País, há Angola,

²⁴ E.M. DE MELO E CASTRO, *A Poesia Experimental Portuguesa*, in AA.VV., *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos*, cit., pp. 10-27, p. 10.

²⁵ ID., p. 26. Note-se que o elenco dos movimentos que eu citei de forma linear, estavam recolhidos num diagrama visual nas páginas de Melo e Castro.

²⁶ ID., p. 27. Também neste caso, Melo e Castro propõe um esquema tabelar para comparar as feições da poesia anterior e coeva com as da PO.EX.

²⁷ Cfr. VALERIA TOCCO, *Um “mundo entrevisto e emendado e rescrito”: sulle varianti in Os passos em volta di Herberto Helder*, in “Il confronto letterario”, 76, 2021, pp. 129-150.

há o acidente de viação em que Herbeto Helder fica envolvido, há a Revolução de Abril, há ilusões e desilusões, crises económicas e sociais que se reflectem no debate literário, entrando-se num novo paradigma (pós-moderno, como propus acima?). Por esta razão, cada edição é diferente da outra, em cada edição o seu autor precisa de intervir para renovar o potencial expressivo das suas palavras, cada uma oferece uma leitura de cada texto nela contido, marcando o carácter potencial (e por isso provisório) do acto de escrita. E o conjunto?

3. *Potencialidade 3: Os passos em volta: a forma do meio*

Tomo de empréstimo, para esta última parte destas brevíssimas notas, o título do ensaio que Clara Rowland dedicou a João Guimarães Rosa²⁸, autorizada a pôr em relação o escritor mineiro com Herberto Helder por estudos comparativos já realizados, como o de Lilian Jacoto sobre *O quarto de Os passos em volta* e *Nada e a nossa condição* de *Primeiras estórias*²⁹. Não desejo aventurar-me neste momento por caminhos comparatísticos, mas é sobre a existência ou ausência de uma tensão estruturadora de *Os passos em volta* em si (evidente, aliás, nas colectâneas rosianas, como bem mostrou Clara Rowland) que agora me interessa ponderar.

Todos sabemos que a recolha, na sua forma “definitiva” (a partir de 1970), contém os mesmos 23 contos na mesma ordem (salvo, das edições de 1994 para diante, *Sonho* ter sido substituído por *Teoria das cores*, como já lembrámos, mas na mesma posição).

Todos sabemos também como é comum que os textos de Helder, por vontade do próprio autor, transitem de um volume para outro (como o que acabo de referir), ganhando, desta forma, funções diversas e sofrendo, ao mesmo tempo, um processo de revisão textual³⁰. Todavia, o volume de *Os passos em volta* não tem o mesmo destino de *Poesia toda*; apesar de a recolha ter sido aumentada durante a primeira fase (de 1963 a 1970), a partir de 1970 a sua estrutura permanece praticamente idêntica até à sua 12.ª edição: variantes textuais à parte, não muda o título, não mudam os textos (excepto *Sonhos*), não muda, sobretudo, a ordem dos textos.

²⁸ CLARA ROWLAND, *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*, Campinas, Unicamp-Edusp, 2011.

²⁹ LILLIAN JACOTO, *A ética do desapego em Herberto Helder e Guimarães Rosa*, in “ângulo”, 125-126, 2011, pp. 121-126.

³⁰ Cfr. DANIEL RODRIGUES, *Les démonstrations du corps. L'oeuvre poétique de Herberto Helder*, Tese de Doutoramento, Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012.

A propósito da obra lírica de Herberto Helder, já foi notada a insistência nos vocábulos “mão, amor, poema, dom, morte, mulher, primavera, corpo, noite, rosa, deus, silêncio, fonte, amante, luz, palavra, obra, mundo, espelho, pedra, água, inspiração, sexo, amoras, sangue, luxo, carne, lugar, retrato, dentre outros”³¹. Esses termos, submetidos a uma técnica combinatória entre o computacional e o cabalístico, recorrem, formam e informam a sua poesia, segundo esquemas aleatórios e hipertextuais, que permitem, na apreciação dos poemas, uma leitura ao mesmo tempo não linear e multilinear que liga os textos uns aos outros. A questão interessante é que, se não podemos falar de aplicação das mesmas técnicas combinatórias no que diz respeito a *Os passos em volta*, todavia encontramos o mesmo léxico em repetição obsessiva espalhado pelos contos e, o que mais é importante, é justamente sobre este léxico que incidem também a maioria das variantes introduzidas nas várias edições desses mesmos textos.

