

# RASSEGNA IBERISTICA

---

44

Dicembre 1992

- Manuel G. Simões, *A Função Intertextual de Carlos Fradique Mendes* ..... Pag. 3
- Ettore Finazzi-Agrò, *Nada, nosso parente. Uma leitura de «Meu Tio o Iauaretê»* . » 17
- Giulia Lanciani, *A metodologia da tradução e o texto de Guimarães Rosa* ..... » 31
- J. de Jarava, *Diálogo de Viejo y del Mancebo*, a cura di J.J. Martinez (D. Ferro), p. 39; Lope de Vega, *Il Nuovo Mondo scoperto da Cristoforo Colombo*, a cura di S. Bullegas (S. Regazzoni), p. 40; M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo* (J.M. Martín Morán), p. 41; P. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egidio (F. Meregalli), p. 43; P. Salinas-J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de A. Soria Olmedo (F. Meregalli), p. 45; C. Fernández Cubas, *Mia sorella Elba*, trad. di S. D'Amico (G. Bellini), p. 49; AA.VV., *Le passioni dell'ideologia. Cultura e società nella Spagna degli anni 30*, a cura di C. Venza e P. Picamus, introduz. di C. Genza e D. Pini Moro (R.M. Grillo), p. 53; AA.VV., *Nello spazio e nel tempo della letteratura*. Studi in onore di C. Vian (G. Bellini), p. 55; AA.VV., *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. A.L. Mackenzie and D. Severin (F. Meregalli), p. 56; *Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti*, V. Appendice: 1979-1992 (F. Meregalli), p. 56.
- C. Aira, *Ena, la prigioniera*, trad. di A. Morino (E. Perassi), p. 57; R. Armijo, *El asma del Leviatán* (M. Caracava), p. 58; A. Mastretta, *Mujeres de ojos grandes* (J.J. Martínez), p. 60; R. Valero, *Venias* (G. Bellini), p. 62; T. Barrera López, *Letteratura ispanoamericana* (C. Camplani), p. 63; D. Villanueva-J.M. Viña Liste, *Trajectory de la novela hispanoamericana actual* (M. Caravaca de Juan), p. 65.
- P. Vaz de Caminha, *Lettera sulla scoperta del Brasile*, a cura di V.L. de Mello Rodrigues (M.G. Simões), p. 67; J. Amado, *Babia. Le strade e le piazze, la gente e le feste, gli incanti e i misteri* (G. Bellini), p. 69.



MANUEL G. SIMÕES

## A FUNÇÃO INTERTEXTUAL DE CARLOS FRADIQUE MENDES

1. Sobre a existência de Carlos Fradique Mendes sabe-se muito pouco: aquilo que por norma se sabe, em casos como este, isto é, o que o biógrafo e responsável pela publicação da sua «correspondência» quis que se soubesse. Eça de Queirós dá-o como pertencente a uma velha e rica família dos Açores, descendente por varonia do navegador D. Lopo Mendes e informa-nos que morreu em Paris no Inverno de 1888, afecto de «uma forma raríssima de pleuritis», colhendo-o a morte «sob aquela forma que ele, como César, sempre apetecera – *inopinatam atque repentinam*»<sup>1</sup>. Como se teriam conhecido também se sabe, bastando reler o capítulo «Memórias e Notas» de *A Correspondência de Fradique Mendes* «publicada» por Eça: «A minha intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, pela Páscoa – justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral. O meu conhecimento porém com esse homem admirável datava de Lisboa, do ano remoto de 1867. Foi no Verão desse ano, uma tarde, no Café Martinho, que encontrei, num número já amarrotado de *Revolução de Setembro* este nome de C. Fradique Mendes, em letras enormes, por baixo de versos que me maravilharam»<sup>2</sup>.

Adiantamos já – mas é sempre Eça de Queirós o informador – que se tratava de «cinco ou seis poesias, reunidas em folhetim sob o título de *Lapidárias*», composições que impressionaram o grande romancista pela sua modernidade (Fradique pertencia «evidentemente aos poetas novos») e porque entravam como uma luva no programa do «Genánulo» da Travessa do Guarda-Mor: combater o íntimo lirismo que em Portugal produzia frutos aberrantes dum ultra-romantismo intolerável enquanto a França (modelo a imitar) tinha produzi-

<sup>1</sup> E. DE QUEIRÓS, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Mem Martins, Europa-América, s/d, p. 61. Todas as citações relativas a esta obra são extraídas da mesma edição.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 15.

do o lirismo épico de Victor Hugo, por exemplo, de que a *Légende des siècles* se tinha tornado o livro de cabeceira de toda a geração de 70.

Vejamos, já agora, mais profundamente, como Eça de Queirós «absorveu», maravilhado, os textos de Fradique, sendo apenas imperdoável que não se recorde do número exacto de poemas («cinco ou seis» quando, na verdade, são quatro) e que a memória o atraíço quanto ao ano de publicação das *Lapidárias*, que não é 1867 mas sim 1869<sup>3</sup>. Mas sobre o prazer do texto e sobre o fascínio poético experimentado é bastante mais preciso: «Foi sensualmente enterrado nesta idolatria da forma que deparei com essas *Lapidárias* de Fradique Mendes, onde julguei ver reunidas e fundidas as qualidades discordantes de majestade e de nervosidade que constituíam, ou me pareciam constituir, a grandeza dos meus dois ídolos - o autor das *Flores do Mal* e o autor dos *Poemas Bárbaros*. A isto acrescia, para me fascinar, que este poeta era português, cinzelava assim preciosamente a língua que até aí tivera como jóias aclamadas o *Noivado de Sepulcro* e o *Ave César!*, habitava Lisboa, pertencia aos Novos, possuía decerto na alma, talvez no viver, tanta originalidade poética como nos seus poemas!»<sup>4</sup>.

Voltemos, ainda que brevemente, à biografia do poeta, o primeiro em Portugal a seguir a nova escola dos «satanistas». Sempre de acordo com Eça, parece ter nascido na Ilha Terceira por voltas de 1830, ficou órfão muito cedo, entregue à tutela de sua avó materna, D. Angelina Fradique, «velha estouvada, erudita e exótica que colecionava aves empalhadas, traduzia Klopstock e perpetuamente sofria dos ‘dardos de amor’»<sup>5</sup>. Ainda nas ilhas, estuda latim com um frade beneditino, capelão de sua tia, mas um coronel francês pô-lo a traduzir a *Pucelle*, de Voltaire, e a *Declaração dos Direitos do Homem*, enquanto um alemão o iniciou na *Crítica da Razão Pura* e, como refere Eça, na «heterodoxia metafísica dos professores de Tubingen». Aos dezasseis anos, porém, a avó envia-o para Coimbra, «que ela considerava um nobre centro de estudos clássicos e o derradeiro refúgio das humanidades»<sup>6</sup>.

Já em Coimbra, tocou guitarra no Penedo da Saudade, publicou sonetos e amou a filha de um ferrador de Lorvão, actividades ligadas de perto à boémia coimbrã, até que chega a notícia da morte da avó. Restava-lhe um tio, homem

<sup>3</sup> «A Revolução de Setembro», n.º 8167, Lisboa, 29 de Agosto de 1869. É evidente a intenção de Eça quanto às imprecisões, pretendendo dar a entender que citava de memória alguns anos depois do fatal «encontro».

<sup>4</sup> Nesta sequência encontramos ecos da polémica «Bom Senso e Bom Gosto», conhecida igualmente como «A Questão Coimbrã», contrapondo-se aqui a modernidade de Baudelaire e de Victor Hugo à estética ultra-romântica.

<sup>5</sup> E. DE QUEIRÓS, *A Correspondência*, cit., p. 19.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

de luxo que vivia em Paris, e aí temos o nosso poeta a «estudar Direito nas cervejarias que cercam a Sorbona», esperando a maioria para entrar na posse das heranças do pai e da avó. Depois disso, sabe-se que saiu do Quartier Latin para viajar por todo o mundo, e que se achara envolvido em acontecimentos históricos de grande impacto; que, «vestido com a camisa escarlate, acompanhara Garibaldi na conquista das Duas Sicílias; que fizera a campanha da Abissínia e recebia cartas de Mazzini; e acabara de visitar Victor Hugo, desterrado então em Guernesey, quando Eça o «encontra» em 1867, circunstância que deixara o romancista de «olhos esbugalhados, tanto se me afigurava fora das possibilidades que um português, um Mendes, tivesse apertado nas suas a mão augusta que escrevera *A Lenda dos Séculos*»<sup>7</sup>.

Em *A Correspondência de Fradique Mendes* fala-se de um cofre de ferro com os manuscritos de Fradique e refere-se a polaca Madame Lobrinska como sua guardiã ou legatária. Tudo isto, como é sabido, não passa de fingimento, de jogo arquitectado, até porque das *Lapidárias* não se encontrará sequer vestígios n'«*A Revolução de Setembro*» em todo o ano de 1867. O que se encontra, isso sim, produto das artes mágicas de Eça de Queirós, de Antero de Quental e de Jaime Batalha Reis, é um folhetim de versos publicado naquele jornal em 29 de Agosto de 1869 (não em 1867: o artifício da atribuição começa por aí) assinado por C. Fradique Mendes. E que no mesmo ano se publicam n'«O Primeiro de Janeiro» (5/12/1869), as *Últimas Páginas* e as *Cartas Inéditas de Fradique Mendes* por iniciativa de Eça de Queirós, um segundo folhetim com versos fradiquianos, da autoria de Antero, e um depoimento de memórias («Anos de Lisboa/Algumas Lembranças») de Jaime Batalha Reis.

Estamos perante um caso de perfeita heteronímia com a particularidade de o heterónimo ser produto da invenção de alguns jovens escritores do «Cenáculo» que, desta maneira, actuaram com a plena consciência do fingimento e do impacto que um tal gesto poderia provocar na burguesia literata da Lisboa de 1869. Neste aspecto é sobretudo influente o papel preponderante de Eça de Queirós, presumível autor do primeiro «folhetim», onde Carlos Fradique Mendes é apresentado desta maneira: «Habitando Paris durante muitos anos, conheceu o sr. Fradique Mendes pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa. O seu espírito, em parte cultivado por esta escola, é entre nós o representante dos *satanistas* do Norte, de Coppert, Van Hole, Kitziz, e principalmente de Ulurus, o fantástico autor das *Auroras do Mab*»<sup>8</sup>. Come se vê, contam-se entre os modelos de Fradique alguns poetas bem conhecidos a par de uma série de nomes bárba-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>8</sup> «*A Revolução de Setembro*», nº cit.

ros e inventados que são citados apenas para provocar o sentimento de ignorância entre os literatos lisboetas. E no segundo folhetim, publicado em «O Primeiro de Janeiro» de 5/12/1869 com o título *Poemas de Macadam* e assinado por A.Q. [Antero de Quental] volta a insistir-se neste jogo iconoclasta, na tentativa de mostrar grande erudição e um conhecimento actualizado das poéticas de vanguarda: «Van Hole, Hulurugh, Schatchlig em Alemanha, em França Leconte de Lisle e Barrilot, seguiram, exagerando-o ainda, o princípio do autor das *Flores do Mal*»<sup>9</sup>.

De qualquer modo, o heterónimo cumpria uma função não só literária, mas também didascálica, enquanto executor do programa dos renovadores contra uma poesia que se lhes apresentava nos confins da degradação, de que é exemplo o *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, e outros sub-produtos que se impunham por força de um certo mal português que invadia as camadas responsáveis pela formação do gosto: o provincianismo cultural. A este respeito, Ernesto Guerra da Cal observou com argúcia que Fradique Mendes é, além do mais, «a encarnação abstracta, e impossível, dum ideal de época, e mais concretamente do ideal da geração de Eça»<sup>10</sup>: um paradigma que esta geração faz avançar como um manifesto da sua poética.

Mas ainda a propósito de heterónimo vale a pena determo-nos um pouco mais no carácter lúdico de que se revestiu a ponto de ser descrito por Eça, com todos os ingredientes susceptíveis de convencer o mais incrédulo, como um jogo dentro do jogo, como um fingimento no fingimento maior representado pela heteronímia. Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, fonte inesgotável de sugestões quanto à psicologia e mundividência de alguns membros da geração, o autor de *O crime do padre Amaro* narra os momentos que precederam o tão suspirado «conhecimento» do poeta, o qual, de acordo com a notável inventiva de Eça, estava para lhe ser apresentado por Marcos Vidigal, colaborador da «Revolução de Setembro». Trata-se de uma sequência narrativa preparada com arte para produzir efeitos persuasórios, e que termina com a revelação de como se tornou público o nome «verdadeiro» de Fradique, em lugar de um pseudónimo, tal como tinha sido imposto pelo poeta:

«Na rua do Alecrim (para combater a pueril emoção que me enleava), perguntei ao meu companheiro quando publicaria Fradique as *Lapidárias*. Por

<sup>9</sup> «O Primeiro de Janeiro», n.º 272, Porto, 5 de Dezembro de 1869. Jaime Batalha Reis refere-se ao impacto que os «monstruosos poetas» tiveram na sociedade das letras de então, esclarecendo: «Mas o *grande* artista que mais aceitação teve em Lisboa foi Ulurug [Ulurus no folhetim de «A Revolução de Setembro» e Hulurugh no de «O Primeiro de Janeiro»] citado, com respeito e louvor, em livros de crítica literária do tempo» (*In Memoriam de Antero de Quental*, Porto, 1896, p. 262).

<sup>10</sup> Cit. por Pedro da Silveira, in CARLOS FRADIQUE MENDES, *Versos*, Lisboa, Ed. 70, 1973, p. 18.

entre o barulho das rodas, Vidigal gritou: – Nunca! E contou que a publicação daqueles trechos na ‘Revolução de Setembro’ quase ocasionara, entre Fradique e ele, ‘uma pega intelectual’. Um dia, depois de almoço, em Sintra, enquanto Fradique fumava o seu *chibouk* persa, Vidigal, na sua familiaridade, como patrício e parente, abriu sobre a mesa uma pasta de veludo negro. Descobriu, surpreendido, largas folhas de versos, numa tinta já amarelada. Eram as *Lapidárias*. Lera a primeira, a «Serenata de Satã aos Astros». E, maravilhado, pedira a Fradique para publicar na ‘Revolução’ algumas dessas estrofes divinas. O primo sorria, consentira – com a rígida condição de serem firmadas por um pseudónimo. Qual?... Fradique abandonava a escolha à fantasia de Vidigal. Na redacção, porém, ao rever as provas, só lhe acudiram pseudónimos decrepitos e safados, o ‘Independente’ o ‘Amigo da Verdade’ o ‘Observador’ – nenhum bastante novo para dignamente firmar poesia tão nova. Disse consigo: ‘Acabou-se! Sublimidade não é vergonha. Ponho-lhe o nome!’ Mas quando Fradique viu a ‘Revolução de Setembro’ ficou lívido, e chamou, regeladamente, a Vidigal, ‘indiscreto, burguês e filisteu!’<sup>11</sup>.

Sendo essencialmente um projecto de três animadores do «Cenáculo», como se viu, Fradique parece reunir, na biografia que lhe é dedicada por Eça, traços distintivos que caracterizam simultaneamente o biógrafo, Jaime Batalha Reis e Antero de Quental. Em relação ao último há analogias bastante significativas, das quais se apontam apenas algumas, sem a pretensão de fazer um confronto exaustivo: o local de nascimento (Ilha Terceira-Açores); a educação a cargo de membros da Igreja; os estudos em Coimbra, onde ambos publicam os primeiros versos; as simpatias garibaldinas que em Antero correspondem ao desejo de fuga de si próprio, ao sonho não realizado, e em Fradique à concretização do sonho anteriano<sup>12</sup>. Jaime Batalha Reis, por sua vez, aparece disfarçado, por razões que se ignoram, sob o nome de J. Teixeira de Azevedo, que estabelece com Fradique uma relação epistolar «mas para o contradizer com acrimónia». O biógrafo de Fradique Mendes descreve assim o «encontro» entre o poeta e aqueles dois criadores do heterónimo: «Também Fradique, nesse Inverno de 1877, conheceu o pensador das *Odes Modernas*, de quem

<sup>11</sup> E. DE QUEIRÓS, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>12</sup> Em Janeiro de 1866, Antero escrevia a António de Azevedo Castelo Branco, convidando-o a alistar-se consigo nas hostes de Garibaldi, quanto mais não fosse para «sair do aborrecido sopa vaca e arroz da vida ordinária». Seguindo as suas próprias contradições (que são, de algum modo, as de toda a geração de 70), no Verão de 1868 Antero escrevia, desta vez a Alberto Sampaio, propondo-lhe que ambos se alistassem naquela espécie de brigada internacional que combatia a favor do Papa e contra Garibaldi. As duas atitudes opostas só se justificam pela tentativa de fuga que acompanhará Antero até ao suicídio (cf. ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA, *A Tertúlia Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1990, pp. 26-27).

numa das suas cartas a Oliveira Martins, fala com tanta elevação e carinho. E o último companheiro da minha mocidade que se relacionou com o antigo poeta das *Lapidárias* foi J. Teixeira de Azevedo [...], meu velho camarada da Travessa do Guarda-Mor»<sup>13</sup>.

Porém, dos três responsáveis pela invenção do poeta, é Eça de Queirós quem institui com Fradique uma estreita relação de parentesco por afinidades de comportamento, de gosto, por similitudes de ideias e do modo de conceber a vida: a atracção pelo luxo e pela vida social; a paixão das viagens; a sedução pelo Oriente; a forma de encarar a evolução das formas artísticas, incluindo a arte positivista, delimitada por um misto de real, de ilusão e de fantasia; o cosmopolitismo – como aversão às fronteiras da mentalidade provinciana – e o dandysmo; e sobretudo a crítica ao quotidiano banal de Lisboa, que se apresentava a Fradique (e a Eça) como uma «cidade aliterada, afadistada, catita e conselheira»<sup>14</sup>. De Eça de Queirós se pode dizer perfeitamente o que Oliveira Martins «disse» de Fradique em carta de Novembro de 1877, «endereçada» ao autor de *Os Maias*: «singular mistura de instintos romanescos e de razão exacta, de fantasia e de geometria»<sup>15</sup>. Não faltam, portanto, traços autobiográficos queirosianos na biografia do heterónimo colectivo; a dado momento de *A Correspondência de Fradique Mendes*, narrando Eça o seu reencontro com Fradique no Oriente, durante uma viagem, e estando este de partida para Tebas, empenhado numa campanha espiritual, o biógrafo do poeta sente-se imediatamente atraído por uma aventura do mesmo tipo e exclama: «Mais viril e nobre seria encetar no Oriente uma carreira de evangelista, que banalmente recolher à banal Lisboa, a escrever tiras de papel, sob um bico de gás, na «Gazeta de Portugal» (p. 36). Se considerarmos que precisamente neste jornal Eça de Queirós publicou algumas das suas obras em folhetins, o elemento autobiográfico não podia ser mais evidente, como mais explícita não podia ser a identificação heteronímica assumida.

2. Examinando o *corpus* poético conhecido de Carlos Fradique Mendes é possível estabelecer um inventário, provavelmente provisório, da sua consistência e do impacto que terá provocado na sociedade portuguesa. Deste modo, e tendo presente o estado actual do problema, podem individualizar-se: quatro poemas publicados em «A Revolução de Setembro» de 29 de Agosto de

<sup>13</sup> E. DE QUEIRÓS, *op. cit.*, pp. 39.40

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 52. «Conselheira» tem aqui, como é óbvio, o valor de ‘provinciana’, a partir da figura queirosiana mais parodiada e ridícula: o «conselheiro» Acácio do romance *O Primo Basílio*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 38.



1869; igual número em «O Primeiro de Janeiro» de 5 de Dezembro do mesmo ano; um poema (ou fragmento de poema) incluído em *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão (1ª ed. 1870); outro publicado na «Gazeta da Tarde» (nº 3, 5/12/1875), de que eram redactores Guilherme d'Azevedo e Guerra Junqueiro; e ainda um poema, desta vez publicado na «Revista Literária do Porto» (nº XVII, de 11 de Novembro de 1877). Das onze composições, seis pertencem com certeza a Antero de Quental – «Soneto», «Fragmento da *Guitarra de Satã*», «A Carlos Baudelaire», «Intimidade», «As flores do asfalto» e «Noites de Primavera no boulevard» – até porque, com excepção da última, foram todas inseridas posteriormente na sua obra ortónima; uma é sem dúvida de Eça de Queirós – «Serenata de Satã às estrelas» –, como já foi provado por Jaime Batalha Reis, na sua introdução a *Prosas Bárbaras* de Eça (Porto, 1903), mais uma que, com toda a probabilidade, pertence ainda a este escritor, por ter sido incluída na já citada obra *O Mistério da Estrada de Sintra*, onde aparece transcrita e atribuída a Carlos Fradique Mendes<sup>16</sup>; uma («A Velhinha»), dada por muito tempo como sendo de Eça de Queirós, é um texto de Jaime Batalha Reis, como se pode constatar pelo manuscrito autógrafo do espólio deste escritor existente na Biblioteca Nacional de Lisboa; outra («Lisboa ao domingo - no Chiado») é o fragmento de um poema de Guerra Junqueiro, incluído depois no volume *A musa em férias* (liv. III, «Combates»), de 1879, com o título «No Chiado»; e finalmente a décima-primeira, a da «Revista Literária do Porto», da qual até agora não foi possível identificar o verdadeiro autor<sup>17</sup>.

Há portanto nove textos que são dos criadores do heterónimo; um de Guerra Junqueiro; e outro cuja autoria está ainda por esclarecer. Magro balanço, poder-se-á objectar, embora aqui não se considere toda a poesia do heterónimo inventado por Eça, Antero e Jaime Batalha Reis. Este último, por exemplo, dizia já em 1896: «As poesias publicadas sob o nome de Carlos Fradique Mendes não

<sup>16</sup> O poema, ou fragmento de poema, é incluído num folhetim de Eça de Queirós como se se tratasse de um texto de Fradique deixado escrito num álbum de Rigolboche, sua amante em Paris. Sobre a relação íntima entre este folhetim e o de Antero (*Poemas do Macadam*) é pertinente a observação de Joel Serrão: «Se mais não houvera, as comuns referências a «*boulevard*», a «*Benoiton*», a «*macadam*» estabelecem [...] um inequívoco ar de família, qualquer coisa como se o fragmento poético do Fradique Mendes queirosiano mais não fora do que um *pastiche* do Fradique Mendes anterior» (*O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 357).

<sup>17</sup> A composição tem por título «Velho Soneto», faltando-lhe porém a segunda quadra. Publicou-se, sem quaisquer comentários, a p. 135 da citada «Revista». Como colaboradores assíduos, entre os que publicam textos poéticos, contam-se Guerra Junqueiro, Alfredo Carvalhaes (este com fragmentos de «Poemas de Lupanar» de atmosfera fradiquiana), Guilherme Braga, Joaquim de Araújo, João de Deus, Gomes Leal e Guilherme d'Azevedo.

dão porém ideia do que realmente nos propúnhamos fazer [em 1869]. As obras mais características ficaram inéditas. Algumas conservo eu ainda nos autógrafos originais do Antero de Quental e do Eça de Queirós<sup>18</sup>. E, com efeito, quando foi possível consultar o espólio de Jaime Batalha Reis, pôde averiguar-se a existência de manuscritos que aumentavam o *corpus* já conhecido: quatro poemas de Antero de Quental («Os Boleros de Pã - série de três sonetos; «Guitarra de Satã II e III»; um poema sem título; e «O Possesso - comentário às *Litanies* de Satã»), a maior parte dos quais publicados na obra ortónima de Antero e, portanto, com o seu próprio nome; um poema de Eça de Queirós, sem título<sup>19</sup>; e cinco de Jaime Batalha Reis («Visões», «Terna dúvida», «Na minha rua», «Ideais selvagens» e sem título). Dez composições, por conseguinte, que, somadas às onze anteriormente descritas, perfazem um total de 21 poemas. Seja como for, não obstante a exiguidade quantitativa – se outras composições não se descobrirem entretanto –, o certo é que o poeta que se estreava em 1869 em «A Revolução de Setembro» e n'«O Primeiro de Janeiro» foi imediatamente tomado em consideração, incluído entre os poetas «satanistas do Norte» e viria a estimular uma reformulação estilística da escrita poética, operação que se foi produzindo gradualmente na poesia portuguesa e de que o exemplo maior é, sem dúvida, o de Cesário Verde. A função didáctica confiada ao heterónimo acabou provavelmente por superar a expectativa da proposta, se se tiver em conta a ruptura que veio a determinar no tecido poético a partir dos anos 70 do século XIX.

3. Observando, mesmo superficialmente, a poesia de Carlos Fradique Mendes, nota-se desde logo a ocorrência de lexemas que determinam a intertextualidade explícita<sup>20</sup> entre, por exemplo, o seu discurso e o de Guilherme d'Azevedo ou de Guerra Junqueiro, poetas que igualmente frequentaram o

<sup>18</sup> *In Memoriam de Antero de Quental*, cit. de Pedro da Silveira, *op. cit.*, p. 21.

<sup>19</sup> «O problema mais interessante que a existência deste manuscrito suscita é o da sua proximidade temática com a poesia de Antero, também sem título, e que não passou de esboço, cujo primeiro verso é «Ó céu da Síria! Ó Oriente imenso!», [...] e ainda com «Ideais selvagens-Beijos no Calvário», de Jaime Batalha Reis (Joel Serrão, *op. cit.*, p. 365). Diz igualmente o brilhante estudioso: «é quase impossível não formular a hipótese de ter havido, em dado momento, entre os três amigos, o propósito comum [...] sob a égide de Fradique Mendes» (*ibidem*, p. 362).

<sup>20</sup> Uso aqui a terminologia no sentido que lhe conferiu JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 60. Veja-se a este respeito o excelente ensaio de LAURENT JENNY, *A estratégia da forma*, in *Intertextualidades* (trad. port. de «Poétique» n.º 27), pp. 5-49. Gérard Genette, mais tarde, propõe o termo «transtextualidade» para designar tudo o que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (cf. *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-13).

«Cenáculo», para não falar da poesia de certa fase do próprio Antero de Quental. Surge assim a proposta de uma poética que observa as transformações do novo iluminismo cultural e sobre elas se debruça não sem a preocupação estética de algum modo contaminada por Victor Hugo e Baudelaire e que, partindo do modelo, atinge igualmente o canto de Guilherme Braga ou de Gomes Leal. A inovação, ainda que tímida – será mais evidente a partir de Fradique Mendes –, revela-se porém ao nível duma oficina que procurava a pedra-de-toque ou pontos de sutura com que regular os mecanismos da expressão literária.

