

RECENSÕES

Rita Marnoto, *A "Arcadia" de Sannazaro e o bucolismo*, pref. Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Faculdade de Letras, 1996, pp. 159 [incluindo cronologia, bibliografia e índice onomástico].

Et in Arcadia ego... A autora poderia ter começado o seu estudo com estas palavras. Mas se o tivesse feito, não teria sido certamente para as usar, como que em solidariedade para com os textos que apelam ao fascínio fácil pelo recôndito e pelo insólito. Por isso, nada há de comum entre o livro de Rita Marnoto e a forma, no mínimo inexacta, como M. Baigent, R. Leigh e H. Lincoln se referem à *Arcadia* de Jacopo Sannazaro num livro que, por outras vias, é até de grande interesse (*O Sangue de Cristo e o Santo Graal*, Lisboa: Livros do Brasil, cf. pp. 66-68 e 177-8), assim como, na literatura portuguesa, nada existe de conciliável entre o êxito de vendas de um qualquer significado oculto, por mais fascinante que seja, e a apresentação dum trabalho, informado na teoria e competente na análise, acerca dum texto em boa parte bucólico como a *História de Menina e Moça*. Este é o destino das obras sérias:

não vendem o bastante, não são reeditadas, exigem uma competência do entendimento que hoje parece exceder as expectativas e, por conseguinte, ao contrário das outras, não suscitam reacções vivas, nem têm entrada nas escolas. Daí que se compreendam as palavras magoadas de Aníbal Pinto de Castro em prefácio a este livro, quando verbera os poderes políticos pela forma "mecânica e simplista" como pensam os *curricula* universitários, em particular na eliminação das literaturas espanhola e italiana das Licenciaturas (pp. 6-7). Mas se as palavras do prefaciador ressoavam com justa veemência em 1996, no colapso dos estudos literários a que, oito anos passados, os mesmos poderes nos querem fazer assistir, elas parecem já, desgraçadamente, inofensivas.

A melhor resposta possível ao que presentemente está a acontecer com as Humanidades no ensino secundário e superior português não será certamente produzir trabalhos académicos no pior sentido, secos, amorfos, de mera erudição; mas também não será enveredar pelo sensacionalismo, assente no apelo ao mistério e *suspense*, sem fundamentos a não

ser os que advêm da mera fantasia especulativa ou, pior, de obsessões ocultistas. Rita Marnoto escreve como estudiosa proba do fenómeno literário, introduzindo o leitor, quase desde o início, ao que é talvez o mais importante na abordagem primacial do objecto literário: a forma como funciona a sua gramática específica. A chamada de atenção da autora sobre os aspectos enunciativos, logo no capítulo I, exige atenção e não se compadece com facilitismos, mas é fundamental para desenganar, quer aqueles que lêem (ainda) o pastoralismo como documento realista da nostalgia urbana pelo campo e pela natureza, quer aqueles que, mais tentados pelo esoterismo, julgam a obra como alegoria duma verdade histórica secreta. A realidade, embora bem mais difícil de apreender, é infinitamente mais interessante: a *Arcadia* e o bucolismo em geral são “textos abertos”, assentes sobre uma dupla referencialidade semiótica. A abertura da significação potenciada por este método de escrita impede a existência duma cifra única e, ao mesmo tempo, a arbitrariedade da significação. Por outras palavras, a literatura pastoril renascentista, que,

ainda por cima, é eminentemente permeável a outros modos e géneros, não pode ser objecto de uso, na acepção que Umberto Eco dá ao termo em *I Limiti dell'Interpretazione* (trad. port. Lisboa, Difel, 1990).

O texto de Rita Marnoto continua depois, traçando, com a segurança que a melhor bibliografia internacional concede, a história do texto e da recepção da *Arcadia*, a sociedade em que o escritor se moveu, o “percurso geográfico-literário” e a “riqueza de entalhas e das articulações que o compõem”, o carácter do prosímpro pastoril e o relativismo da posição de Sannazaro como seu inaugurador (já que, entre outros, Boécio, Dante e especialmente Boccaccio se avizinham do conceito). Todos estes assuntos são cobertos no capítulo 2.º, o qual termina com uma reflexão breve sobre a actualidade dum texto e dum género já muito esquecidos: “Poderá um universo literário habitado por rebanhos e pastores continuar a fascinar um público que se move entre redes informatizadas e sistemas de comunicação via satélite?”. A resposta terá a ver com a ambiguidade e reflexividade da *Arcadia*,

em muito semelhantes às da chamada pós-modernidade, ou seja, terá a ver com os “constantes estímulos à reflexão metaliterária e com a pluralidade dos significados que veicula” (p. 62). Não estará aqui certamente uma receita para aqueles que, receando a literatura e as humanidades, receiam com elas, quer a pluralidade dos nomes e das coisas, quer a reflexão sobre os próprios actos...