Rosa Martelo convida a ler o nome+título da lírica completa de Herberto Helder (*ou o poema contínuo*) numa “relação de equivalência” na qual “a conjunção disjuntiva *ou*” se pode entender como uma “instrução de leitura”³². No caso da recolha de contos (se assim os podemos chamar), o próprio título *Os passos em volta* pode, analogamente, funcionar como instrução para uma leitura não linear/multilinear dos textos, na qual o retorno de temas, imagens, motivos, palavras cria redes de significações e correspondências. E não é por acaso que justamente no texto intitulado (*em volta de*), incluído em *Photomaton e voz*³³, Helder afirma: “Trata-se de “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida”³⁴.

Convém lembrar que poucas frases antes do excerto citado, Helder apontava para um conceito na aparência totalmente oposto ao evocado pelo título: simetria, tempo simétrico³⁵. E convém também ler a frase que precede o excerto citado acima e a continuação desse mesmo parágrafo:

Importava encontrar uma tensão central, instalar-se nela. Poder-se-ia então correr todos os riscos, pois existia uma zona sólida aonde regressar, e de onde partir de novo. Era a minha segurança. Trata-se de “escrita circular”, naquele âmbito em que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque

³¹ Cfr. PABLO GOBIRA e FERNANDA CORRÊA, *A lírica maquinal*, cit., s.p.

³² ROSA MARTELO, *Os nomes da obra. Herberto Helder ou o poema contínuo*, Lisboa, Documenta, 2016, p. 13.

³³ HERBERTO HELDER, *Photomaton e voz*, cit., pp. 67-70.

³⁴ ID., p. 69.

³⁵ ID., p. 68.

nenhuma solução é possível, por nunca se provar a hipótese da verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto³⁶.

Como construir, então, um texto “aberto” e “fechado” ao mesmo tempo? Aqui nos socorre Guimarães Rosa, pois é sabido, sobretudo depois da aguda problematização proposta por Clara Rowland, atrás referida, que o escritor mineiro colocava uma especialíssima atenção na ordem dos textos das suas recolhas, propondo também materiais para_textuais para convidar o leitor à leitura (num sentido) e à releitura (noutro sentido, nem sempre oposto) da sucessão dos contos. Já que foi sugerido um paralelismo entre *Primeiras histórias* e *Os passos em volta*, como mais acima lembrei, a tentação de comparar a estrutura das duas obras é forte. Sabe-se que *Primeiras histórias*, saído em 1962 – isto é um ano antes da primeira edição de *Os passos em volta* –, é formado por 21 contos, mostrando uma estrutura “fechada” e “aberta”. Sem nos determos em mais pormenores (como por exemplo o índice ilustrado), lembramos aqui só que o primeiro conto, *As margens da alegria* tem o seu paralelo no último, *Os cimos*; e que no meio está o conto *O espelho*, não por acaso colocado numa posição estratégica, desdobrando desta forma as possibilidades de leitura da inteira recolha.

O que acontece com *Os passos em volta*? Os contos, como disse e se sabe, são 23. Atentemos no primeiro e nos dois últimos. Se compararmos *Estilo* e *Brandy* (o primeiro e penúltimo), notaremos a mesma estrutura narrativa (diálogo *a voce mancante*)³⁷ e muitas outras correspondências que fazem com que a viagem através dos outros textos possa ser lida como um itinerário³⁸ à procura do “estilo”, que afinal é resolvido na inaceitabilidade do real, do subjectivo – numa solução abjeccionista de recusa da vida e da sociedade e na fuga para o álcool. Se *Estilo*, neste percurso, é o texto proemial e *Brandy* o epílogo, *Trezentos e sessenta graus* (o vigésimo terceiro e último conto) representaria, no fundo, uma espécie de posfácio, contendo uma

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Esta estratégia narrativa, isto é, a de dar a primazia textual apenas a uma das duas vozes em diálogo, sendo a outra inferida pelo leitor através das respostas da única voz que ouve/lê, é – convém lembrar – a usada pelo próprio Guimarães Rosa em Grande sertão: veredas (1956).

