IX CONGRESSO APF
FUNCHAL 2008

LUSOFONIA
Tempo de Reciprocidades

4 a 9 de Agosto de 2008
Universidade da Madeira

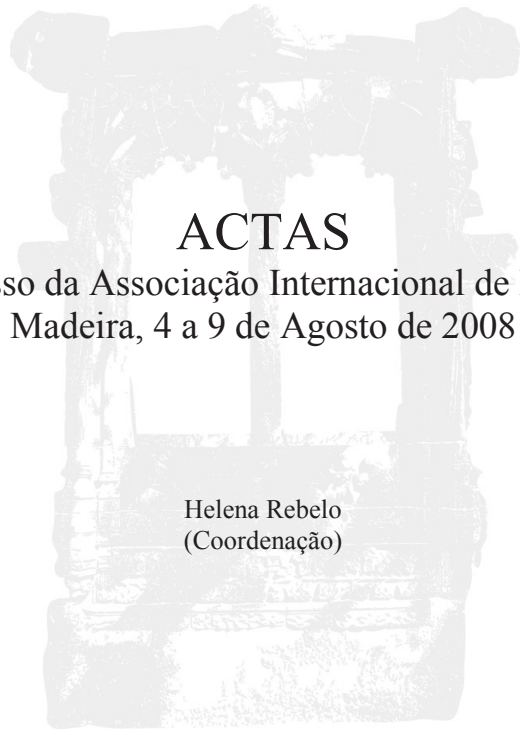
Helena Rebelo
(Coordenação)

Edições Afrontamento

ACTAS
VOLUME I

LUSOFONIA
TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume I



ACTAS

IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
Madeira, 4 a 9 de Agosto de 2008

Helena Rebelo
(Coordenação)

Edições Afrontamento

2011

LUSOFONIA
TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume I

Helena Rebelo
(Coordenação)

Selecção e Organização
LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos
LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento
CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

VOLUME I
LINGUÍSTICA
Língua portuguesa: migrações e trânsito
Uma língua, várias culturas: transposições e localizações

LITERATURA
Cartografias das diferenças
Ilhas e continentes: reciprocidades
Varia

Lusofonia: Tempo de Reciprocidades
Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Coordenação
Helena Rebelo
© 2011, Autores e Edições Afrontamento

Edição
Edições Afrontamento
Rua Costa Cabral, 859 | 4200 Porto
www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Selecção e Organização
Volume I
LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos
LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento
Volume II
CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

Patrocínios e apoios
Universidade da Madeira, **Associação Internacional de Lusitanistas**,
Direcção Regional dos Assuntos Culturais, **Funchal 500 Anos, E. E. M.**,
Fundação para a Ciência e Tecnologia (Programa FACC), **Instituto de Camões**.

Design
Mais Dicas Design – Projecção e Execução, Lda.
Estrada do Portinho, 94 | 9125-110 Caniço
Tel. e Fax: 291 600 850
E-mail: design@maisdicas.com

Colecção
Textos, 88

Edição n.º 1359

ISBN
978-972-36-1150-2

Depósito Legal:
323708/11

Impressão e Acabamento
Rainho & Neves, Lda
Santa Maria da Feira
geral@rainhoneves.pt

Volume I
1000 exemplares

Este livro compila algumas das comunicações apresentadas no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado na Universidade da Madeira, em Agosto de 2008. Os textos são da exclusiva responsabilidade dos respectivos autores, especialistas em Língua Portuguesa.

Março de 2011

Associação Internacional de Lusitanistas
www.lusitanistasail.net

DIRECÇÃO
2005-2008

Presidência
Regina Zilberman

Vice-presidência – Carlos Reis
Vice-presidência – Elias Torres Feijo
Secretaria e tesouraria – Maria da Glória Bordini

Vogais
Ana Mafalda Leite
Benjamin Abdala Junior
Cristina Robalo Cordeiro
Ettore Finazzi Agró
Fátima Ribeiro
Helena Rebelo
Maria del Carmen Villarino Prado
Sebastião Tavares de Pinho
Rolf Nagel
Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Conselho Fiscal
Laura Cavalcanti Padilha
M. Fátima Brauer-Figueiredo
Thomas Earle

Presidentes Honorários
Cleonice Berardinelli
Helder Macedo

ORGANIZAÇÃO
IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Funchal e Universidade da Madeira, de 4 a 9 de Agosto de 2008

Oradores Convidados
Sessão de Abertura: Tolentino Mendonça
Sessão de Encerramento: Isabel Pires de Lima

Comissão de Honra
Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, José Mariano Gago
Ministro da Cultura, José António Pinto Ribeiro
Reitor da Universidade da Madeira, Pedro Telhado Pereira
Representante da República, Antero Alves Monteiro Diniz
Presidente da Assembleia Legislativa Regional, José Miguel Mendonça
Presidente do Governo Regional, Alberto João Jardim
Presidente da Câmara do Funchal, Miguel Albuquerque
Comandante da Zona Militar da Madeira, João Miguel Castro Rosas Leitão
Bispo da Diocese do Funchal, António Carrilho
500 Anos do Funchal, Pedro Calado
Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Regina Zilberman

Direcção
Helena Rebelo (coord.)
Fernando Figueiredo
Thierry Proença dos Santos

Comissão Científica
Ana Isabel Moniz
Ana Margarida Falcão
Helena Rebelo
Maria Teresa Nascimento
Paulo Miguel Rodrigues

Comissão Executiva
Helena Rebelo
Leonor Coelho
Fernando Figueiredo

Comissão Financeira
Thierry Proença dos Santos
Paulo Miguel Rodrigues
Carla Cró

Em jeito de prefácio

Helena Rebelo
Coordenadora da Organização do IX Congresso da AIL

Tudo começou no ano de 2005, nas instalações da Universidade da Madeira (UMa), numas interessantíssimas sessões de trabalho para o Projecto Madeira. Século XX, *onde a Professora Doutora Maria Alzira Seixo incentivou o grupo de trabalho a participar no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), a fim de dar a conhecer, internacionalmente, o Projecto e de divulgar as investigações que se começavam a fazer. Aceitando o repto, alguns membros puseram-se a caminho de Santiago, cruzando os ares e os mares, traçando uma rota e estabelendo uma ponte entre o Arquipélago da Madeira e a Galiza, entre a ilha e o mundo lusófono que conflui num evento congregador.*

Em Julho desse ano, envolvidos por um calor abrasador e por ocasião das festividades de Santiago de Compostela, participámos no VIII Congresso, divulgando os nossos trabalhos, que acabaram por integrar as Actas desse Congresso (cf. publicação). Antes da Assembleia Geral da Associação, que teve lugar num sábado, no último dia de trabalhos, motivados pelo Professor Doutor Onésimo Teotónio de Almeida, decidimos candidatar a UMa à realização do IX Congresso da Associação. No impulso do momento, a ideia seduziu-nos e, sem temer o futuro, lançámo-nos numa aventura que apenas víamos como realidade. Nesse dia, não pensámos nos três anos de distância, nem parámos para imaginar peripécias ou obstáculos que pudessem ser pedra no caminho. Nada nos pararia. Nesse momento, projectando-nos em 2008, apenas sabíamos que seríamos capazes. Apresentada a candidatura, a par de outras, saímos vencedores. Era necessário regressar ao Arquipélago da Madeira e não descansar à sombra do nosso caminho.

Depois de dois exímios Professores terem acreditado em nós, após árduo trabalho, grande afinco, considerável perseverança e múltiplas dificuldades, de 4 a 9 de Agosto de 2008, a UMa acolheu mais de 250 participantes no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Foram dias intensos que cremos terem deixado, em todos, boas lembranças (cf. fotos DVD). Verdade seja dita que se chegámos a bom porto, até a meta pretendida, muito devemos a quem, no longo trajecto percorrido, nos auxiliou, confiando em nós e nas nossas capacidades. Generosamente, várias instituições e empresas apoiaram o Congresso. Evidentemente, o acompanhamento da Reitoria da UMa foi impresvindível. A amigável parceria estabelecida com a Empresa Municipal 500 Anos do Funchal, nomeadamente com o comissário, Francisco Faria Paulino, celebrando juntos os 500 anos da nossa capital de distrito, tornou-se fundamental. A semana de trabalho foi profícua, ficando todos a ganhar. Finalizado o Congresso, e dispersos de novo pelo mundo os lusitanistas, começámos, imediatamente, a trabalhar para a publicação das Actas, que exigiram enorme dedicação e bastante paciência. Cumprimos, assim, integralmente com o compromisso assumido em 2005. Tínhamos razão de não pensar nos obstáculos e nas pedras que se vão amontoando. Movidos pela força da vontade, fomos capazes. Depois de tudo realizado, fica a alegria da concretização e a experiência que nos leva a ficar na história da AIL.

Esta publicação em papel é, em si mesma, a prova do sucesso alcançado com o contributo de quantos nela participam. Torna-se um meio físico que dá espaço à expressão dos lusitanistas que vão tecendo laços de reciprocidades e mantendo uma rede de contactos profissionais, por vezes, pessoais, favorecidos pela nossa AIL. Figura, nos dois volumes, uma centena de artigos, organizada e seleccionada pelos membros da Organização, reagrupada em três áreas de estudo que congregam os temas do Congresso. Assim sendo, para a área da ***Linguística*** *(Língua portuguesa: migrações e trânsito, Uma língua, várias culturas: transposições e localizações), trabalharam Helena Rebelo e Thierry Proença dos Santos, para a da* ***Literatura*** *(Cartografias das diferenças, Ilhas e continentes: reciprocidades e* Varia*), Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo e Maria Teresa Nascimento e, para a da* ***Cultura*** *(Discurso artístico e modernidades, Efemérides, Património cultural e (re)edificação nacional), Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho e Paulo Miguel Rodrigues. A compilação dos textos por áreas cientificamente distintas e a sua disposição por ordem alfabética, a partir dos primeiros nomes dos autores, pretendem facilitar a consulta e agilizar a leitura. A acompanhar a publicação em papel encontra-se um DVD com fotografias tiradas durante as actividades do IX Congresso. Esta pareceu ser a forma mais adequada de as disponibilizar. Por um lado, servirão de recordação viva aos congressistas e, por outro, julgamos que darão vontade de participar em futuros encontros aos interessados em ler ou consultar estas actas. Optámos, também, por colocar neste DVD uma versão digital dos volumes das Actas. O formato digital permitirá, a quem o desejar, outro tipo de acesso ao material editado.*

Resta-nos agradecer a todos, especialmente à Professora Doutora Maria Alzira Seixo e ao Professor Doutor Onésimo Teotónio de Almeida, e desejar o melhor à Organização do X Congresso, que terá lugar em 2011, na Universidade do Algarve, a quem entregamos o testemunho para que, também ela, acreditando, consiga percorrer outra parte do caminho da AIL.

Pedro Telhado Pereira
Reitor da Universidade da Madeira
(2004-2009)

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Fernando Pessoa

Lembro-me perfeitamente, como se tivesse sido ontem, quando um grupo de docentes do Departamento de Estudos Românisticos veio falar comigo para me dizerem que tinham candidatado a nossa Universidade para ser o local da realização do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas e que tinha sido aceite. O entusiasmo como descreviam o Congresso que se tinha realizado em Santiago de Compostela e a vontade que mostravam para levarem a cabo a missão da organização do Congresso em 2008, fez-me aderir logo à ideia, para mais a Universidade celebrava 20 anos nesse ano.

As restrições financeiras que a Universidade atravessava levou-me a alertar, aquele embrião do que viria a ser a Comissão Organizadora, que a Universidade iria apoiar a Organização, mas que o apoio financeiro teria que ser procurado noutras fontes.

Nesse mesmo dia falei com o meu Gabinete para apoiar a iniciativa e que tudo fosse feito para ajudar a garantir o seu sucesso.

Tendo já organizado congressos da dimensão deste sabia do muito trabalho que havia pela frente, mas acreditei que a vontade é capaz de ultrapassar todos os obstáculos e não duvidei nunca da muita vontade e da capacidade dos organizadores.

Passaram-se meses e alguns colegas de outras Universidades iam-me alertando para as suas preocupações sobre a capacidade de se organizar tão grande evento por gente tão jovem. Fui-lhes sempre respondendo que o dia havia de chegar e a obra estaria feita.

Em Agosto de 2008, tudo estava pronto e cerca de 250 congressistas participaram no VIII Congresso, tendo sido um sucesso não só em termos científicos, mas também na parte social e organizacional. Para que tal acontecesse, houve muito trabalho que teve que ser feito pelos membros da Comissão Científica, Comissão Organizadora, Comissão Executiva e Comissão Financeira: Ana Isabel Moniz, Ana Margarida Falcão, Helena Rebelo, Maria Teresa Nascimento, Paulo Miguel Rodrigues, Fernando Figueiredo, Thierry Proença dos Santos e Leonor Coelho. A Universidade da Madeira agradece-lhes o empenho, a dedicação e o modo como "vestiram a camisola".

Infelizmente, não pude fazer este agradecimento pessoalmente no Congresso porque no dia da cerimónia de encerramento, onde tinha planeado fazê-lo, fui convocado para uma reunião com o Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, mas aqui fica neste livro de actas, que manterá no futuro o produto deste sonho tornado obra.

Elias Torres Feijó
Presidente da AIL em exercício

Se se percorrer a biografia congressual da AIL pode ver-se uma rota intensa e variada de lugares que vão constituindo, também, os seus símbolos. A Madeira do Atlântico, nos seus quinhentos anos do Funchal, está já nessa biografia com singularidade e destaque.

Parte do resultado daqueles trabalhos está aqui: é a investigadoras/es, docentes, leitoras e leitores em geral a quem corresponde o juízo científico. Do que foi o desenvolvimento do encontro, podemos dar fé nós, centos de congressistas para quem o IX Congresso fica como o espaço amável, o cuidado e a atenção ao pormenor; a dedicação permanente, o trabalho de equipa, a melhora constante. Valores que vão sendo incorporados e que, também, devem ser sinal de identidade e património da AIL, por que estaremos sempre gratos à coordenadora Profa. Helena Rebelo e aos membros da Direcção do mesmo, Profs. Fernando Figueiredo e Thierry Proença dos Santos, em cujas pessoas agradecemos a todo o grupo organizador.

Escrevo 'parte do resultado' porque outra, além do convívio entre os membros da AIL e o conhecimento, mesmo que superficial, da ilha, não é possível sintetizá-lo nas actas: ideias, intercâmbios, projectos conjuntos, reflexões para o futuro, isto tudo está nas malas de cada viajante, na bagagem de cada congressista que aproveita o tempo privilegiado de um Congresso como o da AIL para melhorar o seu trabalho.

Óbvio é o que direi: em termos pessoais, a minha lembrança do IX Congresso está ligada à confiança que os colegas tiveram a generosidade de depositar nas pessoas que constituem a Direcção da AIL e, particularmente, em mim: as pessoas que assumiram responsabilidades directivas comigo e as pessoas que, com o seu apoio tão alargado, nos lançaram o repto de consolidar a AIL como um espaço científico fluido na Lusofonia, onde os avanços que se produzem nos diferentes âmbitos de pesquisa, nas Ciências Humanas e, progressivamente, nas Ciências Sociais vinculadas às comunidades e grupos de língua portuguesa, sejam conhecidos e debatidos.

Nove Congressos são, na Associação Internacional de Lusitanistas, anúncio de vinte e cinco anos de vida. Ela será tão longa como o seu vigor e produtividade o permitirem. Esse é objectivo a que todos os associados e todas as associadas devemos aplicar-nos, num mundo científico em contínua mudança, preparados e preparadas para a inovação e o rigor académicos. Pela minha parte, ofereço o prometido como devido no Teatro Baltasar Dias: o compromisso de trabalho e lealdade para com a nossa Associação Internacional de Lusitanistas.

No Funchal, com a lusofonia

Regina Zilberman
Presidente da AIL cessante

A cidade do Funchal comemorava quinhentos anos desde sua fundação, e a Associação Internacional de Lusitanistas – AIL – aproximava-se de seus 25 anos de atividade contínua focada na divulgação de pesquisas relacionadas ao conhecimento e difusão das culturas de e em língua portuguesa. Nada melhor ou mais adequado do que celebrar os dois acontecimentos no Arquipélago da Madeira, uma das importantes estações do caminho marítimo que levou, a partir do século XV, os navegantes portugueses aos diferentes e variados confins do planeta Terra.

O Arquipélago da Madeira situa-se estrategicamente entre a Europa e a África; e constituiu, por longo tempo, concorrido entreposto entre o Velho e o Novo Mundo, para cujo desenvolvimento contribuiu com a tecnologia do cultivo do açúcar, uma das riquezas que fez atraente a ocupação da América lusitana, a partir do século XVI. Sua posição no mapa do Ocidente, sua história e sua cultura sintetizam, de certo modo, os objetivos da Associação Internacional de Lusitanistas, razão porque a realização do IX Congresso daquela entidade não poderia encontrar lugar mais apropriado. E foi o que ocorreu entre os dias 4 e 9 de agosto de 2008, nas dependências da Universidade da Madeira.

O projeto nasceu em julho de 2005, por ocasião do encerramento do VIII Congresso da AIL, realizado em outro espaço emblemático, a cidade de Santiago de Compostela, na Galícia, berço da cultura literária galaico-lusitana e uma das matrizes da língua portuguesa. Ao final daquele evento, um jovem e audacioso grupo propôs a Universidade da Madeira e a cidade do Funchal para hospedar o IX Congresso, e a assembleia, entusiasticamente, acolheu e aprovou o plano. Mas a transformação de um projeto bem intencionado em fato concreto requer equipe competente e responsável, assim como grupo de trabalho bem entrosado e admirador da matéria a qual se dedicará por quase cinco anos, desde a manifestação de intenção até a conclusão da tarefa, com a impressão e distribuição das atas relativas às comunicações científicas.

A matéria, no caso, era a Lusofonia, o objeto que unifica os sócios da Associação Internacional de Lusitanistas e dos demais investigadores vinculados a essa área de conhecimento. A equipe coordenada por Helena Rebelo, e que congregava Ana Isabel Moniz, Ana Margarida Falcão, Fernando Figueiredo, Leonor Coelho, Maria Teresa Nascimento, Paulo Miguel Rodrigues e Thierry Proença dos Santos, possuía todas as virtudes esperadas: composta por professores jovens, aceitou com galhardia o desafio do trabalho inovador e produziu um congresso irrepreensível, que agradou todos que tomaram parte do evento, pela qualidade tanto da organização científica, quanto das atividades suplementares, que incluíram visitas a locais de importância histórica, cultural e ecológica.

Por ocasião do IX Congresso, a assembleia geral elegeu a nova diretoria da AIL, entidade presidida desde então por Elias Torres Feijo, da Universidade de Santiago de Compostela. Dessa maneira, encerrou-se nosso mandato, exercido com o apoio de Maria da Glória Bordini, secretária e tesoureira, e de Carlos Reis e Elias Torres Feijo, respectivamente primeiro e segundo vice-presidentes de nossa Asso-

ciação. Assim como, nesta apresentação às atas que fecham o quadro de responsabilidades relativas ao IX Congresso da AIL, aproveitamos o ensejo para cumprimentar Helena Rebelo e seu grupo da Universidade da Madeira pelo feito concretizado na realização do evento de agosto de 2008 e na impressão do material então exposto verbalmente e discutido pela audiência, valemo-nos da oportunidade para agradecer aos membros da diretoria findante, da qual também participaram os presidente e vice-presidentes honorários, Helder Macedo e Cleonice Berardinelli, os vogais Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Junior, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi Agró, Fátima Ribeiro, Helena Rebelo, Maria del Carmen Villarino Prado, Sebastião Tavares de Pinho, Rolf Nagel e Teresa Cristina Cerdeira da Silva, e os membros do Conselho Fiscal, Laura Cavalcanti Padilha, Maria de Fátima Brauer-Figueiredo e Thomas Earle, o trabalho cooperativo que facultou à AIL levar adiante os ideais de seus fundadores, expressos há 25 anos atrás.

Intervenção na Sessão de Abertura do IX Congresso da AIL, em representação de sua Excelência, o Senhor Presidente do Governo Regional da Madeira

Francisco Fernandes
Secretário Regional da Educação e Cultura da Região Autónoma da Madeira

Incumbe-me Sua Excelência, o Senhor Presidente do Governo Regional da Madeira, Doutor Alberto João Jardim, não só de agradecer o convite que lhe endereçaram para testemunhar a abertura deste Congresso, mas também de lhes dar público testemunho do apreço que nutre por quantos, nos meios académicos internacionais, pugnam pela preservação e pelo desenvolvimento da Língua Portuguesa, no mundo. É, para nós, uma felicidade o facto de a Madeira ter sido escolhida para a realização da IX edição deste Congresso.

Com a sua longa tradição de cosmopolitismo social, a Madeira é um secular destino turístico, uma terra de emigrantes e, hoje, um destino de imigrantes. Aposta, cada vez mais, em tornar-se um destino de referência intelectual e científica. Daí que as minhas primeiras palavras sejam de agradecimento. Vão para aqueles que, tendo candidatado a Madeira à organização deste evento, superaram todos os obstáculos, tornando possível a presença, aqui, de congressistas de todo o mundo, com a motivação comum da Língua Portuguesa e do lusitanismo.

Ao analisar a temática e a natureza das intervenções previstas, ocorreu-me procurar os pontos comuns, ou de eventual conflito, entre os objectivos prosseguidos pela Associação Internacional de Lusitanistas e os temas, actualmente, candentes, como a interculturalidade e a globalização, tocando, aqui e ali, a nossa realidade insular. A particularidade de nos encontrarmos na Europa condiciona um pouco a análise e os exemplos, mas não creio que transfigure o essencial do que quero transmitir.

Na Europa, onde antes havia fronteiras guardadas por agentes armados, há, hoje, um rectângulo azul com doze estrelas douradas, dispostas em círculo, e a expressão "bem-vindo", escrita em várias línguas. Babel já não é mais um castigo divino para confundir a Humanidade. É, antes, um desígnio comum e uma forma de respeito pela identidade dos povos e um apelo à interculturalidade. Na Europa alargada a 27 países, existem 20 línguas oficiais (Alemão, Checo, Dinamarquês, Esloveno, Eslovaco, Espanhol, Estónio, Finlandês, Francês, Grego, Holandês, Húngaro, Inglês, Italiano, Letão, Lituano, Maltês, Polaco, Português e Sueco). Segundo dados estatísticos europeus, a língua materna mais falada, na Europa, é o Alemão, com 27% de falantes, e as línguas não maternas mais usadas são o inglês, com 47%, o Alemão, com 32%, o Francês, com 28%, o Italiano, com 18%, e o Espanhol, com 15%.

Metade da Europa é multilingue, isto é, 45% dos cidadãos europeus conseguem manter uma conversação noutra língua, mas, enquanto no Luxemburgo a totalidade da população fala outra língua, além da materna, em Portugal, no Reino Unido e na Irlanda, apenas um terço o consegue fazer. Acrescento que as línguas que os cidadãos da Europa consideram mais "úteis" são o Inglês, com 69%, o Francês, com 37%, e o Alemão, com 26%. Se nos deslocarmos para a escala do planeta, estamos a falar de quase 7 000 línguas e outras tantas variedades ou dialectos, sendo certo, porém, que estatísticas que julgamos fidedignas colocam o Português, como a 4ª

língua mais falada no mundo, com 215 milhões de pessoas, depois do Mandarim, com 885 milhões, do Inglês, com 322 milhões, e do Espanhol, com 266 milhões.

O Conselho da Europa, na sua recente determinação relativa à aprendizagem ao longo da vida, coloca a língua materna na primeira das prioridades, logo seguida do domínio de, pelo menos, uma língua estrangeira. A título exemplificativo, uma professora de Educação Física, numa escola da periferia de Lisboa, contou-me que, um dia, ao circular no recreio dos alunos, havia vários grupos de alunos a conversar. Ao percorrer o recreio, ouviu falar crioulo, Romeno, Russo, entre outras línguas. Não encontrou nenhum grupo que falasse Português.

Importa, neste momento, trazer à colação a realidade demográfica dos nossos dias. Lembro, em particular, aquilo que se passa no mundo, consoante o nível de desenvolvimento e rendimento, no que toca às taxas de fertilidade. Entre nós, a mera análise dos indicadores demográficos não deixa esconder que o espaço onde no encontramos – a Europa – está em franca recessão das taxas de natalidade. Na Madeira, nascem, nos tempos actuais, de 35% a 40% das crianças que nasciam nos anos 60/70 do século passado. Este facto, aliado à longevidade, teve uma consequência evidente: a pirâmide de idades, já foi mesmo uma pirâmide, mas, agora, parece um ananás! A questão que se põe é se a nossa sociedade está preparada para a presença e para o convívio com outras culturas, embora preservando a sua. Por exemplo, nas escolas da Madeira, é sabido que convivem 56 nacionalidades diferentes.

É por tudo isso que uma Associação como a dos Lusitanisats, que junta cerca de 1000 intelectuais de todo o mundo e de mais de 30 países, tem pela frente a enorme tarefa de fomentar o estudo da Língua Portuguesa, da Literatura e da Cultura dos países de Língua Portuguesa. É um parceiro imprescindível para o desenvolvimento linguístico, para o fomento da interculturalidade e para obstar aos efeitos perniciosos da globalização, dominada por culturas economicamente mais fortes.

Por tudo isso, deixo, aos congressistas, um voto de sucesso no desenvolvimento dos trabalhos e na divulgação das respectivas actas, recuperando uma expansão, e importância, que, a partir do século XV, deu os primeiros e decisivos passos. Avançou de forma particular numa epopeia iniciada precisamente na Madeira e, daqui para todo o mundo, queremos deixar o sinal inequívoco do nosso lusitanismo.

Muito obrigado!

Universidade, Humanidades, Cultura: novos desafios/novas oportunidades Intervenção na Sessão de Encerramento do IX Congresso da AIL

Isabel Pires de Lima
Universidade do Porto

Para alguém que só tem um martelo
todos os problemas se parecem com pregos.
Mark Twain

A reflexão que me proponho fazer desenvolve-se em cinco momentos:

1- Começarei por recordar brevemente a função social e cultural das Universidades ao longo dos tempos, no sentido de colocar a questão que quero convocar: a de um novo espaço de afirmação das Artes e das Ciências Sociais e Humanas na Universidade.
2- Relembrarei, depois, a importância do papel cultural da Universidade em tempos de transversalidade de saberes e de internacionalização da informação.
3- Reportar-me-ei, de seguida, sempre rapidamente, à afirmação ainda não consensualmente aceite de um novo paradigma social para a cultura.
4- Deter-me-ei, então, na emergência do que se pode designar como sendo uma nova "Idade Criativa" e nas indústrias criativas, designadamente na Europa.
5- Por fim, procurarei salientar como esta nova "Idade Criativa" pode constituir um desafio e uma oportunidade para as Artes e as Ciências Sociais e Humanas no seio da Universidade.

1. As primeiras universidades no Ocidente, foram, como sabemos, da responsabilidade da Igreja e constituíram uma espécie de *upgrade* das escolas monásticas suas antecessoras. A sua criação decorreu, então, do crescente profissionalismo da sociedade em geral na Europa, a partir do século XII, sentindo a Igreja a necessidade de acompanhar essa especialização, preparando os seus membros para responder às crescentes necessidades de influência social, nomeadamente no domínio cultural, com o chamado Renascimento. Do ensino monástico, preocupado essencialmente com o conhecimento da liturgia, passando pelo ensino ministrado nas grandes catedrais de então – direito canónico e estudo dos sacramentos –, o ensino universitário medieval estrutura-se, na sequência da reforma gregoriana, em torno de um plano de estudos sobejamente conhecido – o *trivium* e o *quadrivium* – evidenciando já preocupações de carácter comunicacional com um raio de acção e de interlocutores bem mais alargado, assim como preocupações relativas ao conhecimento do mundo físico, da realidade material, embora, obviamente, mais aqui do que ali, sempre marcadas pelo paradigma da verdade bíblica.

Este paradigma manter-se-ia até ao século XIX, com alterações significativas ao longo dos séculos, evidentemente, fruto das grandes rupturas históricas entretanto ocorridas, desde logo com o Renascimento, depois com a Reforma e a Contra-Reforma, os Descobrimentos, o Iluminismo, e outras que seria fastidioso e estar aqui a explicitar perante vós. É, de facto, na viragem dos séculos século XIX para o XX que, em França e na Alemanha, arranca o modelo de universidade que durante o século XX se manterá, com a criação de laboratórios para investigação científica, de seminários como forma de organização curricular, para além, claro, da valorização da liberdade racional na aventura da compreensão da realidade. Já o final do século XX revelar-nos-á uma grande diversidade de instituições universitárias e de ensino superior em todo o mundo, quer no que respeita ao seu número quer à sua personalidade jurídica quer, em última análise, quanto ao seu real impacto e subsequente prestígio sociais.

Em resumo, no Ocidente predominou, ao longo dos tempos, um modelo de universidade e de ensino superior centrado na transmissão do conhecimento científico, digamos, "puro", muitas vezes para pouco mais do que consumo interno, monoliticamente organizado na reprodução de um saber exclusivo, cultivando a distância entre o segredo da investigação e as prosaicas necessidades do desenvolvimento social. Porém, hoje, tudo indica que terá passado o tempo das universidades enquanto centros exclusivos do conhecimento e de reprodução de um saber canónico e disso é sinal também a aludida diversidade. E na universidade de hoje não se estará em vias de regressar a um saber mais universal, porque de novo mais transversal e interdisciplinar? E as ciências sociais e humanas a par das Belas Artes e das velhas Humanidades não terão oportunidade de voltar a ganhar espaço, lugar e relevância?

2. Se há evidências na compreensão do papel do saber e do conhecimento na nossa história europeia, uma delas será a de que mesmo grandes quantidades de conhecimento são inúteis se não forem eficazmente comunicadas. As universidades são cada vez mais disseminadoras de conhecimento para sectores variados e alargados da sociedade e não rigorosas transmissoras de conhecimentos para o número restrito dos seus alunos. Claro que hoje, certamente na sequência da experiência de três anos como ministra da Cultura do actual Governo português, estarei mais atenta a esta dimensão abrangentemente cultural da Universidade e não apenas ou sobretudo ao seu insubstituível estatuto de instituição formal de ensino superior. Mas também, porque fui adquirindo a convicção de que os grandes desafios e as igualmente grandes perplexidades que se lhe colocam hoje passam muito pelo revigoramento da referida dimensão cultural.

Daí o meu interesse em reflectir um pouco sobre o papel da Universidade e das escolas de ensino superior como centros difusores e indutores de cultura. Entendo cultura, é claro, como indissociável do conhecimento, da inovação e do desenvolvimento pessoal e colectivo. Interessa-me, pois, repensar o papel das universidades não como *loci* de saber exclusivo, reprodutivo, estruturalmente monolíticas na sua organização e no seu funcionamento mas como centros polivalentes prospectivos nas metas, inovadores nos processos e nos métodos, ágeis e eficazes nas respostas.

A existência de institutos de investigação, de centros de estudos, de gabinetes especializados, de unidades de acção, de centros de competência, onde os profissionais não são agregados em departamentos ou divisões disciplinares científicas tradicionais mas por grupos de áreas de conhecimento afins, são com certeza sinais da compreensão por parte das instituições universitárias das novas interpelações a que

estão sujeitas em tempos de internacionalização e globalização assentes, como sabemos, nas migrações humanas, na internacionalização das transacções – e não só económicas – na fluidez do capital e na integração dos mercados financeiros. E este novo tipo de organização, que a Universidade em mudança se vê forçada a privilegiar e potenciar, pode ser favorável a um renascimento da área das ciências humanas e sociais, assim saibamos nós, professores e investigadores dessas áreas, apreender os sinais e responder aos desafios que os novos paradigmas que se abrem para a cultura nos colocam na Europa e no mundo dos nossos dias.

3. A cultura, é consabido, tem uma multiplicidade de acepções. No sentido mais lato, abrange todas as actividades, formas e estratégias de vida de uma população, as práticas quotidianas, as actividades produtivas e as de lazer, a relação com a terra e com o clima, os valores, as crenças, os usos e costumes, as tradições, os testemunhos patrimoniais de génio e criatividade na história e na actualidade… Neste sentido, tudo na vida traz a marca da cultura a que pertencemos e é inseparável desta.

Mas há uma outra acepção de Cultura, de sentido mais estrito, que se reporta ao chamado sector cultural e onde cabe o chamado património imaterial (constituído pela língua, pelos seus dialectos e pelas tradições etnográficas e antropológicas), a paisagem cultural, o património histórico edificado, o património móvel e documental (conservado nos museus, bibliotecas, cinematecas e arquivos), e, é claro, todo aquele conjunto diversificado de actividades de criação, comunicação, difusão e recepção ligadas às diferentes artes: literatura, música, teatro, dança, cinema e audiovisual, artes plásticas, arquitectura, design, artes ditas digitais e manifestações híbridas ou ecléticas transversais a várias delas.

Ora, o sector cultural atravessa profundas transformações que decorrem tanto da própria dinâmica de criatividade que lhe é intrínseca, como, de igual modo, da rápida evolução tecnológica e do respectivo impacto na produção e na difusão de bens culturais e está a ganhar consciência da sua importância económica crescente e a constatar a relevância de contribuir para uma maior percepção pública e visibilidade de tudo quanto ele representa enquanto factor de desenvolvimento das sociedades contemporâneas.

Deixou-se de poder olhar para a Cultura apenas nas suas dimensões espiritual e lúdica. Hoje, a Cultura requer um olhar multifacetado e transversal que é simultaneamente político, social e económico, representando um eixo fundamental no desenvolvimento e definição das estratégias económicas, sociais, tecnológicas e educacionais que visam estimular a produção de conteúdos criativos inovadores, os quais representam hoje um crucial factor produtor de riqueza e competitividade.

Complementarmente, é já bastante consensual a ideia de que a cultura não é aquilo de que se deve tratar quando tudo o resto, tido como prioritário para o desenvolvimento, já está tratado, uma cereja com que se remata o bolo, para passar a ser entendida como um factor angular de desenvolvimento social e económico. Na sua dupla dimensão de criação e de fruição passou a ser encarada como promotora da abertura das populações a novos conhecimentos e a realidades outras, criando massa crítica, essencial para a transformação e/ou qualificação do tecido económico e social.

A cultura fortalece a identidade, afirma as diferenças locais e nacionais, defende um património físico, linguístico e imaterial e, simultaneamente, projecta para o outro, quando revitalizada pela experiência da contemporaneidade. E por aqui a cultura também é mobilizadora da inovação.

4. A criatividade tornou-se um eixo orientador do crescimento económico e a nova "Idade Criativa" está neste momento a sobrepor-se a uma Idade Industrial ou pós-industrial. A transformação em curso baseia-se em inteligência humana, conhecimento e criatividade, e faz uso de novas matérias-primas. Estas últimas, que englobam informação, propriedade industrial, capital intelectual e criativo, são necessárias à sobrevivência e ao crescimento económico na era da concorrência global.

A criatividade entendida, de um modo conciso, como a capacidade de produção que se manifesta pela originalidade inventiva, a capacidade de pensar a realidade comum de um modo diferente, essa capacidade pode ocorrer, e ocorre frequentemente como sabemos, individualmente, mas ficando-se a este nível não pode produzir grande impacto económico. Porém, a inovação ocorre sempre na interface e alavanca a criatividade gerada a montante para que possa originar impacto económico. Inovação e criatividade encontram-se, pois, de mãos dadas. Não é por acaso que a UE entendeu, já em 2001, que melhorar a eficácia em inovação é crucial para se atingir a meta então estabelecida pela chamada "Estratégia de Lisboa para a Competitividade, Crescimento e Emprego" de tornar a UE a mais competitiva e dinâmica economia baseada no conhecimento até ao final da década.

Nos últimos anos, as indústrias criativas tornaram-se numa fonte importante de desenvolvimento económico e social, com uma posição cada vez mais forte ao nível do comércio mundial de todos os países, ditos desenvolvidos ou em desenvolvimento. Neste momento, entre 25 a 30% dos trabalhadores dos países mais industrializados do mundo trabalham no sector criativo em diversas áreas do conhecimento tais como a economia, as ciências, as engenharias, as indústrias de base tecnológica, as artes, a arquitectura, o design.

Um estudo encomendado pela Comissão Europeia sobre a Economia da Cultura (dois termos que raramente apareciam conjugados) e tornado público em finais de 2006, revelou alguns números surpreendentes de quantificação da repercussão socioeconómica dos sectores criativo e cultural na UE. O estudo em causa, importa lembrá-lo, abrange o sector cultural tradicional, digamos assim, (artes visuais e performativas, património móvel e imóvel), as indústrias criativas (cinema, vídeo, rádio e tv, videogramas, música, livro e imprensa), actividades criativas (do tipo design, arquitectura) e o impacto do sector cultural no desenvolvimento das indústrias com ele relacionadas como o turismo cultural, as indústrias TIC (PCs, MP3). Os números são reveladores e por isso vos canso enunciando alguns: em 2003 (numa UE ainda a 25), a economia da cultura representou 2,6% do PIB europeu (chegou a 5% nos países mais desenvolvidos – França e Reino Unido, p. ex.; 1,4% em Portugal), isto é, mais do que o sector automóvel, do que o sector imobiliário, do que o sector têxtil; entre 1999-2003, a economia da cultura cresceu 19,7%, isto é, 12,3% mais do que a taxa média de crescimento; em 2004, empregava cerca de 6 milhões de pessoas, correspondendo a 3,1% do emprego na então Europa a 25 e, num quadro de recessão do emprego, cresceu, entre 2002 e 2004, quase 2%.

Nas suas conclusões, ao analisar o papel da Cultura na prossecução dos objectivos da já citada Estratégia de Lisboa, o referido estudo sublinha pela primeira vez nos 50 anos de história da UE a sua especial importância do contributo cultural para a Inovação, o Emprego e a Competitividade.

Na verdade, hoje, a inovação em todos os sectores da Economia requer uma base de criatividade dentro do processo conjugado das ideias, aptidões, tecnologias e processos de gestão, de organização e de produção. A capacidade de competir e

prosperar presentemente na economia global não se limita apenas ao esforço de troca de bens e serviços ou ao fluxo de capital e investimento: baseia-se cada vez mais na habilidade das nações em atrair, reter e desenvolver pessoas criativas. Para muitos especialistas, a competitividade futura vai depender dos chamados **3 T's** do crescimento económico – Tecnologia, Talento e Tolerância.

– A Tecnologia é elemento central como função de concentração de inovação e gera progresso tecnológico e crescimento a longo-prazo.

– O Talento é importante porque reflecte a existência de recursos humanos capacitados para os desafios da inovação e da produtividade no médio e longo prazos, os quais requerem competências criativas.

– A Tolerância, não no sentido de presunção de superioridade condescendente mas, sim, no sentido de capacidade de diálogo com as diferenças do Outro, afecta a possibilidade das nações e regiões mobilizarem a sua própria capacidade criativa e competirem em termos de talento criativo. Quanto mais aberta e tolerante for uma cidade, região ou nação, mais fácil será atrair e gerar talento, e desde Darwin sabemos que a diversidade é fonte de expansão criativa.

Os membros dos núcleos criativos estão em locais que possuem estes elementos, e cada um destes elementos é necessário mas não suficiente. Isto é, para atrair pessoas criativas, gerar inovação e estimular o desenvolvimento económico, um lugar deve conter, como referimos, os três T's.

A criatividade está, enfim, a tornar-se num *input* cada vez mais importante no processo produtivo de todos os bens e serviços, mas há um grupo de actividades nas quais é usada com uma especificidade profissional de elevado grau: as Indústrias Criativas.

As Indústrias Criativas constroem-se sobre actividades que têm a sua origem na criatividade, competências e talento individual, com potencial para a criação de trabalho e riqueza através da geração e exploração da propriedade intelectual ou, dito de outro modo, que me importa aqui realçar, têm por base indivíduos com capacidades criativas e artísticas, em aliança com gestores e profissionais da área tecnológica, que fazem produtos vendáveis e cujo valor económico reside nas suas propriedades culturais (ou intelectuais).

O conceito de Indústrias Criativas é variável, pode ser diferente de país para país, mas inclui aquelas indústrias em que a criatividade é incorporada no núcleo do negócio, sim, eu repito, do negócio. Assim, estas indústrias são simultaneamente Arte, Ciência e Negócio e incluem sectores chave tão diversos como publicidade, arquitectura, mercado de artes e antiguidades, design, moda, filmes e audiovisual, design gráfico, software educacional e de lazer, música ao vivo e gravada, artes performativas e entretenimento, televisão, rádio e internet, escrita e publicação. E claro, a gestão do património cultural móvel e imóvel e o turismo são também identificados como estando próximos das Indústrias Criativas. E repare-se que todos estes sectores têm o potencial de gerar emprego e riqueza através da exploração da propriedade intelectual.

As Indústrias Criativas funcionam ainda como catalisadores de outros sectores económicos. Revelando-se trans-sectoriais, trans-profissionais e trans-governamentais, provocam um impacto positivo a vários níveis: junto dos agentes criativos, junto de outros sectores da economia (tais como transportes e logística, comércio e serviços), na economia do país e na qualidade de vida (ao permitir uma vida cultural intensa). De facto, a criatividade gera benefícios quer ao nível do indivíduo, origi-

nando bem-estar e satisfação, quer ao nível das organizações e da sociedade, induzindo o surgimento de ideias inspiradoras e inovadoras que afectam positivamente a produção e o desenvolvimento social.

Na Sociedade Criativa a preocupação e o favorecimento de atitudes criativas devem ser estendidos a todas as profissões e actividades criativas, e não apenas àquelas que compõem o núcleo da criatividade (como as Indústrias Criativas). Deve existir um efeito de contágio que potencie o efeito multiplicador destas indústrias, beneficiando toda e economia e toda a sociedade.

5. Ora as universidades e outras instituições de ensino superior e de investigação – e era este o ponto aonde pretendia chegar – são um parceiro indispensável na construção das Sociedades Criativas pela sua capacidade em investir em Investigação e Desenvolvimento, gerando Conhecimento, isto é, gerando pensamento e tecnologia. Mas não há tecnologia sem pensamento e o pensamento só evolui pensando-se a si próprio. Ora aqui as Ciências Sociais e Humanas e as Artes têm um papel angular que volta a ser reconhecido, embora, bem sei, com muita parcimónia em Portugal, e na Europa em geral, diga-se, com poucas e honrosas excepções, mas com renovada atenção, – e não por acaso – em países tecnologicamente muito evoluídos, como os EUA.

Creio, porém, que trabalhar no momento actual naquelas instituições e nestas áreas implica uma atitude porventura algo diferente da que foi dominante nas Faculdades de Letras, de Belas-Artes e de Ciências Sociais e Humanas, no século passado, isto é, até há muito pouco tempo atrás – uma tendência para a especialização, se não para a hiper-especialização, para o acantonamento em campos cada vez mais restritos, que a nível das organizações teve como última bandeira no universo português, pelo menos, a departamentalização… Com efeito hoje, como acima foi lembrado, a dinâmica social e económica e a produção do pensamento e do conhecimento não se conjugam mais com as divisões disciplinares científicas tradicionais, daí decorrendo a necessidade de novas formas de organização que a comunidade universitária ainda não terá sido capaz de definir e estabelecer talvez porque não foi ainda capaz de o admitir. A nós que trabalhamos nestas áreas do conhecimento, com vocação nem sempre aproveitada para a interdisciplinaridade, destinados a sermos trânsfugas dos saberes, cabe-nos não desperdiçar a oportunidade que o momento a meu ver comporta. Hoje mais do que nunca é verdadeiro aquele princípio segundo o qual quem só sabe de economia, ou de matemática ou de literatura, por hipótese, nem de economia, de matemática ou de literatura sabe.

A qualificação para a versatilidade, para a diferenciação, para a conceptualização da qualidade é por certo uma apetência por excelência das nossas áreas de saber e num mercado de bens e serviços cada vez mais concorrencial, a competitividade já não passa só pelos parâmetros tradicionais de preço e tecnologia, passa fundamentalmente pela diferenciação e pela qualidade desses bens e serviços. E esta dimensão imaterial é gerada por empresas e trabalhadores com criatividade, uma criatividade para a qual decisivamente contribui a educação cultural e artística e a formação humanística e social. Estas áreas de educação e formação em que nós nos movemos são especialmente aptas para reforçar e desenvolver muitos dos ingredientes constitutivos do talento criativo – a capacidade para pensar em termos de resolução de problemas, o domínio das metodologias de projecto, o gosto pela mudança, a capacidade para reagir ao imprevisto, a facilidade na exploração do pensamento divergente.

A Sociedade Criativa de amanhã, de amanhã, não, de hoje, pois de facto ela já aqui está mesmo que alguns persistam em não a reconhecer, exigirá cada vez apetências daquele tipo. Os estudantes procurar-nos-ão tanto mais quanto formos capazes de promover a capacitação dessas competências. Aliás o estudo acima referido sobre economia da cultura no seio da UE indica que o emprego cultural revela uma natureza atípica o que, para muitos observadores, indicia as características do emprego do futuro: flexibilidade, orientação por projectos, requerendo mobilidade e elevados padrões de habilitações e formação.

Interpelo-vos: Não estará contemplada, nestes enormes desafios que a Cultura está a ser chamada a desempenhar, uma grande oportunidade de viragem para o ensino artístico e para as ciências sociais e humanas?

Gostaria, caros colegas, de afirmar sem equívocos antes de terminar, que não pretendi, nem pretendo, reduzir a cultura e a criatividade à categoria de relevantes motores de crescimento económico, que de facto são, e que estou bem consciente de que o seu alcance ultrapassa largamente os vectores mensuráveis em números ou indicadores de competitividade qua aqui procurei trazer. Têm ambas uma especificidade que não devemos deixar de reclamar constantemente. António Damásio, numa Conferência da UNESCO sobre educação artística, realizada em 2006, em Lisboa, salientava, por exemplo, a necessidade de fortalecer a educação artística para a construção de uma sociedade mais inclusiva e mais congregadora da diversidade como terá forçosamente que ser a sociedade do futuro (que o presente anuncia), multicultural e vivendo em paz. E mais, acrescentava ele que as narrativas sociais e éticas que perseguimos na sequência do colapso das grandes narrativas em que crescemos social e individualmente, só podem ser exercitadas através das ciências sociais e das artes. É exactamente o reconhecimento dessa especificidade que me conduz à persistente defesa da promoção de políticas públicas de apoio às artes e à salvaguarda e revitalização do património cultural, defesa que, como é sabido, o pensamento liberal procura contestar. E é também esse reconhecimento que me faz reclamar a necessidade premente de não desperdiçarmos os novos desafios e as novas oportunidades que neste quadro se abrem na Universidade e no ensino superior à revalorização e ao incremento das Artes e das Ciências Sociais e Humanas. Não se tratará também, da nossa parte, de nos empenharmos na subversão criativa do aforismo de Mark Twain que usei como epígrafe segundo o qual "Para alguém que só tem um martelo todos os problemas se parecem com pregos"?

LINGUÍSTICA

Língua portuguesa: migrações e trânsito

Uma língua, várias culturas: transposições e localizações

Helena Rebelo

Thierry Proença dos Santos

Língua portuguesa: migrações e trânsito

As locuções adverbiais nos dicionários trilingues seiscentistas portugueses[*]

Amparo Ricós Vidal
Universitat de València (Espanha)

Palavras-chave: fraseologia, dicionários, locuções, advérbios, português, período clássico
Resumo: Neste trabalho destaca-se a importância dos dicionários trilingues seiscentistas na fixação e consolidação das locuções adverbiais no português. Também se torna evidente a necessidade de incorporar estas fontes lexicográficas no âmbito da fraseologia histórica e dos estudos contrastivos entre o português e o espanhol. Da análise do *corpus*, pode-se concluir que o tratamento lexicográfico destas unidades é comum a outras lexicografias europeias, devido provavelmente às fontes comuns; e, no que concerne às estruturas, é relevante salientar que se mantém para esta época as estruturas básicas existentes nos inícios do idioma.

1. Como acontece com o espanhol, da análise das gramáticas portuguesas do período que abrange de 1536 ao 1770, salienta-se que não há unanimidade ao delimitarem as partes da oração, sobretudo as classes de palavras consideradas indeclináveis. Em geral, prosseguindo a tradição greco-latina, todas as gramáticas reconhecem o advérbio como parte da oração, embora algumas delas incorporem a interjeição nesta categoria.

Ao comparar as referências às unidades pluriverbais chamadas locuções adverbiais nas gramáticas espanholas (Gómez, 2003) e nas gramáticas portuguesas (Ricós, 2008), destaca-se a data tardia em que se incorporam na gramaticografia lusa. Chama a atenção, sobretudo, o esquecimento destas construções nos autores anteriores ao século XVIII, como João de Barros, gramático que não menciona este tipo de estruturas, apesar de que conhecia muito bem a obra de Nebrija (Buescu, 1984), autor que, pela primeira vez para o espanhol, fala de "advérbios por rodeo" (Gómez, 2003). Contudo, a presença das locuções adverbiais, sob o nome de advérbios, é constante entre os exemplos destes autores e em outras gramáticas portuguesas quinhentistas e seiscentistas, independentemente de que o conceito ou a ideia de locução adverbial apareça com posterioridade na historiografia portuguesa[1].

Além disso, para o historiador da língua, em particular, para o especialista em fraseologia histórica, torna-se imprescindível recorrer aos dicionários do passado. Se o objeto de estudo é o processo pelo qual várias unidades léxicais se fixam, se gramaticalizam, adquirem coesão léxical e formam dessa maneira uma unidade fraseológica, os dicionários convertem-se em instrumentos relevantes na pesquisa, dado que são fontes básicas e testemunhos que apresentam uma codificação lexical e que permitem estabelecer variantes num marco temporal (Quilis, 2008).

---

[*] Este trabalho insere-se no Projeto de investigação HUM2005-02879/FILO, intitulado *Historia, codificación y fijeza de las locuciones adverbiales en un segmento temporal del español (1492-1596)*, sob a direção da Dra. Maria Teresa Echenique e financiado pelo Ministerio de Educación y Ciencia.

[1] Assim, até Jerónimo Contador de Argote (1721) e António José dos Reis Lobato (1770) os gramáticos não se aperceberam de que estavam diante de unidades fixas e de outros meios de exprimir valores circunstanciais. Será Soares Barbosa em 1822, quem alterará toda a teoria tradicional sobre o advérbio e distinguirá entre advérbios (*aqui*), nomes adverbiados (*certo*) e expressões ou fórmulas adverbiais (*d'alli, as escondidas*) (Ricós, 2008).

Nesta intervenção o objetivo consiste em analisar, sob várias ópticas, as locuções adverbiais existentes em três dicionários do século XVII, selecionados por conter as traduções portuguesas e espanholas do vocabulário latino, assim como por estar redigidos no período anterior à Restauração: *Raízes da língua latina* (1621) e *Porta de línguas* (1623), de Amaro de Roboredo, e *Prosodia in vocabularium trilingue, latinum, lusitanicum, & hiſpanicum digeſta* (1634), de Bento Pereira.

Partimos da hipótese de que a gramatização da língua portuguesa iniciada no século anterior foi um fator decisivo na fixação das locuções adverbiais e, consequentemente, pôde potenciar o registo lexicográfico destas unidades. Mas também, à semelhança do espanhol e como afirma Gómez (2003:60): «las locuciones adverbiales (adverbios por rodeo) se cuelan en la gramática española de la mano de traducciones o adaptaciones de adverbios latinos»[2].

2. Na segunda metade do século XVI irrompem as figuras essenciais da lexicografia portuguesa[3]. No entanto, à diferença de outras lexicografias, como a espanhola, a portuguesa não se caracterizou pela produção de dicionários bilingues entre línguas europeias[4]. Neste contexto e no primeiro terço do século XVII sai do prelo uma série de dicionários plurilingues e que, dedicados ao ensino do latim, incorporam o português e o espanhol. Estamos a falar dos vocabulários de Amaro de Roboredo e de Bento Pereira.

2.1. Amaro de Roboredo desempenhou um importante papel no desenvolvimento do cânone gramatical, na formação de novos tipos de gramática e na elaboração de princípios de descrição linguística. Mas também contribuiu para o progresso da lexicografia lusa (Kossarik, 2002). O segundo livro deste autor foi *Raizes da Língua Latina*[5], um dicionário latino-português-espanhol. Roboredo faz preceder o dicionário de um tratado dedicado aos problemas de formação das palavras latinas e às mudanças fonéticas e semânticas que têm lugar nos processos de derivação. O princípio de organização do verbete do dicionário revela a atenção dada aos problemas de formação de palavras e de congruência lexical.

> Para moſtrar as raizes da língua latina, as quaes não ſão outra couſa mais que as palavras ſimples, e primitivas, pus antes da ſimple as particulas componentes, e deſpois

[2] Para conseguir o nosso propósito, primeiro, centrar-nos-emos no tratamento lexicográfico das locuções na nomenclatura e nas entradas dos dicionários mencionados. Segundo, comentaremos os procedimentos de tradução dos advérbios-palavras do latim para o português e para o espanhol, assim como a possível interinfluência com os dicionários do âmbito hispânico, especialmente num período caracterizado pelo bilinguismo. Por último, comprovaremos se as locuções que apresentam um maior número de ocorrências são aquelas presentes nas gramáticas estudadas. Desta maneira, pretende-se demonstrar a importância de levar em conta os trabalhos lexicográficos para a indagação sobre os processos de fixação mas também de consolidação das locuções adverbiais nesta época da história das línguas portuguesa e espanhola.

[3] Jerónimo Cardoso é considerado o primeiro lexicógrafo português com o seu *Dictionaricum latinolusitanicum* (1570). Trata-se de um dicionário bilingue português-latim, que tem como base, entre outros, o *Lexicon* e o *Vocabulário* de Nebrija (Vázquez, 2006).

[4] Este facto foi devido principalmente a dois motivos. Por um lado, as necessidades comunicativas com línguas extra-europeias, dadas as transações comerciais na Ásia, na África e no Brasil, obrigaram a elaboração de gramáticas e vocabulários das línguas indígenas; por outro, o latim teve uma grande importância como língua de cultura em Portugal.

[5] *Raizes de língua latina mostradas em hum trattado, e diccionario: Isto he, hum compendio do Calepino com a compoſição, e derivação das palabras, com a ortografia, quantidade, e fraſe dellas.* Per Amaro de Roboredo, Portugues. Em Lisboa, Na officina de Pedro Craesbeeck, Impreβor del Rei Anno 1621.

> da primitiva, as palavras derivadas, neſta forma. Ad-De-Per-Red- AMO, iſto he, Adamo, Deamo, Peramo, Redamo.[…] Porque ſeria enfaſtiada, e ſuperflua a interpretação de muitas vezes, que faciliſsimamente ſe collige. (Roboredo, 1621:1)

A obra seguinte publicada por Roboredo é a *Porta de Línguas*[6], colectânea de microtextos paralelos em latim, português e espanhol, precedidos de tratados de teor linguístico (Kossarick, 2002: 12-13, Mendes, 1969)[7]. Este livro inclui também as *Raízes da Língua Latina*[8], com um total de 22.416 palavras[9].

Na cabeça do artigo, distingue as formas simples e as formas compostas ou derivadas, conforme a disposição textual em relação à margem. Além disso, dá informação prosódica ao indicar a quantidade vocálica. A categoria da palavra reconhece-se pelas terminações latinas. No caso das classes invariáveis, especifica-se a categoria com abreviaturas, como acontece com o advérbio (*Adverb., adver*.), sempre que seja um advérbio latino simples. Os advérbios derivados encontram-se no corpo do artigo entre o elenco de derivados, sem determinar a classe e sem serem traduzidos ou interpretados. Cada verbete vai seguido de uma significação própria que vai em primeiro lugar seguida doutras acepções secundárias ou metafóricas. A tradução portuguesa vai seguida da espanhola, sempre que haja diferenças de pronúncia ou significação[10]. Além disso, Roboredo dá informação sobre o uso da palavra e indica as

---

[6] *Porta de línguas ou modo muito accommodado para as enteder publicado primeiro com a tradução Eſpanhola. AGORA ACRESCENTAda a Portugueſa com numeros interlianiaes, pelos quaes poſſa entender ſem meſtre eſtas linguas o que as não ſabe, com as raizes da Latina moſtradas en hum compendio do Calepino, ou por melhor do Teſauro, para os que a querem aprender, e enſinar brevemente, e para os eſtrangeiros que deſejão a Portugueſa e Eſpanhola*. Autor Amaro de Roboredo Português. AO ILLVSTRISS. S. D. Franciſco de Caſtelbranco Conde de Sabugál. Da officina de Pedro Craebeeck impreſſor del Rei, Anno de 1623.

[7] Este trabalho de Roboredo é uma versão da *Ianua Linguarum* do ano de 1611 mas sobressai desta e das realizadas em Espanha e em Inglaterra, já que contém na parte introdutória do livro dois textos originais nos quais o filólogo português foca vários problemas de ensino de língua estrangeira, questões de tradução, de morfologia, de sintaxe e de lexicologia, e expõe algumas diferenças entre o português, o latim e o castelhano. Além disto, Roboredo faz acompanhar as sentenças de comentários gramaticais, ausentes na *Ianua Linguarum*; estes comentários estão acrescentados, em comparação com o *Methodo Gramatical para Todas as Linguas*, de indicações de regências verbais e de géneros de nomes. Tudo justifica, portanto, que se fale não de uma simples tradução da *Ianua Linguarum*, mas da aplicação, por Roboredo, de alguns princípios da filologia da época à língua portuguesa.

[8] Com razão logo pede a obra, que por ſer per outro inventada, e per mim acreſcentada, ficou dobrada, dobrado patrocinio […] lhe ajuntei as raizes da lingua Latina paraque ſe aprenda mais brevemente: porq. muitos a deſejão, mas a difficuldade com que em noſſos tempos ſe enſina, todos a aborrecem. (Roboredo, 1623: Prólogo, 16-18).

Os exemplos de nosso corpus de trabalho estão tirados desta versão de 1623.

[9] Para compor pois eſta primeira parte de vocabulario, que aquí offereço, trouxe a juizo cada palabra do Calepino e as ponderei, e contei. Porque nas ſentenças ſe conteem 5202, das quaes ſe colligem outras 17214. E todas fazem ſomma de 22 416, que eſte vocabulario comprehende, como no fim delle ſe pode ver. Algũas compoſtas das que ſe colligem ſe repetem; mas muitas mais derivadas das compoſtas que sômente toquei deixei para a ſegunda parte, e tambem os Participios dos Verbos, cuja derivação ſe enſina na Grammatica. A interpretação Eſpanhola ajuntei ſómente aas palavras que ſe conteem no contexto das ſentenças, no qual forom tambem interpretadas. Aſsi que torno a dar aos Eſpanhoes a ſua Ianua emendada, e acreſcentada. E com cuidado tirei a muitas palavras a interpretação Eſpanhola, paraque ſe adverti ſſe que nella concordava com a Portugueſa. (Roboredo, 1623: 47-53).

[10] Cada palavra tem hũa ſignificação propria que vai no primeiro lugar e logo ſe ſeguem as mais ſignificações, a que ſe eſtende per ſemelhança.

A interpretação he dobrada, Portugueſa e Caſtelhana; e faltando a Caſtelhana, ſabe que a meſma palavra ſem nenhũa differença he Portugueſa e Casſtelhana ao menos en quanto aas letras, e ſignificação, poſto que a pronuciação ſeja diverſa; como Eſtrella, Donzella, Coolar, Ajudar, etc. Alem diβo, em muitas palavras,

autoridades[11]. Acrescenta o artigo com sinónimos, antónimos e combinatórias sintáticas e lexicais, se bem que não de forma sistemática.

2.2. O Padre Bento Pereira publicou uma variada e abundante obra lexicográfica que inclui, além dos dicionários e dos prontuários especializados sobre teologia e ciências políticas, uma gramática e uma ortografia da língua portuguesa.

A versão de 1634 da *Prosodia*[12] apresenta na sua estrutura global e no agenciamento da nomenclatura a presunção de grandeza, de acumulação ao estilo barroco (Verdelho, 1993:779)[13]. De facto, esta obra contém, além do *Calepino* e do *Tesouro*, um triplo vocabulário de vozes eclesiásticas, jurídicas e do domínio da medicina. Desta maneira, a primeira edição da *Prosodia* (1634) tem umas 40.000 palavras[14]. Este número foi sendo acrescentado ao longo das várias edições, com um trabalho que consistiu em retirar da nomenclatura as formas hapax e os barbarismos, em melhorar as informações sobre os nomes próprios e em alargar as glosas. No ano 1697 a nomenclatura da *Prosodia* fixou-se em cerca de 82.300 entradas. (Mendes, 1967:11; Verdelho, 1993:783)

3. Se bem que os motivos que incentivaram os autores a comporem as obras são semelhantes, isto é, facilitar um instrumento de ensino da língua latina, a técnica lexicográfica é distinta e este facto afeta a nomenclatura, a organização das entradas e consequentemente o objeto deste estudo.

3.1. Por um lado, como se expôs no parágrafo anterior, Amaro de Roboredo inclui como verbete os advérbios simples e os advérbios pronominais, enquanto que os advérbios derivados com os sufixos *–iter, -atim, -e* e *–o* estão recolhidos no corpo do artigo e em geral não se traduzem; a definição em português observa-se em casos excepcionais, quando essas formas aparecem, por exemplo, nas sentenças e sempre depois da abreviatura gramatical (*Adver., Adv*.).

> [1] Cōm – MŎDUM, I, 816. Proveito, boa occaſião. Hiſp. Provecho, oportunidad. Incommodum.
> commodum comparare, adipiſcis commoda capere, praeter mitterre, oppugnare, impedire, labefactare; commodis ſeruire, conſulare, officere: commodo tuu fiat, facere.
> cōmmŏdum, adv. & cōmmŏdē. Proveitoſamente, abomtempo, ia agora.
> cōmmŏd-ŭs, -tŭs, -ĭſĭmē, -ūlē

---

que não eſtão expreſſamente nas ſentenças, acreſcentei mais ſignificados para os Portugueſes, que para os Caſtelhanos; porque eſtes as tomarão facilmente daquelles, pera os quaes principalmente ſe ordena a obra (Roboredo, 1621:4)

[11] A palavra , a que ſe ajunta autor, vem mais raramente ao uſo. E aquella, a que ſe ajunta eſte final ┼, não tem autoridade Latina, que lhe eu achaβe (Roboredo, 1621:4)

[12] *Prosodia in Vocabularium Trilingue, Latinum, Lusitanicum, & Hispanicum digesta, in qua dictionum significatio, et sylabarum quantitas expenditur.* Eborae, Apud Emmanuelem Carualho Academiae Typographum (licença de 1633), por Bento Pereira, 1634.

[13] Depois do título aparecem na página do rosto informações que esclarecem os pressupostos teóricos do autor sobre os seus objetivos e as fontes lexicográficas então conhecidas e utilizadas. Primeiro, está a referência ao público a que preferentemente a obra se destina: professores de humanidades e das ciências sagradas, médicos, juristas e estudantes. A seguir, enunciam-se os três domínios de utilidades, a saber: uma tradução cuidadosa em português e em espanhol para as entidades latinas, recorrendo a especialistas de farmacopeia e das outras artes; a marcação da quantidade das sílabas em todas as entradas; e uma cópia inumerável de novas entradas.

[14] O autor diz "meum opus continet prope quadraginta millia" (Pereira, 1634:1).

Além disso, distingue-se este autor por dois motivos: primeiro, emprega em ocasiões o latim para definir [2] e, segundo, é mais profuso na parte definitória ao acrescentar-lhe um maior número de locuções que especificam as interpretações ou acepções [3].

[2] BP: Caſim. As cotiladas. A cochiladas.
AR: Caeſim, per inceſionem gladii
[3] BP: Diligenter, com cuidado
AR: Diligenter, Diligentemente, com diligencia, com cuidado.

Pelo contrário, Bento Pereira contabiliza como palavra distinta os advérbios latinos e as formas derivadas doutras classes de palavras, razão pela qual o número de vocábulos do seu dicionário é maior, embora estejam ordenados como subentrada a seguirem a palavra simples, e tipograficamente sublinhados com letras itálicas e tamanho mais reduzido.

Amaro de Roboredo

ĀRTĬFĔX, CIS, m. co. Artifice.
Artificium: opus, opera & ipſa ars.
Excogitare, componere, temere, tueri, tollere: artificio ſimulationis erudite præſſe.
Ārtĭfici-ālis, -āliter. Q. –ŏsŭs, -ōſé

Bento Pereira

Ars, tis, Arte, officio, ou engano.
Artifex, cis. O official de algũa arte. 2 bre. inc. be. Virg. A. Aen.
Artificium, i, O artificio ou ſotileza. 2 breve. ex. derivat.
Artificioſus,a, um. Couſa que leua muito artificio. 2.3. brev. ex derivat. pen.lon. ex The. G.
Artificialis, σ le, O meſmo. 2.3. brev. ex derivat. pe. lon. ex reg. 43.
Artificioſé, Artificiosamente, 2.3. bre pen. lon. ex derivat.
Artificialiter, O meſmo. 2.3. brev. 5. lon ex derivat. pen. bre, ex reg. 49.

3.2. Por outro lado, distinguem-se também os dicionários na quantidade de hispanismos registados. No título da obra, Bento Pereira anuncia um vocabulário trilingue; porém, só em algumas ocasiões[15], os verbetes vão acompanhados pelas formas espanholas, que aparecem na versão do *Calepino* que se utilizou como fonte. Estas formas desapareceram totalmente dos artigos do dicionário a partir do volume publicado pela Universidade de Évora no ano 1697 (Verdelho, 1993:783; Vázquez, 2006:61)[16], provavelmente por causas políticas (Mendes, 1967:8).

Ao contrário, apesar de ter exposto no *Prólogo* de *Raizes* e na *Advertência ao leitor* que tinha tirado grande parte das formas castelhanas por coincidirem na pronúncia e nas significações com as portuguesas, Amaro de Roboredo é muito mais constante na presença dos hispanismos. Pode-se, portanto, coligir a importância destas obras tanto para a fraseologia histórica espanhola como para os estudos contrastivos português-espanhol, já que são fontes que documentam as variantes clássicas, mas também facilitam dados sobre as mudanças semânticas e as diferenças entre espanhol e português no que concerne às unidades fraseológicas.

Assim, por exemplo, pode-se observar a preferência do espanhol pelas locuções face aos advérbios em *–mente* em muitas palavras, embora fique pendente con-

[15] Telmo Verdelho (1993:783) contabiliza um 20% dos casos.
[16] A partir da 6º edição de 1661, sustitui-se no título o adjetivo *Hispanicum* por *Castellanicum.* A partir da seguinte edição (1697), a língua espanhola desaparece, insertam-se 24.000 vozes latinas e a obra intitula-se *Prosodia en vocabularum bilingue latinum et lusitanicum digesta*. (Vázquez, 2006: 60 nota 23)

frontar os resultados com os proporcionados pelos lexicógrafos contemporâneos do espanhol[17] :

[4] BP: Contrariè. Contrariamente. Al contrario.
Tandem, Adverb. Finalmente. A la poſtre.
AR: Lēntē. 811. Lentamente, vagaroſamente, froxamente. Hiſp. Perezoſamente, de eſpacio
Lĕpĭdē: 175. Engraçadamẽ te. Hiſp. Gracioſamente, en donaires.

Também permite documentar as diferenças formais entre o espanhol e o português, em especial, a seleção da preposição ou o emprego dos determinantes.

[5] BP: Alternatim. A reuezes. A las vezes.
Auſpicató, Em boa ora. Con buen aguero.
Dimidiatim. Em ametades. Por la meitad.
AR: CLAM. Aas eſcondidas, eſcondidamente. Hiſp. A eſcondidillas, ſecretamente.
Dēmum. Adv. 1115. Finalmente, em fim. Hiſp. Finalmente, al fin.

3.3. Por último, o elenco de advérbios também é distinto da causa das fontes empregues pelos autores. Se se têm em conta as instruções dadas na página do rosto da *Prosodia,* há advérbios que se documentam em Bento Pereira tirados doutras fontes e não "autorizados"; são palavras em uso, palavras marcadas com um asterisco, e que não estão presentes nos dicionários de Roboredo.

[6] * Catta, ae. A gatas.

No total, sem contar os advérbios pronominais e salvo erro, contabilizam-se 241 locuções adverbiais em Bento Pereira, 30 com a tradução espanhola, e 74 em Amaro de Roboredo, 11 delas sem a forma hispânica por coincidir com a portuguesa. Este será o nosso *corpus* de trabalho nesta ocasião[18].

4. Ao estudar os procedimentos de tradução dos advérbios-palavra latinos, tanto simples como derivados ou compostos, destacam-se as semelhanças com outros lexicógrafos europeus (Satorre, 2008).

4.1. Os advérbios simples latinos podem ser traduzidos por advérbios simples ou compostos, com possibilidade de ser precedidos por preposições. Neste grupo encontram-se, em particular, aqueles que exprimem valores temporais e locais.

[7] AFORIS, Adverb. De fora. De fuera; ANTEA, Adverbium temporis. Antes; CRAS, CRASTINO, Adv. Amanhaã. Mañana; IBI, Adv. Ahi, Allí; ITA, Adv. Aſſi si; IUXTIM, Adv. Perto; NUNC, Adv. Agora; OMNINO, Adv., Totalmente; PERſPIſſÔ, Adv. Devagar; PROVÉ, Mal; QUICNÉ, Certamente.

---

[17] Bento Pereira traduz a palavra latina FURTIM como *A furto ou as eſcondidas* para o português, e como *Hurtiblemente* para o castellano. A variante *hurtiblemente* corresponde-se com a tradução de Nebrija. Consultados os dicionários bilingues da época, esta forma convive com *Hurtadamente, A hurtadas* e *A hurtadillas* em Palet (1604), Oudin (1607), Vittori (1609) e Minsheu (1617), embora enviem a *Hurtadamente* ou *Furtivamente.* Não é registada por Franciosini (1620) nem pela Académia até 1803 em que é considerado advérbio antigo.

[18] Incluem-se também no nosso corpus algumas locuções que formam solidaridade léxica com um verbo, como ALLUCINOR, Andar às cegas. Andar a ciegas.

4.2. O procedimento empregue na maior parte dos casos é a tradução por um advérbio acabado em *–mente,* devido ao carácter modal dos sufixos adverbiais.

> [8] ADUMBRATIM, Eſcuramente; AEQUELITER, Igualmente; AMERÉ, Amargoſamente; CADUCITER, Arrebatadamente; CANDIDÈ, Benigna & ſinceramente; DEXTERE, Proſperamente; DEſUBITO, Repentinamente; EXAEQUÓ, Igualmente; FLAGIHOſE, Torpemente; FURTATIM, Deſtragadamente; GRAVITER, Ligeiramente; HUMILITER, Humilde σ baxamente; INHUMANÉ, Deſhumanamente; LICITO, Licitamente; MINUTIM, MINUTATIM, Deſmiuçadamente; RUſTICE, RUſTICATIM, Ruſticamente.

4.3. Outra forma de traduzir os advérbios latinos consiste em preceder a palavra semanticamente forte com o sintagma "A modo / maneira de", equivalente a *–mente,* para exprimir valores modais. Esta estrutura é própria dos advérbios acabados em *–atim,* mas não exclusiva.

> [9] ARCUATIM, A modo de arco; COMEDICÉ, A modo de comedia. Suavemente. CUſPIDATIM, A modo de punta. De punto o con punta; IMBRICATIM, A modo de telhas (AR: ad modum imbricum); * GRACATIM, A modo de gregos; SUATIM, A modo de porcos; UNDATIM, A modo de hondas.

4.4. Em menor medida, o advérbio é traduzido por uma construção de gerúndio:

> [10] BENEDICÉ, Dizendo bem; CUCIBULATIM, Minando (AR); DECUβATIM, Partindo em talhas (AR) / Partindo em cruz (BP); PUGNANTER, Pelejando em guerra.

4.5. O advérbio também é glosado com o sintagma "como + Adj.":

> [11] SCUMILITER, Como chocarreiro; SENILITER, Como velho.

4.6. O sufixo *–atim,* glosado em latim como *per singulas/singulos*... é traduzido com sintagmas complexos, formando assim locuções adverbiais com as estruturas seguintes:

> [12] **DE + N + EM + N:** ANNUATIM, De ano em ano; CUNEATIM, De batalha em batalha (Tb. AR); GENICULATIM, De nó em nó; GRADATIM, De paβo em paβo; GREGATIM, De manada em manada (AR, per greges); TRIBUTIM, De quadrilha em quadrilha; VITATIM, De rua em rua.
> [13] **N + PREP. + N:** GUTTATIM, Gota a gota; PEDATIM, Passo a passo; PEDETENTIM, Pé ante pé.
> [14] **PREP + N:** PROVINTIATIM, Pelas províncias; SULCATIM, Pelos regos.

4.7. Por último, mas em segunda posição conforme a frequência, estão as locuções adverbiais compostas por um sintagma preposicional simples.

> [16] FILATIM, Por fin; CRUCIABILITER, A tormentos; DELECTABILITER, Com deleite; DOLENTER, Com dor; IMMERITO, ſem cauβa

4.8. Ao comparar os dados deste *corpus* com os resultados tirados de um estudo prévio sobre as locuções adverbiais nos inícios da escrituração romance, sobressaem as seguintes ideias:

a) Do ponto de vista sintáctico, mantém-se as combinações sintáticas[19]; porém, de preferência encontramos o sintagma formado por uma preposição seguida de um substantivo em singular ou em plural.

QUADRO I. Processos morfosintácticos de formação

1.- PREP + SUBST.:
a bocados, a compasso, a furto, a montoes, a rastos, a revezes; com ameaças, com atavio, com diligencia ou esforço, com dor, com engano, com meneos, com soberba; de balde, de caminho, de cor, de conformidade, de gatinhas, de graça, de memoria, de propósito; em ametades, em feixe, em pedaços, em postas, em roda, em suma, em vão, em vela; por conjecturas, por rodeos, por ventura; sem consolação, sem conto, sem duvida, sem paciencia, sem vergonha...

2.- PREP + SN:
a cada passo, a mão direita, aos saltos, às avessas, às costas, às rebatinhas, às voltas; até as entranhas; de boa vontade, de livre vontade, de tal maneira, desta maneira, de nenhuma maneira, de todo ponto; em boa ora, em boa verdade, em partes pequenas, em pouco tempo, em outra maneira, em verdade, na verdade; pola ventura...

3.- PREP. + N + PREP. + N:
de torto em través, de batalha em batalha, de nó em nó, de passo em passo, de onça em onça...

4.- PREP. + ADJ.:
às cegas, às claras, às escondidas, às esquerdas; de contino, de novo; em particular...

5. N + PREP. + N.
gota a gota, passo a passo, pé ante pé, pedaço a pedaço, pouco a pouco...

6.- PREP. + INFINITIVO/ FRASE.
sem cessar, sem imaginar, sem se poder falar, sem se poder acompanhar...

7.- PREP. + ADV. + PREP. + ADV:
dahi por diante daqui em diante...

8.- PREP. + ADV.
de aqui, de subito; para aqui, para alli

b) No que concerne à listagem de preposições próprias dos inícios da escrituração em romance, acrescenta-se no período clássico a preposição COM. Além disso, observa-se como a luta entre variantes que caracterizava a língua medieval tem dado passo a uma selecão das formas, à exceção de algumas vacilações presentes também nas gramáticas (*na verdade, em verdade*) e que continuam presentemente.

[19] Algumas estruturas como PREP. + PRON. ou PREP. + ADV. + PREP. + ADV. têm sido contabilizadas como tradução dos adverbios pronominais, é por isso que não aparecem neste ponto.

QUADRO II. Estrutura dos Sintagmas Preposicionais		
Preposições	**Tipos de sintagmas**	**Exemplo**
A	SN SUBST N + PREP. +N	*a mão direita, às avessas, às vezes* *a mão, a compasso, a furto* *gota a gota, passo a passo*
ATÉ	ADV SN	*até agora* *até as entranhas*
COM	SUBST SN	*com engano, com cuidado* *com espiritus guerreiros*
DE	ADV SUBST. ADJ. SN PREP + N + PREP + N PREP + ADV + PREP + ADV	*de aqui, de subito* *de dia, de conformidade,* *de cor* *de novo* *de boa vontade* *de ano em ano, de torto* *em través* *daqui em diante, dahi por diante*
EM	SUBST. SN	*em verdad, em vão, em vela* *em boa ora, em pouco tempo*
PARA	ADV	*para aqui*
POR	SUBST. SN	*por ventura, por fortuna, por rodeos* *pola ventura*
SEM	SUBST. FRASE	*sem dúvida, sem conto, sem justiça* *sem se poder falar*

A, seguida de SN ou Adj., com ou sem artigo, introduz no nosso corpus locuções adverbiais locais (*a mão direita*) e modais (*a furto, a bocados, as cotiladas, aos saltos, às costas, às claras*).

ATÉ, seguida de advérbio forma locuções temporais (*até agora*), mas seguida de um SN exprime valores modais (*até as entranhas*).

COM precede substantivos, normalmente abstractos de qualidade, formando assim sintagmas equivalentes a advérbios de modo (*com diligencia = diligentemente*).

Com maior produtividade e com maiores possibilidades combinatórias, a preposição **DE** introduz advérbios (*de súbito*), substantivos (*de dia, de graça*), adjetivos (*de novo*), SNs (*de boa vontade, de tal maneira*) e outras estruturas em correlação com EM (*de ano em ano*), gerando locuções adverbiais principalmente modais, embora seja possível exprimir valores temporais (*daqui adiante*). Não se observam valores modalizadores, embora presentes nos primeiros textos (*de claro*).

De emprego mais reduzido, a preposição **EM** forma sintagmas com substantivos ou SNs para exprimir valores temporais (*neste tempo, em pouco tempo*), modais (*em pedaços, em boa ora, em ma ora*) e modalizadores (*em verdade, na verdade*).

Nos séculos XII e XIII, **POR** alternava com **PER** e **PARA/PERA**. Não obstante, nos dicionários a forma **POR** une-se a substantivos (*por fios, por fortuna*) para mostrar valores modais[20]. **PARA** seguido de advérbios serve para formar locuções locais (*para aqui*).

Por último, **SEM,** seguida de substantivos exprime valores modalizadores (*sem dúvida*) ou modais (*sem misericórdia*). Esta combinação sintática especializa-se com substantivos abstractos de qualidade como equivalente de advérbios que começam com o prefixo latino IN- (*sem paciencia = impatienter; sem castigo = impuné; sem galanteria = ineleganter*). No caso de não existir um substantivo abstracto para o advérbio, Bento Pereira construiu uma frase (INSOCIABILITER*: sem se poder acompanhar*)

5. Ao estudar os tratados lingüísticos do período, observa-se que não são muitas as locuções recolhidas nas gramáticas portuguesas dos séculos XVI e XVII. Da análise das classificações dos autores[21], pode-se concluir que se usam especialmente para exprimir os valores modais (*do mesmo modo, da mesma sorte, de nenhuma sorte*), e os novos valores modalizadores (*perventura, em verdade/na verdade, sem dúvida, de nenhum modo*) e textuais (*em soma, em conclusão*).

Em comparação com os gramáticos espanhóis, como Nebrija, que incorporam nos tratados linguísticos as novas formações desde finais do século XV, não se pode afirmar para o português a ideia de que as locuções "se cuelan", isto é, passam às gramáticas a partir das traduções e adaptações dos advérbios latinos.

6. Em conclusão, da análise das locuções adverbiais nos dicionários trilingues seiscentistas, podemos destacar as seguintes ideias:

---

[20] No corpus tirados dos dicionários o advérbio *porventura,* ainda não se tinha gramaticalizado e alternava com as variantes *pola ventura* e *per ventura.*

[21] As principais classificações são as seguintes:

João de Barros (1971 [1540]:347): de lugar (*aqui*); de tempo (*anteontem*), de cantidade (*muito*), de calidade (*bem*); de afirmár (*çerto*); de negar (*nam*); de duvidar (*quiçá, **perventura***); de demostrár (*eis*); de chamár (*oulá*); de desejár (*oxalá*); de ordenár (*item*); de preguntar (*como*); de ajuntár (***em sóma***); de apartár (*àparte*); de jurár (***em verdade***); de despertár (*sus*); de comparár (*bem como*); de acabár (***em conclusám***)

Jerônimo Contador de Argote (1725:171): Ha adverbios de lugar, aſſim como *Onde, Donde*, Por onde, Para onde. Ha adverbios de tempo, aſſim como *Hoje, A'manhã, Hontem, Antehontem*. Ha adverbios de perguntar, aſſim como *Porque? Porque razão? Como aſſim?* Ha Adverbios de affirmar, aſſim *como Sim, Certamente, **Na verdade, Sem duvida.*** Ha Adverbios de negar, aſſim como *Não, **De nenhum modo***. Ha Adverbios de moſtrar, aſſim *como Eiſ-aqui, eiſ-alli.* Ha adverbios de chamar, aſſim como *Olá, O.* Ha Adverbios de comparar, aſſim como ***Do meſmo modo, da meſma ſorte***. Ha adverbios de quantidade, aſſim como *Muyto, Pouco, Mais, Menos*

António José dos Reis Lobato (Lição II, 170-172): Há varias eſpecies de advérbios, por ſerem diverſos os ſeus modos de ſignificar. As mais notórias são as ſeguintes. De affirmar: *Sim, Certamente, **Na verdade, Sem dúvida***. De negar: *Não, Nada, **De nenhuma ſorte.*** De moſtrar: *Eis-aqui, Eis-ahi, Eis-alli.* De perguntar: *Porque, Como, Como aſſim, Por que razão.* De comparar: *Aſſim como, ſemelhantemente, **Do meſmo modo***. De lugar*: Ahi, Alli, Aqui, Cá, Onde Donde.* De tempo: *Agora, Ainda, Hoje, Hontem, Antehontem, Amanhã, Logo, Nunca, Sempre.* De quantidade: *Mais, Menos, Muito, Pouco*. De qualidade: *Bem, Sabiamente, Facilmente, Felizmente*.

6.1. No que concerne à importância da lexicografia histórica para o estudo destas construções, pode-se afirmar que os dicionários trabalhados são fontes básicas para o conhecimento da evolução destas estruturas dos inícios do idioma até ao período clássico. Além disso, os dados proporcionados pelos autores nas páginas iniciais e no próprio corpo do artigo sobre o emprego destas formas, são informações imprescindíveis para conseguir a história particular de cada uma das locuções.

Especialmente, a aproximação aos vocabulários trilingues tem servido para comprovar as diferenças fonéticas, semânticas e de uso entre as locuções portuguesas e as castelhanas. Consequentemente, torna-se evidente a necessidade de incorporar estas fontes lexicográficas no âmbito da fraseologia histórica do espanhol e dos estudos contrastivos entre as duas línguas.

6.2. No que diz respeito à incorporação das locuções adverbiais na nomenclatura do dicionário e na organização das entradas, pode-se destacar a modernidade da obra de Amaro de Roboredo face à obra de Bento Pereira, mesmo que a técnica do primeiro suponha uma menor informação sobre as estruturas objeto deste estudo.

6.3. Em relação aos procedimentos de tradução dos advérbios latinos, pode-se dizer que não há diferenças entre os lexicógrafos lusos e outros lexicógrafos europeus no âmbito hispânico. Contudo, observa-se a preferência pelos advérbios em –*mente* para o português, provavelmente devido às fontes lexicográficas utilizadas.

6.4. Por último, da análise detalhada das locuções adverbiais clássicas em comparação com os estudos realizados sobre estas locuções nos inícios da escrituração romance, pode-se concluir que se mantiveram as estruturas básicas e o elenco de preposições que servem para formar estas unidades. Destaca-se, no entanto, a fixação e consolidação das principais combinações sintáticas, sobretudo as compostas por um Sintagma Preposicional, ao faltar a variação formal, tanto nas preposições que introduzem os sintagmas como no interior do próprio sintagma.

Portanto, concluímos o trabalho confirmando a hipótese de que partia este estudo: a gramatização da língua portuguesa iniciada no século XVI foi um fator decisivo na fixação das locuções adverbiais, mas também a consolidação das mesmas se deveu ao registo destas nos dicionários da época.

Corpus

Dicionários

PEREIRA, Bento (1634). *Prosodia in Vocabularium Trilingue, Latinum, Lusitanicum, & Hispanicum digesta, in qua dictionum significatio, et sylabarum quantitas expenditur*. Authore Benedicto Pereyra. Eborae, Apud Emmanuelem Carualho Academiae Typographum (licença de 1633), por Bento Pereira, 1634.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la lengua Española (NTLLE)*. Edición en DVD. Madrid: Espasa-Calpe.

ROBOREDO, Amaro (1621): *Raizes de língua latina mostradas em hum trattado, e diccionario: Isto he, hum compendio do Calepino com a compoſição, e derivação das palabras, com a ortografia, quantidade, e fraſe dellas* .Per Amaro de Roboredo, Portugues. Em Lisboa, Na officina de Pedro Craesbeeck, Impreβor del Rei Anno 1621.

_____ (1623): *Porta de línguas ou modo muito accommodado para as enteder publicado primeiro com a tradução Eſpanhola. AGORA ACRESCENTAda a Portugueſa com numeros interlianiaes, pelos quaes poſſa entender ſem meſtre eſtas linguas o que as não ſabe, com as raizes da Latina moſtradas en hum compendio do Calepino, ou por melhor do Teſauro, para os que a querem aprender, e enſinar brevemente, e para os eſtrangeiros que deſejão a Portugueſa e Eſpanhola*. Autor Amaro de Roboredo Português. AO ILLVSTRISS. S. D. Franciſco de Caſtelbranco Conde de Sabugál. Da offícina de Pedro Craebeeck impreſſor del Rei, Anno de 1623.

Gramáticas

ARGOTE, Jerónimo Contador de (1725). *Regras da língua portugueza, espelho da língua latina.* 2ª impressão. Lisboa Occidental: Officina da música. http://purl.pt./10

BARROS, João de (1971 [1540]). *Gramática da língua portuguesa.* Introdução e notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras.

LOBATO, António José dos Reis (1770). *Arte da Grammatica portugueza, -coposta e offerecida ao Il.mo sr. Sebastião José de Carvalho e Melo, Márquez de Pombal*. Lisboa: Reg. Officina Typografica. http://purl.pt./196

ROBOREDO, Amaro de (2002 [1619]). *Methodo grammatical para todas as línguas.* Edição de Marina A. Kossarik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Referências bibliográficas

BUESCU, Maria Leonor (1984). *Historiografia da língua portuguesa. Século XVI.* Lisboa: Sá da Costa Editora.

GÓMEZ, José Jesús (2003). "De las locuciones adverbiales. ¿Qué se hizo en la tradición gramatical española*?", Interlingüística, 14,* 59-73.

MENDES, Justino (1967). "Lexicógrafos portugueses da língua latina. A Prosódia de Bento Pereira", *Revista de Guimarães,* vol. LXXVII, nos ½, Janeiro-Junho, 5-17.

_____ (1967). "Lexicógrafos portugueses da língua latina. A Porta de Línguas de Amaro de Reboredo", *Revista de Guimarães,* vol. LXXIX, nos ½, Janeiro-Junho, 5-40.

QUILIS, Mercedes (2008). "De Nebrija a Franciosini (1495?-1620): Presencia y consolidación de las locuciones adverbiales en diccionarios históricos", *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Mérida, del 4 al 8 de septiembre de 2006)*. Vol. I, 1017-1034.

RICÓS, Amparo (2006). "As locuções adverbiais nos inícios da escrituração romance", *II Congreso de Lusitanistas del Estado Español*. Barcelona.

_____ (2008). "As categorías verbais invariáveis nos tratados linguísticos portugueses anteriores ao século XIX: advérbios e locuções adverbiais" *Cuadernos de Filología*. Valencia: Universitat de València (no prelo)

SATORRE, Javier (2008). "Las locuciones adverbiales en la lexicografía hispanolatina del Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Mérida, del 4 al 8 de septiembre de 2006)*, Vol. I, 1125-1136.

VÁZQUEZ, Ignacio (2006). *Lexicografía bilingüe hispano-lusa. Mascarenhas Valdez.* Tesis doctoral inédita, dirigida por la Dra. Emilia Anglada. Barcelona: Universidad de Barcelona.

VERDELHO, Telmo (1993). "Aspectos da obra lexicográfica de Bento Pereira", *Actes du XX^e Congrês International de Linguistique et Philologie Romanes.* Tome IV, Section VI. Iberorromania: Zurique, 777-785.

_____ (2000). "O calepino em Portugal e a obra lexicográfica de Amaro Reboredo", *Revista Portuguesa de Filología,* 23, 125-149.

Contribuição para a análise do ritmo lingüístico das cantigas medievais profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Lingüística

Gladis Massini-Cagliari
Universidade Estadual Paulista/Araraquara – CNPq

Palavras-chave: ritmo musical, ritmo linguístico, cantigas medievais galego-portuguesas, *Cantigas de Santa Maria*, Fonologia.
Resumo: Estudo em paralelo do texto e da música de três cantigas medievais escritas em galego-português: duas cantigas, uma de amigo (de Martim Codax) e outra de amor (de D. Dinis), além de uma das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (1121-1284). O objetivo é mostrar que a notação musical pode ser uma aliada a mais no estudo de fenômenos prosódicos (sobretudo rítmicos) de períodos ancestrais, em conjunto com a consideração da estrutura poética de textos metrificados.

0. Introdução

Este trabalho objetiva mostrar que uma análise em paralelo do texto poético e da notação musical de cantigas medievais trovadorescas se constitui em um instrumento auxiliar importante para a análise lingüística do acento e do ritmo de períodos passados da língua, dos quais não sobreviveram registros orais.

Para o desenvolvimento desta metodologia, faz-se indispensável uma interface com a Música, já que as poesias medievais galego-portuguesas eram *cantigas*, isto é, peças poético-musicais feitas para serem cantadas. O objetivo principal é extrair elementos da notação musical que possam se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo lingüístico. A idéia que subjaz a esta metodologia é a de que as proeminências musicais devem se combinar preferencialmente com proeminências nos níveis poético e lingüístico. Desta forma, a divisão da cantiga em unidades rítmico-musicais e a localização, nessas unidades, dos tempos fortes podem auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no *corpus* (a sílaba que ocorre em posição de proeminência musical tem muito mais chance de ser tônica do que a que não ocorre); ou na determinação do *status* prosódico (átono ou tônico) de clíticos (que geralmente não ocorrem em posição tônica final de verso). Além disso, a estrutura musical pode providenciar pistas para a análise de processos lingüísticos, a partir da observação de "acertos" e "desacertos" entre as proeminências musicais e lingüísticas, que fornecem pistas para os limites de ocorrência do acento secundário, para a silabação e para a identificação do acento lexical.

Avançando no desenvolvimento desta metodologia, este trabalho propõe a comparação do ritmo das cantigas religiosas com o de dois exemplares dentre as pouquíssimas cantigas profanas cuja notação musical chegou até nós. Para tal, serão consideradas duas cantigas, uma de amigo (de Martim Codax) e outra de amor (de D. Dinis), além de uma das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (1121-1284).

1. Análise de uma *Cantiga de Santa Maria*: CSM70

As *Cantigas de Santa Maria* (CSM) são uma coleção de 420 cantigas em louvor da Virgem Maria, com notação musical, mandadas compilar pelo Rei Sábio de Cas-

tela na segunda metade do século XIII, que sobreviveram em quatro códices: o de Toledo (To), o menor e o mais antigo; o *códice rico* de El Escorial (T), o mais rico em conteúdo artístico, que forma um conjunto (os chamados *códices das histórias*) com o manuscrito de Florença (F); e o mais completo, o *códice dos músicos* – El Escorial (E). A cantiga escolhida, a CSM 70, cujo *incipit* é *Eno nome de Maria*, será aqui analisada a partir da interpretação da notação musical da época e da transcrição para uma notação moderna que faz Anglés (1943). Como se pode ver abaixo (na figura 1), a concepção de Anglés (1943) da música das CSM é bastante "moderna", no sentido de que as unidades rítmicas correspondem a compassos musicais, ou seja, a unidades de tempo de e de acentuação bastante uniformes.