O maior nível de pormenor na análise é atingido no capítulo 3.º, onde as questões da língua e do estilo, os modos de identificação das personagens e de enunciação das informações relativas aos *realia*, embora sempre descritos a propósito da *Arcadia* e situados no âmbito da literatura italiana, trazem importantes chamadas de atenção para o que sucede, ou poderia suceder, em outras literaturas de património cultural semelhante. Desenvolvem-se aqui as questões da autoreflexividade, da ausência de enredo, das estratégias de proximidade ao leitor e da simbologia arquetípica, não como partes duma tese geral relativa à ficção estética no seu conjunto, mas apenas como resultados concretos das condições especiais em

que o prosímpro pastoril de Sannazaro se elaborou.

Quer dizer: Rita Marnoto não defende determinadas perspectivas acerca do fenómeno literário, mas antes expõe os *facta* rigorosamente filológicos, levando-nos daí às conclusões mais verosímeis, se não inevitáveis. Se por vezes ficamos a desejar um ou outro arremedo interpretativo que rompa sendas para além do estritamente verificável pela melhor filologia (a tal atracção pelo mistério...), logo concluímos que a sobriedade da autora é o melhor caudatário para o real conhecimento da obra de Sannazaro, um escritor de enorme importância nos alvares da Idade Moderna. Os leitores portugueses necessitavam dum livro que, para além de uma introdução à *Arcadia*, lhes mostrasse os múltiplos e lídimos caminhos de fascínio que o bucolismo do autor napolitano pode proporcionar aos exploradores literários vindouros. Esse livro é este mesmo.

HÉLIO J. S. ALVES

Rita Marnoto, *A “Vita nova” de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 250 [incluindo bibliografia e índice onomástico].

Romanzo plurimo, la *Vita Nova* si offre a più piani di lettura. Racconto d'amore e libro ("libello") di ascesi spirituale e poetica, la sua struttura mista si ordina in duplice funzione: narrativa ed esegetica: la poesia al centro, l'occasione biografica nella prosa che precede, il commento nella prosa che segue (l'una dietro le orme delle *razós*, l'altra delle *vidas* provenzali). Particolari realistici e simbologie numerali, il tormento e l'estasi, l'esperienza personale e la decantazione universale, secondo un processo (ed un progresso) che converte la psicologia amorosa in polivalenza simbolica, la poetica in poesia, la ragione in metafisica, la storia di un uomo nel destino di un'anima, la vita terrena in beatitudine celeste, il sogno in visione, la vicissitudine temporale in vertigine del sacro. Un viaggio multiplo, insomma, cui espressivamente corrisponde – come sottolinea Gianfranco Contini – un'"austera macchina stilistica" che "ha eminente responsabilità nell'avvio aristocratico della grande prosa italiana". A farci entrare dentro un universo così fitto di richiami, dentro un reticolo così intrecciato di echi e di tensioni, di dinamiche

e di soluzioni complesse è lo studio di Rita Marnoto, *A "Vita Nova" de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*. Una solida monografia che conduce con mano ferma e ricchezza di riferimenti bibliografici dentro il mondo della *Vita Nova*, di cui esplora il contesto, analizza genesi, fonti, motivi, fortuna, con grande sagacia interpretativa ma anche con grande chiarezza di esposizione. Basterà accennare ad alcuni punti cruciali. E non tanto di puntualità analitica quanto, piuttosto, di valore sintetico, esemplare. Punti di prospettiva che coinvolgono l'attualità di un testo come la *Vita Nova*: non opera confinabile nella sensibilità culturale di un tempo recluso, collocabile entro coordinate rigide, intraducibili e remote, ma invece (prima della *Commedia*) opera che sa parlare al tempo presente secondo il principio postmoderno dell'accoglienza o – come sostiene Rita Marnoto – dell'"inclusività". Come nella citazione preziosa di Sá de Miranda a Jorge de Montemor, "Otra vida a Beatriz ha dado Dante" (e la Marnoto bene interpreta l'affermazione come conversione all'assoluta alterità, corrispondenza figurale della Resurrezione cristiana).