³⁸ Os passos em volta já foi interpretado como “livro de errâncias por excelência” (Daniel Rodrigues, Estrangeiros e clandestinos em Os passos em volta de Herberto Helder, in “Interdisciplinar”, 28, 2017, pp. 137-148) e como “travessia” (ILDA MENDES DOS SANTOS, HH, peregrino, in AA.VV., *Herberto Helder, Se eu quisesse enlouquecia*, CATHERINE DUMAS, DANIEL RODRIGUES et ILDA MENDES DOS SANTOS (org.s), Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2015, 174-198).

glosa, um aparte, uma desconstrução, uma reflexão e um retorno total (em 360°) às origens, ao princípio nuclear da sociedade que se recusa: a família – apesar de gasta e definhada essa também. Uma espécie de convite à “releitura” de todos os outros contos, como faria Guimarães Rosa?

E no ponto central do livro, então, o que encontramos? Na décima primeira posição é colocado *Descobrimento* – conto no qual a personagem percorre sempre a mesma rua circular: o eterno retorno sobre os próprios passos para, usando palavras de *Photomaton & vox*, a “zona sólida aonde regressar, e de onde partir de novo”³⁹. O “descobrimento” é exactamente isso: percorrer os mesmos passos – os passos em volta – já que “evidentemente: não se chega a descobrir coisa alguma”⁴⁰.

Desta feita, poderia pôr-se a dicotomia “aberto-fechado” em *Os passos em volta* em termos de relação entre a imobilidade da ordem dos contos (uma “construção” de oulipiana memória?) e a experimentação “dentro do mesmo espaço [duma] nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos”⁴¹ que desdobra as hipóteses de leitura.

As potencialidades de leitura da “literatura potencial” de Herberto Helder seriam praticamente infinitas. Se, como afirma o próprio poeta, “o fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável”⁴², a sensação de que quanto mais reflectirmos sobre a sua obra, mais se mostra “o que falta”⁴³ por dizer, é inegável. Estou convencida de que uma edição crítica da obra do poeta madeirense podia ajudar esta desmedida tarefa hermenêutica. Até aí, “leia-se como quiser, pois ficará sempre errado”⁴⁴.

³⁹ HERBERTO HELDER, (*em volta de*), in *Photomaton & vox*, cit., p. 68.

⁴⁰ HERBERTO HELDER, (*os modos sem modelos*), in *Photomaton & vox*, cit., p. 137.

⁴¹ ID, p. 69.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Parafraseando HERBERTO HELDER, (*profissão: revólver*), in *Photomaton & vox*, cit., p. 155: “Escrever não mostra o que fica, mas o que falta”.

⁴⁴ HERBERTO HELDER, (*a poesia é feita contra todos*), in *Photomaton & vox*, cit., p. 162.

O NOME DO MUNDO
BREVES REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO
POÉTICO DE HERBERTO HELDER, COM
ANÁLISE DO POEMA “NÃO SEI COMO DIZER-TE
QUE MINHA VOZ TE PROCURA”

José Manuel de Vasconcelos

Ces pages sont obscures. Je les ai longuement préméditées et bâties avec minutie pour qu'il soit par elles, non pas facile, mais possible d'avoir accès à des impressions exceptionnelles...

Joë Bousquet

O exercício crítico sobre a poesia de Herberto Helder implica desvios nos modos de abordagem mais comuns, pressupõe um discurso que incorpore a própria estranheza do texto analisado que não permite sentidos determinados, explicações de pormenor e visões demasiado aproximadas, exigindo, pelo contrário, uma distanciação que a olhe na sua globalidade como expressão total de um modo de ver e voz de uma subjectividade ardente em que o corpo assume um papel determinante como horizonte último da produção de sentido, o que não era habitual na poesia portuguesa, pelo menos até aos anos sessenta do século passado. Poeta difícil, qualificado como obscuro e órfico, Herberto Helder é autor de uma obra em que o hermetismo foi sempre realçado por quem a analisou. A isso acrescia o afastamento e o resguardo da sua própria pessoa, facto que não impediu (até talvez tenha ajudado, pelo halo mítico que a negação tantas vezes gera) que esta obra fosse seguida de perto por um número nada habitual de interessados, alguns sem grandes hábitos de leitura de poesia.