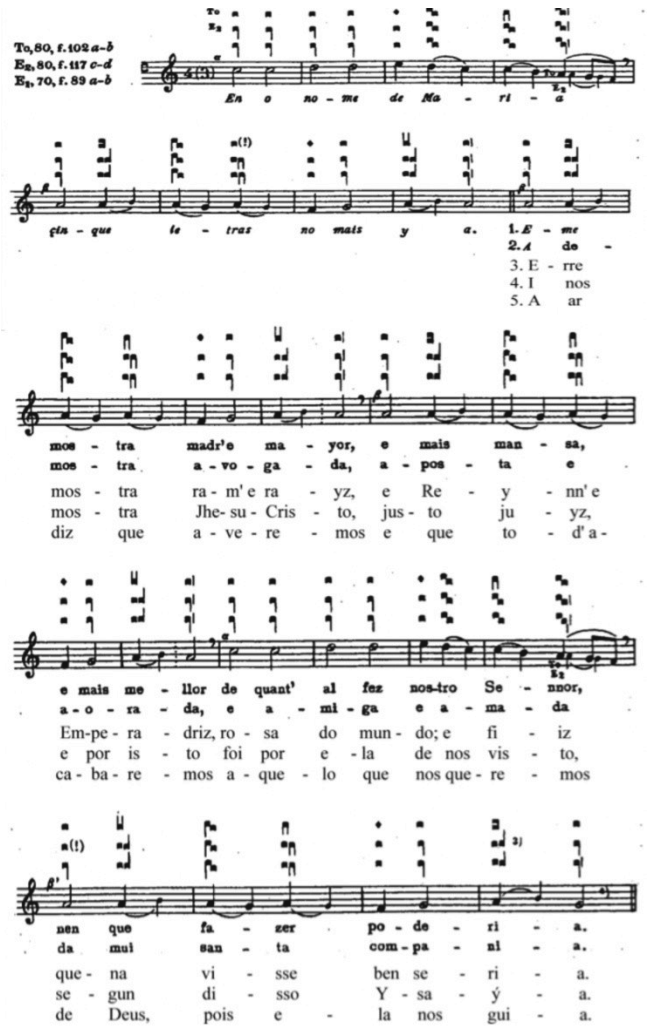


Figura 1. CSM70: notação musical de Anglés (1943, p. 78), acrescida na notação do texto das demais estrofes (além das duas primeiras).

Na figura 1, segue a transcrição da CSM70, na interpretação de Anglés (1943: 78). Foi acrescentado, abaixo da letra correspondente às duas primeiras estrofes (registrada nos manuscritos remanescentes, To80, T80 e E70, como mostram as figuras 2, 3 e 4), o texto relativo às demais estrofes.

A tabela 1, adiante, faz um resumo da relação entre proeminência musical e pauta prosódica das palavras que caem nessa posição, com relação à notação da CSM70. A partir da divisão em compassos proposta por Anglés (1943: 78), pode-se verificar uma tendência de sílabas proeminentes no nível lingüístico caírem em posição de proeminência musical: a tabela 1 mostra que, somados os casos em que sílabas tônicas de palavras com duas sílabas ou mais e monossílabos tônicos caem no início do compasso (acento musical), tem-se um total de 52.3% (56 casos) de coincidência entre proeminências. No entanto, o exemplo mostra que há a possibilidade de sílabas com outra pauta prosódica, átonas finais, pretônicas ou monossílabos átonos (clíticos), caírem na posição proeminente em nível musical. Dentre os monossílabos átonos que figuram em posição de proeminência musical, há 7 ocorrências da conjunção *e*, considerada tônica por Cunha (1982). Se essas ocorrências forem computadas entre os monossílabos tônicos, a coincidência entre as proeminências musicais e lingüísticas sobe para 71.6%. Estudos anteriores (Massini-Cagliari, 1995, 1999, 2005) apontaram a possibilidade de monossílabos átonos receberem tonicidade no nível da palavra, adjungindo-se a outros vocábulos apenas em níveis prosódicos superiores. Neste caso, a coincidência subiria para 75%. Esta é uma pista de que, naquela época, os clíticos talvez pudessem assumir proeminência, mesmo a principal, em certos versos – o que os torna de geralmente subordinados, mas não completamente átonos, a prosodicamente independentes, portanto, não tão "clíticos".

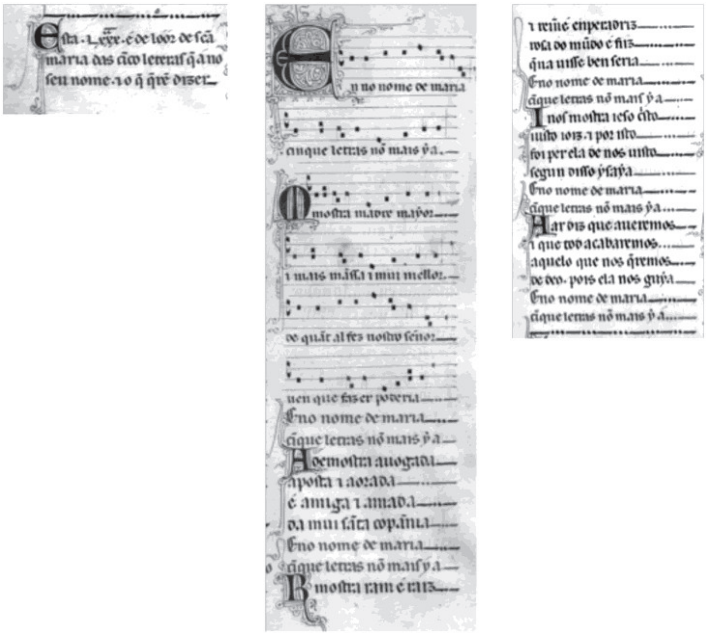



Figura 2. CSM70 em To80 (Edición facsímile do Códice de Toledo, 2003, f. 101v-102r).

Tabela 1. Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – CSM70.

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	**quantidade de unidades de tempo (≅ compassos)**
tônica	48 (43.2%)
monossílabo tônico	8 (9.1%)
monossílabo átono (clítico)	20 (22.7%)
pretônica	18 (20.5%)
átona final	4 (4.5%)
TOTAL	88 (100%)

Figura 3. CSM70 em T80 (microfilme).

Em 20.5% dos casos, a proeminência musical coincide com uma sílaba pretônica. Essa possibilidade pode indicar a incidência de proeminências secundárias (acentos secundários) eurrítmicos. Dito de outra maneira, em palavras longas, com mais de uma sílaba pretônica, a notação musical pode indicar qual delas era realizada com maior proeminência. Nesta cantiga 70, há diversas evidências neste sentido, uma vez que o posicionamento de sílabas pretônicas como proeminência musical pode gerar uma onda rítmica, que produz/marca proeminências lingüísticas secundárias. Como exemplo, na figura 5, podem ser citadas as realizações das palavras *poderia* (quarto verso da primeira estrofe), *compania* (quarto verso da segunda estrofe) e *Ysaýa* (quarto verso da quarta estrofe), cuja notação correspondente favorece a interpretação de um acento secundário sobre as sílabas *po*, *com* e *Y*, respectivamente – o que favorece a interpretação do ritmo de base da língua como trocaico.

A notação musical, considerada conjuntamente com a estrutura métrico-poética da cantiga, pode também trazer subsídios para a resolução de questões de silabação, envolvendo, por exemplo, a distinção entre ditongos e hiatos. A figura 6, adiante, mostra que a seqüência *i-a*, em *poderia, compania* e *Ysaýa*, deve ser silabada como um hiato, já que cada uma das vogais corresponde a uma ou mais figuras musicais diferentes. O mesmo ocorre com a seqüência de vogais idênticas i-i em *fiiz* (linha 4, figura 7).

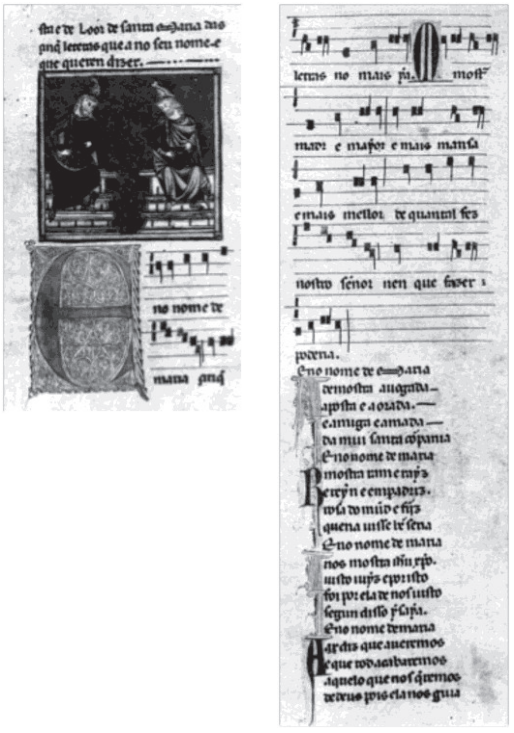


Figura 4. CSM70 em E70 (Anglés, 1964, p. 89r).

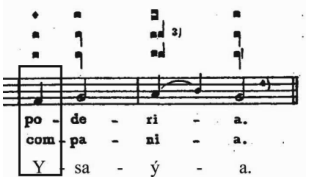



Figura 5. CSM70, final da notação musical de Anglés (1943, p. 78), estrofes 1, 2 e 4.

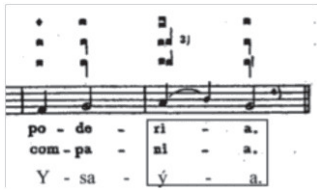



Figura 6. CSM70, final da notação musical de Anglés (1943, p. 78), estrofes 1, 2 e 4.

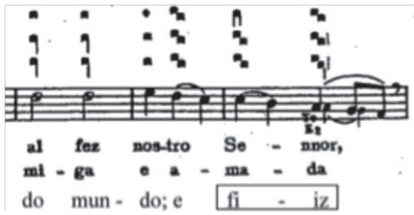



Figura 7. CSM70, notação musical de Anglés (1943, p. 78), linha 4, estrofes 1, 2 e 3.

Já na figura 8, abaixo, a notação musical traz evidências a favor da silabação das seqüências *ui* em *mui* e *eu* em *Deus* como ditongos, uma vez que as figuras musicais a elas correspondentes estão vinculadas, em outras estrofes, a uma única sílaba (e não a duas).

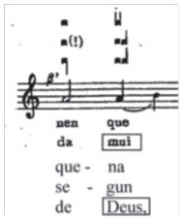



Figura 8. CSM70, notação musical de Anglés (1943, p. 78), início da linha 5.

Finalmente, em relação À CSM70, a notação musical pode fornecer pistas para a avaliação da adequação das edições anteriormente propostas para esta cantiga específica. Mettmann (1986, p. 235) propõe que o refrão da CSM70 seja lido como: "Eno nome de Maria / çinque letras, no-mais, y á". Talvez com base na edição de Mettmann, e partindo da consideração da *lei de Mussafia*, Cunha (2004[1985]: 88), com relação ao refrão da CSM70, afirma que "a alternância de setessílabo com octossílabo desapareceria no canto pela pronúncia *Ma-ri-á*". Tal observação o faz afirmar que "recursos como transposições de acento no interior e, principalmente, no fim dos versos, que percebemos na poesia cantada de nossos dias, é de crer que seriam freqüentes nos cantares trovadorescos" (CUNHA, 2004[1985]: p. 88). As duas primeiras linhas musicais, no entanto, constituem argumentos contrários a esta afirmação de Cunha, uma vez que, coincidindo a proeminência musical com a sílaba *i* (figura 9), a interpretação favorecida é a seguinte (ou seja, "no nome de Maria ia(m) cinco letras"): "Eno nome de Maria / çinque letras, no-mais, ia".

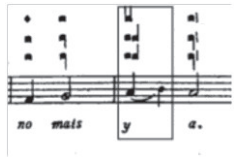



Figura 9. CSM70, notação musical de Anglés (1943, p. 78), final do refrão.

2. Análise de uma cantiga de amigo: Vindel 5

A cantiga de amigo escolhida, *Quantas sabedes amar amigo*, é a quinta das sete sobreviventes no Pergaminho *Vindel*, uma folha volante contendo textos de cantigas de amigo de Martim Codax acompanhadas da respectiva música (com exceção da sétima, para a qual só há a anotação do texto), provavelmente escrita em fins do século XIII ou princípios do XIV (cf. figura 10). A análise desta cantiga foi feita com base na edição de Ferreira (1986: 133), que, em termos de concepção musical, é bastante diferente da de Anglés (1943), já que não considera que a música da época fosse organizada em unidades rítmicas do tipo "compassos", mas a partir de um ritmo que ele classifica como "rapsódico", baseado na "alternância irregular de valores breves e longos, [n]o uso de fórmulas e [n]o emprego de padrões rematados por longa" (Ferreira, 1986: 47) – cf. figura 11.

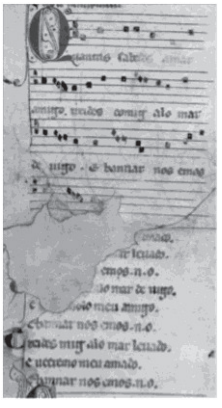


Figura 10. Cantiga *Quantas sabedes amar amigo*, de Martim Codax, no Pergaminho *Vindel* 5 (FERREIRA, 1986, entre as páginas 74 e 75).

Dentro desta concepção de modelo "rimnésico" de Ferreira (1986: 39), a "acentuação musical", nas cantigas de amigo de Martim Codax, realizava-se pela conjugação de proeminência em duas de três dimensões (duração, acuidade e densidade), desde que a terceira dimensão "não dê uma indicação negativa" de proeminência (Ferreira, 1986: 33).

Partindo do princípio definido acima, segundo Ferreira (1986: 159), os acentos musicais, na cantiga Vindel 5, podem ser localizados nas seguintes posições: 4ª, a 7ª e a penúltima sílabas (dísticos); "5ª e a 8ª sílabas, havendo ainda um acento vocabular secundário sobre a 3ª"(refrão) (Ferreira, 1986: 159).

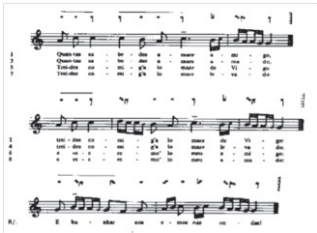



Figura 11. Interpretação musical de Ferreira (1986, p. 133) para a cantiga *quantas sabedes amar amigo*, Vindel 5.

Desta forma, partindo da interpretação de Ferreira (1986: 133) para a música dessa cantiga específica de Martim Codax, a tônica musical corresponde a uma tônica lingüística em 100% dos casos: "A exigência de conformidade acentual entre os versos das estrofes afigura-se portanto não menos fundamental que o princípio do isossilabismo: os versos deviam-se apresentar *rimados* (ritmados) e *iguais*." (Ferreira, 1986: 173).

3. Análise de uma cantiga de amor: Sharrer 5

A música da cantiga de amor escolhida, *Senhor fremosa, non poss'eu osmar* (Sharrer 5, figura 12), está registrada no Pergaminho *Sharrer*, um fólio mutilado e muito danificado da última década do século XIII ou dos primeiros anos do séc. XIV, que contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis, que se apresentam na mesma ordem em que aparecem nos Cancioneiros da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Vaticana (e em uma versão muito próxima à desses cancioneiros), acompanhadas da música. A cantiga focalizada foi analisada a partir da edição de Ferreira (2005).

A interpretação musical da quinta cantiga do Pergaminho *Sharrer* aparece, abaixo (figura 13), na versão de Ferreira (2005: 136-137), que, no seu trabalho de 2005 (*Cantus Coronatus – 7 Cantigas d'El Rei Dom Dinis*), adota a mesma definição de acentuação musical cunhada em 1986.

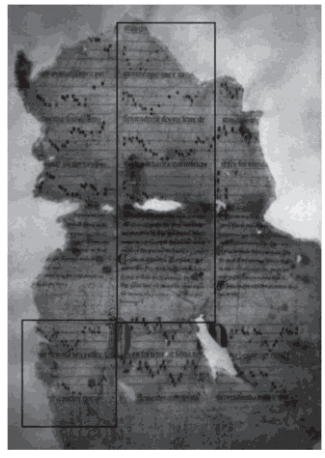


Figura 12. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer* 5 (*Slide* do verso do *Pergaminho Sharrer*, obtido junto aos Arquivos Nacionais Torre do Tombo - ANTT, em Lisboa, em 1996).

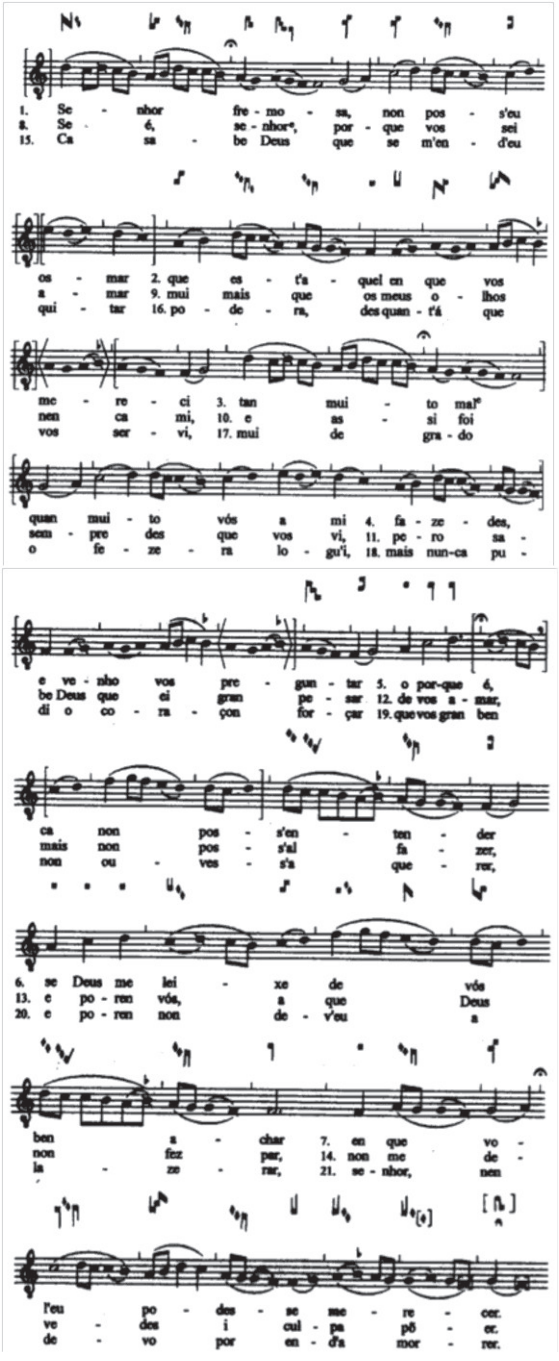



Figura 13. Interpretação de Ferreira (2005, p. 136-137) para a cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, a partir de Sharrer 5.

Ferreira (2005: 56) considera o ritmo anotado no Pergaminho *Sharrer* como "semi-mensural"; para ele, a notação presente no manuscrito tem "características mensurais": "inclui não apenas informação sobre a linha melódica, mas igualmente [...] indicações sobre a duração relativa das notas" (Ferreira, 2005: 52). A este tipo de ritmo, Ferreira (2005: 98) denomina "isossilabismo florido".

Segundo Ferreira (2005: p. 15), as proeminências musicais, no caso das cantigas de D. Dinis no Pergaminho *Sharrer*, tendem a ser reforçadas pela "presença de melismas invulgarmente numerosos" (FERREIRA, 2005: 15). A partir da determinação da posição exata das proeminências musicais feita por Ferreira (2005: 79-81), foi feito um levantamento da pauta prosódica das sílabas que coincidiam com essas posições de proeminência musical – apresentada na tabela 2[1].

Tabela 2. Pauta prosódica das sílabas em posição de proeminência musical – Sharrer 5.

Pauta prosódica da sílaba em posição de proeminência musical	**quantidade de unidades de proeminência**
tônica	33 (37.9%)
monossílabo tônico	33 (37.9%)
monossílabo átono (clítico)	8 (9.2%)
pretônica	8 (9.2%)
átona final	5 (5.8%)
TOTAL	87 (100%)

A tabela 2 mostra que, mesmo em uma concepção musical (sobretudo de ritmo) completamente diferente da que aparece nas cantigas religiosas e nas cantigas de amigo de Martim Codax, ainda a coincidência entre tônicas musicais e lingüísticas é alta, já que, em 75.8% dos casos (66 exemplos), o relevo musical coincide com uma sílaba tônica de palavras de mais de uma sílaba ou com monossílabos tônicos.

Apesar dessa predominância, é possível observar que, em 9.2% dos casos, a proeminência musical coincide com um monossílabo átono. No exemplo abaixo (figura 14), o monossílabo átono *e* (conjunção) (verso 10) ocorre em um contexto em que, nas demais estrofes, aparecem os monossílabos tônicos *tan* e *mui* (versos 3 e 17, respectivamente); logo em seguida, o monossílabo *de* (verso 17) co-ocorre, na posição de proeminência musical, com a sílaba tônica da palavra *muito* (verso 3) e com a pretônica de *assi* (verso 10).

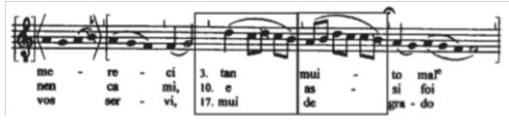


Figura 14. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer* 5, na interpretação de Ferreira (2005, p. 136) – linha musical 3.

[1] Nos princípios da edição musical, Ferreira (2005: 57) esclarece que os restauros editoriais (necessários, dado o estágio de deterioração do manuscrito) foram marcados em parênteses angulados (< >); entre parênteses redondos – ( ) – aparecem os restauros baseados em música contemporânea ao Pergaminho Sharrer, mas externa a ele; já os restauros baseados em material dionisino, extraído do próprio manuscrito, foram marcados em parênteses quadrados ou colchetes ([ ]). Apenas estes últimos foram considerados na quantificação a que se propôs a presente pesquisa.

Embora a tendência, mesmo em um "canto coroado"[2] como o de D. Dinis, seja a combinação entre proeminências nas dimensões musical e lingüística, há a possibilidade de esses dois tipos de proeminência não coincidirem. Mesmo nesses casos, há que se considerar a possibilidade apontada por estudos anteriores (Massini-Cagliari, 1995, 1999, 2005) de monossílabos átonos receberem tonicidade no nível da palavra, adjungindo-se a outros vocábulos apenas em níveis prosódicos superiores. Neste caso, para esta cantiga específica, a coincidência entre proeminências musicais e possíveis proeminências lingüísticas subiria para 85%.

A interpretação de Ferreira (2005) para as sete cantigas de amor de D. Dinis presentes no Pergaminho *Sharrer* considera que mesmo sílabas pretônicas e postônicas (átonas finais) poderiam ser colocadas em relevo musical, sobretudo a partir do parâmetro da densidade musical (a partir de um reforço melódico, especialmente da presença de melismas). É o que acontece, por exemplo, na sílaba *Se* de *Senhor* (verso 1) – figura 15 – e na sílaba *pa*, de *culpa* (verso 14) – figura 16.

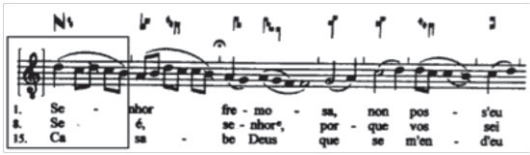



Figura 15. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer* 5, na interpretação de Ferreira (2005, p. 136) – linha musical 1.

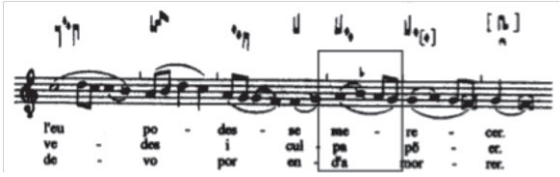



Figura 16. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer* 5, na interpretação de Ferreira (2005, p. 137) – linha musical 9.

Com relação à coincidência entre proeminências musicais e textuais, Ferreira (2005: 72) registra algumas distinções entre as cantigas de amor e de amigo:

> No que respeita as modalidades de interacção entre texto e música, é imprescindível chamar a atenção para uma importante diferença entre a *cantiga d'amigo* e a *cantiga d'amor*. Na *cantiga d'amigo*, mais próxima da versificação tradicional, os cumes acentuais da música das estrofes estão em relação directa com os nós acentuais do poema. Na *cantiga d'amor*, idealmente regida pela versificação isossilábica de matriz provençal, a regularidade acentual nas estrofes é pouco comum e não parece desempenhar um papel construtivo, pelo que as frases musicais, necessariamente

[2] *Cantus cononatus* (= canto coroado) é a expressão que Ferreira (2005: 12) foi buscar em Johannes de Grocheio, teórico francês contemporâneo de D. Dinis, para caracterizar sua música. Designa uma "canção em língua vulgar, de alto nível artístico, composta e apreciada pela melhor aristocracia, e caracterizada por uma pulsação rítmica pausada e regular. A coroação significa a atribuição de uma dignidade hierárquica superior, comparável à de um monarca". O canto coroado se distingue, também, "pelo tipo de melodia, pela lentidão da execução e pela tendencial uniformidade de sua articulação rítmica, de divisão idealmente ternária" (Ferreira, 2005: 15).

repetidas, deveriam ser acentualmente neutras ou então frequentemente contrárias à acentuação verbal do verso.

No entanto, para esta cantiga específica (Sharrer 5), em que, "na ausência do refrão, a última frase musical da estrofe tem uma melodia própria", "há a registrar [...] a coincidência entre acentuação musical e o acento fraseológico" (Ferreira, 2005: 83).

Portanto, conclui-se que, apesar de a possibilidade da não-coincidência entre proeminências existir e ser explorada por D. Dinis em suas composições, há que se considerar que, em termos quantitativos (cf. tabela 2), a freqüência de ocorrência desse fenômenos é bem menor do que a tendência geral de fazer coincidir os acentos nesses dois níveis.

4. Conclusões

A partir da aplicação de uma metodologia totalmente nova à análise de três cantigas medievais escritas em galego-português (uma religiosa, uma cantiga de amigo e uma cantiga de amor), mesmo interpretadas/editadas a partir de concepções musicais completamente diferentes (e, em muitos sentidos, opostas), foi possível mostrar que a interface Música-Lingüística pode trazer contribuições para a análise lingüística da prosódia de línguas do passado, das quais não se tem registros orais. Os exemplos focalizados mostram que é possível extrair elementos da notação musical que podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas, quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo lingüístico (no que diz respeito a questões de silabação, à ocorrência de acentos secundários, à identificação do padrão prosódico de palavras específicas e à delimitação de constituintes prosódicos mais altos). Além disso, a consideração da notação musical das cantigas das quais sobreviveram também as partituras pode trazer importantes subsídios para a avaliação das edições disponíveis para essas cantigas (e, talvez até, para a proposição de novas edições, mais adequadas à consideração das duas dimensões que, à época, não de desvinculavam: música e texto). Desta forma, a observação da notação musical pode ser considerada uma fonte secundária de informações relativas à prosódia de línguas "mortas", um instrumento auxiliar confiável, que pode ser aproveitado para confirmar ou infirmar hipóteses levantadas com base nas fontes primárias (registros escritos das cantigas) e dirimir dúvidas.

Referências bibliográficas

AFONSO X O SABIO (2003). *Cantigas de Santa María*: edición facsímile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia.

ALFONSO X, EL SABIO (1979). *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII. Madrid: Edilan, 2v.

ANGLÉS, H. (1943). *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. – Facsímil, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, Volume II – Transcripción Musical.

_____ (1964). *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. – Facsímil, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, Volume I: Facímil del Códice *j.b.2* de El Escorial.

CUNHA, C. F. (1982). *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.

_____ (2004). Significância e movência na poesia trovadoresca. In: CUNHA, C. F. *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, p. 67-98. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira.

FERREIRA, M. P. (1986). *O som de Martin Codax*: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV). Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2005). Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal. Kassel: Reichenberger.

MASSINI-CAGLIARI, G. (1995). *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. Tese (Doutorado em Lingüística)-IEL/UNICAMP, Campinas.

_____ (1999). *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento.* Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica.

_____ (2005). *A música da fala dos trovadores*: Estudos de prosódia do Português Arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Tese de Livre-Docência.

METTMANN, W. (ed.) (1986). *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*: Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia.

Que coisa complicada, sempre: o *Você* em Portugal…

Gunther Hammermüller
Romanisches Seminar der Universität Kiel

Palavras-chave: delicadeza, distância, formas de tratamento, tradução, você.
Resumo: O tratamento por *você* em Portugal continua a ser interessante não só para estrangeiros, mas também para Brasileiros que não encontram aplicação equivalente do *você* deles em Portugal. As formas de tratamento designam e constituem ao mesmo tempo limites e distâncias entre pessoas vivendo no mesmo contexto social e cultural. A passar, p. ex., do Brasil a Portugal, o *você* encontrará um emprego bem diferente. Na verdade, não há traduções no sentido normal duma língua para a outra no domínio do *tratamento*, mas por assim dizer passagens dum mundo de culturas e convenções para um outro. Longe de poder dar uma solução ideal para o problema da necessária configuração de critérios permitindo essa passagem entre sistemas de tratamento, tentar-se-á pelo menos esclarecer um pouco mais – por meio do conceito de 'distância' – a constituição fundamental do *tratamento*.

1. Introdução

«A estilística do tratamento é um dos assuntos mais complicados e ao mesmo tempo mais curiosos, sob vários aspectos, da língua portuguesa» (Boléo, 1941: 11, n.º 1.). Estas palavras de Manuel de Paiva Boléo (1904-1992) apresentam talvez um dos primeiros reconhecimentos da complexidade do sistema de tratamento do Português europeu por parte dum observador académico "nativo". Será porque ele já tinha sido leitor de Português em Hamburgo (de 1929 a 1935)?[1]

A diferenciação das *formas de tratamento* numa língua particular é a imagem de superfície dum sistema subjacente ainda mais complexo de *convenções de tratamento*, isto é, de *hábitos interpessoais* (manifestando-se, p. ex., também nos empregos recíprocos e não-recíprocos das respectivas formas) que parecem fixar algo como *distâncias* estabelecidas na comunicação dos indivíduos.

As línguas individuais fornecem assim distinções formais para representar oposições conceptuais dos mais variados tipos. Aliás, a realização de tais convenções por *formas de tratamento* como fixações idiomáticas[2] pode bem produzir acoplamentos[3] no sentido de que através delas se obtém uma apreciação das mesmas convenções pelos utentes da língua: «Tratam-se por *tu*» pode, para um observador, ser sinónimo duma certa intimidade na relação interpessoal e assim constituir um primeiro passo (simplificador) na interpretação das verdadeiras conexões subjacentes que constituem o universo de familiaridade e estranheza reinante entre pessoas. Parece então valer o princípio: «Digam-me como vocês se tratam e vou ter uma (primeira) imagem da vossa relação!»

---

[1] Ver Hammermüller, 1995.
[2] No sentido do al. *einzelsprachlich*.
[3] No sentido do ingl. *feedback*.

2. Análise semântica do *Você*

Formalmente comparável ao espanhol *Usted*, o *Você* português – contrastando de maneira notável com o pronome brasileiro de origem idêntica – constitui um tema especialmente interessante dentro do complexo do *Tratamento* em Portugal.

Do ponto de vista histórico, o pronome *Você* desenvolveu-se dum *prodíctico*[4] inicial *Vossa mercê* para *Vossemecê* e *Vomecê* até *Você*. Mas esta aparente simplificação formal deu ao mesmo tempo uma imagem semântica relativamente complexa. Já a distribuição diatópica em Portugal[5] das apreciações por locutores nativos que iam do positivo até ao bastante negativo alude a uma complexa diferenciação interna nessa comunidade portuguesa de comunicação ou de convenções.

De facto, esta imagem torna-se ainda mais complexa quando se analisa de perto a diferenciação semântica actual: Partindo da necessidade de elucidar a diferenciação funcional daquele pronome, propus a estruturação conceptual seguinte como primeira hipótese para uma apresentação mais clara no que diz respeito a possíveis tipos de emprego do *Você*: [6]

1. **VOCÊresp = Você de respeito**; (< Vossemecê < Vossa mercê, etc.);
   tratamento empregue com pessoas mais velhas e/ou de posição superior, especialmente nos meios rurais do Norte de Portugal. Tipo: *(ó) Sr Fulano, você...*; em vez de *o Sr/a Sr^a^*; também há possibilidade de equivalentes como *pai/mãe*, *tio/tia*, etc.
2. **VOCÊcond = Você de condescendência**; (etimologicamente este VOCÊcond será parecido com o VOCÊresp, mas com sentido "desvalorizado" com a seguinte evolução possível: tratamento ouvido nas aldeias pelos habitantes da cidade, depois empregue para com destinatários rurais, mas interpretado por estes como "expressão de condescendência" (dada a posição sociocultural mais alta do/da falante); usava-se depois de modo condescendente em certas constelações, ou, pelo menos, era capaz de parecer assim (suscitando comentários como: «*Você* é o meu burro!».
   Empregos: 1. Professor para aluno/a; alternativa: *o João/a Maria*; 2. Patrão para empregado/a; alternativa: *o João/a Maria*, *o Sr. Fulano* ou semelhantes.
3. **VOCÊdist = Você de distanciamento**; (para distanciar o parceiro de comunicação – derivado de VOCÊcond); alternativa: *o/a menino/a + FN*[7] ou como AV [*Apelema Verbal*][8] (p. ex. com o imperativo da 3^a^ pess. duma mãe para o seu filho: *«Esteja quieto!»*).
4. **VOCÊigual = Você entre iguais**; (com a evolução inicial como o VOCÊresp, mas parecendo depois quase "desalojar" o *Tu*. O critério da 'igualdade' vê-se com respeito a:
   1. a idade – com a alternativa de: TrArt [*Tratamento com Artigo*] (*o/a + FN/LN*[9]);
   2. a posição sociocultural – com a alternativa de: TrArt;

---

[4] Ver Hammermüller, 2008 [no prelo].
[5] Ver Hammermüller, 1980.
[6] Esquema adaptado tendo por base Hammermüller, 1993: 104-109.
[7] *FN/LN* seguem aqui a tradição linguística internacional designando o nome próprio/de família.
[8] Ver *Apelema* como termo para designar as formas de tratamento aposicionais Hammermüller, 1993: 36--41, e Hammermüller, 2008a [no prelo] para uma sinopse em francês.
[9] Possivelmente também *títulos de família* [FamTit] (*o cunhado*, etc.) ou semelhantes (*o amigo*, etc.), mas provavelmente não *o Sr* e semelhantes.

3. uma referência afectiva[10] [VOCÊafect] – com a alternativa de: TrArt;
4. certo "snobismo" – com a alternativa de: *Tu*, TrArt – a localizar entre amigos (especialmente em Lisboa?) – emprego de TrArt na classe média-alta para com os próprios filhos (especialmente nas cidades do Porto e de Lisboa e Estoril/Cascais?);
5. combinações entre 4.1. – 4.4., de cada vez com um "centro de gravidade" semântico próprio.

5. **VOCÊdesamb = Você de desambiguação**; (como opção funcional de substituir de maneira inequívoca todas as formas de tratamento – salvo *o Sr*, etc., e *Tu*, ao que parece). Nisto, o *Você* serve para identificar claramente o objecto do tratamento – evitando ao mesmo tempo uma diferenciação entre destinatários masculinos e femininos por diferenciações morfológicas pré-estabelecidas dos géneros:
   1. para todos os tratamentos com o artígo definido [TrArt] (mas não para *o Sr/a Sr^a*, formas que seriam retomadas por *para si* ou *para o Sr/a Sr^a*) p. ex. a seguir a perguntas como «*Para quem é?*»;
   2. talvez antes na rádio e na televisão (combinado com VOCÊigual 3. [ou VOCÊafect]?);
   3. um *Você* (escrito ou falado) muitas vezes pode parecer menos ambíguo do que a mera 3^a pess. verbal, juntando-se a isso de maneira conotativa eventualmente um '+afectividade'; na publicidade (Radio, TV, cartazes, etc.); o emprego do *Você* será facilitado pela não-reciprocidade (por def.) do tratamento numa comunicação tão "unidireccional" como ela se produz na publicidade, na propaganda política e outra; nisto tudo o emprego do *Você* parece encontrar-se como mais "típico" na publicidade comercial do que em anúncios oficiais (do Estado) ou oficiosos onde aparece com mais frequência simplesmente o *Tratamento Verbal* [TrVerb] (3^a pess. sg./pl. ou o imperativo): comparem-se as diversas advertências dirigidas a fumadores («*Não fume em recintos fechados!*»), pessoas que não sabem nadar, etc., nos jornais sem dar indicações dum comitente.

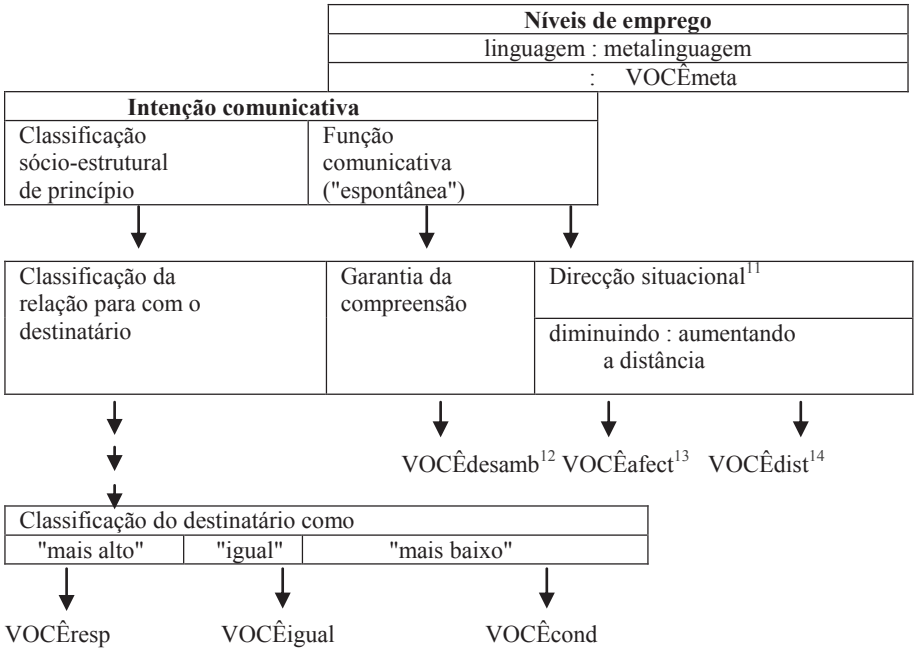
6. **VOCÊmeta = um *Você* empregue como referência metalinguística;**
   um *Tratar por Você* metalinguístico refere-se muitas vezes a formas do TrArt, as quais parecem ter desalojado – pelo menos na consciência metalinguística das pessoas que empregam estes tratamentos – um *Você* que na origem talvez fosse empregue no mesmo lugar; este *Tratar por Você* utiliza-se justamente no Norte de Portugal com uma frequência surpreendente como rótulo dum emprego que, na realidade, é constituído por *Formas de tratamento* (mais precisamente: *Apelemas*) do tipo *(o) João / (a) Maria* e semelhantes.

Sob forma dum esquema que a resume de maneira lógica, a polissemia assim representada reproduz variações diasistemáticas do emprego do *Você*. Nestas variações os pontos de vista diatópicos (naturalmente sempre coincidentes com dia-estráticos e outros) reclamam um lugar importante. Numa dimensão histórica, aquilo reflecte-se talvez numa maior delimitação regional. Assim, no Brasil parece apresentar-se também um *Você de reverência* (como aquele que conhecemos no Norte de Portugal) que se generalizou de maneira "descendente". Esta interpretação encontra-se certamente reforçada pelo *Vossemecê* português (sobretudo para mais velhos) que parece existir ainda hoje no interior do Nordeste brasileiro sob a forma de *Vosmicê*.

[10] Há 'afectividade' possível p. ex. como expressão de atração ou tensão/distância em relações pessoais, dado o caso para realçar os "tratados" com o emprego da forma de tratamento "mais fina".

Dentro de Portugal, este *Vossemecê* só sobrevive como fenómeno marginal e rechaçado para certas regiões do Norte e do Sul, sendo ouvido por visitantes como marca especial dos falantes locais.

Partindo da nossa primeira tentativa de diferenciação semasiológica do *Você* sob forma de lista enumerativa, a sinopse seguinte tentará mostrar antes uma coordenação lógica diferenciada dentro dos significados do *Você* português:



Repetimos que esta sinopse se refere unicamente ao *Você* de Portugal, existindo porém empregos deste pronome nos quais ele parece ser permutável com outras formas de tratamento. A análise diatópica vai mostrar que podem existir empregos concorrentes com outras formas de tratamento. Mas as transições semânticas teriam que ser explicadas em cada um dos casos.[15]

[11] Isto também quer dizer: segundo as relações entre os parceiros de comunicação.

[12] O VOCÊdesamb (em combinação com o VOCÊafect?) encontra-se, entre outros, muito na linguagem da publicidade onde parece tentar estabelecer a relação com o alocutário quase de maneira agressiva – pondo de lado a diferenciação quanto ao sexo.

[13] O VOCÊafect extrai-se aqui do VOCÊigual (ver supra 4.3) para ser confrontado mais especialmente com o VOCÊdist; outras referências semânticas continuam naturalmente presentes ou são de aproveitar em combinações diferentes.

[14] O VOCÊdist derivaria talvez de maneira diacrónica e lógica do VOCÊcond, porque de tais formas de tratamento estão quase a oferecer-se para significar tanto 'condescendência' como 'Distanciamento para baixo'.

[15] A diferenciar segundo as regiões de Portugal (cf. o VOCÊresp em *ó Sr M., você* ..., onde poderia haver um paralelismo com a forma de tratamento *o Sr*).

Será talvez esta situação concorrencial aquilo que reflete melhor o "dinamismo" do sistema de tratamento português: diversas formas de tratamento com capacidades estruturo-funcionais que se encontram próximas umas das outras não só são a expressão de normas parciais (ou "dia-normas") diferentes do espectro idiomático português na totalidade. Mas elas servem também como instrumentos de diferenciação segundo necessidades mais ou menos espontâneas.

3. Delicadeza e distâncias

No domínio pronominal, o Português oferece de facto – ao lado da *diminuição da distância* – a possibilidade (no sentido oposto) do *aumento da distância* através do emprego duma forma de tratamento respectiva.[16]

O termo de *delicadeza* (fr. *politesse*, ingl. *politeness*, al. *Höflichkeit*, etc.) parece empregar-se em geral antes como designação dum sindroma conceptual cujo foco histórico e pragmático-universal seria um conjunto de apreciações do comportamento humano em questão. Nisto poderia supôr-se a existência de algo como um *ponto zero* numa escala bidireccional de valores atribuídas a um comportamento social (idiomático ou não-idiomático) que corresponderia a um comportamento *adequado* em dados momentos ou situações.

Partindo daí, haveria depois um *mais* ou um *menos* de 'delicadeza' a reproduzir numa tabela metafórica ou metalinguística:

- -DELICADEZA	-DELICADEZA	*ADEQUADO*	DELICADEZA+	DELICADEZA++

Neste contexto, será de supor com base em observações frequentes no domínio das normas de comportamento de vários países, p. ex., que o "normalmente aceitável" ou o "adequado" se apresentará de maneira diferente duma variedade cultural à outra[17].

Para muitos investigadores, de facto, as *Formas de tratamento* nas diversas línguas são aquilo que parece representar e/ou constituir melhor o sistema de distâncias convencionais que ajudam a diferenciar as relações interpessoais das respectivas comunidades de comunicação.

Mas já os trabalhos de Penelope Brown e Stephen C. Levinson (1987)[18] sobre fenómenos universais da 'delicadeza' e de Helena Carreira (1987) sobre os conceitos da 'distância' e da 'procura de adesão' («em situação interlocutiva») parecem indicar (talvez ainda mais na terminologia do que nos assuntos tratados concretamente) a possibilidade (e até a necessidade) de passar a uma perspectiva mais específica na classificação conceptual do *Tratamento* em geral para bem descrever as operações fundamentais:

As funções básicas do *Tratamento* como comportamento convencional seriam então na verdade aquelas de 'distanciar' ou de 'atenuar' (isto é 'diminuir') a 'distância' entre os interlocutores onde as respectivas acções teriam que ser vistas em conjunto com os seus resultados. Isso daria assim uma descrição semântica alargada das

[16] Teria provavelmente que ser concedida neste contexto um lugar a uma estratégia comunicativa "Conservação da distância preseleccionada". Algo de comparável reflecte-se também no VOCÊmeta. Dado o caso, este esboço esquemático seria de aproveitar como base para uma diferenciação de sistemas de tratamento – englobando talvez várias linguas individuais, mas sempre ligada a uma "Comunidade cultural".

[17] Sendo talvez de notar aqui que encontramos com frequência opiniões pré-científicas de que uma nação seria "mais delicada" do que uma outra.

[18] Especialmente a partir das páginas 204-205.

funções do *Tratamento*. Teríamos portanto neste domínio o conceito de uma (ou mais) 'distância(s)' gerada(s) pelo emprego do tratamento:

Instrumentário	ACÇÃO	MANUTENÇÃO
AUMENTO	distanciar	manter a distância
REDUÇÃO	aproximar	manter a proximidade

4. Aperfeiçoamento complementar do conceito de distância

Para corresponder – desde o início – às necessidades de investigação das línguas individuais, deveria pensar-se numa diferenciação complementar: encontram-se nas línguas – como bem o sabemos – pelo menos dois modos ou convencionalismos que podem determinar (ou não) a transição dum tratamento para um outro:

1. A passagem pode ser espontânea (isto é: sem acordo explícito) dum tratamento ao outro.
2. A mesma passagem pode exigir um acordo (mútuo) explícito: «Podemos tratar-nos por *tu*?».

O esquema seguinte tentará ainda diferenciar mais o conjunto destes aspectos significativos e propôr uma primeira aproximação terminológica:

Modificação da distância	**+ (aumento)**	**0 (conservação)**	**– (redução)**
Formação/Acção –>	DISTANCIAÇÃO	CONSERVAÇÃO	ATENUAÇÃO
Emergência[19] **(p. ex. por …)**	afastamento ocasional	estabilidade do contacto pessoal	sensação de atracção pessoal
Constituição[20] **(p. ex. por …)**	retractação explícita	aviso explícito	proposta explícita (p. ex. de *tutear-se*)

Como aplicação ao tratamento português (de Portugal) obteriamos assim o seguinte esquema:

Modificação da distância	**+ (aumento)**	**0 (conservação)**	**– (redução)**
Formação/Acção –>	DISTANCIAÇÃO	CONSERVAÇÃO	ATENUAÇÃO
Emergência (p. ex. por …)	Mãe para filho: «Esteja quieto!»	Incapacidade de tratar por *tu* pessoas mais velhas	Emprego como demonstração de solidariedade (profissional ou partidária)
Constituição (p. ex. por …)	«Não consigo tratá-lo por *tu.»*	«Como hei-de o/a tratar?»	Insistir explicitamente no *Tu / Você*

[19] Ver com respeito ao termo de *emergência* para designar o conceito duma génese ocasional Lüdtke, 2005: 377-379.

[20] Termo introduzido aqui como correlativo da *emergência* para designar um acordo (mais ou menos) explícito.

5. Diferenças de tratamento entre comunidades idiomáticas

Resumindo algumas das ideias expostas e voltando ao problema da equiparação dos sistemas de tratamento a comparar ou a traduzir entre línguas individuais, constata-se o seguinte:

As *formas de tratamento* parecem ser nada mais, nada menos do que uma orientação formal ou simbólica que facilita a explicitação e estabilização das relações interpessoais. Elas funcionam à primeira vista como um esquema de referência simbólica, ganhando, na maior parte dos casos, uma vida própria, isto é, uma realidade normativa que permite a orientação simbólica com referência ao comportamento interpessoal.

Fornecendo assim um quadro de normas para o comportamento neste domínio, as convenções de tratamento representam uma rede sociocultural dentro de uma comunidade que – na maioria dos casos – aparece ao mesmo tempo como sendo uma comunidade idiomática. Mas – teoricamente pelo menos – pode haver tanto uma comunidade idiomática com várias subsistemas de tratamento como uma intersecção de várias comunidades idiomáticas com um só sistema de tratamentos. As línguas europeias parecem, no entanto, dar antes exemplos dum conjunto de subsistemas – com transições graduais entre eles, como bem o mostra o Português! – e por vezes com "importações" convencionais vindas de outros universos de tratamento[21].

Os problemas patentes na tradução dos tratamentos duma língua para uma outra parecem encontrar antes soluções aproximativas na realidade, p. ex. nas traduções literárias. Ficariamos assim sempre com a pergunta de princípio:

Onde estará o *tertium comparationis* para podermos passar dum sistema de tratamentos ao outro como isto se exige – pelo menos teoricamente – no caso das traduções lexicais (e outras) entre duas línguas?

Aparentemente, não somos nem sempre capazes de proceder a transições tão elegantes como poderia parecer à primeira vista a passagem dum *Você* brasileiro[22] a um *Você* português para um/a estudante das línguas e culturas lusófonas vindo do estrangeiro.

Obviamente, estamos aqui a entrar no domínio mais vasto duma *quase-incomensurabilidade* das comunidades culturais, onde já a antropologia tem feito as suas pesquisas conhecidas encontrando analogias, diferenças fundamentais e também identidades funcionais no mundo inteiro.

Mas talvez haja pelo menos um primeiro passo para a *comensurabilidade* das convenções de tratamento: deveriamos então procurar formas *adequadas* (isto é: *aceitáveis*) para obter um primeiro acesso ao sistema de tratamento diferente do nosso. Entrariamos assim no respectivo potencial da outra *comunidade de tratamento* para poder distanciar ou aproximar de nós as pessoas com as quais estamos a comunicar na língua escolhida. É aí que as formas e convenções de tratamento bem descritas terão o seu papel de relevo! Mas aparentemente, elas não serão os únicos meios: há também que respeitar o papel da escolha lexical, diafásica, prosódica, gestual e situacional, etc.

---

[21] Ver na Alemanha o caso do *Hamburger Sie* que combina (contra a norma geral) o primeiro nome com a forma de distância *Sie* (+ 3ª plur. do verbo).

[22] Que, na verdade, apresenta uma diferenciação interior também bastante complexa: comparem-se, p. ex., as observações do tradutor Curt Meyer-Clason, 1988: 88-89.

Sem podermos entrar em pormenores já por aqui, pelo menos a ideia da passagem dum sistema de tratamentos ao outro através de certos *pontos de intersecção* – a descrever segundo as respectivas necessidades do *adequado* – encontrará uma imagem no esquema seguinte:

Português do Brasil	*Você*			
	⇕	⇕	⇕	⇕
Português de Port.	*Tu/2ª sing.*	*o/a+Nome*	*Você*	*3ª p. sg. do verbo*

Na passagem do uso brasileiro ao português, a escolha exacta exigirá análises pormenorizadas dos factores a observar de princípio e na situação sincrónica de cada caso. Para a passagem do uso português ao brasileiro, a coisa parece mais simples. Mas será de analisar bem se o *Você* brasileiro é, realmente, a única escolha para a forma portuguesa respectiva, e, também, quais são os meios idiomáticos (p. ex. prosódicos) ou extra-idiomáticos (p. ex. gestos) a ter em conta a par das meras formas pronominais ou outras. Tudo isso (incluindo naturalmente toda a restante gama das formas e convenções de tratamento) poderá conduzir a trabalhos de sinopse interessantes onde as análises linguísticas já existentes (com respeito ao tratamento) serão de grande utilidade.

7. Teses de resumo e de conclusão

1. O *tratamento* constitui um fenómeno universal de referências idiomáticas a parceiros de comunicação.
2. Encontram-se nas línguas individuais estruturas formais bem variadas, mas referindo sempre a relações entre locutores e alocutários.
3. Essas relações entre locutores e alocutários são aparentemente complexas e variáveis – sendo que esta variabilidade tem que contar também com um impacto reactivo do respectivo sistema formal de tratamento.
4. Na descrição da complexidade dos sistemas de tratamento e das possíveis influências sobre ela, parece útil servir-se do conceito de 'distanciamento' que abarcaria como hipónimos aqueles do aumento, da manutenção e da diminuição (atenuação/aproximação) de distâncias.
5. O termo de *distância* compreende-se, para já, como designação dum conceito instrumental que reunirá diversos factores individuais que podem ter peso diferente no interior das comunidades de comunicação e destas entre si.
6. A valência do *Você* que difere aparentemente entre as duas comunidades idiomáticas de Portugal e do Brasil e, além disso, também no interior das mesmas, fornece um exemplo bem evidente da complexidade possível de sistemas de tratamento a contrastar e comparar para efeitos duma melhor comunicação entre elas.
7. Surgem então inevitavelmente dificuldades a resolver em tarefas como, p. ex., de traduções sempre que as *formas de tratamento* entram em jogo: seria muitas vezes ingénuo demais pôr simplesmente em paralelo formas que têm aparências e/ou funções pelo menos parcialmente semelhantes mas que, na verdade, pertencem a sistemas (ou complexos de sistemas) idiomáticos diferentes.
8. Um acesso possível a uma solução (para já mais ou menos pragmática) dos respectivos problemas poderia oferecer-se, se calhar, tal como no domínio con-

ceptual da 'delicadeza', na tentativa de procurar de cada vez a transição entre os sistemas convencionais duma comunidade de comunicação para uma outra através de um *ponto de intersecção* a definir entre ambas: indicar-se-ia assim de cada vez o *mais adequado* dos tratamentos numa situação comparável.

9. No caso dos *Vocês* brasileiros e portugueses, tal poderia, p. ex., situar-se na transição do *Você* brasileiro para um *Você* multifacetado concorrenciado pelo *Tu*, pelo *Tratamento com Artigo* e pelo emprego duma *3ª pessoa verbal* sem mais nada.
10. Mas é aí que a análise linguística e sócio-linguística terá ainda que escolher e elaborar melhor a coordenação dos pormenores semânticos.

8. Referências bibliográficas

BOLÉO, Manuel de Paiva (1941). Os nomes dos dias da semana em português (Influência moura ou cristã?). Coimbra: Coimbra Editora.

BROWN, Penelope e LEVINSON, Stephen C. (1987), *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press.

CARREIRA, Maria Helena de Araújo (1987). "Contribuição para uma análise discursiva do 'distanciamento' e da 'procura de adesão' em situação interlocutiva". Comunicação ao II° Encontro da Associação Portuguesa de Linguística. Lisboa, 1 a 3 de Outubro de 1986. In: *Actas do II° Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: Associação Portuguesa de Linguística; pgs. 35-51.

HAMMERMÜLLER, Gunther (1980). "VOCÊ é estrubaria?". In: *Iberoromania* 12, 30-40.

____ (1993). Die Anrede im Portugiesischen. Eine soziolinguistische Untersuchung zu Anredekonventionen des gegenwärtigen europäischen Portugiesisch. Chemnitz: nov.

____ (1995). "O I.L.B. à margem dum Atlas Linguístico de Portugal?". In: *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Organização e coordenação M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, com a colaboração de Fernando Clara e Alexandra Pinho, Lisboa/Porto/Coimbra: LIDEL, 131-144.

____ (2008). "L'allocution directe par une forme indirecte dans les langues romanes". In: *Actes des Journée d'Etudes du 7 au 8 déc. 2007 à Paris VIII. Termes/Formes d'adresse – Modalités énonciatives et constructions du discours dans les langues romanes*. Org. Helena Carreira; [no prelo].

LÜDTKE, Helmut (2005). *Der Ursprung der Romanischen Sprachen. Eine Geschichte der sprachlichen Kommunikation*. Kiel: Westensee Verlag.

MEYER-CLASON, Curt (1988). "«Luanda»: Das Unübersetzbare". In: *Lusorama* 7 (Mai 1988), 73-90.

OLIVEIRA, Sandi Michele de (1996). "Contribuição para um estudo comparativo de formas de tratamento em Espanha e Portugal". In: *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera, Cáceres, 1 al 3 diciembre de 1994*. Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Camarasa (eds.). Universidad de Extremadura. Tomo II, 124-139.

O novo acordo ortográfico e os correctores automáticos

Helena Figueira
Priberam

Palavras-chave: Língua portuguesa, ortografia, acordo(s) ortográfico(s), correcção ortográfica.
Resumo: A análise que neste artigo se pretende fazer centra-se na aplicação prática das novas regras ortográficas decorrentes do Acordo Ortográfico de 1990 em programas informáticos, como o *FLiP* ou o *Novo Corretor Aurélio*, que incluem correcção ortográfica e sintáctica, e não nas polémicas habituais relativas ao referido acordo. Apresenta-se a grafia de grupos consonânticos como exemplo dos casos problemáticos na implementação da nova ortografia na correcção ortográfica. Pretende-se também examinar o impacto do Acordo em variados recursos linguísticos ou em módulos que podem ser integrados noutros produtos e serviços.

1. Introdução

O presente artigo tem por intuito debater algumas questões que não são, geralmente, afloradas em discussões sobre o "Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa"[1] (AO) assinado em 1990, seja pela superficialidade ou pela paixão com que o tema é abordado, seja por manifesto desinteresse ou por desconhecimento. No entanto, no âmbito do trabalho que a Priberam vem realizando na área do processamento da língua natural (PLN)[2], faz todo o sentido questionar em que medida as novas regras ortográficas irão afectar o comportamento de correctores ortográficos para o português de norma europeia ou de norma brasileira, ou de outras ferramentas linguísticas. Analisa-se a problemática da correcção ortográfica em que se inserem os correctores ortográficos da Priberam, cujo modo de funcionamento se descreve resumidamente (ver secção 0). Segue-se uma discussão da aplicação do AO de 1990 aos correctores ortográficos da Priberam (ver secção 0), referindo-se um dos casos de implementação problemática (ver secção 0). Por fim (ver secção 0), examina-se o impacto da implementação em recursos ou em módulos que podem ser individualizados e integrados noutros produtos e serviços, a necessidade de uma ferramenta de conversão para a nova ortografia e a possibilidade de criação de produtos destinados a outras variedades de português.

Como consideração preliminar, estabelecemos conceitos operatórios de *ortografia*, *erro ortográfico* e *norma*, reiterando que a linguagem escrita não é adquirida e resulta de alfabetização, i.e., de uma aprendizagem[3], geralmente institucionalizada, da representação gráfica da oralidade. Tal representação obedece a regras convencionadas, algumas das quais adquiridas de forma explícita. Constitui então a ortografia apenas a parte da língua mais convencionada e menos natural, que corresponde à

---

[1] Aprovado, para ratificação, na Assembleia da República Portuguesa a 4 de Junho de 1991 e publicado a 23 de Agosto de 1991 em *Diário da República*. O texto oficial anotado pela Priberam está disponível em http://www.priberam.pt/docs/AcOrtog91.pdf. O "Acordo do Segundo Protocolo Modificativo ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa" foi ratificado pela Resolução da Assembleia da República n.º 35/2008, de 16 de Maio de 2008, com o correspondente Decreto do Presidente da República n.º 52/2008 no *Diário da República*, n.º 145, de 29 de Julho de 2008.

[2] Sobre o desenvolvimento de ferramentas para PLN pela Priberam, ver Amaral *et al.* (2003).

[3] Ver Delgado-Martins (1996).

forma gráfica que esta assume nos seus suportes escritos. Sendo um compromisso convencionado entre a fonética e a tradição gráfica, relacionada muitas vezes com a etimologia[4], a ortografia foi objecto de aproximações e distanciamentos na sua relação com a fonética e com a etimologia[5] e é sobre este movimento que muitas vezes recaem as opiniões e os argumentos apresentados em debates sobre o assunto. Por outro lado, a ortografia corresponde a uma "bitola de uma certa eficiência e categoria sociais"[6]. Sendo uma convenção estabelecida e estabilizada, é uma das partes menos problemáticas da gramática, talvez a área da língua cujas dúvidas permitem respostas mais peremptórias em termos de correcção[7]. No caso da língua portuguesa, a ortografia é o único aspecto em que há uma regulamentação explícita através de textos legais. Antes da entrada em vigor do novo AO, e no caso da norma europeia, estavam em vigor dois textos legais, o Decreto n.º 35 228, de 8 de Dezembro de 1945[8] e a sua alteração pelo artigo único do Decreto-Lei n.º 32/73 de 6 de Fevereiro de 1973[9]. No caso da norma brasileira, vigorava o *Formulário Ortográfico*[10], aprovado pela Academia Brasileira de Letras em Agosto de 1943, com alterações de 1971, pela Lei nº 5.765, de 18 de Dezembro[11]. A par do que foi dito, é de referir que "não se pode pensar no uso de uma língua em termos de «certo» ou «errado» e em variante regional «melhor» ou «pior» [...]. No ensino da língua escrita, contudo, procura-se neutralizar as marcas identificadoras de cada grupo social, a fim de atingir um padrão único abstrato e idealizado que seja supranacional."[12] É neste âmbito da escrita, e sobretudo na ortografia, ligada a fenómenos socioculturais, que mais facilmente se chega à determinação do erro, enquanto desvio relativamente a uma norma[13] e ao que é considerado correcto, pois a norma ortográfica, dada a sua estabilidade, deve estar menos sujeita à variabilidade e à subjectividade, e não implica juízos linguísticos, mas apenas o respeito por uma convenção. A noção de erro ortográfico é então muito clara para o utilizador da língua, uma vez que tem como referência um sistema rígido, adquirido pela escolarização e objecto de legislação. Ao contrário das noções de *ortografia* e de *erro ortográfico*, a noção de *norma* é bem mais flutuante, sendo um termo genérico que pode incluir os critérios que regulam aquilo que é considerado por um grupo maioritário como linguisticamente correcto ou uma variante linguística mais prestigiada sociocultural ou politicamente[14]. Esta formulação permite múltiplas leituras, pressupondo necessariamente a (co)existência de várias normas. Se para a escrita é relativamente mais fácil encontrar referências relativamente à norma, para a pronúncia estas referências são escassas e resumem-se aos

---

[4] Em Castro *et al.* (1987: 37) afirma-se que "[...] a generalidade dos especialistas que se têm ocupado de questões ortográficas considera que, numa língua de cultura com uma longa tradição gráfica, como é o caso do português, um sistema ortográfico é, necessariamente, um compromisso mais ou menos equilibrado entre etimologia, tradição gráfica e critério fonético".

[5] Sobre este assunto, ver Marquilhas (1987) e Mateus (2002).

[6] Mateus (2002: 93).

[7] Nos serviços de consultoria linguística, como o que disponibiliza a Priberam em http://www.flip.pt/Duvidas/ este é o âmbito em que, estatisticamente, as respostas são mais curtas e dos poucos em que podem ser categóricas.

[8] O texto oficial anotado pela Priberam está disponível em http://www.priberam.pt/docs/AcOrtog45_73.pdf.

[9] Disponível em http://www.priberam.pt/docs/AcOrtog45_73.pdf.

[10] Disponível em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=20.

[11] Disponível em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2453&sid=19.

[12] Ver Leite e Callou (2002: 57).

[13] Sobre variação e norma, ver Mateus (2005) e Castro (2003).

[14] Ver Peres e Móia (1995: 36-41).

(raros) dicionários com transcrição fonética[15] e às indicações de ortoépia em dicionários[16] e vocabulários[17].

Para um corrector ortográfico, no entanto, a sinalização do erro ortográfico tem de corresponder a um equilíbrio entre critérios linguísticos, o respeito pela norma ortográfica, as exigências dos utilizadores e as limitações do PLN. Este equilíbrio, já difícil *a priori*, torna-se mais difícil perante alterações ortográficas significativas, sobretudo se o texto que as regula for ambíguo ou incongruente, principalmente num contexto de ausência de obras de referência autorizadas.

2. Correcção ortográfica

A ideia da detecção de erros ortográficos e da respectiva correcção é introduzida no primeiro contacto com a alfabetização. A correcção ortográfica, nomeadamente a tipográfica, foi durante muito tempo apenas feita manualmente e sobre papel, mas a proliferação de textos electrónicos criou a necessidade de outras formas de correcção automáticas. Em termos de PLN, foi na década de 70 do séc. XX que se assistiu ao surgimento dos primeiros auxiliares informáticos de correcção ortográfica[18]. Na sua fase inicial, os programas eram essencialmente verificadores ortográficos, pois detectavam erros mas não apresentavam sugestões de correcção[19], só mais tarde evoluindo para correctores ortográficos, que fornecem sugestões para os erros detectados. Os programas de correcção ortográfica passaram a ser disponibilizados em processadores de texto, que conheceram nas décadas de 80 e 90 do século passado franca expansão. No início do séc. XXI, os correctores ortográficos contêm já verificação automática e dispõem de opções de correcção automática bastante seguras, podendo também ser encontrados em *web browsers*, servidores de correio electrónico *online* ou sítios de alojamento de blogues. Na correcção de um texto electrónico há a considerar diversos níveis: ortográfico, sintáctico e estilístico. Sumariamente, um programa de correcção ortográfica permite a detecção de diferentes tipos de erros ortográficos[20], a saber, linguísticos ou cognitivos (ex.: **análize* / / *análise*), tipográficos ou de digitação (ex.: **casamneto* / *casamento*) e de transmissão (ex.: confusão de *ç* com *c* ou de *rn* com *m*, num texto digitalizado).

2.1. FLiP e Novo Corretor Aurélio

Comercializado desde 1995[21], o *FLiP – Ferramentas para a Língua Portuguesa* – tem vindo a afirmar-se nos mercados português e internacional como uma ajuda indispensável à escrita e revisão de texto electrónico, como o texto resultante

---

[15] Para o PE, em dicionários monolingues, ver *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001), *Grande Dicionário Língua Portuguesa* (2004) *e Dicionário Gramatical de Verbos Portugueses* (2007); em dicionários bilingues, ver sobretudo *Grande Dicionário Português/Francês* (1998) *e Dicionário Verbo Português-Inglês* (2000).

[16] Para o PE, ver Houaiss (2002).

[17] Para o PE, ver Rebelo (1966) e Machado (2001).

[18] Ver Peterson (1980).

[19] O primeiro verificador ortográfico usava um dicionário com as 10 000 palavras mais comuns em língua inglesa e remonta a 1961 (cf.http://www.ibiblio.org/pub/historic-linux/distributions/slackware/2.1/usr/doc/ispell/Contributors); ver Earnest (1963).

[20] Para uma tipologia de erros ortográficos e uma breve análise das estratégias envolvidas na sua correcção em PLN, veja-se Medeiros (1995: 60-107).

[21] A primeira versão do *FLiP*, de 1995, continha um corrector ortográfico, um dicionário de sinónimos e um hifenizador. A segunda versão, o *FLiP 97*, passou a incluir o primeiro corrector sintáctico para o português.

de digitalização por reconhecimento óptico de caracteres (ROC). As ferramentas *FLiP* têm como antecedente o corrector ortográfico *Lince*[22] (1994), que constituiu o primeiro corrector ortográfico comercializado para o português europeu [PE]. A gama *FLiP* é hoje constituída por um conjunto diversificado de produtos, disponíveis para várias plataformas e aplicações, tanto para o PE como para o português do Brasil [PB]. Alguns dos componentes do *FLiP* foram licenciados pela Microsoft para serem incluídos na versão portuguesa do Microsoft Office desde a versão XP. Na presente versão do pacote de ferramentas linguísticas *FLiP 6*[23], estão incluídos, para o PE, um corrector ortográfico, um corrector sintáctico e estilístico, oito dicionários temáticos, um hifenizador, um dicionário de sinónimos, um conjugador de verbos, quatro auxiliares de tradução e um editor de texto, bem como correctores ortográficos para alemão, espanhol, francês, inglês e italiano. Actualmente, o corrector ortográfico da Priberam está integrado nos blogues do Sapo[24]. Além da correcção ortográfica e sintáctica, a tecnologia *FLiP* tem sido usada em diversas áreas do PLN, como seja na indexação do LegiX[25], na área de motores de pesquisa (através da participação nos projectos TRUST[26] e MCAST[27]), na área da recolha de informação em respostas a perguntas (através da participação no CLEF[28]), na área da extracção de informação (sistema de pesquisa nos *sites* da TSF[29] e do JN[30]) ou na área do processamento de fala (através da participação no projecto Tecnovoz[31]). O primeiro produto específico apenas para o PB foi o *FLiP:mac Brasil*[32] (2003), seguindo-se o *FLiP Brasil* (2004) e o *Novo Corretor Aurélio* (2007). Ainda que os recursos linguísticos sejam diferentes, estas ferramentas baseiam-se no *software* que a Priberam vem desenvolvendo há mais de 15 anos. Contrariamente ao que sucede com o léxico, que é individualizado para o PE e para o PB, a estrutura básica da gramática é partilhada pelos correctores sintácticos da variedade portuguesa e da variedade brasileira; tal acontece porque, salvaguardadas as devidas diferenças, a generalidade das regras sintácticas para a escrita do PB é semelhante à do PE e porque os mesmos fenómenos ocorrem em ambas as variedades do português, embora por vezes em diferentes registos de língua. As especificidades do PB foram no entanto consideradas, nomea-

---

[22] Ver Andrade (1992).

[23] Está disponível em http://www.flip.pt/online uma versão de demonstração que apresenta algumas das funcionalidades do *FLiP*.

[24] Ver http://blogs-beta.sapo.pt.

[25] LegiX é um conjunto de ferramentas de informação jurídica da Priberam; ver www.legix.pt para mais informação.

[26] TRUST – *Text Retrieval Using Semantic Technologies* – foi um projecto co-financiado pela Comissão Europeia (IST-1999-56416), com vista ao desenvolvimento de um motor de pesquisa multilingue, capaz de responder a perguntas em língua natural, formuladas em inglês, francês, italiano, polaco e português.

[27] M-CAST – *Multilingual Content Aggregation System based on TRUST Search Engine* – foi um projecto co-financiado pela Comissão Europeia (EDC 22249 M-CAST), com vista ao desenvolvimento de uma infra-estrutura multilingue que permitisse aos produtores de conteúdos pesquisar, consultar e integrar recursos de vastas colecções multilingues de textos (e multimédia), tais como bibliotecas digitais, recursos de editoras, agências de notícias e bases de dados de publicações científicas (http://www.m-cast.infovide.pl/).

[28] CLEF – *Cross Language Evaluation Forum* – é um projecto de avaliação internacional, financiado pelo 6º Programa Quadro da Comissão Europeia, que visa promover a investigação na área dos sistemas multilingues (http://www.clef-campaign.org/). Sobre a participação da Priberam na campanha de *Question Answering* do último CLEF, veja-se Amaral *et al.* (2007).

[29] Ver http://www.tsf.pt/.

[30] Ver http://www.jn.pt/.

[31] O projecto Tecnovoz pretende desenvolver novas competências nas tecnologias da fala (http://www.tecnovoz.pt/).

[32] Ver http://www.flip.pt/tabid/252/Default.aspx.

damente construções lexicais fixas e erros ortográficos com implicações sintácticas (por exemplo, o uso problemático da crase).

2.1.1. Corrector ortográfico: modo de funcionamento

O funcionamento do corrector ortográfico do *FLiP* baseia-se na comparação das palavras utilizadas num documento com uma lista de palavras (designada por *dicionário*) reconhecidas pelo módulo de correcção ortográfica[33]. Se uma determinada palavra não for reconhecida, esta é assinalada como errada e são apresentadas sugestões para a sua correcção. Nas versões mais recentes da maioria das aplicações da Microsoft, a verificação ortográfica é feita automaticamente enquanto se escreve; neste caso, os erros ortográficos aparecem sublinhados a vermelho. Clicando sobre a palavra assinalada, o utilizador poderá seleccionar uma das sugestões de substituição, ignorar a palavra ou adicioná-la ao dicionário. As sugestões são apresentadas por ordem decrescente de probabilidade de se tratar da palavra correcta. Na ordenação das sugestões são considerados factores como a semelhança fonética, a semelhança gráfica (importante em textos digitalizados com ROC), adjacências no teclado e frequência das palavras. O corrector ortográfico não se limita a assinalar erros ortográficos, mas veicula opções no reconhecimento de palavras. Assim, o corrector pode assinalar como desconhecidas palavras dicionarizadas que deliberadamente não quer ver reconhecidas, como palavras obsoletas ou de baixa frequência cujo reconhecimento pode mascarar erros em palavras muito comuns (ex.: *demostração/ /demonstração, gustar/gostar, trenador/treinador*). O corrector contém ainda algoritmos de **correcção automática**: certos erros em que não há dúvidas quanto à palavra que o utilizador pretende escrever são corrigidos automaticamente (por exemplo, a palavra *françês* é imediatamente corrigida para *francês*).

Algumas verificações e sugestões ortográficas são detectadas pelo corrector sintáctico e não pelo módulo de correcção ortográfica, dado que este não dispõe de informação contextual. Um caso típico é o das palavras compostas ligadas por hífen. Para expressões como *fim de semana*[34] é sugerida a respectiva substituição por *fim--de-semana*. Neste caso, não existe erro ortográfico se as palavras forem consideradas isoladamente; apenas a análise do contexto de ocorrência permite decidir sobre a correcção ortográfica do texto em análise.

3. Aplicação do Acordo Ortográfico de 1990 em correctores ortográficos

A ortografia de um adulto escolarizado é, em geral, estável e quase automática, com pequenas áreas problemáticas onde surgem inevitavelmente hesitações ou dúvidas. Uma reforma ortográfica vai desequilibrar essa estabilidade, criando resistências à descaracterização gráfica das palavras cuja ortografia é alterada. As principais resistências de um escrevente às alterações ortográficas relacionam-se, então, não tanto com a memória etimológica das palavras, mas com a sua imagem, memorizada durante a aprendizagem e repetida enquanto escrevente (as formas antigas *absorpção, condemnar, fructo, orthographia, psalmo, sancto, sciência* ou *victória* são casos

[33] A inclusão de novos vocábulos, seja por sugestão de utilizadores, seja por pesquisas em *corpora*, quando não atestados, é efectuada se a sua formação respeitar as regras ortográficas e morfológicas da língua portuguesa e se consagrados pelo uso. Os neologismos, estrangeirismos e aportuguesamentos polémicos ou muito recentes são, em geral, excluídos, até se tornarem consagrados pelo uso e/ou registo lexicográfico.

[34] Os exemplos apresentados dizem respeito ao PE na versão actual do FLiP 6 e seguem as disposições dos textos legais em vigor à data desta versão.

em que os utilizadores da língua actual não sentem qualquer desconforto gráfico porque não têm delas memória; alterações como a supressão de acentuação gráfica nos advérbios terminados em *–mente*, como em *pràticamente*, estão porventura mais próximas, até pela facilidade de encontrar edições ainda com esta grafia).

Num momento de alterações ortográficas significativas[35] (a percentagem de palavras a alterar é pequena, mas a frequência de algumas palavras ou famílias de palavras é muito alta), sobretudo se o texto estabelecido em 1990 não for alterado, e dado o volume de textos actualmente produzido em formato electrónico, a confiança num corrector ortográfico é essencial. Por outro lado, e atendendo ao facto de que o corrector verifica a ortografia e oferece sugestões de correcção, constitui também um instrumento privilegiado para criar novos mecanismos de tomada de conhecimento, aprendizagem e memorização das alterações ortográficas convencionadas[36].

Aparentemente, como explicitado na "Nota Explicativa do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa", aquando da exposição das razões ponderadas para a manutenção dos acentos gráficos nas proparoxítonas e paroxítonas, recuando assim no estipulado pelo texto de 1986, o texto legal tem preocupações específicas com o PLN (sublinhado nosso):

> "5.3. e) Alargamento, com a abolição dos acentos gráficos, dos casos de homografia, do tipo de *análise* (s.)/*analise* (v.), *fábrica* (s.)/*fabrica* (v.), *secretária* (s.)/*secretaria* (s. ou v.), *vária* (s.)/*varia* (v.), etc., casos que, apesar de dirimíveis pelo contexto sintáctico, levantariam por vezes algumas dúvidas e constituiriam sempre problema para o tratamento informatizado do léxico".

Este argumento não parece, no entanto, ser pertinente, dado o número de ambiguidades entre classes gramaticais que a língua contém e com as quais o PLN tem obrigatoriamente de lidar. Mais do que isso, a eliminação das consoantes ditas "mudas" (ver *Base IV*) vai aumentar o número de palavras homógrafas (ex.: *a(c)to/ato*, substantivo e flexão verbal de *atar*; *ó(p)tico/ótico*, adjectivo relativo à vista e ao ouvido, respectivamente). A mesma consequência terá a eliminação do acento gráfico para distinguir palavras graves que são homógrafas de palavras proclíticas (ver *Base IX*, 9.º). Veja-se como o caso particular da omissão do acento agudo na 3ª pessoa do singular do indicativo do verbo *parar* (*pára*) irá criar um par homógrafo no PE (mas homónimo no PB), dificultando o reconhecimento e a leitura de frases como "Por vezes para para garantir que não é poeta" ou "Para para se oferecer como testemunha, embora já vá atrasado para um encontro"[37]. Para além disso, esta opção parece ser inconsistente com o estipulado no nº 3 da *Base VII* para o caso do verbo *pôr* e da preposição *por*[38] (sublinhado nosso):

> "3.º Prescinde-se de acento gráfico para distinguir palavras oxítonas homógrafas, mas heterofónicas/heterofônicas, do tipo de *cor (ô)*, substantivo, e *cor (ó)*, elemento da

[35] Para a visualização das alterações do texto de 1990 relativamente ao de 1945 e respectivas observações, ver http://www.flip.pt/AcordoOrtografico/Introducao/tabid/514/Default.aspx.

[36] É sintomático que um guia para o uso da nova grafia afirme que "alguma prática da nova ortografia e o recurso, hoje de utilização tão comum, a um corretor ortográfico atualizado resolverão rapidamente as dificuldades" (CASTELEIRO e CORREIA, 2007: 5).

[37] Exemplos extraídos do *corpus* CETEMPúblico (disponível em http://www.linguateca.pt/), que sofreram adaptação da forma *pára*.

[38] Repare-se como o critério que é válido para *pôr/por* não parece ser suficiente no caso de *pára/para* (e vice-versa), o que é revelador de falta de sistematicidade.

> locução *de cor*; *colher* (ê), verbo, e *colher* (é), substantivo. Excetua-se a forma verbal *pôr*, para a distinguir da preposição *por*."

O texto do Acordo de 1990 não prevê soluções para muitos dos problemas que cria e é lacunar, ambíguo ou incoerente em alguns aspectos, pelo que será necessário definir linhas gerais explícitas e fornecer ao utilizador a explicação de algumas opções tomadas pela Priberam. Estas opções têm de ser tanto mais explícitas quanto mais sentida for a ausência de instrumentos lexicográficos autorizados, nomeadamente o "vocabulário ortográfico comum da língua portuguesa", previsto no Acordo (ver *art.º 2.º*), que permita substituir as obras tidas como referência maior, de que são exemplo o *Tratado de Ortografia*[39] e o *Vocabulário*[40] de Rebelo Gonçalves ou o *Vocabulário Ortográfico* da Academia Brasileira de Letras[41].

É forçoso que exista a curto prazo um instrumento comum, como um *thesaurus* da língua portuguesa, mas será útil ir mais longe e permitir a criação de vários vocabulários ortográficos autorizados consoante a norma de cada país, de que o "vocabulário comum" poderia ser a súmula. Estariam então, de alguma forma, organizadas *subortografias nacionais*, como propõe Ivo Castro[42], no seguimento da sua defesa de uma "versão fraca de unificação"[43], para evitar uma grande variação interna dentro de cada espaço nacional. A "Nota explicativa" do Acordo indicia uma solução semelhante no ponto 4.4 quando afirma que "os dicionários da língua portuguesa, que passarão a registar as duas formas em todos os casos de dupla grafia, esclarecerão, tanto quanto possível, sobre o alcance geográfico e social desta oscilação de pronúncia" (sublinhado nosso). É neste âmbito que se pretendem inserir o *FLiP* e o *Novo Corretor Aurélio*, uma vez que se trata de produtos comerciais que constituem auxiliares de escrita e de revisão de texto.

3.1. Implementação das alterações

A implementação das alterações ortográficas preconizadas pelo Acordo de 1990 implica modificações significativas nos módulos de correcção, mas também opções de fundo que podem reflectir vários cenários e implicar diferentes soluções técnicas. A Priberam tem acompanhado atentamente todo o processo relativo ao AO, no sentido de não tomar decisões precipitadas e de produzir ferramentas que correspondam qualitativamente às expectativas dos utilizadores, não só em Portugal, mas também no Brasil e em outros países da CPLP, nomeadamente Angola e Moçambique. Pelo facto de a Priberam ter adquirido uma grande responsabilidade devido aos produtos que desenvolve, às marcas a que se tem associado e ao número de utilizadores que recorrem aos seus produtos e serviços, é exigido aos seus correctores um alto grau de qualidade e a resolução pronta das dúvidas ortográficas (e não a criação de mais áreas de dúvida ou hesitação). Com as devidas distâncias decorrentes do tipo de registo em causa, a prova de que não se trata de uma tarefa rudimentar, ou

---

[39] Ver Gonçalves (1947).
[40] Ver Gonçalves (1966).
[41] Ver Academia Brasileira de Letras (1981).
[42] Sobre este assunto, ver intervenção de Ivo Castro em "2ª parte do debate sobre o Acordo Ortográfico" do programa *Escrita em Dia*, emitido na Antena 1 da RTP em 2008-02-13, disponível em http://mp3.rtp.pt/mp3/envia_file.php?file=wavrss//at1/194713_22309-0802202249.mp3&name=Escrita%20em%20Dia.
[43] Ver Castro *et al.* (1987: 8).

sequer fácil, é a existência de duas obras lexicográficas[44] cuja ortografia é publicitada como estando já de acordo com as novas disposições ortográficas, mas que, independentemente dos modelos lexicográficos diferentes, tomam decisões diferentes na grafia de um número considerável de palavras[45].

As principais alterações aos correctores da Priberam foram efectuadas ao nível dos léxicos (bases de dados relacionais onde se codifica informação lexical variada[46]) relativos à variedade do PE e do PB. De entre as hipóteses para implementação das alterações ortográficas, chegou a considerar-se a criação de um léxico único que reunisse todas as variantes ortográficas possíveis de uma mesma palavra, atendendo às facultatividades e acentuações possíveis (ex.: *tectónico/tectônico/tetonico/tetônico*). Esta opção parece ser claramente desvantajosa, uma vez que multiplicaria as variantes e não teria em conta as práticas ortográficas nacionais de Portugal e do Brasil, não sendo esclarecedora nem pedagógica quanto às variantes preferenciais em cada espaço nacional. Para restringir as desvantagens desta hipótese, poderia ser implementado no *software* um conjunto de opções de selecção de formas exclusivas ou preferenciais pertencentes a cada uma das variedades nacionais, à semelhança da selecção feita com os dicionários temáticos. Esta alternativa apresentava, contudo, inconvenientes quando o utilizador não explora as potencialidades da aplicação e se limita a utilizar as opções predefinidas. Mais importante do que isso, um léxico único ignoraria importantes diferenças no que diz respeito às informações de cada item lexical, como sejam variações lexicais (ex.: *autocarro/ônibus, boleia/ /carona*), morfológicas (ex.: género de *disquete*, feminino em Portugal, masculino no Brasil), semânticas (ex.: *bala, concreto*), sintácticas (ex.: *no meio de/em meio a*) ou estatísticas (ex.: a frequência de *cara* com determinado género interfere no treino de algoritmos de desambiguação), que não têm nenhuma relação com o sistema ortográfico. Este tipo de informação é, no entanto, usado no PLN, por exemplo, na correcção de erros de concordância (ex.: *a/o disquete*), na desambiguação morfossintáctica (ex.: categoria gramatical da palavra *cara*) ou na desambiguação semântica (ex.: *bala=projéctil*; *bala=rebuçado*).

O cenário que se afigurou então como mais produtivo, nomeadamente para satisfação das exigências dos utilizadores e para evitar uma desnecessária variação interna dentro de cada espaço nacional, foi aquele em que se mantêm dois léxicos distintos para as variedades portuguesa e brasileira, cada um deles incluindo, para além das formas graficamente distintas das duas variedades, também as formas comuns. Mantêm-se, assim, as bases de dados lexicais utilizadas actualmente no *FLiP* e no *Novo Corretor Aurélio*, nas quais se procedeu às devidas alterações preconizadas pelo AO. A este respeito, refira-se novamente o conceito de subortografias nacionais, como norma de cada país para ensino nas escolas, difusão em gramáticas e dicionários e veiculação na comunicação social. Os dois léxicos referidos fazem parte da subortografia de cada uma das variedades do português para as quais a Priberam tem actualmente recursos. Um exemplo claro da necessidade desta separação diz respeito a pontos em relação aos quais o texto do Acordo de 1990 é omisso, nomeadamente o das diferenças ortográficas que provêm da tradição lexicográfica

[44] *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Conforme Acordo Ortográfico* (Texto Editores, 2007) e *Novo Dicionário Editora da Língua Portuguesa 2009 – Acordo Ortográfico* (Porto Editora, 2008).
[45] A título de exemplo, veja-se o registo de *côa/coa, géiser/geiser* ou *forma/fôrma*, a par de outros que veremos nas subsecções seguintes.
[46] Ver Amaral *et al.* (2003).

dos dois países (ex.: *alforge*/*alforje*, *missanga*/*miçanga*) ou ainda o da flexão preferencial, numa e noutra norma, de verbos terminados em *-guar* e *-quar* ou o da discordância nas duplas consoantes *-mm-* ou *-nn-* (ex.: *connosco/conosco, comummente/ /comumente*). Da mesma forma, o Acordo é omisso sobre a divergência específica em formas como *húmido/úmido*, pelo que se deve manter esta distinção nas práticas ortográficas das duas variedades. De facto, o texto permite justificar ambas as grafias (ver *Base II*), a do PE, com *h* "por força da etimologia", e a do PB, sem *h* "quando, apesar da etimologia, a sua supressão está inteiramente consagrada pelo uso".

O módulo sintáctico, que, como se viu anteriormente, possibilita também correcção ortográfica, faz uso de relações lexicais como a homografia, a homofonia e a paronímia para alertar o utilizador para possíveis confusões na escrita de algumas palavras. Estas relações lexicais, sobretudo a homofonia e a paronímia, dependem da realização fonética mais comum em cada variedade do português e em alguns casos devem ser exclusivas de cada variedade (ex.: *mal/mau* ou *cessão/seção/sessão* no PB), o que constitui outro argumento válido para a manutenção de dois léxicos individualizados.

A seguir apresenta-se um dos vários casos problemáticos em que a Priberam considera indispensável explicitar os critérios para as suas opções.

3.1.1. Grafia de grupos consonânticos

O caso apontado por muitos críticos do Acordo de 1990 como mais problemático é o da facultatividade das chamadas "consoantes mudas" (ver *Base IV*). O critério orientador apresentado pelo legislador é o das chamadas "pronúncias cultas da língua", como explanado no ponto 3 da "Nota Explicativa": "É o critério da pronúncia que determina, aliás, a supressão gráfica das consoantes mudas [...]. É também o critério da pronúncia que nos leva a manter um certo número de grafias duplas [...]."

Ainda que a existência de duplas ortografias não seja inédita, sobretudo no PB[47] (ex.: *acessível/accessível, aspecto/aspeto, sanguinário/sangüinário*), mas também no PE (ex.: *abcissa/abscissa, cisto/quisto, cobarde/covarde, loiça/louça, rotura/ruptura*), algumas interpretações deste novo texto legal poderão aumentar exponencialmente o número de casos de múltiplas grafias (conforme a variação em cada país, em cada dialecto e, se a essa última análise se chegasse, em cada falante) e dificultar as decisões a tomar pela lexicografia e também pelos ensinantes da língua portuguesa, uma vez que este princípio introduz maior variabilidade e subjectividade no ensino da ortografia e da noção de erro ortográfico.

A lexicografia pode, pela sua natureza descritiva, registar quaisquer variantes, como aconselha o texto do Acordo[48]: "Os dicionários da língua portuguesa [...] esclarecerão, tanto quanto possível, sobre o alcance geográfico e social desta oscilação de pronúncia." Esta é uma indicação explícita de que a diferenças de pronúncia equivalerão diferenças de grafia com determinados alcances geográficos, isto é, indica que as práticas ortográficas nacionais serão necessariamente diferentes, o que reforça a argumentação para a escolha de subortografias nacionais. Neste ponto, as duas obras lexicográficas já publicadas segundo a nova ortografia divergem amiúde, como exemplificado na Tabela 1, o que denuncia a dificuldade de sistematização ortográfica neste e

[47] A título de exemplo, compare-se também opções discordantes no *Novo Dicionário Aurélio* (DA) e na versão brasileira do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (DH), nos verbetes *céptico* (remissivo no *DA*) */cético* (remissivo no *DH*), *manufactura* (não registado no *DH* e registado no DA, a par de *manufatura*).
[48] Ver "Nota Explicativa", ponto "4.4 - Casos de dupla grafia [base IV, 1.º, c) e d), e 2.º]".

noutros tópicos[49]. Em outros casos, algumas opções convergentes nos dois dicionários (ver, por exemplo *seção/secção* na Tabela 1) são discutíveis, uma vez que se trata de dicionários destinados ao mercado do PE e todos os instrumentos lexicográficos[50] desta variedade preconizam a prolação da consoante *c* nesta palavra.

Texto Editores	Porto Editora
anfractuoso/anfratuoso	anfractuoso
excepção/exceção	exceção
manufatura	manufactura/manufatura
perfeccionista	perfeccionista/perfecionista
seção/secção	
tacto/tato	tato
tectónico/tectônico/tetónico/tetônico	tectónico/tectônico
tumefacto	tumefacto/tumefato

Tabela 1: Exemplos para a grafia de consoantes, retirados de dicionários.

O corrector ortográfico tem uma natureza prescritiva, e não é desejável que o corrector crie mais dúvidas ortográficas, mas que as resolva de forma inequívoca e assertiva. Por este motivo, as opções tomadas para a grafia destas consoantes não visam reflectir as opções individuais de um falante ou de um grupo de falantes, mas aquelas que foram consideradas como pertencentes à chamada "norma culta". Entendemos como referências da norma culta a pronúncia registada em dicionários com transcrição fonética ou as indicações de ortoépia em dicionários e vocabulários. As opções resultam, então, da consulta de obras de referência e, na ausência de opções nestas obras, de analogias feitas pelo linguista, de acordo com o seu conhecimento dessas mesmas obras (de contrário, o juízo de cada falante poderá proporcionar uma plêiade de grafias que pode subverter o próprio conceito de ortografia). No caso das chamadas "consoantes mudas", as decisões tomaram em consideração a actualidade das obras de referência relativamente à pronúncia e foi estabelecida uma ordem de importância, relativamente à sua pertinência. Um exemplo paradigmático da necessidade desta hierarquização é a ortoépia essencialmente conservadora e etimológica do *Vocabulário* de Rebelo Gonçalves[51], por contraponto ao de José Pedro Machado[52] (ver Tabela 2).

	R.Gonçalves	J.P.Machado
a**cç**ão	k	Àç
ace**pç**ão	p	Èç
elé**ct**rico	k	Étri
ó**pt**imo	p	Ót

Tabela 2: Exemplos de indicações ortoépicas em R. Gonçalves e J. P. Machado.

Esta opcionalidade na grafia de consoantes, conforme a sua articulação ou não na pronúncia, coloca problemas técnicos adicionais, pela necessidade de encontrar uma maior personalização do corrector ortográfico para que a coerência ortográ-

[49] Este facto não é inédito na lexicografia portuguesa, mesmo com o texto de legal de 1945, mas estas divergências ocorrem justamente em aspectos que o texto legal pretende regularizar.
[50] Ver Rebelo *(1966), Grande Dicionário Português/Francês* (1998)*, Dicionário Verbo Português-Inglês* (2000), Machado (2001), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001) *e Grande Dicionário Língua Portuguesa* (2004).
[51] Ver Rebelo (1966).
[52] Ver Machado (2001).

fica seja maior. Assim, a possibilidade de haver opções pessoais ou institucionais para a grafia de determinadas palavras (por exemplo, *jacto/jato*) ou grupos de palavras (por exemplo, *sector/setor, sectorial/setorial, sectorizar/setorizar*) é um desafio suplementar.

3.2. Outras implicações

O AO terá o seu impacto mais visível em todos os utilizadores da versão portuguesa do Microsoft Office, uma vez que, como referido anteriormente, houve um licenciamento de componentes do *FLiP* pela Microsoft. Não é de importância menor o impacto que as alterações ortográficas poderão ter em recursos linguísticos[53], nomeadamente em ontologias, *thesauri* ou dicionários bilingues, que são menos perceptíveis para o utilizador, mas não deixam de ter uma importância crucial no desenvolvimento do PLN. Da mesma forma, o trabalho com *corpora* terá de ser reequacionado até haver um *corpus* estável e de qualidade na nova ortografia. Adicionalmente, qualquer alteração significativa num componente do *FLiP*[54] pode ter consequências noutros produtos e serviços da Priberam, *on-line* ou *off-line*. Estes módulos, que podem ser individualizados e integrados em aplicações diversas, incluem um corrector ortográfico, um corrector sintáctico, um analisador morfológico e um conjugador de verbos e permitem incorporar tecnologia robusta, testada por dezenas de milhares de utilizadores, em produtos variados. Como exemplos de utilização destes componentes podem citar-se a correcção ortográfica e sintáctica integrada em serviços de *webmail*, em programas de entrada de dados ou em motores de pesquisa. É de salientar que a experiência da Priberam, com o *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line*[55] e o *LegiX.pt*[56], mas sobretudo com os sistemas de pesquisa nos *sites* da TSF e do JN, revela que muitos resultados nulos obtidos nos motores de pesquisa se devem a erros ortográficos ou grafias divergentes. As implicações do AO em motores de pesquisa são muito importantes, uma vez que os resultados encontrados dependem da capacidade de o sistema indexar palavras que sofreram alterações ortográficas e relacioná-las com a sua grafia anterior (e vice-versa), tendo também em conta os erros existentes ou digitados. É monumental o volume de informação disponível que não será com certeza actualizado, não estando os motores de pesquisa devidamente preparados para estabelecer essa relação entre ortografias.