Tais lexemas estão ligados às vivências e imagens do real que a poesia da época produz: «luz do gás» (com a variante «bicos de gás»), «boulevard», o «asfalto», o «macadam», o «bulício», a «multidão», homologias certamente sugeridas pela configuração física e sociológica da capital (Lisboa), a sua vida diurna e nocturna, a sua população (com o afluxo citadino e o crescimento urbano), a sua iluminação, numa palavra, as profundas transformações sociais que se verificam na segunda metade do séc. XIX. Tudo isto dá uma configuração e uma espessura especial e complexa ao quotidiano citadino, integrado, interpretado e ao mesmo tempo recriado pelo trabalho poético, o que significa que o novo verbo (a nova palavra) se encontra no lugar dialéctico onde se conjugam e se fazem coincidir e confluir o real histórico representado e o real poético produzido, para utilizar a feliz expressão de Galvano Della Volpe.

Além destes lexemas (referências ao concreto que acabava de entrar no tecido mais urbano), outros se podem inventariar que pertencem mais especificamente ao quadrante da ideologia: «Utopia» e «Ideal», o primeiro objecto de intertextualidade implícita em Guilherme d’Azevedo («Quimera», XIX) e o segundo («Ideal») que constela todo o sintagma textual de *Alma Nova*, do mesmo autor.

Na introdução escrita para a última edição deste livro dizia eu que todo ele «é percorrido por sinais que antecipam a visão de Cesário acerca da antinomia cidade/campo». E acrescentava: «O poeta volta ao anátema (“a vil cidade, a cortesã devassa... / a sua lua baça / e os seus negros bordéis”, XXX) mas aqui a sua mira recai sobre a (des) organização social legível na usura e na corrupção. O mal-estar reflecte-se então no modo como o seu discurso se torna corrosivo em relação às ‘belas da cidade’, o que é outra marca antecipadora de Cesário: os ‘lírios da cidade’ são ‘corações doentes’ (IX); as ‘filhas dos burgueses’ são ‘mórbidas visões’ (X)»<sup>21</sup>. Esta perspectiva azevediana parece-me ser o produto da transposição textual do discurso de Carlos Fradique Mendes:

<sup>21</sup> M. SIMÕES, *Guilherme d’Azevedo precursor de Cesário*, in *A Alma Nova*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 27.

[...]

*Mas as flores nascidas sobre o asfalto  
Dessas ruas, no pó e entre o bulício,  
Sem ar, sem luz, sem um sorrir do alto,*

*Que têm elas, que assim nos endoidecem?  
Têm o que mais as almas apeteçam...  
Têm ò aroma irritante e acre do Vício!  
(Paris - 1867)<sup>22</sup>*

E ainda que neste poema não seja visível a contraposição cidade/campo que animou a literatura portuguesa na segunda metade do século XIX, a sua visão da cidade não é decerto positiva. Em «Noites de Primavera no boulevard», datado igualmente de Paris: Abril de 1867, Fradique Mendes-Antero vituperou a atmosfera confusa da cidade

*E, em volta, a luz vibrante e vívida do gás  
Inunda a multidão, inimiga da paz!  
Sai desta confusão uma horrível poesia,  
Uma volúpia atroz, uma estranha magia,  
Que irrita, acende e faz os sentidos arder,*

ainda que o magnetismo da cidade atraia o eu poetante, através da paixão e de fluidos de delírio que, por enquanto, escapam ao controle da razão positivista e navegam no limbo da atmosfera baudelaireana, provavelmente modelo desta poesia satânica:

*É outro mundo ali! outra ideia! outro ser!  
O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...  
O vício é formosura - o vício é poesia -  
[...]  
Se o Vício não bastar, no Crime pode haver  
Magia e atracção e fonte de prazer!<sup>23</sup>*

Mas passando a Lisboa, a sátira agudiza-se («Ó lama do Chiado, ó lama do bom tom»), modelada agora pela razão do novo iluminismo cultural, e resol-

<sup>22</sup> «As flores do asfalto», in *Poemas do Macadam* («O Primeiro de Janeiro», Porto, n.º 272, 5/12/1869).

<sup>23</sup> «Noites de Primavera no boulevard», *ibidem*. Com este poema estabelece uma nítida relação de intertextualidade a composição de Guerra Junqueiro, «No boulevard», inserida no citado vol. *A musa em férias*. Veja-se *Obras de Guerra Junqueiro (Poesia)*, org. e int. de Amorim de Carvalho, Porto, Lello & Irmão, s/d [1972], pp. 770-773.

ve-se numa mordacidade irónica saída da verve iconoclasta de Guerra Junqueiro:

*Voltemos ao Chiado. É já quase meio-dia;  
Vamo-nos encostar à porta da Havaneza,  
E veja-se passar Lisboa, essa burguesa  
Que sai de risca ao meio e vai de fato preto  
Ao sport de uma hora - a igreja do Loreto.  
[...]*

*A missa está quase a acabar.  
A igreja do Loreto é o piedoso boudoir  
Onde Cristo recebe as preces perfumadas  
Das almas do bom tom<sup>24</sup>.*

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, um conjunto ideológico. O texto de origem lá está, virtualmente presente, através da transposição operada. É o que acontece com o mito do progresso técnico, presente em Fradique Mendes ainda no poema «Lisboa ao domingo – no Chiado» e em Guilherme d’Azevedo, pelo menos em duas composições (XVII e XLIV - «Os novos Leviatãs») em que se faz o hino à máquina como libertação do homem, ao novo «Deus-Vapor». E também com o tópico do anti-clericalismo, aliás característica comum a toda a poesia da época, que se pode ver em «Serenata de Satã às estrelas» e em «Lisboa ao domingo – no Chiado», de Fradique Mendes, e em tantos momentos da poética de G. d’Azevedo, de Guerra Junqueiro ou de Gomes Leal, para não falar da constelação de opúsculos publicados então por um sem número de poetas menores. Parafraseando uma conhecida fórmula, pode dizer-se que se dava um pontapé numa pedra e saía um poeta anti-clerical.

Interessante é ainda o motivo das «velhinhas», cujo modelo arquetípico parece ser um poema de Baudelaire, que é, por sua vez, a revisitação do topos do desengano e da fugacidade da vida. Mas a pura repetição não existe, o que se verifica é a criação duma nova palavra que tem suas raízes no antigo discurso. Até onde foi possível indagar, o motivo começa em Baudelaire, passa por Fradique Mendes e fixa-se em Guilherme d’Azevedo, conservando não só o título (com uma ligeira variante) mas igualmente uma certa unidade estética:

<sup>24</sup> «Lisboa ao domingo - no Chiado», in «Gazeta da Tarde», n.º 3, Lisboa, 5/12/1875. Guerra Junqueiro voltará a aproximar - se intimamente da atmosfera desta composição: «As altas catedrais, aonde a burghesia / Vai arrotar um pouco à missa do meio-dia» (*A Velhice do Padre Eterno*, Mem Martins, Europa-América, s/d, p. 97).

*Eu gosto pelas ruas da cidade,  
De ver uma velhinha corcovada  
[...]  
Outras vezes sorrindo d'ironia,  
Pára mirando uma mulher formosa,  
Que vai vivendo das visões que cria  
(C. Fradique Mendes, «A velhinha»)*

*Deixá-las caminhar, curvadas, vagarosas  
[...]  
Dizei-lhes às belas, a sorrir das fúteis ilusões  
que fostes já, também, galantes e nervosas  
(G. d'Azevedo, «As Velhitas»)*

O contacto intertextual parece incidir sobretudo numa série de alusões talvez provenientes do modelo baudelaireano comum, visto que, dos dois poetas, é Guilherme d'Azevedo o que transpõe o motivo com maior «fidelidade», ao ponto de recuperar atmosfera e ritmo. Repare-se, por exemplo, no verso de Baudelaire

*vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire  
(«Les petites vieilles»),*

cuja bímembração se respeita no alexandrino de G. d'Azevedo:

*Já fostes as visões; talvez as brancas fadas  
ou  
Que fostes já, também, galantes e nervosas  
(A Alma Nova, cit., pp. 92-93).*

Voltando, porém, a Fradique Mendes, a inspiração baudelaireana é também evidente no gosto pelo macabro, na nova sensibilidade que se agudiza na síntese poética da dor e do prazer<sup>25</sup> e que conduz a formas de romantismo com predomínio da componente intelectual. De qualquer modo, tais elementos acompanham toda a geração de 70, apresentando-se, através dum mecanismo de natureza psicológica, como manifestação, decerto atenuada, de um edonismo sádico assumido como tópico poético<sup>26</sup>. Esse edonismo em relação à morte, que será uma das constantes em *A Alma Nova*, com todo o seu desfilar de vermes (o grande César-Verme, que nos põe na pista dos modelos precedentes: Poe - Baudelaire - Azevedo), com desenvolvimento progressivo das virtualidades semânticas, esse edonismo, dizia, está presente em Fradique, precisamente num poema atribuído a Eça de Queirós e inserido em *O misté-*

<sup>25</sup> Os elementos do macabro são já evidentes, por exemplo, em Flaubert: «... je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres» (*Correspondance*, carta de 27/3/1853).

<sup>26</sup> Observando o aspecto da sensibilidade erótica na literatura romântica, já Mario Praz referiu: «L'ennui non è che l'aspetto più generico del *mal du siècle*; l'aspetto específico è: sadismo» (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4ª ed., Firenze 1966, p. 143).

*rio da estrada de Sintra*, poema que constitui um dos casos que pode justificar o epíteto de «poeta satanista» conferido ao heterónimo. Transcreve-se esse poema (ou fragmento de poema), até porque é bastante breve e, no contexto da obra, tem o sabor do imprevisto:

*Irei regar a tua cova dura  
Com Rhum e com Champagne;*

*Irei à noite com Marie Larife,  
Musa do macadam,  
Fazer saltar o pó do teu esquife  
co'as farsas do cancan...*

*E no tempo das courses, p'lo verão  
– Assim t'ó juro eu –  
Irei dar parte à tua podridão  
Se o gladiador venceu.*

*E eu, que 'inda te amo, ó pálida canalba,  
Que sou gentil e bom,  
Eu mesmo irei vestir-te uma mortalba  
Talbada à Benoiton!*

Sem dúvida que a componente macabra, aqui com acentos orgiásticos, constitui o tecido poético da composição, aspectos que encontraremos depois em *A Alma Nova*, também associados, onde, referindo-se à «Vala» como 'túmulo' ou 'fossa', o poeta anuncia:

*[...] as lânguidas mulheres  
Virão depois colher os gratos malmequeres,  
Pisando-te sem medo e cheias de desdém,  
Em dansas sensuais; o fato em desalinbo; J  
Compondo-te canções; regando-te de vinho;  
Sem pena de ninguém!*

Curiosamente o poema de Fradique, que tem um ritmo azevediano, alternando o alexandrino com o verso de seis sílabas, introduz duas palavras («Rigolboche» e «Benoiton») inseridas por Guilherme d'Azevedo nos dois últimos versos da composição «A um certo homem», datada de Janeiro de 1873, referindo-se ao «amor de Rigolboche» e ao «césar-Benoiton». A intertextualidade é explícita; como o é igualmente na segunda parte de «Semana Santa» (Guerra Junqueiro, *A Velhice do Padre Eterno*) onde, além do «boulevard», há uma referência concreta ao «deus à Benoiton».

4. Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, New York, 1973) refere que cada poeta sofre de uma «angústia da influência» – verdadeiro complexo de Édipo do criador literário. Menos preocupado, porém, me parece Manuel da Fonseca quando, numa entrevista concedida em 1969, dizia que «um escritor sem influências é anti-dialéctico por natureza». E aludia a uma série de homologias produzidas em cada época, isto é, aos resíduos que o impacto social deixa na escritura poética. Neste aspecto, é evidente que a destruição do sentimentalismo romântico, do idealismo discursivo ou do exagero oratório, por exemplo, está sem dúvida ligada, por efeito de uma relação de implicação, com o progresso técnico e social, com a difusão da ideologia, com a História, numa palavra.

Como já observou Lotman (*Structure du texte artistique*, Paris 1973), a linguagem dum texto artístico, pela sua própria essência, é um modelo artístico determinado pelo mundo, para além do facto de que cada escritor, informado pela sua memória literária, efectua sempre um trabalho de transposição, partindo de um material em princípio transformável. Sendo assim, a obra literária seria impensável fora da intertextualidade porque se pode apreender o sentido e a estrutura de uma obra somente se a colocamos em relação com os seus arquétipos.

Precisamente porque o texto deixa transparecer um esquema que pressupõe uma progressão dialéctica das formas e um corpo da intertextualidade explícita ou implícita, é possível estabelecer, no caso específico, um esquema que partindo de Poe, Victor Hugo e Baudelaire, se fixa em Carlos Fradique Mendes como hipertexto relativamente aos hipotextos precedentes<sup>27</sup>; e um trabalho de assimilação e de transformação – que caracteriza, no fim de contas, qualquer processo intertextual – que faz com que o hipertexto de Fradique Mendes se torne, por sua vez, em hipotexto do *corpus* poético de Guilherme d’Azevedo, de Guerra Junqueiro e de Gomes Leal, com projecções em Cesário Verde e em grande parte da moderna poesia portuguesa.

<sup>27</sup> Cf. GÉRARD GENETTE, *op. cit.*, p. 11.



ETTORE FINAZZI-AGRÒ

NADA, NOSSO PARENTE

*Uma leitura de «Meu Tio o Iauaretê»\**

*There's no initiation either into such mysteries. He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination.*

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Vou falar com Vocês, hoje, de confins, de fronteiras. E do seu contrário, também: do que, com palavra muito americana, muito familiar nestas bandas fronteiriças, eu chamaria de *wilderness* – mesmo sabendo o peso imponderável desse termo ubíquo, sem determinação certa<sup>1</sup>.

Vou falar, aliás, de um mundo enovelado, indistinto, em que o destino da realidade se joga nas “paragens mágicas”<sup>2</sup> de uma fantasia que pretende repensar tudo (já que existe uma lógica intocada no fantástico), que tudo tenta reconstruir, reorganizar. Uma fantasia que, por outro lado, naufraga numa rea-

\* Texto apresentado na Universidade de Stanford (Califórnia), em abril de 1992, no âmbito de um curso sobre o conto pós-moderno brasileiro. Acrescentei aqui, para a publicação, apenas as notas de rodapé. Aproveito o ensejo para agradecer a sua hospitalidade ao Prof. Francisco Caetano Lopes Jr., titular de Literatura Portuguesa e Brasileira naquela Universidade. Aproveito também para esclarecer que no título, em aparência misterioso, deste breve estudo ecoam tanto o título do conto rosiano «Nada e a nossa condição» (incluído nas *Primeiras Estórias* e cuja conclusão é: «Ele – que como que no Destinado se convertera – Man'Antônio, meu Tio»), quanto a frase, várias vezes repetida em «Meu Tio o Iauaretê», «Onça, meu parente».

<sup>1</sup> Vejam-se pelo menos, na ampla bibliografia sobre a noção de *wilderness*, os estudos de RODERICK NASH, *Wilderness and the American Mind*, 3a ed., New Haven - London, Yale Univ. Press, 1982, e (sobretudo em relação à evolução semântica desse termo) de HENRY NASH SMITH, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1978. Cf. também, *infra*, nota 12.

<sup>2</sup> Alusão ao título de um importante trabalho de IRENE GILBERTO SIMÕES, *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*, São Paulo, Perspectiva, s. d. [1988] (Col. «Debates», n. 216).

lidade maior, se desfaz num sentido mais forte, em que cada coisa encontra a sua – misteriosa, inelutável – razão de ser, para além da sem-razão de um universo esfarrapado, em frangalhos.

Vou falar, enfim, de um conto *exemplar* e, ao mesmo tempo, *secreto*, em que tudo isso se lê (ou se entre-lê, se lê nas entrelinhas), em que tudo isso está em questão: (o conto extenso ou novela breve «Meu Tio o Iauaretê», de João Guimarães Rosa.

Conto *exemplar*, então. Exemplar no sentido em que nele se reflete, a meu ver, a totalidade da obra de G. Rosa – escritor “excessivo”, ou seja, autor que excede os lugares comuns da palavra, que se furta à ação niveladora da língua do poder (como diria Roland Barthes<sup>3</sup>); escritor “excepcional”, isto é, criador de exceções em que a norma se espelha no seu contrário, saindo *outra* desta experiência.

Conto *secreto*, por outro lado, porque composto antes da sua obra-prima *Grande Sertão: Veredas* (publicada em 1956), ficando todavia inédito durante muito tempo e saindo enfim, mas em forma ainda inacabada, na revista *Senhor* (e exatamente no nº 25, datado de março de 1961). Postumamente, ele foi incluído na coleção intitulada *Estas estórias*, mostrando, porém, ainda as marcas da indecisão do autor, sobretudo em relação a certas escolhas lingüísticas<sup>4</sup>.

Comecemos exatamente por aí, começemos por nos interrogarmos sobre a possível razão da demora, da hesitação ou do receio do autor em publicar este conto, que eu coloco entre os melhores dele, entre os mais importantes deste importante escritor. Uma causa apontada pela crítica foi exatamente o seu caráter exemplar, o seu espelhar-se (e o seu «espalhar-se») na obra maior, seja do ponto de vista estrutural, seja no plano dos conteúdos. De fato, «Meu Tio o Iauaretê», como *Grande Sertão*, apresenta-se sob a forma ambígua de um falso diálogo ou de um monólogo dirigido a um interlocutor, cuja voz, todavia, se ouve só na voz do locutor, só através da sua fala. Além disso, aparecem, na pequena novela, elementos temáticos (por exemplo, o amor do protagonista pela mãe que lhe impede, a certa altura, um ato violento) ou nomes que vão voltar, depois, no romance<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, o que ele afirmou na sua *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 10-16 e *passim*.

<sup>4</sup> Todas as citações de «Meu Tio o Iauaretê» provêm justamente da 3ª edição de *Estas estórias* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985), em que – como, aliás, já na 1ª edição da mesma obra (Rio de Janeiro, José Olympio, 1969) – são registrados, nas notas, diversos pontos de interrogação ou lições alternativas que o autor deixou ao longo do dactiloscrito, em vista de uma provável, nova reelaboração do texto.

<sup>5</sup> Cf. WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, «O impossível retorno», in *Mitológica Rosiana*, São Paulo, A'tica, 1978, pp. 33-34.

Acho, pessoalmente, que estas explicações, afinal, não explicam nada, visto que, apesar de ter uma forma bastante parecida, conto e romance são, na verdade, muito longínquos um do outro (pelo ambiente em que a ação é colocada, pela personalidade do protagonista, pela complexidade do enredo, pelo estilo mesmo da narração...). Distância que não diminui decerto pela presença de alguns traços narrativos comuns, nem pela simples coincidência de nomes – coincidência que, pelo contrário, Guimarães Rosa cultivou ao longo da sua ficção, fazendo com que nomes e personagens voltassem de uma obra para outra, como um *fil rouge* ligando os vários textos, como um *chassé-croisé* onomástico atravessando a sua produção narrativa<sup>6</sup>.

Não pode, portanto, ser esta a razão do segredo, do silêncio em que ele relegou longamente o conto. A causa foi, a meu ver, sobretudo a dificuldade em encontrar uma linguagem adequada ao assunto: no incessante trabalho de elaboração e de revisão lingüística das suas obras, o escritor, possivelmente, não ficou satisfeito com uma expressão que, apesar de ser das mais “trabalhadas” dentro da sua inacabável procura expressiva, não chegou talvez, na sua opinião, à altura de dar conta da longa vertigem que o seu conto originava ou de que o seu conto se originava.

De fato, o problema de criar uma língua que ilustrasse a condição “impossível” em que o autor tinha colocado o seu personagem, foi talvez o que mais atrapalhou Guimarães Rosa no processo que vai da invenção à escrita e à publicação<sup>7</sup>. O tema, com efeito, é dos mais fascinantes e, ao mesmo tempo, dos mais árduos: num rancho situado no centro sombrio e selvagem do sertão, o narrador, no espaço de uma noite e de muita cachaça, conta para um visitante silencioso, vindo de um “fora” indefinido, as razões pelas quais, sendo, em princípio, caçador de onças, ele se tornou – lentamente, inexoravelmente – caçador de homens, feito ele mesmo onça (e parente de onça, e amante de onça...). No fim da longa confissão, o visitante acabará matando o seu hospedeiro – o que era, talvez, desde o início o seu objetivo e a sua tarefa oculta.

A história não tem um desenvolvimento linear, seja pelo receio do protagonista em revelar a sua metamorfose e os assassinatos – e os atos de canibalismo que dela vieram – seja pela natureza coloquial do conto, que, como *Grande Sertão*, se constrói devagar, seguindo as sinuosidades da memória e as es-

<sup>6</sup> Cf. sobretudo o estudo de ANA MARIA MACHADO, *Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

<sup>7</sup> Sobre o aspecto lingüístico deste conto, veja-se, em particular, o importante estudo de HAROLDO DE CAMPOS, «A linguagem do Iauaretê», in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 22 dez. 1962 (depois incluído em: H. de C., *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967).

tratégias da exposição oral, provocada por perguntas inaudíveis do interlocutor. O que é certo é que, embrenhando-nos na leitura, acompanhando a voz cambaleante e, muitas vezes, incompreensível do narrador – feita burburinho rosnante ou cerrado de palavras heterogêneas e misteriosas, muitas delas de origem índia –, chegamos também nós, os leitores, até a um lugar escuro, até ao centro abismal e intolerável da nossa condição humana.

Já que é isso, sobretudo, «Meu Tio o Iauaretê»: é uma queda sem salvação dentro da Voz; é, portanto, uma *in-vocação*, o apelo fascinante e terrível do fundamento, de uma Origem que se esconde nas profundezas caóticas da natureza, lá onde as espécies, as raças, as línguas se misturam num todo inextricável, numa *wilderness* indevassável<sup>8</sup>. Homem-selvagem, homem-fera, o protagonista do conto nos conduz, através da sua fala, até às fontes secretas da Fala; através da sua história (ou, rosianamente, através da sua *estória*), levamos até à própria raiz da nossa História.

Origem monstruosa e intolerável, em que não existem fronteiras certas, em que, melhor ainda, a fronteira não é uma linha extrema e externa, mas sim um limite correndo dentro do centro, partindo pelo meio a santidade e a unicidade do *in-dividuus* – isto é, do que uma tradição milenária consagrou como ‘não divisível’, opondo-lhe a pluralidade do *diabólico* (que vem, justamente, do grego *diá-ballein*, ‘separar, dividir, desconjuntar’). Por isso, a certa altura, encontramos esta acusação/recusa, formulada nas tonalidades mórbidas, dúbias, cantilenantes, próprias da fala do narrador:

*Ô homem doido... Ô homem doido... Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes...<sup>9</sup>*

O morar num lugar sem delimitações certas, sem marcos e sem confins, aparece, então, como o signo mais claro do demoníaco<sup>10</sup>: porque é um habi-

<sup>8</sup> Vejam-se pelo menos, em relação à Voz e às suas conexões com o “lugar da negatividade”, o livro de GIORGIO AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, e o estudo sistemático de Corrado Bologna, «Voce», in *Enciclopedia*, vol. 14, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1257-92.

<sup>9</sup> *Estas Estórias*, ed. cit., pp. 181-82.

<sup>10</sup> No trecho agora citado do conto de Guimarães Rosa, parecem, de fato, ecoar as palavras que o Padre Fernão Cardim, já nos finais do séc. XVI, utilizou para descrever as malocas dos índios: «Cada casa destas *tem dois ou tres buracos sem portas nem fecho*: dentro nelas vivem logo cento ou duzentas poessoas, cada casal em seu rancho, sem repartimento nenhum [...]. E como a gente é muita, costumam ter fogo de dia e noite, verão e inverno, porque o fogo é sua roupa, e elles são mui coitados sem fogo. *Parece a casa um inferno ou*

tar sem hábitos, em que o não-haver (*habere*) pretende uma queda no ser (*esse*)<sup>11</sup>, condenando a humanidade a uma indistinção originária entre bem e mal, a uma confusão ética em que o diabólico (e/ou o angélico) pode estar dos dois lados – ou seja, pode estar por todos os lados ou não estar em parte nenhuma («Mecê é que é diabo / Diabo? Capaz que eu seja...»)<sup>12</sup>.

O protagonista do conto vive, de fato, numa condição anterior a qualquer contradição, a qualquer diferença, e é, ele mesmo, a materialização duma contradição, duma diferença constitutiva, sendo filho de branco e de índia, sendo homem e besta, e por isso não conseguindo se identificar senão numa Ausência total ou numa Totalidade ausente:

*Nhem? Ah, eu tenbo todo nome. Nome meu minba mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncozo... Agora, tenbo nome nenhum, não careço*<sup>13</sup>.

Através das denominações heterogêneas, das palavras aparentemente incoerentes, e, ao mesmo tempo, densas de significado – compactas como o cerrado em que ele se encontra – descobrimos, enfim, o paradoxo do narrador: a sua identificação numa falta, o seu reconhecer-se num anonimato («Agora, tenho nome nenhum») que é, na verdade, proliferação descontrolada

*labyrintho* (*Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Beló Horizonte - São Paulo, Itatiaia - EDUSP, 1980, p. 152; os grifos são meus). Como se vê, a presença do fogo perene remete para uma imagem infernal, enquanto a falta de portas e de paredes associa-se imediatamente à figura do labirinto (pela qual, veja-se também *infra*, nota 38): a natureza diabólica do índio (e o protagonista de «Meu Tio o Iauaretê» é justamente filho de índia...) é denunciada, então, já pela sua morada.

<sup>11</sup> Cf. ROBERT KLEIN, «Appropriazione e alienazione», in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 507-22 (ed. or.: *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970).

<sup>12</sup> Sobre o «habitar (n)a wilderness» e as suas conexões com o «diabólico», no âmbito da cultura anglo-americana, vejam-se os exemplos citados por Richard Slotkin – em particular no capítulo (posto, não por acaso, sob o signo de Conrad) «A Home in the Heart of Darkness» – do seu importante estudo *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, 4ª ed., Middletown (Connecticut), Wesleyan Univ. Press, 1987, pp. 57-93. Quanto à visão do Brasil como Inferno – e dos seus habitantes, claro, como diabos ou endemoninhados – veja-se o livro fundamental de Laura de Mello e Souza, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

<sup>13</sup> *Estas Estorias*, ed. cit., p. 181. Sobre o valor e o significado dos nomes próprios em «Meu Tio o Iauaretê», cf. o importante estudo de Suzi Frankl Sperber, «A virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano», de que consultei a cópia dactilografada presente no primeiro volume (sem indicação de página) dos anais do Colóquio internacional *Sertão: Realité, Mythe, Fiction* (Rennes, 12-14 de setembro de 1991).

de nomes («Ah, eu tenho todo nome»), que é plenitude – mais uma vez demoníaca («o meu nome é Legião» proclama o diabo no Evangelho) ou, talvez, divina (no Antigo Testamento, o Deus identifica-se apenas como «O que é») – do sem-limite, já que, como disse, o limite é dentro dele, *já que o limite é ele mesmo*.