As primeiras aproximações à poesia de Herberto Helder faziam-nos sentir algo completamente diferente, exigiam uma atenção fortemente intuitiva e, ao mesmo tempo, lúdica e áspera, de uma aspereza que se prolonga como um eco subversivo após a leitura, como neste exemplo, o conhecido poema que começa com os versos: “Mulheres correndo, correndo pela noite. / O som de mulheres correndo, lembradas, correndo / como éguas abertas,

como sonoras / corredoras magnólias”. A magia do ritmo impõe-se à primeira abordagem e, com ela, a surpresa de um dizer inusitado, como se a linguagem tivesse sofrido, na sua estrutura, um abalo essencial que a tornasse outra, permanecendo as palavras as de todos nós. Tenho usado os verbos no passado, pois quero dar conta de que esta surpresa de leitor, comum certamente a muitos dos que admiram esta obra, começou há muitos anos e continua a impressionar-nos, apesar do muito (e bom) que as últimas décadas nos deram a ler e a conhecer de tantos outros poetas. Para a entusiasmada atenção à poesia de Herberto, terá certamente contado a revisão frequente de que o próprio Poeta se encarregou, refazendo poemas, suprimindo, acrescentando, modificando, dando um extraordinário exemplo de insatisfação, de procura incessante, de exigência rigorosa, que mostra bem que a poesia é um exercício permanente (*o poema contínuo*) e que o que se escreve nunca é definitivo, demonstrando uma rejeição sagaz da fixidez e a assunção de um princípio de transformação como timbre da actividade poética. E convém acentuar que este labor de revisão nada tem de gratuito ou de caprichoso, antes corresponde a um sentido de actualização do que foi escrito, em função das modificações do pensamento poético do autor, revelando ao mesmo tempo uma pertinaz procura do texto, uma busca sem fim, que o transforma numa inalcançável e utópica instância, sem verdadeira fixação. Desta atitude resulta um corolário fundamental: o de que a poesia é um exercício no tempo e de que esse exercício é permanente e é vital, na medida em que é produto da própria vida sentida e pensada com plenitude. Hoje olhamos a “Poesia Toda” de Herberto, que voltou a ser um “Ofício Cantante” (acentuando, com a recuperação do anterior título, a continuidade, a abertura ao imparável que é própria da Poesia, no desenho variado de labaredas que se consomem, renovando-se incessantemente) e damo-nos conta de que a mudança é um dos seus traços distintivos, uma das marcas da liberdade criativa que institui, liberdade que é permanente reflexão sobre os seus motivos e percursos e sobre o movimento de destruição, ou antes, de auto-destruição que a ânsia de actualização implica. Outro factor de aproximação e fascínio por esta obra, resulta do universo semântico que a dinamiza, em que os sentidos se transmudam, se deslocam, e as palavras se revestem de identidades onde ecoam significações que a elas aderem como limalhas que se colassem a um íman. A poesia é, antes de tudo, autonomia. A apresentação do Poeta como alguém que remexe em vestígios de algo que parece situar-se fora do espaço e do tempo é o que confere à obra de Herberto Helder, na sua turbulência expressiva, o carácter visionário que

geralmente lhe é atribuído, incutindo um fogo novo ao que eram apenas brasas, isto é, cunhando palavras que nada têm a ver com a acepção comum, retirando-lhes a fidedignidade que lhes anda associada enquanto simples moeda de troca num quotidiano fortemente cristalizado. É através desse fogo purificador (que *nenhuma faca pode cortar*, como já os gregos da antiguidade tinham notado) que o Poeta, para Herberto Helder, figura como um demiurgo, criador da sua própria linguagem, repercutindo, de certo modo, o titanismo romântico, e daí o entendimento da obra como um organismo a que se pode sempre voltar, recriando-a, uma vez que ela é deliberadamente incompleta. Mas, ao mesmo tempo, parece crepitar no verso herbertiano um fogo sacrificial. É como se a vida do verso, a chama que se projecta consumindo-se, dissolvesse a própria identidade do Poeta, para assim o restituir à origem, encerrando um amplo círculo que se fecha, exemplo daquela polaridade da poesia, de que falava Hugo Friedrich, “entre as potências do intelecto e as da alma «arcaica»”.