Al di là dell'acribia e della ricchezza intertestuale dei rimandi, mi sembrano due i punti a tutt'oggi più vitali. Il primo è la storia di una "vocazione poetica", come già sviluppava Sanguineti: dal tirocinio guittoniano alla fase cavalcantiana (che significa poi dalla tradizione cortese al tormento anche fisico d'amore), fino alla poetica dell'amore che viene individuato nell'amore stesso: "materia nuova e più nobile" di lingua che parla "quasi come per se stessa mossa". Conseguendone un *trobar leu* che è congruo alla condizione di letizia angelica, se Beatrice diventa capace di destare amore in tutti e non solo (guinzellianamente) nei cuori gentili per predisposizione naturale. Una scia compartita tra Dante e Petrarca lungo la diversa – e pur complementare – declinazione lirica, che sarà ancora una volta Contini ad intendere nelle sue coordinate differenziali di lingua e di stile. Il secondo è la storia della *Vita Nova* come percorso di rimemorazione e di memoria. La morte che diventa resurrezione. *L'excipit* che si commuta in profezia. Beatrice che diventa "definitivamente" una creatura della memo-

ria, ma in un senso molto particolare: "Uma criatura que vive no presente graças à palavra que a continua a resgatar da morte do esquecimento". Presenza trascendente nell'edificio della parola, la *Vita Nova* è dunque un *incipit* che viene dalla fine. Ma che prefigura un altro principio, un principio "altro", un principio "alto": passaggio cruciale, come direbbe Steiner (*Language and Silence*), verso ciò che "sta al di là del linguaggio", verso ciò "che attende il poeta" sul punto di infrangere i limiti del discorso umano". *Vita Nova* come *Itinerarium mentis in Comoediam*. GIOVANNI TESIO

João Bicker, *Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni*, versão portuguesa do texto de Bodoni Rita Marnoto, Coimbra, Almedina, 2001, pp. 145 [incluindo bibliografia]

O *Manual Tipográfico* de Giambattista Bodoni que nos é apresentado por João Bicker não procura ser um fac-símile da edição original de 1818. Esta edição resulta do olhar de João Bicker, que nos apresenta Bodoni. Estamos perante uma obra que mantém a fidelidade compositiva

às páginas do original, ao mesmo tempo que lhe reduz, substancialmente, a dimensão, tornando este manual mais manual neste formato de livro de bolso. Este sentido portátil e, potencialmente, mais operativo, será com certeza intencionalmente provocatório, como se João Bicker nos propusesse a sua actualidade.

Vivemos numa época onde a facilidade de acesso aos meios informáticos, podendo criar a ilusão de que qualquer um é capaz de ser designer gráfico, se, por um lado, democratiza a possibilidade de expressão, o que pode alimentar a inovação, por outro lado, é causa de uma maior profusão de mediocridade estética.

Bodoni transporta-nos para um tempo em que o tempo andava mais devagar. Onde ainda fazia sentido a busca de absoluto, onde o Belo ainda fazia parte do discurso estético corrente. Quando a tipografia nascia da depuração da caligrafia, enquanto, hoje, o mais comum é a caligrafia imitar a tipografia.

Mas não estará propriamente na exploração das potencialidades estéticas do anacronismo a razão desta edição. Os tipos de Bodoni mantêm-se vivos, não só como

parte dos catálogos de fontes tipográficas a que temos acesso, mas também, pelas mãos de designers actuais, manifestam a sua vitalidade nas potencialidades de transformação para novas situações. O *Manual* apresenta-se, então, como tradução. Tradução em segundo grau, entre línguas, entre tempos.

Tendo Bodoni vivido num século de intensa actividade para a imprensa, certamente concebia os seus tipos como quem participa no aperfeiçoamento do invento, mais do que na efemeridade de uma afirmação da individualidade de um estilo.

A longevidade da obra de Bodoni muito se deverá à sua procura de *Regularidade, Nitidez, Bom Gosto e Graça*. No conforto visual de quem lê, o útil funde-se com o estético. Os seus tipos manifestam as suas qualidades na fluidez da leitura, qualidades sempre actuais, que lhe diluem qualquer sentido puramente museológico.