Por outro lado, a necessidade inevitável de adaptação de grande quantidade de textos em formato electrónico, durante e após o período de transição de 6 anos legalmente previsto, levou a Priberam a desenvolver ferramentas de conversão automática de texto para a nova ortografia. Estas ferramentas contemplam no essencial as mesmas opções definidas para os correctores ortográficos e podem ser integradas em diferentes aplicações ou recursos, com configurações pessoais ou institucionais prévias.

Acresce dizer que a reflexão feita nesta secção se baseia quase exclusivamente em argumentos relativos às normas europeia e brasileira do português, por não dispormos ainda de um conjunto de instrumentos descritivos que nos permitam aferir características das variedades africanas do português e das áreas mais problemáticas

[53] Sobre alguns destes recursos, ver Amaral *et al.* (2003).
[54] Para mais informações sobre os componentes FLiP, ver http://www.flip.pt/ComponentesFLiP/tabid/296/Default.aspx.
[55] Ver http://www.priberam.pt/dlpo/.
[56] Ver http://www.legix.pt.

para os utilizadores da língua. Através dos seus serviços de consultoria linguística, a Priberam consegue, ainda assim, avaliar algumas especificidades que seriam necessárias para pacotes de ferramentas destinados a essas variedades. Aos recursos de que a Priberam dispõe actualmente poderão juntar-se, a médio prazo, léxicos pertencentes às subortografias do português das variedades africanas, nomeadamente de Moçambique e de Angola, países onde a Priberam já estabeleceu parcerias que pretende desenvolver. E, do mesmo modo que no Microsoft Office estão previstas 15 variedades de francês, 18 variedades de inglês ou 20 variedades de espanhol, é desejável que, futuramente, surjam disponibilizadas outras variedades do português.

Prever variedades africanas como objecto de projectos futuros coloca questões adicionais: as que dizem respeito às práticas ortográficas nacionais (originadas por influência anglo-saxónica ou por motivos políticos[57]), cujas soluções não estão previstas no texto legal, nomeadamente a utilização das consoantes *k*, *w* e *y* em nomes comuns e não exclusivamente em nomes próprios ou derivados de nomes próprios estrangeiros (antropónimos, sociónimos ou topónimos, normalmente; ver *Base I*, 2º) ou no uso do apóstrofo em casos não previstos nas bases. Também aqui o conceito de subortografias nacionais parece ser muito útil, embora com problemas acrescidos devido às práticas ortográficas desses países, mas sobretudo porque sempre foram as academias portuguesa e brasileira os motores das alterações ortográficas, pelo peso tradicional das duas normas.

4. Conclusão

O "Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa" de 1990 tem consequências não despiciendas no PLN, nomeadamente em instrumentos de correcção ortográfica e noutros recursos linguísticos e ferramentas associados. Este facto inegável não torna, contudo, evidentes as dificuldades na implementação das alterações, que advêm tanto da qualidade do texto legal como da ausência de instrumentos reguladores autorizados. Uma das consequências da implementação do novo AO é a manutenção de vários correctores para diferentes variedades, mas com maior grau de personalização. Neste artigo, procurou ainda analisar-se um dos casos problemáticos em que é evidente a necessidade de explicitação de opções e de critérios, uma vez que a posição da Priberam no respeitante à aplicação da nova ortografia não se limita às suas responsabilidades no mercado dos correctores automáticos, mas tem também um efeito nas escolhas de grupos editoriais, instituições e utilizadores individuais. No limite, um corrector automático pode condicionar o impacto que o AO tem na sociedade, nomeadamente como contributo pedagógico para a aplicação de novas regras ortográficas.

Referências bibliográficas

A Questão do "Acordo Ortográfico" (1988). s/l: Movimento contra o Acordo Ortográfico.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (1981). *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. [Rio de Janeiro]: Bloch Editores S.A., 1981 [versão actualizada em linha em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=23].

AMARAL, Carlos, FIGUEIRA, Helena, MENDES, Afonso, MENDES, Pedro e PINTO, Cláudia (2003). "A Workbench for Developing Natural Language Processing Tools" in *Proceedings of the 1st Workshop on International Proofing Tools and Language Technologies*. Patras, Grécia: 2003 [disponível em http://www.priberam.pt/docs/WorkbenchNLP.pdf].

[57] Roth (2004: 45-46).

AMARAL, Carlos, CÁSSAN, Adan, FIGUEIRA, Helena, MARTINS, André, MENDES, Afonso, MENDES, Pedro, PINTO, Cláudia e VIDAL, Daniel (2007). "Priberam's Question Answering System in QA@CLEF 2007" in *Working Notes for the CLEF 2007 Workshop (CLEF 2007)*, Budapeste, Hungria: 19-21 de Setembro, 2007 [disponível em http://www.clef-campaign.org/2007/working_notes/AmaralCLEF2007.pdf]

ANDRADE, Ernesto d', SOARES, Helena e FRAÚSTO, Isabel 1992. "Lince, um corrector ortográfico português" in *Actas do 1º Encontro de Processamento da Língua Portuguesa – Escrita e Falada - EPLP'93*. Lisboa: s/e, pp. 97-100.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA (1991). "Resolução da Assembleia da República n.º 26/91" in *Diário da República*, n.º 193/91 Série I-A, 23 de Agosto de 1991, pp. 4370-4388 in *Priberam* [em linha], 2008, http://www.priberam.pt/docs/AcOrtog91.pdf [descarregado em 2008-07-28].

Aulete Digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007). [descarregado em 2007, de http://www.auletedigital.com.br/auletedigital/].

AZEVEDO, Domingos de (1998). *Grande Dicionário Português/Francês*, 11.ª ed., Venda Nova: Bertrand Editora.

CASTELEIRO, João Malaca, dir. (2007). *Dicionário Gramatical de Verbos Portugueses*, Lisboa: Texto Editores.

CASTELEIRO, João Malaca e Pedro CORREIA (2007). *Atual*, Lisboa: Texto Editores.

CASTRO, Ivo (2003). "O Linguista e a Fixação da Norma" in MENDES e FREITAS (orgs,). *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL, pp. 11-24.

CASTRO, Ivo, Inês DUARTE, Isabel LEIRIA, orgs. (1987). *A Demanda da Ortografia Portuguesa*, Lisboa: Edições João Sá da Costa.

CHORÃO, João Bigotte, dir. (2000). *Dicionário Verbo Português-Inglês*. Lisboa: Editorial Verbo.

CUESTA, Pilar Vásquez e Maria Albertina Mendes da LUZ (1971). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Edições 70.

DELGADO-MARTINS, Maria Raquel (1996). "Representaçoes da liguagem verbal" in FARIA, Isabel Hub *et alii* (orgs.), *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 85-102.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (2001). Lisboa: Editorial Verbo.

Dicionário Editora da Língua Portuguesa 2009 – Acordo Ortográfico (2008). Porto: Porto Editora.

EARNEST, Les (1963). "Machine Recognition of Cursive Writing" in *Information Processing 62*, (Proc. IFIP Congress 1962, Munich). North-Holland, Amsterdam.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (2004). *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 3.ª ed., Curitiba: Positivo.

GONÇALVES, Maria Filomena (2003). *As ideias ortográficas em Portugal. De Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

GONÇALVES, Rebelo (1947). *Tratado de Ortografia da Língua Portuguesa*. Coimbra: Atlântida – Livraria Editora.

_____ (1966). *Vocabulário da Língua Portuguesa*, Coimbra: Coimbra Editora.

Grande Dicionário Língua Portuguesa (2004). Porto, Porto Editora.

HOUAISS, Antônio e VILLAR Mauro (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

_____ (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

LEITE, Yonne e CALLOU, Dinah (2002) *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

MACHADO, José Pedro (2001). *Grande Vocabulário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Âncora Editora.

MARQUILHAS, Rita (1987). "O acento, o hífen e as consoantes mudas nas Ortografias antigas portuguesas" in CASTRO, Ivo *et alii*, (orgs.), *A Demanda da Ortografia Portuguesa*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, pp. 103-116.

_____ (2000). *A Faculdade das Letras - Leitura e escrita em Portugal no século XVII*. Lisboa: IN-CM.

MATEUS, Maria Helena Mira (2005). "A mudança da língua no tempo e no espaço" in MATEUS, Maria Helena e NASCIMENTO, Fernanda Bacelar do (orgs.), *A Língua Portuguesa em Mudança*. Lisboa: Caminho, pp. 13-30.

_____ (2002). "O problema da ortografia. Métodos de ensino" in *A Face Exposta da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 91-135.

MEDEIROS, José Carlos Dinis (1995). *Processamento Morfológico e Correcção Ortográfica do Português*, tese de mestrado, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa. [também disponível em http://www.linguateca.pt/documentos/Medeiros95.doc].

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL (2008)., "Decreto n.º 35 228", de 8 de Dezembro de 1945, in *Priberam* [em linha], http://www.priberam.pt/docs/AcOrtog45_73.pdf [descarregado em 2008-07-28].

PERES, João Andrade e MÓIA, Telmo (1995). *Áreas Críticas da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

PETERSON, James L. (1980). *Computer Programs for Spelling Correction*, Berlin: Springer-Verlag (LNCS, nº 96).

ROTH, Phillip. (2004). *A Postmodern Nationalist – Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto,* Lewisburg: Bucknell University Press.

TAVANI, Giuseppe (1987). "Antecedentes históricos: a ortografia da língua portuguesa" in CASTRO, Ivo *et alii*, (orgs.), *A Demanda da Ortografia Portuguesa*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, pp. 201-203.

TEXTO EDITORES (2007). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Conforme Acordo Ortográfico*. Lisboa: Texto Editores.

A denominación *senhor* nas cantigas de amor de Don Denís

Leticia Eirín García
Universidade da Coruña

Palavras chave: Cantigas de amor, Don Denís, *senhor*, *molher*, *dona*
Resumo: O presente artigo parte da análise dun corpus textual formado polas cantigas de amor que hoxe conservamos do rei e trobador Don Denís. Un dos nosos obxectivos é reflexionar, en confronto coa lírica provenzal, sobre as diversas denominacións que o trobador utiliza para se referir á dama, como os vocábulos *senhor*, ou de maneira máis esporádica, *dona* ou *molher*.
Mais tamén desexamos deter a nosa atención nas perífrases que con fins estilísticos aparecen no cancioneiro dionisino e que, por veces, chegan mesmo a ocupar varios versos, así como naquelas composicións en que non aparece ningún substantivo que nomee directamente a muller amada polo trobador, como acontece en *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* (B 504/V 87).

0. Cuestións previas

É comunmente aceptado como un dos trazos característicos e fundamentais que envolven o fenómeno literario, o feito de este non poder ser, en ningún caso, illado e analizado ou interpretado á marxe do contexto social en que se xerou. Tal sentenza posúe especial relevancia en certas manifestacións literarias como a que aquí nos ocupa, a cantiga de amor galego-portuguesa.

Este xénero profano da nosa lírica medieval asenta nos presupostos do amor cortés, chamado *fin'amors* polos seus contemporáneos[1], convención literaria do Occidente cristián cuxa orixe se atopa en relación directa co sistema feudal imperante na época, baseado na existencia dun señor e dos seus vasalos. Mais, como sabemos, na transposición deste código á literatura, o poeta-namorado pasa a ser o vasalo que serve á dama, á *senhor*, e a relación existente entre ambos é expresada a través do metaforizado emprego de vocábulos tirados da linguaxe feudal.

Alén disto, e atendendo ao tema que centra o presente traballo, a denominación da *senhor* nas cantigas de amor do rei Don Denís, tal e como recolle o título que o encabeza, vemos como nos estudos precedentes existe unha clara tendencia para o establecemento dunha, semella que ineludíbel, comparación entre os substantivos que na lírica provenzal designan a dama e os empregados nas cantigas galego-portuguesas, como por exemplo acontece nas *Recherches* (1975)[2] de Jean-Marie D'Heur ou, dun modo máis amplo, nos traballos realizados por Pichel (1987)[3] e Brea (1990). Porén, o citado confronto non fica só neste aspecto, senón que se estende ao conxunto do xénero, conformando unha bibliografía realmente ampla iniciada por artigos como o de Henry Roseman Lang do ano 1895 e continuada xa no século XX por outros moitos estudiosos. A noso parecer, e aínda que a relación entre a *cansó* provenzal e a cantiga de amor galego-portuguesa é innegábel, consideramos que por veces sería positivo afastar dalgún modo ambas realidades coa finalidade de estas non chegaren a se misturar de

[1] Véxase a este respecto a obra de Georges Duby (1990), especialmente o capítulo titulado "A propósito del llamado amor cortés", pp. 66-73.
[2] Véxanse en especial as pp. 301-302.
[3] Para o tema que nos ocupa véxanse as pp. 31-36.

modo extremo, ou mesmo a se deformar, e non caermos así en falsas afirmacións –por excesivas– sobre a débeda dunha lírica para coa outra.

Sostemos esta nosa apreciación a pesar do sabido carácter 'provenzalizante' de moitas das composicións do rei-trobador, en que ocuparemos as páxinas seguintes, pois en palabras de Elsa Gonçalves "Poeta «en maneira de proençal», D. Denis distingue-se também entre os outros trovadores galego-portugueses por algumas características do seu provençalismo, já por outros assinaladas com base em minuciosos confrontos" (Gonçalves, 2000: 208). Mais el, como boa parte da crítica se encargou de evidenciar, era igualmente consciente das diferenzas entre a lírica composta no Occidente peninsular e a realizada polos trobadores de alén Pirineos, como exemplifica unha das súas composicións máis coñecidas, *Proençaes soen mui ben trobar* (B 524b/V 127). Nesta cantiga 'reproba' dalgún xeito o exordio primaveral con que adoitaban comezar as *cansós* provenzais para así reivindicar o carácter ou a identidade propia da escola galego-portuguesa, á vez que hiperboliza o amor que permanentemente (e non só na primavera) o poeta sente pola súa dama e a terríbel coita que este lle ocasiona:

> *Proençaes soen mui ben trobar*
> *e dizen eles que é con amor,*
> *mais os que troban no tempo da flor*
> *e non en outro sei eu ben que non*
> *han tan gran coita no seu coraçon*
> *qual m'eu por mia senhor vejo levar.* (vv. 1-6) [4]

1. *Midons* vs *senhor*. O estado da cuestión

Como vimos de observar, o estudo das denominacións referidas á dama na cantiga de amor galego-portuguesa pasa, de xeito case inevitábel, pola comparación coa lírica provenzal, 'lugar común' do cal nós tampouco imos poder subtraernos, aínda que sexa unicamente a través dunha breve e sumaria análise. Con todo, comprobaremos que as analoxías existentes a este respecto entre ambas líricas son ben máis exiguas do que *a priori* puidese parecer.

Na nosa lírica medieval a muller amada e cantada polos trobadores é denominada *senhor* ou *mia senhor* na maior parte dos casos. A propósito da segunda forma, co posesivo anteposto, tense dito que podería ser un calco de *midons*, un dos substantivos que os poetas occitanos empregaban tamén para se referiren á dama. Mais vexamos o que di Mercedes Brea a este respecto:

> Contra o que puidera parecer pola importancia que acadou (sobre todo entre os estudiosos da lírica galego-portuguesa), *midons* está moi lonxe de ser a fórmula predominante nas composicións occitanas, onde é ampliamente superada por *domna* (sola ou determinada mediante o posesivo ou algún calificativo), polo que non parece aconsellable poñelo en relación directa co uso de *(mha) senhor* en galego-portugués, se ben é certo que a relativamente pequena frecuencia do seu uso pode quedar contrarrestada pola conmoción que supón o emprego dunha forma masculina para se referir ó cumio das perfeccións femeninas (Brea, 1990: 150).

Como vemos, a especialista non concorda con ese paralelismo que algúns investigadores tentaron establecer desde hai tempo, entre outros aspectos porque a

[4] Para a reprodución dos textos partimos da edición das cantigas de amor de Nunes (1972), mais modernizamos aplicando os criterios propostos en FERREIRO, Manuel / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo / TATO FONTAÍÑA, Laura (2007).

forma máis empregada nas composicións provenzais é *domna* e non *midons*[5]. Mais alén disto, queriamos tamén reparar nas últimas liñas citadas, que fan referencia ao xénero masculino do vocábulo *midons*, punto que sen dúbida coadxuvou para que Álvarez Blázquez (1950), e algúns outros a partir do seu estudo, a mediados do pasado século afirmase erroneamente que a denominación *senhor* da cantiga de amor sería unha forma masculina como o *midons* provenzal. Hoxe sabemos que *senhor*, procedente do latín SĔNĬŌRE, era invariábel antigamente, e non foi até unha época moi posterior que desenvolveu a desinencia feminina[6].

En definitiva, na literatura provenzal o termo *domna* é a fórmula máis habitual para se dirixir ou nomear o poeta á dama, seguida de *midons* e *seignor*. Pola súa parte, na lírica galego-portuguesa *senhor* é o nome con que máis frecuentemente os trobadores mencionan á muller nas súas composicións, e como variantes aparecen sobre todo *dona* ou *molher*; cunha concorrencia moito menor teriamos os vocábulos *donzela*, *moça* ou mesmo *mocelinha*.

2. *Senhor*, *molher* e *dona* nas cantigas de amor dionisinas

Á vista do comentado até ao momento, pasamos agora a centrar a nosa atención no cancioneiro dionisino e, máis concretamente, nas cantigas de amor, que constitúen un corpus conformado por un total de setenta e tres composicións. E desexamos comezar o noso exame dos anteditos textos cuns datos puramente numéricos, mais que cremos nos proporcionarán unha idea xeral e bastante representativa non só da casuística das denominacións empregadas por Don Denís para se referir á dama, senón tamén probabelmente do conxunto total das máis de setecentas composicións de amor galego-portuguesas que conservamos na actualidade[7].

Deste modo, contabilizamos o vocábulo *senhor* en cento cincuenta e dúas ocasións, cantidade que se podería ampliar até cento oitenta e tres de termos en conta tamén as veces que *senhor* aparece reiterado nos refráns. Por outra parte, son oito as ocorrencias de *molher* (once se contabilizamos tamén as repeticións nos refráns) e unicamente tres as de *mia dona*, todas elas no estribillo da mesma composición, como veremos a seguir. Pode tamén ser significativo e útil reproducirmos aquí a clasificación realizada por Mercedes Brea (1990) a partir das cantigas de amor editadas por Nunes (1972), onde atopa as seguintes frecuencias:

> – *senhor* 572 veces (ampliables ata 657 se contabilizamos tódolos casos de repetición nos refráns),
> – *dona*: 81 (94, no segundo caso),
> – *molher*: 18,
> – *moça*: 4 (máis, unha vez, *moçelinha*),
> – *donzela*: 4,
> – *amiga*: 1,
> – *dama*: 1.
>
> (Brea, 1990: 153)

[5] Son numerosos os estudos que versan sobre esta terminoloxía na literatura provenzal, mais quizais deberiamos citar o de Mary Hackett (1971), o de Gliynnis M. Cropp (1975), en especial o capítulo "La dénomination de la dame" (pp. 17-47), e finalmente o artigo de Don A. Monson (2007), por se tratar probabelmente do traballo máis recente a propósito do tema que nos ocupa.

[6] Véxase a este respecto Ferreiro (1999: 234).

[7] A análise e contaxe pormenorizada das fórmulas empregadas polos trobadores para se referiren á dama foi realizada polo meritorio investigador Jean-Marie D'Heur (1975) na sección referida ás cantigas de amor e incluída na terceira parte da súa obra, titulada "Taxinomie: genres et variétés dans la lyrique amoureuse".

Así, e aínda que os douscentos sesenta e seis textos incluídos na obra de Nunes supoñen aproximadamente un terzo do total das cantigas de amor que chegaron até nós, vemos, tal e como xa comentamos liñas máis arriba, que existe un claro paralelismo entre os resultados obtidos para as cantigas de amor dionisinas e o conxunto total das composicións editadas polo referido editor, pois en ambos os casos o vocábulo *senhor* encabeza a listaxe polo seu amplo número de ocorrencias. Porén, no cancioneiro de Don Denís a denominación *molher* é máis habitual do que *dona*, ao contrario do que acontece na contaxe realizada pola profesora Brea.

Trataremos, en primeiro lugar, o vocábulo *senhor*, que funciona como apóstrofe en máis dun centenar de ocasións nas cantigas do rei Don Denís. Tamén é frecuente que vaia precedido do posesivo *mia* (*mia senhor*) ou modificado por algún adxectivo que faga referencia á beleza da muller (*senhor fremosa*, *mia senhor fremosa*, *mia senhor mui fremosa*, *fremosa mia senhor*). Menos comúns, tanto nas cantigas dionisinas como no conxunto do corpus trobadoresco galego-portugués[8], son os sintagmas *senhor do meu coraçon* (B 513/V 96) ou *senhor deste meu coraçon* (B 536/V 139 e B 538/V 141), *senhor fremosa e do mui loução coraçon* (B 522a/ /V 115) ou *senhor ben talhada* (B 550/V 153 e B 552/V 155); estes dous últimos poden ser considerados case exclusivos das cantigas do rei portugués.

Na nosa opinión, nestes textos en que aparece o termo *senhor* como denominación da dama, evidénciase especialmente o desenvolvemento da metáfora feudal da vasalaxe, que constitúe a base do amor cortés. O trobador escolle de entre todas as mulleres só a unha, a quen prestará servizo como vasalo, convertíndoa así na súa *senhor* e no centro da súa existencia. Deste modo, pasamos do 'servizo feudal' ao 'servizo amoroso', e o verbo *servir*, tirado do vocabulario feudal, practicamente se torna sinónimo de *amar* neste contexto[9]. Nesta liña, vexamos a seguinte cantiga de Don Denís (B 526a/V 119), onde se expresa o extraordinario poder que a muller, ao modo do señor feudal, posúe sobre o poeta:

Que soidade de mia senhor hei,
quando me nembra dela qual a vi
e que me nembra que ben a oí
falar, e, por quanto ben dela sei,
rogu'eu a Deus, que end'há o poder,
que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo, ca, pero mi nunca faz ben,
se a non vir, non me posso guardar
d'ensandecer ou morrer con pesar,
e, porque ***ela tod'en poder ten****,*
rogu'eu a Deus que end'há o poder,
que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer (vv. 1-12)

Ou estoutra (B 499/V 82), en que o trobador declara o servizo e a lealdade que prestou e prestará para sempre á súa dama:

---

[8] Véxase Brea (1990: 163), onde enumera unha serie de sintagmas deste tipo, cuxa frecuencia na nosa lírica é realmente pequena.

[9] Son de especial interese os apartados que Pichel (1987: 60-70) dedica na súa obra ao estudo dos termos *servir* e *amar* na lírica trobadoresca galego-portuguesa.

Se hoj'en vós há nen un mal, senhor,
mal mi venha daquel que pod'e val,
se non que matades mí, pecador,
que ***vos servi sempr'e vos fui leal***
e serei ja sempr'en quant'eu viver **(vv.1-5)**

Pola súa parte, o segundo termo máis empregado no cancioneiro dionisino para denominar á dama é *molher*, que "représente ce que nous pourrions appeler le degré zéro de nos désignations" (D'Heur, 1975: 318), isto é, estariamos perante un substantivo xenérico que en certas ocasións simplemente tería un valor colectivo, significación que atopamos en dúas das composicións do noso trobador: a coñecida *Quer'eu en maneira de proençal* (B 520b/V 123) e *Senhor, en tan grave dia* (B 550/V 153). Nas dúas cantigas establécese, a noso modo de ver, unha especie de oposición entre a *senhor*, a única, a escollida e amada polo poeta, e a *molher*, o resto das persoas do sexo feminino que non teñen as cualidades físicas nin morais que só posúe a dama por quen troba o namorado, como vemos nestes versos das citadas composicións:

Ca en mia senhor nunca Deus pos mal,
mais pos i prez e beldad'e loor
e falar mui ben e riir melhor
que outra ***molher****;* [...] (vv. 15-18)

Pois sempre há en vós mesura
e todo ben e cordura,
que Deus fez en vós feitura
qual non fez en ***molher*** *nada* (vv. 7-10)

Nos outros dous textos en que Don Denís fai uso deste vocábulo achamos un sentido diverso. Vexamos as dúas primeiras cobras dunha desas cantigas (B 520a/V 113/S 7):

Quix ben, amigos, e quer'e querrei
ũa ***molher*** *que me quis e quer mal*
e querra, mais non vos direi eu qual
est'a ***molher****, mais tanto vos direi:*
quix ben e quer'e querrei tal ***molher***
que me quis mal sempr'e querra e quer.

Quix e querrei e quero mui gran ben
a quen mi quis mal e quer e querra,
mais nunca homen per mí sabera
quen é, pero direi-vos ũa ren:
quix ben e quer'e querrei tal ***molher***
que me quis mal sempr'e querra e quer. (vv. 1-12)

Aquí, e para alén do evidente emprego sistemático do políptoto como medio de expresión do magno amor que o poeta sentiu, sente e sentirá pola súa dama, vemos como esta é denominada a través do vocábulo *molher*, termo que neste texto non concorre con ningunha outra fórmula, se exceptuarmos a perífrase do verso 8 (ou a do verso 14 da terceira estrofa, que non reproducimos nestas páxinas). Sen dúbida isto está relacionado co mantemento do 'segredo de amor', que entraría nun dos catro campos sémicos establecidos por Tavani (1991: 109) para a cantiga de amor, o da 'reserva da dama'. O que pre-

tendemos dicir é que o feito de o trobador non empregar o vocábulo *senhor*, como sería de esperar, senón un substantivo máis impreciso ou vago como é *molher*, é para nós un modo de se distanciar do obxecto do seu amor, de se desvincular dela co propósito de que ninguén chegue a coñecer a identidade da muller que ama.

Moi semellante a este é o texto *Amor fez a min amar* (B 544/V 147), pois o uso que se fai de *molher* é certamente análogo, como tamén o é o desenvolvemento do políptoto coa finalidade de hiperbolizar o amor do poeta e a non correspondencia da dama a este sentimento:

Amor fez a min amar,
gran temp'há, ũa ***molher****,*
que meu mal quis sempr'e quer
e me quis e quer matar (vv. 1-4)

Antonio Pichel opina que *molher* "non representa ningún trazo identificable con calquera dos dous estados civís. O termo é de escasa utilización debido a que se saía dos plantexamentos lóxicos dos autores das cántigas, en canto que este tipo de denominación non presenta unha dimensión asimilable á doutrina amatoria cortés" (Pichel, 1987: 35). Mais nós non concordamos con esta afirmación, pois implicaría que nas composicións de amor galego-portuguesas os trobadores farían diferenza entre as mulleres casadas ou *donas* e as solteiras ou *donzelas*, división que nos parece realmente arriscada e sen fundamentación de ningún tipo nos textos de amor da nosa escola. Porén, sabemos que na lírica provenzal a muller obxecto das composicións amorosas é sempre unha dona nobre e casada.

Contamos unicamente cun texto do rei Don Denís en que o vocábulo *dona*, a semellanza do *domna* provenzal, aparece como apóstrofe no estribillo, caso realmente peculiar no noso corpus trobadoresco que só se desenvolve noutra cantiga de Estevan Fernandez d'Elvas (B 217/V 616). Vexamos os primeiros versos da composición dionisina (B 514/V 97):

Un tal home sei eu, ai ben talhada,
que por vós ten a sa morte chegada;
veedes quen é, seed'en nembrada:
eu, ***mia dona****.* (vv. 1-4)

O indicativo de que estamos ante unha cantiga de amor vén dado en primeira instancia pola perífrase *ai ben talhada* do incipit (que aliás cumpre a función de apóstrofe), e confirmado polo outro apóstrofe do refrán, *mia dona*, que xa nomea directamente á dama. Para nós, o uso do termo *dona* non é máis do que unha opción estilística do trobador, e non implicaría ningún tipo de indicación a respecto do 'estado civil' da muller.

3. A perífrase como alternativa

Temos de acudir máis unha vez, a propósito deste asunto, ás *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais* do insigne filólogo Jean-Marie D'Heur:

> L'usage des périphrases paraît un moyen, somme toute peu pratiqué (6,688 %), d'introduire quelque variété stylistique dans le système des désignations. Tantôt la périphrase met l'accent sur une qualitè que le troubadour peut estimer positive dans la relation amoureuse, tantôt sur quelque qualité négative de celle-ci (D'Heur, 1975: 319-320).

Nas cantigas de amor dionisinas as perífrases tenden a estar expresadas en termos positivos, inseríndose así na primeira das tipoloxías establecidas por D'Heur. Desta maneira, atopamos sintagmas como *lume destes olhos meus* (B 508/V 91), *aquela que non há par* (B 532/V 135) ou *a ren do mundo que máis amei* (B 504/V 87), enunciado este último en que nos deteremos a continuación.

Mención especial merece a composición *A mia senhor, que eu por mal de mí* (B 523/V 106), que reproducimos:

A mia senhor, que eu por mal de mí
vi, e por mal daquestes olhos meus,
e por que muitas vezes maldezi
mi e o mund'e muitas vezes Deus,
des que a non vi, non er vi pesar
d'al, ca nunca me d'al pudi nembrar.

A que mi faz querer mal mi medes
e quantos amigos soia aver
e de[s]asperar de Deus, que mi pes,
pero mi tod'este mal faz sofrer,
des que a non vi, non er vi pesar
d'al, ca nunca me d'al pudi nembrar.

A por que mi quer este coraçon
sair de seu logar, e por que ja
moir'e perdi o sén e a razon,
pero m'este mal fez e mais fara,
des que a non vi, non er vi pesar
d'al, ca nunca me d'al pudi nembrar.

O vocábulo *senhor* aparece unicamente no *incipit*. A partir de aí, as mencións á dama veñen dadas polo pronome persoal átono *a*, como acontece no refrán (*des que* ***a*** *non vi*), ou por medio de longas e expresivas perífrases, en que prima o encabalgamento unido á acumulación polisindética, e que ocupan os tres primeiros versos da segunda e terceira cobras: *A que mi faz querer mal mi medes* / *e quantos amigos soia haver,* / *e de[s]asperar de Deus, que mi pes* (vv. 7-9), *A por que mi quer este coraçon* / *sair de seu logar, e por que ja* / *moir'e perdi o sén e a razon* (vv. 13-15). Como vemos, e de modo contrario ás anteditas expresións, o teor destas perífrases é bastante negativo, xa que nelas o trobador expresa que a dama provoca que el se queira mal a si mesmo e aos amigos que antes tiña, e tamén a Deus, aínda que isto lle produce desagrado. Tamén di, na segunda das perífrases (vv. 13-15), que a *senhor* causa todos os seus males porque lle fixo perder o xuízo e a razón e sente que morre por ela, mais sabe que continuará a soportar esa coita.

4. A ausencia de denominacións referidas á dama

No conxunto das cantigas de amor galego-portuguesas hai un total de vinteunha pezas en que non aparece ningunha designación (*senhor*, *dona*, *molher*, *moça*...) que aluda ou nomee directamente á dama[10]. Nalgunhas delas esta peculiaridade débese a que son textos que inclúen unha reflexión sobre o amor e a coita, mais que

[10] Sobre isto véxase D'Heur (1975: 324-325).

non están dirixidas a unha dama en concreto, á *senhor*. Isto é o que sucede por exemplo nun texto de Joan Airas de Santiago, *Con coitas d'amor, se Deus mi perdon* (B 945/V 533), noutro de Don Denís, *Pero eu dizer quisesse* (B 517b/V 120), ou en *Non quer'a Deus por mia morte rogar* (B 609/V 211), atribuída ao seu fillo bastardo o conde Don Pedro.

Noutros textos a non comparecencia de ningún termo que faga referencia directa á dama vén substituída por fórmulas ben sinxelas, fundamentalmente polo emprego sistemático dos pronomes *a* ou *ela*. Reparemos na primeira cobra dunha cantiga de Roi Fernandiz de Santiago (B 905/V 491):

Des que eu vi
***a** que eu vi,*
nunca dormi
e, cuidand'i,
moir'eu. (vv. 1-5)

E fronte a isto, non podemos máis que deternos de modo especial nunha das composicións do sublime Don Denís (B 504/V 87), onde se evidencia non só o extraordinario uso que fai da retórica medieval como tamén o seu grande coñecemento da lírica, o que lle permite introducir variacións e innovacións nunha escola poética baseada nuns preceptos realmente ríxidos:

Nunca Deus fez tal coita qual eu ei
con a ren do mundo que máis amei,
des que a vi, e am'e amarei.
Noutro dia, quando a fui veer,
o demo lev'a ren que lh'eu falei
de quanto lh'ante cuidara dizer.

Mais tanto que me d'ant'ela quitei
do que ante cuidava me nembrei,
que nulha cousa ende non minguei.
Mais quand'er quis tornar pola veer
a lho dizer, e me ben esforcei,
de lho contar sol non houvi poder.

As referencias á dama veñen dadas aquí polo pronome persoal ou a través da perífrase *a ren do mundo que máis amei* (v. 2), xa citada en páxinas anteriores, e que é realmente insólita no conxunto do corpus profano galego-portugués. No cancioneiro de amor é habitual atoparmos enunciados do tipo *que vos amei sempre máis d'outra ren* (B 404/V 15), *Sempre vos eu d'outra ren máis amei* (B 409/V 20) ou *que amei sempre máis ca outra ren* (A 137/B 258), perífrases en que se produce unha comparación de superioridade non reversíbel, pois o poeta quere á dama máis que a calquera outra cousa (*ren*) no mundo. Mais neste caso Don Denís introduce unha variación, de maneira que por medio dunha transposición de tipo metonímico e semellante á sinécdoque, o segundo termo da comparación, a *ren*, pasa a se converter no termo absoluto, nun intento por parte do trobador de amplificar até ao punto máximo o amor que sente pola dama: *a ren do mundo que máis amei*.

5. A modo de conclusión

En definitiva, e tras esta breve análise, podemos extraer varias ideas fundamentais. A primeira delas é que as analoxías entre a lírica provenzal e a galego-portuguesa, polo menos no que di respecto á denominación da dama, son bastante máis limitadas do que poderiamos crer en base aos traballos que parte da crítica realizou até non hai moitas décadas. Por outra banda, consideramos, téndomos en conta o estudo realizado, que as alternativas empregadas por Don Denís e polos demais trobadores á habitual denominación de *senhor*, van ligadas a unha procura de variación e estilo que evite dalgún xeito as excesivas reiteracións.

Finalmente, é obvio que quixemos pór de relevo nestas páxinas a grande mestría como trobador do rei Don Denís, que non se limitou a se rodear na súa corte e protexer a moitos dos mellores poetas da época, senón que el propio se converteu nun grande versificador e innovador da escola poética galego-portuguesa.

6. Bibliografía citada

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, José María (1950). "Sobre la voz "señor" en los trovadores", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, pp 87-104.

BREA, Mercedes (1990). "*Dona* e *senhor* nas cantigas de amor", en *Homenaje al profesor Luis Rubio*, I, Murcia, pp. 149-170.

CROPP, Glynnis M. (1975). *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz.

D'HEUR, Jean-Marie (1975). *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e^-XIV^e^ siècles). Contribution à l'étude du «Corpus des Troubadours»*, s.l.

DUBY, Georges (1990). *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

FERREIRO, Manuel (1999). *Gramática histórica galega. I. Fonética e Morfosintaxe*. Santiago: Laiovento (1ª ed., 1995).

FERREIRO, Manuel / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo / TATO FONTAÍÑA, Laura, eds. (2007). *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña.

GONÇALVES, Elsa (2000). "Dom Denis", en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho (1ª ed., 1993), pp. 206-212.

HACKETT, Mary (1971). "Le problème de *midons*", en *Mélanges de Philologie romane dediés à la memoire de Jean Boutiére (1899-1967)*. Liège, pp. 285-294.

LANG, Henry Roseman (1895). "The Relations of the earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères", en *Modern Language Notes*, X, pp. 207-231.

MONSON, Don A. (2007). "The problem of *midons* revisited", en *Romania: revue trimestrelle consacrè a l'étude des langes et des littératures romanes*, 3-4, pp. 283-305.

NUNES, José Joaquim (1972). *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro (1ª ed., 1932).

PICHEL, Antonio (1987). *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*. A Coruña: Diputación Provincial.

TAVANI, Giuseppe (1991). *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia (1ª ed., 1986).

Estudo do sistema ortográfico de documentos manuscritos do século XVII escritos no Brasil

Luciana Mercês Ribeiro
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / FAPESP

Palavras-chave: ortografia, descrição, análise, manuscritos brasileiros, século XVII
Resumo: O estudo do sistema ortográfico de documentos manuscritos do século XVII escritos no Brasil descreveu e analisou quatorze documentos oficiais enviados do Brasil para a metrópole a partir de uma metodologia nova. No estudo do sistema ortográfico desses documentos, foi feito um levantamento de todos os vocábulos que apresentam uma grafia diferente da ortografia atual utilizada no Brasil. Em seguida, foi feita a análise para permitir interpretações (arcaísmo, idiossincrasia, variação comum, uso comum, etc.). Nessa análise houve o confronto com o que diziam os gramáticos e ortógrafos da época e comparação com modelos ortográficos que apareceram nos séculos seguintes e anteriores, para mostrar igualdades e diferenças. Também se fez uso da fundamentação teórica recente na análise.

A presente pesquisa estudou o sistema ortográfico de documentos manuscritos do século XVII escritos no Brasil a partir de uma metodologia nova, e recebeu financiamento da Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo: 07/56550-8).

Os procedimentos adotados na pesquisa partiram da descrição e análise de 14 cartas oficiais do século XVII, redigidas no Brasil por diferentes escrivães e enviadas para Portugal. As cartas são provenientes do livro de Vera Lúcia Costa Acioli (2003), intitulado *A escrita no Brasil Colônia: um guia para leitura de documentos manuscritos.* A obra traz cópia fac-similada e transcrição diplomática, o que permite a visualização da ortografia utilizada nos documentos estudados.

A partir das cartas oficiais, foi feito um levantamento de todos os vocábulos que apresentam uma grafia diferente da ortografia atual utilizada no Brasil. Depois, as diferenças gráficas foram organizadas em tipos e categorias e foram analisadas com uma metodologia especial que permite saber quais são as regras de emprego das letras e demais marcas da escrita, as quais aparecem nos documentos estudados.

A metodologia usada buscou, em gramáticas e em tratados de ortografia antigos, um referencial para comparação e interpretação. As principais gramáticas e ortografias utilizadas no trabalho, produzidas ao longo da história da língua portuguesa, foram as obras de Duarte Nunes de Leão (1606) e as de João de Morais Madureira Feijó (1734).

Outros autores antigos e modernos como Nina Catach ajudaram na compreensão da natureza e usos da ortografia nos sistemas de escrita. Os trabalhos de Luiz Carlos Cagliari, estudando a teoria da ortografia e propondo uma metodologia para se tirar sistemas ortográficos de obras de autores também ajudaram muito no presente trabalho. A principal obra utilizada à fundamentação teórica foi *Aspectos Teóricos Lingüísticos da Ortografia*, livro inédito do autor Luiz Carlos Cagliari.

Com base na metodologia, os dados do trabalho foram organizados em categorias que incluem as letras do alfabeto, sua distribuição em diferentes contextos de palavras, os sinais de pontuação e demais marcas da escrita, casos especiais de seqüên-

cias de letras, como as letras mudas e as escritas de letras duplicadas, etc. As variantes gráficas de vocábulos constituem uma categoria especial de análise.

Uma revisão da história da ortografia ajuda a entender a escrita dos documentos, uma vez que os próprios ortógrafos, como Duarte Nunes de Leão (1606) e Madureira Feijó (1734), por exemplo, formularam regras de uso, às vezes, divergentes entre si. A falta de um modelo de aceitação geral levou, certamente, os escrivães a não se preocuparem muito com a grande quantidade de variantes que eles introduziam, quando escreviam. Eles grafavam, por exemplo, num mesmo texto: *sinco*, *çinco, cinquo, cinco; forteficações, forteficaçõens, fortifficações; Arrecife, Reciffe, Recife; Lixboa, Lisboa; cidade, çidade*; *condiçam, condição; cappitania, capitania; impossição, impossiçam; hobras, obras; melhor, milhor; mão, mam; envio, emvio; depois, despois; hoje, oje; etc.*.

Quanto à divergência de regras entre ortógrafos mencionada acima, podemos tomar como exemplo o uso das terminações nasais em –am e –ão. Para Duarte Nunes de Leão (1606) deve-se escrever os verbos com –ão, que representa uma articulação forte e não com –am que representa uma *dicção fraca e apagada*. Para Feijó (1734), somente os verbos em 3ª pessoa do plural do futuro do indicativo terminam em –am, ao passo que os substantivos e demais palavras precisam acabar em -ão. Ele estabelece uma distinção morfo-semântica entre as terminações, que ajuda a diferenciar o significado do vocábulo além do contexto.

Nos dados dos documentos estudados, há muita variação nas escritas de –am e de –ão. Ambas as grafias são usadas para representar quer a terceira pessoa do plural do pretérito, quer do futuro, como nos exemplos: *haveram* (futuro), *poseram* (pretérito); *fizerão* (pretérito), *concederão* (futuro), etc.

As diversas variantes de escrita também poderiam ocorrer devido a outros fatores como o tipo de grafia utilizada nas cartas, com letra *processual* ou *processada.* A escrita com letra processual ou processada era um tipo de escrita funcional eleita pelos escrivães por proporcionar maior agilidade e rapidez na escrita, embora acarretasse certas dificuldades de leitura, por não haver um rigor na sua produção. Com este tipo de escrita havia separação irregular das palavras, ligações das letras, variedade de abreviaturas, confusão no traçado das letras, etc.

Além disso, outro fato comum na escrita das cartas oficiais do século XVII era que linhas inteiras eram escritas num traçado contínuo, sem que o escriba levantasse a pena do papel. Ou que a levantasse, para carregar a pena de tinta, ao longo da escrita de uma palavra, provocando lacunas.

Embora existissem para a língua Portuguesa, desde o século XV, gramáticas, tratados sobre ortografia e muitos outros trabalhos que buscavam estabelecer um padrão na escrita, havia certos fatores, como os expostos acima, que dificultavam a prática de um uso padronizado da escrita.

As diversas diferenças gráficas encontradas num mesmo documento e o próprio modo como eles eram escritos pelos escrivães suscita a suposição de que naquele momento – século XVII – a maior preocupação dos escrivães parecia centrar-se mais no conteúdo das cartas do que na sua forma ortográfica, possivelmente devido às condições de escrita e à falta de um consenso quanto à escrita ortográfica.

As gramáticas e tratados antigos não eram determinantes para estabelecer padrões ortográficos, porque os escrivães não seguiam especificamente ou rigidamente uma determinada gramática ou ortografia, e nem estavam preocupados em padronizar as variações das mesmas palavras que utilizavam num determinado

documento, onde se encontra, por exemplo, várias formas de se escrever uma mesma palavra (muito recorrente em documentos) como: *Arrecife, Reciffe, Recife; sinco*, *çinco, cinquo, cinco; etc.*.

Ainda em relação à escrita, muito do que se fazia no Brasil no século XVII era muito próximo do que ocorria em Portugal, mas há idiossincrasias, por exemplo, no uso de certas letras.

Existe uma grande oscilação no uso da letra B, trocada pela letra V e vice-versa, que é muito discutida pelos ortógrafos, que são unânimes na explicação que oferecem para tal fenômeno, dizendo que ele ocorre devido à influência da fala na escrita, pois tal troca é comum no dialeto da região Entre Douro e Minho, em Portugal.

Duarte Nunes de Leão (1606) traz os seguintes exemplos: *aljaba* e *aljava*; *faba* e *fava*; *távoa* e *tábula*; *abhorreço* e *avorreço,* etc., e ainda diz:

> [...] muito mais se vê nos Galegos e em alguns Portugueses de Entre Douro e Minho, que por *vós*, e *vosso*, dizem *bós* e *bosso*, e por *vida* dizem *bida*. E quase todos os nomes, em que há *u* consoante mudam em *b*. E como se o fizessem às avessas, os que nós pronunciamos por *b* pronunciam eles por *v*. (Leão, 1606: 54).

Madureira Feijó (1734), ao considerar que este *rasgo dialectal* é um *vício pátrio,* também concorda que a troca de V por B é recorrente na região de Entre Douro e Minho, e explica a proveniência mais antiga desta troca ao considerar o facto de a região ter sido *habitada muitos annos pelos gregos, os quaes no seu alfabeto naõ tinham a letra v nem vogal, nem consoante; e por isso em lugar de V consoante escreviam B.*

Este modo de falar, trocando a letra B por V*,* é tratado na gramática filosófica de Jerônimo Soares Barbosa de 1822, no capítulo VIII do Livro I, intitulado, *dos vícios da pronunciação*, como uma forma de falar que deve ser corrigida:

> O mesmo vicio, ou ainda maior ha na troca das consonancias, pondo umas por outras. Os minhotos trocam por habito o *b* por *v* e o *v* por *b,* dizendo: *binho, lovo, vraço,* em logar de *vinho, lobo, braço;* e pelo contrario *S. Vento* em logar de *S. Bento, vondade* em logar de *bondade* (Barbosa, 1822: 37).

Essa oscilação de uso das letras B e V bastante comentada pelos gramáticos e ortógrafos portugueses não ocorreu nos documentos manuscritos oficiais escritos no século XVII no Brasil. Também não há ocorrência nos documentos oficiais brasileiros dos seguintes casos: troca de D por T; o uso de PH em lugar de F; não há o uso da letra Y*;* nem a troca de I por J. Tudo isto faz parte de uma tradição de uso em Portugal, tendo sido discutida nas gramáticas e ortografias, mas que não ocorreu nos manuscritos brasileiros do século XVII.

Havia também oscilações no uso de certas letras tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta simultaneidade até hoje existente, por exemplo, nas trocas de E por I e vice-versa e O por U e vice-versa nos dois países se justificam pela fonologia, porque o que ocorre, nestes casos, são trocas de sons foneticamente semelhantes como em *milhor* por *melhor, piqueno* por *pequeno* e *poseram* por *puseram.*

A oscilação gráfica das palavras nas práticas de escrita poderia ocorrer devido a outros fatores mais fundamentais além da influência da fala na escrita. Um aspecto fundamental era a escolha de critérios de diversos tipos para se estabelecer uma forma gráfica fixa para as letras nas palavras.

Havia critérios ortográficos muito diversificados como a etimologia, costume de uso, pronúncia, escolha pessoal de certos ortógrafos, etc. A duplicação consonan-

tal, por exemplo, podia ocorrer a partir do critério etimológico, assim, se na língua latina ocorria duplicação consonantal numa determinada palavra, então se mantinha esta duplicação no português, pois era um modo de dizer que aquele vocábulo era proveniente do latim.

Deste modo, a palavra *callidade* recebia duplicação do *l* porque, no latim, a palavra de origem é grafada com dois *ll*, como *callidus;* outro exemplo é a palavra *villa* que também veio do latim e nesta língua era grafada da seguinte forma: *villa.*

Mas, nem sempre uma palavra recebia duplicação consonantal pelo motivo de ser originária do latim. A palavra *Reciffe,* por exemplo, não apresenta origem latina e tem duplicação na letra *f*. Também há palavras que apresentam consoantes duplas e têm origem latina grafadas sem a duplicação. Por exemplo, a palavra *portto,* que é de origem latina, e foi grafada com duplo *tt*, embora fosse grafado, no latim, com um único *t*: *portum*. Este tipo de inserção gráfica poderia ter ocorrido para dar um requinte à língua portuguesa.

A interpretação de fatos desse tipo já foi apresentada por Gonçalves (1992: 86), que diz: "As consoantes dobradas ou geminadas são um emblema da latinidade, factor de notabilização da língua portuguesa, ao mesmo tempo que dão um pesado contributo para a complexidade do sistema ortográfico" (Gonçalves, 1992: 86). Este tipo de inserção gráfica desnecessária, que vinha a mais na grafia, podemos chamá-la de "etimologização" falsa.

Embora as etimologizações gráficas sejam relativamente mais freqüentes, configuram apenas um dos aspectos das duplicações consonantais, porque também se usava a duplicação para outros fins. Na interpretação de Said Ali, essas consoantes duplas serviam para a identificação da tonicidade da sílaba anterior. Ele diz o seguinte: "quizessem os antigos escriptores significar que em alguns vocábulos, ou em algumas occasióes, a vogal junto a *ll* ou *ff* recebia a entoação ou icto forte, mas muito rápido" (Ali, 1964: 32). Poderia, assim, marcar uma oposição, pelo uso a mais de uma letra, entre a tonicidade, a qualidade da vogal anterior, aberta, por oposição às vogais átonas que podiam ter qualidade mais fechada.

Para reconhecer quando havia duplicação consonantal de palavras portuguesas que vieram do latim, podiam ser consultas algumas regras recomendadas pelos gramáticos. Alguns deles mostravam nas gramáticas um conjunto de regras para cada tipo de letra duplicada. Na gramática filosófica de Jerônimo Soares Barbosa de 1822, por exemplo, podemos encontrar as seguintes regras para a duplicação do *f.* Ele diz: "Também toda a palavra que principia por *di, e, o* e *su,* seguindo-se-lhe immediatamente *f* , dobra esta consoante, v. gr. *effeituar, differir, offender, difficil, efficaz, officio, suffragio".* (Barbosa, 1822: 52).

A recomendação de regras para a duplicação também pode ser vista no trabalho do ortógrafo João de Moraes Madureira Feijó (1734), na Ortografia ou Arte de Escrever, e pronunciar com acerto a Língua Portuguesa. Diz este autor:

> [...] <LL> é também o resultado ou reflexo da composição original das palavras formadas pelas preposições Ad, Com, In, seguidas de verbo ou nome começado por L. Daí formas como *collecção* (do lat. COLLECTIONE-) ou allegar (do lat. ALLEGARE), decalque das formas gráficas latinas. (Gonçalves, 1992: 86).

Há muitas outras regras que indicam em quais palavras deve ocorrer duplicação. Estas regras, ou recursos para reconhecer em quais palavras ocorrem duplicação consonantal parecia ser uma forma de facilitar o uso da escrita para aquelas pessoas

que não possuíam domínio do léxico latino. Mas, a quantidade de regras é tão extensa e variada que provavelmente não era o recurso mais eficiente.

Há outros fatores que acarretam confusão a partir da duplicação. O uso de letras duplicadas, segundo os gramáticos, se justificava por aspectos de diferentes ordens: etimologia, pronúncia, embelezamento, etc. Tudo isto era marcado da mesma forma, ou seja, era indicado pela duplicação consonantal.

As consoantes duplicadas do latim foram utilizadas no português para marcar funções diferentes. No latim, duplicava-se uma consoante para indicar a duração da pronunciação de uma sílaba, que era longa quando seguida de duas consoantes.

No português, era diferente, pois a duplicação representava aspectos diversos expostos acima. Esse uso diferente no latim e no português gerava problemas para a ortografia do português, pois alguém que quisesse saber a que aspecto a duplicação estava se referindo, ou seja, se um duplo *ll* marcava etimologia ou um simples embelezamento, deveria conhecer todas as regras (e havia um conjunto de regras para cada letra duplicada), ou saber muito bem o latim para reconhecer quais eram os vocábulos portugueses que vieram corretamente do latim e quais vieram por erro de uso.

Um outro problema decorrente do uso de critérios heterogêneos para a fixação das letras nas palavras era a escolha pessoal de certos ortógrafos, que buscavam melhores soluções ortográficas cada um a seu modo. Um exemplo desse tipo de escolha já explorado no presente trabalho refere-se ao uso das terminações –am e –ão. Duarte Nunes de Leão (1606) acredita que os verbos devem ser escritos com –ão pois têm uma articulação forte, enquanto Feijó (1734) acredita que alguns verbos conjugados somente na 3ª pessoa do plural do futuro do indicativo devem terminar em –am para que se possa distingui-los de outras conjugações verbais.

O critério da pronúncia na ortografia também tem causado muitas complicações. Se por um lado a pronúncia esteve presente na escrita, que surgiu como uma representação sistemática da fala (CAGLIARI, 2004), por outro lado cada indivíduo não pode escrever exatamente como fala. Porque na atual sociedade há muitas diferenças dialetais, o que causaria uma diversidade enorme na grafia das palavras, dificultando a comunicação por meio da escrita.

Gramáticos e ortógrafos mais antigos formularam regras para a escrita das palavras e não aceitavam, por exemplo, que as trocas de sílabas das pronúncias do *vulgo* fossem incorporadas nas ortografias. As seguintes trocas, por exemplo, não eram aceitas: *alvidrar* por *arbitrar*, *fanatego* por *fanático*, *prove* por *pobre*, *crelgo* por *clérigo*, *frol* por *flor*, *contrairo* por *contrario*, *percissão* por *procissão*, *socresto* por *seqüestro*.

Buscava-se padronizar a escrita por meio de vários critérios e um deles era a pronúncia específica da corte ou de pessoas economicamente mais privilegiadas. Neste sentido, Jerônimo Soares Barbosa (1822), diz:

> Entre as differentes pronunciações de que usa qualquer nação nas suas differentes provincias, não se póde negar que a da côrte e territorio em que a mesma se acha, seja preferivel ás mais, e a que lhes deva servir de regra. [...] O uso porém da côrte não é o uso do povo; mas sim o da gente mais civilisada e instruida. Entre aquelle grassam pronunciações não menos viciosas que nas províncias, com que são creados aquelles mesmos que bem o são, e por isso não emendam senão com o trato da corte, ou de pessoas que fallam tão bem como n'ella (Barbosa, 1822: 35-36).

Entretanto, como poderíamos escrever de acordo com a pronúncia da corte se ela não existe mais e ainda se a pronúncia da época de Jerônimo Soares Barbosa já não é mais a mesma dos tempos atuais?

Padronizar a escrita por meio de uma fala específica gera problemas, porque além de as pronúncias mudarem, os centros políticos economicamente mais privilegiados, que têm sido tomados como padrões de fala correta, também mudam.

Atualmente, só no Brasil, há por volta de cento e oitenta milhões de falantes de língua portuguesa e muitos dialetos diferentes. O critério da pronúncia beneficiaria a escrita de um grupo muito específico e como ficariam os outros grupos e demais países lusófonos?

Os problemas para estabelecer a padronização ortográfica poderiam ter sido resolvidos, em grande parte, se a ortografia fosse entendida como neutra e, portanto, não representasse a fala particular de um determinado grupo. Não há necessidade de se representar, na escrita, a fala de um determinado dialeto.

Para aceitar essa abordagem os antigos ortógrafos precisavam ter idéias claras também a respeito da variação dialetal, envolvendo diferentes pronúncias que a língua tinha. Somente assim, se poderia aceitar uma única forma gráfica para as palavras, que permitiria a leitura no dialeto do leitor. A ortografia continuava a mesma para todos, mas cada um poderia ler em seu dialeto, como fazemos atualmente, pois podemos ler a versão original da obra *Os Lusíadas*, por exemplo, em nosso dialeto e não no dialeto de Camões (CAGLIARI, 2004). Esta noção só foi aparecer claramente com os estudos modernos da Lingüística. Antes disto, a não aceitação da variação vinha quase que inevitavelmente associada a formas de preconceito lingüístico e às condições dos falantes menos favorecidos social e culturalmente na sociedade.

O presente trabalho partiu da prática da escrita nos documentos estudados e por meio dessa prática e da fundamentação teórica foi possível extrair o sistema ortográfico das cartas. Do ponto de vista dos estudos ortográficos, há poucos estudos feitos referentes ao século XVII de documentos brasileiros.

Nos resultados obtidos, a partir do confronto do sistema ortográfico dos documentos brasileiros com a prática de escrita portuguesa, os usos idiossincráticos foram destacados, mas o problema para a fixação de regras de uso ainda persistia tanto no Brasil quanto em Portugal.

Um dos problemas fundamentais para a fixação de regras de uso foi eleger dialetos específicos como padrões na escrita, porque gramáticos e ortógrafos, ao longo da história da língua portuguesa, falavam dialetos diferentes ou tomavam como exemplo, no decorrer do tempo, uma diversidade de falas como padrão, além de utilizar muitos outros critérios como a etimologia, padrões estabelecidos por um costume de uso, decisões arbitrárias, etc.. Essas escolhas geraram regras gramaticais distintas e ortografias diversificadas, que se configuraram como um grave problema para padronizar a escrita portuguesa que, antes do primeiro acordo ortográfico de 1911, apresentava diversidade de usos. O Brasil herdou essa multiplicidade ortográfica proveniente de Portugal, mas já começava timidamente a desenvolver seu próprio caminho desde o século XVII.

Essa complicação quanto à fixação de regras de uso poderia ter sido amenizada se a ortografia fosse neutra, ou seja, se não tivesse ocorrido escolhas de pronúncias específicas para a grafia das palavras. O acúmulo dessas diferentes decisões normativas resultou no registro de uma fala que, na verdade, não é de ninguém, mas um pouco de cada fala de diferentes sincronias.

Há, entretanto, um aspecto positivo desse posicionamento gramatical mais tradicional: ele nos forneceu a descrição de registros dialetais, comentados e confrontados com outros trabalhos. Também nos deixou uma visão das noções de língua

de diferentes períodos. Esses registros ajudaram muito na análise ortográfica das cartas oficiais do século XVII escritas no Brasil.

O esforço dos estudiosos mais antigos da língua portuguesa na construção de gramáticas, tratados de ortografia, estudos filosóficos da língua, etc., expressos em trabalhos brilhantes deixou boas oportunidades e questões instigantes para o estudo da história da Língua Portuguesa.

Assim, a partir de uma tradição de estudos da Língua Portuguesa, da fundamentação teórica atual, dos estudos científicos da linguagem, foi possível analisar, descrever e mostrar um tipo de sistema ortográfico, contribuindo, assim, para a história da ortografia da Língua Portuguesa.

Referências bibliográficas

ACIOLI, Vera Lúcia Costa (2003). *A escrita no Brasil Colônia: um guia para leitura de documentos manuscritos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana (2ª ed.).

ALI, Said (1964). *Gramática histórica da língua portuguesa.* 3ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos.

ASSALIM, Clarice (2007). *A conservação de marcas gramaticais arcaicas em manuscritos e impressos do Português do século XVII: ortografia e nexos de coordenação nos textos seiscentistas brasileiros.* Vol. I e II. São Paulo: USP / FFLCH. 2007 (ms) – Tese de doutorado.

BARBOZA, Jeronymo Soares (1822). *Grammatica Philosophica da lingua portugueza, ou principios da grammatica geral applicados á nossa linguagem.* Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias (5ª ed.).

CAGLIARI, Luiz Carlos (2003). *A Primer of Writing Systems*. Texto divulgado através de CD.

_____ (2004). *Aspectos Teóricos Lingüísticos da Ortografia*. Livro inédito.

CATACH, Nina (org.) (1996). *Para uma teoria da língua escrita.* São Paulo: Ática.

FEIJÓ, João de Morais Madureira (1734) *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a lingua portugueza.* Lisboa Occidental: Oficina de Miguel Rodrigues. Disponível em site: http://www.institutocamoes.pt.

GONÇALVES, Maria Filomena (2003). *As idéias ortográficas em Portugal de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

_____ (1992). *Madureira Feijó Ortografista do século XVIII – Para uma História da Ortografia Portuguesa*, Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

LEÃO, Duarte Nunes (1606). *Orthographia da lingoa portuguesa* Origem da Língua Portuguesa. Lisboa: Per João de Barreira. Editado por Maria Leonor Carvalhão Buescu, IN-CM, Lisboa (1983)

OLIVEIRA, Fernão de (1536). *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lisboa: casa de Germão galharde. (Edição fac-similada da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1981).

VERA, Álvaro Ferreira de (1631). *Ortographia ou modo para escrever certo na lingua portuguesa.* Lisboa: Per Mathias Rodriguez.

Um pouco da história da nasalidade: da ortografia para a fonética

Luiz Carlos Cagliari
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras. Campus de Araraquara (SP – Brasil)

Palavras-chave: ortografia, fonética, nasalidade, Língua Portuguesa
Resumo: Dada a dificuldade de se tirar conclusões fonéticas a partir de textos escritos, um modo de recuperar informações relevantes a respeito do sistema fonético e fonológico da língua é estudar os comentários feitos por antigos gramáticos e ortógrafos. Ao descrever como a língua funciona ou ao propor um sistema ortográfico, o autor precisa explicitar critérios de várias ordens, inclusive fonéticos. Os erros são discutidos para serem eliminados, mas, por outro lado revelam casos de variação não só de escrita, como também de fala, em muitos casos. Investigando alguns autores, foi possível estabelecer uma sucinta história de como o fenômeno da nasalidade foi se sistematizando na Língua Portuguesa.

1. Introdução

Em primeiro lugar, é preciso deixar claro e explícito que o presente estudo representa hipóteses (bem educadas, espero) sobre textos escritos, com o objetivo de refletir sobre o fenômeno de nasalidade na Língua Portuguesa. Não se discutirão questões teóricas, que poderão ser vistas em alguns dos trabalhos do autor (Cagliari, 1998; Cagliari, 2002a: 43-58; Cagliari, 2007) e de outros que trataram desse assunto. O estudo privilegiará os gramáticos antigos e os ortógrafos. Dessas obras, podemos tirar uma representação fonética subjacente, principalmente estudando os casos de variação da escrita como reflexo de uma variação fonética (ou fonológica).

Nas obras estudadas, encontram-se poucas referências à fonética da língua. Apenas nos gramáticos, encontramos algumas descrições, nem sempre muito confiáveis, mas sempre muito preciosas. Somente com a Lingüística Moderna, temos descrições mais detalhadas e confiáveis dos fenômenos fonéticos.[1] Uma outra fonte de informação são obras de lingüística histórica (entre outras, de Williams, 1973) e de história da ortografia (entre outras, de Gonçalves, 2003).

2. A nasalidade hoje

Uma boa descrição da nasalidade hoje pode ser encontrada em Head (1964), Câmara Jr. (1970), Mateus and d'Andrade (2000) e Cagliari (2007). De um modo bastante simplificado, o fenômeno apresenta as características apresentadas abaixo.

Do ponto de vista fonológico, a nasalidade vocálica é interpretada como seqüência de V + arquifonema nasal N, quando não vem seguida de consoante nasal no início da sílaba seguinte: tampa /taNpa/, cama /kama/, banha /baɲa/. Os ditongos nasais[2] seguem o mesmo padrão: câimbra /kaiNbɾa/, Jaime /ʒaimI/[3]. As vogais finais

[1] Nas gramáticas de Fernão de Oliveira (1536) e de Jerônimo Soares Barbosa (1822) encontram-se descrições fonéticas muito precisas.
[2] Na verdade, há dois tipos de ditongos nasais: aqueles que são sempre ditongos e aqueles que se formam como realizações alofônicas de algumas vogais em determinados contextos.
[3] A opcionalidade da nasalização fonética é um problema à parte neste momento. Muitas formas fonológicas apresentam ou não tal nasalização, dependendo, no mais das vezes, do dialeto.

nasalizadas são representadas com um arquifonema nasal N: lã /laN/, mãe /maiN/, bom /boN/. Os fonemas consonantais nasais /m, n, ɲ/ ocorrem apenas em início de sílaba. Nem todos os autores concordam com o modelo descritivo acima, mesmo dentro do estruturalismo ou do gerativismo.[4]

A descrição fonética da nasalidade não tem tido muita unanimidade nos detalhes. Por exemplo, a ocorrência de uma nasal palatal em posição de coda é raramente apresentada. Ela aparece mais nitidamente em casos de ênfase, representando sempre um fenômeno de assimilação. Na história da ortografia da Língua Portuguesa não aparece uma escrita que mostre tal ocorrência. Porém, no processo de alfabetização (Cagliari 2002b), encontramos, às vezes, crianças que escrevem: *manh* (mãe), *ponh* (põe), *benhto* (bento). A nasal velar é raramente apresentada na literatura. Sua ocorrência mais evidente acontece em falas enfáticas, seguindo vogal posterior ou baixa em sílaba tônica.[5] Na história da ortografia da língua não há registro de anotação gráfica que indicasse tal realização.

A investigação da nasalidade segue uma ordem cronológica de autores e de fatos.

3. Revendo o Português Medieval.

No Português Medieval (Williams, 1973: 34), M e N em posição de onset representavam os fonemas /m/ e /n/. A grafia usava o til para representar um N e, mais raramente, um M. Uma escrita como *grãde*, certamente, era uma forma abreviada do correspondente *grande* e não uma marcação de vogal nasalizada, embora, provavelmente o fosse também. A nasalização da vogal podia vir marcada por N em posição de coda, gerando formas gráficas como *menesmo* por *mẽesmo*. Veja, ainda, formas como *poner* por *põer*. Esse tipo de grafia *mẽesmo* mostra claramente que a vogal era nasalizada naquela época. Hoje, já não é mais. Neste caso, o til não é mais marca de abreviatura mas apenas de nasalização. A preferência da escrita de N diante de P e de B mostra que já naquela época o chamado *m implosivo* (nasal na coda) não era uma pronúncia evidente e o N representava apenas a nasalização da vogal anterior. A ocorrência de M em final de palavras, em lugar de N, segundo Williams (1973: 35) ocorreu por influência da escrita latina, principalmente nos monossílabos. O fato de termos variação nesse contexto mostra também que não havia uma consoante nasal na coda final da palavra. O N em posição de coda tinha a função de mostrar isso. Pronunciar um [n] nesses casos de coda seria algo muito estranho à língua, o que ficaria mais claro com o passar do tempo. A substituição do N pelo M, como afirmou Williams deve ser uma volta à ortografia latina.

A ocorrência de [ɲ] é um problema. Em primeiro lugar é preciso levar em conta que o H era uma marca de separação de hiatos como em *mãho* por *mão, tehudo* por *teudo*. Por outro lado, o N em posição de coda representava apenas a nasalização da vogal anterior.[6] Portanto uma seqüência NH era algo diferente do que essas letras representam para nós hoje. Entretanto, houve uma época em que apareceu a nasal palatal: além do contexto latino que reconhecemos hoje [inu] [ina] [inea], que gerou

[4] Por exemplo, Brian Head (1964).
[5] Em final de palavras, ocorre sempre como consoante travada.
[6] O uso de [n] em posição de coda diante de [t] e [d] como assimilação podia ocorrer. Neste caso, provavelmente, a vogal continuava nasalizada. Essa nasalização passou a ser opcional, talvez, já no Português Medieval.

[ĩu] e [ĩa] e, depois, [iɲu] e [iɲa], um contexto muito favorável foi o de [e + N + vogal]: *nẽhum, dieiros (dineiros), mũjntu*. No último exemplo, a pronúncia com nasal palatal é frequentemente revelada no processo de alfabetização, quando as crianças escrevem *munhto*. Porvavelmente, no Português Medieval havia uma variação entre a forma ditongada [ũi] e a forma com nasal [ũɲ]. Essa variação dura até hoje.

Podemos dizer com certa segurança que já no Português Medieval ocorria a nasalização vocálica, indicada pelo uso ortográfico do N em posição de coda. Com relação às consoantes nasais, a palatal provavelmente começou em contexto favorável, fruto de uma formação ditongada nasalizada que teve a semivogal anterior, transformada em consoante palatal.[7]

4. As primeiras gramáticas (Oliveira, 1536; Barros, 1540)

A *Gramatica da Lingoagem Portuguesa* (1536) de Fernão de Oliveira é um trabalho muito cuidadoso, de um observador atento e inteligente a respeito da pronúncia da Língua Portuguesa que ele falava e ouvia. Ele descreve o fenômeno da nasalidade com muita propriedade.

A respeito das consoantes que ocorrem em posição de coda, Fernão de Oliveira alerta para o fato de a escrita tradicional do português, vinda do latim, escrever também M e N nessa posição. Porém, o autor acha que não se pronunciava uma consoante nesses contextos, apenas ocorria a nasalização da vogal anterior. Ele diz que quando ocorre vogal com til não ocorre consoante nasal: "... mais o til que lhe posemos muda a calidade do a d'clara voz em escura e mete-o pelos narizes" (Oliveira, 1536: 101). A respeito da pronuncia do til diz: "sua força é tão branda que a não sentimos se não mesturada co outras" (Oliveira, 1536: 98). Essa força refere-se ao processo aerodinâmico e descreve corretamente o que acontece. O ar que sai da boca é muito mais intenso do que o que sai pelas narinas.

Muito acertadamente, Fernão de Oliveira observa e descreve a escrita de M ou de N em posição de coda, achando, com razão, que nesse contexto, não se costumava pronunciar uma consoante, sendo apenas efeito da grafia das palavras. Ele diz:

> ... as semiuogaes podẽ estar em fim das vozes como as vogaes [...] pareçe não ha hi antre nos mays letras semiuogaes q̃ somente estas .l. .r. .s. e .z. Tambem escreuemos .m. em fim das nossas syllabas ou vozes mas nã muyto açertãdo.
> Disse q̃ esta letra .m. não e semiuogal nem podẽ fenecer em ella as nossas vozes: porq̃ isto e verdade q̃ nesses cabos onde a escreuemos e tambẽ no meyo das dições em cabo de muitas syllabas soa hũa letra muy branda q̃ nem he .m. nem .n. como nos escreuemos ora hũa dellas: ora outra imitando os latinos. Mas ameu ver de neçessidad' escreuamos nos taes lugares esta letra que chamamos til ainda q̃ a alghũs pareçera sobeja e q̃ não serue mais q̃ de soprir por outras. Aos quaes eu pregunto se nas dições que acabão em ão: e ães: eões: e ãos: escreueremos .m. ou .n. e o poseremos antre aquellas duas vogaes que soara: ou se o poseremos no cabo que pareçera: por ond'me parece teremos neçesidade de hũa letra q̃ este sobre aquellas duas vogaes juntamente: a qual seja til." (Oliveira, 1536: 174-175).

A citação acima pode dar a entender que Fernão de Oliveira achava que havia uma consoante nasal homorgânica, em posição de coda. Todavia, para ele essa "consoante" era o til e o til era apenas sinal de nasalização da vogal anterior. Com a retomada de

[7] Para uma discussão mais detalhada sobre a natureza fonética da escrita medieval veja Cagliari (1994; 1998).

palavras latinas e com a ênfase nos estudos latinos, muito provavelmente já no século XV ficou muito evidente para muitos a presença da consoante nasal homorgânica em posição de coda, por causa da escrita. Tanto isso é possível que o próprio Fernão de Oliveira precisou se posicionar a respeito desse fato. Com essa nova ocorrência da nasalidade no sistema da língua de um modo saliente, a nasalidade vocálica desse contexto deixou de ser distintiva fonologicamente, ocorrendo apenas alofonicamente e de modo opcional.

Com relação aos ditongos, Fernão de Oliveira apresenta apenas ditongos decrescentes, terminados pelas semivogais I ou U, às vezes, representadas também por E ou O. Ele apresenta os mesmos ditongos nasais que temos hoje.

Como já observei em outro trabalho,[8] vindo de um bom foneticista, as escritas como bẽ, cõ representam uma vogal simples ou um ditongo? Fernão de Oliveira também escreveu *nã* e *tã* para *não* e *tão* que, por sua vez, também aparecem com a grafia *não* e *tão*. Como ele também usava o til para abreviaturas, fica difícil saber hoje qual era exatamente a pronúncia. Na mesma linha de raciocínio, como ele sempre escreveu a palavra *muito* sem til, será que o ditongo era nasalizado em sua época? Ele devia pelo menos escrever alguma vez *mũyto*. Ele escreve *com nosco*, mas também escreve *cos homẽs* (com os homens), *tõ* (tom), etc. Na sua lista de ditongos, não aparece um ditongo õu. A escrita comum é *hũas*, mas aparece também *humas*. Então: qual era a pronúncia? Certamente, o fato de ainda se usar o til como marca de abreviatura deixou dúvidas para a posteridade sobre a real pronúncia de algumas palavras

Em sua obra *Grammatica da lingua* Portuguesa (1540), João de Barros comenta pouco sobre a fonética e o processo de produção dos sons, embora apresente, como resultado, um sistema bem montado. Para ele, o Português não pronunciava consoante nasal em final de sílabas. Por esse motivo, propõe uma regra de ortografia que é a seguinte:

> Quinta regra, todo nome que no singulár acába em algũa syllaba destas, *am, em, im, om, um,* no plurár (como uimos nas formações delles) em lugár de *m* se porá *til*: o quál liquesçe na prolaçám do nome: como nestas dições: Pães, homẽes, çeitĩis, bõos, atũus (Barros, 1540: 42).

Com relação à letra M, ele diz:

> M. tem menos trabálho que as outras leteras, por que todalas syllabas cuia letera elle é final, sérue em seu lugár til, a que podems chamár soprimẽto delle e do ,n, como nestas dições, *mandár*, *razám*, E da maneira que fica liquido quando leuamos ao plurár as dições que acabã nelle, nas formações do nome ô vimos. E em algũas dições onde elle é finál, e que diante sy tem letera uogál, nũca ô poremos, senam til, por nam fazer a párte amfibológica, como, *cõ estas*, ca pareçe que diz *comestas*. Em algũas dições se quér dobrádo: como, *grammática*, *immortal*: por que tém esta natureza, ante de sy nam consente ,n, como, p, e, b, que é regra dos latinos (Barros, 1540: 47).

[8] Veja o artigo *Fonética e Ortografia na Gramática de Fernão de Oliveira*, texto a ser publicado pelo IEL – UNICAMP, 2008.

Ao tratar da letra N, volta a afirmar o que disse antes para o M em posição de coda: "Esta letera .N. açcerca de nós sérue no principio e fim das syllabas, e nunca em fim de diçám, por que nam temos párte que se acábe nelle... (Barros, 1540: 48).

5. Momentos de definição da ortografia: séc. XVI

A partir do final do século XVI, os ortógrafos passaram a ter mais importância do que os gramáticos em questões de ortografia. Vão ser os ortógrafos e não os gramáticos que irão influenciar a escrita dos vocabulários. Eles começaram a ver na ortografia um modelo de pronúncia e não o contrário. A partir daí, ficou extremamente difícil estudar a fonética a partir de textos escritos ortograficamente.

No Prólogo de *Regras*... de Pero de Magalhães de Gândavo (1574), o autor declara que é o Latim o modelo de escrita e de pronunciação da Língua Portuguesa ideal:

> & assi hũs per descuido, & outros por não saberem latim (que he a fonte donde manou a mayor parte destes nossos vocabulos) costumão trocar muitas vezes hũas letras por outras, o que realmente se nam pode fazer sem offenderem â pronunciação desta nossa linguagem... Por onde não auia de auer pessoa que se prezasse de si, q̃ não trabalhasse por saber algũ latim, que nisso consiste o falar bem Português: & desta maneira fácilmẽte euitarião todos estes erros, & serião perfectos em guardar a orthographia cõforme â ethymologia & pronunciação dos vocabulos[9] (Gandavo, 1574).

Duarte Nunez de Lião (1570) compõe um manual de ortografia, baseando-se no latim e buscando o que ele achava que era a pronúncia da Língua Portuguesa que a sociedade nobre e culta usava.[10]

Com relação ao problema da nasalidade, Duarte Nunez de Lião (1576) diz que se deve escrever como se pronuncia e mostra que M em posição de coda aparece apenas diante de P, B e M no início da sílaba seguinte ou em algumas palavras especiais, como *hymnus*, *gymnasium*, *damnas*, etc., mas não aparece diante de outras consoantes comumente, estando errado dizer *Amtonio*, etc. Neste caso, é obrigatório o uso do N: *Antonio*. Esse comentário de Duarte Nunez de Lião mostra que a nasal da coda podia ter uma pronúncia homorgânica com relação à consoante seguinte. Na prática, ele não distingue consoantes oclusivas (que é o caso atualmente) de consoantes fricativas (diante das quais não ocorre consoante nasal em posição de coda.)[11] Por outro lado, como ele anota algumas pronúncias "estranhas" como *hymnus, gymnasium*, muito provavelmente ele teria notado um M diante de F ou V. Como isto nunca foi anotado, certamente, diante de consoante fricativa, no século XVI, não aparecia nenhuma consoante nasal homorgânica com a consoante seguinte. A razão da homorganicidade é descrita pelo autor da seguinte maneira:

---

[9] Gândavo não trata da questão da nasalidade. Sua obra, porém, mostra uma ortografia simplificada, muito semelhante à usada em *Os Lusíadas* (1572).

[10] Com Duarte Nunez de Lião, passamos a ter um sistema ortográfico que serviu de modelo para muitos editores, para os escriturários e para o uso geral. Ao mesmo tempo, serviu de inspiração para outros modelos: de um lado os que exageraram na etimologia e, por outro, os que procuraram um sistema fonético. Ambos cometeram equívocos e erros que tornaram a ortografia da Língua Portuguesa dali para diante uma espécie de caos.

[11] No livro, aparecem escritas palavras como *mudãça, cõjugação* sem N. Talvez estivesse implícito na obra que, nestes contextos, não se pode pronunciar nenhum [n]. Todavia, em outras palavras aparece um N na escrita, vindo da grafia latina, como em *differença, conjunctivo*. A variação gráfica, entretanto, é indicativa da pronúncia nestes contextos.

> E a causa he, porq̃ d'onde se forma o .n. que he ferindo a ponta da lingoa, na parte diãteira do paadar, até onde se formão aquellas tres letras. b.m.p. há tanta distancia, que foi necessario, mudar o .n. em .m. quando se seguẽ por o .m. star perto dellas na pronunciação. o que sempre os Gregos, & Latinos guardarão, & nos outros o hemos de guardar, se queremos screuer, como pronunciamos. Porque naquelle lugar não pode soar .n. (Lião, 1576: 12v.)

Para Duarte Nunez de Lião, o til serviu para indicar abreviatura de palavras, nas quais algumas letras foram suprimidas. O fato de o til representar a nasalidade é visto por ele como uma forma de abreviatura: "Mas o mais frequente uso desta abbreuiatura, he seruir de .m.n. (Lião, 1576: 24.)". Ele acha mais importante o uso do til na indicação de ditongos do que em outros casos.

> Mas o mais frequente uso desta abbreviatura, he seruir de .m.n. A qual sendo a todas nações, que della usão, voluntaria, a nos he necessaria, quando com ella supprimos o .m. com que formamos algũus diphthõgos. E a causa desta necessidade he, que a razão da orthographia, em todalas lingoas, requere, quando entre duas vogaes vem hũa consoante, que sempre essa consoante va com a vogal seguinte, como: amo, Roma. Mas acerca de nos ha hũa peculiar, & propria pronunciação, & estranha das outras nações, que em algũas dições, onde o .m. vem entre duas vogaes, pronunciamolo de maneira, que fica com a vogal precedente, & não com a seguinte. A qual pronunciação de .m. não he perfecta, nem inteira. Polo que não sem razão, o chamaremos liquido, porque fica mais apagado, & froxo, que quando vai com a vogal seguinte, como se vee nestas palauras, Alemam-o, capitam-o. Onde assi soa o .m. como se ficasse com o .a. precedente, sem ferir no .o. que se segue (Lião, 1576: 24).

> Mas em nossa lingoa ha XVI. diphtongos .s. ãa, ãe, ai, ão, au, ẽe, ei, eu, ĩj, oa, oi, õe, õo, ou, ui, ũi. E .X. são peculiares nossos, & não d'outra algũa nação .s. ãa, ãe, ão, ẽe, ĩj, oa, õe, õo, ou, ũu. (Lião, 1576: 26 v.)

Uma observação interessante do autor diz que a pronúncia com *–om* ainda era ouvida em seu tempo em pessoas da região de entre Douro e Minho e entre os galegos, que diziam: *fizerom, amarom, capitom, cidadom*, etc. Essas formas, no século XVI, eram tidas como dialetais e não mais pertenciam ao português padrão. Essa é também a razão pela qual essa grafia desapareceu naquela época.

Na obra de Alvaro Ferreira de Véra (1631)[12], o tratamento ortográfico da nasalidade segue bem de perto o que sugeriu Duarte Nunez de Lião. Começa uma preocupação com o uso do til substituindo um possível uso de M em finais de palavras. A opção pelo til e pela duplicação da vogal nasalizada denota que em final de palavras, ouvia-se um ditongo.

Alvaro Ferreira de Véras deixa explícita a dúvida que havia em seu tempo com relação à grafia *–am* ou *-ão* em final de palavras. Ele mostra que havia uma variação com *–om* que, como sabemos vinha do norte (entre o Douro e o Minho) e que representava também uma pronúncia antiga. Havia também uma pronúncia em [am] que, certamente, representava uma hipercorreção, causada pela grafia de algumas palavras. O autor diz: "Polo que se quizermos escrever, como pronunciamos, terminemos no dittongo ão todos os verbos, & nomes Portuguêses; & não em, am, que he pronuncia-

[12] Alvaro Ferreira de Véra (1631), diferentemente dos gramáticos e ortógrafos que o precederam, traz no texto de sua obra a grafia que a própria obra recomenda.

ção alheia, da que lhe damos: ... (Véra, 1931: 25v).[13] O autor diz também que prefere a escrita *bẽ, bõs*, em vez de *bens, bons*, porque o N induziria a erro de pronúncia.

Outro ortógrafo de grande importância é Joaõ de Moraes Madureyra Feyjó. O título da obra já diz tudo: *Orthographia, ou a arte de escrever, e pronunciar com acerto a Lingua Portugueza* (1734). O título trata não apenas da ortografia mas da pronúncia da língua. Mas, que pronúncia? de quem? Mais complicado ainda é saber como o autor relaciona ortografia com fala, se ele não usa um sistema de transcrição fonética! Na obra, as explicações das articulações dos sons não são sempre muito claras e precisas. Se de um lado a obra ajuda a entender a relação entre ortografia e pronúncia, por outro traz muitas dúvidas e incertezas.

Fora algumas idiossincrasias do autor, como colocar o til na segunda vogal do ditongo nasal e distinguir formas verbais com acento, como em *ensináraõ*, através de sua exposição da ortografia, notamos que o Português de sua época já não tinha muitas dúvidas sobre a ocorrência da nasalidade na língua, revelando um sistema fonológico bem semelhante ao atual. Logo no início de sua obra, ele coloca alguns problemas e os discute seriamente, como o seguinte:

> E eu tomara saber qual he o uso universal na pronunciaçaõ da nossa lingua, para me naõ desviar delle: se consultarmos o vulgo naõ acharemos senaõ abusos de palavras, e erros da pronunciaçaõ. Se consultarmos os sabios, estes saõ os que mais duvidaõ da pronunciaçaõ, e escripta de innumeraveis palavras, como elles confessaõ, porque a mesma sabedoria os faz prudentemente duvidar. Se consultarmos as Provincias, acharemos, que o uso introduzio em cada huma aquelles erros patrios, que os naturaes mutuamente reprovaõ huns aos outros, ou seja no escrever, ou no fallar. Se consultarmos os livros, nelles encontraremos o que ja a cima se advertio: logo aonde vay aqui o uso universal, e constante, par ser ley inviolavel da pronunciaçaõ, ou regra infallivel da Orthografia? (Feyjó, 1734: 5).

A consciência do autor leva-o a duvidar de seu trabalho e a pensar se é possível fazer uma obra que satisfaça a todos, e então diz:

> Á vista destas difficuldades, pareceme, que nenhum Auctor prudente se animaria a similante obra, sem recear a censura dos apaixonados: huns pela pronunciaçaõ patria; outros pelo costume, e habito de escreverem; outros por naõ terem cabedais para a fazerem, e por isso notaõ; porque para notar hum çapateiro basta, e para satisfazer naõ basta hum Vieyra (Feyjó, 1734: 11).

Com relação à notação *irmaã*, o autor diz que se escrevem os dois AA, mas se pronuncia um só. O autor aceita que se escreva o ditongo *-õe* ou *-õem*, mas ele prefere usar a grafia *-oem* e *-oens*: *botões*, *melões*, *suppõem*, *significaçoens*, etc. Com relação ao *-ão* final de palavras, diz que a pronúncia é um ditongo nasal, razão pela qual se deve escrever o ditongo e não *–am* (Feyjó, 1734: 82). A marca de acento distinguirá os tempos verbais: *amáraõ* de *amaraõ*.[14] A polêmica (Feyjó, 1734: 84) em torno da pronúncia de *hũa, algũa* ou *huma, alguma* mostra, pelos comentários do autor, que em sua época a pronúncia mais comum era com a con-

[13] O autor diz que palavras *sincopadas* como *tam, gram e sam* apresentam apenas um [ã].

[14] Madureyra Feyjó admite também que se escreva o futuro com –am, porque escrevendo como –aõ, o til ocupa o lugar do acento. Na prática, ele acentua somente o imperfeito do indiccativo, deixando o futuro sem marca de acento, assim como ele não acentua certos verbos como *eraõ, seraõ, Joaõ,* etc., a respeito das quais ninguém tem dúvidas.

soante nasal: u-ma, algu-ma. A outra forma era um pedantismo tirado de uma ortografia antiga.[15]

Com relação à velha discussão sobre a escrita do ditongo *-ão*, Madureyra Feyjó mostra que se falava, por exemplo, *Joam-o* e que a nasalidade do ditongo é fortemente sentida na primeira vogal e pode ser dispensada na segunda (Feyjó, 1734: 114). Num outro contexto, a nasalidade da vogal precedente a uma consoante nasal é sentida claramente.

Em uma observação do autor, fica claro que havia variação de pronúncia na palavra *com*, que podia ser pronunciada com uma vogal nasal ou oral: "... porque bem posso escrever: *Com elle, com ella, com o sentido* &c. e pronunciar, Coêlle, coélla, cosentido &c." (Feyjó, 1734: 147-8).

A ortografia revela pouco em casos de dúvida, quer se trate de pronúncia quer se trate de passar da fala para a escrita. Por essa razão, na terceira parte da obra, Madureyra Feyjó optou por fazer um vocabulário ortográfico e ortoépico para facilitar o leitor.

6. Uma fonologia definida e uma ortografia indefinida: séc. XVIII e XIX

No final do século XVIII, ocasião em que foi publicada a *Gramnatica Philosophica da Lingua Portugueza* (1822) de Jerônimo Soares Barbosa, os fenômenos de nasalidade da Língua Portuguesa já não traziam dificuldades fonéticas, embora persistissem variantes ortográficas que poderiam comprometer a representação do fenômeno. Jerônimo Soares Barbosa descreve os fatos da nasalidade vocálica e consonantal corretamente. Ele distingue vogais nasais claras (5) que são as vogais [a, e, i, o, u] que, segundo ele, recebem o til como marca de nasalidade e se distinguem das vogais nasais surdas [a, e, o] quando estas ocorrem diante de consoante nasal no início da sílaba seguinte, como em *ama, Ana, sonho*. Este tipo de distinção tem mais a ver com facilitar uma grafia padronizada do que com o mecanismo de produção da nasalidade. Como sempre, a ortografia não perde de vista a fonética, e vice-versa. Assim, o autor diz: "Destas oitos vozes *Nasaes*, cinco são *claras*, porque a nasalidade cahe toda sobre ellas, e por isso se costumão escrever, já com *Til* por cima, ja com *n*, ou *m* adiante, sendo finaes, ou seguindo-se consoante, o que então val o mesmo que o *Til*" (Barbosa, 1822: 5). O autor coloca o NH junto das consoantes palatais, chamando-a de *forte* por oposição ao N, que chama de *branda*.

Com relação aos ditongos, admite somente ditongos decrescentes orais e nasais, chamando a primeira vogal de prepositiva e a segunda de subjuntiva. A primeira é longa e a segundo é brevíssima. Para mostrar como a fonética é representada pelo ortografia em uso, o autor faz a seguinte tabela:

Diphthongos Nasaes 6.

ãi, ãe, aen, ain	Mãi, Mãe, Maens, Mains.
ão, hão, am, aon.....	Mão, Hão, Mam, Maons.
ẽe, ẽi, em, en	Bẽe, Bẽis, Bem, Bens.
õe, õi, om, oem, oens	Põe, Põi, Poins, Poem, Poens.
õo, om, on	Bõo, Bom, Bons.
ũi, uim, uin	Rũi, Ruim, Ruins.

(Barbosa, 1822: 16)

[15] *Por causa da grafia hũa*, usada pelas pessoas doutas, Madureyra Feyjó (1734: 115) acaba cedendo e achando que a pronúncia correta desta palavra não poderia ser [u-ma], mas apenas [ũ-a].

Em continuação, Jerônimo Soares Barbosa adverte:

> Sobre o que cumpre advertir que ninguem se engane com a nossa Orthografia vulgar, que póde muito facilmente induzir em erro, quando escreve os Diphthongos Nasaes humas vezes com a Prepositiva só sem a sua Subjunctiva, como *Pam, Bem*, em lugar de *Pão, Bẽe*; e outras com ambas as vozes sim, mas com a modificação Nasal fóra do seu lugar, como em *Mains, Maons, Sermoens, Bens, Ruins*. Porque a nasalidade, marcada por nós com o *Til* por cima da vogal, cahindo sempre nos nossos Diphthongos Nasaes sobre a prepositiva dos mesmos; a Orthographia vulgar a vem a pôr no fim das duas vozes, fóra do seu lugar, figurando-a com *N*, que tambem tem este valor, quando não he seguido de vogal. Este *N*, em lugar de *Til*, teria o seu lugar proprio immediatamente depois da prepositiva, se em vez de escrever *Mains, Maons, Sermoens, Beens, Ruins*, escrevessemos *Manis, Manos, Sermones, Benes, Runis*. Mas esta escriptura tinha o inconveniente de fazer do *N*, signal de nasalidade, hum *N* Consoante pela vogal que se lhe segue, como fazem os Hespanhoes. Para evitar pois este absurdo, cahio no outro de pôr o signal nasal fóra do seu lugar. Porêm quem escrever os Diphthongos Nasaes constantmente com o *Til* por cima da prepositiva, evitará hum e outro desacerto (Barbosa, 1822: 17).

Ao tratar da sílaba, o autor diz: "... Que as Nasaes M, e N, quando não tem vogal diante de si, pertencem sempre á voz antecedente, servindo-lhe de signal de nasalidade do mesmo modo, como se tivesse o *Til* por cima" (Barbosa, 1822: 20), como *canto – cãto, tombo – tõbo*, etc.[16]

Jerônimo Soares Barbosa observa (nos vícios da pronunciação) que "Os Minhotos trocão também o ô Grande Fechado pelo õ til Nasal, e o ũ Oral pelo mesmo Nasal, dizendo: *Bõa* em lugar de *Bôa*, e *Hũa* em lugar de *Huma* (Barbosa, 1822: 51). Mais adiante (Barbosa, 1822: 59), diz que não se usa mais dobrar as vogais para indicar tonicidade, como em *maçãa, sóo*. Nas pág. 64 e 65 enumera alguns *inconvenientes* e diz:

> 1.º O de equivocar a escriptura dos Diphthongos Nasaes com a das Nasaes simples, e por consequencia as palavras, que nada tem de equivoco na pronunciação, escrevendo por ex: *Irmão* como *Irmam, Bõo* com a pronunciação da Extremadura como *Bom* com a do Minho, ... 3.º O de furtar a alguns Diphthongsos a sua subjunctiva com escrever com huma vogal so *Pam, Bom, Bem,* que val o mesmo que *Pã, Bõ, Bẽ*, em lugar de duas *Pão, Bõo, Bẽe* etc. (Barbosa, 1822: 64-65).

No capítulo que fala das regras da ortografia da pronunciação (Barbosa, 1822: 77 ss), o autor não precisa mais do que indicar a escrita da nasalidade com o til, assumindo que os falantes sabiam exatamente quais vogais ou ditongos eram nasalizados.

7. Conclusão

A nasalidade foi se fixando em determinados padrões ao longo da história da língua. Desde o Português Medieval, existiam três consoantes: M, N, NH. O til confundiu abreviatura (de M, N) com sinal de nasalidade. O til ficou apenas como sinal de nasalidade, a partir do séc. XVIII. As vogais (e ditongos) nasais vieram da nasalidade de uma consoante que ocorria logo após a vogal. Uma vez nasalizada a vogal

[16] Como Jerônimo Soares Barbosa era um arguto observador da linguagem oral, em suas anotações podemos deduzir que a nasal homorgânica não era uma pronúncia típica (cf. *canto –cãto*).

precedente, a consoante nasal ficou opcional, se precedia uma consoante oclusiva. Porém, do séc. XVI ao séc. XIX, a pronúncia mais comum era sem a consoante homorgânica. Desde o século XVI, certamente, não havia consoante nasal diante de fricativa, dentro de palavras. Houve uma regularização do padrão silábico, gerando os atuais. Os ditongos nasais são tão antigos quanto as vogais nasais. Em vários momentos, a escrita influenciou a pronúncia padrão.

As análises apresentadas acima mostram como é possível tirar informações fonéticas confiáveis ou, às vezes, hipóteses bem prováveis, a partir de textos escritos, principalmente de obras como gramáticas e tratados de ortografia. A formação da nasalidade no sistema fonético e fonológico da língua pode ser traçada com razoável precisão através da análise de obras como as que foram estudadas neste trabalho. Algumas questões geraram certas dúvidas nas primeiras manifestações escritas da língua, porque a ortografia não revela a fonética de modo direto. É preciso fazer comparações para não cair em afirmações categóricas sem fundamento ou permanecer na dúvida eterna. À medida que gramáticas e tratados de ortografia foram analisando a língua e descrevendo os fenômenos, mesmo com as precariedades dos antigos, fomos juntando informações consistentes que nos permitiram traçar com razoável grau de segurança a história da formação da nasalidade na Língua Portuguesa.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Jeronimo Soares (1822). *Grammatica Philosophica da Lingua Portugueza, ou principios da grammatica geral, applicados á nossa linguagem*. Lisboa: Na Typographia da Academia das Sciencias.