E chegamos assim, ou voltamos, ao próprio núcleo problemático da poética e da ideologia rosianas, marcadas desde sempre, a meu ver, pela demanda incessante dos confins, pela interrogação sem resposta em relação às fronteiras. Preocupação, aliás, que acabará por se tornar real, tarefa diária, problema prático, visto que, pela ironia sublime da vida, Guimarães Rosa terminará a sua carreira de diplomata como Chefe do Serviço Brasileiro de Demarcação das Fronteiras. Quanto à sua produção literária, basta lembrar a organização temática meticulosa das suas *Primeiras Estórias* (publicadas em 1962), com aquela articulação geométrica entre os contos periféricos (ligados entre si, o último sendo a continuação e o remate do primeiro) e o conto central, em volta do qual a coleção se organiza e no qual, literalmente, ela se reflete (o título dessa estória no meio das estórias é, com efeito, «O espelho»)<sup>14</sup>. Basta pensar, aliás, na ordem alfabética que pontua e demarca os textos de *Tutaméia* (de 1967), com os prólogos inscritos no interior do discurso literário<sup>15</sup> e remetendo, assim, para a questão fundamental dos limites entre textual e meta-textual, isto é, para a questão dos *seuils* (das ‘soleiras’, na definição de Gérard Genette)<sup>16</sup> já evidente na elaboração iconográfica do índice, preparada, pelo escritor, ainda para a primeira edição das suas *Primeiras Estórias*<sup>17</sup>. Aqui, todavia, em «Meu Tio o Iauaretê» (como depois em *Grande Sertão*), o problema não é apenas abordado do ponto de vista estrutural: aqui, de fato, a fronteira é tematizada, é o próprio fundamento – no sentido, também, de qualquer coisa que «vai até ao fundo e some»<sup>18</sup> – da *estória*; é, enfim, o vácuo ou o abismo que se abre diante dos olhos espantados do leitor.

<sup>14</sup> Cf. a esse respeito o belo prefácio de GIULIA LANCIANI à sua tradução italiana das *Primeiras Estórias*: J. Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1988, pp. 5-10.

<sup>15</sup> Ver o estudo de PAULO RÔNAI, «Os prefácios de Tutaméia», publicado em apêndice da própria obra (cf. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 6ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 215-20).

<sup>16</sup> Cf. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (ed. it.: *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989).

<sup>17</sup> O índice, ilustrado por Luís Jardim a pedido do autor, voltou a aparecer em todas as edições publicadas pela José Olympio Editora (cf., por exemplo, a 12ª ed., Rio, José Olympio, 1981).

<sup>18</sup> É esta a definição heideggeriana do *Grund*, não por acaso posta em relação com o *Abgrund*, com o abismo e o silêncio. Cf. GIANNI VATTIMO, *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 54-68.

Justamente nessa vertigem sem-nome que apela para um centro inexistente (para um ser inominado e com tantos nomes, para um rancho sem paredes...), nessa *con-vocação* inquietante para um núcleo que é, desde sempre, rasgado, ambíguo, «inapelável», está, a meu ver, a modernidade da narrativa rosiana ou, talvez, o seu colocar-se além da modernidade, no âmbito do que se costuma definir de Pós-moderno. Porque, como escreveu Franco Rella, «a travessia do moderno leva-nos de verdade a ultrapassar os seus limites, apesar desses limites não serem externos, mas uma fronteira interna. Pensar o moderno é sempre mais pensar o limite: é pensamento liminar». E ele acrescenta que «o pensamento liminar, exatamente porque se coloca no ponto em que visível e invisível se tocam, em que lugar e não-lugar são tangentes, é pensamento atópico. *Atopia é talvez a palavra fundamental da modernidade contemporânea*»<sup>19</sup>.

Com efeito, a força desta breve novela de Guimarães Rosa (e, mais em geral, de toda a sua obra narrativa) reside, a meu ver, naquilo que poderia se chamar de “poder deslocante”, isto é, consiste no desvio contínuo em relação aos lugares comuns, na recusa de qualquer localização – na *atopia*, justamente, em que os personagens se colocam e que, enraizando-os numa ausência de lugar, faz com que se perceba, através deles, a essência do lugar. Assim como, por outro lado, a utilização de uma linguagem inconsueta, misturada, múltiplice, ilocável, por parte do escritor, leva-nos até aos próprios fundamentos da língua, até à fonte secreta de onde brota a linguagem humana, desvencilhando-se penosamente, recortando-se precariamente do seu fundo ferino (exemplares, nesse sentido, são o início e o fim da novela, cheios de onomatopéias, de sons naturais, de palavras indígenas, de exclamações ou de gritos)<sup>20</sup>.

Todas as conotações espaciais presentes em «Meu Tio o Iauaretê» apontam, conseqüentemente, para uma geografia da indistinção e da distância: o rancho é colocado fora dos caminhos habituais, num sertão sem confins e sem veredas. Antecipando as definições sem definição de Riobaldo na sua obra-prima («o sertão é do tamanho do mundo»<sup>21</sup>), Guimarães Rosa põe, de fato, na fala do seu narrador esta descrição “inconcludente” – isto é, que não fecha, que

<sup>19</sup> FRANCO RELLA, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 15-16.

<sup>20</sup> O começo é: « – Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't*, *n't*...» (*Estas Estórias*, ed. cit., p. 160). Quanto às palavras, aparentemente inarticuladas, pronunciadas pelo protagonista em ponto de morte e que concluem o conto, veja-se o texto citado de Suzi Frankl Sperber («A virtude do Jaguar»), em que a autora consegue dar um sentido a muitas delas.

<sup>21</sup> Cf. *Grande Sertão: Veredas*, 20ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 68.

não delimita um lugar – do espaço externo: «Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama...»<sup>22</sup>.

Domínio, então, de uma *wilderness* que tudo come, engole, anula, materializando-se na imagem selvática da onça:

*Hum, não adianta mais percurar... Os animais foram por longe. [...] Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo. Mas, esses, onça já comeu, atiúca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram – então onça tá pegando*<sup>23</sup>.

Apenas no centro teórico em que se fala e de que se fala, no rancho sem paredes em que se localiza a Voz, parecem convergir os caminhos, o espaço aparenta encontrar o seu sentido, numa dialética “*dentro vs fora*” que, no início do conto, apresenta-se bastante marcada. O autor todavia começa, desde logo também, a disseminar o texto de indícios contraditórios, como na expressão «aqui é muito lugaroso»<sup>24</sup>, não remetendo para *um* lugar, mas sim para a essência do Lugar, para um espaço que não se fecha em sítio: espaço global refratário a qualquer localização. E aí começamos a perceber que aquele centro aparente é, na realidade, nada mais do que um *Heart of Darkness*, o “coração selvagem” de um pesadelo que não conhece fronteiras, que recusa qualquer distinção *dentro/fora*. Já que a *wilderness*, a natureza abismal, caótica e devorante, entrou, há muito, porta adentro, apoderou-se do homem que fala, penetrou na sua fala, inundou por completo a sua natureza de homem-fera, de índio-branco<sup>25</sup>.

Citei, não por acaso, Joseph Conrad, autor que eu acho fundamental para avaliar a nova atitude, a atitude moderna (do Moderno) em relação ao espaço – e ao tempo, claro – e aos seus limites. De fato, ele é o artífice de uma nova

<sup>22</sup> *Estas Estórias*, ed. cit., p. 161.

<sup>23</sup> *Ibidem*. No texto, o protagonista continua descrevendo a matança do cavalo quase num estilo de *grand guignol* («Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebroou!... Chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne», p. 162): gosto sádico, sangüinário, que faz entender, desde o início, a natureza ferina do homem, o seu canibalismo, que se revelará plenamente mais adiante, quando ele falará, de modo claro, da sua metamorfose em onça. Sobre a redução simbólica da *wilderness* e dos seus representantes a um “órgão comedor de gente”, veja-se também *infra*, nota 33.

<sup>24</sup> *Estas Estórias*, ed. cit., p. 161.

<sup>25</sup> Seria, talvez, interessante analisar as semelhanças (e/ou as diferenças) entre a metamorfose em onça, descrita em «Meu Tio o Iauaretê», e a tentativa de pacto diabólico contada por Riobaldo em *Grande Sertão*: em ambos os casos trata-se de uma espécie de possessão (apenas auspiciada, como se sabe, no romance) que deixa, nos protagonistas, uma sensação forte de «friume» (cf. respectivamente: *Estas Estórias*, ed. cit., pp. 187 e ss.; *Grande Sertão*, ed. cit., pp. 392 e ss.).



topografia, em que se repensam as fronteiras estabelecidas entre a razão e o seu contrário: a sua realidade – a realidade por ele descrita através de Marlow, voz narrante de *Heart of Darkness* – constelada, no início, de «espaços ocios», foi se enchendo aos poucos «de rios, de lagos e de nomes», acabando de ser uma «mancha branca que um rapaz pode povoar dos seus sonhos gloriosos», para se tornar «um lugar de trevas»<sup>26</sup>. Lugar *Outro* – lugar do corpo, da loucura, da doença... – cuja exploração perigosa e sem garantias o homem moderno empreende, abandonando o suporte da velha lógica e expondo-se ao horror ou à maravilha de um universo desconhecido e, ao mesmo tempo, antiqüíssimo<sup>27</sup>.

E aí, de fato, nesse espaço medonho de que, anteriormente, a razão (o *logos*) não podia dizer nada, delegando a palavra à fantasia e ao mito (ao *mythos*), Conrad/Marlow se entranha, porque agora esse espaço “tem nomes”, é o objeto de uma geografia nunca vista que redesenha os limites entre conhecido e desconhecido. Mas o movimento para o núcleo desse novo espaço, para o “coração de trevas”, é um caminho ainda labiríntico, levando para um centro de que, ao mesmo tempo, afasta. Até quando não se encontra o habitador desse centro insituável e selvático: e então se verifica que já não é lícito pensar nos termos costumeiros; que, nesse “outro lugar”, não é mais possível traçar os confins entre conhecido e desconhecido, entre a razão e a desrazão, entre o selvagem e o civilizado, visto que a fronteira passa pelo meio da *wilderness*, assim como da *civilization*, misturando tudo, confundindo as antinomias.

Guimarães Rosa leva-nos, também ele, para um “lugar de trevas”, só que, neste caso, não há um movimento de aproximação, assim que o leitor é colocado imediatamente dentro de um fora absoluto, no centro de uma floresta sem nome (e “floresta” parece, justamente, derivar de *foris*: é o que está “de fora”...) <sup>28</sup>; ou seja, ele é situado desde o início dentro de uma fala *outra* em

<sup>26</sup> Prefiro transcrever, aqui, os trechos originais de *Heart of Darkness* de que tirei, traduzindo-as, as citações fragmentárias que aparecem no texto: «Now when I was a little chap I had a passion for maps. [...] At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, “When I grow up I will go there”. [...] I have been in some of them, and... well, we won't talk about that. But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after. True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness» (J. Conrad, *Heart of Darkness & The Secret Sharer*, New York, Signet Classic / Penguin Books, 1983, pp. 70-71).

<sup>27</sup> Devo estas considerações ao importante estudo de FRANCO RELLA, *Miti e Figure del Moderno*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 13-16.

<sup>28</sup> Veja-se o recente e magistral trabalho de ROBERT POGUE HARRISON, *Foreste. L'ombra*

que o interlocutor – o portador da *nossa* civilização – é inaudível ou se pode ouvir só através das palavras “selvagens”, “bárbaras”, desse *outro*. Em «Meu Tio o Iauaretê», em suma, diferentemente do que acontecia em *Heart of Darkness*, não há um Marlow contando de um Kurtz, o que preserva, em certa medida, a perspectiva de uma razão falando do seu contrário – aqui não, aqui é o habitador do centro que *con-voça*, no seu discurso, o discurso do outro, do civilizado. Anula-se, com isso, o espaço, a distância, a fronteira tranquilizadora entre o *eu* culto e o *ele* selvagem, criando um novo sentido do espaço, da distância, da fronteira: originando uma espécie de *waste land* em que também nós, os interlocutores, os civilizados, corremos o risco de ser engolidos.

Sendo, este espaço textual, o espaço da Voz – de uma Voz que surge de um Silêncio cheio de sentido e a ele volta; de uma Voz, então, que se recorta no Silêncio essencial –, é também lógico que quando deparamos em confins eles sejam de natureza puramente auditiva:

*Nbã-bem, é barulho de onça não. Barulho de anta, ensinando filhote a nadar. Muita anta, por aqui. [...] Nbor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão-do-mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: – Irra! [...] Capivara? De longe mecê escuta a barulhada delas, pastando, meio dentro, meio fora d'água... Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se ela esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mia sufocando, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeê... Apê!<sup>29</sup>*

Em volta da cabana sem paredes erguem-se paredes de sons naturais; em torno há animais invisíveis na escuridão da noite, mas animais que falam para quem os pode entender, conseguindo, com isso, situar-se em relação a eles. E com efeito, o narrador acaba de se localizar, logo antes desse trecho, relativamente aos lugares ocupados por outras onças, acaba de marcar as fronteiras da sua zona de pertinência, do seu *habitat*, evocando os nomes – nomes próprios, repare-se – das feras que habitam nas redondezas<sup>30</sup>. Mas também isso não é verdade, também isso é coisa que ele faz para o seu interlocutor, já que ele, na realidade, não tem sítio certo, assim como não tem nome certo, identificando-se apenas no indistinto de «todo nome», ficando, desde o início do seu discurso, suspenso num espaço global: «Hã-hã. Isto não é casa... É. Havé-

*della civiltà* (Milano, Garzanti, 1992, p. 76), em que este autor estuda a evolução da imagem da selva, a partir da literatura clássica até aos nossos dias. Ao longo da análise é fácil encontrar conotações da floresta que entram também na noção de *wilderness* – pouco presente, todavia, na análise de Pogue Harrison.

<sup>29</sup> *Estas Estórias*, ed. cit., p. 181.

<sup>30</sup> Cf. *ibidem*, pp. 176-80.

ra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte»<sup>31</sup>. E ele acrescentará mais tarde: «Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu»<sup>32</sup>.

A sua atopia o faz morar no *anywhere* (que não é, repare-se, o *nowhere*) dum espaço ilimitado: é essa a sua verdadeira habitação, é isso, enfim, o seu *habitat*, o que ele possui (*habet*) – «isto aqui - tudo meu». E então a alteridade se espalha pelo mundo, é o mundo, sem mais fronteiras que delimitem o «lugar de trevas» do nosso universo iluminado pela razão. Não por acaso, mergulhado neste medo do incontrolável – que ele tentou silenciar, não publicando o conto –, diante deste abismo escancarado, desta «goela enorme» que tudo come, engole<sup>33</sup>, Guimarães Rosa procurou sempre traçar uma demarcação tranqüilizadora, procurou sempre manter a distância, sem conseguir, todavia, escapar ao fascínio que o híbrido, o misturado, o dúplice, exerceu sobre ele.

De fato, o duplo, o cruzamento entre naturezas opostas, voltará a aparecer na sua obra maior, ocupando o espaço textual, materializando-se naqueles que eu considero os verdadeiros protagonistas do *Grande Sertão: Veredas*: de um lado, Diadorim, o homem-mulher; do outro, o Hermógenes, dúplice no comportamento, hermafrodito a partir do nome (*hermógenes*, significa, com efeito, “da estirpe de Hermes”: e a tradição grega e romana alistou, desde o início, este deus entre as divindades insituáveis pela sua duplicidade – estando ele «sempre aqui ou ali, pela rua» – ou localizou-o, precariamente, nas encruzilhadas, lá onde se erguia, justamente, a Herma, a estátua bifronte, dupla, desse ‘protetor das estradas’)<sup>34</sup>.

Também aqui, então, a fronteira passa pelo centro, redesenhando o território (o real e o textual) em volta dele, mas no romance o narrador, Riobaldo, mesmo experimentando uma atração misteriosa por esse núcleo em que os opostos se encontram, não consegue todavia identificar e identificar-se (nem, mais ainda, deter-se) nesse limite imaginário e terrível, ou seja, não consegue tornar-se ele mesmo o centro ou eixo da ação, tanto que o seu papel se define

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>33</sup> A identificação do mundo selvagem ou dos seus habitantes com a função canibalesca, que reduz todos os índios à imagem de uma «boca infernal», é presente, aliás, já numa carta do Padre Manuel da Nóbrega de 8 de Maio de 1558, citada por Laura de Mello e Souza, *op. cit.*, p. 65. E cf. também o capítulo «Cannibals and Christians» do livro de Richard Slotkin (*op. cit.*, pp. 25-56).

<sup>34</sup> Cf. RAFAEL LOPEZ-PEDRAZA, *Ermes e i suoi figli*, Milano, Edizioni della Comunità, 1983. Não por acaso as encruzilhadas desenvolvem, em *Grande Sertão: Veredas*, uma função muito importante: basta citar a encruzilhada das “Veredas-Mortas” em que Riobaldo tenta realizar o seu pacto diabólico, ou lembrar como os campos do “Tamanduá-tão”, cenário da luta final contra os Hermógenes, são dispostos em forma de cruz (cf. *Grande Sertão*, ed. cit., p. 511).

apenas na *transposição* ou na *travessia*: «Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada»<sup>35</sup>. Em «Meu Tio o Iauaretê», pelo contrário, quem conta, o sujeito da narração, é ele mesmo um híbrido, é ele a encruzilhada assombrosa em que os caminhos naturais convergem: situação intolerável em relação à qual a única salvação (ou saída) possível é a morte.

Nesse sentido, utilizando materiais próprios da cultura americana, mitos e palavras que a crítica localizou dentro do patrimônio das tradições e das línguas indígenas, a narrativa rosiana visa, no entanto, um *mythos* e um *logos* que estão na base da cultura ocidental<sup>36</sup>: refiro-me à lenda de Teseu e do labirinto. Mito fundador em que o começo da civilidade é representado por um fio e por um corte<sup>37</sup>: um fio guiando, primeiro, o herói para o centro do labirinto e, depois, permitindo-lhe sair dele; um corte afastando violentamente o homem do seu fundo ferino. Só que, mais uma vez, o ponto de vista é aqui, no conto moderno, como que virado do avesso: isto é, estamos, desde início, colocados na perspectiva – por assim dizer – de Astério, do Minotauro, do híbrido nascido da paixão “terrível” de Pasifae pelo grande touro branco. Quem fala, enfim, é o próprio habitador do labirinto vegetal<sup>38</sup>; é o monstro assombroso e entrecruzado que ocupa o centro dos caminhos, *sendo* em si mesmo a encruzilhada simbólica que resume todas as outras. E quem mata esse híbrido, em que se misturam naturezas opostas; quem corta o nó ligando o humano ao ferino; quem dissolve o pesadelo por ele mesmo criado é, justamente, o autor: é ele que chega até ao centro das trevas, enovelando e desenovelando o fio das palavras estranhas, acompanhando uma voz emaranhada até penetrar no núcleo, afascinante e terrível, de uma Voz “que mata”, que é, talvez, a própria Morte<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> *Grande Sertão: Veredas*, ed. cit., p. 33.

<sup>36</sup> A conjugação dos mitos indígenas com os mitos clássicos no conto rosiano, é, de resto, apontada com clareza – e a partir do título – por Suzi Frankl Sperber no seu estudo: «A virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano», cit. Cf. também WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, *Mitológica Rosiana*, cit., pp. 13-32.

<sup>37</sup> Sobre o gesto simbólico do “corte” graças ao qual a razão «se emancipa do seu contrário», o humano se liberta do não-humano, gerando uma diferença fundamental na qual assentam todas as outras, cf. UMBERTO GALIMBERTI, *Gli equivoci dell'anima*, 5ª ed., Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 154 e ss.

<sup>38</sup> A identificação entre *wilderness* e labirinto é, de resto, muito antiga: além da similitude (já evocada: cf. *supra*, nota 10) instituída – quanto aos selvagens do Brasil e às suas malocas – por Fernão Cardim, pode-se lembrar – quanto aos Estados Unidos – como Richard Slotkin menciona no seu livro o caso exemplar de Thomas Morton, colono inglês do séc. XVII, acusado, pelos Puritanos, de ser uma emanção do Diabo pelo fato de ter casado com uma mulher índia e de se ter envolvido com «the wilderness of this world», definida justamente, pelos seus contemporâneos, como um «intanging...intricate...labyrinth» (*op. cit.*, pp. 64-65).

<sup>39</sup> Cf. GIORGIO AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 107 e ss. Nesse sentido, é ain-

De fato, como depois em *Grande Sertão*, na figura de interlocutor silencioso é fácil entrever a figura do autor: isto é, quem fala através da voz do outro – «o senhor, assisado e instruído»<sup>40</sup> do romance, assim como o homem civilizado, «bonito, tão rico», do conto – é, no fundo, o próprio Guimarães Rosa, lá testemunha impassível do drama, incapaz de salvar Riobaldo das suas dúvidas, incapaz de dar uma resposta definitiva às suas perguntas, ao seu terrível “enigma”; aqui, no conto, personagem que interfere na ação, herói civilizador cancelando aos tiros esse ser duvidoso que uma imaginação doentia pariu das suas entranhas. O criador mata, então, a sua criatura, a razão nega o monstro gerado do seu sono: gesto apotropaico, exorcismo violento contra o horror evocado pelo próprio autor e em que ele mesmo se acha convocado. Ele é, em suma, o carnéfica e a vítima – o carrasco imaginário de si mesmo.

O que fica, além de tudo, apesar de tudo, é a consciência dolorosa de uma impossibilidade radical: a de retraçar os limites entre o humano e o não-humano; a de decifrar o segredo terrível que se esconde nas profundezas assombrosas do ser; a de chegar a entender o sentido daquela Voz que ondula como um canto sem palavras no horizonte inatingível da nossa existência. Porque a soleira, o limite sobre o qual o sentido se coalha, se detém, se torna finalmente audível, é a fronteira indeterminada e absurda da morte, da nossa morte que nos exclui para sempre de qualquer sentido.

Conclusão um tanto lúgubre, mas nem tanto assim, pensando nas últimas palavras de Kurtz, em que se recolhe, justamente, em que se concentra o significado intolerável da sua existência e da sua experiência: «Que horror! que horror!»<sup>41</sup>. Desse horror entrevisto, Guimarães Rosa, afinal de contas, nos salva, fechando para sempre o abismo por ele mesmo escancarado, silenciando o homem-fera e o texto em que ele surge, e procurando, depois disso, res-

da possível detectar as semelhanças entre o conto de Guimarães e outro mito fundador da cultura ocidental: o de Édipo e da Esfinge. Também nesse caso, com efeito, a palavra enigmática proposta por um ser entrecruzado, uma vez “resolvida” pelo herói civilizador, leva à morte do “monstro”, ao seu abismamento. Também nesse caso, enfim, a linguagem do híbrido reflete uma situação anterior a qualquer significação racional, uma situação em que o humano se confunde com o não-humano dentro de uma expressão *outra* e antiqüíssima. Vejam-se, a esse respeito, ainda Giorgio Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 159 e ss., além da importante «Introdução» à tradução italiana do estudo de Károly Kerényi, *Nel labirinto* (Torino, Boringhieri, 1983, pp. 7-29), em que Corrado Bologna “re-liga” oportunamente a figura mítica do labirinto com a noção de enigma (cf. em particular, pp. 16-18).

<sup>40</sup> *Grande Sertão: Veredas*, ed. cit., p. 10.

<sup>41</sup> «Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath: “The horror! The horror!”» (*Heart of Darkness*, ed. cit., p. 147).

guardar até ao fim a nossa realidade, humana apenas, provisória mas certa, de transeuntes. E a frase com que se concluirá *Grande Sertão* – e com que também eu prefiro concluir – será, com efeito, a expressão de uma precária segurança, contra toda indistinção, contra qualquer hibridismo entre o humano e o não humano: «Existe é homem humano. Travessia».

Condição mísera, esta, de quem não só viaja, mas é a própria viagem<sup>42</sup>; triste obrigação, esta, do percurso que a gente “tem de ser”, que todos precisamos seguir até ao fim, existindo nele e por ele. E todavia, o *trânsito* abre uma perspectiva para o homem; no *trespasse*, afinal, está escondida uma salvação: a possibilidade de atravessar (de “ir além de”) um mundo de ruínas, de escombros. Isso, de fato, já é alguma coisa: isso já delinea, pelo menos, um horizonte de sentido ao fundo do caos em que tudo se mistura; isso já nos leva para além do horror sem nome que se oculta e se revela, como o Diabo rosiano, «no meio do redemunho», no centro vertiginoso das trevas...

<sup>42</sup> Ver BENEDITO NUNES, «A Viagem», in *O Dorso do Tigre*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, pp. 173-79 (Col. «Debates», n. 17).

GIULIA LANCIANI

## A METODOLOGIA DA TRADUÇÃO E O TEXTO DE GUIMARÃES ROSA

Não é, evidentemente, este o local para discutir a pertinência das teorias formuladas e, muito menos, das soluções históricas avançadas sobre o tema da tradução. Poder-se-á, quando muito, repetir – não obstante o carácter inevitavelmente óbvio desta afirmação – que traduzir é necessário. E isto embora conhecendo (ou melhor, precisamente por conhecer) os perigos implícitos numa actividade que se exercita sobre enunciados expressos num outro código linguístico (linguístico-cultural) em relação àquele para o qual a mensagem deve ser transvasada<sup>1</sup>. Traduzir, com efeito, comporta grandes riscos, pois não há tradução que não seja ao mesmo tempo interpretação e, portanto, modificação do campo de tensões pluridireccionais – ideológicas, simbólicas, temáticas, retóricas, sintácticas, lexicais, etc. – que modelam o texto originário. Acção altamente arriscada, até porque o tradutor não se pode basear em regras válidas para todos os textos.

De facto, pessoalmente sou bastante céptica quanto às possibilidades de instituir uma teoria ou uma ciência da tradução: «les théories sur la traduction son généralement produites par ceux qui l'ont peu pratiquée», diz Fauchereau no seu *Traduire en collaboration*<sup>2</sup>. Traduzir é uma actividade empírica, uma disciplina. Com que base e em que âmbito é que esta actividade se pode arvorar em ciência ou constituir-se como teoria geral? Creio, pelo contrário – sobretudo se se trata de tradução literária –, que não é tanto cada língua (ou melhor, cada grupo de duas línguas) quanto cada autor ou mesmo cada obra que requer instrumentos metodológicos próprios, dificilmente extensíveis a outras obras, a outros autores ou a outras línguas. No fundo, o problema da tradução transforma-se no problema do tradutor, cujos objectivos e comportamentos podem ser infinitamente vários, como é infinitamente vário o uso da linguagem.