A porta da subjectividade é pois a mesma que se abre para o mundo que é reconstruído através da escrita, tornando o Poeta um oficiante. De facto, a poesia invoca um Uno que investe o Poeta enquanto criador. A poesia de Herberto Helder é, assim, um “nome do mundo”; tem algo de prece, a sua voz é uma liturgia através do qual se constrói uma realidade – a escrita – que participa de tudo. Não importa o sentido imediato das coisas, a vizinhança dormente da realidade próxima, e sim o movimento criador, essa incontrolada vertigem que se transcende: “a poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos”, lemos em *Photomaton & Vox*, o livro no qual Herberto Helder mais demorada e directamente reflecte sobre a natureza e o significado da criação poética. O sentido da realidade não pode ir além da recriação e o poema não é mais que uma aventura a propósito do sentido, uma construção, dando-nos o mundo possível. A poesia de Herberto Helder sabe que não pode ir além da linguagem, um jogo que vive da irrealidade e da força onírica da imaginação. A palavra eleva-nos pela sua novidade, pela invulgaridade de que se revestem as suas combinações, trazendo até nós um pouco do mistério do mundo ou, como escreve Francisco Umbral, “A palavra voa e rouba como a gaivota”. Tal como o processo litúrgico que, ao procurar a aproximação ao desconhecido, revela apenas o eco e a espessura da sua própria busca enquanto reflexo de nada, também o acto poético se fixa na materialidade das palavras e no transporte rítmico que apenas escuta o que procura pelos meios da sua própria busca, ou seja, pelo

furor da linguagem que denuncia o falso óbvio e quer ser um poder transformador, a permanente alquimia das coisas: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa”, lemos em *Poemacto*, dando nota da natureza transmutante de tudo: corpo, pensamento e mundo. A escrita de Herberto Helder é um trabalho contínuo, um fluir ininterrupto de palavras animadas por uma luminosidade semântica própria, resultante de uma recepção do mundo que apesar do aspecto construtivo, se poderá qualificar em vários dos seus momentos como fenomenológica, e que reside naquele espaço de suspensão que religa sujeito e objecto e que, em minha opinião, tem paralelo estreito em dois outros escritores portugueses contemporâneos: na escrita sem princípio nem fim de Maria Gabriela Llansol, produtora de um texto único que ignora as fronteiras do espaço e do tempo e convoca o visível e o invisível, tudo o que existe, existiu ou possa existir, como simples pensamento ou mais do que isso, para tudo arrastar na sua escrita que abala completamente os espartilhos classificativos comuns e a própria ideia de literatura, e Rui Nunes, cuja obra publicada nos transmite os contornos de desequilíbrios existenciais e obsessões, em que mundo e subjectividade se violam reciprocamente, em *flashes* por vezes violentos, tudo associado a um sentido do ininterrupto que tem algumas familiaridades com o autor de *Apresentação do Rosto*. O que me parece aproximar estes dois escritores de Herberto Helder é não só o facto de no que escrevem as fronteiras entre prosa e poesia se esbaterem (aspecto este que em graus variáveis é comum a muitos outros escritores), mas sobretudo de levarem a expressão linguística até à violação de limites que comprometem a inteligibilidade associada a um entendimento confortável da literatura, e ainda de inscreverem o corpo na escrita, mas sobretudo – e este aspecto é decisivo – por questionarem a própria ideia de literatura, (incluindo naturalmente a poesia) enquanto modelo de representação.