BARROS, João de (1540). *Grammtica da língua Portuguesa.* Olyssippone: Lodouicum Rotorigiu Typographum.

CAGLIARI, Luiz Carlos (1994). Algumas reflexões sobre o início da ortografia da Língua Portuguesa. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas: Unicamp, IEL, DL, n.º 27, p. 103-111.

_____ (1998). A escrita do Português arcaico e a falsa noção de ortografia fonética. *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas.* T. F. Earle (org.). Oxford--Coimbra: AIL. Vol. 1, p. 57-69.

_____ (2002a). *Análise Fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Ed. Mercado de Letras.

_____ (2002b). Alfabetização e Ortografia. In: *Educar em Revista*. Curitiba: Editora da UFPR. No. 20. p. 43-58.

_____ (2007). *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana Editora.

CÂMARA Jr. Joaquim Mattoso (1970). Estrutura da Língua Portuguesa. Petrópolis: Editora Vozes, (1985 – 15ª ed.).

FEYJÓ, Joaõ de Moraes Madureyra (1734). *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a Lingua Portugueza*. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de (1574). *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da lingua Portuguesa, com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma lingua*. Lisboa: Na officina de Antonio Gonsaluez.

GONÇALVES, Maria Filomena (2003). *As Idéias Ortográficas em Portugal: de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

HEAD, Brian Franklin (1964). *A comparison of the segmental phonology of Lisbon and Rio de Janeiro*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.

LIÃO, Duarte Nunez de (1576). *Orthographia da lingoa portuguesa.* Lisboa: Ioão de Barreira.

MATEUS, Maria Helena and d'ANDRADE, Ernesto (2000). *The Phonology of Portuguese*. Oxford: Oxford University Press.

OLIVEIRA, Fernão de (1536). *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lisboa: casa de Germão Galharde.

VÉRA, Alvaro Ferreira de (1631). *Orthographia; ou modo para escrever certo na lingua Portuguesa*. Lisboa: Per Mathias Rodriguez.

WILLIAMS, Edwin B (1973). *Do Latim ao Português – fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / INL / MEC, 2ª edição.

A terminologia açucareira actual no Atlântico (Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil)[1]

Naidea Nunes Nunes
Universidade da Madeira

Palavras-chave: Terminologia, léxico, variação linguística, história da língua portuguesa.
Resumo: O estudo da terminologia açucareira actual no Atlântico (Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil) permite-nos observar a variação linguística, sobretudo histórica e geográfica, e ao mesmo tempo a continuidade terminológica da língua portuguesa, nos espaços referidos. Embora se trate do léxico específico de uma determinada área de actividade, este estudo mostra-nos a variação e a continuidade lexicais comuns a outras áreas da língua portuguesa falada nos três continentes: Europa, África e América.

A presente comunicação surge na sequência do nosso projecto de pósdoutoramento que pretendeu dar continuidade ao tema de investigação da nossa tese de doutoramento sobre a terminologia e a tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira do Mediterrâneo ao Atlântico. Assim, depois do estudo diacrónico da terminologia açucareira realizado na tese de doutoramento, juntamente com o estudo sincrónico, através da aplicação de um questionário linguístico-etnográfico e terminológico sobre a produção açucareira, para recolher a terminologia actual desta área de actividade, realizado na ilha da Madeira e em Cabo Verde, surgiu naturalmente a vontade de fazer a mesma recolha junto dos cultivadores de cana-de-açúcar e fabricantes de produtos açucareiros nas Canárias[2], em S. Tomé e Príncipe e no Brasil.

Os objectivos deste projecto de investigação são fazer o estudo sincrónico da terminologia açucareira actual do Atlântico, através da aplicação de um questionário sobre a actual produção açucareira tradicional nas áreas geográficas acima referidas, visando a elaboração de um glossário comparativo da terminologia açucareira actual do Atlântico (Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil).

A metodologia utilizada para a realização deste estudo foi a seguinte: elaboração de um questionário onomasiológico, estruturado em duas partes – parte agrícola (cultivo e colheita da cana-de-açúcar) e parte industrial (extracção do sumo da cana, fabrico de mel, fabrico de açúcar e fabrico de aguardente de cana); realização dos inquéritos terminológicos sobre a produção açucareira tradicional (artesanal e familiar) nas áreas geográficas estudadas; selecção dos informantes – cultivadores de

[1] Agradecemos profundamente ao Centro de Investigação e Tecnologia da Madeira (CITMA) por nos ter concedido uma bolsa de investigação individual de pós-doutoramento, sem a qual não teria sido possível realizar este projecto de investigação.

[2] A aplicação do estudo nas Canárias (ilhas de Gran Canaria e La Palma) deve-se ao facto de ter existido historicamente uma grande ligação entre a ilha da Madeira e Canárias, encontrando-se nesta região, ainda hoje, terminologia açucareira primitiva da Madeira, bem como outras tradições linguístico-culturais. Apresentamos apenas alguns dados relativos a Canárias neste artigo e não desenvolvemos o comentário destes por razões de limitação de espaço de publicação e por já os termos publicado no artigo intitulado «Madeirensismos na terminologia açucareira actual das Canárias», in *Estúdios Portugueses*, nº 6, Revista de Filologia Portuguesa, Salamanca, 2006, pp. 45-56.

cana-de-açúcar e especialistas na produção de açúcar, mel, aguardente, rapadura e alfenim[3].

Os dados recolhidos nas entrevistas realizadas junto dos cultivadores de cana-deaçúcar e fabricantes de produtos açucareiros foram gravados e transcritos. A transcrição dos dados recolhidos nas entrevistas, documentação oral, seguiu as normas convencionadas, por exemplo: incompreensão de palavras ou segmentos ( ); hipótese do que se ouviu (hipótese); interrogação ?; pausa …; supressão de discurso irrelevante (…). Utilizámos os sinais básicos convencionais da escrita, nomeadamente maiúsculas no início das frases, pontos e vírgulas, dois pontos, para facilitar a compreensão do texto.

Posteriormente, realizou-se o levantamento das unidades terminológicas nos textos das entrevistas para a elaboração do glossário. Este apresenta a seguinte estrutura: termo; categoria gramatical; definição; sinónimos; observações; remissão (quando pertinente) e contextos de ocorrência dos termos, com indicação da área geográfica e das fontes orais numeradas por informantes (FO001-FO025).

Glossário comparativo da terminologia açucareira actual no Atlântico: Madeira,
Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil
Alfenim
n. m. Produto feito do sumo da cana concentrado e puxado. Sin.: *puxa-puxa*, *rapadura puxa-puxa* e *rapadura mole*, no Brasil. Obs.: Termo de origem árabe, da antiga produção açucareira mediterrânica, com o significado primitivo de massa de açúcar branco refinado, usado para fazer figuras de açúcar, com óleo de amêndoas doces (atestado na documentação histórica madeirense a partir de 1469).
Brasil:
Alfinim chama **puxa-puxa**. Aqui só é o melaço puxado. Tira do tacho e bota lá e depois deixa esfriar pa poder puxar. Chama **puxa-puxa**. Esfria e vira o **alfinim**. Quando ele tá mole, ele é **puxa-puxa**, depois que ele seca aí vira **alfinim**. A rapadura se transforma no **alfinim**. Quando ele faz a rapadura lá, ele bota pa fazer o **alfinim**, ao ele puxar, fica puxando, puxando, vai clarear, vai clareando, aí ele fica claro. Na rapadura batida, o mel é batido em porções. No caso do **alfenim**, é puxado. O **puxa-puxa** é o **alfinim**, quando ainda tá molinho. Quando seca, vira novamente rapadura, aí fica **alfinim**. (FO018) A mais mole, quando quer fazer **rapadura mole**, é mais macia, é só deixar o ponto mais brando. A **puxa** tem de deixar um restinho na tacha e jogar água fria, aí vira **puxa-puxa**, já não precisa de fogo. A gente chama **puxa-puxa** mesmo. Quando faz **puxa-puxa** é só pra casa, porque a **puxa-puxa** dura pouco. Com pouco prazo ela (a)çucara. Aí, ela já não volta **puxa-puxa** mais não. Põe ela outra vez no fogo, até ela tornar a derreter. Eu já fiz muito aqui **puxa-puxa** e rapadura mesmo. (FO020)
Tem um engenho aqui perto que faz **rapadura puxa-puxa**. (FO023)
Ela, quando tá quase pronta, ela faz um fio. A gente pega nela, ela faz um fiozinho. É puxa. Tem a puxa e tem a **puxa-puxa**. A **puxa-puxa** são aquelas compridinha,

[3] Dedicamos este estudo aos agricultores e trabalhadores de trapiches e engenhos que entrevistámos, aos quais agradecemos profundamente, pois sem eles o nosso trabalho de investigação não se poderia realizar. Agradecemos muito pela sua generosidade, simplicidade e sabedoria.

que são embaladinha. A puxa é dura, só batendo com o martelo pa quebrar. É quebra-queixo, como eles dizem. A rapadura puxa é um ponto mais concentrado, a **puxa-puxa** é mais mole, mais líquido. (FO024)

Forma de açúcar
n. f. Recipiente utilizado para a cristalização do açúcar. Termo complexo (NPN). Sin.: *bandeja*, *lata*, *pote*, em Cabo Verde; *forma (de barro)* e *pedra de açúcra*, em S. Tomé. Obs.: Termo da antiga produção açucareira mediterrânica, atestado na documentação histórica madeirense. Não registámos nenhuma ocorrência deste termo na documentação oral contemporânea da Madeira.
Cabo Verde:
É forma de açúcre, põe na **forma**. Tem **forma de barro**, **forma de metal**, **forma de coco**, **forma de palha de bananeira**, **forma de pano**, é **forma de açúcra**, **bandeja**, **lata**, **pote**. (Santiago)
A **forma de açúcar** é **forma**, **forma de mel**, **forma de pano**, **forma de fazenda**. (S. Antão).
S. Tomé:
Quando tá em ponto de açúcar, bem bater, a gente tem um **forma de barro**, tem de ter água. Gente quando põe na **forma**, logamente põe na água. Quando tá frio, começa a tirar de **forma**, enforma, enfolha. Ele guarda muito bem, e pode passar pa qualquer país. (FO010)
Açúcra, quando tá assim, a cair devagarinho, a gente começa a bater, bater com força até largar. Quando larga tá com o ponto de açúcra. Largar é quando já não tá a pegar, tá solto. Gente agora põe em **forma de barro**, começa a deitar dentro de água corrido, gente tapa, água fica parado. Tem um buraco no fundo da **forma**, mas naquele buraco gente põe folha de banana, tapa e açúcra não sai pra fora. (FO010)
Açúcra bate, bate, bate com pau de coco, quando está bom tira, põe na **forma de barro**. Tem buraco na fundo **forma**. Põe mel dentro de **forma**, vai pôr num armazém, hoje e amanhã vai tirar, depois (ar)ranca, tapa fundo, porque se é buraco demais ele côa tudo no chão, tira da **forma**, é **forma de açúcra** mesmo, põe em folha de banana seca, (a)marra, pendura, o que escorre da **forma** é mel de açúcra, come com cuscus, com camoca. (FO011)
Bate com pau de madeira, pau de coco, antes de bater tira caravelha, come com pão, açúcra mole, põe forminha e **forma de açúcra** grande, 5 a 6 quilos até 20 quilos. Tapa buraco da **forma** com folha de banana e põe açúcra na **forma**, chama **pedra de açúcra** ou **forma de açúcra**, (a)çúcra de terra. (FO012)
Brasil:
Isso aqui é uma aspa di ferro pa segurar a madeira. Chama-se uma aspa de ferro que sustenta toda a madeira na **forma**. É a **forma de fabricar açúcar**. Usou também de flandres, tem de flandres também. É de flandres, é **forma** também. Existiu a de madeira e a de flandres. Faz pão de açúcar. Emborcavam a **forma** e tiravam o pão de açúcar compreto. Tirando o pão de açúcar compreto da **forma**, depois separava as três partes: o branco, o cristal e o mascavo, cortando com um facão. Depois, quebravam as pedra de açúcar com um pedaço de madeira pa transformar em pó. (FO015)
Diz-se a **forma do açúcar**, que é o açúcar e o trado que a gente chama. Aí, já coloca ele na **forma**, coloca ali uns pauzinho pa ele filtrar, ela vai decendo, sai o melado e fica o açúcar igual ao cristal. (FO020)

A **forma do açúcar** é de madeira. É tipo um sinozinho. Ela já é folhada assim, a boca larga e espessura em baixo estreita. Aí, fura os buraquinho assim pa ela filtrar e vai saindo o melaço. Tem vários furinho pa filtrar, cair o melado. Aquele melado, gente não joga, faz pinga dele e esse açúcar vai ao sol. (FO020)
O açúcar deixa ele aqui de um dia pra o outro e depois põe no **balaio**. Põe com o bagaço da cana mesmo pa secar. Vai cavacando o açúcar com aquela escumadeira e vai pondo com a cuia no **balaio**. Nós não tem **forma**, é no **balaio**. Tem gente que tem a **forma**, eu não tenho não. O **balaio** como é furado, ali tem o melado que sai de dentro do **balaio**. Aquilo ali é o tanque de melado, tem o melado do tanque. Depois, levo o açúcar do **balaio** pa secar no estaleiro ao sol. (FO021)

Garapa
n. f. Sumo da cana-de-açúcar. Termo de origem controversa. Eq.: *jugo de caña*, *zumo de caña*, *guarapo (de caña)* e *mosto de caña*, nas Canárias. Sin.: *água de cana* e *calda (de cana)*, em Cabo Verde e em S. Tomé; *caldo (da cana)*, no Brasil. Obs.: o termo *guarapo* é um termo muito antigo nas Canárias, sobretudo na ilha La Gomera, onde denomina o mel de palma, e ocorre em toda a América espanhola açucareira, designando o sumo da cana. No Brasil, a par da forma portuguesa do termo *garapa*, registámos a forma *guarapa*, no Estado do Rio Grande do Sul, possivelmente por influência da forma espanhola *guarapo*. Também na Madeira registámos a forma *garapo* ou *guarapo*, na boca de um indivíduo que esteve emigrado na Venezuela.
Madeira:
O sumo da cana no engenho é **garapa**. É o **garapo** ou **guarapo da cana**. Também há quem chame **melique das canas** e **camua** ou **camuga**, em Câmara de Lobos. (Calheta)
Canárias:
El **zumo de la caña** lo sacan para hacer ron. (FO001)
Al moler la caña, sale el **jugo de la caña**, que es lo que se llama **guarapo**. (FO002)
Guarapo y bagazo yo siempre lo hay conocido como de aquí de Canarias. (FO002)
El molino es el que moltura y exprime la caña, obteniéndose el jugo o **guarapo**. El liquido de la caña o **guarapo** salía por el conducto a un deposito. (FO003)
El **guarapo** era ya cuando se molía la caña en el trapiche. (FO004)
El zumo o **guarapo** pasa por un filtro para retirar el bagacillo. El aguardiente real debe ser de **guarapo** crudo o de **guarapo** depurado, pero siempre de zumo de caña o de melado. (FO005)
El zumo de la caña se llama **guarapo**, luego se va a las calderas y se calienta para hacer la miel y el aguardiente. (FO006)
El zumo de la caña se llama **guarapo** y lo que queda bagazo. (FO007)
Se queda un poco corrigiendo, para que seya un bon **mosto de caña** o **guarapo de caña**, **guarapo** depurado o **guarapo** defecado, en la cuarta caldera, y ese producto de ay se bombea a fermentar. (FO007)
Ese ron es ron directo de caña de azúcar, porque también se puede hacer con el **jugo de la caña** en una caldera. Entonces el **jugo de caña** se da calor, se va evaporando el agua y concentrando el azúcar. Esa melaza de caña se puede coger, diluirla luego, hacerla fermentar y hacer un ron de miel, con el **jugo de la caña** concentrado. (FO007)
Cabo Verde:
É **calda (de cana)**. (Santiago e Santo Antão)

S. Tomé:
Aquilo que entra no lambique é **calda**, aquilo que sai é recalda, tem que tirar fora. (FO008)
O sumo da cana é **calda**. Depois de **calda** estar cubado pra vir pra destilação é que (es)côa-se na rede. (FO009)
O sumo da cana é a **calda**. (FO010)
Se põe 10 cântaros de **calda de cana**, tem de pôr dois de água. Mas não é cana de agora,
é cana de gravana, mais melada. (FO010)
O sumo da cana é **água de cana**. Nós, na Cabo Verde, chama **calda**. Chupa cana, chupa **água de cana** e deita bagaço fora. Depois põe lata aqui e aquele **água de cana** começa a
correr, cai na lata, quando está cheio vai virar. (FO011)
O sumo da cana é **calda**, cai no balde, leva pa tambor, deixa lá 8 a 7 dias pa cubar. Quando **calda** já ferver, que **calda** parou, é que nós vamos dar fogo pa tirar o groguo. (FO013)
Brasil:
O bagaço serve de combustível pra cozinhar o próprio **caldo da cana**. O parol é lá no lugar do cozimento, onde o pessoal cozinha o **caldo** pa transformar em mel, depois de mel, transformar em rapadura e açúcar. (FO015)
O **caldo**, se ferver ele com qualquer coisinha de doce, não vai fazer cachaça de jeito nenhum. Vai transformar em mel, em **garapa** fervida, e não transforma em cachaça de jeito nenhum. Aqui o **caldo** vai cuidar das bactérias pa acabar com a sujeira que tem nele. (FO015)
É o **caldo de cana**. Muita gente conhece por **garapa**, **caldo de cana**... a gente chama **caldo de cana** ou **garapa** é a mesma coisa. Que muita gente chega aqui e diz eu quero **caldo de cana** ou **garapa**, muita gente já sabe o que é **garapa**, muita gente não sabe, então **caldo de cana**... (FO015)
Ou faz cachaça da **garapa**, que é o **caldo de cana**, ou faz a fermentação do melado. (FO020)
O fermento a gente faz aqui de fubá com **garapa** mesmo. A gente moí uma certa quantidade, um alqueire de milho por exemplo, coloca num recipiente, dentro dum pote velho ou assim e molha com **garapa** bastante. (FO020)
Garapa é o mesmo que **caldo de cana**. Aqui na região, a gente usa de chamar **garapa** ao **caldo de cana**. Alguns fala **caldo de cana**, mas geralmente é **garapa** mesmo. Sabe, o nome mais científico é **garapa** mesmo. (FO020)
Nós fala que é **garapa**, mas o povo fala **caldo de cana**. (FO021)
É **caldo de cana** ou **garapa** mesmo. É varanda da **garapa**. A **garapa** cai aqui no tanque. (FO021)
Nós aqui fala é **garapa**, mas todo o mundo, lá pra o comércio, fala **caldo de cana**. (FO021)
O **caldo** cai aqui dentro. Chama de **guarapa**. **Guarapa**, um nome bem antigo, é **guarapa**, **guarapa**. Aqui ele decanta. (FO024)
Caldo de cana é **guarapa**, porque o **caldo de cana** é suco pra servir, pra beber. É **guarapa**. (FO025)

Mel (de cana)
n. m. Produto resultante da concentração do sumo da cana. Termo complexo (NPN). Eq.: *melado*, *miel (de caña)* e *melaza de caña*, nas Canárias. Sin.: *melaço*, em Cabo Verde; *mel de engenho*, *melado (de cana)* e *melaço*, no Brasil. Obs.: o termo *melaço* denomina simultaneamente o mel de cana e o subproduto residual do açúcar.
Madeira:
É o ***mel de cana*** que se põe nas malassadas. (Porto da Cruz); O ***mel de cana*** do engenho do Ribeiro Seco é o melhor. (Funchal)
Canárias:
El proceso de la **miel de caña** era hacer azúcar de caña y luego, cuando estaba en la centrifugadora, que salía la melaza, esa primera miel era la **miel de caña**. De esa primera miel, se querían repetir el proceso con esa **miel**, volvía a salir azúcar. (FO002)
Se llama pala cuando es más resistente, porque, en la seguinte caldera, se se quisiera hacer azúcar o **melado** solamente, se cuela, se pasa por un trapo y la otra al hervir sobe como la leche. Entonces, se debe batir para que no salga, para eso sirve la espumadera y sirve la pala, pero la más dura es la que llamamos pala. (FO005)
Llamamos **melado** para diferenciar de la miel, primero subproducto que se extraía del azúcar. (FO005)
El fogonero, el mismo trabajador del fogón que hace la **miel**, también se llama maestro de azúcar. (FO007)
Había la costumbre de hacer alfajores. Es un postre con almendra y con **miel de caña**. (FO007)
Trabajamos con fuego del horno a leña. El bagazo se utilizaba antes, cuando se hacía **miel**, pero ahora solo se hace ron de caña. Ese ron é ron directo de caña de azúcar, porque también se puede hacer con el jugo de la caña en una caldera. Entonces, el jugo de caña se da calor, se va evaporando el agua y concentrando el azúcar. Entonces, ya hacemos la **melaza de caña**. Esa **melaza de caña** se puede coger, diluirla luego, hacerla fermentar y hacer un ron de miel, es un ron de miel que é hecho con el jugo de la caña concentrado. (FO007)
Cabo Verde:
Faz ***mel***, ***melaço*** da cana. (Santiago); Come ***mel*** com pão. (S. Antão).
S. Tomé:
Aqui não fazemos **mel**, porque não tem tambor. **Mel** quando tiver a calda não mete nada, põe no fogo, num tambor desses aqui, sempre a mexer, a mexer, até secar, quando secar, fica em grosso. (FO008)
Mel é usado pa dar às crianças com pão, põe em cima do bolo, toma café com **mel**. (FO008)
Mel também tem escuma, a gente tem de limpar em cima a escuma, quando sobe, depois de aquecer, tira fora, **mel** fica limpo. Depois **mel**, quando tá cozido, tem de segurar, nós batemos aqui com uma colher grande, um pau, uma coisa qualquer, a bater, a bater, no tambor. (FO008)
O **mel** tem muito efeito, até para comer com pão, com cuscus. Também pode-se misturar **mel** com aguardente, que dá-se o nome de ponche e também há umas cascas que põe de limão e canela, que é para preparar um bom **mel**. (FO009) Quando fica limpa, a gente começa a dar fogo até (a)panhar ponto. Quando (a)panha ponto, se a gente quer fazer açúcra é bater. Quando fica repousada, já a gente começa a bater,

bater com soca de coco, até dar (a)çúcra. Se não quer fazer açúcra, quando dá ponto bom, tira isso em cima. Primera não é **mel**, é leve, segunda é que é **mel**. (FO010)
Mel a gente põe 3 a 4 horas, fica bom, sempre a pé de fogo a ver. Banana verde corta e vira dentro dele, um pinha, depende de quantidade de calda que tá na fogo. Se é muita calda põe uma pinha inteiro, se é mais muito ainda põe mais do que uma pinha. (FO010)
Mel não precisa bater, deixar só pa (a)panhar ponto e já tira fogo. Quando vê ponto, a gente começa a (a)panhar ele com escumadeira, começa a puxar ele e ver, quando começa cair devagarinho tá bom. Já gente põe no chão. Quando tá frio, começa a guardar. Põe na garrafão pa guardar. (FO010)
Brasil:
Passadeira é pa passar **mel** de um tacho desse pa outro. Este aqui do cozimento, fica passando **mel** de um tacho desse pra outro com uma peça dessa por causa disso ela tem o nome de passadeira. Depois do **mel** apurado, eles traz aqui pra forma. Esse é o pau que mexe o **mel**. (FO015)
Tira a borra que é as impurezas. Aí, ele vai apurando. Quando chega o ponto do mel, tira ele. É **mel da cana de açúcar**, **mel de engenho**. (FO018)
O processo do **melado** é o mesmo da rapadura. Ali tem o processo de... tem o tacho do ponto. A gente chama **mel de cana**, chama **mel de engenho**. (FO019)
A gente chama o **mel** mesmo, o **melaço** é **mel de cana**. (FO019)
Melado é o **mel**. Tem o **mel de cana**, **melado**, que é o certo, e **melaço**, que virou muito popular. Quando, na usina, o melaço é subproduto da cana, serve pra ração animal, mas como se tornou tão popular, **melaço**, **melaço**, **melaço**, foi obrigado a gente a adoptar também **melaço** no rótulo, porque ficou muito conhecido como **melaço**. Quando, na verdade, seria **melado de cana**, não é nem **mel**, nem **melaço**, e sim **melado**. (FO019)
O **melado**, a gente, eles mói a cana e, depois que eles mói a cana, a gente coloca no pano pra ficar mais puro. (FO020)
Só o **melado** com o fubá e vai dar a cachaça de melado. Ou faz cachaça da garapa, que é caldo de cana, ou faz a fermentação do **melado**. (FO020)
Esse monteiro de cana aqui, você imagina quantos litros de **melado** eu tiro desse monteiro? Uns 85 a 90 litros de **melado de cana**. (FO023)

Rapadura (1)
n. f. Restos de mel caramelizados que se rapam do fundo do tacho, depois de retirar o mel concentrado no ponto de açúcar. Forma derivada do verbo *rapar*. Sin.: *caramele (do mel)*, *cocorota* (*cacarota*) e *borra de panela*, em S. Tomé; *rapa* e *mel de rapa*, no Brasil. Obs.: termo da antiga produção açucareira madeirense. A primeira atestação do termo *rapadura* ocorre na documentação histórica da Madeira, na primeira metade do século XVI. Obs.: Não registámos nenhuma ocorrência deste termo na documentação oral contemporânea da Madeira.
Cabo Verde:
Raspadura de cobre é a **raspa**, é **caramelos de mel**. **Açúcar di cobre** é **cocorota di mel**, **cocorota di açúcra**, é **caravelha**, **carasveja**. (Santiago)
Tem a **raspadura do tacho**, a **raspa**, é **çucrinha**. (Santo Antão)
S. Tomé:
O **caramele** é pa crianças, tirado do fundo do tambor do mel. **Rapadura** é aquele **caramele do mel**. (FO009)

Tira primera que dá criança e quando tira segunda mel fora não fica nada, panela fica limpo. Se a gente ta fazer açúcra, o fundo de panela fica, chama **borra de panela** ou **cocorota**. **Rapadura** já é criança que vai tirar pa comer. **Rapadura** é centro de panela, quando tira açúcra ou tira mel, fica **borra**, **cocorota**, pa criança ou rapa(z). (FO010)
No fundo de caldeira é **cocorota**, resto no fundo de tacho, raspa, rapa pa comer. (FO011)
Rapadura é **cacarota** que fica na fundo de tacho de mel. (FO011)
Rapadura é do açúcra, é resto, **cocorota**, fundo de panela. (FO012)
Brasil:
Chamava **rapa**, o que rapavam pa comer. Metia a faca nas paredes do batedor. Aí, nas paredes criava o mel, passava a faca assim. Aí, caía aqueles pedação assim, fino, enxugava e ficava duro como a rapadura. Chamavam **rapa** e tiravam do batedor. Tirava muito pedaço pa comer e levava pa casa pa fazer café. Eu pegava o **mel de rapa** pa levar pa casa. (FO017)

Rapadura (2)
n. f. Açúcar com mel, cristalizado em moldes quadrados de madeira, simples ou com diferentes ingredientes. Obs.: Neologismo semântico por extensão do significado primitivo de *rapadura* (1), termo da antiga produção açucareira madeirense. A primeira atestação do termo *rapadura* ocorre na documentação histórica da Madeira, em 1523.
Ver Rapadura (1).
Canárias:
Cuando queda poco azúcar, se calienta, se pone en unos moldes y vay saliendo en una panela. Al enformar la miel, como tiene mucho grado, se forma como se fuera **rapadura**, como se fuera barras de torrón, pero no se hace aquí, viene de Venezuela y
Brasil. (FO007)
Brasil:
A produção de **rapadura** já foi um meio de vida que sustentou essa região. A **rapadura** substitui a carne. O sertanejo comendo **rapadura** com feijão, ele está alimentado pa trabalhar, porque a **rapadura** substitui a carne. (FO016)
Ali trabalham dois que é quem mexe o mel, até transformar na **rapadura** e enche as peças de **rapadura** que são essas forma. Quando, às vezes, a **rapadura** não está boa de açúcar, ela mela e pega aqui. Então, ele tem que bater pa cair a **rapadura** das forma.
Assim que ele bate a **rapadura** cai. (FO016)
Faz rapadura puxa e **rapadura** com mistura de amendoim, com coco, com goiaba, isso aí bota o que quiser. Eu só faço pura. Quando eu faço com mistura, é por encomenda. (FO016)
Mexe pa fazer a **rapadura**, no caso pa fazer a **rapadura** leva pa gamela. Aí, mexe, mexe... mexe com a pá e se chama o caixeador, usa pa mexer o mel até chegar o ponto de colocar na forma, tirar a massa pa colocar na forma. Aí, quando vai colocar na forma, se chama caixear. Aí caixeia a **rapadura**, coloca dentro das caixinha, das forma. Aí, então, após dez minutos que ela passar na forma, ela já esfria e já está pronta pa embalar. (FO018)

A gente faz a **rapadura** misturada: mamão com coco, coco com leite, pa vender. Aqui tem a **rapadura**, batida, com amendoim, coco com leite e mamão com coco. Isso é a **rapadura** pura e a **rapadurinha**. **Rapadura** pura é pura mesmo do caldo de cana sem ingredientes. **Rapadurinha** é a mesma **rapadura** pura com forminhas mais pequenas.
Isso é rapadura batida e aqui tá o alfenim e isso é o mel de engenho. (FO018)
Rapadura, a gente quebra ela pa comer somente. Pode derreter no fogo com água e pode fazer doce com **rapadura**, pra fazer biscoito, no café... A **rapadura** simples só com o mel mesmo. (FO018)
E aqui a gente tem **rapadurinha**. A **rapadurinha** a gente coloca aí o sabor. Essa aí é gengibre. Tem abacaxi, coco, tem goiaba, tem tangerina, e aqui é com amendoim. (FO019)
Rapadura de limão, a gente põe a casquinha do limão, na hora que ela tá fazendo, no
fogo. (FO020)
Fazia **rapadura** de amendoim, fazia **rapadura** de mamão, fazia **rapadura** de abóbora, goiaba, cenoura, beterraba. **Rapadura** ou então geleia, chamavam geleia de marmelo, geleia de goiaba. Em ponto é igual à **rapadura**. O ponto da rapadura é 120 grau. A **rapadura** corta em quadrinho e faz de amendoim, de várias coisa. Eu faço **rapadura**.
Rapadura de amendoim é pé de moleque. Tem molequinho e tem molecão. E tem paçoca de amendoim. Paçoca é com amendoim moído, com o grão torrado. (FO024)

Rapadura (3)
n. f. Doce tradicional da ilha de La Palma (Canárias), feito com mel de cana e diferentes ingredientes, num molde pequeno de forma cónica. Obs.: termo da antiga produção açucareira madeirense. A primeira atestação do termo *rapadura* ocorre na documentação histórica da Madeira, na primeira metade do século XVI. Curiosamente, este doce apresenta a forma cónica das antigas formas de açúcar. Ver *Rapadura* (1) e (2).
Canárias:
La **rapadura** hecha con miel de caña la hacen todo el año. La **rapadura** era hecha de
miel de caña y azúcar moreno. La **rapadura** se hace en un molde de barro. Hay molduras de **rapadura** más grandes y más pequeñas. La **rapadura** tradicional es hecha con gofio y miel de caña. (FO004)
Las tres **rapaduras** clásicas son de gofio, de miel y de almendra, con trocitos de almendra. La **rapadura de miel** tiene un punto muy interesante con limón. (FO007)

Rominhol
n. f. Colher grande utilizada para bater o mel e para retirá-lo do tacho. Sin.: *reminhola*, em Cabo Verde e em S. Tomé e Príncipe. Obs.: Termo muito antigo da primitiva produção açucareira mediterrânica. As primeiras atestações deste termo ocorrem na Sicília e em Valência, na primeira metade do século XV, respectivamente com as formas *ramiolos* e *romiols* (do latim *rame*, cobre). Na primeira metade do século XVI, registámos a forma *raminhois* na Madeira e as formas *remillones* e *reminol de cobre* nas Canárias. Este termo muito antigo foi conservado em Cabo Verde (ilha de

Santiago) e em S. Tomé e Príncipe com a forma *reminhola* e, no Brasil (em Minas Gerais), com a forma *rominhol*, apresentando a variante *reminhol*.

Madeira:

Com a **vasilha** tira-se o mel da tacha. (Calheta)

Cabo Verde:

Isto é a **reminhola**, é **balde** pa tira mel di cobre. Tem **carmã**, **lata**, **panela**, é **vasilha**. (Santiago)

Usa **tiofe**, **calamar**, **balde** e **vasilha**. (S. Antão)

S. Tomé:

Tira mel do cobre com colher, **reminhola**. (FO012)

Brasil:

Através da bica, a gente pegava a bica nesse cocho grande que é uma esfriadeira, despejava. Pa gente despejar com um **rominhol**, que é essa peça, a gente despeja um pouquinho na madeira, ela corria na frente algumas gotinhas, tipo parecendo uma esfera.

Ali, a gente sabia que tava na hora do ponto de açúcar. (FO020)

A gente, depois que chegou no ponto, passa a massa com o **reminhol**. Põe a bica, é o cano, depois tem de bater na esfriadeira. Depois tira com o **reminhol**. (FO021)

Trapiche

n. m. máquina utilizada na moenda da cana e local ou fábrica de produção açucareira. Termo simples. Eq.: *trapiche*, nas Canárias. Sin.: *engenho*, no Brasil. Obs.: termo de origem greco-latina da antiga produção açucareira mediterrânica. O termo *trapiche* sofreu um processo de extensão semântica, da denominação da moenda ao conjunto das instalações de produção açucareira e, no Brasil, passou a denominar o porto de embarque de mercadorias. Na documentação oral contemporânea da Madeira, apenas registámos o termo *trapiche de moagem*, na Calheta, denominando o conjunto das máquinas da moagem.

Canárias:

El guarapo era ya cuando se molía la caña en el **trapiche**. Quitaban las hojas y después la iban cortando y descogollando y la tiraban en una pila y otro iba haciendo fejes para ir en la bestia pa el **trapiche**. (FO004)

El **trapiche** es la máquina de moler y el conjunto de la molienda. (FO005)

El conjunto de la molienda es el **trapiche**. (FO007)

Cabo Verde:

Trapiche de ferro pa (a)trapi(t)char cana. (Santiago); Chama **trapi(t)che a motor**. (S. Antão)

S. Tomé:

Nós cortamos cana, metemos na cuba, fazemos monte, tapamos com folha mesmo da cana, pa cubar. Depois vamos meter na **trapiche**, chama feixo de cana. Quando é feixo é cortar no campo e carregar feixo, mas quando já está no **trapiche** é monte, forma monte, tapa com memo folha da cana pa cubar. (FO013)

Brasil:

O material da dorna é fibra de vidro, o que não se deve usar e que antigamente se usava nos **engenhos** era de ferro. Daqui ela passa pra o alambique. A gente usa mesmo cobre, isso é só uma caixa de água. (FO014)

Eu conheci **engenho**, desde que tenho entendimento que só conheci o nome de **engenho**. (FO017)

Aqui, na zona rural, tem vários **engenhos**, tem aqueles **engenhos** que fazem em grande quantidade rapadura. Esse nosso a produção dele é mais a parte da cachaça. (FO018)
Isto é trabalho de **engenho** de fazer rapadura. (FO019)
Engenho é a máquinas em conjunto. É onde tá o engenho pa moer a cana, tá a tacha pra fazer o melado, o açúcar. Aí, a gente fala: lá vou pra o **engenho**. O que é que fulano tá fazendo? Tá trabalhando no **engenho**. **Engenho** também é onde que tá a máquina de moer a cana que chama engenho. E tá lá a tacha. (FO020)

Morfologicamente, predominam os termos constituídos por N+Prep+N (por ex: *forma de açúcar*, *casa da moenda*, *mel de engenho*, *mel de açúcar*, *cachaça de melado*, etc.), seguidos dos termos compostos por N+Adj. (por ex: *cana branca*, *cana cristalina*, *cana roxa*, etc.). A nível semântico, encontrámos uma grande riqueza e variedade sinonímica (por ex: *mel*, *melado*, *melaço*; *cuba de fermentação*, *dorna*, *tambor* e *vasilha; reminhola, balde, vasilha*). Os termos mais antigos (e mais técnicos) tendem a ser substituídos por palavras da língua corrente. A polissemia também é frequente, por exemplo em: *melaço* (denomina simultaneamente o mel de cana e o subproduto do açúcar sem sacarose); *trapiche* e *engenho* (designam ao mesmo tempo o moinho de moer a cana e as instalações de fabrico dos produtos açucareiros); *moenda* (nomeia a máquina de moer a cana e os rolos da máquina); *forno* (por contiguidade, denomina o tacho colocado sobre o forno). Do ponto de vista cognitivo, é interessante constatar a predominância da concepção metafórica, animista e antropomórfica da cana-de-açúcar e do engenho (das máquinas de transformação da cana), presente nos termos: *cabeça da cana*, *cabeça do alambique*, *pé da cana*, *olho da cana* ou *vista de cana*, *filho da cana*, *boca do alambique*, *cabeça da aguardente*, *coração da aguardente* e *rabo* ou *cauda (da aguardente)*, etc.

Relativamente à variação histórica, registámos muitos termos cujas primeiras atestações, na língua portuguesa, se encontram na documentação histórica madeirense, por exemplo: *trapiche*, *açúcar de panela*, *mestre de açúcar*, *rapadura* e *reminhol*. Estes termos, já desaparecidos da ilha da Madeira, ainda estão conservados em Cabo Verde, em S. Tomé e Príncipe e no Brasil, confirmando a existência de um património linguístico-cultural comum, irradiado a partir da ilha da Madeira, através da transplantação dos termos e das técnicas da primitiva cultura açucareira madeirense para as novas regiões açucareiras do Atlântico. Quanto à variação geográfica, registámos muitas unidades terminológicas comuns à Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil, nomeadamente a ocorrência do antigo termo *trapiche*, que denomina a máquina da moenda e as instalações de fabrico açucareiro, nas Canárias (ilha de La Palma), em Cabo Verde e em S. Tomé e Príncipe. Enquanto, no Brasil, o termo sofreu uma alteração semântica, passando a designar o porto de embarque de mercadorias. Na Madeira, embora o termo tenha desaparecido, tendo sido substituído pelo termo *engenho*, a partir do século XVI, com o surgimento do engenho movido a água, encontrámos, no Engenho da Calheta, a referência ao *trapiche de moagem*.

O glossário da terminologia açucareira actual do Atlântico é constituído por palavras ou termos da antiga produção açucareira madeirense, muitos já desaparecidos da ilha da Madeira, mas que foram conservados em Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e nas regiões mais isoladas do Brasil, onde ainda encontramos uma produção açucareira rudimentar, sendo que a conservação das antigas técnicas de produção artesanal favoreceu a conservação dos respectivos termos. Destacamos as ocorrências dos termos: *rominhol* ou *reminhol(a),* comum a Cabo Verde, S. Tomé e

Príncipe e Brasil, designando um instrumento muito antigo, utilizado para retirar o mel ou o açúcar do tacho, e *rapadura* que, em Cabo Verde e em S. Tomé, ainda conserva o seu significado primitivo, denominando os restos caramelizados do sumo da cana, rapados do fundo do tacho, depois da cozedura e concentração do açúcar.

O estudo da terminologia açucareira actual no Atlântico (Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil) permite-nos verificar a existência de uma uniformidade linguística, sobretudo lexical, mas também cultural, nas diferentes áreas geográficas estudadas, o que se explica através da história da língua e da colonização portuguesas (nomeadamente a existência de fenómenos culturais como o *Tchiloli* em S. Tomé e Príncipe e o *bumba-meu-boi* no Nordeste do Brasil). Trata-se de realidades linguístico-culturais indissociáveis da cultura açucareira, que ocorreram graças à transplantação da terminologia e da tecnologia açucareiras, a partir da ilha da Madeira, para as novas regiões açucareiras do Atlântico. Assim, o estudo da terminologia açucareira actual do Atlântico mostra-nos a unidade e a diversidade linguística e cultural das regiões açucareiras estudadas, confirmando o importante papel da ilha da Madeira, centro irradiador da cultura açucareira no Atlântico, no diálogo entre os três continentes: Europa, África e América Latina, unindo os espaços atlânticos de língua portuguesa. Trata-se de um património linguístico-cultural atlântico, com origem na ilha da Madeira, que importa conhecer e salvaguardar.

Uma língua, várias culturas: transposições e localizações

O jogo enunciativo da interrogação
Diversidade e identidade de perguntas em português europeu

Ana Bela Afonso
Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa (CLUNL)

O jogo inter-enunciativo corporizado no par pergunta/resposta permite evidenciar uma grande variedade de formas e mesmo a diferença semântica, pragmática e outras que se lhes poderá associar. Mas a importância da interrogação reside também na contribuição que estabelece para a estabilidade e coerência da actividade linguística. É o estudo destas operações e valores relativos, quer à singularidade de cada tipo de construção interrogativa, quer à diversidade de valores de que cada construção típica pode ser marca, que ocupa o estudo que aqui se apresenta.

Interrogar é um comportamento exclusivamente humano e um dos mais prodigiosos – activa o nosso pensamento, estimula a linguagem, promove a relação com os outros. Quando interrogamos, estamos em primeiro lugar a ceder ao outro a voz e a vez da palavra.

Mas o facto de toda a interrogação exigir uma resposta não significa a sua obrigatoriedade. O co-enunciador poderá, por não querer ou não poder, não responder.

O 'jogo' enunciativo que se estabelece entre uma pergunta e a respectiva resposta assenta no estatuto dos respectivos enunciadores, mas também no processo de construção da significação estabelecido em cada troca enunciativa.

Perante uma interrogação poderemos então descobrir um jogo de combinações, não simétrico, entre o enunciador da pergunta e o enunciador da resposta, mas também entre os marcadores linguísticos à superfície textual interrogativa e os valores e operações que lhes subjazem.

A interrogação é uma problemática cujo domínio de estudo se caracteriza pela sua complexidade e grande dimensão.

Danielle Boissat (1991: 267-275) adverte-nos mesmo para o 'poder de ilusão' da interrogação, poder que permite a construção nos enunciados de uma 'camuflagem interrogativa' para tudo, até para, interrogando, não interrogar…

Perante este carácter diversificado e não finito da interrogação, detemo-nos hoje única e parcialmente, no caso da interrogação total.

O recurso a este tipo de interrogativas é verificado sempre que se pretende, na resposta, a selecção de uma de duas possibilidades: a construção de uma asserção positiva ('resposta afirmativa') ou de uma asserção negativa ('resposta negativa').

A resposta a uma interrogação total pode ser *sim*, seguido do verbo da interrogativa, embora, em português, a resposta seja habitualmente constituída apenas pelo verbo: a. *Existe sentido de humor nesse texto? / b: Sim, existe. / b': Existe.* A resposta negativa é geralmente formada por *não*, seguido do verbo da interrogativa na forma negativa: c *Não, não existe*.

Poderá mesmo adquirir uma forma intensiva, como em: d. *Sentido de humor? Isso está absolutamente fora de questão.*

O jogo inter-enunciativo corporizado no par pergunta/resposta, cujos exemplos apresentados tão só representam uma ínfima parte daqueles que cada um de nós

imediatamente poderá acrescentar, permite evidenciar a grande variedade de formas e mesmo a diferença semântica, pragmática ou outras que se lhes poderá associar.

Por isso o estudo da interrogação resulta indissociável do estudo do par pergunta/resposta, não bastando, em rigor, a multiplicidade de abordagens (pragmáticas, sintácticas, fonológicas e outras) quando estritamente circunscritas à interrogativa. Se considerarmos um exemplo aparentemente inócuo como 'que horas são?' facilmente reconheceremos que, mesmo com curvas melódicas ascendentes semelhantes tanto poderá ser glosado como 'diz-me as horas, por favor', como poderá até equivaler à glosa 'chegas sempre atrasado…' e aqui o valor modal não é de facto interrogativo, apesar da curva melódica ou do ponto de interrogação, mas antes bem assertivo...

Mas, se por uma questão de comodidade metodológica quisermos distinguir entre os diferentes tipos de enunciados, uma interrogativa, que operações e valores a caracterizarão?

Na resposta a esta pergunta, poderemos evidenciar duas propriedades que invariavelmente permanecem. Uma delas diz respeito à relação intersujeitos que é, na interrogativa, marcada claramente e a outra diz respeito ao modo como numa interrogativa o sujeito enunciador se posiciona perante a relação predicativa subjacente ao enunciado que constrói.

Numa perspectiva enunciativa (em que nos fundamentamos) considera-se que uma **relação predicativa** é a estrutura abstracta subjacente a todo e qualquer enunciado. Exprime uma relação ('existir', 'escrever', etc.) entre objectos ('escrita', 'artigo'…): <existir, escrita>, <escrever, artigo>, mas também pode exprimir uma propriedade ('feminina', 'interessante'): <existir, escrita, feminina>, <escrever, artigo, interessante>. Na e pela enunciação, o sujeito enunciador valida (diz se é verdadeira) essa relação predicativa. Com os elementos que constituem essa relação predicativa (argumentos), o enunciador constrói, por exemplo, e entre outras possibilidades discursivas, uma asserção positiva em (2a) e (2c) com valores modais diferentes e uma asserção negativa em (2b). Mas se nestes exemplos, embora recorrendo a diferentes valores modais, o enunciador valida a relação predicativa subjacente (diz que é verdade, com maior ou menor distanciação modal, que é verdade que existe ou que não existe uma escrita feminina) em (2), uma interrogação, o enunciador não assume a relação predicativa subjacente, remetendo essa tarefa para o seu co-enunciador.

E é esta operação que clarifica o carácter ofensivo ou não ofensivo de uma pergunta. 'Perguntar não ofende', na medida em que o enunciador de uma pergunta na verdade não assume a relação predicativa subjacente ao enunciado que profere e assim se pergunta a uma criança: 'Já lavaste os dentes?' ou 'foste tu que escreveste esse texto?' porque queremos ter uma informação ou uma confirmação de uma verdade que o co-enunciador assumirá ao responder (validar quer dizer que é verdade, como dissemos). Mas perguntar já ofenderá, se as mesmas perguntas forem dirigidas a um adulto, um co-enunciador cujo estatuto não admite a quem pergunta, exactamente o estatuto da não validação da relação predicativa subjacente ao enunciado. É quando a resposta toma a forma de uma pergunta: 'Mas como podes perguntar uma coisa dessas?'

Ora as operações que tipificam e que estão subjacentes à interrogação total são:

1) construção abstracta de uma classe fechada de valores ("sim" – "não") que se atribuem à relação predicativa saturada <existir, escrita feminina>;

2) percurso destes dois valores sem que o enunciador possa, ou queira, seleccionar o valor ("sim"-'sim, existe' ou "não"-'não, não existe') que valida a relação predicativa;

3) construção antecipada de um novo espaço enunciativo onde o co-enunciador, instituído como segundo enunciador, seleccionará um dos valores da classe fechada, validando ou não validando a relação predicativa.

Como a validação ou não validação feita pelo segundo enunciador incide sobre a totalidade da relação predicativa (trata-se de uma relação predicativa saturada, sem nenhum argumento por preencher), dá-se o nome de *interrogação total* a este tipo de interrogação.

Mas uma outra característica está directamente ligada aos enunciados interrogativos. Referimo-nos à relação intersujeitos. O enunciador da pergunta, ao instituir o seu co-enunciador como segundo enunciador espera que este

(i) responda;
(ii) que o faça de acordo com as expectativas do enunciador;
(iii) auto-responsabilizando-se por essas mesmas expectativas e
(iv) assumindo incondicionalmente, nesse contexto condicionado, a obrigatoriedade da resposta.

Ao construir o espaço enunciativo do seu co-enunciador para que seja este a validar a relação predicativa, o enunciador de uma interrogação, conforme afirma Campos (2001: 172) "[…] age sobre ele, procurando impor-lhe a função de agente na realização de um comportamento verbal".

Associada à modalidade intersujeitos está associada, como vimos em exemplos anteriores, uma relação de natureza hierárquica, em que o enunciador tem um estatuto de superioridade em relação ao co-enunciador.

Na interrogação isso é evidente: ao assumir-se como fonte deôntica, o enunciador da pergunta constitui o seu co-enunciador como alvo deôntico, obrigando-o a responder.

Na sequência destas descrições, podemos concluir que o conjunto de operações que define a interrogação (operação de percurso sobre uma classe de valores; não validação da relação predicativa; construção do espaço enunciativo do co-enunciador; instituição do co-enunciador como segundo enunciador) constrói uma relação entre espaços enunciativos – o do enunciador e o do co-enunciador instituído como segundo enunciador, que fundamenta que o objecto linguístico do estudo da interrogação seja concebido como equivalente ao par pergunta/resposta.

Detemo-nos agora em dois casos representativos de interrogativas com a obrigatoriedade de resposta 'sim' ou 'não', exclusivamente.

O primeiro corresponde ao caso da pergunta-base ao referendo sobre a 'Constituição Europeia', aprovada na Assembleia da República em 8 de Novembro/2004:

(3) "*Concorda com a Carta de Direitos Fundamentais, a Regra das Votações por Maioria e o Novo Quadro Institucional da União Europeia, nos termos constantes da Constituição para a Europa?*"

Apesar de aprovada, esta interrogação desencadeou uma polémica social intensa, prolongadamente desenvolvida na comunicação social portuguesa com as aná-

lises de constitucionalistas, juristas, políticos, jornalistas, entre outros, e acabou por ser reencaminhada para o debate parlamentar.

Em termos gerais, a sua contestação decorria do facto de ser considerada uma pergunta 'não transparente', classificada por alguns como 'intencionalmente arrevesada' ou 'capciosa', que 'leva os eleitores a votar favoravelmente'.

Reportando-nos a uma análise estritamente linguística, vemos que esta interrogativa comporta operações para além das que são estritamente necessárias à construção de uma interrogativa total e que precisamente se relacionam com o processo de definição do domínio nocional, do que resulta uma interrogativa múltipla.

Ao construir-se a interrogativa como uma interrogativa total (ou interrogativa de sim/não) é delimitada uma classe, com apenas dois valores modais (simbolizados pelas partículas positiva – *sim* e negativa – *não*).

Esta operação restringe a resposta à escolha de uma dessas duas possibilidades (a localização da ocorrência nocional em I ('sim, concordo') ou em E ('não concordo')).

Deste modo, na resposta não pode ser validada outra possibilidade que não seja o 'sim' ou o 'não', ficando portanto anulada a possibilidade de situar a ocorrência no espaço Fronteira – um espaço sem valor estabilizado, que compreende valores que não pertencem totalmente nem a I, nem a E (restrições linguísticas, aliás, perfeitamente adequadas ao contexto extra-linguístico: uma votação para um referendo sobre a constituição europeia).

Só que a construção desta interrogativa, apesar de formalizada como interrogativa total, compreende, não uma, mas antes uma acumulação de distintas noções e, consequentemente, múltiplas interrogativas:

(3a) /carta de direitos fundamentais/ – concorda com a carta de direitos fundamentais?

(3b) /regra das votações por maioria/ – concorda com a regra das votações por maioria?

(3c) /novo quadro institucional da União Europeia/ – concorda com o novo quadro institucional da União Europeia?

(3d) /Constituição para a Europa/ – concorda com a Constituição para a Europa?

(3) Concorda com (3a), (3b), (3c) e (3d) nos termos de (3d)? que corresponde à totalidade de domínios que a interrogativa circunscreve.

É assim que ao responder 'sim' (equivalente a 'concordo com a constituição para a Europa') ou 'não' (equivalente a 'não concordo com a constituição para a Europa'), o enunciador constrói um domínio nocional validando a noção em I ou em E do domínio, mas fica obrigado a, por arrastamento, fazer acumular nesse domínio, a multiplicidade de valores pertencentes a domínios nocionais e a perguntas distintas – as perguntas (3a), (3b), (3c) e (3d), que a interrogativa (3) circunscreve, mas que na resposta lhe não é permitido distinguir.

Não resta outra alternativa senão responder 'sim' ou 'não', mas fazendo atribuir, concomitantemente, o 'sim' ou o 'não' à totalidade dos diferentes valores nocionais e diferentes perguntas construídos na interrogativa (e correspondentes, na prática, a três diferentes aspectos do Tratado Europeu).

De facto, não raras vezes deparamos com situações em que uma interrogativa múltipla reveste estrategicamente a forma exclusiva de interrogativa total para intro-

duzir, uma única possibilidade de resposta (ou 'sim' ou 'não') para a validação não de um, mas de múltiplos argumentos que na relação predicativa subjacente estão por instanciar e que deste modo (por arrastamento) ficam automaticamente validados.

É ainda o caso da seguinte pergunta do compromisso de casamento:

(4) "*F quer receber F' por sua esposa e promete ser-lhe fiel e amá-la e honrá-la, tanto na prosperidade como na provação, enquanto ambos viverem?*"

Ao responder 'sim' – a única resposta possível, F constrói o grau máximo de exaustividade.

O 'sim', correspondente a uma única resposta, percorre e valida exaustivamente todas as interrogativas, num total de oito, todas concentradas em (4):

(4 a) quer receber F' por sua esposa?
(4 b) promete ser-lhe fiel?
(4 c) promete amá-la?
(4 d) promete honrá-la?
(4 e) promete (4 a), (4 b), (4 c) e (4 d) na prosperidade?
(4 f) promete (4 a), (4 b), (4 c) e (4 d) na provação?
(4 g) promete (4a), (4b), (4c), (4d), (4e) e (4 f) enquanto ambos viverem?
(4) quer (4a) e promete (4g): (4a), (4b), (4c), (4d), (4e) e (4f) enquanto ambos viverem?

Com recurso a uma interrogativa múltipla, antecipa-se e garante-se, deste modo, o compromisso do segundo enunciador que resulta acrescido para uma *validação múltipla* desencadeadora, na resposta, de um *valor de exaustividade* previamente determinado.

Tratando-se de uma interrogativa total (ou interrogativa de sim/não), o segundo enunciador não tem outra alternativa de resposta a não ser o 'sim' ou o 'não'. Mas neste caso, sabemos que as circunstâncias contextuais garantem a eliminação da hipótese negativa…

E tal como a interrogativa anterior, tratando-se de uma interrogativa total, o enunciador da resposta não pode situar a ocorrência entre o 'sim' e o 'não', isto é, no espaço Fronteira do domínio de validação, do que resultaria a possibilidade de situar cada ocorrência num ponto mais ou menos afastado de I ou de E.[1]

Trata-se, neste caso, de um compromisso octuplicado: " (4 a), (4 b), (4 c), (4 d), (4 e) e (4 f) enquanto ambos viverem?" que o valor atemporal do presente genérico 'eterniza'.

Vemos que o que caracteriza estas interrogativas é, de facto, para além da imbricação sintáctico-semântica entre a pergunta e a resposta, a relação interagentiva que se estabelece entre enunciador e co-enunciador. O enunciador de uma interrogativa múltipla nunca abdica da pressão interagentiva com que pré-determina a construção da resposta, pressionando assim o seu co-enunciador.

[1] Operação que por sua vez possibilitaria a construção de uma resposta do tipo: 'recebo F por esposa, mas só em parte prometo ser-lhe fiel, prometo amá-la e honrá-la, mas não sei se enquanto ambos vivermos, na prosperidade sim e na provação talvez'…

Um processo de construção idêntico à interrogação múltipla, consiste na justaposição de interrogativas (ou sequências interrogativas) com 'e' inicial.

Enquanto no caso das interrogativas múltiplas o mesmo enunciado comporta um conjunto (limitado) de vários argumentos que na relação predicativa subjacente estão por instanciar, neste tipo de interrogativas, o espaço enunciativo para o segundo enunciador responder é mais controlado, na medida em que, na sequência da resposta se constrói imediatamente uma pergunta, controlando-se assim o trajecto cognitivo e enunciativo que se pretende que o co-enunciador percorra, num percurso teóricamente ilimitado e só interrompido por decisão do primeiro enunciador.

Neste tipo de interrogativas é relevante a relação interagentiva que liga enunciador e co-enunciador, insistindo-se na construção sistemática do segundo enunciador como alvo deôntico (na história, quem faz as perguntas é, aliás, o juiz, fonte deôntica por excelência).

Em determinados contextos a relação interagentiva parece ser o objectivo proeminente das interrogativas e não tanto as respostas em si. Até porque o co-enunciador pode mesmo nem ser capaz de responder… É o caso das interrogativas que as mães colocam aos bebés, com elevada frequência, na fase pré-verbal. As teorias da vinculação admitem consensualmente a importância determinante destas perguntas no desenvolvimento psicológico e social da criança. Em média a mãe dirigirá ao bebé cerca de 40% a 50% de perguntas e 30% de frases declarativas (pelo contrário, a comunicação verbal entre adultos já é caracterizada por uma maior frequência de declarativas). Na fase de aquisição da linguagem, perguntas como: 'onde está o nariz do bebé? E a boca? E a cabeça? E a orelha? E a mão?'... são uma estratégia produtiva para o desenvolvimento afectivo, psico-motor e da linguagem. Exactamente as perguntas com 'e'.

Para além disso, as interrogativas com 'e' em posição inicial estabelecem um processo de imbricação entre a sequência das perguntas e a sequência das respostas. Cada par de pergunta/resposta perde a sua autonomia individual, para construir uma unidade complexa que num movimento em espiral, sempre sob orientação do primeiro enunciador, recupera o anteriormente validado para, na sequência (e de acordo) com essa retoma anafórica, ser acrescentado o foco informacional novo.

Esta 'inevitabilidade interagentiva', só Frei João Sem-Cuidados a poderia ultrapassar:

"O rei ouvia sempre falar em Frei João Sem-Cuidados como um homem que não se afligia com coisa nenhuma:

– Deixa estar, que eu é que te hei-de meter em trabalhos!

Mandou-o chamar e disse-lhe:

– Vou fazer-te uma pergunta e se dentro de três dias não me souberes responder, mando-te matar. Quero que me respondas: Quanto pesa a lua, quanta água tem o mar e que é que eu penso?

Frei João Sem-Cuidados saiu do palácio, muito atrapalhado a pensar na resposta que havia de dar. O seu moleiro encontrou-o no caminho e estranhou ver o frade tão macambúzio.

– Olá, Frei João Sem-Cuidados, então porque é que está tão triste?

– É que o rei me manda matar se não lhe responder quanto pesa a lua, quanta água tem o mar e que é que ele pensa.

O moleiro desatou a rir e disse-lhe que não tivesse cuidado, que lhe emprestasse o hábito de frade, que ele iria disfarçado e havia de dar uma boa resposta ao rei.

Passados três dias, o moleiro, vestido de frade, foi pedir audiência ao rei. Este perguntou-lhe:

– Quanto pesa a lua, quanta água tem o mar e que é que eu penso?

– Saberá Vossa Majestade que a lua não pode pesar mais de um arrátel, pois todos dizem que ela tem quatro quartos…

O rei, admirado interrompeu-o:

– É verdade! E quanta água tem o mar?

– Isso é muito fácil de saber. Mas como Vossa Majestade só quer saber a água do mar, é preciso primeiro mandar tapar os rios, porque sem isso nada feito.

O rei achou bem respondido, mas zangado tornou:

– Agora, se não souberes o que é que eu penso, mando-te matar!

– Ora, Vossa Majestade pensa que está a falar com Frei João Sem-Cuidados e está mas é a falar com o seu moleiro.

Deixou cair o capucho de frade e o rei ficou pasmado com a esperteza dele".

(in: Moutinho, s/d: 121)

Se bem que no mundo maravilhoso dos contos tradicionais, tudo seja imprevisível… Mas não é afinal a interrogação, e como nos ensinou Sócrates, uma procura apaixonante e incessante?

Aqui chegados creio entender hoje, claramente, por que razão, ao criar o mundo, quis Deus ornamentar os céus com as Plêiades, o ponto de interrogação feito de estrelas.

Referências bibliográficas

AFONSO, A. B. (2000). 2000 *Valores da Interrogação – um estudo linguístico*. Viana do Castelo. Centro Cultural do Alto Minho.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa (1998). *Dever e Poder. Um subsistema modal do Português*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. JNICT.

_____ (2001). 'Enunciação mediatizada e operações cognitivas' in *Linguagem e Cognição – A Perspectiva da Linguística Cognitiva*. APL e UCP - Faculdade de Filosofia. 325-340.

CARREIRA, Maria Helena Araújo (1997). *Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais.* Louvain/Paris. Peeters.

CULIOLI, Antoine (1990) *Pour une linguistique de l'énonciation*. Paris. Ophrys.

_____ (1999) *Pour une linguistique de l'énonciation* 2: *Formalisation et opérations de repérage*. Paris. Ophrys.

FRANCKEL, Jean-Jacques (1983). 'Aspects et énonciation. Description et représentation de certaines déterminations aspectuelles.' in *Linguistique, énonciation. Aspects et détermination.* Paris. E.H.E.S.S. 115-155.

PALMER, Frank Robert (1986). *Mood and Modality*. Cambridge. Cambridge University Press.

A estrutura enunciativa dos contos cabo-verdianos

Benjamim Moreira
Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: fórmula de abertura, estrutura enunciativa, relação intersubjectiva, situação enunciativa
Resumo: Embora a definição de início de conto de Vladimir Propp "Os contos começam habitualmente pela exposição de uma situação inicial" (1970) seja literária e não linguística, o conceito de 'situação' corresponde, pelo menos parcialmente, ao que lhe é dado na Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas. Partindo da dicotomia 'discours'/'récit' de Benveniste, procura-se mostrar em que medida esta proposta permite dar um estatuto teórico aos observáveis identificados em contos populares cabo-verdianos. Por outro lado, sendo o Português a língua lexificadora do Crioulo de Cabo Verde, importa problematizar em que medida existe um *continuum* linguístico e cultural neste género textual.

1. Introdução

A partir de um pequeno *corpus* de contos populares cabo-verdianos procura-se definir o papel de alguns marcadores na estrutura enunciativa deste género textual. A par da fórmula prototípica (i) «Éra un bes» encontramos unidades do discurso como (ii) «Kusa, kusa» que anunciam o início da narração ou «Agóra, N sa ta bem konta-nhos» que se inscrevem na dimensão intersubjectiva (iii); por vezes exigindo mesmo a participação do co-enunciador (iv): à fórmula introdutória «– Xtória, xtória!...» responde o auditório «– Furtuna d'nós'amen!». Note-se que esta dimensão intersubjectiva está também presente no final de alguns contos (v) «Si *nhos* ba *gósi li* na *kel* praia, *nhos* t'atxâ *kel* pexinhu *ta djobe* pa *kel* lugaár…».

O estudo da estrutura enunciativa dos contos cabo-verdianos enquadra-se na problemática mais ampla da alteridade, que aqui tratarei segundo dois pontos de vista: por um lado a relação entre os sujeitos, enunciador e co-enunciador enquanto co-construtores da significação; por outro, a relação entre o conto e o mundo, i.e. a verdade do dizer ('conteúdo proposicional'). Estes dois parâmetros – estatuto do interlocutor em relação ao locutor; o falso ou, digamos, o fictício, em relação ao verdadeiro – definem a minha preocupação: a caracterização do poder da linguagem, da sua produtividade referencial. No fundo aceito conscientemente os riscos que Maria Henriqueta Costa Campos e Fernanda Irene Fonseca assumiram nas suas investigações ao integrarem a ficção no quadro da teorização linguística (Fonseca 1992: 329; Campos (no prelo)).

Mas uma outra dimensão pode ser encontrada neste estudo: os contos populares cabo-verdianos constituem um campo muito interessante para trabalhos de Linguística geral e comparativa, em particular para os investigadores lusófonos por ser o português a língua de superstrato ou lexificadora do crioulo e porque o estudo pormenorizado da sua gramática poderá trazer luz à teoria linguística (observe-se desde já que a gramática do crioulo possui regras gramaticais singulares a par de princípios universais) sobretudo quando, como é o caso, associamos o campo da literatura oral e o da linguística.

2. Fórmulas de abertura

A primeira coisa que nos espanta – sinal de que existe a diferença e por isso é interessante debruçarmo-nos sobre ela – é o facto de muitos contos crioulos começarem, mesmo antes da história ter início, por uma fórmula ritual que introduz os participantes – narrador e auditório – no espaço-tempo mítico do conto. Vejamos duas versões de uma fórmula inicial em que a primeira intervenção é do contador e a segunda a réplica da assistência (à direita em português):

(1) – Stória, stória
– Furtuna di Séu, ámen

(1') – História, história
– Dádiva do céu, ámen

(2) – Xtória, Xtória!
– Furtuna d' nos' amen!

(2') – História, história!
– Fortuna nossa, ámen!

Está assim criado um espaço de comunicação imediata e próxima em que as instâncias de emissão e de recepção estão *in praesentia*. Essa situação determina, como afirma Macário Lopes (1987), que a literatura oral «está submetida à censura preventiva da comunidade». Nessa medida, no próprio momento em que está a ser apresentada, a história está sujeita à opinião, ao comentário, à correcção, à censura, ao questionamento e à antecipação. O mesmo acontece relativamente àquele que conta que pode a qualquer momento ser interpelado, criticado, corrigido, avaliado.

O público que assiste é assim tomado como testemunha e tem um papel importante na própria *produção* do conto. Mas, por outro lado, o que temos, agora, ao nosso dispor é o conto recolhido e transcrito, com certeza diferente do conto tal como foi transmitido, apenas com algumas marcas específicas da oralidade[1].

Ora, ouvir ou ler são dois sistemas de recepção diferentes: o leitor não dispõe nem dos conhecimentos do universo do conto nem do contexto em que se desenrola o reconto.

Perante o auditório o contador é mais um actor ou uma testemunha dos acontecimentos narrados do que um narrador[2]. Ele é protagonista de uma experiência intersubjectiva (situação de enunciação e intervenções do auditório) e comunicativa[3].

Essa interactividade entre contador e público aparece no início, abrindo a porta de um tempo e de um espaço (como vimos no exemplo 1) mas também pontualmente no decurso do conto, ritmando a narração e garantindo a atenção, o interesse e mesmo a cumplicidade dos ouvintes. Essa dimensão intersubjectiva do conto está presente também no final: ao terminar o conto, o contador convida um dos ouvintes a assumir o papel de narrador de um outro conto. Fá-lo através de fórmulas mais ou menos fixas, ritualizadas, mas ancoradas na realidade e mundividência dos protagonistas enunciativos – locutor e interlocutor(es). Veja-se a importância das *ruberas*[4] e do feijão *sapatinha*[5] na realidade cabo-verdiana plasmada nesta fórmula prototípica, que pode aparecer com diversas variantes:

---

[1] O presente texto guarda as marcas da oralidade da intervenção proferida no congresso.
[2] Ao contrário, nos contos recolhidos e transcritos a que temos acesso predomina o modo narrativo sobre o dramático.
[3] Que inclui parametrização linguística, paralinguística, proxémica e quinésica. Vide CARREIRA (1997).
[4] "Rubera", do português "ribeira", corresponde ao terreno onde se fazem as plantações de cereais (milho, feijão…) em Cabo Verde em virtude de serem os vales os terrenos mais férteis. O topónimo "ribeira" é, consequentemente, muito frequente neste país onde a água é um bem escasso.
[5] "Sapatinha", variedade de feijoeiro cujas vagens contêm grandes feijões; designação de um tipo de feijão.

> (3) Sapatinha rubera riba, sapatinha rubera báxu, kem ki sabi mas, konta midjór.
> (3') Feijão no cimo do vale, feijão no fundo do vale, quem melhor sabe, melhor conta.

Como vimos, estas fórmulas iniciais e finais antecedem ou rematam a narração e nessa medida não fazem parte do conto, funcionam antes como abertura e encerramento da comunicação entre o contador e o(s) ouvinte(s). Mas essa alteridade entre os dois protagonistas funda a existência da alteridade verdade/ficção. Entremos no conto.

3. Construção de uma situação inicial

Sabemos que a situação inicial de um conto comporta dois níveis aparentemente contraditórios: por um lado há um sujeito que conta numa determinada situação enunciativa e por outro há uma história, independente dele, que é válida em qualquer situação espácio-temporal (mas que, neste caso, vai ser narrada por ele). Esta questão, definida em termos dicotómicos história/discurso por Benveniste (1966), põe em jogo o modo de articulação de dois planos enunciativos:

> (4) Agóra, N sa ta bem konta-nhos un stória di três mininu. Kes três irmãuzinhus, es djuntá tudu dinheru k'es tinha, es kunprá monti di kuza: (…)

Temos logo de início todas as coordenadas enunciativas: localização subjectiva (S_0) – o sujeito enunciador primeira pessoa explícita (eu/«N») que, neste caso, corresponde ao locutor/contador; a localização temporal (T_0) – momento da enunciação (deíctico «agora»), presente da enunciação em que o conto é dito («ta bem»/venho/vou); localização intersubjectiva (S_1) – presença explícita do co-enunciador (vos/«nhos»).

> (4') Agora, [eu] vou contar-vos uma história de três meninos.

Resumindo: o contador cria o espaço da comunicação e predica a existência de "uma história de três meninos", acontecimento pronto a ser contado, i.e. localizado temporalmente no passado por referência ao momento da enunciação e sem localização espacial (não sabemos onde se passa o acontecimento).

Com a entrada na situação do acontecimento (Sit_{ac}):

> (4b) Kes três irmãuzinhus, es djuntá tudu dinheru k'es tinha, es kunprá monti di kuza
> (4b') Os três irmãozinhos reuniram todo o dinheiro que tinham e compraram muitas coisas

cujas coordenadas espácio-temporais são construídas por referência à situação de enunciação (Sit_0), o locutor assume um novo papel, o de veiculador de uma história de que não é responsável, que não tem autor nem origem determinada e daí a importância da predicação de existência e a construção da determinação no enunciado primeiro: «Agóra, N sa ta bem konta-nhos un stória di três mininu». Temos assim um dispositivo textual organizado em dois pólos (dois planos situacionais distintos mas que se entrelaçam ou alternam pondo em evidência as particularidades enuncia-

tivas do conto): a situação de enunciação em que se encontra o contador e o auditório (Sit_0 – presente, realidade, oral); a situação do acontecimento, na qual se desenrolam os acontecimentos da história (Sit_{ac} – passado, ficção, escrita).

Ao cruzarem-se, essas duas situações (Sit_0 e Sit_{ac}) estabelecem a ligação entre o presente e o passado, a realidade e a ficção, protagonistas do auditório e protagonistas da história. Nesse sentido, e significativamente, «agora» é um marcador discursivo de abertura. Identifica o tempo da enunciação (T_0) pois enquanto deíctico localiza temporalmente no presente o momento em que o sujeito diz «eu», mas além desse valor temporal é também marcador de mudança de tópico, de que fala Quirk *et al*. (1985: 638), e conector adversativo (Freixeiro Mato 2003:159)[6]. «Agora» constrói a alteridade, a relação intersubjectiva: o enunciador anuncia a importância do termo que vai ser introduzido, apelando a presença/à atenção dos ouvintes para o que se vai seguir[7].

Mas os contos começam muitas vezes com a fórmula «Un ves (variante 'vex') tinha…». É o que acontece no exemplo seguinte que também possui a fórmula de abertura já referida:

> (5) – Xtória, xtória !...
> – Furtuna d'nós' amen !
>
> Un vex tinha un om k'éra kasód k'un amdjer, ma kel amdjer era bura, bura, bura, bura, bura.
> (Era uma vez um homem (que era) casado com uma mulher que era burra,…)

O conto inicia-se propriamente com a fórmula «Un vex tinha…». O verbo «ter» é aqui um predicador de existência (pode também ser de posse) e ocupa uma posição diferente do português:

> (5a) Un vex tinha un om…
> (5a') Era uma vez um homem…

Ao contrário dos casos anteriores em que não há localização espacial, veja-se como nos exemplos (6) e (7) a localização espacial surge associada à relação entre o enunciador e o co-enunciador (possessivo «nos» 6): – «la di fora» opõe-se ao lugar

---

[6] Para Desclés (1976 :44) vários modelos de tempo são possíveis a partir do nosso sistema de representação… a) O «tempo pode ser considerado como um conjunto de instantes e T_0 («agora») seria o elemento distinguido desse conjunto; b) O tempo pode ser considerado como um conjunto em que «agora» (T_0) estabelece uma ruptura (um corte) no sentido topológico, quer dizer separa o conjunto dos 'instantes' em duas partes que podemos então interpretar como 'um antes' e 'um depois'. Desclés dá-nos assim a chave para o problema da representação da articulação de segmentos do discurso com «agora»: a noção de movimento inerente à nossa percepção do tempo significa que os advérbios deícticos temporais devem ser representados em termos de transição de um intervalo «antes» para um «depois». Quer dizer que a simples designação de um momento não é suficiente. É este o valor (significado) topológico do uso conectivo de «agora».
Vejam-se também os estudos de Óscar Lopes (1986:124) e F. I. Fonseca (1992:198-203) sobre «agora» com o pretérito imperfeito do indicativo.

[7] Note-se também o valor aspectual inacabado da partícula «ta» e progressivo actual de «sa» («sa ta» indica que a acção está em curso no momento da enunciação) de tal modo que *Agóra*, *N sa ta bem kontanhos* ... corresponderia a 'estou a vir contar-vos…'

partilhado pelo enunciador e co-enunciador (lá/cá; fora/dentro) – e à relação realidade/ /ficção[8]:

> (6) Un bes, na **nos** téra
> (7) Éra un bes un mudjer **la di fóra** ki tenba un úniku fidju mátxu.

4. A relação intersubjectiva

A relação entre o enunciador e o co-enunciador na fórmula de abertura do conto é natural, como vimos, mas ela pode chegar a ser performativa. Vejamos como é construída a relação intersubjectiva no exemplo seguinte:

> (8) Un bes, tinha un kazal (nhos sabê: kazal e un ómi ku un mudjer. Ka si-mé?). Es tinha un munti fidjus.

O enunciador solicita ao co-enunciador ('nhos') a confirmação da noção predicativa "casal" através da interrogativa tag «ka si mé?» ('Não é assim mesmo?').

> (8') Era uma vez um casal (vocês sabem: casal é um homem e uma mulher. Não é assim?) que tinha muitos filhos.

Em (9), e já no decurso do conto, o locutor revela uma sensibilidade na arte de contar ao solicitar ao auditório a antecipação de uma informação «Kuzé qui faze?» ('O que é que aconteceu?')

> (9) Má, nhos sabe un kuza? Kuzé ki faze?
> (9') Mas, sabem uma coisa? O que é que aconteceu?

Com esta pergunta o locutor não está só a prender a atenção dos ouvintes, está a integrá-los na verdade que está a ser contada. Compreende-se então como se cruzam o plano da narração com o plano da enunciação, o plano do «récit» com o plano do «discours».

5. A verdade do dizer

Os exemplos (6) a (9) põem em evidência o modo como é construída a relação de alteridade entre a ficção e a realidade, entre o mundo do conto e o mundo real, o passado e o presente em que se enuncia. Estes aspectos conjugam-se, naturalmente, com a relação construída entre os protagonistas da enunciação, mas podem manifestar-se de forma sincrética, relacionando o tempo da enunciação (T_0), termo localizador, com o tempo do acontecimento (T_{ac}). É o que se verifica também nas fórmulas finais de contos, como as seguintes:

> (10) Y, asin, kel rapás fika sálvu. *Agóra*, e' ben volta se fórma normal, e' ben káza ku kel rapariga, es vivê muitu felis *até u diâ di oji.*
> (10') E assim se salvou o rapaz. *Agora* regressou à sua forma normal e casou com aquela rapariga. Eles viveram muito felizes *até u diâ di oji.*[9]

[8] Observe-se que a localização temporal do acontecimento no passado («uma vez», pretérito imperfeito) é feita em relação a T_0.

[9] Há um caso interessante que ocorre no princípio do conto (e não no final como nos exemplos 10 a 12).

> (11) Si *nhos ba gósi li* na kel praia, *nhos* t'atxâ kel pexinhu ta djobe pa kel lugar dond' e ki kel rapazinhu ben kontenti, *ta kóre* anbrasádu na ses matxádu.
> (12) Nhu rai fika di tal manera invergonhádu, ki e' mánda imediátamenti distribui pa Manel metádi di si rikéza. *Inda* onti nu pássa pa kása di Manel, nu atxa-l riku-podri, ta vive sábi, djuntu ku si mai.
> (12') O (senhor) rei ficou de tal modo envergonhado que imediatamente mandou dar ao Manuel metade da sua riqueza. *Ainda* ontem estivemos em casa do Manuel, encontrámo-lo podre de rico e a viver feliz junto da mãe.

Notemos o modo como se sobrepõem os vários planos referentes à situação de enunciação, de locução e à narrativa e o jogo introduzido em (12) pelo marcador aspectual «inda» (ainda) que articula um conflito entre duas representações: a) a riqueza e a felicidade de Manuel já não existem (no presente da enunciação) porque este já morreu há muito tempo (tempo dos reis); a situação (riqueza e felicidade de Manuel) permanece, ao contrário do que o co-enunciador poderia pensar. O segmento (12) mostra como realidade e ficção se misturam a ponto de criar uma falta de coerência textual (anacronismo: história actual do tempo do rei)[10].

Essa sobreposição de planos está também presente em contos populares portugueses como ilustram as passagens seguintes:

> (14) E o rei deu-lhos e o homem *ainda continua* na dança de apanhar cinco réis a cada marido que tem medo da mulher
> (15) O homem era esperto; mas a Morte ainda era mais; *pois não era*?

6. Notas finais

Os exemplos apresentados reportam-se apenas aos contos populares crioulos da tradição oral. Salientei o facto de a recolha e transcrição desses contos crioulos colocar o problema da ausência de dados inerentes à situação oral em que são produzidos, i.e. contados. Não foram excluídos os contos literários escritos onde também ocorrem, como sabemos, marcas da subjectividade do narrador na sua relação com o narratário como se pode ver, a título de curiosidade, no conto «Muminha vai para a Escola» de Baltasar Lopes:[11]

> (i) Disse-vos ainda agorinha que na ocasião devida vocês ficariam sabendo a razão por que lembrei as matérias de História que íamos estudando
> (ii) Isto que vos dizia é verdade (…)
> (iii) Devo dizer-vos que (….)

Un bes, kása un rapás ki éra rei di trabadjador. Éra na ténpu monda. Rapás éra rei di trabadjador, más tánbe era rei di kumidor. Tudu diâ, o na café, o na almusu, o na djánta, si mudjer ta dába-el kumida di un ómi normal. E verdádi ki *tioxi* ka resta.

[10] Veja-se também a seguinte contrução inicial (I) *Era un bes un rai ku si fidju fémia ki, tudu noti, ta kustumába gásta séti pár di sapátu* e a situação final (F) *Inda ónti nu pása la, nu atxá-s ta vive sábi, kontenti* (Ainda ontem passámos lá, encontrámo-los a viver bem, contentes).

[11] Todos estes exemplos pertencem à antologia publicada por Amândio César (1969), *Contos Portugueses do Ultramar*, vol. 1, Porto, Portucalense editora (pp. 47-60). Veja-se um outro muito sugestivo recolhido de «Filho Primogénito» de Gabriel Mariano (*id. ibid.)* "Papai estava bonito! Bonito como um rei antigo! Vocês não acreditam? (p. 69).

> (iv) disse-vos agorinha que quando se manifestou o segundo ataque do Muminha (o primeiro – lembram-se – foi na Chã de Abrantes) (…)

Vejamos algumas conclusões provisórias resultantes da descrição sumária realizada e que põem em evidência as particularidades enunciativas dos contos cabo--verdianos:

a) O locutor assume diversas posições teóricas: enunciador (que diz "eu" no presente da enunciação), locutor que conta o conto sem assumir a validação do que diz, narrador anónimo de 3ª pessoa. A relação construída enunciador/co-enunciador, contador/ouvintes, passado/presente, protagonistas da história/protagonistas do auditório não é unidimensional, cruzando a dimensão fictiva com a da realidade, a situação de enunciação (Sit_0) com a situação do acontecimento (Sit_{ac})[12];
b) A dicotomia temporal definida por Benveniste não permite descrever a complexidade do tempo linguístico na medida em que se conjugam e entrelaçam num mesmo enunciado os tempos do pretérito (perfeito e imperfeito) com o presente; também a dicotomia discurso/história não permite dar conta do entrosamento e dos papéis desempenhados pelo enunciador;
c) Os deícticos não se reportam apenas ao eu/aqui/agora da enunciação, são também marcas do ponto de vista enunciativo;
d) Não foi possível explicar aqui o funcionamento temporo-aspectual da gramática do crioulo em contraste com línguas com sistemas verbais diferentes (e.g. francês, português, inglês).

Em suma, foram trabalhados os dados linguísticos, textuais e enunciativos que participam no funcionamento do conto visando-se assim a definição de uma morfologia linguística e cultural deste género textual.

Referências bibliográficas

BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de Linguistique Générale 1*. Paris: Gallimard.
CAMPOS, Maria Henriqueta Costa (no prelo). «Valores aspectuais no conto *Jesus* de Miguel Torga: uma análise linguística».
CARREIRA, Maria Helena (1997), *Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais*. Louvain/Paris, Peeters.
CÉSAR, Amândio (org) (1969). *Contos Portugueses do Ultramar*, vol. 1. Porto: Portucalense editora.
CULIOLI, Antoine (1999). *Pour une Linguistique de l'Énonciation* 2: *Formalisation et opérations de repérage*. Paris : Ophrys.
DANON-BOILEAU, Laurent (1995). *Du texte littéraire à l'acte de fiction: lectures linguistiques et réflexions psychanalitiques.* Paris: Ophrys.
DESCLÉS, Jean-Pierre (1976). «Représentation formelle de quelques déictiques français», ms. Université de Paris VII.

[12] Aparentemente tudo o que é dito é verdadeiro, mas sabemos que se trata de um acontecimento fictício. A mesma ambivalência existe no plano do contador: ele é enunciador (entidade abstracta construída pelo locutor e que vai assumir diversas funções enunciativas) e parece assumir não só aquilo que é contado como assumir-se como locutor porta-voz de um enunciador (a autoridade). O facto de não assumir as asserções cria a distância típica do conto.

FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2003). *Gramática da Lingua Galega*, *IV*, *Gramática do Texto*. Vigo: A Nosa Terra.

MACÁRIO LOPES, Ana Cristina (1987). *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais.* Lisboa : Instituto Nacional de Investigação Científica.

LOPES, Óscar (1986). *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*. Porto: Oficina Musical.

MOREIRA, Benjamim (1999). «Que dizer de um conto tradicional Português?», *in Actas do II Encontro Nacional da Associação dos Professores de Português*. Lisboa: APP, pp.197-208.

——— (2001). «Para uma análise linguística do conto *Sobre da morte de Bieito*» de Rafael Dieste: referenciação, enunciação e modalidade». *Revista Galega de Filoloxía* 2, pp.157-166.

——— (2004). «Du minimal au maximal: à propos de la formule du serment en portugais et dans d'autres langues romanes», *in* Maria Helena Carreira (dir.), *Travaux et documents* 24. Paris : Université de Paris 8, pp. 45-61.

——— (2006). «Análise contrastiva dos marcadores de construção da imediatez num conto de Miguel Torga e nas suas traduções» [Kontrastive Analyse der Bildung von ´markers´ der zeitlichen Unmittelbarkeit in einer Erzählung Miguel Torgas und ihren Übersetzungen] *in* Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.), *Portugiesisch kontrastiv gesehen und Anglizismen weltweit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 277-306.

PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.

QUIRK, Randolph *et al.* (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London/ /New York: Longman.

SILVA, Tomé Varela da (2004). *Na Bóka Noti.* Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

A Real Academia Galega, manipuladora da língua?

Elisardo López Varela
Universidade da Coruña

Palabras chave: Real Academia Galega, língua, normativización, castelanización, vulgarización
Resumo: No artigo que segue inténtase pór de manifesto o que está a acontecer na Galiza côa língua desde algúns sectores do poder político e lingüístico, interesados en fenderen o tronco linguístico galego-portugués dunha maneira forzada e antinatural, valéndose da inestimável axuda dalgúns meios de comunicación como a Televisión da Galiza (baixo o seu control), que funcionan como importantes altifalantes espalladores da súa barbárie. A ortografía, a fonética, a morfosintaxe e o léxico están sendo deturpados, manipulados e levados a un camiño cuxo final conduz inevitabelmente á castelanización e vulgarización do idioma.

A Galiza, con lingua de seu, desde a época medieval en que era un país independente -logo engulido politicamente polo reino de Castela-, conseguiu recuperar a finais do século XIX unha pequena parte dese espazo e mostrar a súa identidade a si propria e aos restantes pobos da Península Ibérica; e, alén diso, manter e salvaguardar o seu idioma.

As linguas vivas necesitan un órgao que as protexa, regularice, actualice e unifique. Neste camiño houbo países que para tal fin criaron as academias. Neste apartado están a Euskaltzaindia ou Real Academia da Lingua Basca, a Real Academia Española e a Real Academia Galega (RAG). Non é caso, por exemplo, da lingua catalá nen da portuguesa que se rexen por outros organismos.

Na Galiza, a Academia cumpriu xa os 100 anos de existencia. En 1906, após múltiplos esforzos dos impulsores rexionalistas, tivo lugar a súa aprobación oficial polo goberno da España.

Poder político e poder lingüístico na Galiza

En xeral, pódese considerar que o PODER (con maiúsculas) se sustenta fundamentalmente en tres pilares: a economía, a información e a política. Política e lingua (como deixara sentenciado Antonio de Nebrija: *la lengua es compañera del imperio*) van unidas. E muitos países, también por intereses económicos, pon especial énfase en cuidaren a pureza e unidade dos seus idiomas. Neste sentido (caso á parte merece o galego), saudamos con satisfacción a recente ratificación do acordo normativo acadado pola galeguía.

Quen controla o poder político e, portanto, o lingüístico na Galiza? Galiza, na súa etapa recente, estivo gobernada durante 16 anos por un partido político de ideoloxía conservadora. Este goberno autonómico no tema da lingua tiña como principal obxectivo o denominado "bilingüismo harmónico", obxectivo que non foi conseguido; pois o galego nesa altura continuou a perder falantes. Nesa etapa, houbo luces e sombras; emitíronse normas legais que trataban de apoiar a lingua; porén, ao seu lado, existiu algunha actuación que a ridiculizaba e a desprezaba. Lembremos, como mostra, o artigo 4º do Decreto 79/1994, do 8 de Abril, sobre exención da materia de lingua galega que eximia as crianzas con problemas auditivos de seren avaliadas nesta materia, mais non do inglés, español ou da música. Tal escarnio foi recorrido ao Tribunal Superior de Xustiza que pola sentenza 786/1997 anulou o citado arti-

go.O órgao que teoricamente se dedicaba á normalización da lingua era a Dirección Xeral de Política Lingüística, encravado dentro do organigrama da Consellaria da Educación.

Despois desta forza política, hai aproximadamente tres anos, o pobo galego optou maioritariamente por ser gobernado en coligación por un partido de obediencia centralista (PSOE) e un partido nacionalista moderado (BNG). Após as respectivas negociacións para o reparto de cotas de poder, a política lingüística caiu do lado do PSOE, que trasladou a Dirección Xeral de Política Lingüística desde a Consellaria de Educación á de Presidencia con dependencia directa do conselleiro deste ramo e do proprio presidente da Xunta, pasando a se denominar Secretaria Xeral de Política Lingüística. No seu seo constituíse unha comisión de seguimento, controlada polo PSOE.

Desde esta xanela presidencial distribúese polo país toda a corrente ideolóxico-lingüística, en colaboración coa consellaria de Educación tambén do mesmo partido político: libros de texto, correctores ortográficos, cursos para o funcionariado, ditames sobre o modelo de lingua na Radio e Televisión pública, prensa privada subsidiada, Diario Oficial da Galiza, Centro Ramón Piñeiro, editoriais, tradutores, escritores subsidiados, etc. dependen directa ou indirectamente, en maior ou menor grau, dese foco de poder.

Para algúns significados militantes e simpatizantes nacionalistas resultou muito estraño que o BNG deixase nas maos da outra forza política gobernante algo tan sensíbel para o noso país como é a lingua. Aínda recoñecendo a dificuldade de unhas negociacións políticas, talvez o BNG non puxo o suficiente interese á hora de repartir áreas de goberno, ao considerar menos importante a política lingüística do que outras. Deste pretenso desinterese de unha forza que deberia mimar o galego podería ser exemplo significativo o feito de que o mesmo BNG na súa publicidade opta con frecuencia por escollas castelanizantes: *cremos no noso país* ou *se volves ao campo, por que non ficas nel*?, onde frente a *acreditar* e *voltar* priorizan as formas coincidentes co castelán (*crer* e *volver*).

Aínda así, das tres forzas políticas representadas no Parlamento galego semella que apenas o BNG posúe un compromiso forte e inequívoco coa lingua. Os dous partidos de obediencia centralista oferecen un compromiso menor.

Mais tal compromiso de ambas debería facerse efectivo tambén na expresión oral dos seus dirixentes. A súa linguaxe, salvo honrosas excepcións, está inzada de castelanismos, vulgarismos e outros erros lingüísticos, que demostran unha grande falta de respeito e de interese pola lingua, facto que non acontece cando estes mesmos políticos se expresan en castelán. Nesta lingua pon todo o seu esmero en falala con corrección e non deixan que un só erro se escape dos seus labios; respéitana e, portanto, dignifícana. E non deberian apresentar como desculpa non teren sido eles escolarizados en galego, porque a maioria destes políticos nas súas intervencións públicas levan anos cometendo os mesmos erros sen se preocuparen nen de aprenderen nen de correxiren nada, chegando en ocasións á ridiculez lingüística. Ás veces, non se distingue se están a falar en galego ou en castelán. O único seguro é que falan castrapo, unha mistura idiomática moito común na Galiza. Se se exprimiren en castelán desta maneira no Parlamento español, o ridículo seria tan grande que se verían obrigados a demitiren e abandonaren Madrid vergoñosamente.

Mais, ulo o poder da RAG? Deixábamos reflectido acima que as cadeas do poder lingüístico están perfeitamente estruturadas. Pois ben, a RAG é tambén un tentáculo desta engrenaxe do poder; un tentáculo importante que, baseado no estabe-

lecido legalmente, marca as liñas a seguir. Parte do seu poder foi deitado polo Parlamento galego no Diario Oficial da Galiza, por meio da Lei 3/1983, do 15 de Xuño, de normalización lingüística (DOG, 14/07/83), facto que foi asumido polo actual Goberno. Na súa disposición adicional única o Parlamento outórgalle á Academia a competencia de poder mudar a normativa:

> *Nas cuestións relativas á normativa, actualización e uso correcto da lingua galega estimarase como criterio de autoridade o estabelecido pola Real Academia Galega. Esta normativa será revisada en función do proceso de normalización do uso do galego*.

Esta xenerosa prerrogativa por parte dos representantes do pobo, non contenta as aspiracións da Academia, ansiosa de ter as maos libres para brincar co idioma. Aos actuais académicos isto non lles parece suficiente. Recentemente, con motivo do intento de aprobación de un novo Estatuto de autonomía para a Galiza, a RAG solicitaba no seu site que figurase no citado estatuto que no tema de normativa lingüística fose ela a única con capacidade de decisión. Se os representantes políticos lles outorgasen este poder, nengunha forza política que gobernase o país poderia mudar no futuro a posíbel barbarie (sexa do signo que for) a que os académicos podian submeter a lingua. Ao se tratar de unha Lei Orgánica, tería que ser aprobada na Galiza con unha ampla maioria de deputados, e, posteriormente, ser trasladada a Madrid para que o Congreso aprobase unha modificación do Estatuto de Autonomia. Misión muito complicada.

O percurso histórico da RAG

Nun principio, a Academia galega nasceu grazas á vontade de un grupo de intelectuais de ideoloxia rexionalista (berzo do futuro nacionalismo). E unha inmensa maioria dos seus membros, nun principio, desfrutaban desta ideoloxia. Precisamente todos os atrancos que tivo de sofrer para o seu nascimento e todas as críticas que tivo de suportar proviñan de persoas alleas á ideoloxia galeguista, de ideas contrarias ao rexionalismo e inmersas dentro do máis forte centralismo político, lingüístico e cultural. Pouco a pouco, a nosa Academia pasou de os seus membros posuíren este tipo de pensamento ao actual en que predominan case en exclusiva as ideas centralistas.

O celanovés Manuel Curros, un escritor comprometido coa nosa nación, desde a ideoloxía provincialista até á posterior rexionalista (correntes ideolóxicas estendidas a finais do XIX na Galiza), foi o verdadeiro impulsor, xunto con Manuel Murguía e Fontenla Leal, da criación da RAG.

Este compromiso faríase realidade en 1905, ao ser inaugurada nunha magna sesión na Casa Consulado da Coruña, salvando grandes obstáculos dos poderes centralistas e das súas ramificacións estendidas polo noso país a través das persoas que aquí había contrarias á concepción dunha Galiza con entidade política e cultural propria.