<sup>1</sup> Cf. PEDRO TAMEN, *Allegrie del silenzio*, a cura di G. Lanciani e E. Finazzi-Agrò, L'Aquila 1984, p. 17.

<sup>2</sup> In «Encrages», 4-5, p. 35.

Do ponto de vista teórico, a actividade do tradutor é um absurdo, quer ele privilegie a dimensão expressiva ou significativa – o que o leva directamente à negação crociana (a expressão é algo de único que não se pode repetir) – quer dê prioridade à dimensão do conteúdo ou significado, com a consequente e inevitável perda de todos os valores formais do texto; a harmonização de ambas as exigências não é totalmente previsível, pois não existem fórmulas – como atrás referi – que a tornem concretizável em absoluto. Esta harmonização pode ser realizada em proporções diferentes e recorrendo em cada momento à melhor solução possível do dilema, na prática de cada tradução confiada empiricamente à capacidade que cada tradutor possui de se pôr em sintonia com o autor que está a traduzir. Uma harmonização que depende da dupla competência linguística do tradutor, da sua cultura, da sua disponibilidade para receber e para retransmitir a mensagem, evitando o mais possível as distorções e reduzindo ao mínimo as dispersões, uma vez que, de facto, o comportamento do tradutor deveria ser o do máximo respeito pelo texto. E respeito – como é sabido – vem de *respicere* «reolhar», quer dizer, re-mirar o texto com os olhos do autor, tentando nele identificar, colher e seguir todos os possíveis percursos significantes que ele traçou. Isto não significa, obviamente, ultrapassar as suas intenções, fazê-lo dizer o que ele não disse; significa, sim, descobrir, identificar todas as possíveis vias que se escondem por detrás do que ele efectivamente disse e que são, portanto, parte essencial e constitutiva do seu enunciado textual.

Mas é importante que o olhar do tradutor não remeta para si próprio, isto é, não capte a sua própria imagem reflectida no espelho, mas, pelo contrário, deixe que no espelho surja um único ego, o do autor, que, na melhor das hipóteses, é um «alter ego»: a autofilia, o comprazer-se na sua imagem textual significaria matar, apagar a imagem original. O tradutor deve, inversamente, tanto quanto possível, esquecer-se, anular-se na imagem alheia, à qual está ligado por vínculos de «fidelidade». Claro que não é fácil renunciar a projectar em transparência, na urdidura que, pouco a pouco, vamos descobrindo, a sinópsia da nossa própria urdidura, numa espécie de análise contrastiva. E tal facto torna a operação de traduzir mais complexa. Exemplo interessante desta complexidade é o *Pierre Menard, autor del «Quijote»*, quando afirma:

*O meu jogo solitário é governado por duas leis antitéticas. A primeira permite-me tentar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a abolir qualquer variante, a favor do texto «original», e a considerar irrefutável esta abolição<sup>3</sup>.*

<sup>3</sup> JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*. In *Obras Completas 1923-1972*. Edición dirigida y realizada por C.V. Erias, Buenos Aires, 1974, p. 655.



«Traduzir» – diz Starobinski – «significa mimar o acto mental do outro». Ou seja, remontar o processo de formação do signo, reexplorar o objecto textual, não só no seu resultado final mas também nos elementos que conduzem à génese da sua elaboração, tendo em conta a necessidade que liga os enunciados uns aos outros e que remete para uma lei anterior a eles, da qual, na escrita, se descobrem os vestígios. Explorar o texto perguntando-lhe contínua e obsessivamente: «Por que é que é assim?». Explorá-lo como se fosse um labirinto, embrenhar-se no dédalo de palavras, de encaixes, de conexões, de articulações do discurso, de espaços em branco entre uma frase e outra, entre um parágrafo e outro, o branco em torno de cada palavra. Embrenhar-se em becos que talvez se revelem sem saída, percorrer ruas abandonadas, caminhar em círculo, tornar-se sujeito pensante dentro da matéria pensada, de modo a descobrir todas as possíveis alternativas rejeitadas, é talvez o único modo de compreender o sentido, o porquê das escolhas definitivas do autor.

Remontar, portanto, à génese do texto através dos indícios do próprio texto. É este um processo que nos faz perceber como os problemas do acto de traduzir são, afinal, os problemas implícitos em todas as relações de comunicação linguística: uma experiência particular que se insere numa experiência universal, precisamente a do processo de comunicação linguística. Como pessimista, afirma Humboldt, nesta relação «todas as compreensões são, ao mesmo tempo, incompreensões, todos os consensos racionais e sentimentais são também separações».

Se tal é, pois, a verdade, no processo de comunicação o primeiro a traduzir é o emissor, no acto linguístico da sua auto-descodificação, ou seja, no acto de traduzir o seu pensamento em linguagem. Uma tradução monolíngue feita pelo próprio autor que, com efeito, levanta problemas ontologicamente análogos aos que se apresentam a nível inter-linguístico.

No acto de traduzir em linguagem, o autor-emissor é também o primeiro leitor de si próprio; e desta auto-leitura ficam vestígios, que deveriam ser indagados pelo tradutor. Tal como entrar «in mente auctoris», durante o processo de significação, na qualidade de leitor ideal. Papel incómodo e arriscado a que o tradutor frequentemente se furta. Pelo contrário, não pode furtar-se a publicar o resultado dos percursos que descreveu, ou seja, tornar público o seu trajecto comunicativo. O tradutor colocou-se entre a mensagem para traduzir e a mensagem traduzida: um intérprete, palavra em que gostaríamos de ver um étimo como «inter-partes», ou seja, um mediador, aquele que se interpõe entre duas partes para as levar a conseguir um acordo.

No meio, entre o intérprete e o interpretado, o texto, com o seu labirinto de realidades e eventualidades e, portanto, com a sua pluralidade de leituras. Cada tradutor será forçosamente obrigado a escolher apenas uma entre as várias e legítimas possibilidades de leitura que o texto lhe oferece, pois a tra-

dução é sempre uma opção parcial. Ilusório se revela, com efeito, extrair do original todas as opções possíveis, até porque a informação estética, ao contrário da informação referencial e semântica, é inseparável da sua realização específica. Assim, o texto traduzido, por muito que seja «fiel» ao original, será sempre um seu eco ou memória. E a escolha de cada tradutor acabará sempre por se confrontar com as escolhas de outros tradutores do mesmo texto, escolhas já realizadas ou que se realizarão no futuro. Privilegiar uma forma lexical, uma articulação verbal, uma ordem sintáctica em detrimento de outras, significa percorrer no tecido textual da obra certos caminhos em prejuízo de outros, e neles avistar alguns panoramas de sentido em detrimento de outros; portanto, como já disse, a tradução será, em relação à obra, eco ou memória desta, um pouco como a imagem imperfeita da ideia platónica: e não apenas pela diferença dos códigos linguísticos.

Estas breves reflexões sobre a «arte de traduzir» acompanharam-me por vários meses durante o trabalho de transposição para italiano da colectânea de contos de Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, publicada com o título *Le sponde dell'allegria*<sup>4</sup>. Antes de iniciar a tradução, procurei apoderar-me do texto, na tentativa – preliminar, segundo penso, a qualquer outra operação – de compreender o que Guimarães Rosa queria significar com aquela obra, para poder, em seguida, proceder à segunda tentativa, ou seja, a de transpor a obra num outro código, a de conduzir para além da sua margem o texto rosiano, quer dizer; fazer de mediadora entre duas longínquas fronteiras culturais.

Os vinte e um contos de *Primeiras Estórias* compõem-se, num andamento em estrutura circular, em torno de um hipotético centro, reatando os fios da grande aventura narrativa que os precede – de *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas* – e prosseguindo nesse caminho ao longo das perigosas vertentes do viver. Retorna aqui o que se poderia considerar uma espécie de santo-e-senha na obra rosiana: o tema da viagem. Viagem iniciática entre o labirinto das coisas para tentar desvelar a sua essência, o real absoluto, o que nelas existe de mágico e apenas se revela a quem tiver a audácia e o amor de as penetrar, de transpor o silêncio para além do qual se esconde o mistério do ser, da vida: «Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo».

As personagens vão-se delineando à medida que «descobrem» a realidade que atravessam, um território aparentemente e inicialmente vazio – imenso sertão – onde as valências emergem pouco a pouco até preencherem as zonas que conquistam e resgatam a dimensão do nada. A intriga tem, deste modo, a função de abrir o espírito para a experiência de uma «revelação», a qual orga-

<sup>4</sup> Torino, SEI, 1988.

niza os fragmentos da própria experiência numa forma que é expressão da in-teireza infinda de que cada um de nós traz dentro de si indelével saudade. Conhecimento das coisas que é também auto-conhecimento: «Não está de um lado o mundo e do outro o homem que o atravessa». O homem é, ao mesmo tempo, viajante e viagem, «objeto e sujeito da travessia, em cujo processo ele se faz»<sup>5</sup>: o sertão está dentro de nós.

As vicissitudes cognitivas dissipam o nevoeiro que envolve as coisas e as torna incognoscíveis, lança pontes sobre o abismo que separa o mundo físico do mundo das sensações e da vida. Mas a poucos eleitos é concedido ultrapassar o limite do contingente, do efémero, sair das fronteiras do «racional» para se embrenhar no reino da verdade escondida. Não basta sentir a urgência duma diferente imagem do mundo; é preciso despir o inessencial e deixar-se transportar pelo fluxo vital como «dócil fibra do universo», sem medo das profundezas vertiginosas do ser, seguir o impulso inquietante com a mansidão da criança ou a franquia do louco.

São precisamente os inocentes e os loucos que possuem a chave que abre para o êxtase do conhecimento, pois neles ou ainda não se verificou ou já foi superada a cisão do universo interior; e os seus passos movem-se nas secretas regiões da vida, livres de antagonismos entre intelecto e razão, entre razão e fantasia. Ao seu olhar, o que para os demais é acontecimento usual torna-se evento absoluto, pelo poder que eles têm de agarrar no instante o irrepresentável, soldando a pluralidade de percepções numa unidade sagrada e libertando-a, deste modo, de toda a fragilidade aniquiladora. Assim o tucano aos olhos do menino: «o senhorzinho vermelho, batendo mãos, à frente o bico empinado. Mas feito se, a cada parte e pedacinho do seu vôo, ele ficasse parado, no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar – por agora sem fim e sempre».

Mover-se pelas veredas por eles traçadas, mergulhar como eles na vertigem das coisas, apenas com um acto de amor, que, de certa forma, supre os requisitos dos adeptos. O amor é a força que nos projecta para além dos lugares do hábito, para dimensões ilimitadas, que amedrontam o coração, mas que é possível percorrer até ao fundo, se não cedermos à tentação demoníaca de recusar o apelo. O conto «Sequência» é, disso, uma sublime representação: vence aquele que se entrega ao chamamento obscuro e irresistível sem se questionar, desafiando o «vácuo do mundo», ultrapassando as «portas do lon-

<sup>5</sup> B. NUNES, *A viagem*, no suplemento literário de «O Estado de S. Paulo», nº 509 de 24.12.1966, cit. por F. Loureiro Chaves, *Grande Sertão: veredas. Perfil de Riobaldo*, in AA.VV., *João Guimarães Rosa*, Edições de Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969, pp. 77-102 [81].

ge» até reencontrar o lugar de origem e reunir-se com a parte de si, que perdeu antes de a conhecer<sup>6</sup>. Porque o conhecimento através do amor é conhecimento do amor, ou seja, das ocultas correspondências que ligam todos os seres – e os acontecimentos – num único sentido secreto.

A iniciação ao casamento místico exige a ultrapassagem dos hábitos mentais – que constituem uma espécie de jaula para o desejo de transpor as fronteiras do visível –, o evangélico abandono de tudo o que nos liga a um território angusto e tenebroso. A recusa, por inércia ou temor, transforma-se em condenação a ficar aquém do «supra-senso» das coisas e, ao mesmo tempo, em obsessão e remorso de não ter aceite o convite para imergir nas profundezas da existência, em direcção à terceira margem do rio: «Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras; e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio».

De-construir a própria imagem enganadora até à dissolução, até que o espelho que a reflecte se torne superfície desabitada, ausência como ponto mediano do percurso cognitivo? Depois, o «salto mortal» para lá das aparências, para ler nas coisas – agora já sem tensões de duplicidade – o mistério da própria existência: «Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica ... exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra».

Tão indescritível é o enigma do real que para falar dele seriam necessárias palavras novas. O desafio é criar uma linguagem capaz de se aproximar do mistério, de se mover nas veredas da escrita sem cair na armadilha do exacto, do lógico, do banal, do explícito, todos eles elementos que negam a possibilidade de passar além da superfície das coisas. Escreve Guimarães Rosa, numa carta datada de 9 de Fevereiro de 1965, ao seu tradutor alemão a propósito de *Corpo de Baile*: «C. de B. tem de ter passagens obscuras; isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.

<sup>6</sup> A viagem como *nóstos*, ou seja, regresso, depois da experiência purificadora ao lugar de onde se partiu: o último conto de *Primeiras Estórias* assinala, de facto, o encerramento do círculo aberto pelo menino no primeiro.

<sup>7</sup> Não é por acaso que o conto «O espelho» – o décimo-primeiro – desempenha o papel de eixo de todo o livro.

Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro»<sup>8</sup>.

E mutável, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica é a palavra rosiana: desarticulada, manipulada nos seus sistemas de correlações e de correspondências, lacerada e recomposta para multiplicar as suas eventualidades, ela é projectada nesta dimensão de obscuridade e habita no seu interior, ordenando-a demiurgicamente e dispondo-a para a revelação.

Nunca são fim em si próprios o incessante «jogo» de contradições, de aparentes suspensões de sentido, de invenções, o baralhar as normas fonéticas e sintácticas, morfológicas e semânticas, mas sim instrumentos empregados como sacrifício no altar da revelação. «Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho; mas noutro, de repente, ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve se esperar o terceiro pensamento». «Sertão místico perdido no exílio da linguagem comum»<sup>9</sup>, Guimarães Rosa plasmou com intelecto de amor a palavra-figura que abre à percepção de inéditas leituras do mundo e mostra insuspeitados caminhos para o coração imemorial dos homens e das coisas.

Uma escrita sem fronteiras. Traduzi-la exigia, antes de mais, uma decifração do signo poético, mas também uma sua transposição – no produto final – que não obedecesse às pretensões e aos cânones do senso comum.

Embora tenha sido obstinada e assídua a tentação de intervir no tecido transgressivo do texto para lhe conferir o crisma da legibilidade, tentei, contudo, fugir a percursos significantes lineares e acessíveis, a conotações adicionais ou a funções acessórias que o falseassem e desnaturassem substancialmente. Por outras palavras, procurei – nos limites do possível – aderir à prática infractora do original, segui-los nos seus sinuosos caminhos, evitando construir tranquilizadores panoramas de sentido.

Não foi nem fácil nem breve. Até porque me faltou o conforto que o Autor nunca regateou em vida a outros seus tradutores. Ninguém melhor do que ele podia prever os problemas e os riscos, e que a transposição das suas obras para uma outra língua comporta a longa, paciente e inflexível solicitude que ela requer. «*Meditar* cada frase. Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. E exigir sempre uma *segunda solução*, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia ... Em geral, quase toda frase

<sup>8</sup> Cf. CURT MEYER-CLASON, *João Guimarães Rosa e a Língua Alemã*, in AA.VV., *João Guimarães Rosa*, cit., pp. 105-134 [107-108].

<sup>9</sup> CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Um chamado João*, in «Correio da Manhã», Rio de Janeiro de 22.11.1969.

minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de *meditação e aventura*. Às vezes, juntas, as duas coisas: *aventura e meditação*<sup>10</sup>. E seguia o trabalho do tradutor com a consciência de que o processo de tradução é, de certo modo, um prolongamento do processo da criação literária: pedia-lhe o mesmo rigor que ele próprio praticava ao compor as suas maravilhosas páginas, convidava-o a experimentar com ele a «tremenda aventura» de reelaborar, repensar, calcular, filtrar, descongelar e recongelar, invocar cada elemento por mais pequeno que fosse, numa incessante actividade ofical.

Traduzir *Primeiras Estórias* significou, portanto, conviver não com um texto definido e estável, mas com uma entidade viva, em contínua metamorfose e, portanto, dificilmente captável na sua globalidade. Como a vida: porque para Guimarães Rosa a língua é apenas um instrumento para dizer a vida, um instrumento «fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem, de Deus, da Transcendência».

<sup>10</sup> Carta de Guimarães Rosa, cit. nota 8, pp. 108-109.

## RECENSIONI

Juan De Jarava, *Diálogo del Viejo del Mancebo*, a cura di J.J. Martínez, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 63.

Durante il secolo XVI ebbe un notevole successo un nuovo genere, la miscellanea, che poteva soddisfare, pur rimanendo nella rassicurante tradizione del conosciuto, le esigenze culturali di ceti sociali che non avevano l'opportunità di avvicinarsi ai testi.

Lo scopo divulgativo, dunque, caratterizza l'opera-miscellanea in forma dialogata, *Problemas y preguntas problemáticas ansí de amor como naturales y a cerca del vino...* di Juan de Jarava, nella quale l'autore include anche tre dialoghi: Icaro Menippo o Menippo Bolador, traduzione dell'omonima opera di Luciano, il *Diálogo del Viejo e del Mancebo* e il *Colloquio de la Moxca y de la Hormiga*, entrambi originali.

L'opera ebbe due edizioni vicine nel tempo (Lovanio 1544 e Alcalá de Henares 1546) e poi cadde nell'oblio. Riprende il *Diálogo del Viejo y del Mancebo* Jaime Martínez, per offrirci l'edizione paleografica e la trascrizione dell'edizione del 1546, la definitiva, precedute da una articolata e funzionale nota introduttiva.

Anche l'autore, il medico Juan de Jarava, non ebbe gran rinomanza nella storia della letteratura, dove viene ricordato solo come traduttore di autori classici e di Erasmo, di cui ignora l'aspetto ideologico e critico, per coglierne solo l'impegno di divulgatore di proverbi e celebri esempi. In lui, uomo del '500, convissero, come nella letteratura contemporanea, la tradizione medievale e la tradizione umanistica: il desiderio di divulgare la cultura (vocazione umanistica) in forma dialogata, di tradizione medievale, non modificata dalle novità del dialogo rinascimentale, mantenendo una struttura molto semplice, basata su un confronto-sfida tra i due personaggi: Olympo (*el Viejo*) e Florencio (*el Mancebo*), rappresentazioni simboliche di due stati opposti, che contendono, partendo ognuno da un'idea preconcepita, sull'amore e sulle donne, tema di lunga tradizione, ripreso e variamente sviluppato nel Medioevo; nuovo *debate* su un tema vecchissimo, che si svolge durante un banchetto, luogo deputato al caso fin dall'antichità.

Olympio, «viejo de LX años», è la voce contraria all'amore; egli usa ogni possibile riferimento colto per dimostrare la malvagità delle donne ed evidenziare i mali provocati dall'amore. È il moralista che perpetua la tradizione classica, contraria alle donne.

Florencio, «mancebo de hasta XXIII años», è il difensore dell'amore e delle donne, seguace del modello dell'amore cortese, sacerdote della «religión de amor», complesso di riti, espressioni, tradizioni propri della religione, in questi casi riferiti all'amore profano.

Un terzo personaggio, citato nell'*Argumento* che precede il *Diálogo*, assiste muto alla discussione, e svolge la funzione di recettore e di emittente in potenza, sollecitato a partecipare con un suo giudizio al dialogo, che in questo modo rimane aperto a un successivo, possibile sviluppo. Anche la indeterminatezza temporale concorre alla non soluzione del tema.

Juan de Jarava con la voce di Olympio si scaglia contro l'amore profano, vera e propria malattia, causa di tutti i mali, contro l'amore cortese e la «religión de amor», studiandone, attraverso la voce dei dialoganti, gli effetti su una ben definita tipologia umana: medici, nobili, studenti, musicisti.

La misoginia apparve in Castiglia nel XIII e XIV secolo, risultato della tradizione orientale e dell'antifemminismo dei moralisti cristiani, e si sviluppò nel XV secolo, contemporaneamente all'amore cortese; ma, sottolinea Martínez, le opere misogine castigliane spesso rappresentano un puro gioco letterario e il loro numero è ben limitato.

Jarava, sebbene non dichiaratamente, per bocca di Olympio, presenta la classica argomentazione contro le donne, anche attraverso numerosi riferimenti eruditi, ignorando le nuove argomentazioni della misoginia di tipo erasmiano, con elementi di critica religiosa.

Il *Diálogo*, privo di una base filosofica, si vivacizza nei rari casi in cui l'autore osa riferirsi all'attualità, con positivi riflessi sulla sua immediatezza, allontanandosi momentaneamente dall'eccessivo retoricismo della tradizione medievale.

Donatella Ferro

Lope De Vega, *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo*, a cura di Sergio Bullegas, Torino, Einaudi, 1992, pp. 90.

Il tema della scoperta dell'America è, in questo 1992, indubbiamente, uno dei poli di maggior interesse per gli studiosi, non solo iberisti.

Non poteva mancare, perciò, la traduzione di *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, di Lope de Vega, pubblicata nel 1614, ma la cui composizione e rappresentazione è senz'altro precedente di almeno quindici anni.

Operazione culturale molto utile, quindi, quella compiuta da Sergio Bullegas che, tuttavia, ritengo non abbia considerato le difficoltà implicite nell'impresa.

Le XXII pagine di introduzione, intitolate «Cristoforo Colombo e Lope de Vega: il Nuovo Mondo come terra promessa e la tecnica del meraviglioso a teatro», sono un'elegante e preciso esame del contenuto dei tre atti che costituiscono la commedia, attraverso una particolareggiata disamina delle varie scene, sottolineando l'uso della tecnica del meraviglioso come mezzo per interpretare la motivazione religiosa della scoperta e la visione del Nuovo Mondo quale terra promessa. Il tutto preceduto da brevi ed essenziali accenni alla biografia di Lope de Vega.

Il curatore mette in rilievo la varietà di luoghi e di tempi in cui si svolge l'azione e l'elemento fantastico, che consiste nell'intervento di personaggi astratti, quali l'Immaginazione, la Provvidenza, l'Idrolatria, la Religione. Egli sottolinea, inoltre, come l'ele-



mento evangelizzatore e lo spirito missionario siano componenti fondamentali della personalità del Colombo lopiano. È, inoltre, acutamente segnalato l'accostamento di scene diverse, dove a una di grande impatto drammatico ne segue un'altra comica o lirica, e così via, fino a giungere alla famosa scena terza del secondo atto, in cui è presentata la scoperta del Nuovo Mondo attraverso la prospettiva degli abitanti indigeni.

A questo punto il commentatore scrive: «È la tecnica fantastica di Lope che vivacemente e in modo "spregiudicato" anticipa squarci d'azione, o meglio tralascia moduli prolissi di "racconto scenico" per focalizzare l'azione in *media res*. I personaggi non sono più europei, ma Indiani, abitanti del Nuevo Mundo, che il drammaturgo ci mostra in atemprima. Curiosamente, sono gli spettatori e non Colombo a scoprire le Indie. È un modo di procedere "irregolare", certo non secondo i canoni aristotelici: è, infatti ancora una volta la spia dell'attaccamento di Lope ai moduli scenici medievali [...]» (p. XII).

Queste ed altre intelligenti osservazioni risultano a volte parziali, poiché non ne vengono chiarite le motivazioni. Per esempio, sarebbe stato opportuno spiegare che i personaggi allegorici – giustificati attraverso l'attaccamento di Lope a moduli medievali – hanno una precisa collocazione nella tradizione degli *Autos Sacramentales*, molto popolari anche all'epoca di Lope de Vega, autore egli stesso di molti di essi. Inoltre, Sergio Bullegas rileva i numerosi colpi di scena, l'accelerazione dell'azione, la varietà di toni e l'inclusione frequente della prospettiva dello spettatore nel presentare gli avvenimenti, senza, tuttavia, specificare come queste caratteristiche costituiscano precise note che non possono essere soltanto inventariate come originalità del commediografo, ma che si rintracciano nell'*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vero trattato di poetica che Lope scrisse nel 1609 e dove, appunto, egli riassumeva tutte le caratteristiche della sua drammaturgia, dichiarando, però, che si era limitato a raccogliere quello che già era in voga. Lope de Vega, infatti, non fu un rivoluzionario, inventore di un nuovo teatro, bensì il massimo rappresentante di un teatro – quello barocco –, che era forma già strutturata e consolidata, l'espressione più popolare della cultura dell'epoca.

Bisogna aggiungere che un tema come quello americano, trattato, come avviene nella commedia in questione, cinquant'anni dopo la famosa disputa sulla legittimità della conquista fra Las Casas e Sepúlveda, che aveva scatenato una polemica ancora viva all'epoca e con le prime chiare avvisaglie di quella che si sarebbe trasformata nella celebre Leggenda Nera, non poteva essere rappresentato senza alcuna implicazione ideologica, come appare in questa edizione.

Susanna Regazzoni

Maurice Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo*, trad. di Patrizia Pica-mus, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 262.

L'interesse dei lavori di Maurice Molho, pubblicati tra il 1959 e il 1982 e raccolti in questo libro, non sta soltanto nell'argomento – le opere di Góngora e Quevedo –, ma anche nel metodo di analisi e nelle affermazioni un tanto provocatorie di *don Mauri-*

cio. Benché nel titolo si faccia riferimento a soli due tipi di approccio al testo, i saggi contenuti nel libro si ispirano anche alla semiotica, alla psicanalisi e alla teoria della ricezione. L'autore sfugge al confronto tra i due capostipiti del culteranismo e del concettismo, e lascia a una breve nota, nella quale discute la fondatezza di tale distinzione, il compito di dare soddisfazione all'aspettativa creata nel lettore da un sottotitolo fin troppo contrastivo. E allora, da dove nasce l'attenzione di Molho per i due classici? Dal fatto che siano i massimi rappresentanti di un modo eccessivo di fare letteratura. Góngora è colui che porta agli estremi i canoni poetici del suo tempo per giungere al loro completo rinnovamento; Quevedo scrive l'ultimo romanzo picaresco, secondo Molho, e quello che, pur contenendo tutte le componenti del genere, lo ribalta e mette allo scoperto la sua vera natura di genere conformista.