O acto poético é, através da linguagem, um acto do corpo, pois as palavras têm um compromisso originário com ele, e o corpo joga um papel fundamental na organização delas. Isto é, o corpo projecta-se no poema, numa figuração que sem as palavras seria irrealizável. Não me parece tratar-se de um fenómeno de captação, mas sim de uma metaforização (vincando bem o sentido etimológico da palavra) que unifica energia poética enquanto potência corporal (em sentido lato, isto é, abolindo a linha enganadora que tradicionalmente separa o espírito do corpo) e a dimensão cósmica em que tudo se religa. Não falo pois de representar qualquer realidade que se nos opusesse no que toca à sua substância, e sim de encontrar, através da linguagem, um caminho que permita surpreender as coisas na sua aparência

primordial. Ou seja, a poética herbertiana põe a tónica na energia do processo, naquilo que se pode libertar do movimento, e que se poderia denominar *termodinâmica poética*, e não na fixação ou delimitação dos significados. Ou seja, não se configura nela qualquer espécie de mimetismo, antes se procurando no corpo e na subjectividade – de que a linguagem é expressão perfeita – um contacto com focos matriciais de natureza mítica, num permanente desfazer de amarras vocabulares. E é isso que parece estar na base da propalada, e quanto a mim exagerada, ideia de hermetismo que lhe tem sido associada. No fundo, toda a verdadeira poesia seria hermética, pois é sempre constituída por um discurso intraduzível, um discurso que se basta a si mesmo, que fala do que não pode ser dito de outra maneira. Não obstante, há na poesia herbertiana indicadores que permitem percursos determinados a quem a lê, orientações de leitura, aquelas “chaves sobre o papel”, de que falava Roberto Juarroz.

O pensamento poético que subjaz a esta obra vasta é um monumento à harmonia, porque através das tensões próprias da linguagem poética, das pulsões destrutivas e auto-destrutivas, da violência necessária que toda a luta implica, visa uma espécie de reconciliação do amor e da morte (as forças decisivas que orientam a actividade humana). O poema não vale por reflectir uma realidade pré-existente; ele é a sua própria realidade ou antes, um braço desta. A tónica herbertiana está sempre no poético e não numa reflexão filosofante acerca da realidade, porque a realidade é a matéria do poema sob a forma de linguagem. E através da negação da contingência ínsita nos percursos mais comuns da mente, bem como da ultrapassagem que resulta dessa negação, procura uma totalidade mítica regida por uma necessidade apaziguadora, de modo a que tudo encontre tudo, *ligando em torno* (διαδέω), concentrando e encabeçando o esforço numa síntese ou, dito de forma lapidar pelo poeta, “Nome do mundo, diadema” (*Flash*).

A interrogação metapoética que caracteriza a poesia de Herberto Helder está patente logo em *A colher na boca* (1961). Vejamos, por exemplo, o poema “Não sei como dizer-te que minha voz te procura”, segundo dos três que constituem “Tríptico”, e que teve algumas alterações, sendo a sua versão definitiva, creio, a que consta de *Ofício Cantante* (Assírio & Alvim, Lisboa, 2009). Estas alterações, para além de serem o resultado do extremo cuidado com que o poeta sempre reapreciou o seu trabalho, reescrevendo-o quando o entendeu necessário, num permanente impulso de aperfeiçoamento da expressão, revelam um sentimento de distanciação relativamente a estádios anteriores do seu tempo criativo, com a consequente *actualização* da obra, em função das suas convicções poéticas do momento. No caso das alterações que encontramos nas duas versões do poema referido, é patente que,

o trabalho é essencialmente de síntese, de redução do supérfluo e mesmo do inútil, através de um dizer mais directo, mas é sobretudo rejeição de algum extravasamento lírico presente ainda na fase inicial, patente, por exemplo, na interjeição, quase sempre de efeito duvidoso, pela sugestão declamatória que encerra e, talvez por isso, abandonada. A expressão dubitativa do primeiro verso “Não sei como dizer-te que minha voz te procura” repete-se, com ligeiríssimas alterações, mais cinco vezes, constituindo a trave mestra semântica (e rítmica) do poema, a persistência da ideia de que o amor é indizível, interrompida antes da repetição final, pela expressão “e penso que vou dizer algo cheio de razão”, que traduz um convencimento breve, logo abalado de novo pela dúvida que percorre o poema. Todo o texto é, por isso, uma encenação da aparência, uma aproximação ao amor que se procura fixar numa esquadria que quer ter tanto de racional como de sentimental. Ambas porém falham, deixando a nu a inapreensibilidade do fenómeno amoroso, a sua natureza ilusória, confusa, fugidia.