Ora ben, esta gravidez e este nascimento non foron fáceis. Os componentes da Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega da Habana suspeitaran desde un principio que as persoas que ían levar a cabo a súa posta en marcha acharían no camiño múltiplos atrancos provocados por individuos que nada sentían pola cultura e a identidade do noso país. Eis a súa advertencia con motivo da inauguración oficial:

> *A medida que levantéis una pilastra en el templo augusto de las letras, tendréis que suspender vuestras habituales tareas contra los ataques de vuestros detractores, por más que*

> *esos ataques habrán de ser tan débiles e inofensivos que casi no debieran preocuparnos. Os atribuirán finalidades políticas; tal vez designios criminales; pero esto es tan absurdo, tan inconcebible, que ni siquiera merece refutarse*.

As críticas foron destrutivas e as previsións dos detractores de que a Academia ía morrer de inmediato fracasaron. Estas proviñan daqueles que ficaran fóra dela e, portanto, belixerantes co proxecto, ou daqueloutros nacionalistas españois que defendían os escritores en lingua castelá frente aos galegos, como o caso de W. Fernández Flórez que só chegara a considerar Curros como o único escritor de ideas rexionalistas cunha certa categoría.

O individuo que máis ímpeto puxo en destruír o proxecto da Academia foi José María Riguera Montero que, baixo o pseudónimo de "Ramón Erotiguer", publicou en 1908 o libro titulado *Películas Académicas,* en que recollía artigos proprios e doutros autores nesta liña. Os mesmos títulos dos artigos seleccionados manifestaban por si proprios o odio ao proxecto por parte dos seus autores: "La gran Academia gallega", "La Academia gallega. Madeja céltica", "Derrota judicial de la Academia gallega. La Academia gallega y sus fabricantes", "Explicaciones ... gramaticales", "R.I.P", "La gran Academia gallega. Literatura tettamancyna", "Pifia de una murga académica", "El Presidente de la Real Academia Gallega y del Parnasillo Gallego D. Manuel Martínez Murguía" etc. Todos eles acreditaban que a criación da Academia ía converterse nun símbolo do rexionalismo que contribuiría ao rompimento da España. A idea de que podía ser o xermolo dun brote de nacionalismo separatista pairaba por certos círculos da sociedade que, aínda algo temerosos, estaban, porén, confiados, pois a situación sociopolítica do momento non o permitiría.

Os ataques ían dirixidos aos seus membros en xeral, mais foi Manuel Murguía o alvo principal de todos eles. A non asistencia da antirrexionalista Pardo Bazán, após ser convidada, ao acto de constitución delahai que o enmarcar dentro deste fenómeno. Murguía e os restantes membros da Xunta de goberno contaban coa súa asistencia. Mais, tampouco asistiran as autoridades representantes do poder central, igualmente convidadas: a militar, a civil e a xudicial[1].

O proxecto consolidouse e os seus primeiros Estatutos –xunto co regulamento de rexime interior- foron publicados na Coruña en 1912, varios anos após a súa constitución. Aprobáranse a proposta do ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, Amalio Gimeno, o 25 de Agosto de 1906 polo rei Afonso XIII en San Sebastián e foron publicados na *Gaceta de Madrid* o 2 de Setembro dese mesmo ano.

As condicións ou requisitos que se exixían para poder ser académico de número estabelecíanse no seu artigo 6º:

> *Ser persoa de recoñecida competencia, ou ter escrito unha ou máis obras interesantes en calquer ramo dos estudos para cuxo fin se constitúe a Academia; ser correspondente de unha Academia nacional ou estranxeira, ou ter obtido tres primeiros premios en certame público celebrado na Galiza*.

No 7º acrecéntabase que

> *a proposta para académico, de calquer das súas clases, será unipersoal, e deberá ser asinada por tres Académicos de número, os cuais responderán do asentimento do interesado caso de ser elexido*.

[1] Vid. López Varela, E (2001), pp. 74-78.

E no 10º ditaminábase que:

> *para ser elexido é indispensábel obter, polo menos, as dúas terceiras partes dos votos presentes e representados, en xunta ordinaria. Se nengún dos propostos os tivese alcanzado, verifircarase unha nova votación, que deberá recair nos dous candidatos que na primeira tivesen obtido maior número de votos, considerándose suficiente, neste caso, a maioria absoluta*.[2]

A evolución ideolóxica da RAG: ponte de prata para a desaparición da lingua

Pasou o tempo con épocas pretas e profundas, -en que a RAG practicamente non existiu, enxergándose un esperanzador amañecer coa chegada da apertura democrática no Estado español. Con esta dinámica, o 3 de Xuño de 1999, oficializados no Real Decreto 271/2000 de 25 de Fevereiro (BOE, 4 de Marzo de 2000 e tamén o 31 de Marzo de 2000 no suplemento nº 5 en lingua galega), aprobáronse uns novos Estatutos que viñan substituír os primitivos e orixinarios. No entanto, as condicións para poder ser académico continuaron a ser as mesmas: *o procedemento de elección de académicos rexerase polo estabelecido no Regulamento de réxime interno da RAG. Para ser candidato será necesaria a apresentación por parte de tres académicos de número* (art. 12). No capítulo III do Regulamento aparece regulado este sistema: *as propostas só se poderán referir a un candidato; deberánse facer por escrito, expresando, dun xeito concreto, os méritos do aspirante, e deberán ir asinadas por tres académicos de número, que responderán do asentimento do interesado, no caso de resultar elexido. As propostas deberán apresentarse no rexistro da Secretaria da Academia*(art. 9); e ficando estabelecido o seguinte: *Na Xunta xeral ordinaria, na que deba ter lugar a elección, o secretario, ou quen faga as súas veces, lerá as candidaturas e, tralo pertinente debate, procederase á elección por votación secreta. Para saír elixido na primeira votación requírese maioría absoluta do censo de académicos numerarios. Se ningún dos candidatos acadar esa maioría, farase unha segunda votación entre os dous candidatos máis votados, considerándose suficiente nesta segunda votación a maioría de votos favorables dos académicos presentes. En caso de empate repetirase a votación; de persisti-lo resultado, considerarase elixido o candidato de maior idade* (art. 13).

Portanto, desde as súas orixes, nada se avanzou. Os métodos para a eleizón dos académicos converte a RAG nun órgao endogámico, obsoleto e contrario aos sistemas democráticos. Desta forma, apenas poden pertencer a ela aquelas persoas con un determinado perfil ideolóxico e lingüístico. Na práctica está a suceder que só se pode ser numerario se se contar con tres amigos académicos. Un Einstein, un Chomsky, un Miguel Torga ou un Alonso Estravís non entrarían nunca se non fosen propostos por algún dos académicos. Asi ocorre que fóra da Academia están proscritos e vetados os mellores e máis valiosos lingüistas e investigadores do país. As condicións para a designación parecen claras e non escritas: ser manso, antinacionalista e lingüisticamente antirreintegracionista e sumiso aos postulados castelanistas. Trátase de un órgao fortemente controlado ideolóxica e politicamente. Nada se improvisa. E xa non ousemos suxerir a presenza dentro dela dalgún representante da galeguía, pois, como na época da Inquisición, por herexe tomarán a quen esta proposición realizar. De maneira simbólica, no seu momento, deixaron entrar o poeta

[2] Vid. Real Academia Galega (1912), *Estatutos*.... pp. 11-14.

Manuel Maria, nacionalista comprometido, mais idoso e doente nos últimos anos da súa vida e que non se caracterizaba por ser belixerante en cuestións normativas.

Ficou explicitado acima a ideoloxia que predominaba na Academia nos seus primeiros anos. Quen son os que agora están? A quen representan? Que ideoloxia albergan? A Academia componse de 30 membros. Pódese enxergar desde aquí que non existe ningún con ideoloxia nacionalista militante, ningún reintegracionista na súa conceizón lingüística, ninguén que lles poida discutir no seu seo a súa barbarie ortográfica e morfolóxica. Non nos enganaríamos muito se afirmamos que hoxe conforman a Academia dous ou tres "comisarios políticos", un ou dous independentistas de "pico", algún furibundo antinacionalista "da copla", algún ilustre escritor, varios "lingüistas" oficialistas cuxo radio de acción visual non alcanza a sobrepasar os seus embigos e unha ampla maioria mansa e obediente que desde o ponto de vista lingüístico non se enteira ou non se quer enteirar de nada. Todas elas de eleizón endogámica e con un nexo ideolóxico común: manteren afastados aqueles lingüistas e escritores que se movan na órbita do nacionalismo militante e comprometido, e cuxo pensamento lingüístico entronque co dos persoeiros da nosa historia: Feijóo, Pondal, Viqueira, Vilar Ponte, Risco, Pedrayo, Castelao, Dieste, Carvalho Calero, Xosé M. Beiras, Camilo Nogueira, Jenaro Marinhas del Valle, Xavier Alcalá, Suso de Toro e tantos outros que se manifestaron e manifestan a prol da conceizón de unidade lingüística galego-portuguesa.

Os nosos académicos están submetendo o galego a unha transformación artificial e agresiva tronzando o seu espiñazo, desgaleguizándoo e vulgarizándoo, para que -ao ficar ferido e indefenso- vaia paseniñamente integrándose no castelán. Esta tendencia comeza a se albiscar na Galiza, pois xente estranxeira coñecedora do castelán que ouza pola primeira vez falar galego, se se lle perguntar, contestará que o galego se parece muito ao castelán ou que semella ser unha variante del. No entanto, galegos nativos, moradores no seu país, se se lles perguntar da súa relación co portugués opinarán que son dous idiomas muito parecidos e outros, máis concienciados, dirán que se trata da mesma lingua, mais coas súas características proprias. No entanto, ninguén se atreverá a asumir que a súa lingua se parece ao castelán. Acreditan perfeitamente en que ambas son linguas distintas e diferenciadas. Este é o grande erro colectivo e individual dos galegos. Sen se decataren, o seu idioma vai nun proceso de ósmose integrándose no español, confundíndose con el, de tal maneira que está no camiño de se converter nun *patois* seu. Está chegando ou chegou xa o momento en que os proprios galegos comezan a acreditar que falan galego, e na realidade non se decatan de que estar falando unha variante muito próxima ao español.

A responsabilidade, alén dos representantes políticos, é dos académicos, por teren concedida a responsabilidade de normativizar o idioma. Baseándose neste poder, a RAG, en conivencia con outros organismos oficialistas, vai podando e privando o galego da súa esencia e do seu cerne, encamiñándoo ao regazo do español: a nivel ortográfico (eliminando a ortografia etimolóxica e mantendo grafemas unicamente por coincidiren co castelán, como o -h- intervocálico); a nivel fonético (ocultando o seseo do seu modelo de lingua, como acontece co castelán en Madrid); na morfosintaxe (con innumerábeis casos); e, agora, a poda está a se estabelecer a nivel léxico.

E, para venceren a oposición existente no ano 2003 alcanzaron un acordo coa case totalidade do profesorado da Faculdade de Filoloxía da Universidade da Coruña, que aínda hoxe non se está a cumprir na súa totalidade, caso do sufixo *–bel*,

que segue proscrito, do verbo *ouvir*,que para eles na práctica non existe, o uso de Galiza/Galicia etc.).

As opcións léxicas que se están a formular son castelanizadoras, desgaleguizadoras, vulgarizantes e nalgúns casos ridículas e esperpénticas, con xustificacións da súa existencia ás veces absurdas ou malintencionadas. Dos novos termos científicos modernos non recoñecen no seu uso diario ou a través dos seus dicionarios aqueles que foren distintos aos do castelán e, portanto, coincidentes co galego-portugués actual, polo que toda actualización léxica esgaza o milenario tronco común galego-portugués, para facelo confluír co castelán. Deste xeito, o idioma vai perdendo a súa orixinalidade, o seu cerne, o seu xenio: palabras como teléfono (*telefone*), ordenador (*computador*), ascensor (*elevador*), blog (*blogue*), club (*clube*) cambio climático (*mudanza climática*), móbil (*telemóvel*), escaleiras mecánicas (*escadas rolantes*), contestador automático (*atendedor automático*)… non son máis que copias do castelán. Alén diso, admiten outros termos que son tradución exacta del: *contraseña*, tradúceno ao galego como *contrasinal*, obviando o tradicional *seña*; *peaje*, convérteno en *peaxe*, esquecéndose de *portaxe*, *ventana* en *ventá*, case proscrebendo *xanela*, e así un longo etcétera[3].

Noutras ocasións admiten os dous termos, mais priorizan e promocionan sempre o coincidente co castelán: *habitación, cuarzo, volver, eixes, vodas, Galicia, invitación, invitar, franxa, presupostos* etc. substitúen os *cuarto, seixo, voltar, eixos, casamentos, Galiza, convite, convidar, faixa, orzamentos*, etc. etc.

Dentro deste apartado podemos incluír os nomes de terminoloxia relixiosa dos días da semana que semella se acharen proscritos e vetada, na práctica, a súa utilización en calquer meio oficial. Nos dicionarios aparecen na entrada que lles correspondía: *segunda feira, terza feira, cuarta feira, quinta feira e sexta feira*. No entanto, no publicado pola RAG para os achar obrígannos a procurar a entrada "*feira*" e, ali como unha acepción máis deitan o seu significado agachado como se de unha vergoña se tratar.

Noutras ocasións vulgarizan ou inventan termos, antes de admitiren algún de uso común no resto da galeguía: *chuvia* pásano a *choiva*; *cabeleireiria* a *perrucaria*, *labaradas* a *lapas* (que posúe outra significación no galego); inventan *beirarrúa, pobra, icona*… por *paseo, póboa, ícone*... para evitaren o continuum lingüístico entre aquén e alén Miño. E, de cando en vez, eliminan outros por coincidiren co galego-portugués actual: *desfrutar*, *tu*, *eis*, a terminación *–ao* (*irmao*), etc.

E para tudo achan xustificación, mais sempre aplicando o criterio que lles conviñer.

O grau de manipulación alcanza mesmo os asesores (censores) lingüísticos dos entes oficiais: asi, no *Dicionario Galego de Televisión* editado pola Xunta da Galiza, no apartado das equivalencias dos termos português-galego, entre outras moitas, podemos ollar que xa non considera galegas a palabra *eixo* que, segundo a autora, en galego se di *eixe*, ou *fechar* que segundo ela se debe dicer *pechar*. Raia o ridículo. Non existe adxectivo para cualificar o dano que lle fai ao idioma[4].

A este proceso podemos acrecentarlle por parte dos nosos académicos a ínfima ou nula utilización do infinitivo persoal (apenas esporadicamente e de maneira residual ou litúrxica) e o desprezo, á maneira do español, polo emprego do futuro de

[3] Vid. Real Academia Galega (1997), *Diccionario da….*
[4] Vid. Pazó Fernández, E (2005), *Diccionario Galego de Televisión*, pp. 223-233.

subxuntivo. Resulta hoxe excepcional achar algún corrector ortográfico oficialista que utilice algo tan noso como estas dúas formas verbais.

Este modelo de lingua desgaleguizador e castelanizante partindo dos ditados da RAG esténdese por todos os organismos ou entidades oficialistas; na Radio e a TVG controladas lingüisticamente por estes asesores-censores á súa vez vixiados e tutelados por académicos, na dobraxe dos filmes, nos vocabularios e dicionarios, nos libros de texto, nos materiais para as crianzas nas escolas, nos cursos de formación para profesores, nos correctores (en realidade, censores) ortográficos, nos restantes meios de comunicación privados, etc.

Se a isto se sumar o facto de que as entidades e asociacións reintegracionistas están divididas, ou non existe, entre elas, a suficiente e necesaria unidade (habería que estudar se talvez contan con alguén dentro delas que impida esa unión, ou investigar quen as dirixe ou quen promove os seus dirixentes), o problema acentúase, porque non existe a forza necesaria organizada para contrapór.

Resulta, pois, evidente ver como os Riguera Montero, os W. Fernández Flórez, os Núñez Miranda, os Celso García de la Riega… que, no seu momento loitaron para impedir o nascimento da RAG, conseguiron ao final entrar nela e controlala. O seu espírito e o seu ideario lingüístico áchanse presentes na nosa Academia. O sentir nacionalista, a defensa do idioma, a reivindicación como pobo afastouse totalmente da RAG. Só se poderian exceptuar algunhas declaracións públicas muito efectistas, mais sen contidos reais. Por certo, se ouvirmos falar algún académico, podemos perceber sen demasiado esforzo como muitos deles, inclusive o seu presidente, non son capaces de pronunciar catro palabras seguidas sen cometeren un erro lingüístico (en galego, claro, pois cando o fan en castelán aproxímanse á perfección).

Final

O pobo galego asiste impasíbel e impotente a estas mutilacións e derivacións da lingua e acontece que xa os galegos máis vellos non recoñecen o seu proprio idioma.

A RAG está a colaborar co principio ideolóxico que continuamente está a deitar o centralismo: *divide e vencerás*. Desde múltiplos foros de Madrid inténtase que os idiomas do Estado, chamados periféricos, desaparezan. E todos os habitantes dos territorios periféricos con lingua propria somos coñecedores dos ataques centralistas que os nosos idiomas están a receber permanentemente. Por iso, a mellor defensa do galego non pasa precisamente por opcións lingüísticas castelanizadoras, ás que os nosos académicos non deberían de se achegaren.

Este mesmo proceso acontece co catalán, que se estende desde o sul da Franza até Alacant e as illas Baleares, que o fenden en dous: o catalán e o que eles denominan valenciano; mais este principio xamais o aplican á separación do castelán e o andaluz, variante esta con suficientes características lingüísticas como para, da mesma maneira, ser considerado como un novo idioma. Na Galiza, coa colaboración interesada e activa da RAG, acontece algo semellante desde hai uns anos, tratando de racharen o tronco lingüístico galego-portugués.

Á vista desta situación, podemos afirmar sen temor a equivocármonos que a RAG se converteu nunha sucursal da RAE. Neste contexto é a maneira como se pode entender que recentemente se fundase na Galiza a Academia Galega da Lingua Portuguesa.

Ás veces semella que os nosos académicos único que fan é veren pasar "o doente" e certificaren a súa evolución negativa. O principal esforzo da RAG é o de facer completísimos estudos estatísticos, publicados despois en luxosos tomos subsidiados, en que se testemuña, co paso do tempo, a diminución do número de falantes galegos. Van constatando a perda de falantes, ven que o idioma vai esmorecendo e non toman, dentro das súas posibilidades, nen unha só medida efectiva para evitaren esta tendencia.

Resulta curioso que nos mundos de hoxe se estexa promocionando e publicitando a globalización e, a respeito de nós, as cualidades e vantaxes da unión galego-portuguesa por medio da eurorrexión, do intercamibo de traballadores de un e de outro lado da raia, das comunicacións físicas e mediáticas a través das pontes sobre o Miño, do constante intercambio de mercadorias, da deslocación das empresas alén e aquén Miño, etc., e que se negue a unidade da lingua destes territorios. Convén lembrar que a utilidade de unha lingua vén dada también pola cantidade de falantes que esta tiver (lembremos o exemplo que sempre lembra Camilo Nogueira, de que as súas intervencións como deputado no Parlamento europeu sempre as fixo en galego e nunca tivo problemas de comprensión por parte dos tradutores de portugués).

Débese recordar que, pola súa utilidade, practicamente todo o mundo hoxe na Galiza considera que un achegamento ao portuguê resulta beneficioso e útil para os galegos e e para a súa lingua. E unha das múltiplas maneiras para conseguir este achegamento lingüístico e cultural seria intentar unir os dous currículos no ensino, co fin de conseguirmos unha mellor preparación idiomática dos nosos xovens face á Europa actual. Este facto non seria novidoso, pois, xa no ano 1982 acontecera que algúns libros de texto dos institutos de ensino secundario galegos, e en concreto, un da importante editorial Edicións Xerais, incluía nos estudos de literatura na Educación Secundaria os autores da literatura portuguesa[5]. Nel, ao lado dos galegos, os nosos alumnos adquirian coñecimentos de Luís de Camões, António Ferreira, Frei Luís de Sousa, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Teixeira de Pascoães e tantos outros. Que temor pode existir?

Perante tal situación, resulta urxente que o poder lingüístico recaia de novo na sociedade, no pobo e non nun grupúsculo de xentes que nada ou muito pouco queren a lingua do país; necesítase que o direito a pertencer á Academia se democratice, que se abra, para que o ignominoso secuestro da lingua remate. A eleizón dos seus membros deberia mudar e nisto terian muito que dicer as sociedades culturais, as universidades, as asociacións de escritores, o Parlamento galego e tantos outros organismos e entidades do noso país. Para iso resultaría necesario que os actuais académicos demitisen e deixasen paso á apertura de un proceso constituínte democrático para que unha bocanada de ar limpo entre nesa casa da lingua. A outra e única alternativa seria a da súa disolución inmediata para proceder, se coallar, á súa refundación.

Dúas maneiras existen de facer desaparecer o galego: unha, ignorándoo, non falándoo, non escrebéndoo; outra, desgaleguizándoo, castelanizándoo, dialectalizándoo, utilizándoo mal, sen respeito e afastándoo do seu tronco lingüístico natural galego-portugués.

---

[5] Vid. Colectivo Seitura, *Literatura galega 3º BUP*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1982.

Os galegos temos saudade daquela Academia ideada e fundada por Curros e Murguía, cuxo espírito aniñaría posteriormente en Lugrís Freire, Xosé M. Beiras, Carvalho Calero, Jenaro Marinhas del Valle e tantos outros. Non desexamos a Academia da época franquista nen esta tan controlada ideoloxicamente, en que o galego se acha secuestrado.

Se o poeta se levantase e a vise, coñecendo o seu carácter e o seu sentido da dignidade, sen dúbida exclamaria parodiando o poema "Mirando ao chau":

"*Se eu fixen esta Academia, que o demo me leve*"

Referências bibliográficas

EROTIGUER, R. (1908), *Películas Académicas entresacadas de una selecta y copiosa variedad* (A Coruña: Papeleria e Imprenta Garcybarra).

LÓPEZ VARELA, E (2001), *Unha casa para a lingua. A Real Academia Galega baixo a presidencia de Manuel Murguía (1905-1923)* (A Coruña: Espiral Maior).

PAZÓ FERNÁNDEZ, E. (2005), *Dicionario Galego de Televisión* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

REAL ACADEMIA GALEGA (1912), *Estatutos. Reglamento interior. Reglamento de la Sociedad Gallega de Excursiones. Lista de Académicos* (Coruña: Imprenta y Fotograbado de Ferrer).

_____ (1997), *Diccionario da…* (A Coruña-Vigo: Real Academia Galega, Edicións Xerais e Editorial Galaxia).

A variação na variedade regional madeirense
Aplicação de um teste perceptivo

Helena Rebelo
Universidade da Madeira

Palavras-chave: Dialectologia, Arquipélago da Madeira, teste perceptivo, Português, variação
Resumo: Haverá um falar único regional ou teremos de considerar vários? Que características marcarão o(s) falar(es)? Quais as que distinguirão pontos geográficos regionais? Os madeirenses, na generalidade, explicam que é fácil reconhecer, pelo discurso, um habitante de qualquer parte do arquipélago. Consideram, intuitivamente, haver variação dialectal significativa. Numa tentativa de comprovar o facto, um teste perceptivo foi aplicado a estudantes universitários. O principal objectivo era o de identificar a proveniência geográfica de falantes de diversos pontos da Madeira apenas pela audição de gravações.

1. Preparação do teste perceptivo

O interesse que nutro pelo Português falado na Região Autónoma da Madeira (RAM) tem vindo progressivamente a intensificar-se (REBELO, 2000-2005-2006) e aumentou ainda mais desde o estudo do sistema vocálico do português falado no Porto Santo (REBELO, 2005). Foi, em parte, por isso que nasceu a ideia de aplicar um teste perceptivo a estudantes universitários. Quando pensava que a unidade linguística regional seria bastante consistente, comecei a ouvir dizer, com frequência, a falantes nativos, e especialmente a alunos com quem trabalhava, que lhes seria fácil reconhecer habitantes de determinadas zonas da RAM, exclusivamente pelas características do discurso. Quis, então, comprovar esta tendência através de um teste perceptivo, juntando informantes provenientes de diversos pontos regionais. Reforcei esta vontade, ao compreender que poderia haver uma evolução no pensamento de Luís Filipe Lindley Cintra. Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, pareceu defender a existência de uma unidade linguística para a ilha da Madeira[1] e, posteriormente, num dos últimos textos que escreveu, intitulado "Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro [Geral] dos Dialectos Galego-Portugueses"[2], preferiu destacar a variação em detrimento da unidade linguística[3].

---

[1] Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, não há qualquer referência ao Porto Santo, embora o linguista tenha, inicialmente, considerado o arquipélago na sua globalidade ("Os dialectos falados nos arquipélagos atlânticos dos Açores e da Madeira"). Acaba, contudo, por se referir exclusivamente à ilha maior ("Quanto à ilha da Madeira").

[2] Por ser mais prático, recorro, aqui, ao texto transcrito por José Eduardo Franco. Com parênteses rectos, adiciono os dados do manuscrito que foram suprimidos ou alterados na transcrição, onde observo alguns problemas. Sempre que indispensável, verifico as informações no manuscrito. Consulto, também, o artigo "Os "dialectos madeirenses" e a História da Língua Portuguesa" (NUNES:1998), que retoma a leitura do texto manuscrito de Lindley Cintra. É preciso deixar claro que a cópia do manuscrito que circula nem sempre é nítida e a notação de Lindley Cintra para os traços fonéticos não é feita nem com parênteses rectos [ ], a indicar símbolos fonéticos, nem com as marcas convencionais para anotar a ortografia < >. Estes factos dificultam, por vezes, o reconhecimento dos símbolos que Lindley Cintra empregou.

[3] Ver o texto de Lindley Cintra (cf. FRANCO, 2008: 99-100):

Antes de mais nada, insisto neste plural: *dialectos madeirenses*, *grupo de dialectos madeirenses* e não *dialecto madeirense* (no singular), como se vem habitualmente dizendo desde Leite de Vasconcellos na sua *Esquisse d'une Dialectologie* de 1901.

Foram identificados por Lindley Cintra, na referida gramática, mais precisamente no capítulo 2, cuja autoria lhe é atribuída, três traços caracterizadores do Português falado na Madeira: a ditongação de [u] tónico, a ditongação de [i] tónico e a palatalização de [l], quando a consoante é antecedida de [i]. Se é certo que, na Gramática, menciona o plural "os seus dialectos", não é menos certo que apenas se interessou pelos traços unificadores. No texto ulterior, baseando-se nas fontes que conhecia, o reputado linguista considerou haver "um grande número" de traços "que só se observam numa área limitada". Referiu os traços gerais evidenciados na Gramática, mas com restrições[4]. Para os "que abranjam a quase totalidade dos falantes da ilha", destacou os seguintes traços: 1- ditongação de [i] tónico, mas "raramente se verifica nas populações do Sul"; 2- timbre particular do [u] tónico com, para alguns autores, ditongação, que também não se verificará em toda a ilha da Madeira; 3- palatalização de [l], quando segue [i] – "Possivelmente é este o único fenómeno que caracteriza efectivamente todos os falares da ilha"; 4- evolução de <–s> medial ou final[5] para <i>, traço que "parece poder ser considerado geral" (FRANCO, 2008: 100-101). Além destes, enumera alguns dos muitos que pensa haver e que caracterizam apenas áreas específicas, como: 1- aparecimento da semivogal anterior [j], junto de consoante inicial e a preceder a vogal acentuada, 2- ditongação da vogal <o> antes de <a>, 3- emprego das vogais paragógicas <a> e <e>, 4- substituição de [u] final por <e> (cf. abaixo a nota de rodapé relativa ao assunto), 5- queda de –g– , intervocálico, 6- evolução de [v]>[b], 7- em posição final, <ou> surge como <ua> e, em posição medial, como <oi>. Apesar de haver algumas indicações dos pontos geográficos onde os fenómenos ocorrem, não há, claramente, nenhuma referência a áreas lexicais. Resta saber se é possível considerar que a variação linguística mencionada por Lindley Cintra corresponde, ainda hoje, a uma realidade. As investigações, para responder a questões que se prendem com estas perspectivas, têm de prosseguir. A aplicação do teste perceptivo é apenas um estudo que vai nesse sentido. Sendo assim, a questão da existência de variedade interna, no Arquipélago da Madeira, mais propriamente, na ilha maior, levou, em última análise, a este trabalho.

Em 2006, decorreu a recolha do material para o teste, tendo sido empreendida por estudantes universitários da disciplina de Património Linguístico Madeirense, de 3º ano, do curso de Ciências da Cultura do plano de estudos de 2004-2008. Numa das abordagens teóricas sobre o caso particular da ilha da Madeira, houve uma tentativa para dividir, em áreas dialectais, a ilha, com base nos dados de que os estudantes dispunham. Quando lhes foi colocada a questão se haveria áreas dialectais na Madeira, procuraram dizer quantas seriam. Foi impossível obter uma resposta unânime porque, para os estudantes, cada localidade, sede de concelho, podia constituir uma área. Devido à multiplicidade de propostas, o resultado final não foi pertinente, mas serviu à sensibilização linguística e para a introdução das propostas dialectais

---

Na realidade a consulta dos materiais disponíveis provam à saciedade que não existe uma unidade linguística a que possamos chamar correctamente *Dialecto da Madeira*, designação que tem como fundamento (como tantas outras designações usadas para falares continentais) a geografia (ou a geopolítica) e não a realidade linguística. O que encontramos na ilha da Madeira, como logo de início disse, é um complexo conjunto de dialectos de um modo ou de outro distintos e por vezes muito divergentes entre si.

Não quer dizer que não haja alguns caracteres fonéticos que abranjam a quase totalidade dos falantes da ilha. Mas esses mesmos não parecem estender-se a toda ela.

[4] Os sublinhados foram acrescentados.

[5] Cf., para este e outros fenómenos, Maria Luísa Segura da Cruz e João Saramago (1999).

de Lindley Cintra e Paiva Boléo relativamente ao território continental. Acabaram por compreender a importância de estudar a própria realidade linguística regional, sujeita a ideias feitas, mas uma óptima base de análise científica. Foi, desde então, proposto um trabalho de campo para recolhas de materiais áudio. Poderiam efectuar as gravações em toda a região e deveriam, sempre que possível, ter a mesma temática, isto é, ser sobre a matança do porco[6]. O facto de haver um tema comum permitiria uma análise mais detalhada dos dados e a possibilidade de verificar diferenças, se as houvesse. Do conjunto dos materiais conseguidos, com uma qualidade sonora aceitável porque perceptível, foram seleccionadas onze gravações (cf. tabela 1). Para a identificação de cada uma, foram atribuídas, aos informantes, as siglas IF e IM, equivalendo, respectivamente, a informante feminino e masculino. Foi acrescentado o número da ordem aleatória que passaram a ter, como, por exemplo, 1-IF. Deste conjunto, apenas um informante é do sexo masculino (9-IM). As idades indicadas são as facultadas, aquando da entrevista, isto é, as que os informantes tinham ou teriam até Dezembro de 2006. Uma vez que alguns deles moravam, nesse ano, numa localidade diferente da do nascimento, são mencionadas as duas e, entre parênteses, a mais recente. Todos os informantes têm idades compreendidas entre os 62 e 75 anos. Quanto à escolaridade, a maioria possui a elementar (3ª classe ou 4ª classe). Houve, porém, quem nunca frequentasse uma escola (9-IM e 11-IF). Neste último grupo, inclui-se, igualmente, 10-IF, por só ter frequentado aulas particulares durante três meses. No que se refere às localidades de origem, as de nascimento, onde viveram muitos anos, é possível, geograficamente, sendo todos da ilha da Madeira, reagrupar os informantes por três grandes zonas: **Funchal** (1-IF, 5-IF, 7-IF, 8-IF e 11-IF), **Este do Funchal** (2-IF, 3-IF, 9-IM e 10-IF) e **Oeste do Funchal** (4-IF e 6-IF). Os informantes são caracteristicamente nativos, conhecendo, na perfeição, a actividade que descrevem por a terem vivenciado, quer falem ou não da matança do porco.

Nº	Sexo	Idade	Local de nascimento – (Residência)	Escolaridade
1	IF	68 anos	Funchal – Monte (Funchal – São Pedro)	4ª classe
2	IF	62 anos	Santana – Fonte da Pedra	3ª classe
3	IF	70 anos	Machico (Funchal – Monte)	4ª classe
4	IF	63 anos	Campanário	4 ª classe de adultos
5	IF	73 anos	Funchal – Santa Maria Maior (Funchal – Santa Luzia)	4ª classe
6	IF	64 anos	Ribeira Brava – Serra de Água	4ª classe
7	IF	74 anos	Funchal – Santa Luzia	4ª classe
8	IF	73 anos	Funchal – Monte	3ª classe de adultos
9	IM	72 anos	Machico (Funchal – num lar)	nunca foi à escola
10	IF	75 anos	Santana – Faial	aulas durante 3 meses
11	IF	74 anos	Funchal – São Roque (Funchal – Santo António)	nunca foi à escola

Tabela 1. Identificação das 11 gravações seleccionadas e dos respectivos informantes

[6] Fica expresso um agradecimento aos alunos de Património Linguístico Madeirense, que efectuaram gravações na região, especialmente àqueles a quem pertence o material de base do teste perceptivo aplicado (1- Ana Rita Gouveia, 2- Carina Silva, 3- Ângela Catanho, 4- Marisa Mendes, 5- Clara Freitas, 6- Orlanda Silva 7- Pedro Henrique, 8- Maria Rosa Lopes, 9- Maria do Carmo Freitas, 10- Marlene Laranja e 11- Lénia Serrão). Estes, que podemos designar por GRUPO 1, foram os colectores e distinguem-se dos que constituem o GRUPO 2, os submetidos ao teste.

Dos materiais sonoros recolhidos, foram seleccionados excertos com traços regionais. A duração dos ficheiros variou propositadamente. Estando todos em formato WAV, o tempo total contabilizado pelo programa GolWave em minutos e segundos é, respectivamente por ficheiro, de: 1-IF 4:50/ 2-IF 2:07/ 3-IF 1:32/ 4-IF 0:49/ 5-IF 3:08/ 6-IF 1:30/ 7-IF 2:01/ 8-IF 3:42/ 9-IM 6:35/ 10-IF 1:47 e 11-IF 3:29. Os segmentos que continham referências explícitas a pontos geográficos concretos foram apagados, nomeadamente Funchal ou do Faial, não permitindo uma identificação imediata da proveniência. Assim, os ficheiros ficaram sem menção explícita relativa à sua localização. Além disso, no teste perceptivo, só valeria o material sonoro por si só, não sendo facultada qualquer informação relativa aos informantes. Ao ouvir as gravações, encontrei marcas que as identificam como sendo madeirenses, sobretudo o vocabulário (*semilha*, *espetadinha*, *levada*, *marchante*, *fazenda*), algumas expressões próprias (*meio dia de tempo*, *carne de vinho e alhos*, *para a matina*, *deitar trovas*, *a morte do porco*, *dia do O*), a pronúncia, caracterizada por alguns fenómenos linguísticos, que marcam também a linguagem popular (*comuer*/ /comer – ditongação, *pexe*/peixe – monotongação, potas/patas – timbres vocálicos particulares), entre outros aspectos.

Uma vez preparados os ficheiros sonoros, concebeu-se um questionário que pudesse acompanhar o teste perceptivo e registar todas as informações que, durante ou após a audição dos ficheiros, viessem a ser consideradas pertinentes pelos estudantes universitários submetidos ao teste. Com este questionário, tratar-se-ia de avaliar a opinião individual de universitários da área das Humanidades, sobre o Português da RAM, a sua própria forma de falar e a dos seus conterrâneos.

2. Aplicação do teste

No ano seguinte ao da preparação dos materiais sonoros, em Dezembro de 2007, foi aplicado o teste a alunos diferentes dos da recolha (grupo 1: alunos colectores/ grupo 2: alunos que foram submetidos ao teste perceptivo, universitários do 1º ano e inscritos na disciplina de Formação Cívica, Cultural, Social e Ética – Desvio ou Erro. Problemas na Escrita da Língua Portuguesa). Havia, no grupo 2, alunos de diversas áreas, mas a maioria era do 1º ano da mesma licenciatura do grupo 1 – Ciências da Cultura. O teste decorreu durante uma aula, onde eram abordadas as diferenças substanciais entre a oralidade e a escrita, focando problemas que, habitualmente, surgem na escrita da Língua Portuguesa. Esta disciplina tinha duas turmas, A e B. Na sessão da aplicação do teste, a turma A era constituída por 22 estudantes e, maioritariamente, por jovens. A outra turma, formada, sobretudo, por adultos, tinha 31 presentes. Por não haver, em termos práticos, meios e instrumentos para a aplicação isolada do teste, este teria de ter lugar em simultâneo. A fim de permitir testar o maior número possível, no menor espaço de tempo e sem, como referido, grandes meios técnicos, a aplicação foi efectuada, individual e concomitantemente. No total, foram conseguidos 50 testes válidos, já que se excluíram os que não tiveram nenhuma resposta: 2 na turma A e 1 na turma B. Estes pertenciam a estudantes que não eram madeirenses.

Antes de distribuir a ficha com o teste e o questionário, os objectivos do trabalho foram explicados e todos os intervenientes consentiram participar no exercício. As fichas teriam de ser nominais, sendo facilmente identificáveis, razão pela qual se soube, depois de aplicado o teste, os que foram excluídos. A metodologia adoptada foi descrita. Foi exigido silêncio e explicado que não se responderia a

nenhuma questão relativa às gravações a partir daquele momento. Distribuída a ficha e lida, conjuntamente, passou-se à audição dos ficheiros não identificados, com pausas entre eles e a possibilidade de repetição, tantas vezes quanto alguém o desejasse. Foram dados a ouvir a partir de um computador portátil com colunas. No fim de cada audição e da sua repetição, quando solicitada por alguém, era dado tempo suficiente para o preenchimento parcial da tabela facultada (cf. tabela 2), consoante a localidade de onde pensavam ser proveniente o informante que tinham ouvido. Terminado o teste perceptivo, que implicava apenas preencher, com cruzes, as onze colunas da referida tabela, foi dado tempo para o registo de notas no espaço do questionário reservado a esse efeito. As respostas obtidas, tanto no teste perceptivo, como no questionário, analisam-se de seguida.

3. Resultados do teste perceptivo e análise dos questionários

As alíneas 1, 1.1 e 1.2 da ficha (**1-Ouça, com atenção, os onze ficheiros sonoros. 1.1- Assinale com uma cruz a localidade do Arquipélago da Madeira de onde pensa que será o informante. 1.2-Outra. Qual?**) correspondem, incluindo a 7, ao teste perceptivo e as restantes (2-6,8-9) ao questionário, distinguindo-se, portanto, ambos. Desta forma, e indo alínea por alínea, prendiam-se estas primeiras, directamente, com a audição dos ficheiros e a percepção individual de cada universitário, já que, após a audição, deviam preencher a tabela facultada. Não houve nenhuma resposta para 1.2. É curioso verificar que, para as perguntas seguintes, (**1.3- Indique o número dos ficheiros sonoros** que não teve **dificuldade em identificar. / 1.4- Indique o número dos ficheiros sonoros** que teve **dificuldade em identificar.**) houve uma grande variedade de respostas, dividindo-se estas em dois conjuntos equiparáveis: os que tiveram dificuldades e aqueles que não as sentiram. Na última linha da tabela 2, figuram os dados para os que não responderam, considerando difícil a identificação.

Houve respostas que realçaram a dificuldade em identificar a origem geográfica dos ficheiros com afirmações como "tive dificuldade em quase todos", "tive dificuldade devido à semelhança entre eles", "tive dificuldade porque não lido com pessoas do campo[7]". Os que não tiveram dificuldade, na alínea 1.5 (**1.5- Explique por que razão** não teve **dificuldade em identificar o ficheiro.**), dão explicações como "porque o sotaque está muito parecido", "porque é um sotaque igual ao meu", "não tive dificuldades porque conheço alguns dos sotaques e das expressões", "é fácil porque me é familiar", "porque conheço muitas localidades da ilha e, por isso, não senti muita dificuldade", "ouvi pronúncias familiares", "é fácil pelo sotaque e a vivacidade do falante", "não tive dificuldade devido a certas expressões", "porque convivo diariamente com este sotaque".

Os resultados do teste perceptivo constam da tabela 2, onde figura o número de respostas obtido. A fim de distinguir as turmas A e B, quando as respostas coincidiam, foi colocada uma barra oblíqua entre elas, aparecendo os dados da turma B a negrito. No geral, as respostas estão consideravelmente dispersas, tendo apenas havido um pequeno número certo (cf. tabela 3). Os ficheiros sonoros não foram facilmente identificados. Houve muitas pessoas que não responderam. Os ficheiros 2-IF, 5-IF, 6-IF, 7-IF e 8-IF suscitaram as maiores dificuldades de identificação. Para 3-IF, foram tantos os que não responderam, como os seleccionaram Caniço.

[7] É, ainda hoje, frequente a oposição entre o Funchal, tido como a "cidade", e as restantes localidades da Madeira, referidas, por vezes, como o "campo".

Localidades	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
Arco da Calheta			**1**				**1**	1		**1**	
Boaventura	1	**1**			1	1			**3**	**3**	
Calheta	**1**	2	5		1/**2**	**2**			1	**3**	
Camacha	**1**	4/**2**	**2**	1		**2**	**2**	2/**1**		**3**	1/**1**
Câmara de Lobos		**2**			1		3/**1**			**4**	1/**5**
Campanário		1/**1**	**1**	1/**9**	1/**2**	**1**	5	1	**1**	**1**	
Caniçal					1	**1**	1/**3**		1	**1**	
Caniço	**1**	**1**	4/**9**	1/**1**	2/**3**		**2**	4			
Curral das Freiras	1			1/**3**	1/**1**		**1**	7	**4**	**1**	4/**1**
Estreito					**2**	**1**	1	2	1/**1**	1/**1**	
Faial		**1**	**2**			1/**1**		1	1	15/**1**	
Funchal	14/**23**	1	1		1			**2**			1/**1**
Machico		**2**	**1**	4	2/**2**	**1**	1/**3**	1/**3**		**2**	6/**7**
Madalena do Mar			**1**				1/**3**	2			
Ponta do Pargo	1		**1**	1		1			**1**	**1**	
Ponta do Sol	1	**1**	3	1	**2**	**1**	1		**1**		1
Porto da Cruz	2	1/**1**		**1**		**1**	1/**1**	**1**	4		3
Porto Moniz		1		**1**		**3**		**1**	2/**2**		
Porto Santo				**1**		1/**1**		**1**	1/**7**		
Ribeira Brava		1/**3**	¼	7/**4**		1	1/**1**				**1**
Santa Cruz		**5**		**1**	**3**	**1**			**1**		**5**
Santana		**1**		½	6/**1**	3	**2**	**1**	5/**1**		1/**1**
Santo da Serra	**1**	1/**1**	**1**			4		**4**	1		
São Jorge		1					**1**	1	1	**1**	
São Vicente		1		**1**	**1**	3/**1**		1/**2**	**2**	**1**	**1**
Seixal	**1**							**1**		1/**1**	
Não respondeu	**2**	3/**8**	6/**7**	2/**6**	3/**11**	5/**13**	5/9	**13**	2/**6**	3/**5**	2/**7**

Tabela 2. Resultados da aplicação do teste perceptivo com destaque para as respostas predominantes, assinaladas a cinzento

Localidades	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
Arco da Calheta											
Boaventura											
Calheta											
Camacha											
Câmara de Lobos											
Campanário				10							
Caniçal											
Caniço											
Curral das Freiras											
Estreito											
Faial (Santana)										16	
Funchal	37				1		0	2			2
Machico			1						0		
Madalena do Mar											
Ponta do Pargo											
Ponta do Sol											
Porto da Cruz											
Porto Moniz											
Porto Santo											
Ribeira Brava						1					
Santa Cruz											
Santana		1								0	
Santo da Serra											
São Jorge											
São Vicente											
Seixal											

Tabela 3. Número de respostas do teste perceptivo válidas

Sucedeu algo semelhante para 9-IM identificado, por bastantes respostas, como sendo do Porto Santo, mas havendo quem não respondesse. Comparando os resultados do teste perceptivo (cf. tabela 2) com os que se esperariam, presentes na tabela 3, é claro que apenas 1-IF foi devidamente reconhecido por uma larga maioria (37 respostas) como pertencendo ao Funchal. O informante 4-IF foi identificado como proveniente do Campanário em 10 respostas e 10-IF como oriundo do Faial em 16. Para este último, também seriam consideradas válidas as respostas em Santana (cf. tabela 3). O restante número de respostas da tabela 3 foi insignificante. Muitos dos alunos que foram submetidos ao teste perceptivo sublinharam que apenas conseguiram identificar a proveniência de 1-IF. Houve também quem reconhecesse a voz de um falante por ser um conhecido seu (ficheiro 10-IF), o que não se esperaria que sucedesse e, contrariamente ao indicado, tivesse quebrado o desejado silêncio. Foi o único incidente registado por ter aplicado o teste simultaneamente. Além disso, e opondo-se à ideia generalizada, não parece mesmo nada fácil reconhecer, pelo falar, a origem dos falantes da RAM.

As perguntas seguintes prendem-se com o questionário que serve para compreender melhor a visão que os universitários têm do português falado na RAM. Quanto à segunda pergunta (**2- Será que, a nível linguístico, as localidades apresentadas têm algo de característico? Indique, sumariamente, o que considera característico de cada uma delas.**), registaram-se algumas respostas para às localidades abaixo indicadas, mas não houve nenhuma em 2.2 (**2.2- Outra. Qual?**). Apareceram citadas Boaventura, Calheta, Campanário, Caniço, Curral das Freiras, Faial, Ponta do Pargo, Ponta do Sol, Porto da Cruz, Porto Moniz, Santo da Serra, São Jorge, São Vicente e Seixal. Terão sido consideradas por terem o falar mais característico. O Funchal é a localidade mais identificada com o português padrão, apesar de esta opinião não ser unânime, pois há quem encontre marcas como o uso de diminutivos e a "troca" de "o" por "e"[8], por exemplo, em *chourice*/*chouriço*. Estranhamente, e sem qualquer justificação, houve quem considerasse que, no Curral das Freiras, a pronúncia é parecida com a do Funchal. A característica mais vezes registada para diversos pontos prende-se com a pronúncia "arrastada". Caniçal, Caniço, Porto Moniz e Porto Santo foram identificados por esta particularidade rítmica. A ditongação é um fenómeno reconhecido como típico no Arco da Calheta, em Machico e no Porto Santo. Outro fenómeno bastante assinalado é, novamente, o identificado como a "troca de "o" por "e". É curioso constatar que as características (cf. tabela 4) frequentemente apontadas estão, em larga medida, e numa primeira análise, relacionadas com dados supra-segmentais ligados à Prosódia[9] que, pelos vistos, serão mais perceptíveis ao ouvido: "cantam quando falam", "não pronunciam a última sílaba", "pronúncia arrastada", "prolongam muito a última sílaba", "prolongamento das vogais ao pronunciá-las", "tendência para prolongar algumas sílabas". O adjectivo

[8] Relativamente a este fenómeno considerado pela maioria como uma "troca" de vogais, avanço com uma hipótese a estudar posteriormente, por considerar que poderá não haver "troca", mas apenas uma apócope da vogal final. Parece que se ouve uma vogal, mas talvez não passe de impressão. Poderá, é uma hipótese que se coloca a título meramente teórico, não passar do prolongamento da articulação da consoante que permanece, após a apócope vocálica.

[9] Quanto a aspectos prosódicos madeirenses, está a decorrer o meu pós-doutoramento, intitulado *Estudo da variação prosódica madeirense no âmbito do AMPER (Atlas Multimédia Prosódico do Espaço Românico)* e inserido no Projecto AMPER-POR (ver http://www2.ii.ua.pt/cidlc/gcl/index.htm). Várias comunicações têm sido apresentadas sobre a prosódia madeirense, tendo a primeira ocorrido na Universidade de Aveiro, nas *I Jornadas Científicas AMPER-POR* (REBELO: 2007).

"arrastado" é, sem sombra de dúvida, o mais empregue para caracterizar a pronúncia de diversas localidades.

Localidades	Algumas características apontadas e respectivos argumentos
Arco da Calheta	Ditongos
Camacha	parece que cantam quando falam
Câmara de Lobos	vogais muito abertas/ pronúncia mais acentuada/ não pronunciam a última sílaba / usam "e" em vez de "o", como em "porco"/ diferente pelo vocabulário
Caniçal	pronúncia arrastada / prolongam muito a última sílaba
Caniço	pronúncia arrastada
Curral das Freiras	ainda com um português muito arcaico / com uma pronúncia parecida com a do Funchal
Estreito	acentuam muito as palavras como "festa", "rodoeste", "vertigens" / pronúncia arrastada e com muitos ditongos / pronuncia-se "s" como "x"/ os "is" são acentuados
Funchal	português padrão/ mais próximo da língua padrão/ mais fácil porque não é tão marcado/ mais correcto/ pronúncia pouco acentuada/ repetições como "então"/ uso de diminutivos/ troca de "o" por "e" como, por exemplo, em "chouriço"
Machico	perto do português padrão / terminam algumas palavras em "e" / mais sibilante/ usa-se "ei" em vez de "i", como em "prometeido", "Cristeina"
Porto Moniz	pronúncia arrastada
Porto Santo	pronúncia arrastada/ prolongamento das vogais ao pronunciá-las/ "porquiê" em vez de "porquê"/ tendência para prolongar algumas sílabas/ identifica-se facilmente porque é parecida com a de Machico
Ribeira Brava	engolem algumas sílabas
Santa Cruz	as palavras terminadas com "o" acabam por "e"
Santana	pronunciam para dentro/ carregam muito no "a"

Tabela 4. Algumas características linguísticas apontadas, no questionário, para determinadas localidades

As respostas às perguntas 3 (**3- Considera possível, a nível linguístico, reagrupar todas as localidades apresentadas, incluindo as que acrescentou, em áreas maiores por haver semelhanças entre elas? Justifique.**) e 3.1 (**3.1 Se respondeu afirmativamente, quantas áreas identificaria e porquê?**) foram muito variadas. Dividiram-se, no geral, em dois conjuntos: os que não consideram possível reagrupar as localidades maiores e os que consideraram que era possível. Houve uma tendência mais acentuada para a defesa da impossibilidade e as justificações apresentadas iam, nesse sentido: "não, porque todas as localidades têm expressões e pronúncias diferentes", "não, porque cada concelho tem a sua especificidade", "não, porque cada uma tem as suas características", o que vai no sentido de reconhecer cada localidade com características próprias. Do lado do sim, as justificações foram, por exemplo, as seguintes: "sim, porque parecem não ter grandes diferenças", "sim, pela disposição geográfica, "sim, porque há semelhanças em determinadas áreas", "sim; aliás, são todos muito parecidos", "sim, porque há expressões parecidas". Em 3.1, sugeriram algumas divisórias, revelando falta de consenso e opiniões divergentes. As divisórias propostas são apresentadas, sem, porém, considerar uma que defende a fronteira dos concelhos e, segundo a qual, haveria 11 áreas. Além desta, há outra que aponta em sentido inverso, defendo uma única zona, a da Região. Excluindo-as as duas, houve quem fosse levado a perspectivar as seguintes áreas, determinadas por orientações, aparente e exclusivamente, geográficas:

a- 2 áreas: interior/litoral; norte/sul; norte/sudeste+sudoeste

b-3 áreas: norte/centro/sul; Funchal+Caniço+Santa Cruz/ Câmara de Lobos+Estreito+Campanário+Quinta Grande+Curral/ Ribeira Brava+Ponta do Sol+Calheta+Arco da Calheta

c- 4 áreas: sudeste (de Machico ao Caniçal e do Funchal a Santa Cruz)/ /Câmara de Lobos (concelho)/sudoeste (da Ribeira Brava até a Ponta do Pargo)/ norte; norte/sul/Funchal/Santa Cruz – Machico; norte/sul/interior/litoral

d- 5 áreas: norte/sul/oeste/sudeste/Porto Santo[10].

Nesta delimitação dialectal, ninguém sugeriu duas áreas: Madeira e Porto Santo. É por demais evidente que se esqueceram dela nas respostas, embora seja comum considerar que o falar da pequena ilha se evidencia, sendo facilmente reconhecível. Aliás, a maioria das propostas procurou apenas subdividir a ilha da Madeira.

Houve algumas respostas para a pergunta seguinte (**4- Há alguma zona da Madeira que conheça melhor e que seja capaz de caracterizar a nível linguístico (vocabulário específico, expressões particulares, articulações características, etc.)?**). A que reapareceu com maior frequência foi Câmara de Lobos, localidade caracterizada pelo "uso exagerado de palavrões", por apresentar maior dificuldade na articulação das palavras ("os falantes costumam tirar letras às palavras ou acrescentar outras"), por ter vogais muito abertas e formas verbais que acabam com "-em". O Porto Santo apareceu num considerável número de respostas, sendo, como se disse, reconhecido por ter um sotaque característico. O Paul do Mar é perspectivado por ali falarem alto e terem expressões particulares. O Funchal é reconhecido por ser onde se encontra um maior cuidado no falar. O Porto Moniz é caracterizado devido ao vocabulário específico, o Porto da Cruz pela troca de "o" por "e" e Machico porque "as palavras parece que se tornam maiores, tendo uma pronúncia particular". É igualmente apontado São Roque, no Funchal, devido a um uso específico das formas verbais, por exemplo, usam "acabarem" em vez de "acabaram".[11]

Nas respostas às perguntas 5 (**5- Considera que, no Arquipélago da Madeira, se fala português com correcção? Justifique o seu ponto de vista?)** e 5.1 (**5.1- Se respondeu afirmativamente à pergunta 5, indique a localidade onde se fala melhor.**), surgiu, igualmente, uma divergência. Foi maior o número dos que defenderam que, no Arquipélago da Madeira, não se fala português com correcção. Foram evocados os seguintes motivos: "não, devido aos regionalismos"," não, porque dão erros", "não, porque acentuamos muito as palavras", "não, porque há muitas pessoas idosas pouco interessadas na correcção", "não, porque não é português correcto, devido à falta de instrução", "não, sobretudo, as pessoas de mais idade", "não, porque temos os nossos particularismos", "não, porque não colocamos bem os acentos nas palavras, ao falar", "não, porque temos problemas com a pronúncia dos verbos". Todavia, registaram-se algumas respostas afirmativas: "sim, porque o grau de instrução melhorou muito", "sim, porque há mais estudantes e menos analfabetos", "sim, sobretudo no Funchal", "sim, apesar do sotaque próprio". Portanto, as respostas variam segundo o perfil do estudante, visto que, apesar de haver quem reconheça um "sotaque próprio", também há quem entenda que se fala bem. A visão do falar autóctone como negativa e distante da norma prevalece sobre a que valoriza o próprio falar.

---

[10] Por acaso, o Porto Santo não surgiu nos ficheiros sonoros. Porém, todo o questionário girava em torno da RAM, estando, evidentemente, a pequena ilha incluída.

[11] Embora sejam estudantes universitários essencialmente da área das Humanidades, constata-se que as apreciações são, ou muito específicas, como é o caso das formas verbais, ou excessivamente gerais, como a observação relativa ao "tirar" e "acrescentar" letras (sons) às palavras.

À pergunta 6 (**6 - O que lhe parece mais característico no arquipélago: o vocabulário, a pronúncia, a construção das frases ou outra especificidade? Justifique.)**, uma larga maioria afirmou que o mais característico é a pronúncia, seguindo-se o vocabulário e a construção sintáctica. As justificações avançadas foram, por exemplo, "porque, se alguém falar, reconhece-se logo", "será única em Portugal[12]", "sobressai, se a compararmos com outras", "prolonga[13] a voz", "o uso excessivo do gerúndio e dos diminutivos", "há palavras como *semilha*", "há regionalismos". A pronúncia de Câmara de Lobos é vista como uma das mais acentuadas e marcadas.

Depois das respostas às perguntas que iam da 2 à 6, foi dada a possibilidade de voltar a ouvir todos os ficheiros (**7- Ouça de novo os onze ficheiros sonoros.**), retomando a audição e, com ela, o teste perceptivo, mas, como, depois de cada primeira audição, se ouviram de novo, quando desejado, ninguém os quis voltar a ouvir. Para o ficheiro mais característico (**7.1- Qual lhe parece mais característico da região? Indique o número dele.**) e a tentativa de avançar uma explicação (**7.2- Tente explicar por que razão o destaca dos restantes?**), além de haver respostas que declararam que todos o são, foram apresentados os seguintes: 1-IF (porque "é a capital do Funchal", porque "é aquele com que lido diariamente" e porque "as palavras usadas são características da zona"), 7-IF ("pelo sotaque, destaca-se dos restantes"), 9-IM ("pronúncia particular"), 10-IF ("destaca-se por ser fechado, tradicional e usar certos termos do calão") e 11-IF (porque "espelha a pronúncia madeirense", "o *lh* é característico") e porque "há maior ênfase nos *ei* e *ui*"). Como característica englobante da pronúncia regional (**8- Como caracterizaria a pronúncia regional, globalmente?**), surge a substituição de "o" por "e", a "tendência para fechar as últimas sílabas", a "pronúncia com muitos ditongos". A adjectivação predomina, ao procurar destacar particularidades da pronúncia: "é engraçada", "é má, mas é nossa e temos de viver com ela", "muito má", "variada", "bastante diversificada", "carregamos muito nas vogais e utilizamos muitas vogais abertas". Uma das observações salientadas (**9- Observações**) evidencia que houve dificuldades em identificar a origem geográfica dos falantes gravados, o que aponta para a minha ideia inicial, expressa antes de aplicar este teste, e contradiz a generalizada pelos falantes autóctones. Assim, não é evidente, nem fácil, reconhecer pelo simples falar, sem dados extra-linguísticos, a proveniência geográfica dos falantes da RAM. Ficou bem patente, na tabela 2, a divergência de opiniões.

3. Conclusão

Lindley Cintra, depois de considerar três traços para caracterizar a variedade regional madeirense, sublinhou que estes não recobririam a totalidade da Madeira, embora destacasse a palatalização de [l] precedida de [i] como, provavelmente, um dos mais gerais. Além disso, enumerou outros fenómenos que se encontrariam ou numas zonas ou noutras. Contudo, não estabeleceu áreas dialectais. Acabou por considerar o caminho próprio dos dialectos madeirenses, inovadores face aos dialectos continentais. Esta possibilidade de haver variação linguística consistente e a ideia generalizada de se identificar com facilidade um falante de determinada zona da região motivaram a aplicação de um pequeno teste perceptivo a par de um questionário sobre a visão do próprio falar a estudantes universitários.

---

[12] Aqui, é perspectivada sem variação.
[13] Remete para a "pronúncia arrastada".

Os onze ficheiros que constituem o material de base do teste podem ser, geograficamente, reagrupados em três grandes zonas que, de acordo com o que se sabe de momento, também não correspondem a áreas dialectais: Funchal (1-IF, 5-IF, 7-IF, 8-IF e 11-IF), Este do Funchal (2- IF, 3- IF, 9- IM e 10- IF) e Oeste do Funchal (4- IF e 6- IF). Todos contêm marcas que os identificam como sendo madeirenses. Sintetizam-se os resultados. Ao comparar os obtidos e os espectáveis, só três ficheiros foram os mais acertadamente identificados: 1-IF do Funchal com 37 respostas certas, 4-IF do Campanário em 10 respostas e 10-IF do Faial com 16. Além disso, no questionário, o Funchal é considerada, por bastantes estudantes, como a única localidade da região onde se fala português padrão, mas o número dos que consideram que, no Arquipélago da Madeira, não se fala português com correcção foi considerável. A pronúncia "arrastada" é tida como característica mais marcante de diversos pontos. Não será por acaso que uma larga maioria reconheceu a pronúncia como o elemento mais característico, seguindo-se o vocabulário e a construção sintáctica. São destacados dados supra-segmentais como típicos do Português falado na região. A Prosódia merecerá, como é evidente, ser estudada. Numa tentativa de identificação de áreas dialectais, embora houvesse quem considerasse tal tarefa impossível, surgiram várias propostas, todas elas com fundamentos geográficos. Assim, identificaram 2 áreas, 3 áreas, 4 áreas e 5 áreas, sem perspectivarem a dualidade Madeira/Porto Santo, que muitas vezes distinguem intuitivamente.

A convicção tida antes de aplicar este teste, e que é contrária à expressa pelos falantes autóctones, é reforçada neste trabalho. Sem elementos extra-linguísticos, e exclusivamente com o discurso, é complexo reconhecer a proveniência geográfica dos falantes da RAM. A fim de comprovar, de novo, esta perspectiva, o mesmo teste e questionário serão aplicados a outros nativos, que não sejam estudantes universitários, mas que também tenham a convicção de identificar a origem geográfica de falantes do arquipélago pelo discurso. Do confronto dos dados, poderão surgir informações pertinentes para delimitar possíveis áreas dialectais e contribuir para o aprofundamento do estudo do Português falado na Região Autónoma da Madeira.

Referências bibliográficas

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley (1995). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa.

CINTRA, Luís Filipe Lindley (2008). «Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro Geral dos Dialectos Galego-Portugueses», 26/12/1990, texto manuscrito, apresentado por João David Pinto Correia, no II Congresso de Cultura Madeirense, no Funchal, e transcrito, com algumas alterações, sob o título «Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro dos Dialectos Galego-Portugueses», in *Cultura Madeirense. Temas e problemas*, José Eduardo Franco (coord.). Campo das Letras, pp. 95-104.

CRUZ, Maria Luísa Segura da e SARAMAGO, João (Centro de Linguística da Universidade de Lisboa) (1999). «Açores e Madeira: autonomia e coesão dialectais» in *Lindley Cintra. Homenagem ao homem, ao mestre e ao cidadão*, Isabel Hub Faria (org.), Lisboa, Edições Cosmos – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 707-738.

NUNES, Naidea Nunes (1998). «Os "dialectos madeirenses" e a História da Língua Portuguesa», in *Livro de Comunicações do Colóquio Culturas de Periferias Insulares*, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, Colóquio inserido na XXIV Feira do Livro e da Comunicação na cidade do Funchal, 81-89.

REBELO, Helena (2007). «O Arquipélago da Madeira no Projecto AMPER-POR», in *Actas das I Jornadas Científicas AMPER-POR (Atlas Multimédia Prosódico do Espaço Românico)*, Lurdes de Castro Moutinho e Rosa Lídia Coimbra (org.), Aveiro, Univer-

sidade de Aveiro, Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, FCT, pp. 39-54.

_____ (2005). *O Falar do Porto Santo. Contribuição para o Estudo do Vocalismo e Algumas Considerações sobre o Consonantismo*, tese de doutoramento inédita, apresentada à Universidade da Madeira.

_____ (2005-2006). «A Caminho do Brasil: a Madeira. Situação Actual da Língua Portuguesa na Ilha da Madeira», in *Xarabanda Revista*, nº 16, Funchal, Associação Musical e Cultural Xarabanda, pp. 64-73. Texto apresentado no Congresso Internacional intitulado 500 Anos de Língua Portuguesa no Brasil, realizado na Universidade de Évora, de 8 a 13 de Maio de 2000.

Ernesto Guerra da Cal na dupla estratégia de um acordo ortográfico para a lusofonia e a restauração da língua da Galiza

Joel R. Gômez
Grupo Galabra-USC

Palavras-chave: Guerra da Cal, galego, português, Intersistema lusófono, Acordo Ortográfico
Resumo: Este trabalho documenta uma dupla estratégia de Ernesto Guerra da Cal: aproximar o idioma galego ao intersistema lusófono, na esteira do defendido pelo movimento histórico do Galeguismo, por valorizar que a língua conhecida como Galego-Português na Idade Media continuava a ser comum; e trabalhar por atingir um Acordo Ortográfico para a Lusofonia. Essa actuação torna à actualidade, perante acontecimentos como a ratificação do Acordo Ortográfico por quatro países aderidos à CPLP, e pelo interesse na Galiza nesta instituição supranacional.

Ernesto Guerra da Cal (Ferrol, 1911-Lisboa, 1994) ocupa uma posição central no queirosianismo, e no Campo Literário conseguiu alargado reconhecimento[1]. De outros âmbitos em que trabalhou merece destaque a sua labuta em prol da língua da Galiza e do intersistema lusófono. Esta produção tem especial interesse e actualidade, pelo que parece próximo vigoramento do Acordo Ortográfico para a Língua Portuguesa; e por movimentos realizados na Galiza na esfera da CPLP, que parece possam abrir novos caminhos e perspectivas na esteira dos seus posicionamentos.

1. Ortografia, reportório e identificação nacional

A ortografia é um reportório central para a identificação de uma comunidade. Na Galiza e no intersistema lusófono está regulamentada e legitimada pelos governos e os parlamentos. Uma proposta de modificação pode realizá-la uma Academia ou outra instituição, uma associação não governamental, mesmo pessoas concretas[2]. Mas, para ser efectiva, deve ser utilizada com normalidade pela população, e isso só se consegue através do ensino e do uso na vida pública, que fazem que a comunidade assuma essa escrita. De não existir um acordo, pode persistir a luta entre várias opções.

Seguindo Even-Zohar (1999: 31 e 33) "para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un *repertorio* común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una *institución* y por un *mercado* que permita su transmisión". Esse reportório deve estar *disponível*, a sua utilização ser legítima e "las condiciones de tal legitimidad son generadas por la institución en correlación con el mercado", acrescenta. Esta formulação permite esclarecer a evolução dos conflitos que se estão a dar as últimas décadas na Galiza e no inter-

[1] Outros trabalhos (v. gr., Gômez, 2002a e 2002b) ocupam-se mais especificamente dos reconhecimentos nesses dous campos e da sua repercussão internacional.
[2] No caso galego teríamos as de Montero Santalla (1979); as legitimadas pela "Xunta de Galicia" (AA. VV., 1980 e 1983: a de 1980 elaborada por uma Comissão, promovida pelo Governo Autonómico, que presidia Ricardo Carvalho Calero, Catedrático de Língua e Literatura Galega da USC; e em 1983 o Governo Autonómico legitimou nova proposta do Instituto da Língua Galega da USC, assumida pela Real Academia Gallega.); ou a da Associaçom Galega da Língua (Souto Cabo et alii, 1989).

sistema lusófono a respeito do reportório ortográfico. "Cualquier especificidad es histórica", escreve Shelly Yahalom (1999: 99), e assinala (Yahalom, 1999: 99-100): "La capacidad de un sistema cultural para producir constantemente nuevos modelos (capacidad que le abre posibilidades de evolución y, así, adaptación y de supervivencia) proviene principalmente de dos de sus rasgos característicos: la *complejidad* y la *apertura*". Outro representante da Teoria dos Polissistemas defende que (Robins, 1999: 281) "la identidad es siempre un concepto dinámico, con un equilibrio muy frágil".

Produto, reportório, historicismo, novos modelos, evolução e identidade são conceitos a valorizar para compreendermos o que acontece na Galiza e no intersistema lusófono no respeitante à luta ortográfica, e para enquadrar a actuação de Da Cal.

2. As lutas linguísticas na Galiza e no intersistema lusófono

O exílio em Nova Iorque, iniciado em 1939, propiciou que Da Cal exercesse a docência universitária das línguas e as literaturas ibéricas[3], especializando-se em português. Através dessa dedicação implicou-se em lutas para conseguir que a língua galega tivesse um reconhecimento que lhe negava a ditadura franquista; e nas que se travavam entre Portugal e o Brasil por atingir a preeminência ortográfica[4]. Isto faz que na década de 40 encontremos publicações (Da Cal, I/IV-1945) em que demanda materiais para o melhor desenvolvimento dos estudos lusófonos, nas quais faz referência ao desencontro ortográfico luso-brasileiro; e que principiasse a publicar poesia galega (Da Cal, 1946b) em Nova Iorque. Iniciava assim uma dupla estratégia que visava promocionar a língua e a literatura portuguesa, objecto preferente dos seus cursos na New York University[5] (NYU), e revindicar a sua visibilidade[6] nos EUA; e contribuia para a restauração da língua da Galiza[7].

---

[3] Com o termo "intersistema" denomina-se um conjunto de povos e comunidades que partilham reportórios comuns. O lusófono está integrado pelos países adscritos à CPLP, que usam o português e identificam reportórios como v. gr. Camões, o Infante Dom Henrique ou Vasco da Gama. Na Galiza a questão apresenta-se complexa: há quem defende a pertença ao intersistema hispânico; mas também quem a integra no lusófono. Diversos grupos e pessoas, já desde o século XIX, defendem um passado histórico comum em que a língua internacionalmente conhecida como Galego-Português na Idade Média continua a ser basicamente a mesma à das restantes comunidades do intersistema lusófono; porém, outros colectivos e individualidades negam-no, dando-se uma luta entre ambos os posicionamentos.

[4] O volume de AA. VV. (2006), sobretudo o capítulo "Os precursores da CPLP" nas pp. 31 e seguintes, esclarece entraves que empeceram esse entendimento no século XX.

[5] A respeito de iniciativas anteriores favoráveis ao intersistema lusófono nos EUA, é muito provável que Da Cal tivesse intervido, embora nem sempre fosse possível documentá-lo. Vale a pena lembrar a proposta de William Berrien (III-1942), da Rockefeller Foundation, quem reconhecia a precariedade dos estudos portugueses nos EUA e reivindicava planos a longo praço para investigar as relações entre as culturas de Portugal, Brasil e Galiza, bem como a necessidade de prestar atenção ao século XIX português; a constituição, na década de 40, de um grupo dedicado à (Allen Jr., J. H. D., 1942) língua e à literatura da Galiza, Portugal e o Brasil na Modern Language Association of America; ou que em 1944 a American Association of Teachers of Spanish ampliasse o título corporativo acrescentendo "and Portuguese" e que a sua revista, *Hispania*, mudasse a capa e passasse a figurar nela o lema "devoted to the interest of the teachings of Spanish and Portuguese", acrescentando as duas últimas palavras. Documenta-se o relacionamento de Da Cal com Berrien; e a sua participação nessas associações profissionais dos EUA. Deve-se pois supor que promocionou, de maneira individual ou em grupo, essas mudanças favoráveis para os interesses do intersistema lusófono.

[6] Numa entrevista concedida à imprensa brasileira (Sem Autor, 17-IV-1959), Da Cal assinalava entre os factos salientáveis da sua trajectória como o professor Barlow, por influência sua, tinha mudado o nome do Departamento para "de Espanhol e Português" na NYU, quando antes era só de Espanhol.

[7] No seu labor profissional divulgava a literatura galega para o intersistema anglófono e frisava (Da Cal, 1946a) a origem comum da língua da Galiza e Portugal e a pertença ao mesmo intersistema.

Em trabalhos anteriores (Gômez: 2002a, 2006, 2007a, e 2007b) tenho-me ocupado do pendor de Da Cal para o intersistema lusófono e de como defendia uma aproximação da língua galega à de Portugal e do Brasil, como era a tradição do Galeguismo[8] e entre os exilados[9]. Aquela dedicação à Galiza e aos estudos luso--brasileiros confluirão, e a "Nota Prévia" ao seu estudo *Lengua y Estilo de Eça de Queirós* (LEEQ) começava com este significativo parágrafo (Da Cal, 1954: VII):

> Este estudo é obra de amor. Um amor já antigo. Amor que me levou, muito cedo na minha vida, a internar-me com uma curiosidade gozosa pelas verdes veigas e as praias sonoras da literatura portuguesa –que representaram para mim um assombrado encontro com o meu próprio espírito, uma inesperada descoberta da minha verdadeira intimidade. Portugal era o desenvolvimento cultural, pleno, da minha Galiza natal. Era o que a Galiza deveria ter sido se as vicissitudes e os caprichos da História não a tivessem transviado do seu destino natural, deturpando a sua fisionomia espiritual, quebrando a sua tradição, impondo-lhe formas de cultura alheias, estranhas ao seu carácter.

Quer dizer: Da Cal identificava-se na cultura portuguesa como galego, assumindo-a como própria, e defendia a pertença da Galiza ao intersistema lusófono.

3. A produção orientada para conseguir modificações no reportório

A profissão outorgou-lhe projecção académica, e que atingisse responsabilidades que lhe permitiam materializar aquelas duas linhas de interesse estratégico. Entre 1955 e 1957 foi designado *chairman* do comité de bibliografia e investigação da Secção I da Modern Language Association of America, dedicada a "Galicia, Portuguese and Brazilian Literatures", o que lhe ofereceu a oportunidade de trabalhar em conjunto pelas três literaturas, integrando a galega com normalidade. Entre 1956-1960 participou no *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho. Foi por causa dele[10] que a Galiza se incluiu nesse repositório, ombreando em igualdade. Nunca as letras galegas tiveram tratamento de tanto destaque e tão favorecedor da sua internacionalidade[11]. Em 1957, com ensejo de participar no Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros de

---

[8] Entendemos aqui "Galeguismo", como Samartim (2005: 10) "movimento de reivindicaçom da indentidade diferenciada da Galiza [...]. Quando este movimento vise a reivindicaçom política da Galiza como ente nacional diferenciado dum referente de oposiçom identificado com o par Castela/Espanha, estaremos falando de *nacionalismo*, umha das várias ideias possíveis de galeguismo".

[9] Na década de 40, Castelao, líder central do Galeguismo, reage favorável à confluência do galego com o português: No volume *Sempre em Galiza* (1944), afirmava (Castelao, 1961: 33, cita-se segundo a 2ª edição): "O galego é un idioma estenso e útil porque –con pequenas variantes– fálase no Brasil, en Portugal e nas colonias portuguesas". Em carta a Sánchez Albornoz, resposta à que este produtor espanhol lhe enviara após a recepção de um exemplar de *Sempre en Galiza*, afirma Castelao (cita-se segundo a reprodução dessa epístola em Carvalho Calero, 1989: 91): "Yo deseo que el gallego se hable tan bien como el castellano, y el castellano tan bien como el gallego. Deseo, además, que el gallego se acerque y confunda con el portugués, de modo que tuviésemos así dos idiomas extensos y útiles".

[10] Coelho convidou Da Cal para participar nesse projecto por meio de epístola datada aos 20-IV-1955. Aos 20-I-56 e 9-II-1956 Coelho ofereceu ultimatum para que enviasse os primeiros artigos, ou "renunciarei definitivamente a incluir a literatura galega no Dicionário (o que deveras lamento)". Nova carta de Coelho, de 20-II-1956, confirma que "Recebi os seus três primeiros artigos e muito lhos agradeço. Estão óptimos". Aos 12-III-1956, 11-IV-1956, 23-IV-1956, 2-V-1956 e VI-1956 confirma a recepção de vários trabalhos e solicita outras ajudas de Da Cal.

[11] Um reconhecimento que continuou nas diferentes reedições desse *Dicionário de Literatura*, e que se mantém no século XXI na última actualização, em 2003.

Lisboa, estabeleceu contactos com a Galiza e com produtores literários e de outros campos do intersistema lusófono, com ambas as duas finalidades.

Em carta que encaminha do Rio aos 15-XI-1958, Manuel Rodrigues Lapa informa Francisco Fernández del Riego, nome principal do Galeguismo, (Lapa, 2001: 136):

> A inesperada visita que tive ontem de um professor galego, Guerra da Cal, residente nos E. U., tornou forçosa esta carta de hoje. Que rapaz admirável: belo tipo físico, sentimento transbordante de galeguidade. [...] Pensa ele, e muito bem, que devíamos fazer uma reunião entre portugueses, brasileiros e galegos, para lançar as bases de uma reforma ortográfica.

Assim ficou espelhado também em depoimentos que realizou à comunicação social brasileira[12]: assinalava a necessidade da adesão da Galiza ao intersistema lusófono, e da maior integração cultural dos diferentes povos que o conformavam, para o qual via a aproximação ortográfica como elemento central.

Em Dezembro de 1958 inaugurou-se o Instituto Brasileiro na NYU. Também visara, sem sucesso, que fosse Luso-Brasileiro, aspirando a conseguir um Instituto Português que complementasse aquele primeiro centro nova-iorquino[13]. Em 1959 foi apresentado como poeta galego no Brasil[14], e publicou o primeiro livro de poesia, *Lua de Alén Mar* (LAM), em que justificava a adopção da grafia portuguesa, de jeito inovador na Galiza da após-guerra. Afirma (Da Cal, 1959: 14):

> O verdadeiro meridián espiritoal da Galiza pasa por Lisboa e polo Rio, e canto antes reconheçamos esta verdade, antes se abrirán à nosa antiga voz recuperada as posibilidades de ecoar fóra dos restritos confíns comarcaes nos que nos estamos pechando, cegos às vastas perspeitivas que temos diante dos olhos.

A nota tinha como alvo atingir os produtores galegos, que se desenvolviam com muita dificuldade na altura por causa da censura e outros entraves que lhes impunha a ditadura franquista, e alertá-los da conveniência de virar o rumo da ortografia[15].

---

[12] O *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro assinala em notícia de capa (Sem Autor, XII-1958: 1): "Ernesto Guerra da Cal, galego de nascimento (mas antifranquista por sua vocação democrática), tem pronto para publicação um livro de versos galegos. Nesse livro, fará êle a inovação de utilizar uma ortografia bàsicamente portuguêsa, uma vez que a que se adota atualmente entre os escritores galegos, não corresponde mais às necessidades de representação do idioma da Galiza e de certa maneira constitui um sério obstáculo à compreensão dos textos. A nova ortografia galega é uma das preocupações atuais do professor Guerra da Cal". Ou no *Jornal do Brasil*, onde se afirma que (Trota, 7-XII-1958: 1) "Seu sonho é a integração, pelo menos cultural, da Galiza, de Portugal e do Brasil".

[13] Era uma aspiração razoável, pois o Governo Português tinha-lhe prometido que em Setembro de 1959, para o novo curso académico, financiaria a incorporação de um docente (foi Américo da Costa Ramalho), além de enviar materiais didácticos para o ensino do português na NYU (também confirmada).

[14] Na revista *A Ordem* (Da Cal, IV-1959) publicou o poema "Serán mística"; no *Diário de Notícias* de Salvador (Da Cal, VIII-1959) divulgou-se "Colóquio", também difundido num programa especial editado com ensejo do IV Colóquio Internacional dos Estudos Luso-Brasileiros celebrado nessa cidade (a notícia desse jornal indicava que aquele poema fora recitado pouco antes na Academia Brasileira de Letras); e no Rio o *Jornal de Letras* (Da Cal, IX-1959) difundiu outra composição sua.

[15] Na recepção desse poemário, a inovação ortográfica de Da Cal foi advertida por vários críticos, como Vicente Risco, Ramón Lourenzo, Manuel Rabanal e outros: ao respeito vale a pena consultar o trabalho de Carlos Durão (1991: 15-28). Também houve reacções, posteriores, muito contrárias, como a de García Barros (1965), que evidenciam a luta ortográfica na Galiza.

Em 25 de Dezembro de 1960, agradece por carta José Rubia Barcia, outro exilado galego, e hispanista e lusitanista nos EUA (na UCLA), que preparava novo livro de poesia, e que "Quizas lo publique en Galicia, o en Buenos Aires o en Rio. Tiendo a inclinarme hacia lo último, pues creo que nuestras letras galaicas deben buscar el integrarse en el mundo luso-brasileiro"[16]. Quer dizer: também em epístolas Da Cal tentava incidir em favor da integração da Galiza no intersistema lusófono, influindo em produtores de relevo pela posição que ocupavam, como Rubia Barcia. O mesmo acontecerá em 23 de Março de 1961, em carta para Camilo José Cela, em que assinala:

> Yo creo que los escritores gallegos tenemos la ventaja –que no tienen los catalanes– de poder acudir, en la reconstrucción de nuestra lengua literaria, al acervo de un idioma más que hermano, en busca de enriquecimiento léxico. En fin de cuentas el portugués no es sino lo que el gallego habría sido de no haber quedado interrumpido su desenvolvimiento histórico-literario por un paréntesis de silencio escrito y cultural –y por lo tanto de dialectización de casi cuatro siglos. Creo que es mucho más legítimo –y mucho más biológico– lingüística y artísticamente, recurrir a la fuente viva, rica y natural de allende el Miño que a la artificial resurrección de vocablos muertos, tanto en nuestra tradición como en la lusitana, –o lo que es peor, a la nueva intervención o hibridación galaica de voces castellanas– como vemos a menudo.

Tentava assim convencer a quem na altura era já um vulto central no campo literário da Espanha, procurando ganhar em Cela um aliado para aquela causa. Em 1962 participou num simpósio de estudos luso-brasileiros, em Madison, orientado para discutir da promoção do intersistema lusófono no ensino dos EUA. Da Cal proferiu palestra sobre "O Renascimento galego contemporâneo", publicada na *Luso-Brazilian Review* dois anos após, em que afirmou (Da Cal, 1964: 18):

> Se já não cabe duvidar da vitalidade da cultura galega renascida, é evidente que de maneira totalmente natural ela tenderá a reintegrar-se mais e mais às suas irmãs portuguesa e brasileira.[...] não quero deixar de exprimir a enorme satisfacção, que me produz, como escritor galego e modesto luso-brasileirista, ter sido convidado a falar nêste simposium acerca de tema que me é tão caro. E quero agradecer [...] não apenas o convite, mas também o facto –aliás, também reconhecido pela Modern Language Association of America– que o convite implica, a saber: que a Galiza faz parte do mundo cultural luso-brasileiro.

Esta declaração reafirmava o que tinha propugnado com antecedência, nos ámbitos profissional, investigador e literário. Pela primavera 1963 editou *Rio de Sonho e Tempo* (RST), em que insistiu no uso de uma ortografia de aproximação à portuguesa. Este segundo poemário leva "Limiar" de Ramón Otero Pedrayo, figura central do Galeguismo. Da Cal é indigitado de (Otero Pedrayo, 1963: 14) "mestre da nova Galeguidade [...] um dos millores representantes do esprito de Coimbra e Compostela, da frol oicidental da cultura galaico-portuguesa".

---

[16] Acrescenta nessa epístola: "Tuve en Rio la gran alegría de que Bandeira me felicitase por *Lua* y me dijese que tiene lista para publicación una larga impresión del libro. Te adjunto una copia del Poema que fue premiado en Guimarães en el Premio Rosalía de Castro". Bandeira (21-XII-1960), com efeito, publicou sobre o poemário dacaliano um trabalho crítico. A respeito do prémio Rosalia de Castro foi-lhe outorgado (Da Cal, 1960) em junho de aquele ano.

Em Setembro de 1963, na seqüência do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em Coimbra, defendeu (com o açoriano Machado da Rosa, e com os brasileiros Celso Cunha e Pedro Calmon) a proposta de um "Centro de Documentação e Informação da Língua Portuguesa Contemporânea". Com tal ensejo Celso Cunha insistiu na (AA. VV., 1968: 361) "necessidade de simplificações ortográficas que permitam uma alfabetização mais rápida" bem como "a conveniência de uma uniformização ortográfica que, sem prejuízo de ocasionais diferenças fonéticas (unidade na diversidade), apresente uma grafia única do português de Portugal e do Brasil"[17]. A proposta não prosperou, mas movimentou muitas gestões nos anos posteriores, e mesmo duas décadas mais tarde emergerá para a actualidade[18].

Em 1964 Da Cal transfere-se para a City University of New York. Essa mudança reforçou os estudos luso-brasileiros, com o apoio da Fundação Calouste-Gulbenkian, que financiou uma cadeira, além de promocionar uma fraternidade[19] de especialistas, com o fim de aproximá-los e promover um maior desenvolvimento dos repórtórios respeitantes ao intersistema lusófono nos EUA.

No *Diário de Lisboa*, Urbano Tavares Rodrigues entrevistou Da Cal[20]. Ao perguntar-lhe sobre a afirmação em LEEQ de ser Portugal "desenvolvimento pleno da Galiza no plano cultural", defende a "identificação literária do galego com o português" e responde Da Cal (Rodrigues, 20-I-1971):

> Já escrevi poemas em galego. Hoje faço-os em português. A língua portuguesa tem um destino ecuménico e universal. Ora o meridiano espiritual da Galiza passa por Lisboa e pelo Rio de Janeiro. Eu, que acredito no futuro federal da Espanha, vejo a projecção da personalidade histórica da Galiza numa viragem linguística.

Alude Rodrigues ao prólogo de Otero Pedrayo de RST, respondendo Da Cal que não se aceitava mestre da nova galeguidade e que não pensava "estar a trai-la [a galeguidade], mas a acrescentá-la, a enriquecê-la, ao escrever poemas em português". Em 1973 *Colóquio Letras* publicou um trabalho de Rodrigues Lapa que provocará longa polémica e se constituirá em referente a respeito da luta ortográfica da língua da Galiza. Nesse estudo, intitulado "A recuperação literária do galego", Lapa propõe que o galego se insira no intersistema lusófono. Assinala Da Cal como escritor e "cidadão do mundo" que levara à prática aquele ideario: julga Lapa que "justamente" o chamou de "mestre da nova Galeguidade" Otero Pedrayo, e cita por extenso a nota que Da Cal incluira em LAM. Referindo-se a esse texto, conclui (Lapa, VII-1973: 14):

> Como se vê, a nossa longa explanação não fez mais do que glosar e concretizar o pensamento dum prestigioso escritor galego, hoje medianeiro autorizado entre a Galiza, Portugal e o Brasil, em cujo porvir cultural acredita religiosamente. [...] E é quase um milagre ter sido um escritor galego, superiormente apetrechado, o primeiro a dar a esta ideia a forma justa e concreta por que todos esperávamos. Assim seja, pois.

---

[17] Nas *Actas* recolhe-se (AA. VV., 1968: 362): "Um dos comentários mais enérgicos e bem fundamentados a respeito da necessidade de uma política comum luso-brasileira do idioma foi o do Prof. Ernesto Da Cal, ao apontar o exemplo da Espanha que ainda recentemente se ocupou desse grave assunto na área do espanhol em congresso reunido em Madrid".

[18] Lindley Cintra (1983) reivindicará a necessidade desse centro vinte anos mais tarde; e em 1983 também foi aprovada uma proposta para apoiar de novo a sua constituição no *Congresso sobre a situação actual da língua portuguesa no mundo* (Pontes, 1985).

[19] Trata-se da Phi Lambda Beta, a "Portuguese National Honor Fraternity".

[20] Apresenta Da Cal como "uma espécie de pioneiro do ensino do nosso idioma na América do Norte".

Lapa assinala ter sido Da Cal, um galego, quem iniciou esse caminho de reintegração, e alerta de estar no certo, e o que se deveria seguir para o idioma[21]. Na longa polémica que propiciou esse artigo Da Cal não participou. Mas numa recensão publicada na revista galeguista *Grial* sobre a edição das *Cantigas de Pero Meogo* preparada por Leodegário A. de Azevedo Filho, conclui que aquele "belo estudo" evidenciava o interesse no Brasil pela produção escrita que se encontrava na origem da língua comum, afirmando (Da Cal, VII/IX-1975: 383):

> Porque Meogo, alto Poeta do século XIII, supón un acendramento deses vínculos do patrimonio común que no plano da cultura –língoa e esprito– ligan indisociábelmente o Brasil con Portugal e con a Galiza, pois ese Medioevo lírico fai parte desta lexítima heranza compartilhada polos tres Países irmaos.

Reafirmava assim a sua posição e advertia mais uma vez do interesse de arvorar uma posição comum desde a Galiza com o intersistema lusófono. Com a morte de Franco favoreceu-se um desenvolvimento da cultura galega, em que vingou a aplicação de uma ortografia para o galego oposta ao defendido por Da Cal. Ele aderiu o Reintegracionismo[22], onde encontrou acolhimento e respeito. Participará da actividade da Associaçom Galega da Língua e das Irmandades da Fala de Galiza e Portugal, principais representantes desse movimento; e de colectivos afins. Em 1985 publicou em Lisboa novo poemário, *Futuro Imemorial. Manual de Velhice para principiantes*, em que utilizou o português. Aquele produto ia acompanhado de um "Antelóquio indispensável", em que defendia (Da Cal, 1985a: 8):

> eu arrisco-me a reiterar o prognóstico, feito repetidamente por figuras várias de sucessivas gerações do nacionalismo galego, isto é: enquanto o português estiver vivo, o galego não pode morrer. Como não morreu, nem morrerá, o flamengo, cuja pervivencia é garantida pela contiguidade holandesa.

Após frisar o benefício que supunha para a Galiza a proximidade de Portugal, aventura que será no terceiro milenio quando se consiga a reintegração que almejava. Ainda em 1985 propiciou que produtores galegos, portugueses e brasileiros contribuissem no (Da Cal, 1985b) "Cancioneiro Rosaliano", editado em Portugal, em que reivindicava Rosalia de Castro como "poeta lusíada", e "trajou" em ortografía do português poemas dela, para favorecer a difusão entre o público lusófono.

Entre 1986-1990 presidiu a Comissão Galega pelo Acordo Ortográfico. Nessa entidade evidenciou como a preocupação que demonstrara pela necessidade de um acordo se convertia em prioridade nos finais do século XX, e assim se assumia por especialistas e numerosos grupos de pressão nas reuniões de 1986 (Rio de Janeiro) e 1990 (Lisboa). Conseguiu a presença de representantes galegos, na qualidade de

---

[21] Em 1974, na revista *Vértice*, Lapa publica "Duas atitudes face ao problema do galego", em que assinala que Da Cal "ilustra de modo brilhantíssimo o processo da integração", com o que de novo o colocava no centro da polémica ortográfica. Lapa afirma que o caminho para os galegos era, como fizeram Da Cal ou um século antes Francisco Añón, aprender o português para recuperar o galego.

[22] Para o conceito de Reintegracionismo segue-se Samartim, que o define como (2005: 34n): "a ideia de (re)inclusom da Galiza num intersistema cultural compartilhado com os espaços do sistema lingüístico comum conhecido internacionalmente por *Lusofonia*".

observadores, nessas reuniões[23]. Em 1991, com ensejo da reedição de LAM e RST, afirma numa "Nota preambular" (Da Cal, 1991: 51-52):

> quero reiterar aquí –com a voz mais clara e sincera de que sou capaz– o meu propósito de contribuir, na medida das minhas humildes forças, à campanha de '*re-galeguizar a Galiza, tornando-a o maís galaico-portuguesa possível*'. Porque acredito, a pé junto, que essa é a única âncora de salvação da nossa língua, esteio basilar da nossa identidade nacional ameaçada –pelos inimigos de fora e de dentro. [...] vou ver aparecer na amada Terra natal –*única* Pátria do meu espírito– esta minha já pálida *Lua* e este meu já cinzento *Rio*, desconhecidos para o público leitor das gerações mais novas, trajados agora com o vestido portugalego do resto da minha obra lírica. Isto é com a '*koiné*' do mundo universal da Lusofonia, à qual –seja qual for o destino que Deus venha a providenciar para a Galiza–, eu, pela LÍNGUA –que é o crisol da ALMA– pertenço.

Neste texto insiste em reconher-se patriota galego e, como tal, reivindica uma solução para a língua galega que passava pela integração plena na Lusofonia. Em Junho de 1994, pouco antes de morrer, datou o trabalho "Dois lusistas insólitos", em que relata como Fraga Iribarne, na altura presidente do Governo autonómico da Galiza, numa entrevista publicada no semanário *Expresso* (Da Cal, 1994: 190) "fechou as suas declarações com a afirmação de que todos esses projectos [em referência aos planos galego-portugueses do Eixo Atlântico] tornar-se-ão realidades vivas porque sempre *é melhor trabalhar com vizinhos imediatos que falam básicamente a mesma língua"*; e como Francisco Franco na entrevista com Salazar em Fevereiro de 1942, em Sevilha, utilizou o galego para obstaculizar o entendimento a Serrano Súñer, na altura ministro, e porque (Da Cal, 1994: 192) "teve consciência de que Salazar apreciaria favoravelmente a dispensa de intérprete e a mudança para o galego como um acto de aproximação amiga, como, aparentemente, de facto aconteceu" comportando-se assim Franco como (Da Cal, 1994: 192) "um lusista, '*avant la lettre*', mas lusista à mesma". Um trabalho, pois, em que de novo refere a actuação política como elemento decisório para atingir a reintegração galego--portuguesa; e em que reprova como Fraga e Franco, apesar de verificar na prática as vantagens do Reintegracionismo, promocionaram políticas contrárias ao mesmo.

O Acordo Ortográfico de 1990 só nesta altura parece ter possibilidades de prosperar: Brasil em 2004, e Cabo Verde e São Tomé e Príncipe em 2006 já o ratificaram; e Portugal une-se ao processo em 2008[24]. Aos 7 de Abril, na Assembleia da República de Lisboa celebrou-se uma Conferência Internacional/Audição Parlamentar, a que foram convidadas representações dos países de língua comum, entre elas duas da Galiza: da Associaçom Galega da Língua e da Associação Pró-Academia Galega da Língua Portuguesa. Os seus presidentes (Banhos, e Cristóvão, 7-IV-2008) citaram e reconheceram Da Cal como figura de destaque que tinha trabalhado e lutado por conseguir a integração da Galiza na Lusofonia; um acontecimento para o qual, segundo entendiam, se dava um passo para a frente importante com aquele

[23] Os membros da Comissão reconheceram que só foram aceites pela sua mediação, graças à sua autoridade perante a Academia das Ciências de Lisboa, de que era membro, e da Academia Brasileira de Letras. Da Cal mesmo foi dos pioneiros em utilizar aqueles Acordos.