Nei primi quattro lavori, dedicati a Góngora, il prof. Molho studia alcuni aspetti della polisemia del linguaggio del poeta cordobese – senza che manchino gli spunti polemici con Dámaso Alonso – alcuni risvolti della funzionalità della metafora, quello che egli chiama la «grammatica del concetto». I saggi sono volontariamente marginali, preliminari al fare poetico di Góngora, eccentrici nel senso letterale del termine, ma per niente sfuocati. Emblematico, in questo senso, è quello rivolto alla dedica e al titolo delle *Soledades*, dove l'autore riesce a cogliere, pur fermandosi alla soglia del compimento, la dimensione profonda dello stesso.

Tra i saggi su Quevedo spiccano le «Cinque lezioni sul *Buscón*» per la loro onestà intellettuale. Molho ci offre, infatti, tre diverse interpretazioni dell'opera, complementari a modo loro, ma anche, per certi versi, contraddittorie. La prima è una terza lettura in chiave antipicaresca: il *Buscón* sarebbe il romanzo di un *hidalgo* che difende i privilegi e i principi di vita della sua casta contro l'insorgere di una nuova visione del mondo basata sull'inganno e il profitto – ecco perché don Diego Coronel, l'amico-padrone del picaro, non è mai oggetto del sarcasmo dell'autore –, e conclude Molho, con frase di gramsciana memoria: Quevedo era un «intellettuale organico dell'aristocrazia spagnola». Il lavoro successivo prende l'avvio dalle probabili allusioni di Quevedo alle origini ebraiche dei Coronel, una famosa famiglia di Segovia; e così, da una parte, don Diego Coronel non sarà più l'alternativa al picaro, ma un derelitto come lui, e, dall'altra, il romanzo riacquisterà la sua dimensione picaresca *classica* in quanto scarna fotografia di gruppo di una società senza valori. A questo punto, lo studio, sulla scia di Bachtin, della tematica carnevalesca, che pervade un po' tutta la trama, fa rientrare l'allarme per la mancata conferma della prima teoria, visto che suggerisce la necessità di una doppia lettura: il carnevale di Quevedo è stato smorzato della sua carica trasgressiva, è un anti-carnevale che non mette in discussione le gerarchie sociali, e nel contempo permette la liberazione delle pulsioni autodistruttive inconscie dell'aristocratico frustrato nel suo desiderio di ascesa sociale che era Quevedo. La psicoanalisi illumina, nella quinta lezione, la struttura edipica del personaggio di Pablos e del racconto delle sue avventure; e, nel finale, un leggero cenno alla teoria della ricezione ci aiuta a capire la dimensione sociale del libro. Il ritorno sul *Buscón*, a distanza di anni, nel secondo dei tre saggi aggiunti all'edizione italiana, ci regala, forse, l'interpretazione più originale delle tre; riletto alla luce della teoria semiotica, il romanzo svela dei rapporti tra i personaggi prima nascosti e che adesso diventano elemento fondamentale per la sua corretta comprensione.

I lavori sulla poesia di Quevedo confermano l'immobilismo della sua visione del mondo già scaturito dalla sua narrativa; in particolar modo il saggio sull'idea della *diffrazione*, o possibilità di scindere il *concepto* non in due termini analogici ma in due elementi contrapposti senza possibilità di sintesi. In questo senso la diffrazione di Quevedo presenta un mondo perennemente in conflitto, senza possibilità di dinamismo, dal momento in cui i suoi oggetti costitutivi non possono entrare in un vero rapporto dialettico. E nell'ambito delle analisi poetiche è anche da segnalare l'eccellente studio dei simboli del sonetto «A un nariz» compiuta nell'ultimo degli articoli del libro.

È questo, insomma, un libro che non mancherà di affascinare il lettore non prettamente specializzato nella materia, per la sua scrittura densa e fluida, creativa e sorprendente, che non concede un attimo di riposo nel suo torrenziale evolversi.

José Manuel Martín Morán

Pedro Calderón De La Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 404.

L'opera di Calderón si può, non oso dire caratteristicamente, avvicinare da diversi, molto differenti, perfino divergenti punti di vista. Il mio, nel solco della tradizione romantica, che per molti aspetti continua nel positivismo e nel neoidealismo, è sempre stato il punto di vista di chi cerca l'uomo, con le sue emozioni, i suoi problemi, la sua formazione intellettuale. Comunque, ho sempre pensato che Calderón era anche un grande artefice del teatro; che egli esprimeva la sua «personalità» attraverso il teatro, di cui si serviva con sovrana abilità.

Ma ci può essere, è perfettamente legittimo anzi opportuno che ci sia, un modo capovolto, in un certo senso, di interpretare il teatro di Calderón, anche e direi particolarmente il suo. Un modo in cui interessi soprattutto non tanto la persona di Calderón, quanto il teatro (di Calderón e di altri) come si è realizzato, nelle sue tecniche. Si può giungere ad un interesse prevalente per lo «stage», nel suo sviluppo storico e come è immanente in quella determinata opera.

Da quest'ottica risulta più importante ciò che dall'altra ottica (o da altre ottiche) lo è meno. Ciò spiega perché questa specifica opera, trascurata ancor più di altre opere di tema mitologico di Calderón attraverso i secoli (dopo i primi decenni del XVIII), sia ora proposta all'attenzione da Aurora Egido. Si tratta di una *fiesta real* del 1652, realizzata con grandi mezzi ed innovazioni tecniche apportate dall'architetto fiorentino Baccio del Bianco, stampata nel 1664, edita da Vera Tassis (di cui la Egido ha un grande rispetto, ereditato dai filologi inglesi, che reagirono al quasi disprezzo che per lui ebbero coloro che poi, in pratica, lo saccheggiavano), rappresentata di nuovo a Valencia nel 1690. Ci fu un certo processo di tradizionalizzazione dell'opera; e del resto è normale che ogni nuova presentazione di un'opera teatrale si adatti in qualche modo alle esigenze del pubblico e a quelle del «regista».

*La fiera* ha per questo aspetto avuto una singolare fortuna. Della rappresentazione del 1690 abbiamo un manoscritto con disegni di alcune scene, cioè in qualche modo

andiamo oltre la limitazione che la nostra conoscenza ha del teatro di secoli passati, in cui quell'elemento essenziale che è la scena (il teatro è «teatro», in quanto si vede) ci è noto al massimo dalle didascalie, che son pur sempre delle parole. Il manoscritto fu pubblicato a Madrid nel 1987, e ciò ha un rapporto evidente coll'edizione della Egido.

E così, grazie alla Egido, ho letto *La fiera, el rayo y la piedra*, che finora aveva avuto il privilegio alla rovescia di essere una delle non molte opere di Calderón che non avevo mai letto. Che me ne è parso?

Devo dire che in opere analoghe di Calderón, *Fiestas reales* di tema, più o meno, mitologico (per esempio ne *La estatua de Prometeo*), avevo rintracciato più chiaramente la problematica etico-politica, più in generale umana, del «mio» Calderón. Qui ho ritrovato comunque innumerevoli motivi calderoniani: de *La vida es sueño*, naturalmente, ma anche di *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (in cui, ma non è ciò che più importa, l'azione è pure collocata in una forestale Sicilia), o di *La hija del aire*, o naturalmente di *La estatua del Prometeo*, dove pure troviamo una statua che si trasforma in donna: il tema di Pigmalione, personaggio chiave de *La fiera*, anche se quest'opera è così complessa che non si può parlare di un protagonista.

La fiera è Irifile, «humano monstruo» tenuto isolato nella foresta dal padre, dotto mago; la pietra è la statua di Pigmalione. E il «rayo»? Anajarte, che assomiglia a Semiramide, è punita in quanto, non volendo essa corrispondere all'amore del principe Ifis («yo conmigo quedo», «solo mi valor me basta», 837, 840), merita di divenire statua e lo diviene, come invece la statua di Pigmalione deve all'amore di questo il «rayo» che la trasforma in donna. Tre vicende analoghe e contrapposte. E tre livelli di personaggi: tra gli dei ci sono i due fratelli nemici, Cupido, l'amore interessato e mutevole, e Anteros, pure figlio di Venere, l'amore corrisposto; poi c'è il livello delle tre coppie; quindi il livello dei servi, «graciosos», colla loro funzione di commentatori demistificanti. Qui, mi pare, la complessità dei rapporti va oltre l'intrecciarsi dei destini, generalmente binario, delle opere calderoniane (pensiamo al caso più noto: Segismundo e Rosaura). Franca-mente, mi pare troppo; il confronto tende a farsi confusione; ma forse è così soltanto alla lettura: la lettura che è intrinsecamente una maniera inadeguata di ricezione, trattandosi di teatro.

Vorrei porre in rilievo un confronto di *agudezas* tra Ifis e Anajarte (vv. 3253-3291). Anajarte l'aveva congedato (e Ifis aveva osservato che ella «hace la fineza agravio», 1738); ora Ifis le si ripresenta. Le rivela il suo *status* di principe di Epiro. Mette a disposizione se stesso e le sue truppe, per liberarla da Céforo e dal di lei zio Argante, che la tengono in una prigione dorata. Anajarte accetta il suo aiuto militare, ma non l'amore. E Ifis accetta il patto. «Pon a cuenta de mi amor / que de mi amor no te hable». «Hablar en que no hablas, ya / es hablar más que si hablases». Il silenzio che si motiva è in realtà linguaggio. Linguaggio, silenzio e gesto. Ifis si allontanerà, perché non si offenda. «Te serviré de manera / que la noticia te alcance». Esce dal cospetto di Anajarte. Anajarte riflette. Non si innamorerà; se Ifis le ridarà il trono, lo compenserà, «poderosa come reina / y no tierna como amante».

È una vetta di «agudezas» al servizio della superbia. Siamo negli anni de *La hija del aire*, benché non più o non ancora a quella pienezza di vita.

Franco Meregalli

Pedro Salinas / Jorge Guillén, *Correspondancia* (1923-1951), edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 631.

La Houghton Library di Harvard conserva 359 lettere di Salinas a Guillén e 205 di questo a Salinas; se si aggiungono 16 di Salinas a Guillén, conservate dalla famiglia Guillén, abbiamo un epistolario di 580 lettere. Andrés Soria Olmedo ne pubblica 225, quasi tutte inedite: 57 di Salinas, del periodo 1923-1937, del quale andarono smarrite quelle di Guillén; 90 di Salinas del periodo seguente, che si chiude con la morte dello stesso, e 79 di Guillén. Il criterio selettivo è annunciato da Soria: «el norte de lo literario» (p. 36); tuttavia la presentazione del rovescio della copertina, a quanto sembra non di Soria, mette in rilievo «hasta qué punto esta correspondencia trasciende lo estrictamente personal..., para pasar a ser *también* un auténtico testimonio histórico y literario, la biografía de toda una época». Lo è in effetti, e chi scrive questa recensione, benché nato una ventina d'anni dopo i due corrispondenti, ha vissuto l'eco, in un ambiente diverso, di molti degli avvenimenti riflettentisi nella vita di essi. Già per questo la lettura di queste lettere gli è risultata straordinariamente evocatrice. Egli poi ebbe rapporti personali con molti dei personaggi di cui i due scrivono, a cominciare dai loro figli (oltre che dallo stesso Guillén): Dámaso Alonso, Américo Castro, Joaquín Casaldueiro e non pochi altri, che ritornano spesso col loro gesto di uomini e i loro atteggiamenti intellettuali, in queste lettere, stimolano in lui confronti coi ricordi che di loro ha; ed emozioni, riflessioni, ammirazioni, dissensi.

Soria Olmedo è molto attento nel suo lavoro, dietro il quale comunque si intravede la presenza dei quattro figli dei due amici (Soledad e Jaime Salinas, Teresa e Claudio Guillén. Già in questo Guillén e Salinas coincisero: ebbero ognuno due figli, una femmina e poi un maschio; ed ambedue furono padri, come furono mariti e nonni, visceralmente affettuosi). Guillén si riconoscerebbe in questa attenzione, e già nella pulizia tipografica. Pochissime sviste ho notato: Guillén ha tradotto *El cemento marino* di Valéry (p. 137); una lettera (p. 525) è firmata «Jorge», mentre è evidentemente di Pedro. L'*Indice onomástico* ha qualche lacuna. Domenchina, così violentemente disamato da ambedue, viene citato da Guillén anche a p. 578. E si tratta d'una citazione di sottili significati. È del 25 luglio 1951, cioè di quando probabilmente Guillén sapeva che l'amico si avviava alla fine. Dopo tanto rancore («Domeinquina»), un accenno conciliante, che attenuasse nell'amico almeno questo ricordo doloroso.

Sarebbe stata desiderabile una notizia più precisa delle lettere rimaste inedite, eventualmente sostitutiva dell'*Indice de cartas* alquanto pleonastico. Tali selezioni fanno sempre sorgere il problema del filtro che esse implicano; dal momento che esse sono inevitabili è opportuno che tale filtro venga circostanziatamente descritto. In qualche caso ci sarà una ben comprensibile esigenza di discrezione umana; in altri semplicemente si tratterà di scarsa importanza.

Ma veniamo all'epistolario così come è. È la storia di un'amicizia lunga, profonda e complessa. Una storia parziale, evidentemente; come è naturale, gli amici si scrivevano quando erano lontani, sicché vi sono nell'amicizia due livelli diversi: è documentato precisamente ciò che è meno diretto. D'altra parte, la lettera ha sempre, nel rapporto tra due, qualcosa di più impegnativo della conversazione.

Salinas, già gravemente ammalato, scriveva (19 maggio 1951, p. 574): «amigos, de esos a la española, no los hay». Esiste dunque un'amicizia «a la española»? Si può ipotizzare che esista un modo di vivere spagnolo in cui l'amicizia è caratteristica, va fino in fondo? Mi viene in mente ciò che sugli amici scrive Laín Entralgo, che giunge a proporre una correzione al famoso detto latino, così: «amicus Plato, *etiam* amica veritas». E se si determina un conflitto tra Platone e la verità, la Verità? L'amicizia può giungere a negare il Trascendente. E l'amicizia ha quasi per inevitabile contrapposto l'inimicizia, essa pure fino in fondo. «A la Española»? È certo comunque che l'amicizia tra Salinas e Guillén fu «a la española». Non risulta dall'epistolario a quando essa risalga. Solo nell'estate del 1925, quando Salinas era già cattedratico d'università e Guillén non lo era ancora (e del resto Salinas era nato nel 1891 e Guillén nel 1893), Salinas propone il «tu» (p. 53): in un modo molto formale, come evidentemente esigeva il costume dell'epoca. Dámaso Alonso, nato nel 1898, dava del lei a Salinas ancora negli ultimi anni.

Salinas era stato lettore alla Sorbona dal 1914 al 1917; Guillén lo fu dal 1917 al 1923. Sarebbe interessante sapere se la famiglia finanziava almeno in parte tali soggiorni parigini. Quella di Guillén poteva senza dubbio farlo; di quella di Salinas non risulta nulla dall'epistolario. Comunque fu in ambedue determinante l'esperienza parigina nella prima giovinezza; anche nel senso che creò una piattaforma culturale e di rapporti umani comune. Di ambedue furono amici già in quell'epoca Mathilde Pomès e Jean Cassou, che furono intermediari tra la contemporaneità letteraria spagnola e la Francia, e quindi il mondo: dal punto di vista della potenziale ricezione della loro produzione letteraria non potevano collocarsi meglio. Forse ebbero già allora rapporti con Jules Supervielle. E, decisivo, dalla Francia venne la moglie di Guillén, mentre la moglie di Salinas era di una famiglia radicata ad Algeri, territorio controllato dai francesi.

Ci fu poi, altrettanto decisiva, almeno sul piano letterario, un'opzione comune: il punto di riferimento della loro poesia era stato J.R. Jiménez, che «quisimos considerar nuestro «héroe estético» (Guillén, 18 marzo 1945). Opzione per la poesia pura. Questa opzione «resterà per sempre, sarà «lo de uno»: un'espressione che, nella sua elementarietà, entusiasma ambedue (Salinas, 17 sett. 1942: «No se puede decir mejor»; Guillén, 19 settembre 1942: «insuperable expresión»). Il rifugio in se stessi, il vero «trabajo» – non quello che si fa per guadagnarsi la vita. Eppure fu proprio da questo culto alla poesia pura e quindi al suo «héroe estético» che vennero ad ambedue le amarezze più violente, anche se cordialmente compartite: lo scontro con J.R.J. A quanto sembra, i rapporti col maestro cominciarono a logorarsi, per Salinas, quando, nel febbraio 1931, Jiménez volle iniziare una rivista di sola poesia, naturalmente da lui diretta, e offrì la condirezione a Salinas (in quel periodo Guillén si trovava ad Oxford). Era un periodo in cui la politica si imponeva; a Salinas pareva che solo Jiménez, nel suo isolamento, non se ne accorgesse. Salinas declinò l'incarico e Jiménez si offese. La rottura violenta con Guillén avvenne nel luglio 1933 (cf. nota p. 350). J.R.J. non volle essere inserito nella seconda edizione dell'*Antología* di Gerardo Diego, nel 1934: «entre los íntimos ha dicho que no puede figurar en una antología donde estemos nosotros» (17 marzo, p. 159), annunciava Salinas. Ma si direbbe che nel risentimento Guillén superasse l'amico. «Jiménez como poeta sí, como crítico nulo» (7 ott. 1943); «Ese hombre es la desgracia de mi vida – de mi pobre y tranquila vida literaria». L'ha chiamato «el mayor hipócrita». «En

mala hora conocí a ese hombre»; «también me ha correspondido mi desengaño» (18 marzo 1945).

L'amicizia tra Salinas e Guillén si articolava in ciascuno in modo analogo ed insieme diverso. Guillén doveva parecchio a Salinas nella vita pratica. Non so se la successione a Parigi sia stata favorita da Salinas; ma senza dubbio questi lasciò un ambiente positivo. Quando nel 1925 Guillén affrontò la *oposición* alla cattedra universitaria, da Siviglia dove era già cattedratico, lo assistette coi suoi consigli molto pratici; bisognava agire come la commissione (che era presieduta da Menéndez Pidal) si aspettava: «más que ideas nuevas sobre un autor las ideas corrientes bien explicadas»; «objetividad lansoniana» (p. 55). Più importante fu l'aiuto che Salinas diede nel 1937-8. Allo scoppiare della guerra civile, egli si trovava a Santander, per i corsi dell'università per stranieri, nella cui fondazione aveva avuto una funzione determinante. Santander restò sotto il controllo delle autorità repubblicane, e nell'agosto Salinas ne partì: da tempo era deciso che si sarebbe recato negli Stati Uniti, dove avrebbe insegnato per un intero anno al Wellesley College, Mass. Grazie al suo interessamento Guillén poté recarsi a sua volta negli Stati Uniti, sottraendosi quindi prima alla guerra civile poi all'europea, pienamente cosciente della fortuna che aveva avuto e del merito di Salinas. (Egli era passato dall'Università di Murcia, di cui aveva avuto la cattedra, a quella di Siviglia, lasciata libera da Salinas. Negli Stati Uniti finì con lo stabilirsi appunto al Wellesley College, che Salinas aveva lasciato per la Johns Hopkins di Baltimora).

Ma malgrado tutto ciò si ha l'impressione che Salinas abbia per Guillén un'ammirazione venata di deferenza. Guillén era più sicuro di sé, tranquillamente, senza ombra di arroganza. Per quanto riguarda la «creazione» letteraria, non pensava a strade diverse dalla lirica. Salinas si dedicava anche al teatro e alla narrativa; e dei risultati Guillén era attento lettore. (Pregevoli osservazioni fa, a questo proposito, Soria Olmedo, p. 14) Ognuno era sicuro di avere nell'amico un lettore capace, eventualmente critico, ma sempre benevolo; ma ciò era particolarmente importante per Salinas.

In ogni amicizia si può notare una dimensione che chiameremo diplomatica; certo si nota in questa, specialmente per quanto riguarda l'atteggiamento politico. Ambedue avevano optato per la letteratura e deplorato la politica. Non volevano essere «impuri». Ma la politica si impose loro, e specialmente a Salinas, dopo la fine della dittatura di Primo de Rivera. Guillén non visse direttamente il passaggio alla repubblica, come Salinas, perché stava passando un anno a Oxford. Al contrario, Guillén ebbe un'esperienza diretta del potere franchista: insegnò a Siviglia nel 1936-37. Poté recarsi in Francia, via Gibilterra, il 31 maggio 1937, «con el pasaporte en regla y el permiso académico» (7 luglio 1937, p. 180). E tornò in Spagna nell'agosto 1937. Era di nuovo in Francia nel novembre 1937, questa volta restandovi. Da Parigi, il 14 marzo 1938, pregava Salinas di trovargli un posto negli Stati Uniti: «tengo que pedirte a tí, precisamente a tí, la ayuda definitiva» (p. 187). Il 7 luglio 1937 aveva scritto a Salinas che considerava «como mal menor el triunfo nacionalista» (181). Non c'è alcun dubbio che, come la sua famiglia di Valladolid, aveva accettato il potere dei nazionali e conosceva l'ambiente che ormai si poteva chiamare franchista.

Salinas era compattamente antifranchista, e le cose gli erano andate in modo che non visse nemmeno un giorno in territorio «nazionale». Questo fatto costituiva naturalmente un problema nei rapporti tra i due. Salinas doveva sapere ben poco di Franco.

Per lui Franco era il male da odiare; ma questo suo sentimento lo portava a pensare che Franco fosse una nullità. Era un po' «un poeta» anche nel senso che non si rendeva conto della realtà. Conosceva «las declaraciones de Franco de que se opondrá con las armas a cualquiera de los beligerantes que le ataque» (21 nov. 1942, p. 290). Ma quando cadde Hitler suppose che automaticamente cadesse Franco. Esigeva che gli anglosassoni lo cacciassero. Non teneva conto del fatto che gli inglesi non avevano voglia di fare una guerra in più; e non teneva conto del fatto che la posizione di Franco era dal punto di vista internazionale valida. Come poteva pretendere che gli anglosassoni si arrogassero il diritto di attaccare un potere che controllava il suo territorio? Forse che dittature non dominavano in altri paesi, per esempio nell'Unione Sovietica, che cominciò a preoccuparli ben più di Franco? Chi aveva affidato agli anglosassoni il compito di imporre con la forza la democrazia ai paesi che non la avevano? Col suo atteggiamento, Salinas si dimostrava politicamente ingenuo. E la politica si impone anche a chi non la vuole, come dimostra la sua vita e la vita dei suoi amici.

Di fronte a simile atteggiamento, Guillén si comportava cautamente. Del resto, ambedue erano restati amici di Dámaso Alonso, che voleva, egli pure, non fare politica, ma viveva in Spagna, e dalle autorità franchiste ebbe il permesso di recarsi negli Stati Uniti. Il 5 febbraio 1947 Salinas scriveva a Guillén che Dámaso «es la única persona que se figura que no va a pasar nada en España» (p. 411). In effetti, Dámaso ebbe ragione. Franco restò «jefe del Estado» fino alla morte, avvenuta ventiquattro anni dopo quella di Salinas. Col tempo, comunque, anche Salinas dovette rendersi conto della realtà. Guillén, che era venuto in Europa, ma non in Spagna, nel 1947, gli scrisse nel novembre 1948 che l'estate successiva sarebbe andato a Valladolid, a vedere i suoi, dopo tanti anni. Andò infatti, e trovò che in Spagna «no hay creyentes ni entusiastas: sólo oportunistas, resignados, indiferentes» (p. 512). Pochi mesi dopo Salinas scrisse a Guillén che Carmencita Castro, figlia di Américo, gli aveva detto: «nadie quiere a Franco, pero nadie quiere pensar que se vaya, por lo que podría suceder» (11 nov. 1950, p. 547).

Da Madrid, Enrique Canito scriveva che voleva pubblicare qualcosa di Salinas e Guillén. Fino ad allora i due non avevano voluto pubblicare in Spagna. Ma il 15 giugno 1950 (p. 534) Guillén scriveva a Salinas: «me resulta ya inutilmente injusto que a (...) *Insula* no contestemos más que con nuestra impasibilidad de Puros y Lejanos». In realtà, non era soltanto, o tanto, «injusto»: era autolesionista. Guillén doveva rendersene conto, ma voleva che anche Salinas se ne rendesse conto; non voleva assumere un atteggiamento pubblico implicitamente polemico nei suoi confronti. Il 19 marzo 1951 Salinas pensa di mandare a Canito un suo libro di racconti, perché lo pubblici.

Salinas era anche un autore di teatro. Dámaso gli aveva detto che il suo teatro «no puede ser de mayores» (24 febr. 1951, p. 559). Guillén gli scrive (18 marzo 1951) che «no se escribe para... se escribe porqué». Voleva consolarlo; ma è chiaro che Salinas voleva essere rappresentato, che scriveva anche «para». Ancora una volta avrà pensato: «tú más fuerte que yo, más sereno» (p. 518, genn. 1950).

Comunque, al fondo di tutto, in ambedue, era un radicato amore per la vita, per la vita di ognuno. Per questo vorrebbero non fare della politica, ma sono alla radice antifascisti ed anticomunisti: «la estructura política del comunismo aplasta cosas del hombre que yo considero esenciales» (Salinas, 26 ott. 1946). Il tema della poesia di Guillén, afferma questi, è «la cotidianidad sin fecha», «lo que don Mighel llamaba intrahistoria»



(28 febr. 1942, p. 276). «Mi vida» no es el gran pecado original; lo sería si no acatase *lo otro*, cioè che è fuori, «esa primavera que yo no me invento, que me inventa a mí» (Guillén, 4 giugno 1949, p. 500). Da questo atteggiamento viene anche la contrapposizione finale di Salinas alla critica stilistica, come era praticata anche da Dámaso: «el nuevo poema es *lo otro* (...), lo que supera la mecánica de un recurso estilístico» (27 marzo 1951). Il poema è «irreductible en su última pureza a reglas generales». La vita, e nella vita l'amicizia: «esa permanencia de nuestros dos nombres unidos, de nuestras dos vidas unidas es la verdadera vida que yo siento» (p. 480): si direbbe piuttosto un'affermazione di Salinas, ma è di Guillén.

Si è parlato di intellettualismo a proposito della loro poesia; in realtà, al centro è la vita, «mi vida». Anche la loro poesia si colloca, malgrado tutto, nel vitalismo spagnolo, ha un rapporto con Unamuno, con Ortega, col Castro di *España en su historia*.

Franco Meregalli

Cristina Fernández Cubas, *Mia sorella Elba*, Milano, Sugar, 1989, pp. 160.