Os títulos dos textos de Rita Marnoto e de João Bicker que nos apresentam este manual, *Vero amor delle lettere* e *O duro desejo de durar*, sintetizam o pensamento de Bodoni, reflectindo a importância do sensorial, da fruição plás-

tica no desenho das letras e a sua laboriosa investigação na procura de perenidade pelo rigor.

Talvez por considerar que Bodoni, mais do que pertencer à história do design, ainda continua a participar nela, João Bicker mostra-nos, assim, este manual, tornando-o mais portátil. E acrescenta-lhe a cor amarela à capa, numa solução gráfica que, despidoradamente, prefere a vitalidade à *patine*. ANTÓNIO OLAI

Mariagrazia Russo, *“Um só dorido coração”: implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 318.

O volume de Mariagrazia Russo, um amplo e articulado estudo sobre a difusão e projecção da obra de Leopardi no âmbito das letras portuguesas e brasileiras, vem enriquecer a já conspícua bibliografia relativa à ‘fortuna’ no mundo do poeta dos *Canti*. Trata-se de um contributo notável e valioso que recolhe e reavalia todos os resultados das investigações anteriores, acrescentando também dados inéditos, fruto de paciente e aturada pesquisa. Na primeira parte do livro, “Alla

ricerca delle fonti: tracce di storia e di cultura lusitane nella biblioteca di casa Leopardi”, M. Russo procura circunscrever qual era o conhecimento real, concreto da história e da cultura lusitanas que Leopardi adquirira ao longo das suas variadíssimas leituras através de um levantamento exaustivo, minucioso e pormenorizado de todos os dados pertinentes, sejam eles reflexões sobre a língua ou comentários literários, alusões à sociedade e à história, ou a simples enumeração dos livros portugueses ou relativos à cultura portuguesa presentes na biblioteca paterna. A ‘imagem de Portugal’ que emerge da oportuna análise e interpretação dos elementos reunidos resulta, na verdade, “spesso filtrata da opere redatte in lingua francese, latina e italiana” (p. 84).

Merecem ser assinaladas, nesta primeira parte, as numerosas páginas consagradas ao encontro entre Leopardi e Camões. Contrariando a posição de certa crítica, segundo a qual Leopardi teria tido um conhecimento superficial, mediado, substancialmente em segunda mão do poema épico camoniano, M. Russo não só apresenta vários e esclarecedores

testemunhos que apontam para uma leitura directa ou, pelo menos, em tradução, do texto camoniano, como, ao proceder a uma atenta análise comparativa entre o *Dialogo della Natura e di un Islandese*, das *Operette Morali*, e o episódio do Adamastor, contido no *Canto V*, avança uma interessante hipótese de intertextualidade: “Leopardi nel suo Dialogo, composto tra il 21 e il 30 maggio del 1824, sembra quindi abbia posto in chiave moderna l’intensità e la profondità camoniane, adattandole e modellandole allo spirito dell’uomo ottocentesco. Si tratta di una lettura diretta (almeno del Canto V – e probabilmente nelle due versioni portoghese e italiana), diremmo quindi noi; e non di un approccio appena filtrato da critici e letterati, come, finora, invece sostenuto” (p. 62). A segunda parte do volume, “Irradiazione dell’opera di Leopardi nella cultura portoghese e brasiliana”, acompanha a presença da obra leopardiana primeiro em Portugal e seguidamente no Brasil, desde o século XIX até aos nossos dias, descrevendo cronologicamente a sua recepção. Também nestas páginas, a metodologia aplicada consiste num pontual

e rigoroso levantamento bibliográfico, um exame cuidadoso da crítica anterior e uma aguda análise dos dados recolhidos. Os resultados conseguidos, todavia, divergem em relação à recepção portuguesa e brasileira, ou seja, a parte relativa a esta última resulta mais rica, estruturada, e pormenorizada. Uma primeira razão desta diferença deve ser atribuída, como a autora assinala, à falta, no âmbito das letras portuguesas, de “lavori d’insieme che trattano sia l’autore sia la sua ricezione letteraria”, enquanto em relação ao Brasil o crítico já dispõe de importantes estudos sistemáticos como, por exemplo, os ensaios de M. Lucchesi e um relevante trabalho académico de Dílea Zinotto Mánfio, que lhe permitem “ripercorrere sentieri già solcati da precedenti studiosi dell’opera di Leopardi, sintetizzandone i risultati sin qui ottenuti e cercando di apportare elementi nuovi che possano far luce in questa direzione” (p. 178). Tarefa que M. Russo desempenha com eficácia, reavaliando tudo o que foi escrito sobre as relações literárias entre Leopardi e a cultura brasileira, discutindo e, por vezes, pondo em causa interpretações ou con-

clusões da crítica anterior, através de agudas análises textuais, e levantando pistas para ulteriores estudos.