[24] A imprensa noticiou já (Sem Autor, 22-VII-2008), alicerçando-se em informação da agência Lusa, que o Presidente Cavaco Silva tinha ratificado o texto, numa data significativa por ser nas vésperas da reuniom da CPLP agendada aos 24 e 25 desse mês em Lisboa.

convite oficial por parte da Cámara Parlamentar portuguesa, que ratificou o Acordo aos 16 de Maio.

4. Conclusão

O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa é mais um produto, elaborado por uma série de especialistas, mas que para impor-se deveu ultrapassar numerosas resistências nos últimos 18 anos, consequência de lutas entre grupos com interesses diferentes, muitas delas ainda vivas em Portugal. Esse Acordo Ortográfico não prosperará até que o Campo do Poder Político, através das suas instituições oficiais, que têm poder de imposição, se impliquem para que vigore, como defendia Da Cal.

No caso do galego, por enquanto, o processo para atingir a reintegração continua vivo, mas terão de se implicar as instituições do Campo do Poder Político[25]. Da Cal continua como referente central para o Reintegracionismo.

5. Referências bibliográficas citadas

AA. VV., (1968), *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Actas. Volume V*, Coimbra: Universidade de Coimbra

_____ (1980), *Normas ortográficas do idioma galego*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (1983), *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego (Instituto da Lingua Galega-Real Academia Galega)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia,

_____ (2006), *Pensar, Comunicar, Actuar em Língua Portuguesa. 10 anos da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa)*, Lisboa: CPLP.

ALLEN Jr., J. H. D, (III-1942), "Portuguese Studies in The United States", *Hispania*, Vol. 25, pp. 94-100.

BANDEIRA, Manuel, (21-XII-1960), "Um poeta galego", *Jornal do Brasil*, p. 3.

BANHOS, Alexandre, (7-IV-2008), "Depoimento na Conferência Internacional/Audição Parlamentar celebrada na Assembleia da República de Lisboa sobre o Acordo Ortográfico" (texto policopiado).

BERRIEN, William, (III-1942), "The future of Portuguese Studies", *Hispania*, Vol. 25, pp. 87-93.

CARVALHO CALERO, Ricardo**,** (1989), *Escritos sobre Castelao*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

CASTELAO, A. D. Rodríguez**,** (1961), *Sempre en Galiza*, Buenos Aires: As Burgas, (2ª ed).

CINTRA, Luís Filipe Lindley, (1983), "Présence et problématique actuelle de la langue portugaise dans le monde", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XX, pp. 207-223.

COELHO, Jacinto do Prado, (20-IV-1955; 20-I-1956; 9 e 20-II-1956; 12-III-1956; 11 e 23-IV-1956; 2-V-1956; VI-1956), "Cartas a Ernesto Guerra da Cal", Nova Iorque, Arquivos de The Hispanic Society of America (epistolário inédito).

_____ (1956-1960, dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, *Galega e Brasileira*, Porto: Figueirinhas (última actualização: 2003).

CRISTÓVÃO, Ângelo, (7-IV-2008), "Depoimento na Conferência Internacional/Audição Parlamentar celebrada na Assembleia da República de Lisboa sobre o Acordo Ortográfico" (texto policopiado).

DA CAL, Ernesto Guerra: (I-IV-1945), "*Brazilian Portuguese from Thought to Word*" e *"A Graded Work Book of Brazilian Portuguese*", *Revista Hispánica Moderna*, Vol. XI, pp.106-107.

[25] Dirigentes da CPLP reconheceram (J. G. 9-IV-2008; e Sem Autor, 11-VII-2008a e 11-VII-2008b), como em datas recentes o Governo da Galiza se interessou da possibilidade de adesão a esta instituição supranacional. Algo parece mover-se para que se possa fazer realidade a hipótese a que se referia Da Cal (1985a) no "Antelóquio Indispensável".

_____ (1946a), "Galician Literature", in *Encyclopedia of Literature*, J. Shipley (ed), Nova Iorque: Philosophical Library, Vol. I, pp. 324-328.
_____ (1946b), "Procura", "Barcarola" e "Sagrada Familia", Nova Iorque: *Memoria Anual de Unity Gallega (Casa Galicia)*.
_____ (1954), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.
_____ (1956-1960), "Amado Carballo" e outros verbetes de literaturas galega e portuguesa, in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*, Jacinto do Prado Coelho (dir.), Porto: Figueirinhas.
_____ (IV-1959), "Serán mística", *A Ordem*, Vol, LXI, nº 4, pp. 53-54.
_____ (VIII-1959), "Colóquio", Savador: *Programa do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, p. 2 (composição reproduzida em 9-VIII-1959 no *Diário de Notícias*, de Salvador, p. 9.)
_____ (IX-1959), "Disparate miniado da morte do rei sábio", *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), pp. 1 e 7.
_____ (1959), *Lua de Alén mar*, Vigo: Galaxia.
_____ (1960), "Rosalia. Perfil de Sombra", Lisboa: *Jogos Florais Galaico-Portugueses. Paço dos Duques em Guimarães*, pp. 15-16.
_____ (25-III-1960), "Carta a José Rubia Barcia", in Dobarro, Xosé María (2002), "Lembranzas dun amigo ilustre e un epistolario americano", in *Ernesto Guerra da Cal. Lonxe da súa terra matricial*, Ferrol: Concello de Ferrol, pp. 151-176.
_____ (23-III-1961), "Carta a Camilo José Cela", Íria-Flávia: Fundação Camilo José Cela (carta inédita).
_____ (1963), *Rio de Sonho e Tempo*, Vigo: Galaxia.
_____ (1964), "O renascimento galego contemporáneo", *Luso-Brazilian Review*, Vol. I, nº 1, pp. 5-18.
_____ (VII/IX-1975), "As cantigas de Pero Meogo", *Grial*, nº 49, pp. 378-383.
_____ (1985a), *Futuro Imemorial (Manual de Velhice para Principiantes)*, Lisboa: Sá da Costa.
_____ (1985b), *Antologia Poética. Cancioneiro Rosaliano*, Lisboa: Guimarães Editora.
_____ (1991), *Lua de Além-Mar/Rio de Sonho e Tempo*, A Corunha: Associaçom Galega da Língua.
_____(1994), "Dois lusistas insólitos", *Agália*, nº 38, pp. 189-192.
DURÃO, Carlos, (1991), "Guerra da Cal, Poeta de Aquém e Além Minho" in Da Cal, Ernesto Guerra, (1991), *Lua de Além-Mar/Rio de Sonho e Tempo*, A Corunha: Associaçom Galega da Língua, pp. 15-28.
EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", in *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/ Libros, pp. 23-52.
GARCÍA BARROS, Manuel (Ken Keirades) (Outono, 1965), "O poeta Guerra da Cal", *Vieiros*, nº 3.
GÔMEZ, Joel R. (2002a), *Fazer(-se) um nome. Eça de Queirós-Guerra da Cal: um duplo processo de canonicidade literária na segunda metade do século XX*, Sada (A Corunha): Ed. do Castro.
_____ (2002b), "Ernesto Guerra da Cal: Um cientista e literato galego para o século XX", in *Ernesto Guerra da Cal. Lonxe da súa terra matricial*, Ferrol: Concello de Ferrol, 2002, pp. 51-58.
_____ (2006), "Da Cal, Ernesto Guerra", *Convergência Lusíada*, 22, pp. 313-316.
_____ (2007a), "Portugal: um tema central de repertório na Literatura Galega dos últimos séculos", in *Actas do I e II Simposio Internacional Letras na Raia,* Vigo: Escrita Contemporánea, pp. 87-97.
_____ (2007b), "O pensamento de Ernesto Guerra da Cal sobre a Lusofonia: Umha estratégia para a internacionalizaçom da língua da Galiza", in *Actas do I Congresso Interna-*

cional 'O pensamento Luso-Galaico-Brasileiro entre 1850 e 2000'", Porto: Universidade Católica Portuguesa (no prelo).
J. G., (9-IV-2008), "A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa defende unha vía galega para a relación con España", *La Voz de Galicia*, p. 48.
LAPA, Manuel Rodrigues (1973), "A recuperação literária do galego", *Colóquio Letras*, nº 13, pp. 5-14.
_____ (VIII/IX-1974), "Duas atitudes face ao problema do galego", Coimbra, *Vértice*, nº 367-368, pp. 580-583.
_____ (2001), *Cartas a Francisco Fernández del Riego sobre a Cultura Galega*, Vigo, Galaxia.
MONTERO SANTALLA, Xosé Martiño, (1979), *Directrices para reintegración lingüística galego-portuguesa*, Ferrol (ed. não comercial).
OTERO PEDRAYO, Ramón, (1963), "Limiar", in Da Cal (1963), pp. 9-14.
PONTES, Maria de Lourdes Belchior, (1985, Moderadora), "Documentação e Informação sobre a Língua Portuguesa: Intercâmbio. 4ª Mesa-Redonda", in *Congresso sobre a situação actual da língua portuguesa no mundo. Actas.*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Vol. 1, pp. 489-528.
ROBYNS, Clem (1999), "Traducción e identidad discursiva", in *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/ Libros, pp. 281-309.
SAMARTIM, Roberto López-Iglésias, (2005), "Ideia de língua e vento português na Galiza do tardofranquismo: O caso de *Galaxia*", *Agália* 83-84 (2º Semestre), pp. 9-50. (disponível in Portal Galego da Língua: www.agal-gz.org. Última consulta: 4-XI-2006).
SOUTO CABO, José António, et alii, (1989), *Estudo crítido das Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego (I.L.G.-R.A.G.) 1982. Proposta normativa da AGAL*, A Corunha: Associaçom Galega da Língua (AGAL), (2ª edição; 1ª edição: 1983).
TORRES FEIJÓ, Elias/ Gômez, Joel R., (XII-2003), "1900-2000: Um século para o processo de canonicidade de Eça de Queirós. A intervençom de Ernesto Guerra da Cal", *Revista de Letras* (UTAD), Serie II, Nº 2, pp. 103-112.
TROTA, Teresa (7-XII-1958), "Ernesto da Cal: Eça e Machado", *Jornal do Brasil*, suplemento dominical, p.1.
YAHALOM, Shelly (1999), "De lo no-literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII", in *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/ /Libros, pp. 99-124.

Trabalhos Sem Autor (sem assinar):

(XII-1958), "Guerra da Cal vai estudar o estilo de Machado de Assis", *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), nº 113, p.1.
(17-IV-1959), "Na Universidade de Nova York: Da Cal e Sprague-Smith criaram o Instituto Brasileiro", *Visão*, capa e pp. 20-24.
(11-VII-2008a), "Galicia solo podrá ser observador asociado en la comunidad de países de lengua portuguesa", *La Voz de Galicia*, p. 8.
(11-VII-2008b), "La unión de Galicia a los países lusófonos pasará por Madrid", *El Correo Gallego*, p. 19.
(22-VII-2008), "Acordo Ortográfico promulgado ontem", *Jornal de Notícias*.

Lunáticos e desastrados
Percursos lexicais e migrações semânticas na denominação

Maria Celeste Augusto
Universidade de Utreque – Instituto de Linguística OTS

Palavras-chave: concepções astrológicas, léxico, semântica, motivação, denominação
Resumo: Tendo como objectivo pôr em evidência o percurso lexical e a evolução semântica de segmentos linguísticos como *lunático*, *síria*, *astroso* e *desastrado*, propõe-se uma análise de tipo etimológico e semântico – motivacional a fim de se poder confrontar a forma e sentido das unidades lexicais actuais com a forma e o sentido do segmento que esteve na sua origem. Devido ao peso que têm na evolução semântica e, sobretudo, nas operações de denominação, os factores extra-linguísticos serão implicados ao longo de todo o processo de análise.

Les expressions linguistiques, si elles réfèrent,
réfèrent à des éléments existants, réels ou fictifs

(Kleiber, 1997)

A existência de antigas crenças, fundamentadas ou não, no poder e influência dos astros sobre a vida do homem ou dos animais é inegável. Embora tenham sido combatidas e mesmo proibidas pela religião dita institucionalizada, algumas dessas concepções astrológicas, responsáveis pela origem de determinados tipos de comportamento e estados físicos, ficaram fixadas em unidades lexicais. Todavia, raramente nos apercebemos de que, ainda hoje e quase diariamente, a nossa linguagem o testemunha, se bem que correntemente se diga *ficou siderado* ou *ele é um desastrado*. É evidente que este determinismo astrológico se reflecte não apenas no léxico mas igualmente numa filosofia de cunho popular, que leva a dizer *nasceu com uma estrela na testa*, como fruto de uma crença de que o destino dos homens se traça nos e pelos astros[1]. Esta presumível influência, não sendo apanágio do homem e do animal, manifesta-se igualmente ao nível dos trabalhos agrícolas, da previsão de tempo, etc. Neste trabalho, ter-se-ão em conta apenas as sequências lexicais que, referindo-se ao homem ou ao animal, remetem simultaneamente para um corpo celeste de uma forma visível ou não. O nosso propósito, para além de pôr em destaque de que astro se trata, será reflectir sobre o percurso lexical e a evolução semântica dos segmentos seleccionados, desde a sua génese até ao seu emprego contemporâneo e logo alcançar o porquê da sua criação. Para tal, optámos por um tratamento dos materiais de tipo *etimológico* e *semântico-motivacional*, que permitisse cotejar o sentido das unidades lexicais actuais com a forma e o sentido do segmento que presidiu à sua génese. Este texto obedece à estrutura seguinte: ponto 1- referências de cunho geral ao binómio homem – astros; ponto 2- breves considerações ao nível da semântica lexical, sobretudo no que concerne a etimologia e a motivação; ponto 3- apreciação e discussão dos dados; ponto 4- síntese e considerações finais; ponto 5- bibliografia sucinta e um anexo.

[1] A expressão *casamento e mortalha no céu se talha* através da palavra *céu* pode remeter para dois tipos de operador: Deus ou os astros.

1. Nós e os astros

A inserção deste ponto justifica-se porque se considera que, numa abordagem semântico – motivacional da componente lexical da linguagem, ter-se-á de ter em conta factores *extra-linguísticos* na linha de Kleiber (1997), de Nerlich (1990) e de Alinei na maior parte dos seus trabalhos. Recorde-se ainda que Bréal (1887) insistia no carácter social da linguagem, no erro que consiste em considerar esta como entidade autónoma e na necessidade de a reconhecer como uma instituição humana criada, mantida e modificada pelo falante (*apud* Nerlich 1990).

Após esta breve advertência, algumas notas sobre o papel e a importância dos astros na vida dos homens. O interesse pela astronomia data de tempos neolíticos e a influência do curso dos astros sobre a vida terrestre está atestada na época babilónica. No período helenístico estabelece-se uma relação directa entre o destino do homem como indivíduo e o universo astral, usufruindo o primeiro das vantagens e desvantagens do segundo[2]; isto porque a influência astral pode ser boa ou má. Na época de Renascimento verifica-se um recrudescimento desta filosofia e é então que se concebe a terra e tudo o que acontece como um reflexo do que existe e se passa no firmamento. Foi o que levou, no século XVI, H. C. Agrippa a afirmar que «Le Soleil et la Lune gouvernent les cieux comme tout ce qui est sous le ciel», (Agrippa, 1981: 164). Concepções deste género deram azo a que o homem visse, em certos fenómenos atmosféricos ou nos corpos celestes[3], a causa de algumas das suas perturbações psico-somáticas, de certos traços do seu carácter ou o anúncio de eventos felizes ou de desgraças, em suma de tudo o que acontece na terra. Sabe-se como os eclipses obrigavam as populações a procurar abrigo nas igrejas e como a aparição de cometas foi relacionada com a iminência de guerras, de epidemias e de outras calamidades. As estrelas são igualmente temidas e a frase *Deus te guie...,* também usada na Galiza, tem um valor apotropaico relativamente a qualquer dano que elas possam vir a causar[4]. O fascínio causado pela observação das estrelas ou pelo firmamento é de sempre. Se uns os olham por deleite outros procuram lê-los e deles tirar regras de vida e conduta e outros ainda dessas leituras constroem vaticínios sobre tempos futuros. No tempo de Duarte (1391-1438), por exemplo, e em toda a Europa, os médicos recebiam formação em astrologia a par dos conhecimentos de tipo médico, sendo portanto corpos e astros observados em paralelo e, além disso, havia como que uma comunhão entre a política, a fisiologia e a astrologia. A lua é a entidade que julgamos ter desempenhado um papel maior e mais importante neste universo de concepções. Ainda hoje exerce um impacto muito forte nos que crêem neste tipo de determinismo e é o astro mais representado a nível lexical e do folclore. Obviamente, a origem e a justificação astrológicas dadas a certos estados ou fenómenos psíquicos ou físicos, a crença nas boas ou más estrelas, na influência astral sobre toda a actividade agrícola ou sobre o gado foram, austera e frequentemente, contestadas e banidas pela religião oficial, ou seja pelo Cristianismo, e não só. Santo Agostinho, Erasmo de Roterdão, Garcia de Resende[5] e muitos outros escreveram contra a manipulação da astrologia.

---

[2] *Cf.* Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle* e Sébillot (1982).

[3] Não faremos distinções científicas entre astro, estrela ou planeta, que em nada contribuem para a economia deste texto.

[4] Lembramos que é pan- românica a crença de que a quem ousa contar as estrelas, estas como castigo, "fazem aparecer verrugas nos dedos".

[5] «Vimos a astrologia / Mentir toda em todo o Mundo, / que toda a gente junta dizia / que em 24 havia / de haver dilúvio segundo, e seco vimos o ano. / É bem claro o engano, em que os astrólogos estavam,/ pois dantes muito afirmavam /por chuvas haver grande dano» (Garcia De Resende,1902: 240).

As actas dos Concílios, as constituições dos Bispados, os Sínodos e Encíclicas proibindo o culto dos astros, as preces à lua e às estrelas nada mais fizeram do que contribuir e muito para a conservação de práticas e crenças nesse âmbito, (exemplo: «Ninguno crea en agüeros o encantamientos, ni observe el curso de la luna, ni los animales inmundos. Tampoco se cuelguen figurillas de mujer en los teares», In: *Concílio Compostelán, 1060,* cap. V, *cf*. Taboada, 1961). Disto resulta que, por volta de 1911, no Algarve, se digam ainda os *silêncios* (pseudo-orações em que as mulheres pedem a fidelidade dos maridos) à lua, ao sol e às estrelas, (Oliveira, 1911:183):

> «Deus te salve lua formosa e bela! Tens três pontas, podes emprestar-mas, à noite e amanhã todo o dia para ir aguçar e amolar o campo de Queifér. A primeira ponta seja para a tanxar na cabeça do meu marido, e que elle por mim endoudeça. A outra estale de paixão; e a última nas nádegas para que elle se lembre das minhas fraldas».

que o sol e a lua sejam antropomorfizados, que esta seja chamada *madrinha dos homens* e que se lhe peça a protecção das crianças através de orações como «Lua sante! Minha madrinha / Não me faças mal a mim nem a coisa minha!» [Galveias]; «Lua luar toma o teu ar / Deixa os meus meninos crescer e medrar» [Porto], (Vasconcellos, 1982:27), que se evite realizar certos trabalhos agrícolas nalgumas das suas fases e que se invoquem as estrelas para a cura de certos males como em «Estrelinha da banda de Além / Tira-me estas áfricas / Que a minha boquinha tem» ou em «Estrelinha, bendita / Eu tenho uma íngua / Ela diz que seques tu / Eu digo que seque ela / E que medres tu!», (Valle, 1963:609,606). Algumas destas informações, e outras do mesmo tipo, foram colhidas durante os inquéritos feitos para o ILB (Atlas Linguístico Boléo) de 1943 até à década de setenta e foram obtidas, nos anos 70 e 80, nos inquéritos para o ALEPG (*Atlas Linguístico e Etnográfico de Portugal e da Galiza*).

Dissemos anteriormente que a mediação astral pode ser benéfica e maléfica; a nível popular esta ambivalência dos astros verifica-se no facto de eles serem fonte do mal, da doença, mas servirem simultaneamente como meio de cura ou como diagnóstico. Basta recordar os amuletos em forma de lua (alguns cristianizados com uma cruz) usados contra mau-olhado e outros males, as benzeduras que para surtirem efeito têm de se realizar em determinada fase da lua, a invocação das estrelas contra as aftas e do sol para tirar o mal do sol, para apenas se registar alguns exemplos (Valle, 1963: 609,604).

2. Semântica lexical: questões etimológicas e de motivação

Voltamos à há pouco registada importância dos factores extra-linguísticos numa abordagem léxico-semântica da linguagem. Quando se considera as alterações de sentido e a denominação, os referentes nelas implicados ganham ainda uma função mais proeminente; poder-se-á mesmo dizer com Alinei (2005) que as alterações de significado das unidades lexicais resultam de factores extra-linguísticos e efectivam-se relativamente aos referentes denominados. Por conseguinte, impõe-se o seu conhecimento assim como o do universo que os rodeia, o que só poderá ser possível se se invocar outras disciplinas para além da linguística, recorrendo, portanto, à interdisciplinaridade. Às mudanças de sentido, que não envolvem alterações do sistema gramatical de uma língua chama Alinei (2005) *cultural-linguistic changes* e são elas que se encarregam da renovação linguístico-cultural de uma comunidade (*cultural-linguistic renewal*). Neste trabalho não são os mecanismos do tipo metafórico ou

metonímico que servem as mudanças de sentido que nos interessam; o nosso objectivo é antes saber o que é que provocou a mudança de sentido sofrida pela unidade lexical. O que se procura destacar não é o étimo de uma palavra mas sim o motivo que presidiu à alteração de sentido por ela sofrida; além do mais é relevante salientar a 'pertinenza culturale' (Alinei, 1984:100) da sua história semântica. Com efeito, veremos ao longo deste ensaio que as migrações semânticas em análise, não tendo acarretado qualquer alteração no sistema gramatical nem na estrutura da língua, se enquadram nas *cultural- linguistic changes* acima referidas. Assim, a título de exemplo e relativamente à palavra *lunático* enquanto sinónimo de 'perturbado mental', é evidente que o étimo é LUNA mas por que motivo é que às pessoas que sofrem dessas perturbações se chama *lunático*? Este tipo de questão leva-nos ao conceito de motivação e à noção de *icónimo* ou *nome ícone* (Alinei, 1996,1998). O acto de denominar estriba-se numa operação cognitiva e necessita dos seguintes elementos para se concretizar: um referente a ser denominado, seja ele concreto ou abstracto, um artefacto ou mesmo uma noção, escoltado pelas suas características, uma imagem mental criada pelo sujeito falante e uma motivação. A imagem mental ou conceptualização, que se cria em roda do referente, é igual para todos os falantes de uma comunidade linguística. A motivação, ao exercer-se sobretudo ao nível associativo, situa-se invariavelmente fora do campo linguístico. É ela que irá despoletar a denominação uma vez que é dela que parte a selecção arbitrária e o mecanismo de lexicalização dos elementos, que compõem a imagem mental, e das associações criadas relativamente àquilo que vai ser denominado. A imagem mental poderá ser constituída por centenas de particularidades, todavia, nem todas e, em princípio, apenas uma ou duas serão retidas na denominação eleita[6]. O termo criado por Alinei refere-se a este tipo de motivação e actua como um terceiro elemento entre o significado e o significante; o *icónimo* funciona como uma representação abreviada da noção que se pretende transmitir e logo denominar e, assim, apresenta-se como um elemento indispensável na génese de qualquer segmento lexical denominativo. Conclui-se, por conseguinte, que o étimo se distingue da motivação assim como esta se distingue do significado. A motivação é tão relevante como o referente, porém, estando este denominado, ela ou é esquecida ou excluída da estrutura denominativa e o falante pode até nem se aperceber da sua existência, como se verificará na maior parte dos materiais em análise.

3. Corpus: selecção e organização

Partimos de uma lista de unidades lexicais sobretudo semanticamente portadoras de um estado físico ou mental ou ainda de um tipo de comportamento; estas sequências terão de referenciar, de forma transparente ou opaca, o nome de um astro. A recolha foi feita em Atlas, monografias e trabalhos etnográficos e em alguns corpora em linha. Os materiais obtidos foram inseridos numa tabela de acordo com os itens seguintes: astro eventualmente tido como responsável, unidade lexical denominativa, conteúdo semântico (ou contexto tratando-se dos corpora) e fonte. Relativamente a um estado físico considerámos igualmente unidades lexicais que remetem para um animal. Muito embora ao longo da análise se possa recorrer a

[6] A denominação apresenta-se então como uma espécie de abreviação de um conceito a transmitir. Esta ideia retiramo-la do psicólogo russo Vygotsky. Para este os nomes funcionam como sínteses ou atalhos dos conceitos que se pretende exprimir. Para a criação destes nomes podemos servir-nos de empréstimos, re-semantização de antigos nomes, de decalques, de extensões de sentido, etc.

exemplos emanados de outras línguas, românicas ou não, no corpus e como objecto de análise, apenas incluímos unidades lexicais portuguesas ou galegas.

3.1 Análise e discussão dos materiais

A análise etimológica aponta para dois tipos de reconstrução (Alinei, 1982): a reconstrução documentada ou *etimografia* e a reconstrução especulativa ou *etimotese*. Neste trabalho, exceptuando um caso a que adiante farei referência, os étimos de todas as unidades lexicais em análise são conhecidos e, assim, serão passíveis de uma abordagem etimográfica. O corpus ainda que não seja extenso, devido à falta de espaço, não será incluído nem considerado integralmente. Como suporte da análise extraímos um quadro em anexo. Sendo todos os segmentos denominativos motivacionalmente interessantes, do ponto de vista estritamente lexical uns são mais pertinentes do que outros e, por conseguinte, serão estes que iremos considerar seguidamente.

O grupo 1 gira em torno da unidade lexical ASTRO, que denomina qualquer corpo celeste. Em latim a influência exercida por um astro estava representada por dois adjectivos ASTROSUS (ML 746) significando infeliz, nascido sob mau astro[7] e *ASTRUCUS (ML 747) com o sentido de feliz, nascido sob uma boa influência dos astros. Os dois segmentos estão profusamente atestados nas fases mais antigas de todas as línguas românicas. Como a distinção entre a boa a má influência se perdia, o sentido dos segmentos foi reforçado pelos prefixos *ben-* e *mal-*. No entanto, prevaleceu e foi transmitida aos referentes denominados com astro a ideia de intervenção de um corpo celeste na vida terrena e dos terrestres. Considere-se os exemplos recolhidos em outras línguas e dialectos românicos: provençal *benastruc / malastruc* [feliz / infeliz], *astrugueza* [boa sorte]; gascão *astruguio* [influência dos astros]; provençal antigo *benastruo* [felicitar]; genovês ant. *benastruo / malastruo* [infeliz / / feliz]; *astrosia* [desastre, catástrofe], (Wartburg, 1966 e Alcover,1956).

O português com a sua tendência inata para a fatalidade irá apenas conservar o aspecto negativo e, deste modo, o antigo adjectivo *astroso* significava sobretudo infeliz, nato sob uma má estrela, de mau agouro, como ficou atestados nos dois provérbios seguintes: «*Nas barbas do homem astroso / se ensina o barbeiro novo*» e «*Maio ventoso Abril chuvoso / fazem do colmal astroso*» (Vasconcellos, 1966: 366). Viterbo (1966) regista lunático como sinónimo de *astroso*. Os banais *desastre*, *desastrado* e *desastroso*[8] de uso tão corrente indicam assim uma ausência de influência positiva ou benéfica dos astros. Curioso é o reforço dado pelo segmento *azar desastrado*, colhido num dos corpora. Note-se, porém, que *desastre* e *desastrado* transitaram do italiano para o português através do francês.

No segundo grupo, relativo a ESTRELA, constatam-se representações lexicais com duas proveniências: de STELLA, STELLAE (estrela) e de SĪDUS, SĪDĔRIS (estrela, constelação). A concepção de que existe uma estrela acompanhando o homem do nascimento à morte poder-se-á dizer pan-europeia[9]. De acordo com os dados insertos no corpus, uma estrela, enquanto astro, actua benéfica ou maleficamente; estes dados ao remeterem para a acção do astro denotam uma consequência deste.[10] Ainda

[7] *Cf.* S. Isidoro de Sevilla Etimologias, X, 13 «malo sidere natus», (*apud* Corominas, 1980).

[8] Outrora, o francês *désastréux* significava infeliz, como em «Eurydice. Mon âme! …Ô *désastreuse* dame!» (Antigone, 2673, *apud* Huguet, 1967).

[9] Segundo uma crença serbo-croata a estrela que acompanha o homem desde o seu nascimento, quando este morre transforma-se em estrela cadente, (Danckert, 1976:365).

[10] Na Holanda, hoje é corrente os jovens dizerem uns aos outros 'mazzel!' que signfica 'que tenhas sorte'. Ora mazzel deriva do jiddish onde quer dizer local 'onde se encontram as estrelas', isto é, firmamento e sorte.

neste grupo é pertinente o caso de *cieiro*, que levantando um problema etimológico se enquadra, eventualmente, na *etimotese*, acima referida. Corominas faz derivar a unidade galega *sieiro* (gretas nos lábios devido ao frio) grafada com S e com C, de SĪDUS, SĪDĔRIS. O segmento português com o mesmo sentido é escrito com C e, segundo C. de Figueiredo, eventualmente, advém de CERUM (úlcera), Cunha (1989) diz ser de origem controvertida. Baseando-nos na etimologia dada por Corominas (1980) à palavra galega e tendo em conta: 1- que ambas as unidades lexicais veiculam a mesma noção; 2- que quer se grafe com *s* quer com *c* a pronúncia é igual; 3- que a derivação de CERUM é registada como duvidosa; e 4- que Piel (1968) regista o vocábulo sieiro (nas mãos) com S, proponho SĪDUS, SĪDĔRIS como sendo muito provavelmente a base do vocábulo português cieiro, que tal como síria tem a ver com o frio e que deste modo se poderá grafar ***sieiro***. Neste grupo há ainda o caso de *sira / síria* e do galego *xira / xíria*. Trata-se de uma palavra de uso circunscrito às zonas de Lisboa, Trás os Montes e Alentejo. Em Lisboa, as últimas referências que recolhi datam dos anos 70 e 80 e as do Alentejo datam de Julho 2008. Relativamente aos dados galegos, que também não são de uso generalizado, há um jornal em linha chamado *Xira*, cuja denominação foi justificada por *xira* significar 'força, energia'. Estas unidades lexicais, significando força, energia, alento, foram estudadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908, 1910, 1959) e por J.M. Piel (1968), tendo-se gerado uma discussão etimológica. Michaëlis derivou-as da estrela SIRIUS (a estrela das canículas) e Piel de SĪDUS, SĪDĔRIS (astro, constelação). Michaëlis (1910) parte de *sijra* e *sira* baseando-se nas atestações seguintes: «Outrossy se o cavallo for mui magro, minguarlha, per hy a *força* e a *sijra*» do *Tratado de Alveitaria* de Mestre Giraldo de 1318 e «de mi parte nam sey / nem tenho ponta de *sira*» do *Auto do Purgatório* de Gil Vicente, séc. XVI. Piel parte da forma *sirie* registada num Testamento de 1003, oriundo da região minhota: «Ego famula dei Uigilia [...] nouimus nec afinem *sirie* habeamus [...] pro remedio anime nostre [...] uoloimus cartulam testamenti [...]». (Testamento de Recarei, no Minho, *Diplomata et Chartae* I, 118) séc. XI. Atendendo a que a atestação encontrada por Piel (1968) é mais antiga e apresenta a forma feminina com *e* (note-se que M.L. (1935) já indicara ser difícil a passagem de *sirius* masculino para *siria* feminino) seguimos a solução etimológica proposta por aquele linguista. De uma forma ou de outra e no âmbito da semântica motivacional o factor primordial é a constatação de que *síria / xiria* deve a sua génese a uma crença astrológica que faz um astro ou a estrela sirius influir num estado físico. Sobre a influência do sol apenas se salientam dois fraseologismos que confirmam a crença sobre o efeito maléfico do sol de Agosto e o modo como se cura o *mal do sol*: «*Quem dorme ao sol d'Agosto tem desgosto»* e *«Sol d'inverno, sol d'estio na cabeça é doentio»*, (Chaves, 1945 e Vasconcellos, 1980:553).

Do terceiro conjunto, PLANETA, tratarei unicamente dos segmentos que denotam uma influência veiculada pela denominação geral, isto é por *planeta*, que, para além do sentido próprio, transmite as noções de fado, sorte, ventura. A forma *perneta* está por planeta e o fraseologismo *passar uma perneta*[11] significa passar trabalhos. A sequência está dicionarizada em vários autores e Vasconcellos (1966) restringe o seu emprego à Beira Alta. Em Gil Vicente encontram-se três variantes: *planeta*, *perneta* e *praneta*. A primeira pertence ao discurso literário e apresenta-se, à semelhança das outras, umas vezes como masculina outras como feminina. Segundo

[11] Para a região da Beira alguns dicionários registam o sentido *mania*, *maluqueira* como provincianismo e Morais oferece para este sentido o exemplo «lá está ele com a perneta».

Teyssier (1959: 484) o segmento é registado 21 vezes nos autos no sentido de planeta e de destino, sendo *praneta* uma variante fonética de *planeta*. Quanto a *perneta* Teyssier diz tratar-se do resultado de uma metátese como a existente em *para* > *pra* e da alteração que se verifica no grupo *p* + *vogal* + *r* em posição pretónica como na passagem de perigo a prigo. No elenco de exemplos disponibilizados por G. Vicente figuram sobretudo as formas *planeta* e *praneta*; a variante *perneta* é registada 3 vezes em *Romagem de Agravados*, *Juiz da Beira* e *Auto do Purgatório*[12]. Em *Romagem de Agravados*, numa mesma fala da regateira Marta registam-se as duas variantes *perneta* e *praneta* sempre com o sentido de *signo* ou *força* actuando sobre o destino humano: «E vós mano frei trogalho / em que *perneta* nacestes [....]. O que as *pranetas* fazem / é porque nós o causamos / e se fortuna nos trazem / é porque nós as buscamos». Embora não usando a palavra *planeta*, encontram-se outras ressonâncias da influência astrológica na altura do nascimento em G. Vicente como na seguinte fala do Amador, do *Juiz da Beira*: «quando nasci / estava o sol eclipsado,/ e o ar todo carregado / de tristezas pera mi / pois tristeza sam tornado. / E o sino em que fui gerado / (Olhae que desaventura!) / estava desconcertado,/ e logo foi condenado / meu nacer pera tristura». Em Camões (Lusíadas, III, 19) regista-se já não *perneta* mas *plan*eta, com igual sentido, de destino ou sorte: «Tem o Galego cauto, e o grande e raro / Castelhano, a quem fez o seu *Planeta* Restituidor de Espanha e senhor dela».

O quarto grupo, SATÉLITES, é todo ele preenchido com segmentos que se referem a uma influência lunar, e sendo o mais extenso foi dividido em 5 subgrupos, consoante a influência se faz sentir no cérebro provocando perturbações nervosas ou mentais, na criança, na mulher que amamenta, nos olhos e nos animais. Um dos aspectos que o distingue dos outros é o facto de os animais também poderem ser objecto da acção astral. Dois dos traços caracterizadores do satélite lua, isto é, a sua periodicidade e o facto de ser tida como o elemento húmido recorrerão em mais de um subgrupo como itens de motivação na génese da denominação. É evidente que o étimo das unidades lexicais insertas no corpus deriva ou da forma latina LUNA, como *lunático* e *lunar* ou do continuador LUA como *aluado* e *lueira*. O primeiro subgrupo está, como se disse, relacionado com as perturbações nervosas ou mentais. A ideia de que há uma correspondência entre o cérebro (parte húmida do corpo) e a lua, o elemento húmido como se referiu, e que, por conseguinte, esta exerce forte influência sobre aquela parte do ser humano, era já do domínio dos antigos e chegou mesmo a ser aceite pela Igreja no século XIII. Esta última, pela boca de S. Tomás de Aquino, na *Suma Theológica* admitiu ser a influência do astro sobre o cérebro que motiva as perturbações mentais (Agrippa, 1981). No discurso bíblico (Mat. 17.15, «Senhor tem piedade do meu filho porque é *lunático* e está muito mal» e 4.24, «os que padeciam de males e de tormentos, os endemoinhados, os *lunáticos* e os paralíticos»), a palavra *lunático* é usada no sentido de epiléptico e, por exemplo, a tradução neerlandesa dos citados passos para exprimir o referido sentido recorre a *maanziek*, que, literalmente, é 'doente da lua'. O segmento lunático e seus correspondentes sai das fronteiras românicas e coexiste em quase todas as línguas com formas dialectais do tipo *aluado*. Os dados do corpus como *aluado*, *lunático* ou *ten luas* em que se insiste no traço loucura como perturbação mental, não cobrem a noção de epilepsia ou epiléptico, como acontece com o napolitano *male di luna* ou o italiano *lunatico*; porém,

[12] Neste mesmo auto e pela boca do Diabo, G.V. associa-se aos seus contemporaneous, como Savanarola e Pico della Mirandola, refutando a astrologia, negando a influência dos astros sobre a vida humana e combatendo a superstição.

nalgumas das fontes a que se recorreu o referente aparece definido como estando sujeito a acessos periódicos de loucura. Logo, entre a lua e este tipo de doente a correspondência verifica-se relativamente ao factor da periodicidade. O segundo subgrupo tem como objecto da intervenção lunar a criança, que parece ser mais vulnerável do que o adulto. Sobre ela a lua pode exercer a sua influência a três tempos: antes, durante e depois do nascimento. Vejamos os dois primeiros momentos: o antes está lexicalizado pelo galego *cortado / feito en boa lua* e pelo português *lunar* enquanto sinal de nascença. Se em português *lunar* é considerado uma palavra antiga tal já não acontece em castelhano onde o vocábulo tem uso actual. *Lunar* é pois a marca que se traz da acção da lua através do corpo materno. Estes aspectos: acção lunar e via corpo materno estão bem representados, por exemplo, nas designações suissa alemã dialectal e neerlandesa: *Amon* [mon = lua] e *moedervlek* [moeder/mãe + vlek/mancha] (Jaberg. 1965:296 e Van Dale, 1986). Bluteau (1721) conjuga primorosamente estes dois aspectos na sua definição de *lunar*: «assim chamado porque hé opinião de alguns que he effeito da lua ou de outro planeta predominante no instante da conceição». O segundo momento, o durante, remete, naturalmente, para o exemplo galego *nasceu en boa lua*, que lexicaliza o momento do nascimento relativamente à posição da lua. Todos os outros dados deste subgrupo referem-se ao tipo de perturbações que a lua pode provocar na criança e que vão desde o simples sorrir enquanto dorme como *tomadas da lua* ao ataque convulsivo ou epiléptico *lua*. O terceiro subgrupo cobre somente um exemplo *luadas*, que ao denominar um tipo de doença no seio da mulher que amamenta, conecta mais uma vez a mãe ao filho, como sucedeu com *lunar*. Por isso *lunar* poderá inserir-se no 2º ou no 3º subgrupos. Deste modo e como se vai verificar nas denominações referentes à esterilidade (subgrupo 5), também o corpo feminino é vulnerável à acção lunar. Lembramos aqui apenas o ciclo menstrual com os seus 28 dias, como o lunar, e o próprio adjectivo menstrual e afins que são derivados do nome grego deste satélite *mènè,* um continuador do indo-europeu *ME que está presente, por exemplo, nas palavras germânicas *moon / maan* [lua], *month* / *maand*, [mês] em inglês e neerlandês respectivamente (Pokorny, 1959).

O quarto subgrupo integra-se ao nível românico na lista de perturbações oculares que, com as nervosas, recorrem a duas características lunares: a periodicidade e o facto de a lua ser tida como o elemento húmido. O globo ocular, como o cérebro, está banhado por um líquido e as perturbações aqui referidas têm também em geral um carácter periódico. Partindo destas correspondências e de outras as denominações brotam naturalmente. Assim, por exemplo, cat. *llunatic*, fr. *lunatique* e it. *lunático* denomimam o animal (geralmente o cavalo) com cegueira periódica ou *lunatismo*, um mal atribuído às fases da lua (Alcover, 1956; Grand Larousse 1975; S. Battaglia, 1961). Os dois exemplos do corpus *lunato* e *lunar* não se referindo ao *lunatismo*, denomimam, porém, desvios do globo ocular. No último subgrupo é sobretudo o animal e relativamente à reprodução, o principal objecto da influência lunar, que surge como uma espécie de reguladora dos ciclos da vida. Eliade (1977:195) chama-lhe «o astro dos ritmos da vida». Especialmente em certas fases, a acção da lua exerce-se como acima se indicou, na reprodução e nos dois sentidos: 1- procriação, conforme os exemplos: *aluado* (animal durante o cio), *aluar* (causar o cio), *lua* (cio), *lueira* (vaca levada periodicamente ao boi) e *está com a lua cabreira*, a que voltaremos; 2- esterilidade, provocada ou não, como se atesta na forma *aluada*, enquanto animal castrado em galego e vaca estéril em português. Voltando ao fra-

seologismo *está com a lua cabreira*, que se diz da fêmea durante o cio; o emprego do segmento *cabreira*, tendo presente que a palavra cabra como pejorativo aponta para mundana, prostituta, vem assim juntar uma conotação negativa ao cio, principalmente quando experimentado pela fêmea.

4. Síntese e considerações finais

Do que se acaba de apresentar podemos concluir que:

1. Os astros se apresentam como entidades que como dizia um professor açoriano «muito dispõem da vida das pessoas, dos animais e das coisas» (Costa, 1945: 245) e que as designações por eles motivadas transportam, para além de um conteúdo, um sentido ideológico. Assim, a lexicalização de certas concepções astrológicas continua a patentear ecos da existência de uma influência astral sobre a vida humana. Mesmo que não se esteja convencido da existência de uma influência astral sobre o homem, seu corpo e seu destino, a sua presença na língua revela-se incontestável.
2. A utilização do simbolismo astrológico, ou seja a escolha do astro, como fonte denominativa, depende da relação entre as suas características e a natureza do referente a denominar e que, tirando um ou outro caso, este tipo de denominação, devido ao carácter universal das crenças astrológicas, ultrapassa a românia.
3. Este tipo de crenças não era monopólio de uma classe como provam os exemplos do tipo *perneta - planeta*, *aluado – lunático* ou o uso de adjectivos como *jovial* (<Jovis) e *soturno* (<Saturnus). Ainda que algumas das fontes do corpus não sejam actuais, confirmaram-se alguns dados através da consulta de corpora em linha e de um pequeno inquérito, em 2008, a uma informante de cerca de 65 anos, natural de Évora, que corroborou: o uso de segmentos como *ter / não ter síria*, o costume de se antropomorfizar a lua e a crença na influencia desta sobretudo sobre a criança.
4. Linguisticamente e tendo presente sobretudo o que foi dito sobre a operação denominativa e a função do *icónimo*, enquanto conceito operatório se destacam três princípios: 1- não basta recorrer ao étimo para atingir o motivo que leva à génese da denominação; 2- a motivação perde-se ao longo do tempo e o falante na maior parte dos casos nunca se apercebe da sua existência; 3- numa análise semântica do tipo da que foi feita é imprescindível o recurso à interdisciplinaridade e fazer uma aliança entre o linguístico e o extra-linguístico uma vez que *Nihil est in lingua quod non prius fuerit in extra-lingua*[13].

5. Referências bibliográficas

5.1. Fontes dos materiais e dicionários

ADRIÃO, J. M. (1900). Tradições Populares do Concelho do Cadaval: In: *Revista Lusitana*, 6: 97-129.

Atlas Lingüístico Galego (2003). Volume IV. Léxico. O tempo atmosférico e cronológico; (2005). Volume V. Léxico. O ser humano. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

ALCOVER, A.M. e MOLL, F. (1956). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca. Via http://dcvb.iecat.net/ [28-11-08]

[13] Sobre a frase de Benveniste (1966: 131) «nihil est in *lingua* quod non prius fuerit in *oratione*».

AUGUSTO, M. Celeste (1970, 2008). Recolhas feitas nos anos 70 na zona de Lisboa; em 2008 na zona de Évora e na zona de Lisboa.

AZEREDO, A. (1908). Apontamentos sobre a linguagem de Baião'. In: *Revista Lusitana*, 11: 181-209.

BATTAGLIA, S. (1996). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: Unione Tipográfico.

BLUTEAU, Rafael (1716-1721). *Vocabulário Portuguez & Latino*. Lisboa: [s.n.].

CALDEIRA, M. Ariete (1959-1960). *O Falar dos Pescadores de Sines.* Tese dactilograda. Lisboa.

CAMÕES, Luís de (1575- 2000). *Lusíadas*.4ª ed. Instituto Camões. Via : http://www.instituto-camoes.pt/cvc/component/docman/cat_view/59-literatura.html. [28-11-08].

COROMINAS, Joan (1980). *Diccionario Critico Etimológico Castellano e Hispânico*. Con la colaboración de José A. Pascual. Madrid: Editorial Gredos.

COSTA, J. Almeida e Melo, A. Sampaio e (2003). *Dicionário Editora da Língua Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

CUNHA, Antônio Geraldes da (1989). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FIGUEIREDO, Cândido de (1976). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa,* 14ª ed.. Lisboa: Bertrand.

Inquérito linguístico Boléo, materiais inéditos arquivados na Fac. Letras de Coimbra. [520- Mirandela; 546- M. de Cavaleiros; C. de Vide, relatório ; Guedelha, C.M. -Inquérito em Maral-Marvao]

La voz de Galicia. Via http://www.lavozdegalicia.es/carballo/2008/01/25/0003_6509671.htm [30-05-2008].

LIMA, M. Alves (1963). *Matosinhos*. Coimbra: Revista Portuguesa de Filologia.

LITTRE, Emile (1878). *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Librairie de L. Hachette.

ML-Meyer-Lübke (1968). *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Universitätsverlag.

OTERO, Anibal (1967) . *Contribucion al Diccionário Gallego*. Vigo: Galáxia.

PIRES, A. Thomaz. (1906). Investigações Etnográficas: medicina popular alentejana: Elvas. In: *Revista Lusitana*, 9:110-118.

RAMÓN Y BALLESTEROS, F. de (1983). *Males de aireada*. Vigo: Diputación provincial de La Coruña.

RIBEIRO, M. Paulina B. (1958). *Marmelete*. Tese dactilografada.Universidade de Lisboa.

RODRIGUEZ GONZALEZ, E. (1958). *Diccionário enciclopédico Gallego – Castellano*. Vigo: Galáxia.

SANTOS, Maria José Moura (1967). Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes. Sep. *Revista Portuguesa de Filologia*, (vols. XII, XIII e XIV).

Grand Larousse de la Langue Française (1975). Paris: Larousse.

SILVA, A. de Morais (1949-1958). *Grande Dicionário da Lingua Portuguesa* 10ª ed.. Lisboa: Confluência.

TABOADA, Jesus (1961). O culto da lua no noroeste hispânico. In: *Revista de Guimarães*, 71:140-165.

Van Dale. Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. Elfde Ed. Utrecht: Van Dale, 1984.

VASCONCELOS, C. Michaëlis de (1908,1910). Dicionário etimológico das Línguas Hispânicas. In: *Revista Lusitana*, 11: 53-54; 13: 395-400.

_____ (1959-1970). *Dispersos: originais portugueses, linguística*. Lisboa: Revista de Portugal.

VASCONCELLOS, José Leite de (1966). *Lições de Filologia Portuguesa.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

_____ (1979). *Cancioneiro Popular Português.* II. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

_____ (1982). *Etnografia Portuguesa*. Vol. V; (1980): Vol. VII; (1988): Vol. X. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

VICENTE, Gil (1928). *Obras completas*. Facsimile da ed. de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional. Via: http://purl.pt/252/1/l-5808-a/l-5808-a_item1/index.html [28-11-08].

VITERBO, J.de Santa Rosa de (1966). *Elucidário das palavras, termos e frases*. Ed. crítica de Mário Fiúza. Porto: Livraria Civilização.
WARTBURG, Walter (1941-1966). *Französiches Etymologisches Wöterbuch*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
Corpora . Via: http://www.clul.ul.pt/sectores/linguistica_de_corpus/projecto_rld_pesquisa_PE.php

5.2. Outra

AGRIPPA, Henri Corneille (1981=1510). *La magie celeste*. Traduit, présenté et annoté par Jean Servier. Paris: L'Ile Verte / Berg International.
ALINEI, M. (2005). Conservation and Change in Language. In: *Quaderni di Semantica*, XXVI,
_____ (1998). "Nuove prospettive nella ricerca storico-semantica ed etimologica". In: *Quaderni di semantica*, vol. XIX, nº 2: 99-212.
_____ (1996). Aspetti teorici della motivazione. In: *Quaderni di Semantica,* vol.XVII, nº 1: 7-18.
_____ (1984). *Dal totemismo al cristianesimo populare. Sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europe*i. Alessandria: Edizioni dell' Orso.
_____ (1982). Etymography and Etymothesis as Subfields of Etymology. A Contribution to the Theory of Diachronic Semantcis. In: *Folia Linguistica*, 16: 41-56.
BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard.
COSTA, Francisco Carreiro (1945). O tempo na linguagem micaelense. In: *Açoriana*, 3, 4: 243- 304.
KLEIBER, G. (1997). Sens, référence et existence: que faire de l'extra-linguistique?. In *Langages*, 127: 9-37.
DANCKERT, W. (1976). *Symbol, Metaphor, Allegorie im Lied der Völker*. Teil I: Natursymbole. Bonn: Verlag für Musikwissenschaft.
ELIADE, Mircea. Tratado de História das Religiões. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
HUGUET, Edmond (1967). *L'évolution du sens des mots depuis le XVI*è *siècle*. Genève: Droz.
JABERG, Karl (1965). Krankheitsnamen: das Muttermal in Sprache, Volksglaube, Sitte und Literatur". In: *Românica Helvética*, 75:282-322.
NERLICH, Brigitte (1990). *Change in language. Whitney, Bréal and Wagner*. London: Routledge.
PLINE L'ANCIEN [1950]. *Histoire naturelle*. Livre II. Ed., trad.& comm.par Jean Beaujeu. Paris : Société d'Édition 'Les Belles Lettres'.
RESENDE, Garcia de (1902-1622). *Chronica de El-Rei D. João II e Miscelânea.* Lisboa: Escriptorio.
VALLE, C. (1963). Superstições do povo. In: *Actas do Congresso Internacional de Etnogrãfia*, vol. 3: 595-620.
OLIVEIRA, F.X.A. (1911). *Monografia de Estombar*. Porto: Tipografia Universal.
PIEL, J. M. (1968). Siria / síria: Beitráge zur portugiesischen Etymologie und Wortgeschichte. In: *Aufsãtze zur portugiesischen Kulturgeschichte*,8: 161-163.
POKORNY, Julius (1959). *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Bern / München: Franck Verlag.
SANTYVES, Pierre (1937). *L'astrologie populare et l'influence lunaire*. Paris: Emile Nourry.
SEBILLOT, Paul (1982). *Le folklore de France;* Tome Premier: *Le Ciel et la Terre*. Paris: Editions G.-P. Maisonneuve et Larousse.
TABOADA, Jesus (1949). Folklore astronómico y meteorológico de Ia comarca de Monterrey. In: *Revista de Dialectolgia y Tradiciones Populares*, 5: 110-137.
TEYSSIER, Paul (1959). *La langue de Gil Vicente*. Paris: Librairie Klincksieck.
VYGOTSKY, L. S. (1987 / 1934). *Thought and Language*, (Revised and edited by A. Kozuli). Second Paperback Printing. Massachusetts: M.I.T. Press.

ANEXO

Quadro ilustrativo de algumas denominações decorrentes da influência astral

Corpo celeste	Denominação e conteúdo semântico
1- ASTRO	*astre* (antigo)- [fortuna, boa sorte/ estrela]; *astrobolismo* [paralisia atribuída à influência dos astros]; astrosia [acontecimento influenciado pelos astros]; *astroso* [infl. pelos astros, nascido sob a infl. de mau astro; infeliz]; *desastre* [acidente, sinistro, algo infeliz]; *desastrado* [sem jeito, funesto, inábil, '*azar desastrado*']; *desastroso* [que produz desastre]; *aire de astro* [infl. negativa emanada da terra, sol, lua, etc]
2- ESTRELA	*estrela* [sorte, destino, 'má / boa estrela']; *ter boa/ má estrela* [ter / não ter sorte]; *nascer com uma estrela na testa* [nascer com sorte]
< SĪDUS SĪDĔRIS (constelação, estrela)	*siderado* [estupefcato]; *siderismo* [adoração dos astros]; *sieiro* / *cieiro* (galego) [gretas nos lábios devido ao frio]; *cieiro* / *sieiro* (?) (port.) [gretas nos lábios devido ao frio]
SÍRIUS	*sira/ síria* [cmpleição, robutez nas pernas]; *não ter síria nos dedos* [ter as mãos inteiriçadas de frio]; *non ter siries / xirias* –gal. [no tener susten com las manos]; *xira* / *xiria* gal. [força muscular]
SOL	*ter sol; mal / quebranto / golpe de sol* [forma suave de insolação]
3- PLANETA	*perneta* [ventura, fado, sorte, teima, capricho, maluqueira (Beira)]; *passar uma perneta* [passar trabalhos]
4- SATÉLITE	
LUA	
1. no cérebro	*aluado* [influênciado. pela lua, adoidado, lunático; perturbação nervosa, con acesos de locura debido a la luna (gal.)]; *aluarado* [com pouco tino]; *lunático* [perturbação nervosa, que padece locura por intervalos (gal.), atoleimado]; *está de lua* [ten o xenio alterado]; *ten luas* [non é normal, com acessos periódicos de loucura]
2. na criança	*lua/ mal da lua* [ataque convulsivo ou epiléptico, tristeza]; *doença da lua* [semelhante ao mau olhado]; *estar fitada* / *tomada da lua* [sorrir ou doente depois de exposta ao luar]; *ataques de lua* [vómitos, diarreia, febre]; *cortado* / *feito* / *nasceu en boa lua* –gal. [. protegido à nascença pela lua]; *lunar* [sinal de nascença] ↓
3. na mulher	*luadas* [doença no seio da mulher que amamenta]
4. nos olhos	*lunar* [glaucoma]; *lunato* [estrábico, com os olhos de duas cores]
5. no animal	*Aluado* [que anda em cio, animal estéril, com acessos de loucura, gado castrado]; *aluar* [causar o cio, ficar com cio, uivar]; *lua* [cio]; *lueira* [gal. dicese de la vaca (levada periodicamente ao boi)]; *está com a lua cabreira* [fême durante o cio].

LITERATURA

Cartografias das diferenças

Ilhas e continentes: reciprocidades

Varia

Ana Isabel Moniz

Fernando Figueiredo

Maria Teresa Nascimento

Cartografias das diferenças

O espazo de sombra do discurso histórico-ficcional identitario (*José e os Outros* de José-Augusto França e *O señor Lugrís e a negra sombra* de Luís Rei Núñez)[*]

Alva Martínez Teixeiro
Universidade da Coruña

Palavras chave: Historia, Identidade, Cultura, Portugal, Galiza.
Resumo: A pretensión central desta comunicación é confrontar, cunha perspectiva comparatista, dous recentes discursos narrativos de apropiación ficcional da historia a respecto da formación da identidade cultural contemporánea na Galiza e en Portugal.
Procuramos, en concreto, analizar as estratexias narrativas e os duplos discursos utilizados polo escritor e historiador da arte José-Augusto França en *José e os Outros – Almada e Pessoa. Romance dos Anos 20* e polo escritor e xornalista cultural Luís Rei Núñez en *O Señor Lugrís e a negra sombra*.

Co estudo destas dúas obras, pertencentes case a un xénero particular, o romance de artista, pretendemos propor unha viaxe polas liñas interiores da arte. E, con isto, focalizar tamén o carácter emblemático e a funcionalidade identitaria de dous medios artísticos do século XX: por un lado, o conturbado espazo lisboeta da década de 20 e, por outro, o espazo coruñés do franquismo dos anos de 50 e 60.

Sen poder axudarnos do concepto hispano-xermánico de xeración, para unificar os distantes períodos ficcionalizados nos romances, servirémonos para xustificar a perspectiva contrastiva dun termo que historiadores e críticos utilizan con especial xenerosidade na arte do século XX: o concepto das vangardas.

O espazo de afluencia destes dous episodios vangardistas do século pasado materializarase na actitude de liberdade e ruptura, típica dos discursos da modernidade. A perspectiva preferida polos dous autores é a da vida da bohemia, perfecta antítese do espírito burgués, que domina xeralmente o discurso histórico contemporáneo.

Esta opción facilita a interpretación crítica da sociedade en que viviron Almada e Lugrís, desde o punto de vista cultural e vital, pois as narrativas privilexian épocas de tránsito, de crise, no destino particular deste dous artistas enfastiados.

O discurso ficcional é percorrido por un Almada regresado de París, «o filho pródigo de volta à casa» que depara novamente cunha Lisboa mediocre onde procura a patria do artista até que, en Marzo de1927, precisa nova inspiración e parte para Madrid.

No seu deambular, é acompañado polo periplo vital parello de Urbano Lugrís nas décadas de 50 e 60 na cidade da Coruña, anos do Lugrís teatral, que dan forma a grande parte do anecdotario lugrisián, e tamén na derradeira etapa da súa vida, en Vigo, nunha existencia de draconiana desorde e bohemia mantida desde 1964 até a súa morte en 1973.

[*] Esta comunicación é resultado parcial do Proxecto de Investigación (2007-2010) *Narrativa, discurso da historia e construción da identidade en Galicia* (Código: PGIDIT07PXIB104151PR) do Plan galego de investigación, desenvolvemento e innovación tecnolóxica (INCITE), financiado pola Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Consellería de Innovación, Industria e Comercio da Xunta de Galicia.

Esta interpretación da identidade cultural a través da biografía das dúas figuras preséntase como unha reescrita de textos previos. A relación entre diéxese e Historia sáldase nas dúas obras pola inclusión de datos rigorosamente históricos na intriga.

Para dar representación romanesca á conciencia dos protagonistas, e atinxir así o propósito clarificador a respecto do histórico verdadeiro, a hipertextualidade tórnase ostensiva, elaborándose sobre os contidos doutros discursos como crónicas, documentos ou o diario do propio Urbano Lugrís.

Nesta combinación do histórico e o inventado, no romance de José-Augusto França son numerosas as reproducións de citas e frases literais de personaxes históricos da altura. O autor sérvese así, tamén, dunha referencialidade extratextual, elaborando a obra sobre o substrato aportado polos contidos doutros discursos, como as crónicas ou os documentos da época. Ademais, esas mesmas citas integradas na ficción apareceran frecuentemente reproducidas no ensaio que o autor dedicou ao seu protagonista, *Almada Negreiros – O Português sem Mestre*, en 1974, no que poderiamos interpretar como unha tentativa de verdade e minuciosidade.

Sirva a título de exemplo a duplicación no ensaio e no romance da descrición de Artur Portela no *Diário de Lisboa* dos paineis da Brasileira realizados por Almada, de breves e idénticas pasaxes do romance *Nome de Guerra* ou da indicación programática do artista a respecto deste romance de que «será exactamente nem científico nem falso ao mesmo tempo».

Por súa vez, na obra do escritor galego Luís Rei Núñez, a conciencia xenérica do pacto ficcional é manifesta naquilo que Genette denominou o paratexto, reificado aquí na información contida no prólogo e no epílogo.

Nesta superficie narrativa discontinua, énos ofrecido un relato en primeira persoa, nun tempo actual correspondente, na voz narrativa, ao comisario dunha exposición da obra pictórica de Urbano Lugrís, como foi en verdade o autor, que non é máis do que un esclarecemento a respecto das fontes da narrativa: un manuscrito de 227 páxinas coas memorias do artista ofrecido anos despois da exposición ao curador.

Neste diario, o memorialista Lugrís constrúe o seu decadente mausoleo desde o exilio interior, a respecto do cal, ao narrador inicial só lle resta autentificar, elucidar e glosar literariamente o texto-matriz, pois como o propio narrador afirma: «eu logo, quero ser un Suetonio e sabelo todo sobre a biografía do meu César. E dígome que nunca serei un Suetonio do señor Lugrís. Aínda que si alcanzarei, se cadra, a ser o seu modesto Ian Gibson» (Rei Núñez, 2007: 254).

A función testemuñal combínase aquí coa idoneidade da biografía como material ficcional, subsidiaria da demostración axiomática da valía literaria de autobiografías como a de Montaigne, Saint-Simon ou Rousseau, mais auxiliada tamén polo teor 'romanesco' do vivir literario non só de Lugrís, senón tamén, en paralelo movemento, de Almada.

O privilexio do material biográfico na escrita dos dous autores consiste en que non nos é mostrada a sucesión causal de etapas obxectivas da historia, senón a evolución dunha vida e dunha carreira, o esforzo dun creador por dar sentido á súa propia lenda enmoldurada nun marco histórico adverso, o que nos ofrece unha visión máis rica e completa da época.

Deste modo, o romance 'da a ver' aquilo que o home xenérico non pode contemplar de si propio, pois nós non podemos apreciar a nosa imaxe histórica «como no podemos ver nunca nuestra nuca sin ayuda de los espejos» (Beltrán Almería,

1992: 52). A acentuación da experiencia en detrimento do formalmente histórico permítenos coñecer, en termos de horizonte político-ideolóxico, a estrutura do discurso oficial desde a perspectiva da filiación política opositora, explícita nos dous artistas-protagonistas.

Nun presente tenso como o dos anos 20 en Portugal, son filtrados a través da subxectividade da figura de Almada as informacións sobre as revoltas militares desa década, a aparición do diario monárquico o *Correio da Manhã* en 1921 ou a lembranza da sanguenta revolución que había de depor a Pimenta de Castro e que fora un dos motores para a creación da *Cena do Ódio* almadiana.

Sirva como exemplo da perspectiva íntima de abordaxe da Historia a pasaxe do romance que desenvolve a revolta militar acontecida en Lisboa en 1921:

> José reagira a uma revolução com a *Cena do Ódio*; que podia fazer agora, perante aqueles horrores de uma noite de sangue? «Nojentos da Política», a explorarem o Patriotismo, «maqueraux da Pátria que vos pariu ingénuos e vos amortalha infames…» Jaziam agora, o Granjo, o Machado dos Santos, o Maia, em lagos de sangue podre, às mãos de assassinos pagos, com farda de marinheiros! […] Não falar, então desta noite há muito gerada. O Pacheco fora deitar-se, sem uma palavra, ele saiu para a varanda, sobre o jardim e pôs-se como que a cantar (França, 2006: 69).

O narrador fai da repercusión dos acontecementos históricos crónica do vivir cotián, xa que a Historia é filtrada a través do pensamento do protagonista, traspasada polos seus sentimentos e emocións, o que fai que o pasado se volva máis próximo. Así, con esta estratexia, o lector non percibe a distancia que o separa do narrador porque «reconoce en él ideas, actitudes y planteamientos contemporáneos» (Fernández Prieto, 2003: 151).

Igualmente, Luís Rei Núñez procura no seu romance a historización inmediata do discurso literario e, paralelamente, tamén os acontecementos da Historia son secundarizados, mais, aínda así, determinando a trama ficcional e condicionando en grande medida o comportamento do personaxe protagonista.

Para caracterizar o panorama e a figura dun home marcado polo encarceramento en 1930, por asinar o manifesto a favor da República relacionado coa sublevación de Jaca, os episodios e as vivencias ligados coa Guerra Civil son representados como un oco voluntario na memoria de Lugrís.

Son poucos neste romance os episodios históricos concretos, como o regreso progresivo, nos anos 60 dos intelectuais exiliados como Rafael Dieste ou Luís Seoane, perante os cais, o noso protagonista experimentará un complexo de culpa por se considerar un covarde, por ser pasivo en exceso diante dos abusos ditatoriais. Pois, aínda que a súa actitude vital atinxe proporcións provocatorias, as súas preocupacións estéticas e sociais eran de inspiración aristocrática, o que deriva na opción por nunha posición pasiva e indolente en termos estritamente políticos.

É a moral acomodaticia franquista, como proceso histórico de carácter máis xeral, a que domina o discurso, contra a cal, e para interpretala, nos é ofrecida a realidade sobreexcitada vivida polo artista galego, perante a burguesía franquista, que eran máis ou menos case todos: «señoritos náuticos, burócratas e bancarios», detentores e representantes da historia prosaica das tres décadas de vulgaridade e opresión a partir da instauración da ditadura.

Estes retratos das respectivas circunstancias nacionais complétanse coa minucia de referencias, moito maior do que no relativo á política, sobre a paisaxe

cultural e sobre a crítica ao «o abafante academicismo ó uso» (Rei Núñez, 2007: 67) acorde co ánimo político imperante nos dous espazos peninsulares.

Este predominio no afán historizador dos elementos artísticos é demostrado, por exemplo, nun fragmento da obra de José-Augusto França, onde é presentada unha visión total da época onde se evidencia esa convivencia desigual da conxuntura nacional e da circunstancia cultural:

> Não lhe pôs data, de propósito, mas foi no verão, depois do *Teatro Novo* do Ferro, que fora ver ao Tivoli, sem entusiasmo. Houvera também uma tentativa revolucionária de militares que andava anunciada, ou uma antes e outra depois, já em Julho. Que importância tinha isso?… Tinha havido um grande salão automóvel no Coliseu (2006: 128).

A presenza estábel dos contemporáneos –situada entre o macrocosmos histórico e o microcosmos persoal– e as periódicas reflexións en auga forte sobre eles fan que o protagonismo se reparta, xa que o romance é o xénero literario onde a relación entre o eu e o outro –fronte á lírica que apenas desborda os límites do eu ou o teatro, en cuxas relacións non cabe compositivamente o eu– adopta un carácter esencialmente compositivo (Beltrán Almería, 1992: 53).

Esta estrutura dialóxica e unha fraternidade exemplar por parte dos dous protagonistas cos seus pares non impide demostrar porén como os grupos culturais non funcionan disciplinadamente, mesmo cando a historia decidiu reducilos baixo unha única etiqueta que finxe unha difícil cohesión e unha etérea unidade.

Como afirmara Celia Fernández-Prieto, mentres a Historia tende á redución da pluralidade, o romance histórico restitúe a fragmentariedade de feitos e condutas, así como a inescrutábel combinación de liberdade e de necesidade que rexe o comportamento de cada home e que se proxecta no equilibrio entre o privado e o público (2003: 124).

Así, froito desta rigorosidade a respecto da historia cultural, despois do seu regreso a Lisboa, o Almada-personaxe presenta queixas variadas contra a mesquiñez da vida artística portuguesa, manifestando, no decorrer do romance, o seu descontento por encontrarse só num medio que se esquecera do «élan» (França, 1986: 243), e afirmando, por exemplo, ser a actividade dos novos artistas –que a historia da arte interpreta como continuadores do Primeiro Modernismo– «'uma paródia ridícula' do que o grupo inicial tinha feito!» (França, 2006: 173).

Por idéntico motivo, descubrimos no romance de Rei Núñez, un Lugrís que, nunha perspectiva menos corporativa e máis egoísta, aparece perante nós envexoso do éxito de Álvaro Cunqueiro nas tertulias coruñesas ou que, dominado por unha inmodestia constante e pola fe sen reservas que tiña no seu talento, confesa ao seu diario opinións a respecto do panorama cultural como a seguinte: «Teñen que concederme, escribe Lugrís pola noite, que eu fun o mellor artista galego durante uns cantos anos do século» (Rei Núñez, 2007: 86).

Vemos deste modo que tanto o retábulo grupal, como o retrato das dúas figuras emblemáticas da historia cultural son dominados por unha técnica da imperfección de inspiración desmitificadora. Esta pintura complétase aínda coa aportación dunha visión non idealizante da práctica artística dos dous protagonistas que está dominada, na visión lugrisiana, polo interese económico e a visión crematística do labor artístico e, na concepción almadiana, pola indolencia: «De uma maneira geral todo o meu esforço para o trabalho consiste precisamente em desembaraçar-me de tudo o que represente esforço» (França, 1986: 238).

Son eles, os dous artistas quen graduan no percurso narrativo as influencias, quen consideran e calibran as amizades e quen ilustran, coa súa óptica de grande e pequeno angular, as discusións e diverxencias de opinións, baixo o signo das grandes palabras da arte: xenio, protección, liberdade, amizade e independencia.

Do mesmo modo, José-Augusto França e Luís Rei Núñez espellan a realidade da alianza entre os protagonista e outros dous mitos da literatura portuguesa e galega, Fernando Pessoa e Avilés de Taramancos.

Esta camaradaxe, hoxe idealizada nos respectivos imaxinarios, é dominada nos romances polo desacompañamento. Nas dúas ficcións, Fernando Pessoa e Avilés de Taramancos dificultan o acceso á intimidade: a maior parte do tempo a inmediatez destes interlocutores non é posíbel, mais a súa presenza é mantida no discurso por outras funcións.

Polo comparecemento oblicuo, polo recordo destas dúas figuras, os dous protagonistas experimentan en numerosas ocasións a falta, motor da súa vivencia da soidade e da saudade dentro do círculo artístico, que o narrador lugrisián califica significativamente mesmo de «despeito» (Rei Núñez, 2007: 191).

No entanto, independentemente do maior ou menor grao de asistencia, o espazo natural de todos estes tertulianos é o café ou o clube e a tentación da «chamada da hostalería» (Rei Núñez, 2007: 51), como ironicamente o denominara o narrador lugrisián, é a que permite a fraternidade 'romántica', evocadora da célebre tertulia francesa que Goethe sancionara coa fórmula de *dilettantismo*.

O café, que reunía a poetas e pintores é testemuña da actitude desafiante dos modernos, das polémicas por eles sostidas. Entre elas, ocupan un lugar de especial relevancia a polémica das pinturas da Brasileira, realizadas polos frecuentadores do local (como Almada, Viana ou Barradas) ou a polémica de dimensións nacionais provocada pola descoberta da perspectiva dos ladrillos nos paineis de S. Vicente de Fora.

Por sua vez, no espazo artístico galego, poderiamos salientar como aportación particular a estas controversias universais entre modernos e conservadores o debate mantido nos xornais –a respecto da diverxente avaliación dunha exposición barcelonesa de Antoni Tàpies– entre Reimundo Patiño, paladino das novas linguaxes artísticas, e Álvaro Cunqueiro, intercesor en boa medida da tradición.

Alén das querelas, outras mostras desse «temperamento espectacular» (Simões, 1974: 91) dos membros destas dúas sucursais do Parnaso, literaturizados nos dous romances, serían, por exemplo, no ámbito portugués, a representación de pezas teatrais escandalosas nos teatros de Lisboa como *A Garçonne* ou *Mamã Colibri* e, no espazo galego –onde encontramos o humor como unha das posíbeis declinacións desa inspiración iconoclasta–, o extravagante desfile da poesía organizado polo grupo poético Amencer ou a ocorrencia do pintor Moyá de incluír o seu amigo Avilés de Taramancos como figurante entre as multitudes no seu mural do Real Mosteiro de Samos.

O grupo de novos artistas reunidos por volta dos cafés aproxímanos aínda doutros fitos culturais como a *Conferencia nº 1* proferida por Almada ou a xénese de revistas nado-mortas como *Atlántida,* onde colaborou Lugrís nos 13 números permitidos pola censura franquista, ou a memoria da fundación en 1915 da revista de vangarda *Orpheu*, órgano referencial do (primeiro) modernismo portugués.

Esta perspectiva periférica de interpretación da Historia e dos seus feitos máis relevantes é acentuada aínda, nun grao de descentramento máis avanzado, pola situación persoal de Almada e Lugrís nestes romances memorialísticos que presentan un evidente paralelismo coa tendencia constatada por Jean-Marie Goulemot para

un xénero próximo como é o das biografías noveladas, próximo porque, a función de personaxe literario non está ausente tampouco das biografías, dos diarios e doutros autoretratros e literaturas do eu:

> On n'a guère attaché d'importance à ce fait patent que les mémoires de type nouveau sont pour l'essentiel le fait de bâtards sociaux: paysan devenu intellectuel, philosophe exclu de la coterie, moraliste se marginalisant par ses positions de l'opinion et de l'optimisme communs. Ce qui ne veut pas dire que l'autobiographie nous reseigne (à la manière d'un document sociologique) sur la bâtardise social (1998: 28).

É a figura pouco exemplar do artista total, coa que nos defrontan os dous escritores reasumindo a herdanza do *Tasso* goethiano. Deste drama, os dous romancistas recuperan a descrición cruamente moderna da psicoloxía do artista, pois eles, como antes acontecera coa obra referida, introducen a paradoxal dimensión antiheroica do heroe-artista, «un dios demasiado humano, que no tiene sitio y, sin embargo, reclama un lugar» (Calvo Serraller, 1990: 44).

A atribución da focalización a estes personaxes históricos marxinais, neste caso de dous artistas enfastiados, permite revelar, por parte dos dos autores implícitos, a consciencia da parcialidade existente no discurso oficial da Historia, permitíndolles modificar o seu sentido canónico.

O foco narrativo non se serve só xa da soidade adventicia e iconoclasta das respectivas vangardas, senón, da consciencia lúcida da decadencia e da soidade metafísica dos dous protagonistas, dous «apocalípticos voluntários» (França, 2006: 125) na reconstrución narrativa do pasado.

Os romances contribúen a unha lectura máis deshistorizada de outros fitos da identidade cultural galega e portuguesa. Así, Lugrís, copista da súa propia vida, e os outros dous narradores correspondentes a cada un dos romances, acompañan de manifestacións de sinceridade, de palinodia e de denuncia a ficcionalización dos procesos de xénese das súas obras, como a decoración da igrexa de Vilaboa con frescos da autoría de Urbano Lugrís.

Así, se no mundo antigo a soidade se manifestaba en forma de queixa, na Modernidade a visión funesta da existencia derivará na subxectivización máis radical do acto artístico. Esta idea é a que dominará tamén a evolución da escrita de *Nome de Guerra* en 1925, a respecto da cal Alçada Baptista afirmou con exactitude: «A construção do romance está centrada na conquista da autonomia pessoal em confronto com a sociedade que constantemente se intromete. 'A sociedade só tem que ver com todos. Não tem nada que cheirar com cada um'» (1986: 16).

Mais esa radical evolución almadiana provocou tamén, por veces, algún malentendido, de que pode ser exemplo a opinión de Dutra Faria sobre o suposto envellecemento do creador na altura en que se desenvolve o romance de França. Opinión perante a cal o pintor reaxiu con virulencia en polémica de marzo e abril de 1935. De feito, o infeliz malentendido –que ten a ver non coa renuncia, mais coa subxectivación radical– deriva da sinuosa evolución 'futurista' –e, por extensión, vangardista– do propio Almada Negreiros nesta década de 20 (e despois), pois como se desprende da ficción que nos ocupa e como afirma Carlos Paulo Martínez Pereiro, a respecto do cerramento da referida polémica, esta

> conclui assim em termos político-ideológicos uma definição de um 'futurismo-outro', resultado coerente da sua peculiar evolução, corrigindo o *Logo, Almada, envelheceu...*

> de Dutra Faria, pelo razoado *Logo, Almada. progrediu...*, na concepção translata de acompanhar as vanguardas e *novas gerações* do século (Martínez Pereiro, 1996: 263).

En fin, retomando o fío da exposición, a mencionada literaturización máis parcial e particular dos episódios fidedignos da Historia consolida a máis profunda escisión a respecto de determinadas tendencias da narración histórica tradicional e da historiografía, que confundían o accesorio co esencial: isto é a cegueira dos historiadores para interpretar os sentimentos como razón e fundamento do discorrer histórico. Rei Núñez e França negan a posibilidade dunha forma narrativa absolutamente convencional por ocultar un profundo e radical perspectivismo. Alén das condicións de vida do home histórico, estes *aggiornamentos* do xénero posúen amplas zonas de escuridade, dilatados espazos de sombra que levan máis alá a negación dunha historia plana, autoritariamente contada de forma realista que refractaría a capacidade perceptiva dos dous artistas.

As formas da narrativa ficticia non se basean así nun contrato mimético, senón que permiten o acceso ao lugar narrativo de todo un simbolismo que encerra unha metafísica nebulosa, no cal ningunha razón esgotará completamente a interioridade dos dous creadores.

Para transmitir esa subxectividade os escritores alían as nocións de texto e imaxe para transformar en epifanía a iconografía histórica das coñecidas imaxes pictóricas dos dous artistas que transitan para temas literarios.

As imaxes procuran o choque derivado da inmediatez da presenza das cousas evocadas, pois como afirmara Aron Kibédi «l'un des arguments classiques en faveur de l'image, au cours du débat séculaire du *paragone*, consiste à insister sur sa vivacité, sur l'impression forte et rapide qu'elle fait sur le spectateur» (1998: 44).

A representación non se limita ao estado de repouso e fixeza da pintura tradicional, senón que procura a clarividencia para materializar o infortunio dos dous artistas, apurado por eles con estoica crueldade. O estatuto da imaxe nas narrativas pretende así establecer encadeamentos discursivos baseados nunha simboloxía afectiva que, para garantir o entendemento da certeza de que por detrás da metáfora hai algo máis que unha substitución ornamental da realidade, abunda até o exceso tautolóxico na significación dos motivos escollidos.

No caso da ficción de José-Augusto França, son o *pierrot* e o arlequín, personaxes do teatro almadiano, os vellos coñecidos ou os vellos amores –«personagens 'internas' de Almada Negreiros, que vimos nacer cerca de 1915 e têm vida mundana e lisboeta; são figuras de teatro, de baile, de circo, de convívio de Café» (França, 1986: 266)–, as que suplementan as manifestacións rectas das ansiedades e medos, das esperanças e dúbidas do artista nun plano simbólico inmediatamente superposto ao plano do día a día lírico.

Igualmente, Luís Rei Núñez recupera a poética do mar lugrisiana de inspiración onírica para pintar o protagonista como un home vulnerábel, pois a viaxe ao interior do mundo do artista, como afirmara o pintor e biógrafo de Lugrís Antón Patiño, «non ten nada de descenso a acoradas simas existenciais, pero si ten moito, pola contra, de recreación plástica da melancolía» (Patiño, 2007: 10).

Xorde así, por exemplo, a imaxe de un Lugrís «náufrago do inverno» (Rei Núñez, 2007: 165) despois da morte da nai, xerando todo un imaxinario paralelo á obra plástica do protagonista que permitirá fixar, ademais, un percurso tanxente ao deseñado coas metáforas marítimas da errancia e da figura do poeta exiliado densificadas por Mallarmé na súa poesía.

En perfecta desolación e baixo o signo de Saturno, Lugrís e Almada optan polo nomadismo social, non tanto xeográfico, como polo exilio interior, aquel que Malraux afirmaba dar 'belos romances paralizados'.

Unha melancolía 'non suicidante' como a que afirmaran os Goncourt no seu *Journal* no ano da morte de Kierkegaard, en 1885, é a que domina aos protagonistas e a que os inclina a fuxir modernamente cara a inacción, como afirma explícitamente o pintor Lugrís nun brevísimo autorretrato, no que se deseña como «Un mangallón a quen as crenzas lle impiden practicar o suicidio, ese mutis tan portugués» (2007: 253).

Non queda máis que a errancia para os dous artistas que negaron esa saída tan frecuente entre poetas, literatos e bohemios, como podemos observar nos romances na tentativa de suicidio de Xoán Casal (2007: 199) ou nas referencias á breve vida e ao efectivo suicidio do perverso esteta e poeta decadente Mário de Sá-Carneiro en 1916, un «mostruoso mal-entendido entre ele e a vida» (França, 1986: 293), en palabras do propio Almada.

A solución é a itinerancia porque permite comprender mellor os acontecementos do pasado próximo. En primeiro lugar, porque o nomadismo cos seus diferentes rumos permite establecer diversos puntos de referencia e contextos de comparación. Neste caso, entre os microcosmos intelectuais da Lisboa do debut do século XX ou da Coruña da segunda metade da centuria e os destinos dunhas errancias esencialmente urbanas, materializadas no exilio –que como xa sabemos é unha das declinacións posíbeis da errancia– en urbes como París ou Madrid, no caso de Mestre Almada, ou en Vigo e nas tertulias do Madrid republicano, no caso do pintor e escritor galego.

Ademais, esta opción por un elemento tan esencial de movementos egotistas como o Romantismo alemán, responde ao desexo de reinventarse e renacer dun presente lastrado de pasado nun bloque indivisíbel e confuso, pois, alén da coñecida simpatía entre xeografía e interioridade, esta última serve para revelar aspectos contraditorios da existencia e procurar asumilos, porque, a diferenza da *flânerie* e do paseo –de orde visual e anecdótica–, a errancia revela un estado mental cuxo obxectivo non é habitualmente definido, pois se relaciona coa procura metafísica (Delvaille, 1997: 18).

Próxima desta idea da divagación errante, o Lugrís personaxe indica, a respecto da vida deambulante e misteriosa do proscrito, «quedo pensando se fuxir pode ser tamén un xeito de buscarse», ao que o narrador acrecenta «de aí a súa dispersión: aínda na pintura, mais tamén, cada vez máis, na escrita, aínda Urbano Lugrís (ele próprio, como diria Pessoa) mais tamén un Ulyses Fingal que, de simple pseudónimo, pasou a heterónimo» (Rei Núñez, 2007: 120). Sinálase desta maneira unha outra vertente dese exilio, cada vez máis interior: a dunha heteronomía amparada baixo o grande mito do retorno á patria e ao fogar que lle permite descansar de Urbano Lugrís, pola cal o narrador nos permite coñecer a faceta do artista compracido en descubrir

> la joie et la jouissance d'un monde ruiné et pris dans la tourmente des catastrophes, en y construisant un véritable théatre de l'Ego, une érothique du signifiant. Faute de filiation réelle, l'écrivain, le créateur, s'inventeront une vie plurielle: une pseudonymie, voire une «hétéronymie» constituante (Buci-Glucksmann, 1987: 39).

Destarte, ao espazo intermediario e peculiar da errancia, o *no man's land* (Laumonier, 1997: 22), corresponde un tempo intermediario, unha temporalidade

que poderiamos denominar 'pairante', na que o errante, nunha ambivalencia profunda, abalante entre sufrir a soidade e procurala, se interroga para encontrar a súa propia identidade.

Este cuestionamento compón o marco de valores que permitirá aos dous protagonistas transitaren dun discurso exclamativo (no sentido de radicalmente crítico) e non demostrativo a respecto da súa realidade histórica cara unha particular conciencia nacional.

Nesa errante procura, os dous artistas só experimentan o autorrecoñecemento no seo dunha identidade colectiva non mediata, a única non subordinada aos condicionalismos do inmobilismo histórico e nacional: a patria.

E é así que observamos como a circumnavegación leva ao punto de partida por medio da restauración dunha das identidades máis comprometidas coa configuración de identidades sociais e políticas, como é a nación, reificada aquí no renacemento en Lugrís, da lembranza e da ligación á herdanza galeguista, do «amor por unha nación da cal fixeron dimitir a todos os seus valedores» (2007: 40). Tal 'amor nacional' aínda se plasmará, de maneira indirecta, para Lugrís, na afirmación rotunda en 1949 da existencia e posibilidade dunha pintura galega recén fundada:

> Los nombres de Souto, Colmeiro, Maside, Laxeiro, garantizan esta pervivencia de lo entrañablemente gallego, que no hemos de referir, violentamente, a un determinado orden técnico, que, por otra parte, encontraríamos dificilmente en nuestra pintura, recién nacida todavía ayer al acervo artístico de Galicia (Lugrís, 2008: 269).

Por outro lado, esa mesma circular restauración identitaria aflora na preocupación de Almada a respecto do pensamento da patria – do Portugal case místico visado polas súas apóstrofes – na cal, o Almada-pensador demostrará esa propensión erraticamente cosmopolita, pois como afirmara Eduardo Lourenço:

> Paradoxalmente, a obra de Almada Negreiros, tão voltada para o *interior* português, obcecada pela exigência de *criar a famosa pátria portuguesa que o merecesse* – quer dizer, que merecesse o tipo de homem e atitude novos que ele dizia encarnar do alto dos seus vinte anos provocantes – é uma obra, um estilo, uma enunciação, que necessitam, como poucos, do *exterior*, do criticamente europeu e exemplar para ser compreendida (Lourenço, 1992: 11).

Así, o descentramento moral, social e/ou estético propicia unha reinterpretación ficcional da historia das mentalidades e das prácticas culturais dominada polo o estado activo de auto-reflexión sobre a condición humana, social e histórica dos nosos dous protagonistas.

O descrédito da bohemia como fracaso profesional nunha sociedade comercial domina unha outra historia posíbel, felizmente diferente da historia de anticuario de que falaba Nietzsche.

Pois baixo o parapeto das efemérides e dos grandes acontecementos históricos os dous protagonistas son protexidos do furor da historia polas súas obsesións e o exilio interior, desde o cal van desfacendo a *comédie* social baixo o horizonte dos grandes temas pascalianos imperantes no seu percurso vital e ficcional: soidade, absurdo, esperanza ou desesperación.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, António Alçada (1986). «Nome de Guerra ou um outro amor em Portugal». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. III. Nome de Guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-22.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1987). «Le cogito mélancolique de la modernité». *Magazine Littéraire*, nº 244, pp. 38-40.

CALVO SERRALLER, Francisco (1990). *La novela del artista*. Madrid: Mondadori.

DELVAILLE, Bernard (1997). «Une quête métaphysique». *Magazine Littéraire*, nº 353, pp. 18-21.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa.

FRANÇA, José Augusto (1986). «Almada Negreiros. O Português Sem Mestre». *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand (1ª ed., 1983), pp. 159-454.

_____(2006). *José e os outros – Almada e Pessoa, romance dos anos 20*. Lisboa: Presença.

GOULEMOT, Jean-Marie (1998): «L'autobiographie et les historiens». *Magazine Littéraire*, nº 252-253, pp. 27-28.

KIBÉDI, Aron (1998). «L'image pensée». *The Pictured Word: Word & Image Interactions II*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

LAUMONIER, Alexandre (1997). «L'errance, ou la pensée du milieu». *Magazine Littéraire*, nº 353, pp. 20-25.

LOURENÇO, Eduardo (1992). «Almada, ensaísta?». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. V. Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-20.

LUGRÍS, Urbano (2008). *Balada de los mares del norte (Poemas, cuentos y ensayos, 1942-1973)*. [Rodríguez González, Olivia (Ed.)]. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996). *A Pintura nas Palavras* (A Engomadeira *de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

PATIÑO, Antón (2007). *Urbano Lugrís (Viaxe ao corazón do océano)*. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro.

REI NÚÑEZ, Luís (2007). *O señor Lugrís e a negra sombra*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

REIS, Maria Antónia (1989). «As ficções de Almada». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. IV. Contos e Novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-18.

SIMÕES, Jõao Gaspar (1974). *Retratos de Poetas que Conheci*. Porto: Brasília Editora.

Mulheres "naturalmente bem inclinadas" e outras na *Peregrinação*

Ana Ribeiro
Universidade do Minho

Palavras-chave: *Peregrinação*, feminino, masculino, adultério, alteridade
Resumo: Embora o universo da *Peregrinação* seja inquestionavelmente masculino, a preponderância dos varões convive com a presença de elementos do sexo oposto. Para além de protagonistas de narrativas locais, Inês de Leiria, uma rainha adúltera, as signatárias da petição para poupar o grupo de condenados portugueses e Nhay Pombaya são algumas das personagens femininas que se destacam na obra, embora sem alcançarem o relevo de um António Faria ou do bem-aventurado padre Francisco Xavier. De qualquer maneira, se esta situação é já um dado sobre a situação da mulher no século XVI, Fernão Mendes Pinto, ao representar, segundo o seu olhar ocidental, a mulher do Oriente, traça um retrato feminino bifocal em que o "eu" e o "outro" se iluminam reciprocamente.

A estimulante complexidade que caracteriza a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto[1] manifesta-se na diversidade de abordagens de que tem sido alvo ao longo dos tempos, com particular destaque para os últimos trinta anos do século passado[2]. Reflectindo o tímido desenvolvimento dos estudos femininos em Portugal, diversos trabalhos têm destacado o relevo que as personagens femininas adquirem neste texto dominado por um universo inquestionavelmente masculino.

Para Ana Paula Laborinho, elas actuam precisamente por contraste com este mundo masculino, funcionando como "vozes dissonantes da dominante de violência [,] introduzindo uma dimensão reflexiva que afinal é um sentido essencial proposto pelo texto" (Laborinho, 1994: 737). Posição semelhante é a de António Manuel de Andrade Moniz, para quem "a mulher asiática, cujo retrato é esboçado por um conjunto de dotes e funções que vão da ética à estética, personifica uma tendência positiva e contribui decisivamente para a eufemização do Mundo" (Moniz, 1994: 742). Por isso mesmo, as provações acometidas a muitas destas personagens "testemunham, pela Dor irreparável das suas lágrimas, a visão disfórica e distorcida do Mundo, num apelo catártico à piedade e na esperança de uma profunda libertação" (Moniz, 1994: 742-743). Também para Isabel Figueira compete às figuras femininas "denunciar o comportamento masculino, em geral, e, mais especificamente, dos próprios portugueses" (Figueira, 1994: 748). Analisa as funções que desempenham no interior da narrativa – "*(agasalhar, pedir e rogar)*", assim como "distrair e agradar" (Figueira, 1994: 751) –, concluindo da necessidade de "as ler em diálogo com o masculino" (Figueira, 1994: 752), o qual estabelece os limites dos seus movimentos.

Qualquer um destes estudos salienta personagens femininas que poderíamos classificar como "politicamente correctas", já que a sua actuação não deixa de se coadunar com aquilo que se espera delas, ou seja, estas "vozes dissonantes", embora representem um mundo alternativo àquele dominado pelo homem, não questionam o

[1] As referências a esta obra dizem respeito a Pinto, Fernão Mendes, *Peregrinação*, Vol. I e II, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, Versão para português actual e glossário de Maria Alberta Menéres.
[2] Veja-se, a propósito, a "Bibliografia crítica sobre a *Peregrinação*", da responsabilidade de Ana Paula Laborinho, no final de Seixo e Zurbach, 1999.

lugar em que ele as colocou. A este respeito, pensamos encontrarem-se elementos preciosos para a definição do código de conduta feminino na explicação que o narrador dá para o protagonismo de Nhay Pombaya (cf. 595-596), complementados pelas funções desempenhadas por estas mulheres na trama, consentâneas, afinal, com o seu retrato como "castas, caridosas e maviosas" (563) ou "bem acondiçoadas e caridosas" (568)

No entanto, na *Peregrinação*, como diz Isabel Figueira, "O feminino não é […] um conceito homogéneo" (Figueira, 1994: 752), pelo que o texto não deixa de incluir igualmente um feminino transgressivo, da mesma forma que o reconhecimento das potencialidades femininas para "tratarem de coisas de muita importância, e em que se requer paz e concórdia" (595) não impede observações nada elogiosas sobre a natureza feminina. É certo que tais situações, quer pela sua quantidade, quer pelo desenvolvimento que lhes é dado, não atingem o mesmo relevo das consideradas canónicas, coisa que não é para estranhar num texto cujo narrador masculino, pelos seus propósitos edificantes, selecciona criteriosamente o material apresentado[3]. A marginalidade resultante da presença limitada desta matéria confirma-a como elemento perturbador evitado pelo discurso masculino, mas que, ao mesmo tempo, o justifica.

Antes de mais, as personagens femininas desviantes são sempre anónimas, traço que partilham com algumas das mulheres piedosas, já que apenas as personagens masculinas têm sempre direito a nome próprio.

Em segundo lugar, cometem sempre, pelo menos, um crime, sendo o mais comum o assassínio do filho mais velho, gesto com incidências políticas, pois, como as suas "adversárias", estas mulheres são também rainhas. Tal comportamento contrasta, por exemplo, com a atitude da mulher do chaubainhá, que, se pudesse, morreria mil vezes para poupar "os seus quatro filhinhos" (497).

O facto de nos ser dada notícia da criação de legislação que determina que "nenhuma mulher pudesse matar criança que parisse" (744-745), ou do castigo infligido a quem abandonasse os filhos (cf. 359), se por um lado indicia que este tipo de actos não era invulgar, por outro sugere a natureza reprovável e criminosa que lhes é atribuída. A sociedade oriental parece, aliás, valorizar a maternidade, como se depreende de disposições como esta: "não era costume estarem ali [numa albergaria] os pobres mais que três dias até cinco, tirando se fossem homens doentes ou mulheres prenhes, a que sempre se tinha muito respeito por não poderem caminhar sem perigo" (251). Em Pocasser, o pagode erguido em honra da rainha que não sobreviveu ao parto (cf. 275) ilustra também a importância conferida à capacidade reprodutiva feminina.