La Casa Editrice Sugar ha raccolto, giustificatamente sotto un unico titolo, due libri di racconti della scrittrice, apparsi isolatamente in Spagna con titoli singoli: *Mi hermana Elba* (1980) e *Los Atillos de Brumal* (1983), raccolti successivamente, nel 1988, da Tusquets, in unico volume, dal duplice titolo.

In questo lasso di tempo la Fernández ha pubblicato presso lo stesso editore, anche un romanzo, *El año de gracia* (1985), accolto dalla critica con favore. Alcuni critici, come Joaquim Marco, hanno sottolineato in esso («El Periódico», 6 giugno 1985), sul troncato antico, la novità del personaggio, un «Robinson ecológico», protagonista di un'avventura narrata con «una economía de medios altamente elogiable»; altri la «espléndida novela de aventuras», come l'ha definita José Manuel Fajardo («Ya», 15 junio 1985), il quale insiste invece sull'aspetto anti-robinsoniano del romanzo, poiché, a suo giudizio, al contrario di Robinson, il quale usciva dalla sua esperienza confermato nella validità universale della sua concezione borghese dell'esistenza, l'eroe della Fernández Cubas subisce una metamorfosi e dà alla sua avventura «el contenido de un auténtico relato iniciático».

Del medesimo parere è Juana Salabert («Diario 16», 6 Junio 1985), la quale scrive:

«Tiene *El año de gracia* todos los toques efectistas de una novela de aventuras, pero es mucho más que una simple novela de aventuras: [...] Como el profeta Daniel, el joven ex seminarista de idéntico patronímico que es arrojado, tras de un brutal naufragio, a las costas neblinosas de una isla salvaje y abandonado en plena Europa del siglo XX, 've': ve los signos de un mundo que no es sino escritura cifrada, en clara reminiscencia del romanticismo.

Daniel cumplirá, pues, todos los rituales de la iniciación y habrá para ello de trascender su propio yo en esa isla desierta y alambriada que no es sino una representación del descenso a los infiernos, de donde el héroe emergerá 'otro'».

In altre parole, quelle di Patrick Kéchichian a commento della traduzione francese («Le Monde», 11 sept. 1987): «L'île desert, lieu irréel à haute teneur symbolique, et les

étranges aventures dont elle sera le théâtre achèveront de donner au narrateur la 'formation' tant désirée».

Mi sono intrattenuto a parlare del romanzo di Cristina Fernández Cubas, perché esso rimanda immediatamente ai suoi due primi libri di narrazioni. La critica che ha celebrato *El año de gracia* vi ha alluso più volte, come a un momento di grande rilevanza nella storia della creazione artistica dell'autrice spagnola, e lo ha fatto sottolineando soprattutto, con la novità dell'invenzione, su un tema frequentato di naufragi e di isole – che parte dalle molte relazioni di disastri marini dei secoli delle scoperte geografiche e delle conquiste (portoghesi, spagnole e di altre nazioni), per giungere a Defoe, Verne, Bioy Casares, Cortázar, García Márquez e altri autori numerosi –, l'affermarsi di un mondo proprio, vigorosamente originale, estremamente inquietante, popolato di simboli e di ossessioni, resi in uno stile estremamente controllato, economia di linguaggio che, lungi dall'impoverirlo, ne accresce l'espressività.

È sempre il Marco che rivela (art. cit.) la positività della scelta di stile: la scrittrice si vale, infatti, di un linguaggio «aséptico», di dialoghi «sobrios», di una «obsesiva ausencia de elementos adjetivales». Con il risultato, come esattamente nota Leopoldo Azancot («ABC», 15 mayo 1985), che Cristina «narra admirablemente, con una economía de medios absoluta». È precisamente questa voluta e difficile nudità di linguaggio – essenzialità, mi sembra lecito dire – che sull'apparente normalità dell'accadere dà, per contrasto, uno spessore altro, che ci fa attingere con efficacia gli strati interiori della psiche.

Ma andiamo ai testi che ci interessano: i racconti dei due libri citati, *Mia sorella Elba* e *Le soffitte di Brumal*, ora presentati in traduzione italiana, efficace traduzione, occorre dirlo, realizzata da Savino D'Amico.

Il primo libro rappresentò nella storia della Fernández Cubas scrittrice l'immediata affermazione, confermata a breve distanza – tre anni – dal secondo, che fu portato anche sullo schermo dalla regista Cristina Andreu, con protagonisti Lucia Bosé e Paola Dominguín.

È sufficiente dare un'occhiata alle recensioni della stampa, allorché l'editore Tusquets ripropone in un unico volume i due libri, per constatare il favore e l'entusiasmo dei critici di fronte a un talento che, come spesso accade, alcuni di loro, forse, non avevano del tutto valutato prima. Si parla con insistenza di un'arte della «sugerencia», come fa Lola Velasco («El Correo Español», 28 marzo 1988), di un talento narrativo che se in *Mi hermana Elba* «se vislumbra», in *Los Alttillos de Brumal* «se evidencia», come scrive Mónica Monteys («Ajoblanco», 1988). E tuttavia, nonostante che tre anni tra un libro e l'altro siano significativi, nel senso di una maggiore maturità, non giustifica l'eccessiva sottolineatura della diversità dei risultati.

Cristina Fernández Cubas è, infatti, fin dal suo primo libro una scrittrice autentica. Il suo mondo è vario, ma incide soprattutto nell'età della formazione, con la serie numerosa di esperienze gelosamente nascoste, quando tutto si apre alla vita e si presenta denso di mistero, colmo di presenze suggestive e inquietanti, dove ogni cosa finisce per avere un rapporto determinante con l'adolescente e gli parla un linguaggio che solo lui è capace di intendere. Il mondo degli adulti gli appare ostile, lontano e sordo, col conseguente ripudio, la fuga, la scontrosità, la mancanza di comunicazione, traumi, difficili da risanare.

Ciò che rende attraenti i racconti della Fernández Cubas è la capacità della scrittrice di rendere vivo il complicato mondo dell'adolescenza, un mondo logicamente interpretato «al femminile». La nota autobiografica è mascherata dall'invenzione, e tuttavia si impone al lettore, dando alla pagina una sua dimensione interna, dotandola di un richiamo irresistibile che invoglia alla lettura. Si aggiunga una presenza costante del mistero, dell'accadimento imprevisto e imprevedibile, anche se per qualche verso presentito, la mescolanza tra irrealtà e realtà, con, in più di un'occasione, qualche po' di poliziesco.

È il caso del racconto «Lúnula y Violeta»: un incontro di due giovani donne, che finiscono per vivere insieme, e una per morire misteriosamente. Non vi sono spiegazioni e al tempo stesso tutte le spiegazioni sono possibili, tutte le induzioni. La scrittrice mantiene in una nebbiosità producente lo svolgersi dei fatti, dando al testo una dimensione sua, pienamente originale. Un clima grigio si afferma, nella comunanza di due solitudini, dalle quali per un momento le due donne hanno creduto di potersi riscattare. È il dramma della vita, quasi sempre senza soluzione.

Oppure è l'incontro con la sofferenza, come in «La ventana del jardín», o con la morte, come accade in «Mi hermana Elba», dove tuttavia è l'apertura alla vita che alla fine trionfa, ma dando risalto all'odio e all'egoismo.

Quante vicende di collegio ci ha proposto la letteratura. Ma in «Mi hermana Elba» vi è la scoperta del mistero, di una zona riservata e magica, che diviene subito rifugio di fronte al mondo adulto; la suggestione di una fantastica Fatima dai poteri sorprendenti. Senza escludere la regione delle negatività istintive, l'avversione sotterranea per il consanguineo, la sorella, e, nel momento della tragedia, la morte di Elba, l'incontro, per contrasto, con l'amore. Un'esistenza si chiude, ma la vita, indifferente, continua: «OGGI È IL GIORNO PIÙ FELICE DELLA MIA VITA», scriverà sul suo diario la ragazza. La frase acquista, di fronte alla morte, un significato ambiguo e disumano.

Un racconto complesso, un'atmosfera accattivante e crudele al contempo, come lo è frequentemente, senza che ne abbia coscienza, l'infanzia. Cristina Fernández Cubas rende in profondità il clima tutto particolare dell'adolescenza, non solo, ma costruisce figure enigmatiche, di misteriosa consistenza, proprie di un mondo che sta oltre le apparenze del reale e che continuamente inducono a riflettere, incidendo profondamente dentro di noi.

Una realtà, quindi, come afferma Luis Suñén, che si completa con il non visibile, che è «sólo en parte concretable, que sabe guardar sus datos para no distraer ni al autor ni al lector de lo que es su intención: la muestra de la otra cara de lo real, de lo que bien podríamos llamar el lado oculto de las personas y de los objetos, aquello que parece escaparse al análisis racional y que, tal vez por ello, pertenece a la esencia del existir, lo explica desde su presunta inexplicabilidad».

Mondo non di rado popolato da personaggi sconcertanti, da falsi dominatori divenuti vittime, oggetto passivo di indagine, come ne «El provocador de imágenes», quasi determinati nella loro nequizia da paesaggi plumbei, da giorni piovosi e tristi, dove dominano panorami di ombrelli che «se amontonan en un ángulo del vestíbulo, chorreantes, rezumando una humedad molesta sobre el serrín, agrupados en pequeños montículos».

Non si può certo dire che l'atmosfera dei racconti di Cristina Fernández Cubas sia solare. Il tema stesso richiede colori grigi.

È in questa atmosfera particolare che si fanno avanti le misteriose presenze. La critica ha sottolineato il carattere profondamente enigmatico de *Los altillos de Brumal*. Il libro ci offre una dimensione ambigua del mondo quale si afferma, ad esempio, nel racconto «El reloj de Bagdad», tra una presenza percepita di «ánimas» e un misterioso orologio del secolo XVIII, costruito a Bagdad – luogo di per sé favoloso e magico –, che porta nella casa scompiglio e distruzione.

E dimensione ambigua hanno i personaggi, come la scrittrice Sonia Kraskowa, di «En el hemisferio sur», al tempo stesso Clara, sabotatrice di ingegni e occultatrice della propria identità, solo rivelata dalla sua morte. Fino a quella inquietante Jezabel, del racconto omonimo, con la serie di spiritati personaggi, riuniti nella notte in una cena spettrale, dove è presente una misteriosa entità femminile che alla fine si dissolve nel nulla.

O il gioco che si imposta sulla duplice identità di Adriana-Anairda, de «Los altillos de Brumal», con tutte le implicazioni dell'allucinante e del macabro, fondate sulle brume vaghe del ricordo, e un finale che conferma lo squilibrio della protagonista.

Per taluni di questi racconti sembrerebbe legittimo pensare alla lezione di Poe; senonché le narrazioni di Cristina Fernández Cubas affermano la loro originalità nel rifiuto del raccapricciante e del terrifico. Ciò che la scrittrice intende rendere è la presenza costante dello straordinario, di ciò che non si nomina, né si può nominare, di sdoppiamenti e di ricordi, di esperienze molteplici e mai definite: una sorta di magma in continua trasformazione, sul quale si fonda la vita individuale, in un mondo popolato di esseri indecifrabili che lo rendono incomprensibile.

Frutto dell'immaginazione, questi racconti costituiscono un continuo stimolo per l'immaginazione. Dissolvendo le sicurezze del lettore, pur cosciente della finzione, gli aprono davanti il mistero, lo risucchiano in esso.

Una scrittura «insinuante» è stata definita quella della narratrice (cfr. Lola Velasco, art. cit.), ed è attraverso questa tecnica che Cristina Fernández Cubas conquista il lettore, mantenendolo in una continua «suspense», facendo sì che la realtà traballi davanti a lui e lasci il posto a un'altra dimensione più profonda, al tempo stesso inquietante. Il lettore si abitua presto a superare la crosta della realtà e si addentra timoroso e affascinato nel mondo misterioso. Maestra nell'interpretazione degli «estados inciertos», come ha scritto l'Azancot (art. cit.), l'autrice riesce a comunicare il fascino di essi a chi si avvicina alla sua narrazione. Ha scritto il critico citato, trattando di questi racconti:

«Hay en ellos una presencia de lo sobrenatural – directa, non inducida por tradición cultural alguna, no configurada por arquetipos del pasado – que sólo se encuentra en los más grandes cultivadores del género. Hay en ellos un oscilar perenne entre lo insólito y lo cotidiano: entre lo establecido y lo indeterminado, entre lo subjetivo y lo objetivo, únicamente alcanzable por alguien para quien [...] lo espiritual es una realidad carnal, una vivencia individual y, por tanto, irreductible a cualquier otra, por prestigiosa que sea, de tipo comunitario. Y hay en ellos, en fin, una admirable adecuación de los medios a los fines, lo que constituye la condición sine qua non para alcanzar el estatuto de la artisticidad: Cristina Fernández Cubas ha comprendido que lo evanescente y ambiguo únicamente pueden ser vehiculados mediante una gran economía de medios, verbales, y narrativos, y que sólo pueden ser convocados poniendo en jue-

go los resortes todos de una inteligencia abocada a lo esencial, ha obrado en consecuencia, y los resultados no pueden ser más deslumbrantes, más íntimamente desazonadores».

L'unico difetto che il critico segnala, curiosamente, è l'eccessiva intelligenza dei racconti, che perciò esigono dal lettore «más de lo debido»: la forza del turbamento che gli comunicano e l'attrazione che esercitano su di lui potrebbero in qualche caso impedirgli di raggiungere la piena coscienza del loro significato ultimo. Credo che questo pericolo non esista: l'intelligenza nell'invenzione non è mai stata un difetto.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Le passioni dell'ideologia. Cultura e società nella Spagna degli anni '30*, 2 vol., a cura di Claudio Venza e Patrizia Picamus, introduzioni di Claudio Venza e Donatella Pini Moro, Trieste, Editre Edizioni, 1989 e 1991, pp. 112 e 160.

Questi due volume costituiscono gli Atti del Convegno di Trieste del 1986 ed offrono una interessante esemplificazione delle manifestazioni che si ebbero in Spagna e nel mondo per il cinquantesimo anniversario dell'inizio della Guerra Civile. Contestualmente si può notare come negli anni successivi tale interesse sia progressivamente diminuito, e come la specificità dell'evento spagnolo sia stata riassorbita nella più ampia problematica europea (si possono ricordare ad esempio i due Convegni di Cagliari, nel 1987 e 1988, su *Fascismo ed estilio* – editore Giardini, Pisa – in cui il settore spagnolo era rappresentato da G. Ledda, M. Piras, L. Atzeni, J. Armangué i Herreo, F. Aínsa, D. Puccini, J.M. Balcells, M.D. García Sánchez, C.B. Toraño).

Particolarmente interessante appare pertanto la lettura dei due volumi in oggetto, anche perché la distanza cronologica tra il convegno e la pubblicazione è annullata dalla revisione cui gli autori hanno sottoposto i loro testi.

La divisione tra 'parte storia' e 'parte letteraria' – I e II volume – risponde soltanto a criteri extrascientifici, principalmente economici, come sottolinea Claudio Venza nella Introduzione al I volume. Infatti mai come in questo caso (la Spagna degli anni '30) trame letterarie e tessuto storico-sociale appaiono fortemente connessi, come ricorda Donatella Pini Moro nella Introduzione al secondo volume: «Pur legata alla propria tradizione attraverso il filone civile della generazione del '98, la cultura spagnola aveva subito il fascino dell'arte prodotta ed esportata dal paese della rivoluzione socialista, ma soprattutto aveva recuperato la nozione della responsabilità politica e sociale dell'artista senza disperdere l'enorme ricchezza formale acquisita dallo sperimentalismo delle avanguardie degli anni '20 all'insegna della concezione gratuita dell'arte. E pur obbedendo sempre, ed anzi con prepotenza inusitata, alla pulsione individuale, l'arte si era aperta, anche a livello subliminale e inconscio, alle esigenze della comunicatività e all'agitazione politico-sociale».

I tempi trattati non si limitano al convegno spagnolo, ma si aprono a prospettive europee (Mario Caciagli: *La sinistra tedesca nella guerra civile spagnola*; Antonella Can-

cellier: *La Spagna come paradigma: l'esempio degli scrittori inglesi*; Marco Puppini: *Antifascisti friulani, giuliani e istriani alla guerra di Spagna*) e ispanoamericane (Antonio Melis: *Gli scrittori ispanoamericani e la «Madre España»*, Juan Octavio Prezn: *Un poema di Carlos Mastronardi sulla guerra civile spagnola*), né mancano sguardi panoramici sulla letteratura falangista (Mario Di Pinto: *Il sorriso del dittatore*), sul dopoguerra (Juan Carlos Iglesias: *L'esilio del 1939 visto dai poeti emigrati. Storia e semantica dell'esilio*) e su settori poco studiati (María Carmen García Nieto París: *Le donne nella difesa e nella resistenza di Madrid*).

Sia a livello di indagine storica che di critica letteraria sono affrontati i nodi centrali, gli inquietanti interrogativi e problemi che pesano ancor oggi sugli anni '30 spagnoli, e principalmente sulla Guerra Civile, ultima guerra romantica europea secondo Koestler (nel suo *Testamento spagnolo*) ma primo luogo reale di scontri ideologici e culturali non solo tra progresso e reazione, tra libertà e fascismo, ma anche all'interno dei distinti fronti: tra partiti borghesi e marxisti, ad esempio, a loro volta lacerati da discordie e dissidi interni (Francisco Madrid Santos: *I movimenti politico sociali nella Seconda Repubblica Spagnola*; Claudio Venza: *Interpretazioni storiografiche della guerra civile e della rivoluzione sociale in Spagna*; Donatella Pini Moro: *L'esperienza della guerra in Ramón J. Sender*). Gli interventi di Manuel Alvar (*Gli scrittori spagnoli e l'antifascismo durante la Seconda Repubblica*) e di Dario Puccini (*La poesia della guerra civile*) fungono in qualche modo da cerniera nel restituire unitarietà al discorso storico-letterario (senza nulla togliere naturalmente alla specificità e originalità dei singoli interventi) ricordando che «l'esercito *leal* è un esercito popolare, la cui forza deve essere sia militare, sia culturale, vale a dire che i miliziani devono impugnare un fucile ed essere, al tempo stesso, pienamente coscienti delle motivazioni antifasciste che sono alla base della guerra. In tale contesto l'intellettuale trova un suo luogo specifico di impegno: spiegare ai miliziani repubblicani il senso antifascista della lotta, innalzare il loro livello di coscienza politica e culturale». AM. Aznar fa eco Dario Puccini (e forse non è un caso che i loro contributi siano posti l'uno all'inizio e l'altro a chiusura del II volume) sottolineando il fenomeno di «osmosi profonda» che in quel momento legò la tradizione culturale borghese a quella popolare, la cultura scritta a quella orale: «il fenomeno più consistente nel campo della poesia [...] è stato l'esplosione poetica popolare dei combattenti repubblicani e la capacità di cui diedero prova i maggiori poeti di allora nell'adattare i loro versi e le loro creazioni a quel particolare momento».

Un'ultima parola la vorrei riservare al lavoro di scavo storico e di critica letteraria di D. Pini Moro che suggella la necessità dell'approccio interdisciplinare a temi quali la storia e la letteratura della Guerra Civile. Da una parte, infatti, l'accurata analisi delle fonti storiche sembra scagionare definitivamente Send dall'accusa di vigliaccheria e tradimento, e il confronto tra queste e i lacerti narrativi di più pregnante ispirazione autobiografica aprono nuovi spiragli interpretativi sull'intera produzione narrativa senderiana: «accostare il narrato al vissuto e viceversa», come programmaticamente suggerisce l'autrice stessa, è percorso ineludibile per chi, lettore semplice o critico attento, si avvicini alla folta schiera di quegli scrittori che hanno fatto della loro esperienza della guerra e dell'esilio materia viva d'ispirazione e di racconto.

Rosa Maria Grillo

AA.VV., *Nello spazio e nel tempo della letteratura*. Studi in onore di Cesco Vian, Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 228.

Edito lo scorso anno, questo volume giunge nelle mie mani solo ora e mi affretto a segnalarlo, non solamente per i contenuti, afferenti a varie discipline di letterature straniere, oltre che alla letteratura spagnola, ma per il significato che esso ha dal punto di vista di un giusto riconoscimento e di una manifestazione d'affetto.

Il Vian è stato, ed è, uno dei nostri più qualificati ispanisti; egli ha prestato per lunghi anni la sua opera di docente sia presso l'Università Cattolica di Milano, dove si laureò con il Sanvisenti, sia presso l'Università di Parma, allora nella Facoltà di Magistero, oggi divenuta Facoltà di Lettere.

Personalmente conservo un gradevole ricordo del personaggio. Ero appena studente universitario e iniziavo il mio apprendistato di ispanista, quando, in un'occasione, alla ricerca degli scarsi libri che qualche decennio fa giungevano faticosamente dalla Spagna, e che a Milano si potevano reperire solo in una libreria di Via Santa Margherita, ormai da anni scomparsa, feci il mio primo incontro con un altro «cercatore d'opere», Cesco Vian. Ricordo ancora l'emozione del momento, di fronte a un personaggio per me mitico, di cui avevo letto cose che mi avevano entusiasmato, e sempre presente, con il Boselli, in iniziative ispanistiche.

Dovevano trascorrere poi molti anni, fino a quando, ormai colleghi, la nostra frequentazione si trasformò in un'amicizia ancor oggi non dimenticata. Dalla sua conversazione traevo sempre vantaggio quanto a cultura, e dalla sua cordiale disponibilità momenti assai piacevoli.

Ritiratosi dall'attività docente, Vian non ha cessato di dedicarsi ai suoi studi, nell'incredibile selva della sua biblioteca, su una costa d'Italia tra le più suggestive, non certo dimenticato. E come si può vedere dal volume che qui segnalo, non lo hanno dimenticato i colleghi dell'Università di Parma se, a distanza di qualche anno dalla sua cessazione dal servizio, appare oggi questa pregevole raccolta di saggi a lui dedicata: pregevole per il contenuto, ma in particolare per ciò che essa significa dal punto di vista affettivo.

Angelo Scivoletto, che fu preside della Facoltà alla quale afferiva il Vian, dà questo preciso significato all'iniziativa dei colleghi, che ha il carattere per l'interessato di una vera e propria sorpresa. Sottolineata la riservatezza dell'uomo, «solo in apparenza scontrosa», il prefatore sottolinea «l'umanità e l'efficacia» dell'insegnamento del Vian, il suo «fervido 'esplorare', tra analisi critica e raccordi culturali di alta qualità», nel campo ispanistico, «oltre che nelle aree del sapere storico e artistico, con la finezza dell'uomo di lettere e di fede, voce viva della realtà sociale della quale partecipa».

E una chiusa degna di essere trascritta per intero: «Accetta e leggi questo libro, per essere ancora vicino a noi, e sii indulgente per i limiti e le imperfezioni che andrai subito a scoprire lungo le righe delle nostre riflessioni: così ci piace immaginarti e sentirti in consonanza affettuosa con chi ti vuol bene, con chi ti manda delle 'parole' come veicolo di comunicazione e di amicizia».

Alta dimostrazione di apprezzamento e di affetto, della quale chi conclude una carriera non può che essere felice. Raramente avviene, infatti, che chi lascia il «servizio attivo» continui a godere di attenzione.

Non ho trattato, mi accorgo, dei contenuti del volume, ma non importa: il libro è da leggere. Segnerò, tuttavia, che i diversi contributi, tutti dovuti a docenti della Facoltà, sono raggruppati per settore: antichistica, francesistica, ispanistica, anglistica, germanistica. Particolarmente consistenti i due settori di francesistica e ispanistica. Per limitarmi a quest'ultimo, informo che vi compaiono saggi di Piero Menarini – successore del Vian nella cattedra – (*Lo straordinario caso di «Juan José» di Dicenta in Italia*), e di allievi e collaboratori dell'uno e dell'altro docente, quali Enrica Bisetti (*Per una lettura di «Tiempo», di Emilio Prados*), Giuseppe Paglia (*Modelli simbolici nelle lettere di S. Teresa a Filippo II*), Luisa De Aliprandini (*Un dramaturgo in Roma: Juna del Encina*), Alicia Martínez Crespo (*Salute e bellezza femminili tra il Medioevo e il Rinascimento*), Alda Tacca (*Perché a Sisifo non è mai sfuggita di mano la pietra?*) e Marta Teodori (*Due casi di emulazione / prosecuzione del «Don Juan Tenorio» di Zorrilla*).

Una messe rilevante, di proficua lettura.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. A.L. Mackenzie and D. Severin, Liverpool U.P., 1992, pp. VI-371.

G. Ribbans ha 65 anni. Il *Bulletin of Hispanic Studies*, di cui fu direttore dal 1963 al 1978, quando era ordinario a Liverpool (dal 1908 sede di una cattedra di Spagnolo, la prima nel Regno Unito, prima di lui occupata da J. Fitzmaurice Kelly, E. Allison Peers e A. Sloman) gli dedica uno *Special Homage Volume*. 34 contributi, in gran parte di ispanisti anglosassoni. Dal 1978 egli si è trasferito alla Brown di Providence R.I. Due terzi degli scritti riguardano la letteratura spagnola del secondo Ottocento e del Novecento, con una notevole presenza di temi catalani, come è naturale, dal momento che tale presenza caratterizza anche la produzione del festeggiato. Un'ampia introduzione di Ann L. Mackenzie (pp. 1-16) ed una bibliografia collocano la persona e l'opera di Ribbans nel contesto dell'ispanismo anglosassone.

Franco Meregalli

*Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Quinta Appendice: 1979-1992, vol. I (A-D), Roma, Treccani, 1991, pp. 868.

Nel n. 39 (maggio 1991) di questa *R.I.*, p. 25, davo notizia del *Suplemento anual 1985-6* dell'*Enciclopedia Espasa*, confrontando i supplementi dell'Espasa cogli *Year's Books* della *Britannica*; in tale occasione ricordavo che l'ultimo supplemento della *Treccani* riguardava l'epoca 1961-1978. Ora ho sotto gli occhi il primo dei cinque volumi che costituiranno la quinta Appendice della *Treccani*. L'enorme differenza di periodicità rende il confronto tra i tre supplementi di necessità assai vago; tuttavia ritengo utile l'attuale aggiornamento di quella notizia. In questo primo volume appaiono nu-



merosi articoli riguardanti paesi iberoamericani. Ognuno, o quasi ognuno, è articolato in diverse sezioni: prima una demografica-economica; poi la storia politica; quindi una letteraria, una di «arte», una di architettura, una di musica ed una di cinema. Meno statistica che negli *Year's Books* e più «lettere ed arti». C'è dunque una complementarità che rende utile, o necessaria, secondo i casi, la consultazione dei tre supplementi-aggiornamenti. La *Espasa* naturalmente è senza confronto più documentata per quanto riguarda, soprattutto, i personaggi del mondo iberico.