Em segundo lugar, enquanto na cultura brasileira são numerosos os testemunhos explícitos da presença leopardiana, como é o caso de artigos sobre o autor e traduções, nas letras portuguesas esse tipo de documentos são extremamente raros. Por esse motivo, M. Russo, tendo por base a hipótese duma ‘influência submersa’, procede a um exame cuidadoso da poesia portuguesa no intuito de identificar possíveis ecos da lírica de Leopardi, ciente de que nem sempre é fácil discernir entre o que se deve a um influxo directo da sua obra e o que remete para temáticas comuns ao romantismo europeu. O exame é levado a cabo com grande cautela, como patenteiam as expressões dubitativas e o frequente recurso ao modo condicional que marcam grande parte das análises dos textos poéticos, e, perante os dados adquiridos, M. Russo chega a identificar duas fases bem distintas da recepção dos *Canti* no século XIX. Só num segundo momento, já quase no fim do século XIX, começa a ser apre-

ciada a poesia dos *Idilli*, e vão aparecendo referências evidentes à temática do pessimismo cósmico, enquanto numa primeira fase, que coincide com o período romântico, “Leopardi [...] era lettura frequente negli ambienti colti del Portogallo dell’epoca, soprattutto di quel Portogallo letterariamente intriso di un romanticismo di maniera, ove dominavano prevalentemente sentimenti patriottici e desiderio di libertà. E saranno forse questi gli unici elementi che, almeno nel periodo romantico, determineranno la presenza leopardiana nelle lettere portoghesi. Non dunque il Leopardi lirico ed esistenziale, quanto piuttosto il patriota e difensore di una agognata giustizia politica, in linea – tra l’altro – con la lettura che dei suoi versi veniva fatta anche in Italia” (p. 125). Iguualmente em relação à poesia do século XX, se excluirmos o caso de F. Pessoa, cujo conhecimento da obra de Leopardi é certo e até deu origem a uma composição ainda que incompleta com o título de *Canto a Leopardi*, o estudo da irradiação dos *Canti* parece não levar a dados claros e definitivos. Não surpreendem, por conseguinte, as

frases que na página 244 sintetizam o longo e cuidadoso exame: “Si può quindi forse ritenere che nell’ambito portoghese, dal momento in cui l’opera di Giacomo Leopardi entra come presenza culturale, ossia oltre un secolo e mezzo fa, la conoscenza del poeta non si sia diffusa con quella profondità che avrebbe invece senz’altro meritato: forse la complessità linguistica, forse l’articolosità del pensiero, forse semplicemente la scarsa circolazione e fruizione di edizioni italiane hanno rallentato l’innesto dell’opera leopardiana nella letteratura portoghese. Tuttavia la sua presenza – in italiano o in traduzione francese – non manca di essere familiare ad un pubblico particolarmente privilegiato all’interno del quale possiamo senz’altro contare i maggiori poeti portoghesi”.

Estas conclusões, contudo, levantam algumas questões acerca da finalidade dum trabalho crítico deste género. Se é verdade que nos estudos comparativos, e, em particular, nos dedicados à recepção de um autor ou duma obra, é sem dúvida significativo detectar e analisar a sua concreta presença e difusão numa outra literatura,

também não o é menos constatar, quando seja o caso, a sua ausência. M. Russo, após ter verificado como a obra leopardiana não teve uma difusão em Portugal relevante como noutros domínios literários, acaba por enumerar apressadamente três possíveis razões para tal fenómeno. Estas hipóteses, obviamente, não podem ficar em suspenso, e deveriam ser objecto de uma atenta verificação, porventura integradas com outras possíveis explicações. Só deste modo o estudo da recepção de Leopardi pode tornar-se verdadeiramente completo e, o que é mais relevante, contribuir para um melhor conhecimento da própria literatura portuguesa.

GIANLUCA MIRAGLIA

Poesia Straniera, collana a cura di Francesco Stella. Antologia della poesia portoghese e brasiliana diretta da Luciana Stegagno Picchio, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 992.