De acordo com a "primeira crónica, dos oitenta reis da China" (287), na origem deste império, mais propriamente de Pequim, está um crime em que outros princípios se sobrepõem à maternidade. Turbão tem três filhos ilegítimos de Nancá e, designando o filho mais velho como seu sucessor, ingressa na vida religiosa. A mãe do príncipe-monge, que nunca aprovou o seu romance, inconformada com o facto de o reino deixado pelo marido ir parar às mãos de um neto ilegítimo, decide casar "para dar remédio a este tamanho desmancho" (287)[4]. Avisado do acto da mãe

[3] A manipulação da informação é bem evidente em passagens deste teor: "Mas para efectuarem os seus torpes e sensuais apetites, não lhes faltam invenções diabólicas, mais para se chorarem que para se dar notícia delas, e por isso me pareceu coisa devida e necessária passar por elas com silêncio, porque são totalmente indignas das línguas e das orelhas cristãs" (562).

[4] O incómodo gerado por situações como esta ultrapassa o domínio da lenda, verificando-se ainda na época da viagem do narrador. Este, de passagem por Magadaleu, toma conhecimento do conflito existente entre o príncipe desta terra e o sogro, o rei dos lauhós, que pretendia que aquele enjeitasse "uma filha sua com quem

e percebendo o seu objectivo, Turbão deixa o convento para ir apropriar-se do seu reino. A mãe e o marido, Silau, receando pela vida, atacam as instalações onde Turbão vivia de forma a aniquilarem os seus adversários, mas apenas matam o príncipe, já que a sua amada e os filhos conseguem fugir.

Mau grado o assassínio do próprio filho, não podemos deixar de notar algumas afinidades entre esta rainha e outras que pertencem ao universo da *Peregrinação*. Tal como a rainha de Aaru ou a rainha de Onor, intervém em assuntos de natureza política, embora tal suceda apenas porque o rei já não existe, o que sugere que o exercício do poder é uma tarefa primordialmente masculina[5]. À semelhança destas soberanas, revela-se também inconformista, pois, para além das diversas manobras que faz para tentar que o filho abandone Nancá e se case convenientemente (cf. 287), procura também contrariar as disposições do príncipe e resolver pelos seus próprios meios uma situação que lhe desagrada. O casamento, como no caso da rainha de Aaru, é a solução encontrada, mas a partir daqui o seu protagonismo decai, pois começa por o dividir com o marido e depois perde-o completamente, já que é atribuída apenas ao "tirano Silau" (288), sequioso de poder, a posterior investida contra Nancá e os seus filhos, retirados em Pilaunera.

Apesar do seu crime, a mãe do Turbão não merece do narrador a reprovação que este manifesta em relação à rainha de Sião, a quem por duas vezes chama "má rainha" (637, 692). De facto, ela encontra-se abertamente nos antípodas de mulheres exemplares como a Nhay Nivolau, a rainha de Aaru ou a Nhay Canató, impedindo, como nota Isabel Figueira (1994: 748), divisões rígidas entre masculino e feminino.

Os crimes realizados por esta mulher têm origem no adultério cometido durante a ausência do marido, do qual resultou uma gravidez, prova da sua leviandade. Diga-se antes de mais que, no universo da *Peregrinação*, não é esta a única personagem feminina adúltera. Refira-se o "horrendo e nefandíssimo caso" (67) do rei do Quedá, edipianamente assassinado pelo filho "para se casar com a sua mãe, que estava já prenhe dele" (67), enredo duvidosamente desmentido pelo assassino ao narrador (cf. 70). "Caso assaz espantoso" (111) foi também o homicídio do rei do Pão pelo Coja Geinal, que "matou el-rei por o achar com sua mulher" (111). É ainda curioso ver que, segundo o retrato da apurada segurança social chinesa traçado pelo narrador, as "fazendas que perdem aquelas que seus maridos acusam por adultérios" (361) revertem a favor dos estabelecimentos "em que se sustenta muita soma de moças órfãs" (361), pois já que uma "se quis perder por sua desonestidade, que se ampare com o seu uma órfã, pois é virtuosa" (361). Face a isto, parece-nos que tal acusação não seria rara e que o sistema, empenhado em "que se castiguem umas e se amparem as outras" (361) favorece a moralização.

Tanto as longas ausências decorrentes de guerras constantes, como as condições de realização do casamento poderão justificar o adultério, apresentado sempre no feminino. De facto, ao longo da *Peregrinação*, são relatadas diversas propostas de arranjos nupciais, que, por vezes, não poupam mesmo pessoas já casadas: "este inimigo propusera a este rei bata, que era gentio, que tomasse a lei de Mafamede e

---

havia três anos que era casado, [para] se casar com uma manceba de que antes tivera um filho, o qual legitimara, e o fizera herdeiro do reino, tirando o direito dele a um seu neto, filho desta sua filha" (569).

[5] Tal não impede, porém, que as mulheres sejam co-responsabilizadas pelas más opções dos seus parentes machos: "lhe apraz que morram todas estas cento e quarenta mulheres entregues ao elemento do ar, porque por seu conselho, seus maridos e pais se levantaram com esta cidade, e mataram por vezes nela doze mil bramá do reino Tangu" (504).

que o casaria com uma sua irmã, contanto que largasse de si a mulher com quem estava casado havia vinte e seis anos, por ser gentia como ele" (52-53). Na origem destas propostas está a necessidade de estabelecer alianças políticas, mas é interessante verificar que, em geral, acabam por ser um foco gerador de problemas, pois o seu sucesso é reduzido. A Nhay Nivolau, por exemplo, recusou a proposta do bramá, o qual não perderá a oportunidade de se vingar dela (cf. 517). Também a filha do Fucarandono, apaixonada por "um certo mancebo fidalgo" (695), rejeita o casamento que o pai lhe arranjou com o príncipe Axirandono, fugindo de casa com a ajuda do amado e refugiando-se num mosteiro. Tal acto dará origem a um "diabólico levantamento" (697) que redundou na completa destruição de Fucheu, a cidade do reino do Bundo onde viviam. Como vemos, se por um lado, a mulher está praticamente à margem destes acordos, sendo masculina a iniciativa dos arranjos (ela é um objecto que os homens usam conforme convém aos interesses políticos), por outro, nem sempre ela é apresentada como um ser impotente e passivo, embora por vezes tenha que pagar com a vida a coragem de recusar o destino que lhe impõem e assumir os seus sentimentos, como sucedeu com a Nhay Nivolau ou com a mulher que, persistindo na sua fé, se nega a adorar o ídolo chinês e descarta o casamento com o mestre do junco em que viajava (cf. 145-146).

Ora, é precisamente para poupar a vida que a rainha do Sião envenena o marido, regressado à corte, ironicamente, após uma série de vitórias militares. Esta estratégia de defesa sugere a natureza reprovável de que o adultério se reveste aos olhos do homem[6], fornecendo os tais "índices de determinados princípios masculinos" (Figueira, 1994: 748) que permeiam o texto. Pelo seu comportamento, esta soberana infringiu o apreciado preceito da castidade e foi duplamente traidora, correspondendo ao retrato desfavorável da mulher traçado pelo ermitão de Calemplui, quando questionado sobre a existência de mulheres entre os guardiães da ilha. Para ele, os "que houvessem de dar vida à alma, lhes era muito necessário não gastarem dos deleites da carne, porque claro estava que no favo doce do mel se criava a abelha que, picando, escandalizava e magoava os que o comiam" (242). Aplicando a perspectiva de Rebecca Catz, podemos dizer que o velho Hiticou surge nesta passagem como um continuador "dos pregadores medievais que retratavam, nas suas pregações, a repulsa pela gula e pela luxúria carnal" (Catz, 1981: 90-91), pecados em que os portugueses seriam mestres, como o episódio de Diogo Soares, "de condição sensual e desonesto" (660), deixa entrever (cf. 660-661). Nesta intervenção claramente devedora do tradicional conflito entre corpo e alma, está bem patente a condenação dos "deleites da carne", associados à mulher, corpo que perturba, fere e trai. A este respeito, convém notar que enquanto as mulheres exemplares são muitas vezes viúvas ou casadas com adolescentes[7], encontrando-se afastadas, portanto, do mundo do sexo, é precisamente a vivência sexual que está na origem da natureza desviante das diversas adúlteras. Daí a negatividade com que o trato carnal é apresentado. Na já referida explicação da embaixada de Nhay Pombaia, apenas a procriação o justifica, sendo considerado "sensual e sujo" (596) quando não se limita a ela. Aleitar, segundo a mesma passagem, é fundamental para a confirmação da mãe

[6] Refira-se que, de acordo com os casos de adultério anteriormente apontados, nem sempre a mulher é vítima ou pelo menos a única vítima mortal da ira do marido ou do amante.

[7] Referimo-nos à Nhay Nivolau, de trinta e seis anos, casada com um sobrinho de treze. Os interesses de Estado parecem sobrepor-se aos laços de sangue e à disparidade de idades. Neste mundo, a noção de pedofilia afigura-se tão inoperante como a de incesto.

como mulher séria, já que por este acto ela deixa de poder ser vista como "mulher de deleitação, como qualquer corrupta e desonesta" (595). Além disso, neste capítulo, os próprios deuses, assexuados, dão o exemplo. A deusa Amida, responsável pelo povoamento do mundo após um dilúvio,

> suara pelos sovacos grande soma de crianças, pelo do braço direito machos, e pelo do esquerdo fêmeas, por não ter outro lugar no corpo por onde as pudesse parir, como têm as mulheres do mundo que têm pecado, em castigo do qual as sujeitara Deus por ordem da natureza à miséria da corrupção suja e fedorenta, para mostrar quanto lhe fedia o pecado cometido contra ele. (358)

Nesta mistura de credos, recorre-se, pois, à antiga associação entre a mulher e o lado esquerdo, cujas origens remontam, segundo Clara Pinto Correia, "[a]os tempos de Moisés" (Correia, 2004: 15), associação esta que penaliza a mulher, pois este é o lado considerado demoníaco[8]. A mesma investigadora assinala, no entanto, que "esta dicotomia aparece invertida em países do Extremo Oriente como a China e o Japão, onde o lado positivo é representado pela esquerda e o lado negativo pela direita. Mas, em ambos os casos, agora é à direita que se simboliza a feminilidade" (Correia, 2004: 19). Pela evocação do castigo aplicado por Deus à mulher, parece-nos que o narrador não adopta a perspectiva oriental, optando por condenar a mulher, como acontece, aliás, em passagens como a transcrição do regimento dos banquetes, onde se recomenda: "lembre-te a vil matéria de que teu pai te gerou, e a muito mais vil em que tua mãe te concebeu" (338). A evocação da punição divina reaparece quando se esclarece que, no Cantão, perante as notícias do terramoto de Sansy, apenas os homens rezavam, "porque as mulheres têm eles para si que não são capazes de Deus as ouvir, pela desobediência do primeiro pecado que Eva cometeu" (797).

Segundo os valores que orientam o narrador, a rainha de Sião seria uma modelar filha de Eva, pois, para além do marido, assassina também o filho natural, depois de ter dado à luz o bastardo. Com tal acto pretendia ela "satisfazer consigo o seu desejo, que era casar-se com o pai deste novo filho, pelo grande amor que lhe tinha" e "trespassar a herança ao adulterino" (635). A rainha tem, pois, um projecto pessoal no qual o sentimento se sobrepõe aos princípios dinásticos. Na concretização do seu plano, a adúltera/assassina lança mão de estratégias reprovadas pela instância enunciativa, designadamente, "muitas diferenças de maldades nunca ouvidas" e "fingir que o grande amor que tinha ao reizinho seu filho, lhe fazia ter grandes ciúmes da sua vida" (635). Apesar do sucesso de todas as tramas, o seu sonho é fugaz. Os seus pecados não passam sem punição, pois "aos dois dias do mês de Janeiro do ano seguinte de 1546, foram ambos mortos [a rainha e o novo marido] pelo oiá Passiloco e pelo rei do Camboja" (637).

Numa passagem de teor claramente maniqueísta, subsidiária da já comentada narrativa da criação da espécie humana, o narrador não deixa de referir as consequências nefastas que resultaram para o reino de Sião dos actos da rainha: "A morte daquele bom rei de Sião, e o adultério daquela má rainha sua mulher […] foram a raiz e o princípio de tantas discórdias e de tantas e cruéis guerras quantas houve nestes dois reinos de Pegu e de Sião, as quais duraram três anos e meio" (692). Tal remate

[8] Ao longo da *Peregrinação*, há várias passagens em que mulher e serpente se encontram associadas (cf. 277, 278, 350, 356), o que, face aos princípios perfilhados pelo narrador, pode ser outra forma de expressar a natureza satânica da mulher.

sugere que as inclinações pessoais são perigosas e não combinam com os interesses de Estado. A mesma moralidade se pode desprender da já referida história da filha do Fucarandono, noiva contrariada do rei de Arimá. Aliás, o próprio narrador associa os dois episódios: "a estes bons e alegres princípios destes esponsórios, se seguiram depois tamanhos males e desventuras, que vieram a ser quase iguais àqueles de Sião de que atrás tenho contado" (694). Quer num caso quer noutro, o amor, enquanto sentimento disruptivo, é colocado do lado feminino[9]. Além disso, no episódio da noiva de Panduré, passagem cuja excepcionalidade na obra de Mendes Pinto foi já assinalada por Ana Paula Laborinho (cf. 1994: 737-738), é também uma mulher que faz prova do amor intenso que a domina (cf. 149). No entanto, o amor de qualquer uma destas mulheres parece estar condenado ao fracasso e o final feliz é substituído por uma catástrofe que não só afecta quase sempre o casal, mas sobretudo a comunidade de que ele faz parte, o que não é de estranhar, já que, de acordo com João David Pinto-Correia, na *Peregrinação*, "o cenário humano é quase sempre plural: quer no plano dos Portugueses […]; quer no plano dos "outros" (do Outro)" (Pinto-Correia, 1999:175). Nem outra coisa se poderia esperar de um texto do século XVI, altura em que, como bem recorda Célia Carvalho (cf. 1999: 34-35), o indivíduo ainda não era percebido como tal.

Apesar desta visão negativa das mulheres, não deixa o narrador de estranhar a "ira e a má inclinação que sempre teve contra as mulheres" (502) o desumano bramá, "tendo-as naquele reino e em todos os mais de que era senhor, tão alvas e tão formosas que muito poucas lhes levam vantagem" (516). De acordo com esta passagem, a beleza parece pois ser o único elemento que abona a favor das mulheres – pelo menos das orientais -, embora tal traço seja indissociável do perigo que elas representam.

Depois desta viagem pelo mundo feminino da *Peregrinação*, verifica-se que, se por um lado se pode dizer que, também neste domínio, a obra de Mendes Pinto se pode classificar como "texto da diversidade" (Seixo, 1998: 59), uma vez que apresenta um feminino múltiplo, por outro, esta diversidade encontra-se comprometida devido ao destaque que um olhar masculino ocidental, de acordo com os valores da sua cultura de origem, confere a certas mulheres a que atribui o carácter de exemplares, possíveis modelos para outras que não partilharão a sua "natural" boa inclinação.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Célia (1999), "Acerca da autobiografia na *Peregrinação*" in *O discurso literário da "Peregrinação*", Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 27-59.

CATZ, Rebecca (1981), *Fernão Mendes Pinto – Sátira e anti-cruzada na* Peregrinação, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Vol. 57.

CORREIA, Clara Pinto (2004), *O testículo esquerdo: alguns aspectos da demonização do feminino*, Lisboa, Relógio d'Água.

FIGUEIRA, Isabel (1994), "Painel de mulheres em *Peregrinação*: imagens de um encontro" in AAVV, *O rosto feminino da expansão portuguesa*, Actas do Congresso Internacional realizado em Lisboa, 21-25 de Novembro, Vol. I, Lisboa, Comissão para a Igualdade dos Direitos das Mulheres, 1994, pp. 747-758.

LABORINHO, Ana Paula (1994), "Vozes de mulheres na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto" in AAVV, *O rosto feminino da expansão portuguesa*, Actas do Congresso

[9] Turbão era "em extremo afeiçoado" (287) a Nancá, o que, apesar de estar na origem da sua morte, não provocou conflitos com as dimensões dos que aconteceram em Sião ou no Bungo.

Internacional realizado em Lisboa, 21-25 de Novembro, Vol. I, Lisboa, Comissão para a Igualdade dos Direitos das Mulheres, 1994, pp. 731-739.

MONIZ, António Manuel de Andrade (1994), "Protagonismo feminino na *Peregrinação* e na *História Trágico-Marítima*", in AAVV, *O rosto feminino da expansão portuguesa*, Actas do Congresso Internacional realizado em Lisboa, 21-25 de Novembro, Vol. I, Lisboa, Comissão para a Igualdade dos Direitos das Mulheres, 1994, pp. 741-745.

PINTO, Fernão Mendes (2001), *Peregrinação*, Vol. I e II, Lisboa, Relógio d'Água, Versão para português actual e glossário de Maria Alberta Menéres.

PINTO-CORREIA, João David (1999), "A construção do colectivo na *Peregrinação*: percursos e significado" in *O discurso literário da "Peregrinação*", Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 169-188).

SEIXO, Maria Alzira (1998), "Maneirismo e barroco na literatura de viagens. O relato de naufrágios e a noção de modelo, a *Peregrinação* e a noção de aventura" in *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Cosmos, 1998, pp. 53-65.

SEIXO, Maria Alzira e ZURBACH, Christine (org.) (1999), *O discurso literário da «Peregrinação»*, Lisboa, Cosmos.

Cartas do Campo e da Cidade
LUZIA no seu jogo de identidades

Anne Martina Emonts
Universidade da Madeira

Resumo: A obra de Luzia, pseudónimo de Luísa Grande (1875-1945), nunca foi reeditada. Intelectual e figura pública da primeira metade do séc. XX, a autora caiu no esquecimento, partilhando o destino de muitas das suas colegas escritoras.
Tendo vivido na Ilha da Madeira, em Portugal Continental, bem como em outros países europeus, e tendo convivido com pessoas de variadíssimas origens, por vezes em circunstâncias difíceis, Luísa Grande escreveu obras que dão testemunho dos tempos em que foram construídas as nossas identidades de hoje. Escolhi para uma análise mais pormenorizada o texto *Cartas do Campo e da Cidade* (1922), contextualizado por outras obras da e sobre a autora, pois penso que poderá dizer muito sobre "uma língua, várias culturas: transposições e localizações", nomeadamente sobre a vida e a escrita de uma modernista.
Esta breve comunicação está inserida num projecto mais vasto de reconstrução, caso a caso, do contexto europeu da escrita feminina nos inícios do séc. XX.

1. A Vagabunda

Luísa Susana Grande Freitas Lomelino nasceu em Portalegre, no Alentejo, a 15 de Fevereiro de 1875 e faleceu a 10 de Dezembro de 1945 no Funchal. Com o pseudónimo LUZIA, publicou oito livros e deixou, provavelmente, um vasto espólio, que algures aguarda exploração. Faz parte da legião de escritoras esquecidas, ou, se não completamente esquecidas, negligenciadas pela memória colectiva.[1]

LUZIA partilha com outras escritoras europeias um destino típico da sua época. Nascida no seio da alta sociedade, a 1ª República abre-lhe o caminho para o divórcio de um marido mal-amado e para a produção artística e literária. Como acontece com tantas outras mulheres, a falta de um "lar, doce lar" estável e a marginalização como intelectuais divorciadas conduzem-nas a frequentes deslocações, a uma vida migratória, a que, num outro lugar, chamei *displacement*, considerando-o marca comum destas artistas errantes,[2] que assumem uma identidade múltipla e a transformam em arte. Escrevem, mas escrevem de forma diferente. Gostaria de evocar, a este propósito, aquele "outro Modernismo", a que poderíamos chamar também o lado feminino do Modernismo.

Luísa Grande passa a sua vida viajando – entre a Madeira, o Alentejo, Lisboa, Paris.[3] A sua personalidade – como pessoa e como escritora – é multifacetada, dissocia-se, agrega-se de novo. A vida e a escrita de LUZIA revelam o desmoronamen-

---

[1] Devemos a LUZIA, uma das grandes escritoras de Portugal, por exemplo, uma das mais belas e lúcidas descrições da cidade do Funchal, em que viveu e faleceu. Todavia, nem no âmbito dos inúmeros festivais literários "Funchal 500 Anos", em 2008, aparece o seu nome uma única vez.

[2] «Der sichere Weg zur Unsichtbarkeit – Entwurf einer Typologie des Mißerfolgs in Leben und Werk von Schriftstellerinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Der Fall Mechtilde Lichnowsky», comunicação proferida no âmbito do congresso internacional. *Frauenliteratur und Gläserne Decke?, Zweiter Internationaler Kongress Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur von Frauen*, Santiago de Compostela, 27.-29. September 2007 [no prelo].

[3] Pormenores da biografia in CONDE, 1990.

to do conceito de identidade. É "vagabunda" uma das auto-designações preferidas pela autora, pertence a qualquer parte, como ela própria escreve no livro que me proponho analisar, *Cartas do Campo e da Cidade*, de 1922 [1923]. A uma amiga, que lhe escrevera: "Não te agarres [à Madeira]. Tu és de cá [de Portugal Continental], não és de lá.", responde: "Maria, eu já mal sei donde sou…como certas plantas em todos os terrenos deito raizes…onde chego, julgo sempre que vou ficar."[4]

2. A teoria

Articulando LUZIA com o Modernismo e com abordagens recentes, poder-se-á considerar – como variação da conhecida afirmação de Fernando Pessoa, que se sentiu *estrangeiro* em qualquer parte - que LUZIA é *estranha* em qualquer parte.

Em 2000, Vivian Liska publica o seu livro "O Modernismo – uma Mulher"[5], no qual, partindo da análise pormenorizada de dois romances exemplares de escritoras alemãs igualmente negligenciadas pelo cânone (Ricarda Huch e Annette Kolb), esboça uma teoria do Modernismo feminino. Apoiando-se na teoria de Julia Kristeva sobre a integração do "estranho" no Eu, exposta na obra *Étrangers à nous-même* (KRISTEVA 1988), Liska defende a tese que as escritoras do início do séc. XX já tinham abolido nos seus escritos um conceito ultrapassado de identidade una em prol de uma identidade múltipla. Muitas vezes na figura da *flâneuse*, as protagonistas dos romances analisados rejeitam, tal como LUZIA, qualquer fixação num determinado lugar, e acabam por integrar o *estranho* nas suas vidas, ou melhor, nas suas pessoas.

À dissociação do Eu modernista corresponde, para além de vários aspectos formais como, por exemplo, mudanças bruscas de perspectiva (e da perspectiva de narração), a presença de doenças nervosas e do motivo da saudade da morte e, muito particularmente, o confronto constante com a descrição do que é estranho, diferente.

Sem poder desenvolver as reflexões teóricas de Liska e sem poder referir neste lugar as outras escritoras europeias e as suas obras[6], gostaria de destacar mais alguns dos momentos significativos deste 'outro' Modernismo feminino: a linguagem estranhante, os estrangeirismos frequentes, a mudança brusca de registos linguísticos e de estilos, ou a análise distanciada de fenómenos linguísticos, os *non-events*, a ausência de estabilidade (*vd*. deslocalização/*displacement*), a multiplicidade dos papeis sociais e o 'sentir-se estranha' das protagonistas, as quais, em certa medida, são sempre dissidentes. Aceitam em si próprias o sempre outro e o estranho e, assim, ganham força para a luta contra um ambiente repressivo.

Porém, as *Cartas do Campo e da Cidade* de Luísa Grande não são um romance. A escolha da forma ultra-convencional de "Cartas a amigas " é um artifício literário de LUZIA. As amigas fictícias, às quais a escritora das cartas editadas dirige a palavra, representam um leque de possíveis papéis para si própria, através das quais pode, sem restrições, distanciar-se da realidade vivida e, ao mesmo tempo, superá-la. Encontramos nestas cartas, num discurso próximo da corrente de consciência, um jogo irónico permanente com o que é ao mesmo tempo estranho e familiar, bem como com

[4] LUZIA, 1922:172.
[5] Título do original: *"Die Moderne – Ein Weib"* [As traduções são da minha responsabilidade].
[6] Liska analisa textos de Ricarda Huch e de Annette Kolb. Eu própria tratei, na minha dissertação de doutoramento (EMONTS 2009) o caso de Mechtilde Lichnowsky. Tanto na literatura alemã como na portuguesa, são centenas as escritoras, cujos textos aguardam leitura atenta sob os aspectos teóricos aqui propostas (*vd*. EMONTS 2000 e 2001).

o que é aceite e o que é rejeitado no estranho – em prol do processo da (re-)construção de identidade e/ou de uma dissociação aceite dessa mesma identidade.

3. Cartas do Campo e da Cidade

O título da obra em análise fala-nos de pelo menos dois pólos de identidade: um do campo e outro da cidade. LUZIA não deixa margem para dúvida de que se considera alentejana: "Há entre o Alemtejo e a minha pessoa mil affinidades. Já reparou quanto influe na nossa maneira de ser a paisagem em que nascemos?" (LUZIA: 1922, 14) Embora a escritora limite aqui esta influência à terra natal, no decorrer das viagens – reais e literárias – da protagonista, a correspondência entre o estado de alma e a paisagem ganha importância.[7]

A protagonista é do *campo*, mas será, também, da *Ilha* da Madeira, cuja paisagem reflecte o seu interior, até ao ponto da absorção total como amante do *mar* da Madeira, nomeadamente, do da vila *Jardim do Mar* nessa ilha.

Luísa Grande, casada com Francisco João de Vasconcelos desde 1896, do qual se divorciou em 1911, graças à lei do divórcio de 1910, tinha chamado à Ilha da Madeira o seu "desterro", a "Ilha do Diabo"[8] (LUZIA, 1936: 333). O mar bravo e hostil do Jardim do Mar, onde costumava passar os meses de inverno, amedrontava-a. Não esconde a sua infelicidade ("julguei enloquecer", *ibidem*), mas, de repente, como escreve LUZIA, aconteceu o milagre do amor:

> Passei a viver com o mar – foi ele o feiticeiro – e para o mar, ouvindo só a sua voz e, quer ela murmurasse docemente certa embaladora romance, suave canção das ondas mansas, quer rugisse numa fúria, atirando contra a terra, os doidos vagalhões, era sempre a mim que falava, era eu só que a entendia! Perdi o medo aos precipícios que ladeavam as veredinhas escorregadias, onde as pedras fugiam debaixo dos pés e, a cada passo, me arriscava a rolar com elas. Corria a rocha para conhecê-lo de todas as alturas, em todos os aspectos, queria adevinhar-lhe todos os segredos… Lembro-me que, uma vez, me leventei de noite para ir vê-lo do cemetério. Havia luar e uma grande paz silenciosa…Invejei os mortos que, para sempre ali dormiam, tão perto do seu coração. Tudo lhe dei e tudo o mar me deu, até o que estava longe, o que ficava para trás, no domínio da nostalgia! Em tardes serenas, veladas por um brando nevoeiro, a sua superficie lisa, estendo-se indefinitivamente, a confundir-se com o céu, restituía-me as longas planicies da minha querida província…E se tinha saudades de Lisboa, ele fazia, do poente, sobre as ondas um jardim de olaias, uma velha catedral, uma torre rendilhada…E se desejava as sedas, jóias, flores – essas mil futilidades que amam as mulheres – logo me depunha os pés entre a franja do seu vestido, um colar de opalas, uma rosa de prata…Quantas, quantas razões tive para querer-te, e quanto te quis, mar bravo, mar manso, mar azul, verde, cinzento, mar que rugias, mar que choravas, mar que cantavas, mar do Jardim do Mar – Oh! Meu tesoiro encontrado, oh! Meu tesoiro perdido. (*ibidem*) [sublinhado meu].

[7] É interessante, neste âmbito, a dissertação de Friedrich Christian Delius (1971) *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus.* [O Herói e o seu tempo atmosférico. Um meio artístico e a sua aplicação ideológica no romance do realismo burguês], München: Carl Hanser.

[8] LUZIA (1936) *Almas e terras onde eu passei*, Lisboa: Edições Europa; *apud Almanaque Betrand*, 1944, 333s.; agradeço a indicação do trecho ao meu colega Adriano Ribeiro.

De forma exemplar, em termos de *thanatos* e *eros*, Luzia parece cumprir de novo, até aos pormenores, as propostas de Vivian Liska e de Julia Kristeva: a arte, como sempre, precede a teoria. Também em Portugal, também na Ilha da Madeira.

Integrando o hostil, o estranho na sua alma, a figura (que é e não é LUZIA) perde o medo do estranho, do lúgubre. De forma ligeira, *nonchalante*, fala da morte e dos mortos, tem saudades dela e deles.[9] Percebe, neste processo de libertação interior, que a sua "querida província", o Alentejo, está dentro dela própria, assim como a cidade, com a sua vida mundana. Essa riqueza, esse "tesoiro", uma vez integrado, está simultaneamente presente e ausente: já não tem lugar. E nunca mais irá ser estranho e causar medo.

Regressemos ao texto das *Cartas*, das quais um terço foi (pretende ter sido) escrito a partir da Madeira, e reflecte Luísa, a madeirense, assim como a autora das cartas fictícias não esconde a sua identificação com a cidade de Lisboa:

> Querida Joanninha. Quem lhe disse que eu não gosto de Lisboa? […] Ah! Tambem eu lhe quero, Joanninha e com uma especial ternura! Conheço-lhe os deifeitos terriveis e quero-lhe apezar d'esses defeitos ou…quem sabe? Talvez que justamente por causa d'elles…Perfeita, civilisada, ajuizada, Lisboa deixaria de ser a nossa Lisboa. (LUZIA, 1922, 23s)

Aponta, na mesma carta, outro meio de construção da sua identidade: a literatura – de preferência estrangeira. Nas figuras das obras que lê revela- se "a saudade de mim mesma" (*ibidem* 25). Nunca saiu da sua província, como ela escreve (*ibidem* 40), mas "todos os logares attrahem ao mesmo tempo e nenhum contenta" (*ibidem* 62) e diz que "heide soffrer da minha estranha dualidade, a minha alma decadente de civilisada, hade luctar com a outra, a minha alma simples de provinciana…" (*ibidem* 63).

As cartas oscilam entre a realidade relatada à respectiva "amiga" e as reflexões sobre literatura ou sobre a leitura de que se ocupa no momento, como por exemplo *Roberto e Constança*: «Roberto desesperado foi viajar. – A gente quando não se suicida vai sempre viajar…» (*ibidem* 94)

O traço longo e as reticências esclarecem que LUZIA, nesta última frase, já não está a falar do romance em questão, mas sim, a pronunciar uma afirmação de carácter filosófico, fruto da sua experiência pessoal.

De acordo com os escritos de LUZIA, cada despedida é uma espécie de morte, especialmente a despedida de Portugal rumo à Madeira[10] (*ibidem* 146-151). Mas, estando na Ilha, logo fala na primeira pessoa do plural e conta às amigas como «somos», «Pois, nós madeirenses» (*ibidem* 182). Por vezes, vislumbram-se certa distância e ironia quando fala da alta sociedade, à qual pertence. Funchal representa, porém, o meio urbano.

Quem quiser saber como eram o Funchal e a Madeira há 100 anos, e como a mentalidade da Ilha é caracterizada com carinho, leia as *Cartas* de Luzia. Mais do que Lisboa, o Funchal e os seus habitantes – subentenda-se: a classe alta – são "estrangeirados". Enquanto nas cartas do Alentejo e de Lisboa predominam estrangeirismos franceses, a Madeira parece mais britânica.[11] LUZIA, uma crítica da linguagem *avant la lettre*, observa a linguagem e ironiza a corrida da *haute gomme*

---

[9] *Vd.*, também, LUZIA, 1922, 212.
[10] *Vd*. LUZIA, 1922,146-151.
[11] Seria desejável uma análise sob este aspecto intercultural.

funchalense ao *dernier cri* e à *last fashion*, ao *bridge,* aos *pic-nics*, aos *flirts* (*ibidem* 166) e às *Misses (ibidem* 201)[12]. Escreve uma carta da Madeira à "Maria, minha inglezadíssima amiga" (*ibidem* 56), mas deixa transparecer, tal como antes nas cartas de Lisboa (numa sátira aos ingleses, que poderia ter servido de inspiração a Miguel Esteves Cardoso[13]), que não está de acordo com a imitação da vida britânica e da dependência política portuguesa em relação à Grã-Bretanha[14]. Mesmo assim, LUZIA integra no seu texto referências linguísticas, literárias e culturais europeias– destacando-as em itálico, de forma consequente.

Luzia, na Madeira, está rodeada por *ladies* e *misses* com hábitos esquisitos, das quais se quer diferenciar. Joga o jogo da sociedade, mas delimita a fronteira, que claramente a separa das *misses*, assim como afirma o seu desprezo por mulheres que escrevem «como um homem» (LUZIA, 1922: 195).

> Daisy – a inglesa com um ar muito garoto, muito arrapazado, que usava monoculo, lembras-te? – está inconsolável. Por causa da sua vista curta – e nós a pensarmos que o monoculo era de vidraça, muitos juízos temerários se fazem n'este mundo! – recusaram lhe a carta de *chauffeur*…*Is n'it dreadful?* (*ibidem* 159).

Os juízos das amigas não se justificam, então. Diz uma outra *Miss*:

> *Miss* G. que inventou um modelo de…calças para defender contra as picadas as pernas dos miseros burros e se levanta de madrugada para esperar no *calhau* os bois, que veem do campo, a que a sua presença consegue poupar alguns dos numerosos maus tratos. Há quem censure *Miss* G., quem a ache d'um ridiculo exaggero. (*ibidem* 173)

São censuras de LUZIA, ou de Luísa Grande, por detrás dela? Afirmando-se, enquanto autora, em termos do discurso feminista, como "diferencialista", sem reparar que está a cair nos embustes do olhar dos críticos masculinos, escreve:

> Depois, encanto maior de todos – pelo menos para mim – *madame* de Noailles é tão deliciosamente mulher! Porque, tu bem o sabes, eu não supporto aquellas escriptoras de quem se diz: teem a inteligencia viril, escrevem como um homem…Com esta minha perigosa mania de evocação oiço-lhes logo a voz grossa, vejo-as de peitilho de gomma, colarinho alto, begala e cachimbo. Sim, perfeitamente, essas senhoras devem fumar cachimbos. (*ibidem* 195)

No texto em análise existem frequentes neologismos, tais como *bridjar* (*ibidem* 183) ou *bridgesinho* (*ibidem* 111), num jogo permanente, sempre irónico, entre absorção e rejeição, tocando-se o limiar de uma identidade multifacetada. Explicam-se e reflectem-se os falares madeirenses, com carinho: a *menaina* (*ibidem* 155), os *menainos* (*ibidem* 212), um *boio* que se chamava *Bonaito* (*ibidem* 158), a *famailha* (*ibidem* 210), cujo significado abrange o povo todo. Destaca-se a palavra *calhau* (*ibidem* 173).

A autora/narradora sente-se estranha no meio das distracções fúteis e, repetidamente, declara preferir ler livros em sossego. Deixa um baile antes do tempo,

---

[12] *Vd*. O interessante ensaio de Graça Abranches: «Homens, mulheres e mestras inglesas» in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.) (2002) *Entre Ser e Estar, Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 255-305.

[13] LUZIA, 1922, 57-59.

[14] As inúmeras alusões à situação política da República Portuguesa mereceriam um estudo crítico à parte.

comentando: «E Deus não me fadou para a graça inglesa.» (*ibidem* 203). Por vezes revela-se uma inclinação pela cultura francesa e, quem diria, pelos alemães.[15] É diferente dos outros, e especialmente, das outras.[16] Continua a sua viagem como solitária, assume as diferentes identidades, as de todas as amigas, das estrangeiras, das estrangeiradas, dos madeirenses, dos lisboetas, dos alentejanos, sempre com ironia e certa distância – de todos e de si própria.

4. Conclusões preliminares

Já em 1922 LUZIA tinha constatado e problematizado o desmoronamento do conceito de uma identidade única. Tal como outras escritoras da sua geração – daquela, que nasceu ainda em pleno século XIX – leva traços dessa época, estilísticos e não só, para dentro dos textos modernistas. Todavia, distancia-se deles por reflexão, afastando-se ou contrapondo-lhes outros, por exemplo, através da descrição ora irónica, ora satírica, da vida moderna real, na qual está e não está inserida, num permanente jogo dialéctico.

As *Cartas do Campo e da Cidade* são, sem dúvida, um texto da 1ª República Portuguesa. Trata-se não apenas da (re-)construção de uma nova identidade individual (como escritora, como cidadã, como mulher), mas também de um processo de reconstrução ou redefinição da identidade nacional abalada. As repúblicas europeias trouxeram consigo a grande chance de libertação das mulheres, mas os textos delas naufragaram uns anos depois, na consequência dos fascismos e totalitarismos europeus.

Acerca das *misses*, uma espécie de terceiro sexo no imaginário português, Graça Abranches explica, em termos de discurso de género, que as

> "estrangeiras" (duplamente desnaturadas), estas representações de mulheres "supérfluas" constituem igualmente um lugar de cristalização de ansiedades identitárias nacionais, revelador de formas de articulação simbólica do sexo e da nacionalidade de que me pareceu possível traçar um percurso genealógico até os dias de hoje. (ABRANCHES, 2002: 256)

Mais à frente acrescenta: «[O]processo de utilização de um terceiro sexo estrangeiro para construir, defender e naturalizar um ideal de feminilidade «especificamente nosso», passa pela apropriação (ou pela dependência) de alguns dos temas e motivos da misoginia e do antifeminismo».(*ibidem* 258).

LUZIA consegue integrar "o estranho" em si própria: ela própria é estranha em qualquer parte, como é frequente entre as escritoras do século XX.

O caso de LUZIA é típico, não é um caso extraordinário. Não é «Eça de saias»[17], nem «Pessoa de saias»: Nem com um, nem com o outro, as modernistas portugueses se assemelham.

Na Ilha da Madeira, nem campo nem cidade, mas Ilha, Luísa Grande encontrou – assim sugere a composição do livro em estudo – uma espécie de *tertium com-*

[15] Em 1922, a clivagem entre os "anglófilos" e os "germanófilos" na Madeira, ainda foi notável. Ambos os substratos culturais concorreram pela maior influência económica na Ilha. Agradeço recente esclarecimento à conferência proferida por Nelson Veríssimo, "*Alemães na Madeira: negócios, saúde e turismo. Breves notas para a compreensão da presença germânica nesta ilha*", 18 de Fevereiro de 2009, Universidade da Madeira (no prelo).

[16] O discurso de género em LUZIA merece um estudo, que englobasse também as restantes publicações e a biografia da autora.

[17] *Vd.* CONDE, 1990.

parationis, em que as identidades múltiplas são vividas de forma natural e pacífica ao que parece, desde sempre.

Com o seu "humor vagabundo" (*ibidem* 221), finaliza o livro de seguinte forma:

> – Partir! Mudar! Ver sempre novos horisontes, novas terras! Ah! Como tu és feliz! Como nós te invejamos! – exclamam em côro, as minhas amigas. E eu não ouso confessar-lhes quanto lhes invejo a doçura de ficar… (*ibidem* 222).

Espreita, entre as linhas, e a reconstruir pelos leitores, o *non-event* essencial, um facto da maior importância, a luz, com a qual LUZIA nos consegue iluminar:

Por muito injustificados e injustos que sejam a memória cultural colectiva e o cânone que a reflecte, as vagabundas errantes[18] da literatura europeia dos inícios do século XX dispuseram e desfrutaram do mais precioso bem: a liberdade.

5. Referências bibliográficas

Obras da autora citadas:

LUZIA [i.e. Luísa Grande] (1922) *Cartas do Campo e da Cidade*, Portugalia Editora, Lisboa.

_____(1936) *Almas e terras onde eu passei*, Lisboa: Edições Europa; *apud Almanaque Betrand*, 1944.

Bibliografia citada:

ABRANCHES, Graça (2001) "Homens, Mulheres e mestras inglesas" in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.) *Entre Ser e Estar, Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 255-305.

CONDE, José Martins dos Santos (1990) *LUZIA, o Eça de Queiroz de Saias*, Portalegre.

DELIUS, Friedrich Christian Delius (1971) *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus* [O Heroi e o seu tempo. Um meio artístico e a sua aplicação ideológica no romance do realismo burguês], München: Carl Hanser.

EMONTS, Anne Martina (2001) *Onde há Galo não Canta Galinha. Discursos Femininas, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*, ONG da CIDM, Lisboa, 2001. [291 pp., Tese de Mestrado publicada e premiada]

_____(2009) *Mechtilde Lichnowsky – Sprachlust und Sprachkritik, Annäherung an ein Kulturphänomen*, Königshausen & Neumann, Würzburg [580 pp., Tese de Doutoramento].

_____(2002) "Judith Teixeira – soror saudade menor. Um discurso feminino transgressivo dos Anos Vinte em Portugal" in Michel Maillard e Elisete Almeida (Org.) *O Feminino nas Línguas, Literaturas e Culturas*, Universidade da Madeira, Funchal,109-119.

LISKA, Vivian (2000) *„Die Moderne – ein Weib", Am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs* [„O Modernismo – uma Mulher", Por exemplo em romances de Ricarda Huch e Annette Kolb], Francke Verlag, Tübingen, Basel.

[18] O pleonasmo é consciente.

Herculano e a construção da cultura/literatura nacional

Carlos Manuel Ferreira da Cunha
Universidade do Minho

Palavras-chave: literatura nacional, historiografia, lendas e narrativas
Resumo: Alexandre Herculano teve um papel decisivo na construção da cultura nacional e da ideia de literatura nacional, que enriqueceu com a sua obra literária. Com base numa concepção política, narrou a fundação de Portugal como resultado de um contrato estabelecido na Idade Média entre a nobreza, o clero e o "terceiro estado", que participava nas "cortes" através dos seus representantes.
A época liberal/romântica era para ele uma restauração da nacionalidade perdida, cuja essência se teria pervertido com o triunfo do Renascimento clássico e da Monarquia Absoluta. A emergência do moderno Estado-nação exigia, como observou, a construção de uma nova cultura, de carácter nacional, que procurou construir com base nas lendas e tradições que pesquisou e divulgou no *Panorama*, nos romances e nas *Lendas e Narrativas*. A nação estético-literária e histórico-cultural torna-se assim no equivalente da recém-conquistada soberania nacional.

À primeira vista, há algo de aporético no facto de Herculano, que revolucionou a historiografia portuguesa ao depurá-la dos seus mitos, se dedicar à escrita das suas *Lendas e Narrativas*, conferindo credibilidade ao maravilhoso, que recolhe de fontes documentais. Porém, ao narrar os elementos "fantásticos" da tradição e o maravilhoso nacional, cumpria o desiderato bem romântico de fundar uma cultura nacional autónoma, de promover o amor da pátria, a renascença da poesia nacional e popular e o estudo das primitivas fontes poéticas, onde pensa encontrar a fisionomia do povo e das suas tradições. Em "Poesia: Imitação, Belo, Unidade" (1835), Herculano sintetiza este ideal:

> "Diremos sómente que somos romanticos, querendo que os portugueses voltem a uma litteratura sua, sem comtudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana: que amem a pátria mesmo em poesia: que aproveitem os nosso tempos historicos, os quaes o Christianismo com sua doçura, e com o enthusiasmo e o caracter generoso e valente desses homens livres do norte, que esmagaram o vil império de Constantino, tornaram mais bellos que os dos antigos: que desterrem de seus cantos esses numes dos gregos, agradaveis para elles, mas para nós e as mais das vezes inharmonicos com as nossas idéas moraes: que os substituam por nossa mythologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, pela philosophia e pela moral na lyrica. Isto queremos nós e neste sentido somos romanticos" (1898 [1835]: 69).

Assiste-se assim a um processo de mitologização literária da individualidade nacional (popular), ao mesmo tempo que no plano da historiografia Herculano desconstrói as "mitologias" do Antigo Regime, que consagravam o "direito divino" e a ordem vigente. Nas palavras de A. P. Lopes de Mendonça, "Herculano abalançou-se **a fabricar a nossa individualidade nacional**, perdida e desfigurada em narrações soltas, em phantasias sem authenticidade, e sem valor scientifico." (1855: 114; destaque nosso). É neste plano da fundamentação da soberania popular que a imaginação literária (idealização da Idade Média) e a história como ciência se encontram. Com efeito, a construção das "histórias nacionais" é, como a história literária, um

fenómeno oitocentista. A história da "nação" é um género discursivo novo, em contraposição com a história dos monarcas. O modelo narrativo da história nacional, segundo Anne-Marie Thiesse, é fornecido pelo romance, em particular pelo "romance histórico", funcionando a história como uma espécie de "romance nacional", de *Bildungsroman*: "Elle doit mêtre en évidence la continuité et l' unité de la nation comme être collectif au travers des siècles, en dépit de toutes les oppressions, de tous les revers, de toutes les traîtises." (2000: 55).

Por outro lado, a "mitologia nacional" e o maravilhoso cristão e popular que Herculano postula para a poesia narrativa, bem presentes na *Dama Pé-de-Cabra* , em que recria ironicamente as crenças medievais (bruxas e encantamentos), e que Garrett defende na segunda estrofe de *D. Branca*, têm ainda claras implicações políticas:

> "A nova mitologia romântica tinha a ver, supostamente, com a anterioridade de um antiquíssimo 'espírito do povo', que sobrevivera a despeito do cerceamento absolutista e do constrangimento inquisitorial, e que emergia agora, em todo o esplendor nas instituições liberais. Nesta perspectiva, o apostolado de uma poesia nacional, que reflectisse a mitologia nacional, era, no plano criativo e estético, a assunção do princípio da soberania nacional no plano político." (Catroga e Carvalho, 1996: 48).

De modo particular nas *Lendas e Narrativas*, é patente na reconfiguração da Idade Média o idealismo religioso e cavaleiresco, o amor pátrio e a coragem dos portugueses face a um presente visto como degenerado. Mas também aí se mostra a adesão à "monarquia liberal" de D. João I, que serve de modelo a uma monarquia representativa. N' "O Pároco da Aldeia", apesar de ser uma narrativa contemporânea, Herculano defende no "Excurso patriótico" os sete séculos de monarquia e a importância da religião católica para a coesão nacional:

> "A lingua e a religião são as duas cadeias de bronze, que unem, no correr dos tempos, as gerações passadas ás presentes, e estes laços, que se prolongam através das eras, são a patria. A patria não é a terra (...) é o complexo de familias enlaçadas entre si pelas recordações, pelas crenças e, até, pelo sangue."; "Uma nação não é só metaphoricamente uma grande familia: é-o tambem no rigor da palavra." (1900, II: 185-6).

N' *O Panorama* , que dirigiu e onde publicou grande parte das *Lendas e Narrativas*, logo no número inaugural (6/5/1837), Herculano explana este intuito patriótico, manifestando o objectivo de fomentar a regeneração nacional através da divulgação do património cultural da nação, com um "virtuoso e patriotico proposito":

> "Assim a Sociedade Propagadora dos conhecimentos uteis julgou dever seguir o exemplo dos paizes mais illustrados, fazendo publicar um jornal que derramasse uma instrucção variada, e que podesse aproveitar a todas as classes de cidadãos, accomodando-o ao estado de atrazo, em que ainda nos achamos. Esta nobre empresa será por certo louvada e protegida por todos aquelles, que amam deveras a civilização da sua Patria.
> Sinceramente confessámos a nossa decadencia intellectual: com a gloria das armas morreu a nossa gloria litteraria"; "Anjos despenhados, procuremos subir outra-vez as alturas de que, não nós, mas sim torrentes de calamidades publicas nos precipitaram. Trabalhemos por nos instruir e melhorar nossos costumes, augmentando a civilisação nacional. É esta a mais bella resposta, que podemos dar ás accusações dos estranhos: é esta a unica resposta digna do caracter generoso, que nossos avós nos herdaram, e que não acabou de todo atravez de tres seculos de decadencia." (1837: 2).

Similar é a motivação de Alexandre Herculano ao compor a *História de Portugal*. Na advertência da primeira edição afirma que para "dar ao seu país uma história, se não boa, ao menos sincera, é necessário, creio eu, algum amor da pátria" (1980 [1846], I: 16). No contexto histórico de decadência que diagnostica, considera um imperativo moral escrever a história nacional: "No meio de uma nação perdida, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma especie de magistratura moral, é uma especie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime." (1843: 12). A mesma tarefa incumbe à arte: "Que a arte em todas as suas fórmas externas represente este nobre pensamento - que o drama, o poema, o romance sejam sempre um eccho das eras poetichas da nossa terra. Que o povo encontre em tudo e por toda a parte o grande e venerando vulto de seus antepassados." (*ibid*.). Aliás, no início dos "Apontamentos para a Historia dos Bens da Corôa e dos Foraes", considera que a falta de amor das "velhas cousas da patria (...) é indicio certo da morte da nacionalidade, e por consequencia do estado decadente e da ultima ruina de qualquer povo." (1843: 338).Também na introdução aos *Portugaliae Monumenta Historica* pode ler-se: "Movida pelo amor da patria e por uma nobre emulação, a Academia Real das Sciencias de Lisboa quiz dotar o seu paiz de uma collecção analoga às que successivamente se tem publicado e continuam a publicar em Alemanha, em França, em Inglaterra, em Italia e em outras partes" (1856, I: VI).

No volume III d' *O Panorama* , ao falar da obra de Fernão Lopes, dá o exemplo de países que recuperam o passado, as suas lendas e tradições, apontando-os como um exemplo a seguir em Portugal:

> "Desenterra a Alemanha do pó dos cartorios e bibliotecas seus velhos chronicões, seus poemas dos Nibelungos e Minnesingers; os escriptores encarnam na poesia, no drama e na novella actual, as tradições populares, as antigas glorias germanicas, e os costumes e opiniões que foram: o mesmo fazem, a Inglaterra de hoje á velha Inglaterra, e a França de hoje á velha França: os povos do Norte saúdam o Edda, e os Sagas da Islandia, e interrogam com religioso respeito as pedras runicas cubertas de musgos, e sumidas no amago das selvas: todas as nações, emfim, querem alimentar-se e viver da propria substancia. E nós ? Reimprimimos os nossos chronistas ? Publicamos os nossos numerosos ineditos ? Revlvemos os archivos ? Estudamos os monumentos, as leis, os usos, as crenças, os livros, herdados de avoengos ?" (nº 112, 1839: 196-7).

Mais optimista é a sua perspectiva no volume V, ao referir-se à arqueologia portuguesa: "Hoje que a arte começa a deixar de ser entre nós imitadora, pagaã, e falsa; hoje que a poesia se torna nacional; hoje que o drama renascendo no theatro vai buscar a sua tela e as suas personagens na historia patria" (nº 230, 1841: 308-9).

E de seguida refere-se mesmo à novela histórica nos jornais populares e à necessidade de desenterrar as crónicas e os diplomas, os monumentos da arqueologia portuguesa, sendo na sua opinião um jornal popular o repositório mais indicado para entesourar essas riquezas históricas.

Em suma, Herculano procura a construção da cultura nacional a vários níveis, fomentando a instituição de um "imaginário nacional" (Anderson, 1996) mediante a "invenção das tradições nacionais" (Hobsbawm e Ranger, 1983), em particular ao nível da historiografia, através da elaboração da "narrativa da nação" (Bhabha, 1990). Ele afirma-o claramente, ao associar a motivação identitária referida e uma concepção organicista da nação, concebendo a sua história como "as biographias dos individuos collectivos" que são as nações (Herculano, 1881 [1842]: 125). Na primeira das suas

"Cartas sobre a História de Portugal", Herculano explicita esta nova forma de conceber a historiografia, influenciado por Thierry e Guizot:

> "como eu concebo que ella se [a história portuguesa] – deveria escrever – historia não tanto dos individuos como da Nação – historia que não ponha á luz do presente o que se deve ler á luz do passado – historia, emfim, que ligue os elementos diversos que constituem a existencia de um povo, em qualquer epocha, em vez de ligar um ou dous desses elementos, não com os outros que com elles coexistem, mas com os seus affins na successão dos tempos" (1881[1842]: 317).

Mas as tradições e as lendas também têm um forte cabimento nesta construção da nação e da sua história. Na advertência à primeira edição das *Lendas e Narrativas*, para além de reclamar o seu pioneirismo na fundação do romance histórico entre nós, propõe-se "popularisar o estudo daquella parte da vida publica e privada dos seculos semi-barbaros que não cabe no quadro da história social e politica."(1900, I: IX). Mas cabe no plano literário e cultural, na medida em que crê que a literatura e a sociedade nacional estão interligadas, como é visível, *v.g.*, no paralelo que estabelece entre o "espírito da época" e a literatura, a propósito das novelas de cavalaria, onde se expressariam os ideais medievais da honra, da valentia e do amor, plasmados no sentimento religioso e nas cruzadas:

> "como escaparia a litteratura de ser dominada por ellas?"; "Era esta a litteratura daquelles seculos, nem outra podia ser: a imaginação dos poetas e novelleiros não alcançaria espraiar-se além das formas da sociedade de então; porque a litteratura de todas es epochas sem exceptuar a nossa, não é mais do que um echo harmonioso, ou um reflexo resplendente das idéas capitaes, que vogam em qualquer dellas." (1898 [1838-40]: 87-8).

Entre 1837 e 1840 Herculano escreve n' *O Panorama* diversos artigos sobre o teatro e o folclore medievais. Neles está sempre presente a ideia de que é da articulação da obra com o seu meio e a sua época que resulta a "unidade" e a beleza da poesia, que se deveria fundar na harmonia entre a obra e a "ideia", na concordância com o seu tempo, de que resultariam o belo e o sublime, como n' *Os Lusíadas* (1898 [1835]: 56-67). A literatura, diz, devia corresponder à sua época e porque o génio sentiu necessidade de beber as suas inspirações num mundo de ideias análogas às do seu tempo, assistiu-se à criação na Europa de "uma poetica nova, ou digamos antes, a fazer abandonar os canones classicos." (1898 [1834]: 7). A arte moderna exigia assim a necessidade de representação das circunstâncias históricas, da vida social, obrigando o poeta a ser ao mesmo tempo poeta e historiador, dando conta da vida social da época que retrata, da verdade histórica e local (1898 [1842: 243-52).

No entanto, no volume IV d' *O Panorama*, apresenta uma curiosa aproximação entre a novela e a história, em nome da recuperação do passado na sua totalidade, afirmando mesmo que a novela pode conter uma verdade que escapa à história:

> "Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro póde ser mais veridico do que o historiador; porque está mais habilitado a recompor o coração do que está morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa."; "Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades que boa meia-duzia de bons historiadores." (1840: 243).

N' "O Bispo Negro", afirma ainda outra diferença: "A historia conta-nos o facto; a tradição os costumes. A historia é verdadeira, a tradição verosimil; e o verosimil é o que importa ao que busca as lendas da patria." (1900, II: 56). Mas em nota final não resiste a mostrar as origens da lenda, pendendo para a demarcar da verdade histórica. Aliás, nas *Lendas e Narrativas*, a ironia romântica de Herculano está bem patente, de modo particular em *A Dama pé-de-cabra*, inspirando-se no Nobiliário do Conde D. Pedro. No final, o narrador, invocando a ausência de mais fontes, silencia o seu discurso: "Como não quero improvisar mentiras (...) não direi mais nada." (1900, II: 51). E, no entanto, trata-se de um "Rimance de Um Jogral" do século XI"que invoca alguma verosimilhança para a sua lenda fantástica ao afirmar que a leu "n' um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares." (1900, II: 7). A ameaça aos auditores que neguem "esta certissima historia" é serem "dez vezes mais descridos do que S. Thomé" (*id*.:7-8). No segundo nível da narrativa (a Trova segunda), em que intervém D. Inigo Guerra, este conta ao seu pagem a história do seu pai, Diogo Lopes (que ouvira de um abade), que tinha casado com uma alma penada, pois a história dessa "mulher das serras" "Está escripta ha mais de cem annos na ultima folha de um sanctoral godo do nosso mosteiro." (*id*.: 19). E aí se contava a história do conde Argimiro.

Herculano joga assim com a fonte histórica da lenda da *Dama pé-de-cabra* e com os elementos históricos da época (guerras, reinados), que emprestam credibilidade a um conjunto de enredos que "inventou" e enxertou na lenda central. O fantástico emerge assim do histórico e justifica-se historicamente como uma recriação da mentalidade das épocas passadas. A presença do elemento jogralesco é também evidente em "A Abóbada", onde aparece a representação de um auto que segundo o narrador "reflecte o autor da antiga chronica de que fielmente vamos transcrevendo esta veridica historia"; "a precedente loa (obra mui prima de certo leigo, afamado jogral daquelle tempo)" (1900, I: 250).

Em todos os seus textos, Herculano parte da sua erudição histórica e de textos de natureza histórica, com o intuito pedagógico de divulgar a grandeza pátria durante a Idade Média, e antes do período de decadência da nação, que data do início da centralização monárquica.

Esta narrativa é aplicada à literatura portuguesa, que reflectiria a evolução da nação, e está explanada no "Elogio histórico de S. X. Botelho" (1842) e no seu famoso artigo de 1834, no *Repositório Literário*, em que se interrogava: "Qual é o estado da nossa literatura ? Qual é o trilho que ella hoje tem de seguir ?". A resposta não era favorável e diagnosticava uma decadência similar à que postulava na história geral: "Estas duas perguntas pedem nada menos do que a dolorosa confissão da decadencia em que se acha em Portugal a poesia e a eloquencia, e o encargo difficultoso de indicar os meios de melhoramento no ensino e no estudo d' ellas." (1898 [1834]: 3). Em relação ao teatro, concluía a sua análise sobre as "Origens do teatro moderno" com a afirmação de que desde Gil Vicente e a sua escola "o theatro português foi caindo e podemos dizer que nunca mais tornou a restaurar-se." (*id*. [1837]: 84).

Com efeito, Herculano alterou a visão tradicional da história da literatura portuguesa ao valorizar e Idade Média e ao considerar o Renascimento como o início da sua decadência, começando por criticar a visão iluminista da Idade Média: "[as] chamadas trevas da edade média não eram mais que a chrisalida de uma civilização maior e melhor que a grega e romana, de uma civilização cuja aura vital era a grande

transformação religiosa chamada o christianismo" (*id*. [1840]: 188). Em relação à evolução do teatro, enfatiza a génese do drama moderno nas representações religiosas da Idade Média (mistérios e autos), inspiradas no "ideal" epocal (paixões, caracteres, situações), que teve continuidade na Espanha e na Inglaterra no século XVII e no drama romântico (*id*.: 191-3). Em Portugal, considera que o "espírito cavaleiresco" prevaleceu desde os últimos anos do reinado de D. Fernando até D. Afonso V (antes eram muito rudes, mas depois eram demasiado cidadãos para serem cavaleiros), salientando os "cavaleiros-modelo" na corte de D. João I (*id*.: 88-9), cujo reinado diz ter sido a época mais favorável para as letras, até D. Manuel I (*id*.: 101-2).

A cultura aristocrática renascentista teria rejeitado o teatro medieval e preferido o teatro dos antigos, razão pela qual, a par dos factores políticos, Herculano considera o século XVI como um século de decadência, na medida em que o absolutismo monárquico anulou as instituições primitivas e a Renascença apagou as tradições nacionais. A poesia romana, afirma, mudou o carácter da poesia moderna e a sociedade deixou de ser nacional e cristã para se tornar pagã e estrangeira.

Em termos literários, Herculano marcava o início da decadência com o marinismo e o gongorismo (como Garrett), que "transviou da legitima direcção todos, ou quasi todos os escriptores da epocha chamada do seiscentismo", que abusaram da metáfora e das formas em detrimento das ideias (*id*. [1834]: 4). A Arcádia, continua Herculano, remediou este erro e devolveu "as letras á severa singeleza das puras fórmas da Grecia", mas sem qualquer inovação. A submissão obediente à autoridade dos antigos, conclui, "contribuiu muito para a posterior decadencia." (*id*.: 5).

Algo diferente á a leitura que Herculano efectua do "seiscentismo" em 1842. No seu entender, o seiscentismo foi uma reacção ao domínio clássico do renascimento, que abafou a "poesia nacional, balbuciante ainda" e "mudou o caracter da poesia moderna", "christã e nacional" (*id*. [1842]: 211-2). Por isso, segundo Herculano, o "seiscentismo" foi uma tentativa de restauração da nacionalidade no plano literário, que falhou por não ter sido acompanhada pela restauração social completa da vida nacional anterior às influências romanas. Assim, a uma escola antinacional sucedeu uma escola "falsa" e "ridícula" (*id*.: 213). Deste modo, o "gongorismo" tranforma-se numa espécie de libertação equivalente à do romantismo, tendo este triunfado porque a revolução literária que a geração romântica realizou era o resultado de "largas e profundas meditações, veio com as revoluções sociais e explica-se pelo mesmo pensamento destas." (*id*.: 219). Bocage, ao tornar a poesia popular e Filinto Elísio, "completando pela nacionalidade o plebeismo da arte", estão na origem da revolução artística que teve em *D. Branca* e *Camões* o sinal da revolta. O Romantismo aparece assim com um carácter nacional de teor demoliberal. Herculano compara mesmo Bocage aos trovadores, por comover os ânimos das classes não privilegiadas, que durante três séculos foram excluídas da poesia. Por fim, Herculano refere o Romantismo emergente, mas denuncia a falta de uma teoria e de uma poética novas que permitissem compreender e enquadrar historicamente este movimento.

A leitura de Herculano da decadência coloca-se ao serviço da revolução liberal, que aparece como uma proposta redentora para uma decadência secular, em oposição à reacção absolutista e ao clericalismo, visando repor um modelo sociopolítico que teria conduzido ao apogeu da nação, representado pelo sistema constitucional da Idade Média ("monarquia liberal": cortes, forais, municipalismo), considerado modelar por ter, segundo Herculano, conciliado a liberdade individual com a autoridade do Estado:

> "O principio da liberdade pertence incontestavelmente á edade media, porque, se não me engano, a liberdade não é mais que a facilitação da variedade nos actos humanos, e a variedade é, como tenho repetido, o caracter essencial d' essa época. O principio da egualdade dos direitos e deveres fêl-o porém surgir, e converteu-o em facto geral, o predominio da monarchia." (1881 [1842]: 153-4).

Daí, afirma, a conveniência de estudar exclusivamente, ou de preferência, a história da Idade Média, se se pretende tirar aplicações da história para a vida presente.

Na quinta e última das suas *Cartas sobre a História de Portugal*, Herculano estabelece uma divisão periodológica em dois grandes ciclos ou fases, o da Idade Média, com a constituição e virilidade moral da Nação (origens e progresso), e o do Renascimento (D. João II), que acarretou uma rápida decadência. O liberalismo burguês e moderado era, para Herculano, uma tentativa de restaurar o sistema político medieval e o desenvolvimento lógico das instituições medievais:

> "Em dois grandes cyclos me parece dividir-se naturalmente a historia portugueza, cada um dos quaes abrange umas poucas de phases sociaes, ou épochas: o primeiro é aquelle em que a nação se constitue; o segundo o da sua rapida decadencia: o primeiro é o da edade média; o segundo o do renascimento." (*id*.: 133).

Ao mesmo tempo, porém, alterava a visão tradicional da literatura portuguesa ao valorizar a Idade Média e ao considerar o século XVI como um século de decadência. Por um lado, contrariava a visão iluminista da Idade Média, e por outro desvalorizava a cultura renascentista e a "idade de ouro" da história de Portugal. A Renascença é vista por Herculano como época de decadência porque teria pervertido a "indole nacional" e o equilíbrio medieval entre a liberdade e a autoridade, em consequência da anulação, pela monarquia absoluta, dos elementos feudal e municipal, sentenciando de morte o "organismo social". Na base desta afirmação está a concepção organicista de Herculano, segundo a qual os factos "teem sempre origem na indole intima da sociedade, na natureza da sua organisação." (*id*.: 142). Era com base nesta lógica que Herculano pretendia explicar a antiga "força moral" da sociedade e o seu posterior apagamento:

> "a solução d' esse mysterio da força e esplendor do reinado subsequente [D. Manuel I], e da rapidez quasi incrivel com que tudo isso se abysmou em pouco mais de sessenta annos." (*id*.: 143); "a decadencia da nação portugueza, começando apparentemente nos ultimos annos do reinado de D. João III, principia essencialmente nos primeiros do reinado precedente, ou, com mais rigorosa data, nas côrtes d' Evora de 1482" (*id*.: 143-4).

É esta a data do início da "dissolução social", que se agravou na expansão, acarretando a "corrupção moral", pelo que debaixo do brilho aparente da época estava já "o corpo enfermo da sociedade portugueza, que apressava a sua hora de morrer com a febre das conquistas" (*id*.: 144). Por isso, para Herculano, os descobrimentos e as conquistas foram manifestações inorgânicas, sem força vital e criadora: "Pervertida a indole nacional, enfraquecida a energia interior do povo, o poderio exterior começa a desmoronar-se logo: o primeiro symptoma de morte claro e indubitabel apparece no desamparar as praças d' Africa em tempo de D. João III." (*id*.: 160). Por outro lado, segundo Herculano, a Renascença fez com que a sociedade tivesse abandonado o "progresso natural e logico da civilisação moderna para se lançar na imitação necessaria, mas bastarda, da civilisação antiga" (*id*.: 145).

O que explicava que no século XVI tivessem surgido homens extraordinários era, segundo Herculano, o facto de essa geração ter sido "educada pelo seculo anterior": "tinham conhecido o nosso ultimo rei cavalleiro; tinham sido educados na época da robustez moral da nação. O seculo decimo sexto nada mais fez que aproveitar a herança da edade média." (*id*.: 138).

Na sequência de Herculano, e em parte de Garrett, a Renascença passa a ser condenada e consagra-se a Idade Média como a época "nacional" e "popular" por excelência, não só em termos culturais (pela originalidade nacional), mas sobretudo em termos políticos, porque representava o equilíbrio entre a liberdade e a autoridade, servindo de "exemplo" à monarquia representativa do liberalismo.

É pois para a Idade Média que convergem a historiografia e a obra romanesca de Herculano. As lendas e a história, a história lendária e as lendas históricas servem o intuito, como referimos, de fundamentar uma "narrativa da nação" cultural e histórica, remontando às origens da nacionalidade e à Idade Média o seu período de grandeza. Nas *Lendas e Narrativas*, esse momento áureo é equivalente ao que Herculano postula na historiografia. Assim, são constantes as referências à grandeza do "velho Portugal" em oposição à sua degeneração no presente, mediante exemplos e símbolos da colectividade nacional. Em "Arras por foro de Hespanha", essa grandeza é simbolizada pela cidade do Porto: "Rudeza e virtude são muitas vezes companheiras; e entre nós, degenerados netos do velho Portugal, talvez seja elle [o Porto] quem guarde ainda maior porção da desbaratada herança do antigo caracter português no que tinha de bom, e no que tinha de máu, que não passava de algumas demasias de orgulho." (pp. 148-9). Em "A Abóbada", para além do Mosteiro da Batalha, um "immenso livro de pedra", "a minha Divina Comedia", no dizer de Afonso Domingues, que "escrevera sobre o marmore o hymno dos valentes d' Aljubarrota" (1900, I: 295), essa valorização está presente no carácter de D. João I, "parente do povo por sua mãe" (*id*.: 283), cuja palavra valia "por ser palavra de cavalleiro português daquelles tempos, em que tão nobres affectos e instinctos havia nos corações de nossos avós que de bom grado lhes devemos perdoar a rudeza." (*id.*: 280-1). Estas exortações à nação são proferidas através do uso da primeira pessoa do plural ou dos pronomes possessivos, como n' "O Lidador", em que o narrador condena a eventual descrença na narrativa como prova de falta de patriotismo:

> "Quem hoje ouvir recontar os bravos golpes que no mez de julho de 1170 se deram na veiga da fronteira de Béja, notá-los-ha de fabulas sonhadas; porque nós, homens corruptos e infraquecidos por ocios e prazeres de vida afeminada, medimos por nosso animo as forças e o animo dos bons cavalleiros portugueses do seculo XII; e todavia, esses golpes ainda soam, através das eras, nas tradições e chronicas, tanto christans como agarenas." (1900, II: 94)

Com a sua concepção voluntarista da nacionalidade, acreditando que os moçárabes (cristãos resistentes à dominação islâmica), com suas comunidades concelhias (com expressão pura nas Beiras), eram herdeiros do municipalismo romano, fascinado com a monarquia representativa da Idade Média, Herculano, ao pulverizar o mito de Ourique, criou outra mitologia nacional romanceada, fundando a seu modo uma dupla mitologia da nação, com a sua Idade Média idealizada como Idade de Ouro da nação e a recuperação, de índole bem romântica, de um "imaginário nacional" que nos proporcionou a consciência nacional de uma "comunidade imaginada", e configurou a emergência de uma "literatura nacional", da literatura portuguesa.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict (1996). *Imagined Communities*: *Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso [7ª reimpressão da 2ª ed. revista, de 1991].

BHABHA, Homi K. (ed.) (1990). *Nation as Narration*. London/New York: Routledge.

_____(1994). *The location of culture*. London/New York: Routledge.

CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A. de (1996). *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta.

HERCULANO, Alexandre (1839). "Historiadores Portuguezes. I – Fernão Lopes", *O Panorama*, vl. III, nº 112, pp. 196-7.

_____(1839a). "Obras de J. B. d' Almeida Garrett – 18 volumes: Prospecto", *O Panorama*, vl. III, nº 112, pp. 199-200.

_____(1843). "*O Bobo*. I. Introdução", *O Panorama*, vl. 2º, Série 2ª, pp. 10-12.

_____(1856). *Portugaliae Monumenta Historica*, vl. I, *Scriptores*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa.

_____(1881). *Opúsculos*, t. V, Controversias e Estudos Históricos, t. ii. Lisboa: Viúva Bertrand e Cª.

_____(1898). *Opúsculos*, Tomo IX, *Literatura* – Tomo I, 3ª ed., Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand/Francisco Alves.

_____(1900). *Lendas e Narrativas*, 2 ts., 8ª ed. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão [1851].

_____(1907). *Opúsculos*, t. I – *Questões Publicas*, 1ª edição brasileira (cuidadosamente revista). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves [1873].

_____(1980). *História de Portugal*. *Desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*, t. I, prefácio e notas de José Mattoso. Lisboa: Bertrand [1846].

_____(s/d). *Cartas*, t. I e II. Lisboa: Aillaud e Bertrand.

HOBSBAWM, Eric (1983). "Introduction: Inventing Traditions", *in*, HOBSBAWM, Eric e RANGER Terence (eds.) (1983), pp. 1-14.

_____(1983a)."Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", *in* HOBSBAWM, Eric e RANGER, (eds.) (1983), pp. 263-307.

_____(1997). *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, 2ª ed. New York/Melbourne/London: Cambridge U. P. [1990].

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (ed.s) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge U. P.

MENDONÇA, A. P. Lopes de (1855). *Memorias de Litteratura Contemporanea*. Lisboa: Typographia do Panorama.

THIESSE, Anne-Marie (1999). *La Création des Identités Nationales. Europe XVIII.e-XX.e siècle.* Paris: Seuil.

_____(2000). "Des fictions créatrices: les identités nationales", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 110: 51-62.

Literaturas de língua portuguesa na era pós-colonial

Claudius Armbruster
Universität zu Köln

Palavras-chave: Literatura pós-colonial, Intertextualidade, Literatura brasileira, Literatura angolana, Literatura moçambicana
Resumo: A partir da segunda metade do século vinte, a história das literaturas e culturas de língua portuguesa pode ser compreendida a partir de uma nova perspectiva. Às relações de influências «clássicas», ou seja, de influências portuguesas sobre as culturas e as literaturas brasileira e luso-africana, juntaram-se novas visões e questões, como, por exemplo: qual o papel exercido pelos escritores brasileiros e hispano-americanos do século XX na formação das literaturas contemporâneas portuguesa e luso-africana. Num outro contexto, é importante observar a importância que temas africanos alcançam na literatura brasileira.
Tomando como exemplos de intertextualidade as obras de João Guimarães Rosa, pelo lado brasileiro, e de José Luandino Vieira e Mia Couto, do lado angolano e moçambicano, pretende-se investigar as relações recíprocas pós-coloniais América-África. Os romances do escritor angolano Agualusa constituem um exemplo não só de intertextualidades mas também de construção de uma perspectiva angolana em relação à imagem do Brasil e da brasilidade.
Partindo de Alejo Carpentier, podem-se constatar intertextualidades brasileiro-portuguesas no escritor José Saramago, ganhador do prêmio Nobel.

1. A África na literatura brasileira

Diferente da afirmação do afrobrasilianismo, como por exemplo nos escritores baianos Jorge Amado (1912-2001) e Adonias Filho (1915-1990), bem como no maranhense Josué Montello (1917-2006) – que, em relação à imagem da África fazem parte da fase modernista –, a inclinação para a África começa propriamente com Antônio Olinto (*1919).

É em Olinto que aparece uma perspectiva africana dentro da literatura brasileira, uma procura por uma África aquém da visão afro-brasileira. Em 1969, dois anos antes do aparecimento de *Luanda, Beira, Bahia* de Josué Montello, Antonio Olinto havia publicado *A Casa da Água* (1967), o primeiro volume da trilogia Alma da África. Já foi traduzida para dezenove idiomas e teve mais de trinta edições fora do Brasil.

Nessa trilogia a África entra realmente na literatura brasileira. Que eu saiba, foi ele o primeiro escritor brasileiro a desenvolver uma trilogia sobre a África, ao transformar na estória de Mariana a história verdadeira de João Esan da Rocha, o ex-escravo ijexá que, ao retornar do Brasil, enriqueceu na Nigéria e construiu em Lagos a famosa «Water House», e ao transmudar em ficção a saga dos Olímpios do Togo, desde Francisco, que, liberto, voltou da Bahia, até Sylvanus, que foi o primeiro presidente daquele país. Seus personagens principais são brasileiros e africanos abrasileirados que levaram o Brasil para a África, como antes o tráfico negreiro havia trazido a África para o Brasil.

Existe aqui uma ligação importante com os trabalhos científicos de Pierre Verger (1902-1996), como *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos; dos séculos XVII a XIX*. A África não é, nos romances de Olinto, apenas pano de fundo ou cenário como acontece em *Luanda,*

Beira, Bahia (1971) de Josué Montello. Em Montello a África está sempre do outro lado, mesmo quando a ação se passa em Luanda ou na Beira.

Nos romances de Olinto a África está viva nas ações dos personagens, no bulício dos mercados, na longa conversação entre agudás, iorubás, sarôs e fons. Entramos na famosa «Water House» de Lagos com o poço, a bomba d'água inglesa, que enriqueceu, na vida real, João Esan e, na ficção, Mariana. Para o historiador e escritor Alberto da Costa e Silva os personagens de Olinto são ainda mais vivos do que os do romancista nigeriano Cyprian Ekwenzi, em People of the City, outro romance sobre Lagos e a comunidade brasileira.

O Rei de Keto é o segundo volume da trilogia *Alma da África*, de Antonio Olinto, publicado em 1980. Tendo por base o provérbio iorubá que diz que «mãe é ouro, pai é vidro», Olinto retrata uma sociedade predominantemente feminina. Nesta obra, Abionan – a vendedora pertencente a uma das cinco famílias reais de Keto, amiga da velha Mariana e que saiu da Bahia com a avó Ainá, a mãe e os irmãos, com destino a Lagos – pensa constantemente no filho que poderia ter sido Alaketo, rei de Keto, caso não houvesse morrido tão pequeno.

Em Trono de Vidro (1987) terceiro volume dessa série, Mariana enfrenta a passagem da infância para a adolescência. Antonio Olinto centra-se na história da neta da velha Mariana, a brasileira protagonista de *A Casa da Água*. Em *Trono de Vidro*, a menina, é acometida constantemente por lembranças do pai morto em 1968, o ex-presidente Sebastian Silva, e deseja, por motivações políticas, retornar a Zorei, cujo poder caíra nas mãos de militares que haviam imposto uma ditadura. Com o sonho de que haja pão, justiça, trabalho e felicidade a todos, Mariana é levada a assumir a liderança de um Sebastianismo distinto daquele que em Portugal significava a crença e o desejo de um retorno de Dom Sebastião, rei morto na batalha de Alcacer Quibir. Dessa vez o movimento, também messiânico, faria retornar os ideais de Sebastian, o ex-presidente da República de Zorei assassinado, e salvar o país de um governo injusto.

Outro romance recente em que a África se engasta no Brasil é o de Alberto Mussa, *O trono da rainha Jinga* (1999). Uma onda de violência assola o Rio de Janeiro do século XVII, sendo atribuída a uma irmandade secreta de escravos criminosos. Ao mesmo tempo, são contadas as aventuras de um dos personagens pela África, onde conhece a famosa rainha Jinga. Cada capítulo é narrado por um personagem diferente, são diversas visões que se encadeiam até o desfecho. Mussa leu cuidadosamente os seiscentistas Antônio de Oliveira Cadornega, autor da *História das guerras angolanas*, e Giovanni António Cavazzi de Montecúcculo, autor da *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, e sobre esses sólidos alicerces construiu seu enredo. A estória começa na África, com a embaixada, chefiada pela futura rainha Jinga, que o angolano Nbande enviou a Portugal do enclave de Luanda. É, porém, entre os escravos no Brasil, em torno de uma sociedade secreta trazida da África, que ela se desenrola. Os personagens negros pensam como africanos, comportam-se como africanos. Como quando Jinga, diante da incompreensão de um branco a quem tentara explicar que, ao passar por meio de um despacho, serenizara a dor da perda de seu filho para outrem, diz: «Vossemecê não chega a ser estúpido. Mas tem mesmo cabeça de macaco.» – E macacos eram todos os brancos, porque têm a pele branca, os pêlos negros e os lábios finos. O que era óbvio para um africano não entrava no entendimento de um europeu. Assim se dava com o cariapemba, uma das forças que regem o universo. No Brasil, entre os

brasileiros, ele seria visto como o demônio. Mas não entre os congos, e não no romance de Mussa. Este sabe que, na foz do Zaire, se crê que o mal não aumenta nem diminui no mundo, apenas sua distribuição entre os seres humanos se altera. Por isso, o cariapemba é, ao mesmo tempo, o poder de destruição e de proteção. Ao ajudar uma pessoa, ele causa inexoravelmente dano equivalente a outra. A cada ação positiva corresponde uma negativa, e vice versa, para que persista a relação constante e equilibrada entre bem e mal.

Os livros de Antonio Olinto e Alberto Mussa começam a colocar a África na literatura brasileira. Em Mussa estamos diante de um novo romance histórico, uma literatura impensável sem uma profunda pesquisa hisótica e antropológica prévia.

A África entra na literatura brasileira junto com uma mudança no âmbito da política e das ciências. Ela começa a existir como realidade e não só como herança mais ou menos problemática. Estudam-se hoje as relações históricas entre o Brasil e diferentes países da África, o que antigamente só fizeram estudiosos à margem do discurso científico vigente, como Pierre Verger. Assim foi possível que o primeiro livro sobre a vida do maior traficante de escravos do século XIX, um baiano chamado Francisco Félix de Souza, fosse a obra de um anglo-australiano, Bruce Chatwin (1940-1969), *The Viceroy of Ouidah* (1980). Só em 2004 surge o estudo de Alberto da Costa e Silva, *Francisco Félix de Souza, Mercador de Escravos*.

As novas pesquisas brasileiras na área da literatura e da história abriram o caminho para o descobrimento do primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, *Úrsula*, de autoria da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis (1825--1917), cuja primeira edição é de 1859. A autora apresenta uma visão diferente da questão da Abolição. Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afro--descendentes. É o primeiro romance da literatura afro-brasileira que tematiza o negro a partir de uma perspectiva interna e politicamente comprometida em recuperar e narrar a condição do ser negro no Brasil. Texto fundador, apesar de centrado nas vicissitudes da heroína branca, pela primeira vez na literatura brasileira, tem-se com *Úrsula* uma narrativa da escravidão conduzida por um ponto de vista interno e por uma perspectiva afro-descendente.

Neste contexto é muito difícil definir se literatura pós-colonial no Brasil é, em primerio lugar, literatura negra no sentido de literatura afro-descendente, ou literatura afro-brasileira latu sensu, incluindo escritores brancos que escreveram sobre os negros na África e no Brasil. Intensifica-se, na pós-modernidade e na pós--colonialidade, a procura das afro-descendências na cultura brasileira. Não unicamente sob o ponto de vista de miscigenação ou «democracia racial», mas também sob o aspecto da «difference» ou «différance», da diversidade.

2. As relações entre literatura brasileira e literaturas africanas

Não pretendo investigar aqui as peculiaridades das literaturas de cada país africano, mas as correspondências entre alguns exemplos das literaturas angolanas e moçambicanas e literatura brasileira.

As relações entre a da literatura brasileira e as literaturas angolana e moçambicana fazem-se óbvias em estudos que comparam as obras de João Guimarães Rosa, Jorge Amado e José Luandino Vieira, bem como estudos comparativos entre Guimarães Rosa, José Luandino Vieira e Mia Couto e entre Agualusa e a literatura brasileira.

É interessante notar como os autores brasileiros – Guimarães Rosa, Jorge Amado e João Antônio entre outros – têm marcado uma parte da literatura angolana e moçambicana. Na área da crítica literária estabelecem-se paralelos entre romances brasileiros e angolanos, por exemplo entre *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), do brasileiro João Antônio (1937-1996), e *Luuanda* (1963), do angolano Luandino Vieira (*1935), obras escritas há mais de quarenta anos. Os autores trazem para a literatura a realidade das camadas marginalizadas do Brasil e de Angola, problematizando e denunciando – cada um a seu modo – os valores que sustentam a desigualdade social de ambos os países, desestruturando assim os discursos e as práticas autoritários das elites. A partir da comparação dos dois livros aparecem os paralelos sociais e culturais entre Angola e Brasil.

João Antônio retrata nos seus contos criaturas que vivem na periferia das grandes cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: operários, biscateiros, soldados, meninos de rua, prostitutas, pedintes, homossexuais, vivendo em vilas e favelas cercados de vícios e crimes. A linguagem encenada por João Antônio é a um só tempo elaborada e malandra e assim aproxima-se da oralidade encenada.

Nos contos, reunidos sob o título de *Luuanda*, Luandino Vieira vai mais longe ao questionar as estruturas fundamentais da língua portuguesa. Luandino encena uma oralidade angolana, característica do povo dos musseques. Muitos dos habitantes destes aglomerados pobres da periferia falavam ainda o quimbundo, língua do grupo bantu, porém em virtude do contato com os europeus, vários deles utilizavam certos recursos lingüísticos da língua do colonizador com diferentes graus de conhecimento. O resultado, uma linguagem misturada e conflitiva entre os dois idiomas, permeia os contos de *Luuanda*. Essa nova linguagem popular muitas vezes transgride as regras da norma gramatical da língua portuguesa, seguindo o ritmo da sintaxe quimbunda. Os textos de *Luuanda* procedem, desta maneira a uma profunda africanização da linguagem literária e de raíz portuguesa, violando as normas gramaticais da língua portuguesa e dando espaço à criação neológica.

Comparando Guimarães Rosa e Luandino Vieira pode-se constatar a relação com a oralidade em ambos os escritores. Neles encontramos uma oralidade artística ou fictícia ou mesmo uma simulação ou encenação da oralidade. Sabe-se que o escritor angolano leu Guimarães Rosa durante os quatorze anos de prisão no Tarrafal, em Cabo Verde. O sertão e o musseque são realidades socioculturais bem diferentes, mas têm por denominador comum representantes de faixas populares de origem interiorana dos respectivos países de origem dos escritores estudados. De maneira semelhante a Guimarães Rosa, Luandino usou a designação de «estória» para suas narrativas mais extensas que o conto e menos desenvolvidas que a novela ou o romance. A «estória» para esses autores, portanto, se tornou diferente da «história».

Luuanda, apesar das semelhanças na criação de uma oratura literária e na paixão neológica, vai além de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, sobretudo na ruptura ideológica e simbólica com o discurso do colonizador europeu.

Estabelece-se dessa maneira uma tradição intertextual Brasil-África, que começa com Guimarães Rosa (1908-1967) e continua com Luandino Vieira (1935), para chegar a escritores mais recentes como Mia Couto (*1957), de Moçambique. Este último situa-se numa tradição litérária que começa na literatura angolana de Luandino Vieira e continua no romance de Guimarães Rosa. Mia Couto, em entrevista a Patrick Chabal, confirma:

> Quando li o Luandino, em 1977, isso foi importante para mim. Depois, lendo o Guimarães Rosa, senti que afinal há maneiras de fazer esse trabalho de recriação da língua. De criar a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua, a linguagem, e os modos de uma narrativa. Por exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa. Por que é que a coisa tem que estar arrumada? (Chabal 1994: 289-290).

A colêtanea de contos Estórias Abensonhadas de 1994 refere-se diretamenta a Primeiras Estórias de Guimarães Rosa, continuando a paixão neologística do escritor brasileiro na junção dos verbos «abençoar» e «sonhar».

A recriação lingüística promovida por Guimarães Rosa e Luandino Vieira, e mais tarde por Mia Couto, parte da «fala falada», ou melhor, da oratura – recriação da fala. Nessa «brincriação», os autores recriam a lembrança dos contos, dos provérbios, das histórias que ficaram apagadas na memória, reinventando os modos de dizer dos musseques de Angola, do sertão brasileiro mítico, que vai além do sertão mineiro e do campo moçambicano. Guimarães Rosa foi além da transcriação do oral, alcançando uma linguagem literária que transcende o cenário local, regional e nacional para se tornar universal.

Tanto Luandino Vieira como Mia Couto lançam a questão sobre o que é ser africano, o que significa memória africana, não para recuperar aquilo que existia antes da colonização, mas para estabelecer um diálogo crítico com a língua e a cultura do colonizador, mostrando a diferença e a especificidade das várias culturas africanas. Luuanda, tal como muitos romances de Mia Couto, exprime a cultura diferente de um outro povo; dos angolanos e moçambicanos que, embora vivendo na cidade, não desistiram da comunhão com as forças da natureza, as forças de uma espiritualidade própria, às vezes pouco acessível à razão ocidental ou ocidentalizada.

Esses escritores aproximam-se pelo manejo da oratura e pela artesania verbal rica em neologismos. Os escritores africanos afastam-se dos brasileiros quando, como no caso de Luandino Vieira, efetuam o cruzamento da língua portuguesa com a quimbunda, interferindo esta em alguns pontos da sintaxe e introduzindo vocábulos do quimbundo ou aquimbundados.

3. Brasil na literatura angolana

Uma outra característica da literatura pós-colonial lusófona encontra-se na tentativa de apresentar o Brasil e sobretudo os contextos afro-brasileiros a partir de uma perspetiva africana. Isso constitui, ao mesmo tempo, uma abordagem africana da colonização portuguesa do «Novo Mundo», isto é, do Brasil. O projeto colonial português tem sido comumente representado como um colonialismo cordial, baseado na miscigenação e que, por isso, não seria racista. Essa visão colonial perpetuou-se até hoje, em muitos discursos identitários brasileiros. A tarefa pós-colonial dos autores de língua portuguesa é complexificar essas representações. Nesse sentido, a miscigenação deve ser pensada, necessariamente, em relação à escravidão, à violência embutida nas relações entre senhores e escravos e às suas conseqüências nas desigualdades sociais, raciais e de gênero que perduram ainda hoje no Brasil.

No escritor José Eduardo Agualusa encontra-se a tentativa de enfrentar esta tarefa de forma lúdica e criativa, dentro de uma atitude pós-moderna e pós-colonial de narrar histórias e ligar tradições discursivas de horizontes diferentes. Neste contexto, merecem particular atenção a questão da construção literária de uma relação afro-luso-brasileira e a tradição discursiva à que Agualusa recorre. Nos romances Nação

Crioula, de 1997, e *O ano em que Zumbi tomou o Rio,* de 2002, o autor empreende um vasto diálogo com a literatura portuguesa e brasileira. Agualusa tenta incorporar principalmente as tradições líricas de Portugal, Brasil e Angola. A estas relações intertextuais ele junta ainda uma dimensão intermidiática, incluindo música e filme. Assim, ele fecha o círculo da lírica erudita à popular e unifica a lírica enquanto mero texto e a lírica cantada, que se observa tanto no samba de Noel Rosa, como nas canções de Caetano Veloso ou nos Raps de MV Bill.

O romance *Nação Crioula* conta a história de um amor secreto: a misteriosa ligação entre o aventureiro português Carlos Fradique Mendes – cuja correspondência Eça de Queirós recolheu – e Ana Olímpia Vaz de Caminha, que, tendo sofrido como escrava na infância, foi uma das pessoas mais ricas e poderosas de Angola. Nos fins do século XIX, em Luanda, Lisboa, Paris e Rio de Janeiro, bem como em Pernambuco, misturam-se personalidades históricas do movimento abolicionista, escravos e escravocratas, lutadores de capoeira e pistoleiros a soldo, com figuras literárias e fictícias como o Fradique e seu criador Eça de Queirós.

Nação Crioula é o último navio negreiro, que cruza o Atlântico transportando consigo a última leva de escravos da rota Angola-Brasil. Além da força simbólica desta última viagem, o navio carrega, clandestinamente – e esta é a maior marca de ironia da situação ficcional construída pelo romancista – um português abolicionista e sua companheira, uma escrava angolana fugitiva. Mas a paródia criada por Agualusa encontra sua melhor expressão no fato de que este português é ninguém mais do que Fradique Mendes, personagem de Eça de Queirós. Fradique Mendes é figura exponencial do sistema literário português do século XIX, ícone de toda uma geração de intelectuais daquele tempo, sendo o mais galante, refinado, o mais europeu dos portugueses daquela geração. Ao relatar que Fradique Mendes viaja a Angola e lá permanece, enamora-se de uma ex-escrava, torna-se abolicionista, casa-se, vai ao Brasil e se faz senhor de engenho tendo ainda um filho, Agualusa cria uma versão pós-colonial do português criador do Brasil.

O romance lembra o *Black Atlantic*, do sociólogo Paul Gilroy, segundo o qual o Atlântico Negro é ao mesmo tempo um conceito e uma realidade: espaço de trocas de mercadorias, corpos e idéias, que coloca em cheque a busca de «origens» e raízes das várias culturas afro-americanas, mostrando como todas elas foram produzidas, ao mesmo tempo, de um lado e do outro do oceano, ou melhor, no trânsito inter-oceânico.

A inovação semântica e estilística que em Agualusa se imprime, provém do pastiche criativo, ou melhor, da paródia do modelo de Eça, ligando-o intertextualmente a ícones da literatura brasileira como a famosa «Canção do exílio» de Gonçalves Dias ou ao «Navio negreiro» de Castro Alves, na versão cantada por Caetano Veloso.

Outro romance de José Eduardo Agualusa, publicado em 2002, *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, itensifica o jogo pós-moderno e pós-colonial com tradições luso-brasileiras. Percebe-se que a narrativa se movimenta em torno de um eixo intertextual e intermidiático que sugere um espelhamento entre Angola e Brasil. Estes países surgem muito ligados no livro, que conta a história de uma revolta que desce dos morros do Rio de Janeiro para tomar a cidade e na qual se envolvem figuras Angolanas. Foragido de Angola, devido à situação política de seu país, Francisco Palmares imigra para o Brasil. No Rio de Janeiro, ele dedica-se ao tráfico de armas para os líderes do tráfico de drogas nos morros cariocas. Esses traficantes, inspirados na luta de Zumbi a favor

da liberdade dos negros frente à dominação de uma elite branca, planejam uma invasão da capital fluminense pelos negros favelados.

Agualusa trabalha com o espelhamentos do que foi e poderia vir a ser, com o que está sendo e poderá ser. Este espelhamento Angola-Brasil busca refletir um outro, que surge na figura heróica de Zumbi, o escravo alagoano que, no século XVII, tornou-se símbolo da resistência e último líder do Quilombo dos Palmares. Também foragido de Angola, veio o jornalista Euclides Matoso da Câmara, que reúne em si o fato de ser negro, anão e homossexual. Apesar de uma divergência ideológica, Francisco Palmares se aproxima de Euclides na luta que eles empreendem contra o arbítrio das autoridades governamentais de Angola. Eles têm de desvencilhar-se do Comandante Monte, que veio daquele país africano com a missão de eliminá-los. No desfecho da narrativa, fracassa a tentativa de tomada da cidade do Rio de Janeiro pelos negros ligados ao tráfico de drogas. Os líderes da revolta nos morros cariocas, Jararaca e Jacaré, caem mortos. Euclides vai para Lisboa. Zumbi não tomou o Rio. A visão desmitificadora de José Eduardo Agualusa é feita às custas de misturar personagens descendentes de personalidades históricas, no intuito de conduzir uma narrativa pós-moderna sobre o problema das favelas e do tráfico de drogas. Na crítica de Pires Laranjeira, esse jogo pós-moderno modifica e escamoteia, através de colagens, pastiches e paródias, fatos da História. (Laranjeira 1995: 23). O célebre verso de Agostinho Neto («sou aquele por quem se espera»), posto na boca do cantor Jacaré, favelado e marginal, num momento em que se abortou a tomada do Rio de Janeiro planejada pelos negros pobres do Morro da Barriga, constitui um processo lúdico com a história angolana num cenário carioca. Esse divertimento pós-moderno permitiu ao autor citar versos tanto de poetas consagrados das literaturas brasileira e portuguesa, tais como Olavo Bilac, Mário de Sá-Carneiro, Nuno Júdice e Ferreira Gullar, como também grupos musicais, compositores e cantores oriundos da música popular brasileira, a saber: Aldir Blanc, João Bosco, Martinho da Vila, Noel Rosa, MV Bill, Zeca Baleiro, Maria Bethânia. Ou, no terreno do puramente ficcional, o autor angolano menciona a poetisa Lídia do Carmo Ferreira, personagem de outro livro seu, *Estação das chuvas*. Através de artifícios metapoéticos, o escritor tenta refletir, no Rio de Janeiro, experiências angolanas.