A adjectivação é (ainda nesta fase) rasgada, ampla, traçada nas margens de um onirismo em que sobreleva a noite, “a noite/esplêndida e vasta”. Menciona-se o “brilho precioso” dos pulsos, isto é, daquilo que se agarra, num esforço que procura conter a fluidez, numa atitude que visaria atingir a certeza, a dominação do “centeio imaturo” ondulando, tocado por um “tempo distante”. Sabemos que, a partir de certa altura, o forte pendor metafórico da poesia herbertiana vai sendo abandonado e substituído por registos que expressam uma questionação cada vez maior da utilidade da própria linguagem poética, mas isso não acontece ainda no texto em análise.

O poema dá do amor quatro das suas possíveis dimensões: o amor como invenção confusa, o amor como multiplicidade, o amor como metamorfose e o amor enquanto fenómeno irracional. Vejamos cada uma delas. O amor implica uma permanente descoberta e reinventa-se a si mesmo de cada vez que acontece, mas as palavras são sempre insuficientes para o dizer. Quando a paixão arde no seu fogo reacendido – condição primeira do amor – as palavras nunca estão à altura, nunca chegam (“– E então eu não sei o que dizer”). Sabemos que esse fogo se consumirá na impossibilidade de continuar, apesar de pensarmos o seu objecto como inesgotável. No poema, tudo começa por ser apenas voz, é a voz que procura, é ela que conduz a atenção que se abre para o mundo das emoções amorosas, provocando o deslumbramento (“o brilho precioso”, nas suas múltiplas ocasiões). O amor repercute-se em tudo, o estado amoroso é um potenciador de ecos (“cem ideias,/ dentro de mim, te procuram”). O percurso amoroso é fogueiro – a literatura sabe-o desde muito cedo – é a antítese das arrefecidas “folhas da melancolia”, a fornalha emotiva do coração, sempre rendido a *eros* (“o meu coração é uma semente inven-

tada/em seu escuro fundo”). As palavras do poema vão desvelando uma destinatária cujos traços essenciais são a inocência, a pureza e a fragilidade, por oposição aos elementos que caracterizam a voz enunciante, uma voz madura, embora tocada pela solidão e pela melancolia. A fragilidade é dada de modo indirecto, pois diz mais respeito ao envolvimento descritivo do que à figura propriamente dita sobre a qual o poema é construído, embora repercutindo-se nela (noite esplêndida e *casta*, o centeio *imatur*o ondula) [itálicos meus] e no tempo do encontro (“Durante a primavera inteira aprendo”). Mas se o sujeito lírico, impulsionado pela onda da circunstância amorosa, procura entrar na pureza alheia e talvez subverter os seus domínios, acaba por redescobrir dentro de si uma pureza igualmente incontida, que poderá ser dádiva sua, efeito do amor, lembrando o conhecido tópico da metamorfose coincidente, a transformação do “amador na coisa amada”, de resto citado logo no primeiro verso do poema primeiro do ciclo, do qual naturalmente o poema em análise não deve ser separado.

A força imagética é central na poesia herbertiana e, nesta fase inicial da sua obra, o poema é quase sempre uma viva sucessão de metáforas, tanto mais surpreendentes quanto entre os elementos sobre os quais recai a comparação há uma grande distância. Sabemos, a importância que o surrealismo, bem como alguns dos seus antecedentes e margens tiveram para o poeta de *O amor em visita* (título que, de resto, quase reproduz o de um livro de Alfred Jarry), particularmente nos seus primeiros trabalhos, e este é um bom exemplo dessa influência, pela intensidade e inesperado das metáforas. Facilmente descortinaremos neles a concepção radical que Breton tinha do uso de uma tão essencial figura, como princípio indutor da surpresa das imagens, bem como o seu papel na glorificação do amor único, exclusivo, dardejante, assente na mulher-musa, origem e destino do desejo, e que no texto em análise é dado por palavras retiradas do âmbito da natureza animal e vegetal (campo, centeio, vindima, folhas, semente, trevos, água, girassol, ave), que acentuam a ideia de uma permanência renovada, de cíclica aparição, vestígios ainda de uma concepção romantizada do amor que, com o contraponto da distanciação metalinguística, me parecem os traços mais marcantes deste poema.