Provavelmente por decisão do editor, a Antologia aparece com um título enganador, visto que, para além do corpus poético relativo a Portugal e ao Brasil, contempla igualmente a poesia da

África Lusófona. E nem sequer a declaração expressa na premissa de Francesco Stella, válida para todas as antologias (da área linguística francesa ou alemã, por exemplo), no sentido da necessidade da “inclusionione di sezioni postcoloniali” (p. 7), anula a exigência da indicação explícita do exacto conteúdo. Temos assim, no âmbito da colecção de antologias da poesia internacional, promovida pelo jornal *Repubblica* (iniciativa que não se pode deixar de louvar), um volume que compreende “tutto lo sviluppo di una letteratura poetica dalle origini alle ultime tendenze di fine millenio” (p. 7) relativamente à poesia portuguesa, à poesia brasileira e à poesia dos países africanos de língua portuguesa.

A “Introdução”, de Luciana Stegagno Picchio para as duas primeiras secções, e de Vincenzo Barca e Roberto Francavilla para a última, é exauriente e evidencia com grande clareza o evoluir das ideias literárias nos países da área linguística lusófona. Em relação à poesia portuguesa, deve notar-se, no entanto, algumas oscilações e ambiguidades relativamente a problemas de periodização e dos movimentos literá-

rios do século XX, sobretudo nos “capítulos” que a conhecida lusitanista intitulou “La rinvincita del Realismo” e “Brillano ancora”. O primeiro está ligado à escolha de Carlos de Oliveira e de Sebastião da Gama como os poetas que, na parte antológica, ilustram a poesia neo-realista, o que não deixa de estar em contradição com as razões apontadas na “Introdução”, onde justamente se apresenta Carlos de Oliveira como “poeta di preoccupazioni estetiche che lo indurrano a un continuo lavoro di riscrittura dei suoi testi” (p. 38). O segundo é um capítulo que mistura tendências e experiências (de Jorge de Sena a Ruy Cinatti, de David Mourão-Ferreira a Rui Belo, de Fernando Assis Pacheco a Al Berto e Natália Correia) sob um título tão pouco rigoroso e tão vazio de conteúdo crítico. Um caso particular diz respeito ao poeta Miguel Barbosa, posto em grande evidência no corpo da Antologia intitolado genericamente “Il Trenta” e que, como é lógico, não encontra na “Introdução” o espaço correspondente, aqui justificado apenas porque “molto presente nelle traduzioni italiane” (p. 42).

Todas as antologias, como se sabe, obedecem sempre às escolhas do antologador, aos parâmetros da sua leitura, que, porém, devem ser justificados. Tratando-se de um corpus que apresenta uma seleção que vai dos cancioneiros galego-portugueses até aos confins da contemporaneidade, há evidentemente autores consagrados por uma tradição literária já consolidada que talvez não merecessem a dura lei do esquecimento, como Bernardim Ribeiro ou Francisco Rodrigues Lobo. E como se trata de uma viagem poética que escolhe o “signo do mar” como sua isotopia privilegiada, é questionável a escolha do *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação* como paradigma do teatro-poesia de Gil Vicente, com a agravante da tradução de U. Serani, contrária, em muitos aspectos, ao espírito do texto gilvencentino, chegando a transformá-lo num texto blasfemo (“Dios de los cielos” agora “dio dei lari”). Mas é o corpo antológico relativo ao século XX o que suscita maiores discrepâncias e algumas reflexões quanto aos poetas representados. Deixando de parte o caso de Miguel Barbosa, já citado, não se percebe porque não

figuram alguns dos maiores poetas portugueses contemporâneos como Fernando Echevarría, Herberto Helder, Armando Silva Carvalho, Luiza Neto Jorge ou António Franco Alexandre, entre outros, quando se incluem figuras de estudiosos ilustres mas não relevantes em relação à poesia portuguesa, como é o caso de Helder Macedo e Yvette Centeno, para não falar da atribuição a José Saramago da função de “capofila” do capítulo “Poesia oggi”. O mesmo se deve referir relativamente à poesia brasileira, onde faltam os nomes indiscutíveis de Décio Pignatari, Hilda Hilst, Paulo Leminski ou de Cláudio Murilo (todos traduzidos em várias línguas), entre outros, embora se perceba menos a inclusão de Marcia Theophilo ou de Vera Lúcia de Oliveira (esta última como um dos grandes poetas “novíssimos”), por exemplo. E no que toca à poesia da “África Lusófona”, também se pode questionar a inclusão de Malangatana e Mia Couto entre os grandes poetas de Moçambique, cada um deles com um livro de poemas publicado, embora sejam conhecidos como notável pintor, o primeiro, e como gran-

de romancista, o segundo. Se se pretendia estabelecer um certo equilíbrio, no âmbito afro-lusófono, então poder-se-ia ter recorrido aos poetas Luís Carlos Patraquim e Eduardo White, esses sim poetas a pleno título, ainda que com nomes menos “sonantes” do que os escolhidos.