Inutile dire che appaiono qui (ma dove non si troverebbero?) scompensi, squilibri. Un caso venutomi sotto gli occhi: una cinquantina di linee sono dedicate a George Bush; circa altrettante allo scrittore bielorusso Vasil Bykov, nella pagina successiva.

Franco Meregalli

\*\*\*

César Aira, *Ema, la prigioniera*, traduzione di Angelo Morino, Bollati Borin-ghieri, Torino, 1991, pp. 179.

Di César Aira, argentino di Coronel Pringles, conosciamo già – non tradotte – opere come *Moreira* (1976), *La luz argentina* (1983), *El vestido rosa* (1984), *Canto castrato* (1984). Gli scenari visitati sono ampi: dall'ambito di una coppia alla ricerca dell'eternità in un erede all'Europa frivola e assolutista del primo Settecento, ove le ambigue creature del rococò riempiono il vuoto lasciato dalla morte di Luigi XIV, popolandolo di imperatrici suadenti e di sovrani galanti, sul cui sfarzo veglia il canto sublime ed inquietante dei musicisti castrati. Con *Ema, la cautiva*, il viaggio dell'autore torna ad addentrarsi in terra americana, al seguito di quelle atroci e sgangherate carovane dirette verso i confini inospitali dell'Argentina del sud, cariche di galeotti da rinchiudere e dimenticare nei fortini posti a difesa dalle tribù indigene.

Su uno di questi carri, mischiata ad altri corpi, sopravvivendo più per istinto che per desiderio, c'è Ema, una ragazza minuta, con al collo una creatura, preda assente, resa insensibile dalla forza delle cose, di compagni tristemente disumani, la cui passiva ferocia resta qui segno ultimo di vita. È così che vediamo partire Ema e che cominciamo ad immaginarcene il destino bestiale. Tale ipotesi anticipatoria è però errata: quanto più ci si allontana dal mondo civile e ci si avvicina al mondo ignoto, pauroso e leggendario insieme, della frontiera, tanto più si va perdendo nozione di quelle strutture e valori sociali, fra i quali anche la violenza è elemento necessario di organizzazione. Una volta attraversata la solitudine della pampa e dei deserti, ove quest'umanità di origini civili va acquistando in barbarie, ecco arrivare il confine, quegli «altri» dai quali il confine stesso dovrebbe separare, cioè le tribù indiane, che in equilibrato anche se strano contatto spartiscono quelle terre coi resti più vili della società bianca.

L'apparizione degli indigeni, la finezza del portamento, degli abiti, dei gusti, le abitudini raffinate e l'inclinazione quasi divina al piacere come bello e come bene, i discorsi insieme alti e malinconici, sono fra gli elementi che isolano questo altro mondo in una dimensione dalle tinte escatologiche. Ema, accedendovi, si pone sul cammi-

no della propria libertà, che è cosa non solo materiale, quanto possibilità afferrata di realizzazione del sé: ed il suo vivere prudente ma profondo in questa dimensione le consentirà di tornare alla propria dignità di donna e di madre, conferendole lo stesso tratto, naturalmente superiore ed aristocratico, dei nuovi compagni.

Al centro del romanzo, dunque, l'ambiente indiano, segnato più che tutto da un carattere: la straordinaria eleganza. È un carattere che, ovviamente, non si esaurisce al solo decoro, essendo piuttosto il 'modo' di quelle genti di percepire la realtà tutta. Un mondo di ombre perfette, che si muovono al ritmo di una scrittura nitida, di delicata tensione metafisica, è quello che si anima in *Ema, la prigioniera*, avviluppato in un concetto testuale che smorza la suggestione epica degli eroi protagonisti nella grazia estetica di una vita intesa come «obra de arte», per dirla come i modernisti. È questo un mondo di sostanza irreal non perché inesistente, bensì perché alla realtà stessa ha volontariamente rinunciato, sostituendo o, meglio, affiancando alla natura, una cultura che è astrazione, armonia, sacralità: «re e sudditi si producevano estasi reciproche, con le loro presenze così fatue e lo stupore che le accompagnava. Tutto era profano, ma il quotidiano sembrava allontanarsi dalla sua gravità. Tutto sacrificavano per il privilegio di conservare intocche le vite. Disprezzavano il lavoro perché poteva portare ad un risultato. La loro politica era una collezione di immagini. Si sapevano umani, ma stranamente. L'individuo non era umano: l'arte glielo impediva» (p. 116).

Aira ci restituisce l'essenza indiana chiudendola fra gli estremi della distrazione e della disperazione: tutto, in quel mondo, tende al consapevole oblio della drammaticità della condizione umana. Tutti, in quel mondo, al ritenersi stranamente umani, dubitano di se stessi, cercando nella bellezza e nello specchiarla, come Narciso, la verità intrascendente dell'esistere. Divinizandosi, questi uomini sognano di non essere. Questo sogno si fa, paradossalmente, il loro stesso essere, dando radice antropologica al caratteristico dissenso americano circa l'epistemologia europea del reale. Lo scrittore abbandona perciò, coerentemente, la strada classica dell'approccio al preispánico, cioè quella dei realismi magici, per chiudersi in un circuito narrativo di rarefatta autarchia. Scompaiono anche i parametri già noti del confronto/scontro fra mondo bianco e mondo indigeno. Si afferma, invece, il senso di una completa solitudine geografica ed umana, che chiama al paragone con la mistica distopia del *Deserto dei tartari* di un Buzzati. Questo universo così innatamente americano resta, comunque, come da tradizione, un 'paradiso', non già perché rappresenti qualcosa di perduto o di ignoto, bensì per sua intrinseca natura. Ma, come tutti i veri paradisi, è immobile, tautologico, destinato ad esaurirsi in sé.

Emilia Perassi

Roberto Armijo, *El asma del Leviatán*, El Salvador, UCA Editores, año 1990, pp. 265.

La nueva narrativa centroamericana de la década de los '70 ha tomado un derrotero distinto con respecto a la narrativa del criollismo. Si por un lado no rompe el compro-

miso político con la propia tierra, desde un punto de vista literario supone un cambio tajante con relación al discurso literario tradicional, al asumir nuevas técnicas que permiten al autor el construir un microcosmos plurilingüístico que refleja la condición particular del hombre y de la tierra centroamericana. El Salvador cuenta con un buen exponente de esta nueva tendencia. Roberto Armijo, poeta, dramaturgo y ensayista (como Manlio Argueta y Roque Dalton), ha publicado ya varios libros de versos donde sobresalen los temas del exilio, la cárcel y el país. Su primera novela «El asma de Leviatán» ha sido una obra de muy larga gestación. Como se indica en su epílogo, empieza a escribirse en París, en mayo de 1975, para ser continuada en septiembre de 1979 y proseguir en fechas tales como noviembre de 1982, agosto de 1983, julio-agosto de 1984 y finalizar en julio de 1989.

Tan dilatado período de elaboración testimonia la complejidad de esta obra. Desde distintos planos narrativos el autor nos comunica, paso a paso, las vicisitudes de un novelista salvadoreño exiliado en París, las historias y los mitos de su patria y su propia experiencia de exiliado.

Las vivencias del autor oscilan en el eje espacial Xibalbá-París. Xibalbá, infierno de los mayas según el Popol-Vuh, está citada en la novela en una doble acepción de espacio personal en París, y de tierra, pueblo natal. Xibalbá es, por un lado, su casa, donde su madre tiene lirios plantados que no marchitarán mientras él viva, y por otro, Xibalbá es el apartamento donde vive el escritor en París, inundado de la presencia de demonios, «los demonios de Xibalbá», y de Leviatán, mitad presencia física, mitad fuerza oculta en pugna constante con el autor.

Por otra parte, el hilo narrativo principal lo constituye el relato en forma de testamento o legado del padre del autor, médico rural en el departamento de Sonsonate, quien en primera persona refiere a su hijo («Mira hijo mío, en la vida hay misterios que desde hace siglos, los hombres han deseado descifrar», p. 129), las aventuras de 1) Maximiliano, cacique de la zona, 2) de su propio amigo Jacinto Pichinta «indio sabio con poderes sobrenaturales» que transmitía las creencias populares sobre la creación del mundo del Popol Vuh, y 3) del famoso bandido «Siete Pañuelos», especie de Robin Hood de la zona de Tambla que «robaba a los ricos, y era protegido por los pobres, por los campesinos, y odiado por los grandes terratenientes» (p. 30), quien con su caballo Arco Iris hacía continuas correrías galantes, siempre huyendo de la Policía Nacional.

La temporalidad del relato se hace cada vez más compleja cuando a todas esas voces narrativas se une la de la fuga de un grupo de prófugos desde Managua a Honduras, referido en segunda persona. Las referencias a la historia reciente de El Salvador y a la lucha contra la dictadura por compatriotas como Juan Pablo Wainwrith y Farabundo Martí, son constantes.

En esta superposición constante de planos narrativos, al lector impresiona la minuciosidad y la ternura con que el autor trata el tema de la patria. No es un hecho casual que uno de los narradores principales de la novela sea su propio padre que a modo de legado va relatando al hijo una infinidad de recuerdos de su tierra. París no aparece como el lugar atrayente y mítico descrito por otros escritores americanos como Plinio A. Mendoza en *Años de fuga*, o como el lugar donde el poeta Cesar Vallejo quería morir;

ni el amor que el autor siente hacia la «Gacela Cartesiana» está imbuido de una refinada sensualidad modernista.

El desenlace de la novela es una fuga hacia los territorios del pasado, un retorno a la patria que emblemáticamente el autor realizará a bordo del vapor «Leviatán» que representa, de nuevo y hasta el final, a las fuerzas ocultas, casi demoníacas, que determinan el destino del hombre.

París, denominada Babilonia, la siente el autor como una cárcel, como una presencia negativa donde «los edificios se convierten en amates que sacan sus ramas por las ventanas y las azoteas para aprisionarme... y en las calles aullan los coyotes» (p. 34), o donde «las entradas del metro son cuevas, guaridas donde gimen los oprimidos que no sienten ni tocan sus cadenas» (p. 9).

Pero París es al mismo tiempo la ciudad que dio acogida a tantos escritores sudamericanos cuya presencia Roberto Armijo nos va sugiriendo a lo largo de la narración a través de alusiones al «mestizo gigantesco», o al poeta que «oyó el canto de las ballenas», o «exploró los mitos de su tierra» y «que mientras hubiese en su tierra una dictadura, preferiría que sus huesos descansaran en la ciudad que le proporcionó la oportunidad de escribir» (p. 252). Son muchas las huellas de la presencia literaria americana que el escritor rastrea en una ciudad como París, y ello le servirá de continuo incentivo a la creación.

La desesperación del exiliado (p. 28, «estoy desesperado de esta vida de exilios amarrado a este hilo que me viene del cielo suspendido a esta esperanza pompa de jabón» ...) contrasta con el entusiasmo que el autor expresa en la descripción de su tierra natal. Dicha descripción se articula en varios planos narrativos muy diferentes. Por una parte, en forma hiperbólica, el autor, en tercera persona, nos hace una enumeración exhaustiva de la fauna y flora locales, citando variedades infinitas de pájaros, árboles, comidas y también de fuerzas demoníacas, testimonio de una fuerte añoranza de la patria.

Mercedes Caravaca

Angeles Mastretta, *Mujeres de ojos grandes*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 188.

Angeles Mastretta (México, 1949) se dio a conocer en el mundo de la creación literaria con *Arráncame la vida*, novela de gran éxito de crítica y de público, como lo demuestran las numerosas ediciones y traducciones que ha tenido en pocos años.

*Mujeres de ojos grandes* es una colección de narraciones breves (a veces de una sola página) independientes entre sí pero profundamente unidas por una filosofía y un espíritu común. Situadas en un tiempo impreciso pero que, en general, coincide con el de los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Revolución mexicana, todas giran en torno a las vivencias de las mujeres. Mujeres que son vistas por la autora como integrantes de una cadena infinita y eterna que las une a todas ellas en un destino común y las confiere una sabiduría innata que las hace especialmente sensibles antes ciertos aspectos de la vida (amor, maternidad, etc.). Precisamente el título de la obra

nos remite a la penúltima de las historias en la que una mujer logra salvar la vida de su hija contándole la historia de todas las mujeres de su familia: «Quiénes habían sido, qué mujeres tejieron sus vidas con qué hombres antes de que la boca y el ombligo de su hija se anudaran en ella [...] De qué estaban hechas, cuántos trabajos habían pasado, qué penas y jolgorios traía ella como herencia. Quiénes sembraron con intrepidez y fantasías la vida que la tocaba prolongar» (p. 182). No es de extrañar, pues, que como manifestación de este sentido la autora las denomine a todas como «tía», manifestando de este modo su parentesco, su solidaridad con sus vivencias, sus fantasías y sus frustraciones.

De esta manera, cada una diferente y, sin embargo, siempre la misma, vemos desfilar, una tras otra, una cadena de mujeres de fortísima personalidad, de innata sabiduría, de sexualidad apremiante, de enamoramientos violentos e inescusables («La tía Daniela se enamoró como se enamoran siempre las mujeres inteligentes: como una idiota», p. 167), de inteligencia activa y práctica. Todas ellas comparten una frustración que nace de una sociedad que las niega el derecho a desarrollar libremente su personalidad, que las frustra en sus deseos y las condena a la casa y a los hijos.

A menudo, la represión se encarna en el hombre. En este caso éste aparece visto como un ser tiránico, violento, amarrado por los condicionamientos sociales («su marido era un hombre sensato y prudente como los hombres acostumbran fingir que son», p. 182). Frente a esta situación estalla la necesidad de libertad de la mujer, libertad que se suele reflejar en un deseo sexual insatisfecho que la mujer suele asumir con mayor naturalidad que el hombre. Además, la mujer tiene unas capacidades que normalmente no le son reconocidas, como su actividad laboral donde compite con éxito con el varón. A menudo, es sólo después de la separación matrimonial o debido a la necesidad de sacar adelante una familia ante la ineptitud del marido que la mujer logra demostrar públicamente su valía personal y social.

No siempre, sin embargo, el varón es un elemento negativo en la vida de las mujeres. No son pocos los casos de hombres amantes que se entregan con la misma intensidad que la mujer, que la respetan y saben comprenderla. Efectivamente, no se trata en ningún caso de un feminismo violento en relación con el hombre, sino de una reivindicación ante una situación dada en la que el hombre mantiene con la mujer una relación ambivalente y, en consecuencia, ésta, reacciona de acuerdo con su experiencia.

Aunque el tema político no es fundamental en la obra, no son sin embargo escasas las referencias críticas al mundo político mexicano. Lo mismo que en *Arráncame la vida*, la política viene denunciada en sus aspectos mafiosos y violentos, de los que a menudo la víctima propiciatoria e inocente es la mujer.

En definitiva, una excelente muestra más de la reciente narrativa femenina hispanoamericana que, en los últimos años, nos ha dado obras y ejemplos de una vitalidad y una calidad importantísima con nombres como Isabel Allende, Ana Lidia Vega, Bárbara Jacobs, Gioconda Belli o Laura Esquivel, entre otras muchas y de entre las cuales Angeles Mastretta es, sin duda, una de sus representantes más destacadas.

Jaime José Martínez

Roberto Valero, *Venias*, Madrid, Editorial Betania, 1990, pp. 122.

Roberto Valero è un poeta e prosatore cubano, nato a Matanzas nel 1955, uno di coloro che, di fronte al degenerare del castrismo, cercò rifugio negli Stati Uniti, dove si laureò e oggi insegna letteratura ispanoamericana nella Georgetown University. Un collega, dunque, per la professione, ma certamente un artista di notevole livello. Al suo attivo conta ormai diversi volumi di poesia e di prosa, e un libro di critica intorno a *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, non ancora giunto in nostre mani.

La raccolta di poemi in prosa e in verso di cui mi occupo ora è documento efficace del valore artistico dell'autore e delle sue ansie metafisiche e politiche. Ma non si tratta di testi che una volta si definivano «impegnati»: l'impegno c'è, certamente, ma non propagandato, bensì intimamente sofferto, come parte della propria difficile esistenza sulla terra, quando tutto sembra congiurare verso la rovina, in una patria sempre presente.

La solidità della formazione di Valero è trasparente dai riferimenti che la raccolta offre. Anzitutto Quevedo, del quale viene riproposto l'atteggiamento di fronte alla vita, nella citazione dei versi:

Cualquier instante de la vida humana  
es nueva ejecución, con que me advierte  
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

Ma anche il *Poema del Cid*, e Neruda, León Felipe, Alberti, Eugenio Florit ed Eliseo Diego. Tutto per esprimere con originalità un messaggio proprio, un'intima angoscia che non è ostentata disperazione, ma assunzione meditata di fondamentali certezze: la brevità dell'esistere, il duro carattere dell'esperienza, la radicata permanenza degli affetti e, per contro, un senso naufragante dell'amore.

Due registri convergono nel dettato poetico di Roberto Valero: una affermazione di sensibilità espressiva marcatamente poetica nelle prose e una secchezza essenziale nella poesia. Contrasto che, lungi dal costituire una stonatura, costruisce unitariamente il libro, che nell'insieme si fa misurato, assai moderno nel linguaggio. Dove incontriamo espressioni e immagini di perdurante risonanza nel lettore, che muovono in lui una musica interna e inducono a trépida meditazione. Come l'avvio di «Esperando a Mila mientras leo a Ch'iu Wei», l'avvio:

La largura de la noche oscurece valle tras valle  
y confunde al peregrino.

O, in «Todas las creaciones fantasean», richiami improvvisi a epoche remote, quando, per seguire il *Popol-Vuh*, tutto era silenzio e calma, prima della creazione:

Hubo una noche universal pero ninguno la recuerda,  
sólo el espacio ocupaba la distancia,  
el Padre había dormido a través de siete eternidades  
y Tiempo reposaba sin prisa en un lugar sin sitio.

Età felice in cui ancora non esistevano «las grandes causas de la desdicha».

Una nostalgia del remoto, di un mondo ancora informe e perciò innocente, domina il poeta. Pesano, evidentemente, su di lui le intervenute «sventure», che lo spingono, in “Oír crecer la hierba”, anche per quanto concerne l’amore, a un gioco d’irrealità:

“/.../ Nos soñaremos haciendo los viajes más sublimes,  
pero siempre tú o yo andará con el viento, precisamente  
porque uno de nosotros no existe.

Domina su tutto la tristezza, quella che si esprime in «Lo cotidiano», su un’epigrafe di Neruda: «Como un naufragio hacia adentro nos morimos». E Valero:

“/.../ Porque sí, la tristeza es una ráfaga de luz que estrangula las miradas en los desiertos, vaga por el mundo disfrazada de cualquier cosa, con el rostro de cualquiera, se ríe desfachatadamente en nuestras narices, se desliza a una velocidad indeterminada sobre el planeta rodante que se desplaza entre ciénagas celestes».

Infine, nelle ultime liriche, la condanna di un uomo e di un regime che «ha dividido un pueblo / más del diez por ciento en el exilio» («Para los tuertos»), la condanna dell’opportunismo degli artisti e la denuncia di una sofferenza lancinante di fronte all’insistente richiamo di un paradiso perduto, quello stesso che entusiasmò Colombo, ora trasformato in ossario:

“/.../ Después, Señor, no podemos decir más, los huesos no aparecen, hemos encontrado pedazos, canciones, muchos libros y un viento muy fuerte que no parece brisa. Después, Señor, está oscuro y hay muchas olas, la locura salta sobre la espuma y lentamente se fueron polimitas y almiquíes, las cotorras, el venado, las cencerenicas y los peces todos. No encontramos huellas humanas, los pocos huesos no logran acoplar» («... Tendré una cruz vagabunda...»).

Poeta di tutto rispetto, il Valero, le cui radici affondano nel più prezioso capitale della poesia spagnola e ispanoamericana, ma anche statunitense, per esprimere una sofferta attualità.

Giuseppe Bellini

Trinidad Barrera López, *Letteratura ispanoamericana*, Milano, Jaka Book, 1992, pp. 80.

Fresco fresco di stampa giunge in libreria questo libretto di 80 pagine: è però un vero peccato che un argomento di interesse così rilevante e di attualità come la letteratura ispanoamericana sia stato costretto a una sinteticità eccessiva, quale quella a cui la casa editrice Jaka Book ha indotto la pur autorevole Trinidad Barrera López.

La Barrera, come ricorda l’editore nella quarta di copertina, è titolare della cattedra di letteratura ispanoamericana all’università di Siviglia ed ha al suo attivo studi su Cor-

tázar, Vallejo, Guiraldes, Arguedas e Sábato. Proprio su quest'ultimo e sul suo romanzo «Abaddón el exterminador», l'Autrice ha sostenuto la sua tesi dottorale nel '78, riportando la qualifica di «sobresaliente cum laude» e traendone successivamente un interessante volume.

Autorevole, si diceva, e quindi promettente la sua partecipazione all'interno di questa collana EDO, Enciclopedia D'Orientamento, che scende in campo con un programma ambizioso di oltre 120 titoli in volumetti su argomenti oggetto di insegnamento universitario o comunque di grande interesse. A ogni singolo autore si chiede «di fare il punto» intorno a un dato campo del sapere e «di essere personale come se stesse introducendo un suo 'corso', ma, d'altra parte, di non fare un'esposizione problematica, bensì di «presentare una disciplina».

Questa impostazione non manca di suscitare qualche perplessità: «non si può scrivere una storia letteraria, che in partenza si configuri come 'breve', nella forma canonica della esaustività informativa senza far quello che con termine deprecatorio si usa definire 'un bignamino'» (Rosa Rossi, *Breve storia della letteratura spagnola*, Rizzoli, 1991, p. 243). Inoltre pretendere di esporre in termini non problematici un campo del sapere è spesso fuorviante, a maggior ragione trattandosi di un tema articolato e complesso quale la letteratura ispanoamericana.

L'Autrice, infatti, non può evitare di affrontare argomenti aperti al dibattito e soggetti a diverse interpretazioni ed è tuttavia incalzata dalla necessità di non tralasciare nulla.

La Barrera si trova costretta a sintetizzare in poche pagine questioni come quella dell'identità dell'America castigliano-parlante, o quella delle periodizzazioni delle letterature iberoamericane, o ancora quella della dialettica unità-diversità culturale dell'America latina. Sostiene che «l'Ispano-America è, innanzitutto, una variata geografia nella quale vive e s'affanna una comunità di popoli aventi unità culturale», e aggiunge però che «l'unità non è uniformità», facendo riferimento ai grandi contrasti che attraversano il continente e alla frammentazione politica «con diciannove Paesi, di regimi repubblicani, a eccezione di Portorico».

Ancora l'Autrice affronta la problematica dell'autonomia o della dipendenza dalla letteratura spagnola; la questione della nascita della letteratura ispanoamericana, se dal momento della Scoperta o da quello dell'Indipendenza; tocca il tema dell'«asincronismo» di tale letteratura rispetto alle categorizzazioni utilizzabili per le letterature occidentali, e quindi ad esempio alle forme e ai tempi particolari assunti dal barocco; non trascura di accennare a quella che definisce «porosità» intellettuale, cioè la particolare attenzione e apertura alle influenze esterne, caratteristica che, insieme con la particolare dinamica con cui è avvenuto il popolamento dopo la Conquista, ha reso l'Ispanoamerica una terra di sintesi per eccellenza.

L'autrice sottolinea l'importanza di alcuni temi nella letteratura latino-americana come la visione tragica, non contemplativa, della natura; soffermandosi sull'importanza della questione sociale nelle opere letterarie del Sudamerica, riferisce di interpretazioni che fanno parlare di una letteratura strumentale ai problemi sociali, all'interno del dibattito sui rapporti tra letteratura e società.

Nell'ultimo capitolo la Barrera affronta il tema della «ricezione delle letterature ispanoamericane in Europa», prendendo in esame quattro Paesi: Spagna, Italia, Germania e



Francia. Il tema è estremamente interessante, ma viene introdotto meccanicamente senza avere lo spazio per essere sviluppato con ampio respiro.

L'ansia di realizzare una informazione esaustiva, compressa nella sinteticità dell'opera, rende davvero ardua l'impresa di offrire una panoramica generale e alla fine si risolve in una eccessiva semplificazione delle tematiche. Come osserva sempre la Rosa Rossi, quando «il committente-editore chiede una storia letteraria 'dalle origini ai giorni nostri' che sia 'breve', i problemi diventano quasi irrisolvibili» (*Ibid.*).

Oltretutto in questa difficile impresa l'Autrice non ha trovato neanche il sostegno di una valida traduzione, che appare quantomeno frettolosa, tanto da rendere difficoltosa la lettura di alcuni passaggi; inoltre l'edizione appare costellata da fastidiosi errori di stampa.

Tutto questo fa pensare che l'impostazione dell'opera derivi da una scelta editoriale, e quindi da una precisa richiesta del committente, quella, cioè, di fornire a basso prezzo una visione di insieme, anche se superficiale, della materia, nobilitando editorialmente un genere di pubblicazioni utilizzate dagli studenti frettolosi, spinti alla lettura dalla ricerca di una scorciatoia per superare un esame.

Clara Camplani

Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «Realismo Mágico» a los años ochenta*, Santiago de Compostela, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991, pp. 453.

Darío Villanueva y José María Viña Liste, profesores de la Universidad de Santiago de Compostela, acometen la difícil tarea de agrupar 1.200 obras y 400 autores, aportando a su vez una clara sistematización y profundización del período conocido como «realismo mágico».

Partiendo de los años 40, empiezan por hacer un análisis de precedentes en la obra de Rómulo Gallegos y Manuel Gálvez en cuanto ésta ya supone una búsqueda de una nueva estructura para una nueva novela.

Las primeras cincuenta páginas de la introducción están dedicadas al análisis y exposición de puntos de vista sobre el mencionado período y, haciéndose eco de la idea expuesta por Oscar Collazos de que la historia de la novela en los países hispanoamericanos no es sino la suma de una serie de obras, los autores aplican el criterio cronológico fundamentalmente sin desechar el criterio generacional propugnado por Cedomil Goic.

En la debatida función de la nueva narrativa, Darío Villanueva y José María Viña Liste, defienden la teoría de la supervivencia o persistencia del «romance» en la nueva novela; entendiendo por «romance» la «expresión de lo maravilloso, sinónimo de lo extraordinario o insólito, lo que se aparta del curso ordinario de las cosas sin destruir por completo su coherencia: lo que Cervantes gustaba de significar con el adjetivo «peregrino»». Según Northrop Frye en novelas como «Dona Bárbara» o «Don Segundo Sombra» existían ya elementos constructivos típicos del «romance». El hecho de que la novela haya venido en cierto modo a sustituir al romance en la trayectoria de la narrati-

va, no quiere decir que éste haya quedado arrumbado para siempre. Al contrario ha seguido cultivándose contra los excesos del realismo y experimentalismo.