INDICE

INTRODUZIONE	
Portoghese Soave: ricordando António Fournier	7
IN LIMINE	13
Nuvem	
André Fournier.....	15
PRIMA PARTE: Poesie, racconti e testimonianze	17
Un ricordo di António Fournier “tra Pisa, Torino, Funchal e le nuvole”	
Orietta Abbati.....	19
António Fournier: um grande madeirense que prestigiou Portugal e a sua ilha	
João Carlos Abreu.....	23
Confeitaria	
Bernardo Pinto de Almeida.....	25
Ígnea	
Irene Lucília Andrade.....	27
Uma abelha na <i>Eternidade</i>	
Sofia Andrade.....	29
Sulle isole quasi sul mare	
Elisa Baglioni.....	30
O muro frio de dezembro	
José Agostinho Baptista.....	34
Destino	
Gaia Bertoneri	36
António Fournier. Appartenere a Madeira	
Donatella Bisutti	38
Diálogo fora do tempo e do espaço	
António José Borges.....	41

Per le strade della nostra nuova città	
Paola Calef	43
As costuras do officio	
Vanessa Castagna.....	46
Un'Italia della mente (per António Fournier)	
Carlo Cerrato	47
Chão de rosas para António Fournier	
Fátima Pitta Dionísio	51
“Hotel Roma”: Turín	
Alejandro Duque Amusco.....	54
(A)deus em Torino	
Cláudia Faria.....	56
Submarino	
Sergio Garau.....	59
Treno con le ali	
Teolinda Gersão.....	61
Pouca-terra-pouca-terra-pouca-terra	
Alessandro Granata Seixas	65
Horas da manhã	
Teresa Jardim.....	71
As palavras suspensas	
Lídia Jorge.....	73
Últimas maçãs	
Francisco Duarte Mangas.....	78
Lettera a António	
Mariagrazia Margarito	79
Per António Fournier	
Stefano Marino.....	81
Lembrança de António Fournier	
Fernando J.B. Martinho	82
Saudação e despedida a António Fournier	
João de Melo.....	84

Per A.F. Pino Menzio	86
Per António Elisabetta Paltrinieri.....	87
António Luís Quintais	88
Funchal, 18 agosto 1924 Matteo Rei.....	90
Nelle mani di H.H. Francesco Ruggiero	95
Um cão à nossa espera José de Sainz-Trueva	97
Antonio era un cuento, una isla portátil Juan Carlos de Sancho	100
António Fournier, três notas nas ruínas do esquecimento Jorge Velhote.....	103
INTERLUDIO	105
Un poema coletivo per António Fournier <i>Omaggio delle studentesse e degli studenti</i>	107
SECONDA PARTE: Studi	117
A máquina metafórica Poetas traduzem poetas João Barrento	119
<i>Propércio – 42 elegias: tradução ou a necessária recriação pontuada na sublimidade e na cultura</i>	
António José Borges.....	127
Lo spazio vuoto tra le foglie e fra le stelle António e il tradurre poesia.....	
Serena Cacchioli.....	134
Mantilhas para António Alberto Carvalho.....	138

Ferdinando Magellano, novello Ulisse, e Antonio Pigafetta, cantore delle di lui imprese Piero Ceccucci	149
Algumas virtudes da semiótica na problemática da tradução Manuel Frias Martins.....	172
Palavra, mito, criação. Notas sobre <i>Photomaton & vox</i> e <i>Última Ciência</i> de Herberto Helder Jorge Augusto Maximino.....	182
Poesia, pensiero, amore. Intorno a <i>Gioie della vista</i> di Dámaso Alonso Pino Menzio	192
(Re)escrita e mundos paralelos em Ana Teresa Pereira Ana Isabel Moniz.....	201
La prosa di Antero de Quental: aspetti morfologici e lessicali Andrea Ragusa.....	209
Teresa Martins Marques. <i>A mulher que venceu don Juan:</i> do “amor confluyente” Ernesto Rodrigues	217
<i>É bom mexer nas palavras.</i> A literatura potencialde Herberto Helder Valeria Tocco	222
O nome do mundo Breves reflexões sobre o trabalho poético de Herberto Helder, com análise do poema “Não sei como dizer-te que minha voz te procura” José Manuel de Vasconcelos	233

Stampato nel mese di luglio 2022 presso Castello - Torino