Cada autor (ou movimento) é precedido, na Antologia, por uma ficha bio-bibliográfica a cargo da própria Luciana Stegagno Picchio e de um grupo de colaboradores que nem sempre soube corresponder cabalmente à competência e rigor que a responsável nele terá depositado. Para além de algumas questões de pormenor, como a de atribuir a Bocage (p.159) o nome árcade de Ermano (sic) Sadino ou da ambiguidade com que se referem as *Conferências do Casino*, que aqui parecem ser obra exclusiva de Antero de Quental (p. 173), ambas de Guia Boni, os casos mais clamorosos dizem respeito aos poetas do século XX, sobre os quais não houve a necessária investigação. A título de exemplo, vejamos as fichas de Carlos de Oliveira, onde Renata Cusmai Belardinelli oferece uma leitura inaceitável da sua poesia, que pa-

rece não ter lido (p. 301); de David Mourão-Ferreira, com maior informação sobre o prosador e quase nada sobre quem publicou 15 livros de poesia (Vincenzo Barca, p. 326); de Fernando Assis Pacheco, esquecendo-se a produção poética anterior a 1991 (Vincenzo Barca, p. 337); de António Osório, poeta que merecia um discurso crítico mais aprofundado e sobre o qual bastaria a leitura da sua *Antologia Poética*, de 1994, ou o belíssimo texto que Eduardo Lourenço lhe dedicou já em 1984 (Guia Boni, p.409); de Manuel Alegre, cuja ficha é limitada aos seus dois primeiros livros, de 1965 e 1967, e por isso necessariamente condicionada por certos estereótipos hoje inaceitáveis (Guia Boni, p. 421). A estes exemplos há que acrescentar as fichas bio-bibliográficas sobre muitos dos poetas brasileiros, algumas reduzidas a quatro/cinco linhas com a simples enumeração de alguns títulos de livros (quase todas confiadas a Ruy Mar de Oliveira); e a que Vincenzo Barca elabora acerca de Mia Couto – de quem já traduziu, para italiano, os contos de *Cronicando* –, onde as originalíssimas soluções linguísticas e a in-

venção literária do Autor são curiosamente derivadas dos “strati piú nascosti del linguaggio infantile, modificando così il portoghese normativo” (p. 872). Apesar destas observações, a Antologia cumpre a função, não desprecianda, de difundir a poesia da área linguística lusófona entre um público alargado de leitores italianos, os quais poderão aprofundar o conhecimento de uma riquíssima experiência poética através da bibliografia – não actualizada mas muito mais ampla do que a que se oferece nas referidas fichas bio-bibliográficas –, que, por sua vez, inclui a bibliografia crítica considerada essencial sobre cada poeta e a indicação das traduções italianas, sectores estes, porém, com imensas lacunas: nota-se a ausência de textos críticos fundamentais e algumas traduções sem dúvida importantes, entre as quais se destacam as antologias *Poeti Brasiliani Contemporanei* (Venezia 1997), *Poeti Portoghesi Contemporanei*

(Venezia 1999), *Cuore numeroso*, de Carlos Drummond de Andrade (Roma 2002), para além da deficiente referência à antologia *Inchiostro nero che danza sulla carta. Antologia di poesia portoghese contemporanea* (Milano 2002) ou da completa ausência de notícias sobre traduções relativamente a alguns poetas, como no caso de Casimiro de Brito, por exemplo. Com uma ou outra omissão – é no mínimo estranho que se ignorem os trabalhos fundamentais de Giuseppe Tavani sobre a lírica galego-portuguesa –, seria injusto não relevar o contributo notável fornecido pelas notas bibliográficas aos estudiosos das relações culturais entre a Itália e os países de expressão portuguesa, ao mesmo tempo que representam, no seu conjunto, um indicador significativo da obra gigantesca que, com paixão e empenho científico, se foi produzindo no âmbito da lusitanística italiana. MANUEL SIMÕES