Tras una interesante exposición sobre los avatares en la acuñación del término para denominar la nueva narrativa, los autores optan por la denominación de «realismo maravilloso», aunque siguen utilizando el término «realismo mágico» como aparece en el título de esta obra.

Al trazar la trayectoria de la narrativa, no se olvidan de mencionar el cuento o narración breve de autores ya afirmados desde Quiroga a Vargas Llosa, incluyendo desde el cuento psicológico hasta el relato fantástico que han sido taller o forja de novelistas».

Tras la citada introducción, la obra se divide en dos partes. La primera dedicada a los autores nacidos entre 1900 y 1920, los que iniciarían la «renovación visible», a los que se denomina «disidentes moderados» (pag. 19), tales como Asturias, Borges, Carpentier, Bioy Casares, Yáñez o Marechal, vinculados a las vanguardias europeas, cuyo impulso renovador será recogido por novelistas como Onetti, Sábato, Lezama, J.M. Arguedas, Cortázar o Rulfo.

Cada uno de estos autores está tratado individualmente mediante datos biográficos significativos propios de cualquier manual de historia de la literatura que se precie como tal, y también mediante continuas referencias al entorno literario de cada autor en particular, es decir, ahondando en las relaciones amistosas o literarias que se establecieron entre varios autores contemporáneos. Por ejemplo, al tratar de Miguel Angel Asturias los autores resaltan el hecho de que «siendo Carpentier cinco años mayor que el guatemalteco, y habiendo vivido en París juntos comparten la idea de lo real maravilloso que luego cada uno de ellos desarrolló a su manera» (pag. 56), y siguen explicando de esta manera detallada la génesis de los intereses literarios de Asturias cuando «redescubre en París lo ancestral mayance, la cosmogonía, y la lógica del mundo de sus antepasados prehistóricos trabajando con el antropólogo de la Sorbona Georges Raynard, traductor al francés del Libro del Popol Vuh» ... (pag. 57).

A la abundancia de detalles biográficos los autores añaden continuas citas sobre los más recientes estudios sobre aspectos poco conocidos hasta ahora de distintos autores, haciendo una enumeración precisa de los últimos trabajos publicados.

En la segunda parte del libro se analizan los autores nacidos entre 1921 y 1940, entre los que encontramos a los «afirmadores del carácter ficticio de toda narración en tanto que producto verbal», como son Roa Bastos, Donoso, Viñas, Fuentes, García Márquez, Garmendía, Vargas Llosa o Cabrera Infante, que han sabido combinar fabulación y mitología, para pasar a «los experimentadores del lenguaje», como Elizondo, J.E. Pacheco, Sarduy, Puig o Bryce Echenique.

En el último capítulo, siguiendo el criterio cronológico adoptado desde un principio, se hace una somera mención de los autores más representativos de cada país nacidos con posterioridad a 1940.

La simplicidad aparente de los criterios cronológicos y geográficos usados en la ordenación del contenido de esta obra contrastan con la densidad de datos biográficos y referencias bibliográficas nuevas aportadas, todo ello tan sabiamente entrelazado que el efecto es una lectura amena y necesaria para cualquier estudioso, o simplemente apasionado, de literatura hispanoamericana contemporánea.

Mercedes Caravaca de Juan

Pero Vaz De Caminha, *Lettera sulla scoperta del Brasile*, a cura di Vera Lúcia de Mello Rodrigues, Palermo, Sellerio editore, 1992, pp. 81.

O diário-carta escrito por Pero Vaz de Caminha em 1 de Maio de 1500, e enviado ao rei D. Manuel para lhe comunicar a «nova do achamento» do Brasil, é um texto que tem exercido um grande fascínio ao longo do tempo, embora tenha sido publicado pela primeira vez pelo P.<sup>o</sup> Manuel Aires do Casal (*Corographia Brazilica*, Rio de Janeiro, 1817). Circulou, portanto, inédita durante três séculos a narrativa de Caminha, não obstante dela se encontrem ecos na carta de D. Manuel aos reis Católicos, com data de 29 de Julho de 1501, que repete muitos estilemas da *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, com a qual estabelece uma relação de explícita intertextualidade, e que conheceu uma difusão apreciável, através de cópias manuscritas, como a que se encontra, por exemplo, no Archivio di Stato di Venezia.

A partir de 1817, a *Carta* de Caminha foi objecto de grande atenção, sendo inúmeras as edições e os estudos que se diferenciam pelo método e pela perspectiva. E a área italiana não escapa a este interesse geral, salientando-se as edições recentes de Anna Unali (*La «Carta do Achamento» di Pero Vaz de Caminha*, Milano 1983), trabalho prevalentemente histórico, com leitura paleográfica e texto em versão portuguesa moderna; de Sílvio Castro (*La Lettera di Pero Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile*, Padova 1984), o qual, além de uma leitura e transcrição crítica da *Carta*, e de um estudo sobre o texto, estrutura e linguagem, apresenta pela primeira vez a tradução italiana seguida por uma série de «notas analíticas», extremamente ricas de sugestões e propostas clarificadoras; e, por fim, a tradução de Vera Lúcia de M. Rodrigues, aqui examinada, também seguida por notas explicativas, quase sempre pertinentes (pp. 43-54), e por um estudo intitulado «... questa è gente bestiale ... Eppure, sono molto sani e molto puliti...» (pp. 55-78) de autoria da responsável pela edição.

A tradução e as notas são, de um modo geral, correctas. O texto italiano é fluente e a tradutora soube resolver substancialmente as dificuldades de transposição linguístico-culturalis, agravadas por se tratar de um texto dos alvares de século XVI. De notar, todavia, alguns desvios semânticos, resultado de uma falta de vigilância sobre os sistemas inter-linguísticos ou ainda de um não perfeito controle da evolução semântica de certas formas lexicais, dando origem a soluções divergentes relativamente às intenções do Autor. Apenas dois ou três exemplos, que me parecem paradigmáticos:

a) *altre serre* (p. 10): tradução de «outras serras», o que corresponde a um dos casos mais conhecidos de semântica contrastiva entre o português e o italiano;

b) *mani levate* (p. 38) / *mani alzate* (p. 39): é a solução encontrada para as expressões «mãos levantadas» / «alevantar as mãos»; trata-se de uma tradução literal sem considerar que a referida expressão corresponde a um gesto simbólico executado durante a Missa e largamente representado na iconografia católica. «Alzare le mani» diz respeito a um gesto referencial de tipo diverso e com outra significação; no caso específico, a própria situação contextual deveria ter conduzido a tradutora para a fórmula italiana *mani giunte*,

c) *gente bestiale* (p. 28): trad. literal de «gente bestial» do texto de partida, sem se ter em conta as nuances de significado. A escolha é tanto mais grave se considerarmos que sobre ela recaí a redobrada atenção de Vera Lúcia de M. Rodrigues, a ponto de a eleger para título da sua «leitura» da *Carta*. E, todavia, já Caminha tinha precisado as fronteiras da sua expressão, com o sucessivo esclarecimento: «de pouco saber e por isso são assim esquivos». Não se vê, por isso, razão para a insistência da nota 47 e a dedução arbitrária da nota 57 em que se afirma que Caminha «considera gli aborigeni alla stregua di bestie», a não ser para efeitos de instrumentalização posterior, como descabida me parece a nota 48 sobre o pretenso lapso de Caminha («melhor cabelo»), sem ter em conta o sentido etimológico do vocábulo: 'cabelo' mas igualmente 'pêlo dos animais';

d) *vociavano così barbaramente* (p. 18): trad. de «por a berberia deles ser tamanha» do texto original. A escolha envolve problemas de interpretação mas igualmente o desconhecimento da língua portuguesa dos séculos XV e XVI. É claro que o termo «berberia» não é aqui utilizado no sentido de «colui che pronuncia male la mia lingua» (nota 28, p. 50), o que seria pura e simplesmente absurdo, mas também não se pode aceitar o termo *barbarie* como seu correspondente e como se propõe na referida nota. «Berberia» é, como se sabe, a língua falada pelos berberes, está relacionada com o árabe «barbar» com o valor de 'fazer barulho', 'murmurar', 'vociferar'. O sentido do texto não deve afastar-se do significado etimológico, querendo individuar o 'linguajar confuso' ou 'linguajar incompreensível' como era para os portugueses a língua berbere e o tupi-guarani.

Mas onde verdadeiramente Vera Lúcia de Mello Rodrigues revela a grande fragilidade de apreensão do texto e a imaturidade da análise é na sua leitura da *Carta*, que depende de certos preconceitos ideológicos, presentes já no título («... *questa è gente bestiale...*»), e do facto de atribuir a Caminha a função de etnologo «avant la lettre», aspecto deveras fantasioso, só superado por outras fantasias que não encontram justificação no texto. Deste modo o seu «parti pris» contra Caminha ou a errada interpretação de segmentos textuais levam-na a referir o que o Autor não escreveu (distorcendo a leitura) ou a pretender uma metodologia que apontasse seca e friamente os factos, esquecendo-se que a *Carta* é, além do mais, marcada pelos signos de literariedade. Uma tal metodologia é visível, por exemplo, quando, falando do método comparativo do Autor, sempre que este tem necessidade de descrever as coisas desconhecidas, Vera Lúcia Rodrigues afirma que Caminha se protege por detrás de esquemas fixos, sem se expor a qualquer compromisso: «furbizia 'finalizzata'» – chama-lhe a estudiosa. E apresenta esta série delirante de motivações: «Abbondano, nella *Lettera*, esempi come questi: “un drappo di penne... simile a un tessuto” (non un tessuto); “nei fori, dischi di legno che sembravano il tappo di una borraccia” (ma non lo erano); “si scostavano come i passeri dalla gabbia” (come i passeri, ma diversi dai passeri); “cantando, come in processione” (come se lo fosse, non essendolo)» (p. 68). Para além de um processo estilístico bem delineado, literariamente expressivo, parece-me um discurso (o de Caminha) construído com sapiência, até porque, considerando o seu conhecimento impreciso da matéria referencial o Autor só podia sugerir e não nomear, como parece pretender a responsável por este estudo deveras paradoxal.

Relativamente ao problema da existência de riquezas e ouro, Vera Lúcia M. Rodrigues não tem dúvidas: Caminha «vuole convincere il re e i commercianti stranieri, fi-

nanziatori del viaggio, che nella terra c'è tutto quanto necessita perché il loro desiderio di ricchezza possa sentirsi appagato» (pp. 70-71). E come prova da sua interpretação apresenta o caso dos dois indígenas levados à presença de Pedro Álvares Cabral, um dos quais aponta para terra «e di nuovo i grani del rosario e la collana dell'ammiraglio, come per dire che avrebbero dato oro in cambio di quelle cose» (p. 71). Mas adverte Caminha e a estudiosa não deixa de transcrever a advertência: «Noi così lo interpretavamo perché così avremmo desiderato che fosse» (p. 71). Em face del tal explicação, como se pode sancionar o discurso de Vera Lúcia Rodrigues? Quando ela afirma, como conclusão do episódio, que «non sussistono dubbi quanto all'interpretazione dell'accaduto» (p. 71), não se pode deixar de estar de acordo mas não no sentido elaborado a partir de extrapolações arbitrárias que por vezes tocam as fronteiras duma leitura primária e desviante.

Para concluir, apenas duas reflexões: encontrando as culturas de língua portuguesa tão pouco espaço junto da editoria italiana, parece uma crueldade do destino que esse espaço seja preenchido por operadores culturais que, até prova em contrário, não mostram ter a competência necessária; e é quase incrível que uma editora qualificada como a Sellerio não tenha pedido o parecer de um especialista, antes da publicação deste volume.

Manuel G. Simões

Jorge Amado, *Bahia. Le strade e le piazze, la gente e le feste, gli incanti e i misteri*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 311.

Mágica Bahia, luogo del cuore per Jorge Amado, essenza del Brasile, composito di razze e ricco di valori profondi. Il grande narratore brasiliano che alla città ha dedicato tante pagine di romanzi indimenticabili, come *La bottega dei miracoli* e *Santa Barbara dei fulmini*, torna al tema per il quale si può dire che egli sia divenuto narratore: quello della città misteriosa ed emblematica, dove tutto è realtà e al tempo stesso trasfigurazione, dove la miseria si confonde con lo splendore del paesaggio e dei riti, la tristezza e il dolore con l'esaltazione misterica e una schietta vena vitalista.

Guida eccezionale, questo libro immette nel profondo dello spirito bahiano, interpretato, appunto, come anima del grande paese sudamericano. In questa città la storia del Brasile si concreta per momenti eccezionali e al tempo stesso correnti, mentre la vicenda umana percorre itinerari complessi, che vanno dalla conquista portoghese alla schiavitù negra, dal fittizio impero di don Pedro, che innaturalmente tenta di inserire l'Europa sulla realtà meticcica, alle rivolte e all'Indipendenza.

Pagine che si leggono con trasporto, soprattutto se si conosce Bahia e anche quella casa in cui è posta la Fondazione Jorge Amado, quasi miracolosamente sospesa su una piazza precipitante, pronta, si direbbe, a salpare per il grande oceano, proprio come le imbarcazioni delle numerose storie del porto raccontate dallo scrittore.

Una fantomatica fanciulla è invitata dal narratore a percorrere questo itinerario intimo, itinerario del cuore, che si svolge tra meraviglie dell'architettura e dell'arte in gene-

re, tra paesaggi indimenticabili, ma anche affonda nella miseria della condizione umana, del vivere quotidiano, sul quale incombe il peso di un passato fallito e di un futuro senza prospettiva. E tuttavia ciò che domina nel libro, una sorta di guida alla bellezza, è il vigore di un popolo nel quale domina la presenza africana, un popolo aperto comunque alla vita e che proprio per questo suo carattere è sopravvissuto alle vicende della storia, colorando stabilmente della propria spiritualità la geografia del Brasile.

La turista richiamata nella prefazione può apprendere molto dal percorso in cui la guida lo scrittore, se affronta la città con purezza di cuore e ansia di conoscenza: «se sei ansiosa di apprendere e migliorare, se vuoi realmente conoscere Bahia – le si rivolge Jorge Amado –, allora vieni con me, ti mostrerò le strade e i misteri della città di Salvador e te ne andrai di qua con la certezza che questo mondo è ingiusto e che ha bisogno di essere riformato e migliorato. Perché non è giusto che tanta miseria sia racchiusa in tanta bellezza».

Jorge Amado non abbandona il suo impegno di riscatto. Sono passati gli anni, sono tramontati i miti, travolti dalla forza dei popoli che aspirano alla libertà, ma il problema della condizione dell'uomo sulla terra rimane identico. Bahia, ma non solo Bahia, ne è specchio fedele, come del resto lo è tanta parte del mondo americano, dove la bellezza della natura e dell'arte, la ricchezza del sottosuolo, rendono più amaro lo spettacolo della miseria.

Il libro di Amado è un testo straordinario, dove la bellezza è evocata con entusiasmo, ma per rendere più evidente l'ingiustizia. Vie e vicoli, baia e fiume, feste popolari e riti magici del *candomblé*, terra, mare e cielo, sono gli elementi di questa fantasmagorica avventura, intrapresa con amore dallo scrittore, additata con evidente nostalgia alla allusa e anonima fanciulla: «Non ho voluto mostrarti solo la bellezza, il mistero, il pittoresco, la poesia – le dice –. Ho aperto tutte le porte acciocché tu le attraversassi, quelle ampie come quelle strette; ti ho mostrato il buono e il cattivo, il pulito e lo sporco, il fiore e la piaga; niente ho nascosto alla curiosità del tuo sguardo, perché così il tuo cuore possa amare Bahia integralmente. Qui restiamo noi, popolo baiano, cordiale, resistente e buono». E un rinnovato messaggio di speranza: «Un giorno non più la miseria macchierà tanta bellezza, tanta poesia, il mistero della città di Salvador da Bahia de Todos os Santos. Ai crocicchi di Exu, verso l'avvenire salgono le erte. Axé, ragazza».

Affermava Neruda in *Fin de mundo* che compito del poeta era di rinverdire continuamente la speranza. Jorge Amado lo ha fatto sempre e ancora una volta in questo libro dedicato alla sua città, per lui ombelico non più solamente del Brasile, ma del mondo. Sorprende certamente la costanza con cui lo scrittore rimane legato alla sua utopia di fondo; gli anni non hanno indebolito il suo entusiasmo né la sua fede. Del resto, senza utopie com'è possibile sopravvivere? Al disopra del tempo Amado afferma il valore dello spirito, la centralità dell'uomo nell'universo.

Giuseppe Bellini

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Acta poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 11, 1990.  
*Annali*, Istituto Universitario di Napoli, n. 33, 1991.  
*Antropos*, Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 129, 130/131, 133, 1992.  
*Boletim Bibliográfico de Macau*, Instituto Cultural de Macau, n. 1, 1-2, 1990.  
*Cadernos de Estudos linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 21, 1991.  
*Contemporâneos*, Jerez de la Frontera, n. 11, 1992.  
*Criticón*, University of Michigan, n. 39, 1990.  
*Estudios*, ITAM, nn. 26, 27-28, 1991, 1992.  
*Iberoamericana*, n. 42, 43/44, 1992.  
*Il confronto letterario*, Università di Pavia, n. 16, 1991.  
*Investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, n. 5, 1991.  
*Iris*, Université Paul Valéry, s.n., 1991.  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 52, 53, 1992.  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 86, 1991.  
*L'Indice*, n. 6, 1992.  
*L'Ordinaire Méxique Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 137, 138, 1992.  
*Mester*, University of California, n. 2, 1991.  
*Noticias*, Universidad de Deusto, n. 33, 1991.  
*Revista da Biblioteca Nacional*, n. 2, 1991.  
*Revista de Ciências Históricas*, Universidad Portucalense, n. 5, 1990.  
*Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, n. 15, 1991.  
*Remate de Males*, Universidade estadual de Campinas, n. 11, 1991.  
*Review of Culture*, Instituto Cultural de Macau, n. 9, 1990.  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, n. 57, 1991; n. 58, 1992.  
*Spagna Contemporanea*, Istituto di Studi Storici 'Gaetano Salvemini', n. 1, 1992.  
*Strumenti Critici*, Bologna, n. 1, 1992.  
*Universidad-Verdad*, Universidad del Azuay, n. 6, 1990.

b) *Libri*

- AA.VV., *Catálogo colectivo de publicaciones periódicas y series monográficas de la Biblioteca del Instituto de Filología*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 440.
- AA.VV., *Bologna. La cultura italiana e le letterature straniere moderne*, Ravenna, Longo, 1991, vol. 1 pp. 553, vol. 2 pp. 431, vol. 3 pp. 198.
- AA.VV., *Les représentations de l'autre dans l'espace iberique et iberoamericain*, Actes du colloque organisé a la Sorbonne par le Grimesrip, nn. 8, 10, 1990, pp. 257.
- M.A. Acciaoli Tamagnini, *Lin Tchi F*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, pp. 100.
- A. de Andrade e Silva, *Eu Estive em Macau durante a guerra*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, pp. 164.
- Poemas de Bai Juyi*, tradução , prefácio e notas de A. Graça de Abreu, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, pp. 312.
- P. Calderón de la Barca, *La primera versión de la Vida es sueño*, Edición a cargo de J.M. Ruano de la Haza, Liverpool, University Press, 1992, pp. 354.
- A.M. Couto Viana, *Até ao longínquo Chjina navegou...*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991.
- A.A. Gómez Yebra, *Apuntes para la bibliografía guilleniana*, Palma de Mallorca, Caligrama, 1991, pp. 62.
- J. Meza, *La buella del conejo*, México, Ed. Vuelta, 1991, pp. 197.
- F. Sorrentino, *Crónica costumbrista*, Buenos Aires, Ed. Pluma Alta, 1992, pp. 70.



PUBBLICAZIONI  
del Dipartimento di Iberistica  
dell'Università degli Studi di Venezia

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* ..... L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) .. L. 6.000
3. Alvar García da Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) ..... L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) .... L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografía, aparato y notas) ..... L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* ..... esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000		

## STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II(1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III(1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI(1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX(1988)	L. 30.000
Vol.VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI(1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 13.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 13.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>		

Direttore: Giuseppe Bellini

### PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"

diretto da *Giuseppe Bellini*

#### *Edizioni facsimilari:*

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich.

#### *Atti:*

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricó; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE  
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

Collana di studi e testi diretta da  
Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

Volumi pubblicati: *I Serie*: 1 – G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. – A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. – G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. – A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. – S. Serafin, *Cronisti delle Indie. Messico e Centroamerica*; 6. – F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. – C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las Islas del Poniente (1542-1548)*; 8. – A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; 9. – P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. – G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; 11. – A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. – G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13 – L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. – G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; 15. – M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

*Nuova Serie*. Diretta da Giuseppe Bellini  
“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle «Cartas» de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Studio introduttivo e ed. facsimile di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; 3 - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introduttivo y selección de S. Benso; F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

---

*Collana diretta da Giuseppe Bellini*

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*
21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*

22. Fiallega, C.: «*Pedro Páramo*»: un pleito del alma. *Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*.
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata*.
- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*.
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier*.
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica*.
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*.
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo»*.
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges*.
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700*.
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina*.
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*.
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca*.

---

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inedito de magia y «gran espectáculo»

---

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París*. Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente*. Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra*. Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancanelo el Herrero*. Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde*. Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

# BULZONI EDITORE

ALFREDO SERRAI

## STORIA DELLA BIBLIOGRAFIA

volume I  
*a cura di Maria Cochetti*  
BIBLIOGRAFIA E CABALA.  
LE ENCICLOPEDIA RINASCIMENTALI (I)  
460 pagine, L. 60.000

volume II  
*a cura di Maria Cochetti*  
LE ENCICLOPEDIA RINASCIMENTALI (II)  
BIBLIOGRAFI UNIVERSALI  
664 pagine, L. 85.000

volume III  
*a cura di Maria Cochetti*  
VICENDE E AMMAESTRAMENTI  
DELLA HISTORIA LITERARIA  
530 pagine, L. 69.000

volume IV  
*a cura di Maria Grazia Ceccarelli*  
CATALOGHI A STAMPA  
BIBLIOGRAFIE TEOLOGICHE  
BIBLIOGRAFIE FILOSOFICHE  
ANTONIO POSSEVINO  
(*In corso di stampa*)

volume V  
*a cura di Margherita Palumbo*  
TRATTATISTICA BIBLIOTECONOMICA  
(*In corso di stampa*)

I primi cinque volumi (di cui tre già pubblicati, il IV ed il V in corso di stampa) costituiscono un vasto repertorio sulla Storia della Bibliografia dagli inizi dell'era tipografica a tutto il secolo XVII.

L'opera, che per estensione ed analiticità non ha confronti, offre, insieme, la materia bibliografica e la sua ermeneutica per una storia della cultura dei secoli in cui prese forma l'attuale civiltà europea.

Il lavoro – che si distingue per l'ampiezza e lo scrupolo della documentazione – fornisce la prima sistemazione organica delle fonti bibliografiche non solo per la storia letteraria ma anche per gli ambiti di ciascuna disciplina particolare, dalla Medicina alla Teologia, dalla Chimica al Teatro alla Biografia, ecc.

Sul I volume ecco il giudizio finale di Friedrich Nestler: «Dar Ergebnis ist eine ungewöhnliche Bereicherung der Bibliographiegeschichtsschreibung und zugleich der Erforschung der Wissenschaftsgeschichte: inhaltlich, konzeptionell und methodisch».



**VIA DEI LIBURNI 14 / 00185 ROMA**  
**TEL.06-4455207 / FAX 06-4450355**

*Direttore:* Stelio Cro, McMaster University, Hamilton,  
Ontario (Canada)

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

Volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

CANADIAN  
JOURNAL  
*of Italian  
Studies*

**dispositio**

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

# **PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE**

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

## **QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE**

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino  
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane  
della Facoltà di Lettere della

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

## **RASSEGNA IBERISTICA**

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

## **STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA**

diretti da Giuseppe Bellini

a cura della Cattedra di Lingua e Letteratura ispano-americana

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

Sotto gli auspici del Consiglio Nazionale delle Ricerche

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••

## **CENTROAMERICANA**

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000



# RASSEGNA IBERISTICA

MANUEL G. SIMÕES  
**A FUNÇÃO INTERTEXTUAL DE CARLOS FRADIQUE MENDES**

ETTORE FINAZZI-AGRÒ  
**NADA, NOSSO PARENTE.  
UMA LEITURA DE «MEU TIO O IAUARETÊ»**

GIULIA LANCIANI  
**A METODOLOGIA DA TRADUÇÃO  
E O TEXTO DE GUIMARÃES ROSA**

J. de Jarava, *Diálogo del Viejo y del Mancebo*, a cura di J.J. Martínez (D. Ferro); Lope de Vega, *Il Nuovo Mondo scoperto da Cristoforo Colombo*, a cura di S. Bullegas (S. Regazzoni); M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo* (J.M. Martín Morán); P. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egidio (F. Meregalli); P. Salinas-J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de A. Soria Olmedo (F. Meregalli); C. Fernández Cubas, *Mia sorella Elba*, trad. di S. D'Amico (G. Bellini); AA.VV., *Le passioni dell'ideologia. Cultura e società nella Spagna degli anni 30*, a cura di C. Venza e P. Picamus, introduz. di C. Genza e D. Pini Moro (R.M. Grillo); AA.VV., *Nello spazio e nel tempo della letteratura*. Studi in onore di C. Vian (G. Bellini); AA.VV., *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. A.L. Mackenzie and D. Severin (F. Meregalli); *Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti*, V. Appendice: 1979-1992 (F. Meregalli)

C. Aira, *Ema, la prigioniera*, trad. di A. Morino (E. Perassi); R. Armijo, *El asma del Leviatán* (M. Caracava); A. Mastretta, *Mujeres de ojos grandes* (J. J. Martínez); R. Valero, *Venias* (G. Bellini); T. Barrera López, *Letteratura ispanoamericana* (C. Camplani); D. Villanueva-J.M. Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual* (M. Caravaca de Juan)

P. Vaz de Caminha, *Lettera sulla scoperta del Brasile*, a cura di V.L. de Mello Rodrigues (M.G. Simões); J. Amado, *Bahia. Le strade e le piazze, la gente e le feste, gli incanti e i misteri* (G. Bellini).

BULZONI EDITORE

## «RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, pubblicazione quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o più contributi originali.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin

*Diffusione:* Susanna Regazzoni

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.  
Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-524-8

Copyright © 1992 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di novembre 1992