4. José Saramago e Alejo Carpentier

Por fim, gostaria de falar de José Saramago e suas ligações com a literatura latino-americana, em especial com Alejo Carpentier. No seu romance de 1982, Memorial do Convento, Saramago narra o período de construção do Convento de Mafra, em cumprimento de promessa feita pelo rei D. João V. Concomitantemente, é narrada a construção de uma Passarola – sonho do padre Bartolomeu –, com os auspícios do rei, mas perigosamente à margem do Santo Ofício. O padre é ajudado pelo casal Baltasar / Blimunda. Uma das questões cruciais neste romance é a fronteira entre a história e a ficção. Como Carpentier, Saramago não escreve como um escritor histórico, mas antes como um autor que entrecruza diferentes planos, a História e o realismo mágico dentro da História.

No plano ficcional temos, em Saramago, as caricaturas de D. João V e a rainha Ana de Áustria, que correspondem às caricaturas de Paulina Bonaparte e dos nobres franceses no Haiti, no romance de Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, de 1944.

A edificação de Mafra por um herói coletivo e anônimo – os milhares de trabalhadores – lembra a construção da Fortaleza La Ferrière, em Carpentier, pelo primeiro rei negro, Henri Christophe. Ambas as construções são ambientadas num contexto do real maravilhoso: em Saramago, a construção da Passarola, sonho de Blimunda e Baltasar, lembra os vôos sobrenaturais dos negros rebeldes no Reino. A escrita de Saramago integra-se, desta maneira, nos novos caminhos do romance de realismo mágico. Em Memorial do Convento, o real maravilhoso funciona em oposição ao poder real retratado: A morte de Baltazar, o amante de Blimunda, na fogueira da Inquisição, o aniquila apenas fisicamente, uma vez que ela tinha antes absorvido o seu espírito, unindo-se com ele uma última vez.

No romance, a realidade histórica encontra-se enleada nas teias da ficção e mais concretamente no maravilhoso, à medida que em fatos conhecidos pelo leitor são cruzados com elementos meta-empíricos, como o ânimo que dá ao homem a possibilidade de voar e o jejum que comunica à Blimunda a capacidade de vislumbrar o interior dos humanos.

São evidentes as semelhanças com Carpentier, Garcia Márquez e Roa Bastos, uma série de romances chamados «Nueva novela histórica latinoamericana», e especialmente com o barroquismo e o real maravilhoso de Carpentier.

É claro que em Saramago não se trata de uma imitação desta tradição latino-americana, mas sim de um desenvolvimento europeu. Assim, no *Memorial do Convento*, por exemplo, os dons sobrenaturais são atribuídos principalmente a mulheres, como mostrou o caso de Blimunda, e o estilo barroco é carregado de ironia mordaz e sarcasmo, como em *A Jangada de Pedra*, romance que tem início com a citação do *Concierto Barroco de Carpentier*: «Todo futuro es fabuloso».

Referências bibliográficas

BARROS, Liliane Batista (2007). «Os caminhos do sol: estudo comparativo entre Sagarana e Luuanda», em: Rita Chaves, Tânia Macedo, Rejane Vecchia. (Ed..). *A Kinda e a Misanga. Encontros brasileiros com a Literatura Angolana*, Vol.1., Luanda: Nzila, 217-225.

CHABAL, Patrick (1994). *Vozes moçambicanas: Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 274-291

LARANJEIRA, José Luis Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

MARTIN, Vima Lia (2008). *Literatura e Marginalidade*. São Paulo: Alameda.

REIS, Maria Firmina dos(1859). *Úrsula*. Belo Horizonte: Ed. Mulheres e Ed. Puc – Minas

SANTILLI, Maria Aparecida (2007). «João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: a voz e a letra», em: Rita Chaves, Tânia Macedo, Rejane Vecchia. (Ed..). *A Kinda e a Misanga. Encontros brasileiros com a Literatura Angolana*, Vol.1., Luanda: Nzila.

SILVA, Alberto da Costa e (2003). *Um Rio Chamado Atlântico. A África no Brasil e o Brasil na África.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SILVA, Alberto da e Costa e SOUZA, Francisco Félix de (2004). *Mercador de Escravos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VIEIRA, José Luandino (1982). *Luuanda*. São Paulo: Ática.

Das vivências angolanas à diáspora da descolonização
Raúl Fernandes (Farrica) – escritor de emoções e utopismos

Fernando José Monteiro Bessa Rebelo

Palavras-chave: Angola, Portugal, Literatura, colonização, descolonização
Resumo: Das memórias pessoais e de convívio, ao romance Documental e autobiográfico, da análise étnica ou político-social, Raúl Fernandes (Farrica) transporta-nos para a Angola de antanho e à mais recente, traçando com pinceladas de mestre do *bom-escrever*, ora gongórico mas também linear, ligando-nos pelo prazer da leitura à Terra vermelha do "então" e do 'sempre. A obra do escritor é um manancial memorialista, que proporciona aos seus leitores uma visão *realista* e própria, mas, simultaneamente, do *fantástico* da Nação Angolana. As sete obras publicadas pelo Autor constituem um fresco da vida e vivências angolanas, desde a crónica do quotidiano, às estórias do médico, passando pela crítica consuetudinária, até à análise da diáspora descolonizadora.

A História étnico-política da literatura angolana, não se resume – de nenhum modo – às obras literárias dos escritores pós-independência de Angola ou, que em tempos anteriores, escreveram sobre a escravatura, contratados, ou outros temas da negritude panfletária.

É certo, que a recente literatura angolana, por motivos político-partidários e da cooperação Portugal-Angola, têm uma visibilidade aceite pelo público leitor desinformado, que não vai para além das publicações de Pepetela, Manuel Rui, Luandino Vieira ou Mendes de Carvalho –, para apenas citar alguns exemplos mais sonantes,mas antes e após estes, muitos são e foram os escritores que, contando de dentro da angolofonia, ou fora dela, são por demais salientes, no que concerne à História da literatura angolana.

E dizemos angolana, considerando inclusive – mas, sem qualquer pejo de complexo –, que escritores houve e há, que à literatura angolana deram o seu contributo importantíssimo. Para referirmos alguns, não podemos esquecer Ernesto Lara (Filho), Carlos Ferraz de Carvalho, Mário António, ou Raúl Fernandes (Farrica), não esquecendo o tão recentemente em voga, Julio Magalhães, ou Tiago Rebelo. E, se estes foram esquecidos – ou remetidos para as margens dos reaccionários ou não-angolanos, apenas o são por não terem pertencido, alguma vez, à nomenclatura oficial angolana. De facto, para ensaístas como Manuel Ferreira, ou Pelissier, entre outros, a literatura de Angola cinge-se, tão-só, àqueles que a miopia político-histórica classifica de pan-africanos ou pan-negritudistas.

No entanto, esquecendo-se facciosamente do contributo de escritores europeus de grande qualidade que focaram e focam temas e conteúdos angolanos – e que são angolanos por compatriotismo ou por lá terem vivido e sentido como sua, a terra de que se enamoraram –, aqueles e outros historiadores e exegetas da literatura angolana, colocam por má-fé ou convicções duvidosas de angolanidade, rótulos de colonialistas ou de não-angolanos, e, que a História vem, paulatinamente, desmentindo e recolocando no seu devido lugar, todos aqueles escritores que da angolanidade fazem sua, ou que sobre ela escrevem.

Ou seja, aquilo que a negritude cultural de Senghor dá por adquirido, os estudiosos oficiais da literatura angolana, optam pela negritude política de Franz Fanon ou Aimé Césaire. Dito de outro modo, por honestidade intelectual, não se podem esquecer os escritores angolanos, que, em Angola, ou fora dela, escreveram e escrevem sobre os povos – ou Povo – angolano(s), seja qual for o seu ângulo de abordagem da realidade angolana, antes e depois de 25 de Abril de 1974, ou antes e depois de 11 de Novembro de 1975. O que Mendes de Carvalho escreve sobre os colonialistas tem o mesmo valor do que Raúl Fernandes (Farrica) discorre sobre a Angola dos anos 50, 60 ou 70.

A obra de Raúl Fernades (Farrica), desenvolve-se, quase integralmente na catarse e sublimação dos portugueses por terras de Angola e, podemos generalizar, de toda a África ex-Lusa. Sendo um álbum de recordações das vivências e ocorrências da vida europeia em Angola, não deixa de ser, de igual modo, uma denúncia dos meios e práticas – sociais e políticas –, da descolonização portuguesa, mormente em *E os Abutres vieram...* (FERNANDES, 1998), focalizando ali, e a pretexto do regresso dos chamados *retornados* (muitos deles não viveram em Portugal – Metrópole), uma crítica contundente à *descolonização exemplar*, pondo em causa – num texto de rememorizações –, o abandono a que foram votados todos aqueles que de África encetaram a fuga que os levou aos quatro cantos do Mundo, reflectindo uma culpabilização dos políticos e militares responsáveis pela acima referida autonomização de Angola, sendo postos em causa, não só a identidade nacional dos povos angolanos, como também a obrigação que àqueles é imputada pelo descalabro sócio-económico e político, que tal acto trouxe aos europeus nascidos e/ou residentes em terras angolanas, bem como aos próprios angolanos, considerados estes na óptica pan-negritudista.

Neste romance pode ler-se – «Na profundidade espacial do Continente Africano existe um cantinho do Mundo onde, em explosão de luxúria, a natureza se desventrou em prodígios de beleza e potencialidades impensáveis». Nesse ambiente invulgar, que a magia parece ter aguarelado de cambiantes irrealistas, movimenta-se este romance, onde as personagens viveram e amaram, erguendo, odiando, matando e destruindo. E, então, os abutres vieram…

Tal desiderato se observa, de igual modo, em *Estrelas Cadentes* (1999), no qual Raul Fernandes (Farrica) escreve a dado passo:

> «Esta obra é o fruto espúrio da estranha mancebia da realidade com o sonho. Realidade – porque, ainda que em sonho que se aqui pretende descrever sem desvios ficcionistas, ela foi vivida pelo autor – em pormenor e com profunda emoção – enquanto dormia. Sonho – porque não tem passado disso o seu natural desejo de justiça remoído pertinazmente, dia a dia, ao longo do percurso destes vinte e cinco anos de inconformismo angustiado. (…) E assim continuará sendo, como tudo leva a crer, porque o usual estrabismo político de que enferma Portugal persistirá ainda por tempo indeterminado – até que a *mudança* seja mudada.» (FERNANDES, 1999: 7)

Virando a História oficial da colonização portuguesa ao contrário, também em *O Caquinda da Maria* (2000), Raúl Fernandes (Farrica), descodifica e desmistifica a História da escravatura portuguesa em Angola, particularmente, demonstrando que, enquanto Portugal aboliu a escravatura no séc. XlX, os próprios povos angolanos continuaram a exercê-la até, pelo menos, aos anos 40 do séc. XX, descrevendo como uma velha serviçal negra tomou como escravo um jovem, obrigando a servi-la em todos os aspectos existenciais. A este propósito pode ler-se naquele romance documental:

> «embora o Marquês de Sá da Bandeira, general e estadista, (…) se tenha empenhado na libertação dos escravos e tivesse vivido o suficiente para assistir no séc. XlX, à extinção da escravatura nas colónias (…) isso não impediu, no entanto, que, após a sua abolição oficial, ela não fosse praticada entre os aborígenes de harmonia com velhas tradições – mesmo ainda nos anos 40 do século que acaba de findar. (…) O episódio (…) desta obra é uma prova do que se acaba de ser afirmado, mas reforçada ainda pelo facto do autor ter conhecido pessoalmente os seus protagonistas e com eles ter convivido durante uns meses no ano de 1946 (FERNANDES, 2000: 5)

Abreviando, podemos afirmar com convicção que, por exemplo, nas crónicas dos dois tomos de *Da Minha Mutala* (1996 e 1998), o autor é dotado de uma notável capacidade de comunicação, afirmando-se um cronista de primeira água, figurando na galeria dos mais conceituados cronistas angolanos.

Em *Ondembo Ya Pita* (1997), poder-se-á dizer que tal como Torga e Namora, Raúl Fernandes (Farrica), soube servir como poucos o pensamento de Hipócrates, cuidando dos homens e escrevendo a Vida, a vida que ele viveu como médico e como Humanista… obras destas são um relicário legado por quem amando Angola a sublimou escrevendo.

Kimbanda (Inconfidências de um Médico) foi escrito e destinado fundamentalmente aos amigos e a quem como eles, «teve a felicidade de habitar no *paraíso perdido* em que a insanidade do Homem transformou a terra que do nada ajudámos a erguer e nos habituámos a amar», diz incertamente o autor, para concluir que «o seu primordial objectivo é transmitir e perpetuar a mensagem que ressalta da vida lá vivida» – leia-se até 1974.

Sobre o autor escreveu Martins Lopes, como médico tocou a pele de todos os sentimentos que se entrecruzam na alma humana: dores, ansiedades, sonhos, paixões, frustrações, desesperos, toques de heroicidade e negrumes de ingratidão. A sua bonomia nimba de compreensão as atitudes dos que com ele contactam. Daí, o frescor, o colorido e o odor humano da sua Obra.

Bibliografia activa

FERNANDES, Raúl (1996). *Da Minha Mutala, I*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(1997). *Ondembo Ya Pita*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(1997). *Kimbanda (Inconfidências de um Médico)*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(1998). *Da Minha Mutala, II*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(1998). *E os Abutres vieram…*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(1999). *Estrelas Cadentes*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".
_____(2000). *O Caquinda da Maria*. Lisboa: Edição de autor, Colecção "Maconge".

Bibliografia passiva

FERREIRA, Manuel (1977). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
_____(1977). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – II*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Po(HAMILTON, 1981)rtuguesa.
LARANJEIRA, Pires (1995). Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta.
_____(2005). *Ensaios Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
PÉLISSIER, René (1997). *História das Campanhas de Angola – resistências e revoltas (1845--1941), Volume II*. Lisboa: Editorial Estampa.

Aplicaçom dos estudos literários à geografia cultural. Estudo das motivaçons culturais do turismo brasileiro e português para visitar a Galiza. O caso do Brasil

Íria Mayer Mayer
Grupo GALABRA-Universidade de Santiago de Compostela

Palavras chave: turismo cultural, pesquisa qualitativa e quantitativa, identidade, sistemas culturais, Galiza.
Resumo: O presente trabalho constitui o avanço dos primeiros resultados do Projecto de investigaçom TUI (Turismo e Identidade) do grupo de investigaçom GALABRA, da Universidade de Santiago de Compostela, e financiado pola Direcçom Geral de Turismo da Junta da Galiza, que tem por principal objectivo o estudo das atitudes dos visitantes do Brasil e Portugal a Galiza. Mais este objectivo é, à vez, duplo. Por um lado, tenta conhecer estas atitudes como forma de assessorar em matéria turística a entidades galegas públicas, entre as que a Direcçom Geral de Turismo ocupa um lugar preferente, e privadas, além de tentar chegar a conhecer o funcionamento da Galiza e da identidade galega aos olhos de receptores lusófonos.

1. Objectivos/Introduçom/Presentaçom

Os objectivos que estruturam esta comunicaçom som:

- Em primeiro lugar, apresentar o Projecto TUI (Turismo e Identidade), posto em andamento em Outubro de 2007, e que está a levar para a frente o grupo de investigaçom GALABRA, da Universidade de Santiago de Compostela, junto com a Direcçom Geral de Turismo da Junta da Galiza.
- Explicar as hipóteses de estudo e do sentido que esta pesquisa tem tanto para o próprio grupo de investigaçom como para a Direcçom Geral de Turismo.
- Definir como é focado o estudo.
- Apresentar os primeiros resultados obtidos no Brasil e em Compostela, como efeito das duas primeiras fases do projecto.

2. O projecto TUI: Hipóteses e Objectivos. Metodologia/dificuldades e estado actual da pesquisa

O grupo de investigaçom GALABRA (Estudos dos sistemas culturais galego, luso, brasileiro e africanos de língua portuguesa) da Universidade de Santiago de Compostela tem aberto no outono de 2007 umha nova linha de pesquisa que tem por finalidade principal conhecer as relaçons culturais entre os países lusófonos e o papel atribuído a Galiza em relaçom a eles. Mas este objectivo vê-se acompanhado dum outro: a tentativa de melhora da qualidade e quantidade do turismo lusófono na Galiza, tendo em conta o processo de turistificaçom que está a ter lugar no país e que está a esquecer um tipo de turismo cultural que conviva com os diferentes elementos culturais galegos (médio-ambientais, históricos, artísticos, etc), assim como o esquecemento da lusofonia como estratégia que favoreça as relaçons e o grau de satisfacçom entre os visitantes destes países. Para além destes objectivos principais, aparecem implícitos outros como:

- Conhecer o conjunto de motivaçons culturais que os brasileiros e portugueses tenhem para viajar a Galiza.
- Conhecer a forma em que configurarom essas expectativas.
- Reconhecer a forma em que forom contrastadas estas expectativas com a realidade que vivem no momento da sua chegada a Galiza.
- Conhecer os graus de satisfacçom ou insatisfacçom que estas pessoas sentirom ou sentem na Galiza.
- Conhecer a fidelizaçom que sentem com a Galiza e a eventual retro-alimentaçom que essa estadia lhes produziu ao regresso.

Estes objectivos iniciais tinham e tenhem a pretensom de estudar comunidades lusófonas, mas as que estam sendo alvo desta pesquisa som a populaçom brasileira e portuguesa. Somos conscientes da marginaçom que lhe outorgamos ao resto das outras comunidades lusófonas mas a escolha nom foi fortuita. Quantitativa e qualitativamente, as populaçons alvo deste estudo tenhem mais peso que as outras. E isto é porque, se bem os portugueses conformam na Galiza o primeiro mercado turístico receptor, como consequência da proximidade geográfica e cultural, da facilidade das comunicaçons e dumha certa tradiçom nos intercâmbios comerciais e de lazer, os brasileiros, além da proximidade linguístico-cultural, manifestam umha atracçom que exerce o Caminho de Santiago e um interesse pelo turismo religioso/ /espiritual (que cada vez ocupa mais espaço na internet), que está a aumentar nos últimos anos, com um maior número de visitantes à Galiza.

No entanto, os resultados obtidos da pesquisa feita em Portugal forom apresentados pela comunicaçom de Marcos Garcia Gonçalves, membro do grupo GALABRA.

Para o estudo entom de tudo isto, propusemo-nos a realizaçom dumha pesquisa do conjunto das motivaçons culturais que tenhem estes visitantes para a sua visita à Galiza, da visom que *a priori* constroem do país e do grau de satisfacçom que guardam desta estadia. A hipótese de serem estas motivaçons culturais as que melhorem ou possam ajudar a melhorar este mercado, vem da análise de trabalhos anteriores, em que se constata que um maior conhecimento do turismo de origem facilitaria a adecuaçom às diferentes expectativas dos visitantes portugueses e brasileiros no referente ao mercado turístico da Galiza. Este conjunto de motivaçons que tentamos estudar podem condicionar o tipo de serviços que requerem estes visitantes, ao mesmo tempo que podem ajudar a criar novas expectativas como forma de promover um turismo cultural mais sustentável.

Além de todo isto, os resultados do projecto abrirám novas vias de trabalho em relaçom à qualidade turística na Galiza. Assim, podemos prever, e a partir dos conhecimentos adquiridos em investigaçons prévias, umha maior intençom de deslocalizaçom e mudança turística dos visitantes de Portugal e do Brasil, e conhecer, portanto, as possibilidades da distribuiçom turística por todo o território galego, além do turismo de sol e praia continuar a ser o sector principal.

2.1. Metodologia e técnicas empregues

Em relaçom à metodologia, temos que fazer referência, em primeiro lugar, a aquela metodologia prévia que define o grupo em que nos encontramos, GALABRA, e que, portanto, desde a óptica da sociologia literária, tenta estudar os processos sociais pelos que as ideias som fabricadas e promovidas na sociedade através

dos produtos culturais. Assim, esta metodologia foi elaborada a partir dos trabalhos de Pièrre Bourdieu e de Itamar Even-Zohar, e dos próprios membros do grupo de investigaçom. Tudo isto tem umha transferência directa para o campo do turismo, já que os trabalhos anteriores do grupo amostram como o visitante chega a Galiza com um conjunto de conhecimentos prévios que derivam do contacto directo ou indirecto com produtos culturais, em que essas ideias som recolhidas e promovidas.

Além de todo isto, contamos com umha metodologia procedente dos estudos turísticos feitos em base à sociologia ou antropologia, com trabalhos dentro do campo científico e académico e com um número elevado de estudos de caso sobre o turismo e identidade em determinadas comunidades, como é o caso dos trabalhos de Eric Zuelow sobre a relaçom entre o turismo e a identidade nacional, focada principalmente a partir da guerra civil irlandesa, assim como os estudos procedentes do Centro de Investigaçons turísticas de Wales, que incidem em como as imagens turísticas utilizadas para os processos em que está em jogo a identidade étnica e o carácter de naçom, guardam um papel mais que central na fabricaçom de ideias.

Em relaçom às técnicas empregues, tanto no Brasil como na Galiza, realizaram-se:

- Contacto com pessoas do âmbito académico relacionadas com a investigaçom sociológica, os estudos de caso, a pesquisa qualitativa e o turismo.
- Contacto com diferentes pessoas relacionadas ou vinculadas de algumha maneira a parcelas ou elementos relacionados com o nosso âmbito de pesquisa que poderiam introduzir-nos algumhas dicas e ajuda.
- Envio de correios electrónicos para agências de viagem e operadoras de turismo solicitando colaboraçom para a realizaçom de questionários e de localizaçom de pessoas para entrevistar.
- Envio de correios electrónicos de contacto a diferentes organismos e instituiçons relacionadas com a actividade turística.
- Introduçom e interacçom pessoal dentro das AACS do Rio de Janeiro e São Paulo, e participaçom das suas actividades.
- Realizaçom de questionários e entrevistas, tanto no Brasil como em Santiago de Compostela.

2.2. Problemas e Dificuldades da Investigaçom

Os problemas e dificuldades com os que nos vimos encontrando desde o início tenhem a ver com formas de proceder e de actuar.

Assim, e em primeiro lugar, estes problemas surgem a partir das escolhas metodológicas. Num primeiro momento tivemos dúvidas sobre se começar polas entrevistas quantitativas ou nom, chegando à conclusom, e depois de ter contactado em diferentes reunions com sociólogos e professores de universidades galegas e brasileiras, de que era melhor começar polas entrevistas em profundidade, para depois, e a partir dos resultados obtidos nestas, perfilar de forma mais precisa os questionários para as entrevistas qualitativas.

Em segundo lugar, a forma de apresentar as entrevistas é importante para a recolha efectiva de informaçom. Assim, à hora de fazer as entrevistas qualitativas há que tomar em consideraçom diferentes factores como os referidos à assunçom da própria identidade do entrevistador, a apresentaçom por parte deste, desde o início

da entrevista, sem ocultar os objectivos da pesquisa, interessando-se por como se sente o entrevistado, criar um clima de confiança, aprender as perguntas antes de começar a entrevista, utilizar só gravadora num primeiro momento, já que a utilizaçom de câmaras é no início agressiva para a entrevista, etc.

Outro dos problemas com que nos encontramos em Santiago de Compostela tem a ver com a dificuldade de apanhar os visitantes brasileiros para fazer as entrevistas em profundidade, já que com mais facilidade estes foram encontrados nas imediaçons da catedral da cidade e na parte velha em que se insere esta, mas conformando este espaço um lugar de passo ou do próprio percorrido para as visitas guiadas de Compostela, o que dificultou a realizaçom de entrevistas qualitativas com os visitantes que lá encontramos. Por outro lado, e ao contar con os registos da maioria de hotéis da cidade, foi fácil realizar entrevistas nestes lugares, mas tendo o problema de topar sempre com o mesmo perfil dos visitantes hospedados nesses lugares.

Mais um problema estrutural tem a ver com a diluiçom das três fases do projecto, já que num primeiro momento estava previsto que em cada etapa da investigaçom se entrevistasse aos mesmos visitantes: antes da sua visita a Galiza, no momento em que se encontravam em Compostela e posteriormente no Brasil, como forma de conhecer a ideia que dela conformaram antes de visitá-la e como esta ideia ia ser modificada no momento da chegada à Galiza e depois, na volta ao Brasil, conecer a ideia com que ficaram. Mas por problemas de obtençom destas pessoas nos diferentes lugares, além de que a primeira estadia em São Paulo e no Rio de Janeiro serviu mais para fazer contactos com instituiçons públicas e privadas e entrevistas a pessoas que já visitaram à Galiza, do que a aquelas que eram ainda potenciais visitantes, nom se estám a realizar as entrevistas como num início se previa.

Por último, a pouca ajuda que recebemos de determinados organismos públicos, tanto no Brasil como na Galiza, dificultou o contacto com os turistas assim como as dificuldades para obter informaçons mui úteis para a pesquisa.

3. Estado actual da pesquisa e resultados obtidos

O estudo de investigaçom centrado no Brasil, segue no seu percurso três fases diferenciadas, consistentes cada umha nuns objectivos e procedimentos diferentes. A pesquisa centrou-se e centra-se nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, já que som os núcleos de populaçom brasileira com um maior número de habitantes, assim como por ser duas das três regions (junto ao Rio Grande do Sul) que mais número de visitantes exportam à Península Ibérica, englobando um 32% e um 20% do turismo brasileiro (*EMBRATUR*: 2006).

A primeira fase consistiu na procura e pesquisa das diferentes motivaçons que os brasileiros tinham para viajar a Galiza, do protótipo de visitantes que recebe a Galiza, e sobre tudo, das entrevistas realizadas a estes potenciais viajantes nas duas cidades citadas anteriormente.

Umha segunda fase tem por objecto conseguir informaçom em relaçom a como foi percibida para o conjunto dos visitantes a Galiza. Esta etapa é a desenvolvida em Santiago de Compostela.

E umha terceira etapa, que tem como objectivo principal, e umha vez que o conjunto de brasileiros voltaram aos seus destinos, conhecer a ideia que guardam depois da visita ao país galego, como um processo de retroalimentaçom da fabricaçom de ideias. Esta fase terá que se realizar, unha vez mais, nos países de procedência dos visitantes entrevistados.

Actualmente, encontramo-nos na segunda etapa, o que significa que estamos a realizar o trabalho de pesquisa e a realizaçom de entrevistas em profundidade em Santiago de Compostela, a partir do contacto destes visitantes em hotéis e albergues de peregrinos, já que por raçons de estrutura social e da desigual distribuiçom económica do Brasil, estes visitantes pertencem a umha classe social média-alta (escasa percentualmente em relaçom à populaçom total do Brasil, mas economicamente mais abastada que os seus equivalentes europeus), e chegam à Galiza fundamentalmente por motivos religiosos (um 6,8% dos visitantes brasileiros no Estado Espanhol).

Em relaçom aos resultados obtidos, tanto da primeira como da segunda fase, consideramos que:

– O Brasil é mais receptor de turistas do que emissor.
– O perfil do visitante brasileiro ao Estado Espanhol no ano 2005, e a partir de dados fornecidos por *EMBRATUR*, *Estudo de Mercado Emissor Brasileiro* (Abril, 2006), é em maior medida (58,9%) de mediana idade (50,55%: 25-44 anos), pertencem à classe média-alta, viajam com família, organizam a viagem pola sua conta (e isto vai em aumento), permanecem de 4 a 7 noites em hotéis e com um gasto médio/diário de 110,8 euros, e viajam por lazer, estudos e motivos religiosos. Além disto, os destinos preferidos som Madri, Paises Catalas (BCN), e depois Andaluzia (10,3%) e a Galiza (6,8%), sobre tudo, neste último caso, por motivos religiosos já que conhecem o Caminho de Santiago.
– A imagem e posicionamento da Espanha no Brasil é boa e constitui um referente económico, cultural, artístico e gastronómico e pelo tanto turístico; embora os conhecimentos sejam fragmentários e baseados em tópicos à volta de cidades como Madri e Barcelona, ou arredor de Andaluzia, Castela Leão e o Caminho de Santiago de Compostela.
– A existência de dous perfis de visitantes brasileiros a Galiza. O primeiro, mui definido, atraído pelo Caminho de Santiago (em princípio, e quase em exclusiva, o Caminho Francês) e um segundo grupo mais heterogéneo e menos coesionado composto por visitantes de umha extracçom socioeconómica superior, mas também por pessoas vinculadas à Galiza por ligaçons familiares ou pessoas que, a partir das relaçons cooperativas entre Universidades do Estado Espanhol e o Brasil, viajam à Galiza para cursar estudos universitários com convénios gestionados polos dous países em questom, actuando, nos lugares de destino, como agentes turísticos e divulgadores culturais.
– Influência, no turismo do Caminho de Santiago, dos livros do escritor brasileiro Paulo Coelho, e sobre tudo, do *Diário de um mago* (Coelho, 1987).
– Existência de diferentes consideraçons linguísticas. Crê-se que a língua portuguesa nasceu no que hoje é Portugal, sem ter em conta o território da Galiza medieval originária, que junto com o Norte do actual Portugal, conformaram a língua galego-portuguesa. Além disto, existe no Brasil um esquecimento geral sobre a existência da língua galega, ao igual que da Galiza, comprovando no entanto, e a partir da consulta de livros de estudos brasileiros correspondentes com o nível de secundária do sistema educativo galego, que a Galiza sim aparece como lugar originário da língua galego-portuguesa. Assim mesmo, em guias turísticos consultados observam-se

diferentes apreciaçons linguísticas. Por exemplo, no guia *Guia Espanha*, (Publifolha, 2006: 85), diz-se: "A língua oficial de Galícia, utilizada na sinalização, é o gallego -parecido com o português de Portugal, que faz fronteira com o sul da região. O passado celta é evidente...".

– Falta de promoçom da Galiza como mercado turístico receptor no Brasil, segundo operadoras contactadas, ao insistir que só se conhece polo turismo religioso do Caminho de Santiago, ignorando outro tipo de turismo.
– Existe uma tendência à fidelizaçom do destino verificada especialmente a partir do ano 2004; e um aumento nos últimos anos das visitas de turistas brasileiros a Espanha.
– Produtos/segmentos de especial interesse no turismo do Brasil:
  • Turismo de idiomas.
  • Turismo de negócios, congressos, reunions, etc.
– Viajar para os brasileiros significa um bem de consumo das capas sociais altas e como símbolo de ostentaçom social.
– Para o brasileiro, Espanha é umha das principais portas de entrada a Europa. E constitui o segundo lugar de destino europeu escolhido e o quarto a nível mundial.
– Devido à sua concentração de renda no Brasil existe umha grande concentraçom da riqueza o que provoca um mercado natural para todo tipo de produtos de luxo.

4. Conclusons

De todo o dito anteriormente, conclui-se que:

- Como mercado receptor, a Galiza precisa de se promover e se promocionar de forma mais exclusiva, já que a maioria dos dados com os que contamos, apontam cara umha generalizaçom das visitas a Santiago de Compostela por motivos religiosos, além de que o caminho mais promovido turisticamente é o francês. A partir do estudo de mercado feito por *TurEspaña* em Abril do ano 2006, reflite-se como existe a necessidade de incentivar as viagens ou estadias na Galiza a partir do turismo idiomático e cultural, e também o de negócios, tendo em conta, além disto, que os visitantes que realizam as viagens, tenhem um poder adquisitivo e cultural mui por cima da média brasileira, o que também tem que ser um guia para a toma de novos rumos incentivadores da Galiza como destino turístico.
- Constata-se como as relaçons entre a Galiza e o mundo lusófono, neste caso o Brasil, som viáveis como forma de desenhar planos turísticos acordes com os diferentes tipo de perfis existentes, assim como a promoçom de realizar visitas menos agressivas para a Galiza, ao realizar umha planificaçom do turismo galego virado cara as relaçons entre a Galiza e os países lusófonos como estratégia que favoreça as relaçons e o grau de satisfacçom entre os visitantes destes países.
- A necessidade de se adecuar às demandas do turismo brasileiro, que precisa de guias turísticos que estejam as 24 horas do dia à sua disposiçom. Numha das agências contactadas incidiu-se em que o brasileiro nom gosta da forma de actuar do guia espanhol.

- A aplicaçom dos resultados deste projecto sobre geografia cultural ao nosso âmbito de investigaçom, os estudos literários na lusofonia, que para o caso brasileiro vam ser apresentados na comunicaçom de Antia Cortizas Leira (*Literatura, divulgação e experiência na elaboração de ideias imagens sobre o outro – Galiza aos olhos brasileiros: primeiros resultados*.)
- E, por último, a definiçom de estratégias de actuaçom para cada um dos grupos assinalados como de interesse e de potencialidade turística:
  - **Primeiro**. Para o Caminho de Santiago e turismo religioso:
    Com a finalidade de potenciar e diversificar as acçons, visitas e actividades disponíveis, para além do próprio caminho, desenhara-se um plano de actuaçom directo sobre as asssociaçons e demais instituições brasileiras vinculadas à rede do caminho no Brasil para a divulgaçom e a promoçom constante de novos produtos ou actividades turísticas complementares ao caminho e à visita de carácter religioso: potenciar o trabalho particular destas associaçons, fornecer material divulgativo sobre a Galiza nestes locais, oferecer visitas, palestras ou outras actuaçons de pessoas que possam dar umha imagem da Galiza mais ampla que a do caminho, etc.
    Para fidelizar e melhorar a quantidade e qualidade deste perfil turístico proporam-se e programaram-se uma série de acçons concretas neste sentido: desenho dum curso de formaçom para dotar os trabalhadores dos principais hotéis receptores deste perfil turístico dum protocolo de atençom ao cliente brasileiro, que contempla desde a adequaçom linguística, os hábitos alimentares ou as necessidades de atençom personalizada até o desenho de actividades ou materiais concretos para preencher o tempo livre dos turistas que viajam com pacotes e visitas possíveis e alternativas ao caminho vinculando-as a este através dos gostos e expectativas deste perfil turístico.
  - **Segundo**. Para o **turismo** idiomático, cultural, de estudos e de negócios e/ou congressos:
    Com a imagem do caminho e de Santiago, que é a mais potente no Brasil, atrair estudantes brasileiros (a partir do financiamento de bolsas de estudos como por exemplo a bolsa Sanduiche[1] ou academias de idiomas como a consultada Belta), como forma de desenhar umha campanha específica baseada na ideia de Fisterra e das origens da Galiza para divulgar em universidades, centros de estudos e outros espaços a estudar, assim como desenhar um ou vários *famtrip* com prescriptores de opiniom (Mel Lisboa, José Palma, Lígia Walper, entre outros) para reafirmá-los na imagem positiva que transmitem da Galiza e amostrar-lhes novos lugares, actividades, etc., que possam eles promover *a posteriori* pelos seus próprios canais de transmissom. Estes *famtrips* deveram incluir novas experiências destinadas a diferentes mercados incipientes ou por explorar como

[1] A bolsa Sanduiche é umha bolsa à que podem optar os estudantes brasileiros de doutoramento e com a qual devem sair o primeiro e o terceiro ano do país.

podem ser: o de estudos, o do colectivo homossexual no Rio e São Paulo ou o turismo de luxo, entre outras coisas.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre (2004). *O campo literario*, Santiago de Compostela: Laiovento.

_____(2004). *O poder simbólico*, (trad. de Fernando Tomaz), Memória e Sociedade, Bertrand: Brasil.

EMBRATUR (2006). *EMBRATUR*: E*studo de Mercado Emisor Brasileiro*.

EVEN-ZOHAR, Itamar (2005). *Polysystem Theory (Revised). Papers in Culture Research,* em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-cr2004-toc.htm. (Última consulta, 18 de Junho de 2008).

KINDERSLEY, Dorling (2006), *Guia Visual Espanha. O Guia que mostra o que os outros só contam*, São Paulo: Publifolha.

PRITCHARD, Annette e MORGAN, Nigel (2007). *Mythic Geographies of Representation and Identity: Contemporary Postcards of Wales*, Cardiff: The Welsh Centre for Tourism Research, University of Wales Institute, em www.multilingual-matters.net/jtc/001/jtc0010111.htm (Última consulta: 27 Julho 2008)

TURSPAIN (2008). *Estudo do mercado turístico brasileiro*, São Paulo.

ZUELOW, Eric G. (2006). " 'Kilts versus Breeches': The Royal Visit, Tourism, and Scottish National Memory", *Journeys: The International Journal of Travel and Travel Writing*, 7(2).

_____(2007). "National Identity and Tourism in 20th Century Ireland: The Role of Collective Re-Imagining." em *Nationalism in a Global Era: The Persistence of Nations*, Mitchell Young, Eric Zuelow, and Andreas Sturm (edit.), Routledge.

_____(2008). Making Ireland Irish: Tourism and National Identity since the Irish Civil War, Forthcoming from Syracuse University Press, em: http://www.h-net.org/people/editors/show.cgi?ID=125540 (Última consulta: 27 de Julho de 2008.)

Tecendo por trás do real a loucura assistida em «A imitação da rosa» de Clarice Lispector e «O aquário» de Maria Judite de Carvalho

Jane Pinheiro de Freitas
Université Sorbonne Paris IV

Palavras-chave: feminino; loucura; transgressão; realidade
Resumo: O presente texto compreende um estudo comparativo entre os contos "A imitação da rosa" e "O aquário", de Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho, respectivamente. Através da aproximação dos enredos, observaremos os vestígios de loucura como transgressão, rompimento com uma realidade que se quer outra, e as conseqüências desses aspectos no cotidiano das duas protagonistas.

Atalho entre sombras

Ao observarmos a história do feminino nas sociedades brasileira e portuguesa encontrarmos vários vestígios de transgressão, tentativa de escapar de uma condição baseada no limite. Uma das manifestações para sair da realidade opressora era a loucura, que nesse contexto pode ser definida como caminho por onde seria possível tudo aquilo que o papel social impede. Mas sabemos que as regras desse papel foram fortemente questionadas por algumas escritoras ao longo dos anos, mais fortemente nos anos 60, momento no qual efervesciam os movimentos feministas e as mulheres tomavam voz para reivindicar um lugar de sujeito.

Acostumada a um destino sempre em relação, a mulher acomodou-se na idéia de passar das mãos de um pai ou irmão para as de um marido, sendo-lhe amputado o direito de percorrer a vida como sujeito e tomar parte na sociedade. As poucas que não aceitavam o destino e se negavam a cumprir seu papel eram vistas como loucas e perigosas, deviam então receber sérios cuidados, dentre eles o de serem "submetidas a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe" (ENGEL, 2004, p. 332).

Desobrigar-se do real poderia ser uma maneira de ganhar a liberdade, mas também uma ação perigosa por levar a mulher ao estado de isolamento e crise diante do seu mundo. Algumas vezes, ela é apenas alguém que anseia pôr a vida pessoal à frente da condição social, pela qual se vê sempre obrigada a criar uma família, ou é aquela que pensa buscar a si mesma sem precisar empenhar-se totalmente no cuidado com marido e filhos, tratando-se de uma *"*mulher para quem o projeto de estudar era mais importante (ou mais urgente) do que o de tornar-se mãe" (ENGEL, 2004, p. 333).

Classificada muitas vezes segundo os aspectos naturais, a mulher encontra-se cercada de limitações e obrigada a enquadrar-se em um retrato social opressor, fazendo-a cumprir determinados papéis pré-estabelecidos, dentre eles o de obrigar-se a ser "frágil, bonita, sedutora, submissa" (ENGEL, 2004, p. 333) o que fugir a isso será transgressor e, por isso, perigoso. Atitudes como a reflexão e a tentativa de entender o que está ao seu redor podem colocar em risco seu estatuto de mulher socialmente normal. Nas palavras da historiadora Magali Engel, essa foi a razão que

levou muitas mulheres a serem trancadas nos manicômios até meados do século XX, medida que visava contê-las de sua "perturbação" existencial.

A partir do papel social de cada indivíduo, Engel define a loucura como sendo "subversão/inversão das normas e regras socialmente estabelecidas, avesso da ordem", e o alienado como "aquele que não tem habitualmente consideração por nenhuma regra" (ENGEL, 1999, P. 560). A última parte da citação nos reporta à necessidade das personagens femininas de Lispector e Carvalho de romper com seus padrões, deparando-se com o conflito entre querer-se livre e esforçar-se para cumprir as regras e viver tranqüilamente dentro do pequeno espaço da vida e da casa, a conseqüência desse conflito será uma vida sempre em exílio e transgressão.

No universo das personagens femininas das escritoras citadas, o conflito interior se traduz também no binômio subverter-inverter, traduzido nas vontades e buscas sutis para estar fora das leis sociais. As regras e deveres são repetidamente executados pelas protagonistas, mesmo que de maneira cega e superficial, pois o desejo de ambas anda de fato por caminhos aquém de tudo que "devem" fazer, por isso a necessidade de saída para uma realidade inventada, que se constrói como possibilidade de ultrapassar muros de uma rotina gasta e limitada.

A transgressão presente nas personagens femininas figura como aliada da necessidade de descobrir-se autora de si mesma, o que geralmente é o sentimento primeiro após um choque ou uma reflexão que parte do geralmente do cômodo espaço da casa para o universo que está ao seu redor. A esse desejo de fugir de uma existência inquietante pode aliar-se ao convite de Simone de Beauvoir para a construção de um sujeito feminino atuante socialmente, e que buscasse sua independência moral e financeira, isto é, com uma personalidade feita à revelia da que fora traçada pelo homem:

> O privilégio econômico obtido pelos homens, seu valor na sociedade, o prestígio do casamento e a utilidade do apoio masculino, tudo leva as mulheres a querer intensamente agradar aos homens. Isso implica no fato de que ela se conhece e se prefere não segundo a maneira como existe para si mesma, mas tal qual o homem a defini. (BEAUVOIR, 1976, p. 254)[1]

Encontramos em Beauvoir a denúncia de anos de submissão que envolvem a formação histórico-social do sujeito feminino, assim como o convite para transgredir com todo o legado anterior, denunciar séculos de uma vida à margem (fruto da submissão) e propor uma nova posição do feminino que o retire da condição de sombra do sujeito masculino. São fatores que além de influenciarem bastante a literatura a partir dos anos 60, também vão ao encontro do que propõem Lispector e Carvalho em vários de seus enredos, principalmente no que diz respeito à freqüente presença de protagonistas femininas vivendo em conflitos estabelecidos na dualidade destino/liberdade, como é o caso dos contos que serão analisados a seguir.

---

[1] Le privilège economique détenu par les hommes, leur valeur sociale, le prestige du mariage, l'utilité d'un appui masculin, tout engage les femmes à vouloir ardemment plaire aux hommes. (...) Il s'ensuit que la femme se connaît e se choisit non en tant qu'elle existe pour soi mais telle que l'homme la définit. (BEAUVOIR, 1976, p. 254)

A casa sitiada

> Quantas morrem saudosas duma imagem
> Adorada que amaram doidamente!
> Quantas e quantas almas endoidecem
> Enquanto a boca ri alegremente! (Florbela Espanca)

Em "O aquário" somos iniciados na narrativa com a cena em que a protagonista tenta impaciente dispor os móveis da sala de maneira diferente, criando círculos e labirintos em volta de si. Em gestos rápidos muda a aparência da casa, dando-lhe a impressão de um lugar desconhecido, assim ela a quem o narrador não dá um nome, torna-se cada vez mais estrangeira em seu mundo.

Ao nos aproximarmos ainda mais da protagonista vemos que através dessas mudanças, ela busca evitar as repetições e os perigosos caminhos da mesmice, os espaços sempre renovados seriam a solução para não precisar fugir de um cotidiano sempre protegido pela vida branda a qual está sujeita essa mulher, casada com um homem de classe média, que mantém o equilíbrio da família e vive a espreitar o estado de "normalidade" da esposa.

A quebra de uma estátua de Nefertiti desencadeia o primeiro choque da protagonista, ao observar os pedaços de "barro pintado" ela sente a fragilidade ao seu redor, pois sua vida também se construíra de matéria falsa e oca tal qual o busto que se partira. A superficialidade da vida que tentara construir bem podia comparar-se à da estátua com "aquela carinha impermeável sem olhar lá dentro" (CARVALHO, 1968, p. 103).

As tentativas de mudança são constantes, como necessidade de organização do espaço externo para poder abandonar os conflitos que ela traz consigo, seu empenho em tais tarefas é logo desvendado pelo narrador como ação inútil, pois "tudo voltaria à mesma, tudo seria igual ao que era dantes. E seria necessário mudar qualquer outra coisa" (CARVALHO, 1968, p. 104). A repetição é um dos recursos utilizado pela protagonista para vencer o próprio desejo de fuga, de se encontrar fora da imagem de seu cotidiano.

Vazia e angustiada a mulher busca dificultar as idas e vindas dentro da casa como se construísse aos poucos sua impossibilidade de pertencer àquele mundo, numa necessidade de tornar o familiar estranho, construir um espaço alheio dando a si mesma a impressão de quem está de passagem. A tentativa de (des)construção através do espaço justifica-se no conceito de lar descrito por Bachelard: "sabemos bem que nos sentimos mais tranqüilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos" (BACHELARD, 2000, p. 59). Refazendo o ambiente da casa ela desconstrói a estabilidade do lar e instala o perigo e o conflito que habita seu interior de estranha a si mesmo.

Na ansiosa busca por equilíbrio, ela constrói um fio de esperança sustentada no dever diário de repetir a pergunta/afirmação sobre a própria felicidade: "dificuldade em repetir pela milésima vez que sim, que era feliz – em dias excepcionais achava-se mesmo na obrigação de dizer que era muito feliz" (CARVALHO, 1968, p. 104). A idéia de que ela precisa ser feliz é repetida cotidianamente como se o uso de um medicamento, e é ainda reforçada pelo marido na tentativa de mantê-la ligada a sua realidade.

Era preciso fugir 'cuidadosamente às armadilhas' de si mesma, não se deixar sair do lugar onde o homem a deixava todas as manhãs, sondando-lhe sempre os

pensamentos para saber se continuavam na 'gaveta' e assim assegurar-se da lucidez da mulher. A figura do homem no conto, como em tantas narrativas de Maria Judite, representa o 'freio' imposto aos devaneios da protagonista, portanto ele terá a função de projetar a mulher em uma realidade entre muros, na qual ela jamais caberá.

O passo seguinte da protagonista será o enfrentamento com o espelho, momento decisivo, uma vez que, diante de si mesma não há como fugir do ver-se, e da conseqüência disso: a incompreensão de todos sobre suas fugas, sempre saindo para além de si para não se perder nos próprios malogros. A fragilidade das suas relações sociais, a dificuldade de comunicação entre as pessoas ao seu redor; tudo contribui para o estado de solidão em que ela se encontra.

O espelho é o denunciador desse estado de consciência e afastamento, é através dele que ela caminha para dentro de si mesma. A conseqüência desse encontro reflete-se na necessidade de compor seus 'cenários novos', ter sempre uma imagem estranha para evitar que tudo se torne igual e seja preciso fugir. Seu estado inconstante e as mudanças no cenário da casa deixam o marido sempre em alerta e "cheio de medo, coitado de ter de a levar outra vez àquela grande casa a que ele chamava hospital" (CARVALHO, 1968, p. 107).

Mesmo o medo e a inquietação em reconstruir o espaço ao redor não são suficientes para mantê-la a salvo, e ela então volta ao perigoso e antigo estado, retoma seu sentido transgressor de 'alienada', mulher perdida em seu próprio labirinto: "Riu-se, riu-se por ali fora, e no aquário o peixe já sem formas, quase apagado pela hora, diluído em noite, riu-se também, e isso agitou a superfície tranqüila e rasgou a imagem em farrapos que ondularam a sua volta" (CARVALHO, 1968, p. 107). Sem buscar mais os fios do equilíbrio, ela se põe diante do seu 'aquário pessoal', como o peixe a ocupar o pequeno espaço circular, paralisada pela condição de prisioneira em sua vida.

Tumulto interior

Sigamos a rotina de um dia da vida de Laura, protagonista de "A imitação da rosa", mulher casada que volta para casa após deixar um hospital psiquiátrico; essa volta é envolvida pelo perigo de não conseguir provar-se verdadeiramente 'normal'. É para manter-se na normalidade que ela procura resgatar as tarefas cotidianas da vida onde tudo foi 'antigamente', para então ir ocupando lentamente seu lugar junto ao marido Armando, homem honesto e simples que lhe assegurava o estado de calma: "Mas agora que ela estava de novo 'bem', tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade" (LISPECTOR, 1960, p. 47).

A dedicação ao método e às tarefas da casa é o passo inicial para parecer de novo bem e reencontrar o espaço a sua volta como um ambiente equilibrado e impessoal, é assim que Laura trama arrumar seu dia até à chegada do marido. No início, tudo ao seu redor parece se arranjar, ela pensa nos detalhes e na harmonia de tudo para que Carlota – a amiga a quem se dedicava com submissão aceitando sempre sua 'bondade autoritária e prática'– não a ache de novo enfadonha e 'estranha', tudo então compõe o cenário para que ela sinta que está "voltando a sua insignificância com reconhecimento" (LISPECTOR, p. 49).

Entre gavetas e prateleiras arrumadas repetidamente, Laura surpreende-se com o próprio o rosto diante do espelho, e pára durante minutos entregando-se ao começo de sua perdição. Após ver-se revelada, as reflexões são inevitáveis e o destino que ela

mantivera guardado em meio às gavetas ressurge às claras causando de novo um leve incômodo, fruto da dificuldade de caber nos moldes que assumira:

> Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher (LISPECTOR, p. 48).

Após seu confronto com o espelho, temos uma visão diferente sobre a personagem, sua aparência de mulher moderada e o ponto de tristeza pela ausência de filhos são denunciados pela auto-contemplação; a partir de então desencadeia-se a falência do cuidadoso método da execução de tarefas da casa, assim como o recurso de anular sua reflexão e justificar-se sempre como sendo a 'mulher de Armando', sem necessidade de criar um lugar seu no mundo.

Essa anulação de um no outro, na relação mulher/homem, é o que Simone de Beauvoir tão bem analisou ao afirmar que o destino daquela anula a liberdade de ser humano, exercendo seu papel de sujeito e dono de suas idéias; diferente deste que não precisa abdicar de seus direitos para exercer sua masculinidade. Portanto, muitas vezes a mulher deixa-se submeter para afirmar a soberania do outro diante de sua submissão, pois "o que ela visa é à comodidade da liberdade do homem e seu poder"[2].

Laura foge do espelho e agarra-se novamente às suas listas de tarefas, resguarda-se no dever de arrumar a casa sem deixar no espaço nada que possa ter sua aparência, atitude semelhante à protagonista do conto anteriormente analisado. Essa característica em ambos os enredos pode ser vista como recurso utilizado pelas personagens para montar uma paisagem à revelia do 'eu' em conflito, e nela achar o atalho para a fuga de si mesma.

A busca da impessoalidade e o empenho da protagonista em fazer do espaço algo alheio são indícios dessa fuga para uma realidade desprendida da condição oprimente, e ao mesmo tempo o desejo de evitar a própria identidade. Um caminho doloroso para aquela que se habituara a ser a mulher de um homem, sem lugar para suas ideias ou objetivos; fugir era também a garantia de estar de novo inserida em sua própria liberdade e de desobrigar-se do destino e do "lugar apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez" (LISPECTOR, p. 53).

Toda a 'segurança' criada por Laura se quebra quando no meio da sala bem arrumada e impessoal como um lugar de espera, ela se depara com as rosas, iluminadas pela luz que entrava 'estavam em toda a sua completa e tranqüila beleza', e isso a deixa em choque, perdida diante do infinito que emana a imagem totalmente fora de suas regras. Atordoada diante das flores, ela ensaia escapar, talvez enviá-las de presente para Carlota, mas era tarde, Ana já havia se perdido na sedução daquela imagem, expondo-se ao perigo de não ter controle, um abismo para alguém que estava ainda tão recente nas terras da normalidade.

De 'mãos atadas', como a protagonista de Carvalho, Laura abandona o falso equilíbrio e fica com o perigo das rosas diante de si, abre mão da vida que ela tão bem vinha encaminhando e se perde de novo no planeta Marte. Lembra-se então dos conselhos do médico para que evitasse o perigo da ansiedade, mas já estava emaranhada naquela beleza desmedida, e não podia mais nada além de se abandonar de

---

[2] ce qu'elle vise c'est la confirmation de la liberté de l'homme et de sa puissance (BEAUVOIR, 2000, p. 542).

novo sem tarefas, listas ou coisas a arrumar, de novo distante e 'super-humana'. O marido a encontra com um rosto iluminado e o olhar distante como em um "último pedido de perdão que já vinha misturado à altivez de uma solidão já quase perfeita" (LISPECTOR, p. 68).

Era tarde, a mulher havia partido alerta no trem para longe da simplicidade de sair de mãos dadas com o marido, das coisas a arrumar, Laura de novo havia abandonado tudo aquilo que precisava dela e do que ela precisava para manter-se a salvo: a regrada e tranqüila vida de ser mulher de um homem. Seu estado de ausência de tudo isso é sua maior transgressão, e como conseqüência a intensa solidão de ver-se em um lugar suspenso, inatingível: "Ela estava sentada com seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito ele a olhava" (LISPECTOR, p. 69).

Os dois enredos trazem protagonistas que estão muito próximas em sua maneira de trafegar no cotidiano, inconformadas com suas vidas sem expectativas, elas tentam preencher os momentos perigosos de reflexão com as tarefas domésticas. Criam diferentes estratégias, sempre ligadas ao espaço da casa, para evitar o estado de reflexão e transgressão do qual estão tentando escapar.

Lembramos que na literatura feita por mulheres nos anos 60 será muito comum encontrarmos a denúncia do espaço doméstico como segregação e do trabalho de casa como uma alienação.[3] Esse tipo de ocupação impede que a mulher tenha uma vida social fora de casa e a faz executar tarefas repetitivas em que não há necessidade de esforço do intelecto, sendo assim uma espécie de rédea para impedir sua relação com a sociedade e com o mundo em volta de si.

A necessidade de ampliação de espaço social e de uma mudança dos padrões culturais da mulher tem sido assunto tratado por estudiosos de várias áreas do conhecimento, na literatura temos, entre outros, o exemplo de Virgínia Woolf em sua conhecida conferência apresentada em Londres no final dos anos 20, onde expõe a crise entre o papel social e a liberdade para a mulher que decide escrever, burlando a obrigação ao trabalho da casa ela seria sempre vitimada pela própria consciência e pela sociedade ao seu redor: "a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteada, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade reduzida pela necessidade de opor-se a isto, de desmentir aquilo" (WOOLF, 1985, p. 72).

Alguns anos depois também vamos ver essas 'obrigações domésticas' abordadas por três portuguesas em um livro que denuncia através da linguagem das cartas a condição da mulher; uma obra transgressora por usar a linguagem do erotismo, campo proibido para o feminino, e inovadora por ousar discutir assuntos que até então não rompiam as paredes da casa. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, as três marias como são conhecidas, foram vítimas de repressão ao ousarem dizer por bocas femininas palavras permitidas apenas aos homens, e também por conseguirem reproduzir o sofrimento da condição de mulher casada em Portugal dos anos 60:

> Maria corre por entre as pessoas que àquela hora se aglomeram nos passeios, corre sem ver para onde, sem saber se ele a persegue a fim de a tentar levar para casa. A fim de lhe pedir que regresse como em outras alturas. Desta vez Maria sente que não

[3] A esse respeito ver COUTINHO-ROCHA, Maria Lúcia. *Tecendo por trás do real: A mulher brasileira nas relações familares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

> cederá mais (...) foge levando o vazio que tem sido a sua vida, como bagagem de regresso.(BARRENO, 1974, p. 297)

A fuga transgressiva da personagem do trecho acima é o romper que pode se comparar à transgressão da loucura, pois também é uma maneira de se negar à condição pequena, ao limite do espaço circular da casa, à falta de espaço social, à interdição à reflexão e à liberdade. A mulher corre sem olhar para trás e se nega a voltar, a se render de novo ao homem, contrariamente aos dois contos analisados nos quais as mulheres tentam ficar, agarrar-se ao cotidiano dos detalhes banais, mas não conseguem, porque já fugiram, correm também, mas através dos pensamentos que se evadem para uma realidade onde tudo é possível.

É importante notar que os recursos utilizados pelas duas mulheres têm como *locus* a casa, um espaço de proteção, mas também de alienação para a mulher casada de classe média, sobretudo na época acima referida. Mas a casa pode ser também o espaço harmonizador, de encontro consigo, estando, nesse caso em oposição à rua, o que pode ser explicado na abordagem de DaMatta, segundo a qual "não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito" (DAMATTA, 1997, p. 50).

A casa é o espaço de proteção, sendo preterido em oposição à rua que é lugar de desnorte, no eixo dessa afirmação podemos concluir que a ordem perseguida pelas duas mulheres é por alguns momentos atingida através do espaço sereno do lar e da repetição das tarefas cotidianas, mas suas idas à inquietude e aos conflitos interiores são explicadas quando nos deparamos com a segunda classificação de Da Matta. Relacionando a casa aos tipos sociais, o antropólogo afirma ser este espaço também um "cativeiro" para a mulher, lugar onde todas "as contradições devem ser banidas sob pena de causarem um intolerável mal-estar" (DAMATTA, 1997, p. 55).

As duas protagonistas tentam fugir de um destino entre muros, e o fazem através da loucura, mas ainda assim são espreitadas pela figura do homem, sempre a esperar que elas se sintam felizes com a vida cômoda oferecida pelo casamento. Mas ambos falem, e essa falência da ordem está mascarada dentre os fatos simples do cotidiano, onde de repente tudo pode ruir, seja por um olhar simples para um aquário ou para um buquê de flores. Elas então transgridem em relação a si próprias e à realidade, partem para fora do mundo das coisas simples.

Tanto Laura como a protagonista de "O aquário" fazem do cotidiano doméstico sua esperança de normalidade, a insistência em dispor cada coisa em um lugar determinado explica-se na necessidade de caberem no lugar onde por natureza estão, mas os esforços são vãos e as duas mulheres desabam do fio tênue no qual tentaram se equilibrar.

Referências bibliográficas

BARRENO, Maria Isabel, VELHO DA COSTA, Maria, HORTA, Maria Teresa (1974). *As novas cartas portuguesas*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica.

BEAUVOIR, Simone de (1976). *Le deuxième sexe*, vol. I Paris: Éditions Gallimard (1ª ed. 1949).

_____ (1967). *La femme rompue*. Paris: Gallimard.

CANDIDO, Antonio (2000). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A Queiroz.

CANIATO, Benilde Justo (1996). *A solidão de mulheres a sós.* São Paulo: Centro de Estudos Portugueses.

_____ (1990). Maria Judite de Carvalho: O Sujeito-Mulher no Espaço Literário, in A mulher na literatura, vol. III, org. Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais.

CARVALHO, Maria Judite de (1971). *Tanta gente, Mariana.* Lisboa: Prelo.

_____ (1968). *Flores ao telefone*. Ovar: Contemporânea.

CIXOUS, Hélène (1999). *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus.

COELHO, Nelly Novaes (1993). *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano.

_____ (1999). O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa, in *Revista Via Atlântica*, Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. N. 2, 1999, pp. 120 a 128.

DAMATTA, Roberto (1997). *A casa & a rua*: *Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (norma da revista: *A casa & a rua*: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.)

DIDIER, Béatrice (1999). *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France.

FOUCAULT, Michel (1985). *História da sexualidade: o cuidado de si*, vol. III. Trad. Maria Thereza Albuquerque. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Graal.

LISPECTOR, Clarice (1992). *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves (1ª ed., 1960).

_____ (1994). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves (1ª ed., 1984).

LOPES, Oscar (1986). Maria Judite de Carvalho. In *Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Caminho, p. 131-135.

RESCH, Yannick (1973). "Le miroir", em *Corps féminin, corps textuel : essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette.* Paris: Librairie C. Klincksieck.

SOUZA, Gilda de M (1980). O vertiginoso relance. In *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades.

WOOLF, Virginia (1972). *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. São Paulo: Abril Cultural (1ª ed., 1928).

_____ (1985). *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira (1ª ed., 1922).

A (des)construção de mitos nacionais em *Lambões de Caçarola*, de João Antônio, e em *As Naus*, de António Lobo Antunes

Luciana Cristina Corrêa
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de Minas Gerais – FAPEMIG

Palavras-chave: Literatura Comparada, João Antônio, Antonio Lobo Antunes, Personagens, Paródia
Resumo: O presente estudo procura investigar a (des)construção de mitos nacionais históricos, entre eles, o presidente brasileiro Getúlio Vargas, na narrativa brasileira contemporânea e, no caso do texto de Lobo Antunes, a (des)construção de importantes ícones no nacionalismo português, partindo do pressuposto de que ambos os textos tocam em questões políticas como as do período Getúlio Vargas, no Brasil e as do período posterior à Guerra Colonial (1961-1974), em Portugal.

A definição de paródia como sendo um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e, ao mesmo tempo, um questionamento, aplica-se ao nosso objeto de trabalho, pois ao revelarmos como se dá a construção de alguns mitos nacionais históricos, nas literaturas de Antonio Lobo Antunes (1942) e de João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), mostramos que a alternativa estilística de ambos os escritores advém da postura inconformista frente aos modelos culturais e históricos vigentes numa determinada época, em Portugal e no Brasil, respectivamente.

Parodiar, nestes dois casos específicos, significa (des)construir, pois os textos trazem aos leitores realidades sociais invertidas, ou melhor, ampliadas, a fim de exigir deles um crescimento ideológico ilimitado que resulta numa conscientização sobre a veracidade de valores tradicionais considerados inquestionáveis e os coloca em aberto e em discussão. A paródia, nas palavras da ensaísta Bellla Josef:

> Denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado. O autor introduz uma significação contraditória à palavra da sociedade. Ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema. Através dela cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto (JOSEF,1980: 54).

A autora ainda pontua que a paródia, por se tratar de uma escrita de ruptura, procura um corte com os modelos anteriores e realiza uma inversão de significados e um deslocamento, ou em outros termos, ela destrói para construir.

A duplicidade e contradição da paródia fazem com que a consideremos como desmistificador do discurso realista que criou a ilusão de referencialidade e a suposta relação da narrativa com a realidade. Desde modo, "a ficção contemporânea liberta-se assim, da pretensão de verdade e, minando a realidade, torna-se mais próximo dela, afirmando uma cultura e definindo uma identidade" (JOSEF,1980: 54).

Acrescentamos que a complexidade conceitual que a paródia possui nos permite dizer que a mesma pode ser considerada como um gesto de fechamento para o passado e de abertura para o futuro, ou seja, é a morte dos velhos conceitos e verdades inquestionáveis para o surgimento de um novo texto e, por conseguinte, de um novo olhar sobre os fatos. O crítico Mikhail Bakhtin, em seu clássico estudo sobre o discurso paródico, revela o seu caráter híbrido e ainda acrescenta a sua intencionalidade:

> Toda paródia, travestimento ou discurso, empregado de maneira restritiva, irônica, colocado entre aspas e, em geral, todo discurso indireto, é um híbrido premeditado, mas unilíngüe, dentro da ordem do estilo. De fato, no discurso paródico convergem e cruzam-se, de certo modo, dois estilos, duas "linguagens" (interlinguísticas): a linguagem parodiada [...] e a linguagem que parodia (BAKHTIN,1998: 390). *Grifos do autor*

Conforme a definição de Bakhtin sobre a paródia, ressaltamos que a mesma traduz-se como sendo o cruzamento entre duas linguagens, dois discursos ou dois estilos. No caso das narrativas selecionadas para o artigo que segue encontramos o diálogo entre dois discursos específicos: o ponto de vista da História oficial brasileira e portuguesa parodiado pelos discursos literários de dois escritores contemporâneos.

Após um longo período de pesquisas sobre literatura do brasileiro João Antônio, mais especificamente, no que se refere à complexidade atribuída aos seus personagens e tendo em vista o êxito dos trabalhos resultantes é que anunciamos nosso interesse em verificar mais uma particularidade narrativa do autor, através de uma análise mais aprofundada da sua criação literária sob o viés político, porém de uma forma peculiar, pois trata-se de uma (re)leitura ou (des)construção paródica de um das personalidades mais polêmicas da história política brasileira.

Referimo-nos ao livro *Lambões de Caçarola* (1977), no qual o autor transporta a figura do presidente Getúlio Vargas para as páginas do texto através das lembranças de um narrador autobiográfico que rememora o momento getulista e sua repercussão para a população brasileira marginalizada da periferia da cidade de São Paulo, local onde sabemos, o autor passou os anos da infância, mais precisamente no chamado Beco da Onça, em Vila Pompéia.

De origem portuguesa, a família de João Antonio instala-se na periferia paulistana do Beco da Onça que é "getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo e paulista da gema" (ANTÔNIO,1977) e é através dessas lembranças pueris que resulta a narrativa cujo tema "procura recriar talvez a época mais importante deste país de pouca memória, uma visão do pé para a cabeça", nas palavras de Josué Guimarães (1977), ou seja, numa abordagem narrativa em que notamos claramente a (des)construção paródica do mito histórico do presidente Getúlio Vargas. Sob este aspecto, destacamos um excerto da narrativa:

> Era o barbeiro de Getúlio e sua vida ia bem. Sem falhar um dia, nas manhãs, as sete horas, barbeava o presidente, agora acariocado de tudo. Vestia terno branco, linho cento e vinte. Elegante, na sua elegância. Mas elegante, além do sorriso. A boa figura. Uma manhã, Gegê aparece de bom humor dobrado. Sem pressa, estende um oferecimento, depois de várias perguntas: Mas você não precisa de nada? De um emprego público? A vida de barbeiro vai nos trilhos. Ganha que dá, tem certas imunidades. Mas o presidente insiste, há uma tensão. É preciso pedir. Pensa, repensa, no clima dos sorrisos. Joga: Fiscal da Fazenda. O ditador pede papel e nomeia, decretando da cadeira de barbeiro, federal-

> mente. A partir daquele momento, fiscal da Fazenda. Com uma obrigação. Fazer a barba presidencial todas as manhãs as sete em ponto (ANTÔNIO,1977).

Semelhante composição temática podemos encontrar numa obra da literatura portuguesa contemporânea. Em *As Naus* (1988), de Antonio Lobo Antunes, temos a presença similar de alguns aspectos narrativos que permeiam o texto do autor brasileiro, entre eles, a fusão entre o tempo histórico e o tempo narrativo, a interpenetração entre a ficção e a história e, sobretudo, a obra mantém a preocupação em mostrar a sua oposição à alienação do homem, por meio da comicidade paródica. Conforme o narrador:

> [...] no polícia da brigada de trânsito que os mandou parar por alturas do motel de Oeiras, se apeou, a descalçar a lentidão das luvas, dos seiscentos escapes da sua motorizada japonesa e ergueu a mão num esboço vago de continência, Documentos. Famílias inteiras regressavam a Lisboa em longas bichas cansavas, e D. Manoel procurava a carteira na blusa, nos bolsos do manto de arminho, no interior na armadura que transportava no banco traseiro do carro, de mistura de flechas de besteiro e uma metralhadora israelita e, acabou por exibir um pergaminho de caracteres góticos enrolados nos sucessivos sedimentos de lixo do tablier, que a polícia examinou no desinteresse com que se olham os prospectos da propaganda dos aparelhos de surdos, impingidos à saída dos cinemas por maltrapilhos favoráveis ao ruído.
> – Está escrito aí que sou o dono deste país, informou o monarca com simplicidade, designando as letras (ANTUNES, 1988: 185-86).

Diante do exposto vemos que a inserção do monarca D. Manoel (1469-1521) no texto contemporâneo de Lobo Antunes e a sua interação com o presente narrativo resultam das rememorações de um narrador que também intenta, por meio do recurso estilístico da paródia, dessacralizar a memória oficial implantada pela Guerra Colonial, a fim de subvertê-la.

Da mesma forma que o narrador de *Lambões de Caçarola*, a presente voz narrativa de *As Naus* presenciou as conseqüências do fim do regime político ditatorial para a população, assim como a sobrecarga da Guerra Colonial (entre os anos de 1961 a 1974), a conseqüente perda de algumas colônias e o desfavorecido quadro econômico, tecnológico e industrial que se apresentava em Portugal. O ensaísta Eduardo Lourenço faz alusão à experiência vivencial do autor como um ponto de partida para o entendimento de seu trabalho artístico:

> É muito curioso que o ponto de partida da ficção de Antonio Lobo Antunes tenha sido justamente a experiência, para ele fundamental do ponto de vista presencial, que vai determinar, em todo caso, dar o primeiro impulso à sua, hoje, quase gigantesca obra de ficcionista, a experiência desse império, que era simbolicamente o lugar da ficção suprema de Portugal e da sua alienação histórica. Foram as guerras de África, a experiência de África, experiência real, que aí lhe fez descobrir, não só evidentemente uma espécie de absurdo palpável de ordem histórica, mas a necessidade de a reinscrever na História portuguesa, no presente português, de uma maneira diversa da dos autores que só tinham experiência aqui, metropolitana, experiência realmente européia. A África foi o espelho no qual ele pôde ver melhor, de longe aquilo que eram as utopias [...], as hipocrisias, o delírio da existência portuguesa no seu conjunto [...]. O encontro com o obstáculo África, com a realidade de uma rebelião que põe em causa a História portuguesa tal como os portugueses da metrópole oficialmente queriam viver, esse obstáculo que o acordou [...] e indirectamente vai acordar a ficção portuguesa para um encontro com a realidade (LOURENÇO, 2003: 351).

Cumpre-nos ressaltar, porém, que no livro brasileiro, a rememoração aparece sob a forma de lembranças da infância do narrador e a dessacralização acontece de uma maneira mais clara e a paródia apresenta-se mais sutil. Já no texto português, a releitura da história surge na forma alegórica de uma paródia mais acirrada e irônica, pois o monarca, conhecido como "o bem aventurado" pelas proezas e conquistas em seu reinado, comicamente, é trazido de um passado longínquo para vivenciar a realidade dos retornados portugueses do pós-guerra colonial, em pleno século XX.

A transposição do oficial e ilustre passado histórico lusitano, representado aqui pela figura de D.Manoel, ocorre de forma satírica no intuito de mostrar que os heróis aparecem desacreditados e sem os reconhecimentos e as glórias merecidas por seus feitos no passado, ou seja, os mitos são fracassados como a própria pátria, revelando que não existe heroísmo para o narrador antuniano, apenas a dura realidade de um presente saturado do passado e das mazelas sociais provenientes do conturbado momento em questão.

Nas palavras de Cristina Robalo Cordeiro, ao lermos os textos de Antonio Lobo Antunes, estamos diante de uma constante tensão nunca resolvida e diante da estética do desprazer, já que neles emergem:

> um universo (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente "estruturado" pelas mesmas forças: polifonia, fractura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado" (CORDEIRO, 2003: 124). *Grifos da autora*

Observada a proximidade temática existente entre os trechos selecionados dos dois autores contemporâneos, e evidenciadas as particularidades narrativas de cada um, podemos acrescentar que o nosso interesse numa abordagem comparativa entre as obras citadas advém da constatação de que a paródia, utilizada por ambos, busca o passado histórico a fim de (re)construí-lo com todas as suas agruras para que se afirme a cultura e identidade nacionais, já que estas não são compostas apenas de glórias e vitórias, porém de todos os fatos positivos e negativos, que se constituem como formadores de um nação.

Podemos afirmar que, mesmo ao publicarem livros num dado momento histórico marcado pela liberdade composicional e temática, própria da contemporaneidade, ambos os escritores mantiveram a mesma preocupação social em relação aos momentos políticos pelos quais passaram Portugal e Brasil, durante o século XX.

Neste sentido, é possível observar a presença da memória no narrador de João Antônio e no de Lobo Antunes, este último, reconhecidamente considerado polifônico pela crítica literária, apesar das negações do próprio intelectual numa recente entrevista:

> Começamos a escrever livros autobiográficos, mas acho que estes agora o devem ser muito mais porque me comovem quando os estou a escrever. Portanto, tenho hoje uma partilha minha muito mais intensa com as pessoas que povoam o livro e com a própria escrita. A propósito dos meus livros, fala-se muito de escrita polifônica. Penso que não: é sempre a mesma voz que modula, que muda, que se altera. É uma única voz que habita o livro e tem uma densidade humana muito grande (ANTUNES, 2006: 16).

Da mesma forma, expressa-se João Antônio a respeito do memorialismo em seu livro, num jornal paranaense:

> Um sentimento e um só, acima de todos os possíveis, me empurrou a tocar para a frente os meus *Lambões de Caçarola*. Era preciso pagar dívida velha. O Beco da Onça e sua gente me deram muito, quando bem menino, um dia, nos idos de 43 a 54. Gasogênio, *black out*, pracinhas indo para a Itália, racionamento, filas, zeppelins no céu e miséria geral nas ruas de terra da Vila Pompéia, atrás do campo do Palmeiras, onde o Beco da Onça ou Navio Negreiro se plantava […]. Tentei, com jogo franco, dar alguma voz ao povo miúdo, pé-rapado, esfolado do Beco (ANTÔNIO, 1977: 24).

Apresentadas algumas marcas que de certa forma aproximam a escrita de João Antônio com a de Lobo Antunes, oriundas de um olhar mais atento à complexidade de seus trabalhos artísticos, torna-se importante destacar que diversos críticos literários levantam questões similares às nossas propostas neste trabalho. A este respeito, Darcy Ribeiro descreve a importância do lançamento de *Lambões*, em 1977, num jornal carioca:

> Em *Lambões de Caçarola*, João Antônio prossegue em sua trilha limabarreteana de dar voz ao povão humilhado e mudo. Agora através de um texto denso como nenhum outro. Para além do que narra e descreve, ele evoca o carisma getuliano em que tantos de nós pusemos tão fundas esperanças (RIBEIRO, 1977: 4).

Acrescentamos às importantes colocações do antropólogo brasileiro as pertinentes observações do amigo pessoal de João Antônio e também escritor Jácomo Mandatto:

> João Antônio tem tudo vivo na memória e o coloca em letras de forma neste conto ou historinha do Brasil, ao seu jeito deslavado, cru, incluindo saudade misturada com tristeza de um tempo duro e impiedoso de miséria e carestia. Mas as agruras e aflições que ferreteavam os adultos, os chefes de família, naqueles ásperos tempos da Segunda Guerra Mundial, quase nunca alcançavam o entendimento da garotada peralvilha de então, preocupada em conseguir os trocados para a matinê domingueira do circo ou do cinema, ou para ver os seus ídolos (MANDATTO, 1977: 11).

No que se refere ao reconhecido trabalho de Antonio Lobo Antunes as palavras de Cristina Robalo Cordeiro ainda reforçam nossas argumentações, pois a mesma discorre sobre a importância da memória como recurso estilístico presente na produção deste escritor das letras portuguesas:

> A sua obra constitui um momento de particular vitalidade na cena literária, destacando-se pela singularidade e pela intensidade da voz que nela se faz ouvir, a leitura que nos suscita ultrapassa o quadro histórico-literário de uma memória de guerra para vir ancorar-se numa veia experimentalista que concilia largas potencialidades criativas no plano da linguagem com um delírio psíquico e uma divagação memorialística (CORDEIRO, 2002: 450).

Ainda sobre a notoriedade da literatura de Lobo Antunes, atentemos para as palavras de Eunice Cabral que sintetizam os principais aspectos da sua peculiar escrita:

> De fato, uma das razões da notoriedade desta ficção é a capacidade de inovação na verbalização frontal de um mal estar, muito português, ao qual os romances antunianos têm vindo, ao longo de quase três décadas, a dar corpo e fala. Também conhecíamos a veia burlesca e satírica medonhamente lúcida dos primeiros romances do autor, que se expande em realizações memoráveis nas obras da década de 90, em que uma

> parte de sua pessoa real se jogava ficcionalmente, com muito arrojo, reescrevendo, de modo oblíquo, algumas facetas autobiográficas anteriores. Outros romances que regressam ao passado português, partindo de um ponto de vista profundamente desencantado, mas simultaneamente irônico e paródico (CABRAL, 2006: 22).

Diante da importância de renomadas avaliações apresentadas sobre a presença marcante dos dois escritores para as letras portuguesa e brasileira, somadas aos excertos selecionados de seus trabalhos que denotam uma recuperação cultural e identitária através do recurso da paródia, contribuimos no sentido de revelar a complexidade e, ao mesmo tempo, a diversidade estilística de ambos os escritores, reconhecidos pela crítica de forma positiva, pois representam, cada um a sua maneira, em espaços geográficos e sociais diferentes, as inquietudes e mazelas do homem moderno.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João (1977). *Lambões de Caçarola*: Trabalhadores do Brasil. Porto Alegre: LPM.

ANTUNES, Antonio Lobo (1988). *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BAKHTIN, Mikhail (1998). Da pré-história do discurso romanesco. In: *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardin et alli. São Paulo: EDUSP. (4ed).

CABRAL, Eunice. Terrenos Baldios. In: *Jornal de Letras, artes e idéias.* 25/out./2006. p. 16-22.

CORDEIRO, Cristina Robalo (2002). Ficção dos anos 70. In: LOPES, Oscar (Dir.). *História da Literatura Portuguesa*: as correntes contemporâneas. Lisboa: Alfa, v.7.

_____ (2003). Procura-se leitor!. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, p. 123-131.

JOSEF, Bella (1980). O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: PORTELLA, Eduardo (Dir.). *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

LOURENÇO, Eduardo (2003). Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. ; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, p. 347-355.

MANDATTO, Jácomo. Aqui, os livros. In: *O Regional*. 3/dez./1977, p. 11.

RIBEIRO, Darcy. Lambões do Beco da Onça. In: *Suplemento da Tribuna*. 13/jan./1977.

SILVA, Rodrigues da. Mais dois, três livros e pararei. In: *Jornal de Letras, artes e idéias.* 25/out./2006. p.16-22. (Entrevista com Antonio Lobo Antunes).

Da *academia* ao negócio.
Aplicaçons à empresa da pesquisa em Humanidades

M. Carmen Villarino Pardo
Univ. de Santiago de Compostela – Grupo Galabra

Para procurar respostas aos novos reptos que a pesquisa nas ciências humanas e sociais enfrenta e para tentar atender à diversidade lingüística e cultural e às relaçons existentes no espaço lusófono –neste caso, a partir da Galiza–, mostra-se um exemplo de investigaçom aplicada desenvolvida por um grupo de pesquisa que partilha estes aspectos: o Grupo Galabra da Universidade de Santiago de Compostela. Nel, desenvolvem-se linhas de pesquisa que estudam a planificaçom cultural e diversos mecanismos de intervençom social.

Partindo da ideia do conhecimento como inovaçom, entendemos que criar empresas de base tecnológica no espaço das Humanidades é umha oportunidade, precisamente, para intervir na planificaçom cultural. Ao mesmo tempo procura-se socializar um conhecimento e pôr em funcionamento a posiçom de intérpretes culturais que permita criar e desenvolver *cultura lusófona.* Servem como alicerces a constataçom dum mercado real para propostas deste teor e pressupostos de tipo metodológico no nosso ámbito que promovem umha aplicaçom da cultura como ferramenta para incrementar o benefício social. A língua –entendida como ferramenta–, as ligaçons culturais e um certo filolusismo perceptível no tecido social e institucional galegos habilitam-nos para realizar labores de mediadores em diferentes ámbitos socioculturais e nas transformaçons que vive a nossa própria área de estudos.

1. Universidade e empresa

Estas duas entidades aparecem frequentemente como possíveis parceiras de umha interacçom que, por vezes, mesmo é apresentada como umha panacéia que, em palavras de José Ellis Ripper Filho, "não só resolverá os problemas financeiros da Universidade como o atraso tecnológico da Empresa"[1], em geral, invocando a experiência de universidades americanas.

Essa relaçom costuma ser analisada da perspectiva da institucionalizaçom do mercado universitário, sobretodo no fenómeno mui evidente nas últimas décadas –e mais, nos últimos anos– de casos como as chamadas 'universidades mercantis' em que se fala continuamente de 'mercado do ensino' e de 'cliente-consumidor'. Essa 'revoluçom' percebe-se, de modo visível, no sistema universitário brasileiro a partir da década de 90 e já tem sido objeto de numerosos estudos[2].

---

[1] Http://www.finep.gov.br/arquivos/noticias/seminario/semicondutores/dinamica_da_ interacao_ universidade_ empresa.pdf. (Último acesso: 10/12/2008).

[2] Por exemplo, a propósito das 'universidades mercantis' –cujas origens foram estabelecimentos isolados ou faculdades agrupadas–, Martins (1981: 80) aponta:
a esmagadora maioria dessas instituições privadas que surgiram após o ano de 1968 se constituíram como empresas privadas capitalistas; ou seja, estavam voltadas para a procura de rentabilidade, utilizando a área educacional como um campo fértil para investimentos (…) com a finalidade de obtenção de lucro e de acumulação de capital.

Som questons de caráter polémico como se evidencia em muitos desses estudos (Sampaio, 1998: 167-168). As polémicas atingem questons como ensino público/ensino privado e, de modo mais amplo, políticas públicas/leis do mercado. Em palavras de Calleja (1990:176), com a institucionalização do princípio da concorrência, constata-se a passagem de um "mercado de demanda" para umha estrutura mais seletiva de "mercado de oferta".

As universidades mercantis caracterizam-se pola predominância da lógica empresarial, da procura do lucro. Falamos de negócios e, sob essa perspectiva, as universidades mercantis investem onde percebem que há demanda e, portanto, podem obter lucro (Calderón, 2000: 9). Contribuírom, de modo decisivo, para o processo de institucionalizaçom do mercado de ensino superior.

Mas nom é sobre este tipo de relaçom que queremos tratar aqui, ainda que na maior parte da bibliografia que pode ser consultada os aspectos a atingir na procurada e/ou criticada parceria universidade-empresa passam por questons que tenhem a ver com: 'receitas para umha universidade mais mercantil', 'as políticas neoliberais na universidade', "La profesión docente: entre banqueros y pedagogos", 'shopping de diplomas', privatizaçom e mercantilizaçom do conhecimento, "Hacia la mercantilización de la universidad: Llega el Plan Bolonia", etc.

Hai também abundante bibliografia para o estudo de casos de universidades norte-americanas e, com maior frequência nos últimos anos, de universidades latinoamericanas (brasileiras e argentinas, nomeadamente). Refere-se, habitualmente, a ideia de que o 'abandono dum Estado benefactor na década de 90' por modelos de Estado que "evalúa la prestación pero descentraliza la administración educativa" produziu impactos importantes nas dinámicas do poder económico, político e educativo, com repercussons importantes nos sistemas de educaçom superior latinoamericanos (Mollis, 1999: 76). Essas mudanças incentivárom estudos que analisam as políticas de reforma universitárias no nível de lógicas globais (McGinn, 1994; Chomsky/Dietrich, 1997; Conferencia Mundial sobre Educación Superior da UNESCO, 1998; OCDE, 2000); e de respostas locais (Mollis, 1999; Schugurensky/Naidorf, 2004; etc.).

No espaço norte-americano (e mesmo no brasileiro dos últimos anos, em áreas como o Estado de São Paulo, especialmente) esse debate sobre a mercantilizaçom do ensino superior está mais consolidado (também polo número crescente de universidades privadas). Enquanto que no Estado Espanhol ainda provoca feridas profundas.

Nom é esse o nosso objeto de atençom hoje, nem o nosso debate. Nem sequer um debate sobre autonomia/heteronomia das universidades em relaçom à empresa privada ou aos poderes públicos.

Interessa-nos mais deter-nos nas mudanças da cultura académica (ou melhor, 'das culturas académicas') que se estam produzindo nas últimas décadas num quadro de globalizaçom económica, da revoluçom do conhecimento e das novas tecnologias.

Alguns estudos de caso vinculam essas mudanças na cultura académica das universidades públicas nas últimas décadas com a globalizaçom económica, as políticas neoliberais e a falência do Estado-Providência. É o caso do estudo de Daniel Schugurensky e Judith Naidorf (2004). Em palavras deles:

> No contexto das políticas neoliberais de *mercadorização* do conhecimento, de diminuição do financiamento público e do redirecionamento dos fundos vinculados por agentes externos à universidade, um modelo de capitalismo acadêmico instaurou-se

> gradualmente durante esse segundo período [1980-2000] e a universidade autônoma transformou-se paulatinamente numa universidade heterônoma[3].

As mudanças na cultura académica podem dever-se a diferentes motivos (como indicam Schugurensky/Naidorf, 2004: 998-999), mas é possível entender também –e acompanhando umha das suas propostas– que seja mais útil falar de '**culturas académicas**' (e nom só de duas: ciências e humanidades), mas "também das diferentes maneiras de entender e empreender o trabalho acadêmico, tal como ser desejável ou não estabelecer vínculos mais estreitos com a empresa" (Schugurensky/ /Naidorf: 999). Essas diversas culturas académicas podem conviver e nom som estáticas nem inamovíveis; dependem dos agentes involucrados (a tradiçom universitária também influi[4]) e das conjunturas socioeconómicas do momento.

Nessas dinámicas de mudança e, com a pressom de determinados governos para as universidades se aproximarem das empresas –sobretodo na procura de novas fontes de financiamento e na saída para as pessoas formadas nos seus centros– foi-se adaptando o modelo de relacionamento até parcerias mais recentes que se caracterizam, em boa medida, "pela intensificação da transferência de tecnologia das universidades para a empresa e a comercialização do trabalho acadêmico" (Schugurensky/Naidorf, 2004: 1001). Por trás, e com demasiada frequência, o debate de muitos académicos para nom converter as universides em empresas, ou, em simples prestadoras de serviços educativos.

Os contratos entre equipas universitárias e empresas (clientes externos) som cada vez mais numerosos e convertem-se numha fonte de financiamento primordial para muitos grupos universitários, mas um elemento ainda estranho para outros das áreas de Humanidades. Também no modelo de transformaçons nos sistemas universitários argentino e canadense –especialmente neste último– os espaços académicos vinculados às ciências sociais e humanas fôrom os mais reticentes a essa visom mais comercial e empresarial das universidades que "estão se afastando de sua tradicional 'missão civilizatória'" (Schugurensky/Naidorf, 2004: 1015). Esse ponto de inflexom produziu-se nesses casos no começo dos anos 80. Nos estudos sobre as tranformaçons vividas polos sistemas universitários brasileiro e mexicano as datas referem-se mais à década de 1990.

No estado espanhol o debate nom está tam presente e a bibliografia de caso é menos habitual; mas é evidente que as transformaçons também se estam produzindo, e que a chamada Reforma de Bolonha, no processo de criaçom do Espaço Europeu de Educaçom Superior, está contribuindo para actualizar o tema.

Nessas discussons e nas transformaçons que a universidade e a sociedade estam conhecendo na era da informaçom globalizada e da 'revoluçom do conhecimento' (globalizado) –um fantasma, este, cujas sombras aparecem também nos lugares onde se gera; também na universidade– e provoca desconcertos–. Como sugere Enzensberger, 2001 (e também repete Acosta Silva, 2001): "La nueva generación de desafíos a la universidad tiene su origen en las afueras y en las periferias del campus universitario".

---

[3] Confirmando também propostas de Schugurensky, 1994; Slaughter/Leslie, 1997; Newson/Buchbinder, 1988, 1990; Altbach, 2002.

[4] O caso das universidades canadenses é um exemplo de debates entre a adaptaçom de novas regras no espaço universitário para medir produçom académica, até um modelo recente mais aceite com 'um cenário de pesquisa dominado por uma cultura acadêmica empresarial, caracterizada por um trânsito mais fluído entre universidades e negócio", (Schugurensky/Naidorf, 2004: 1013).

Com a expansom das novas tecnologias (a era da internet, especialmente), o 'monopólio' da Universidade na produçom e divulgaçom da ciência e da tecnologia viu-se alterado. Novas formas de produçom e distribuiçom do conhecimento que colocam novos desafios aos atribuídos –de modo geral– à Universidade (vid., entre outros, Shinn/Lamy: 2006). É a nova economia do conhecimento.

E a transferência de conhecimento é transferência tecnológica; ainda que nem sempre é assim compreendido para os trabalhos nas Áreas de Humanidades.

Nessa transferência de conhecimento coloca-se um modo particular desse relacionamento universidade-empresa. É preciso, de algum modo, adaptar os diferentes modos ou 'culturas' (como também se costuma usar) da empresa e da universidade. Os tempos, em geral, som entendidos como diferentes e, por vezes, como um problema nesse relacionamento. Ao tempo mais lento da pesquisa na Universidade parece enfrentar-se um tempo inflexível na aplicaçom empresarial; à aparente escassa repercussom do fracasso ou da paralizaçom de projetos universitários opom-se um processo 'traumático' –diríamos– em termos empresariais; por nom citar modos de relacionamento diferentes e tradiçons também diversas[5].

A parceria é, mesmo assim e como sabemos, possível. Os modos som diferentes dependendo de muitas circunstâncias: de processos de mercantilizaçom a colaboraçons concretas em forma de projectos de pesquisa 'ad hoc' (sob encomenda empresarial, em geral) ou de assessoramento por parte de profissionais procedentes do ámbito académico.

Esta última fórmula é a que conhecemos melhor nalguns grupos das Áreas de Humanidades e Ciências Sociais, por ser, cada vez mais habitual a demanda deste tipo de serviços.

Um caso de aplicaçom à empresa da pesquisa em Humanidades

A situaçom indicada, junto com o financiamento à pesquisa, a procura de um mercado de trabalho para as pessoas formadas no seio de um grupo de investigaçom e, de modo mui destacado e preferente, as metodologias usadas no ámbito de umha viragem dos estudos literários para os estudos da cultura –na linha das propostas do professor israelita Itamar Even-Zohar– fôrom alguns dos motivos importantes que levárom o *Grupo Galabra (de estudos dos sistemas culturais galego, luso, brasileiro e africanos de língua portuguesa*) da Universidade De Santiago de Compostela a atravessar a fina e complexa linha entre os parceiros que sugerimos.

A experiência em colaboraçons diversas e, sobretodo, a partir de convénios de pesquisa com entidades como o Centro Tecnológico do Mar, a Dirección Xeral de Turismo da Xunta de Galiza e outras entidades públicas e privadas galegas, assi como o conhecimento de campo derivado de propostas metodológicas aplicadas no Grupo, mostrárom caminhos possíveis para socializar esse conhecimento e essa experiência através dumha saída empresarial.

A fórmula escolhida foi a de um processo de *spin-off* acompanhado por um programa de assessoramento e tutorizaçom que, subsidiado pola Junta da Galiza, desenvolvem as três universidades galegas: Empresa-Concepto. Sem descapitalizar o grupo (nem em termos humanos nem de funçons), a empresa é *filha e parceira* do mesmo, com um importante capital simbólico ao surgir nas circunstâncias que indicamos.

[5] Sobre o tema pode consultar-se, entre outros, Cuche, 2002

Este processo –cuja discussom se inicia hai vários anos–, na prática, veu-se desenvolvendo a partir de outubro de 2007 com a elaboraçom de um plano director e de um plano de negócios (com a colaboraçom de especialistas financiados por Empresa-Concepto) que analisárom a viabilidade do projecto.

Um dos objectivos é socializar o conhecimento produzido no grupo de pesquisa através de acçons empresariais em que o Pessoal Docente e Investigador envolto é garante da empresa (e, portanto, a Universidade –o espaço público onde se gera esse conhecimento–) é, em parte, sócia dumha iniciativa empresarial cuja cabeça-gerente é alguém que sai do próprio grupo de pesquisa.

Sócios que se reforçam e que devem procurar as autonomias respectivas.

A empresa beneficia do capital científico que acumula o grupo –sem esquecer, como indicava Bourdieu no seu *Science de la science et reflexivité (Cours au Collège de France 2000-2001)*[6] que 'o poder simbólico de tipo científico exerce-se apenas sobre agentes que têm as categorias de percepção necessárias para o conhecer e reconhecer' (2004: 79).

Os pares que reconhecem esse poder simbólico de tipo científico som os que permitem atrair mais capital simbólico e, na distinçom que implica, umha *visibility* (no uso da tradiçom universitária americana, como também lembra Bourdieu) que, também neste caso, transfere o Grupo de pesquisa à empresa que serve pra socializar o conhecimento e, com modos empresariais, estabelecer umha associaçom que permita a parceria.

Parece oportuna, também, a lembrança da afirmaçom de Bourdieu (*Métier de sociologue,* 1968), de que 'as ciências sociais som ciências como as outras, mas que tenhem umha dificuldade particular em ser ciências como as outras'. E, no caso das Humanas, talvez mais algumha dificuldade. Trasladado a esta fórmula de aplicaçom do conhecimento, a dificuldade coloca-se, sobretodo, na complexidade do produto e dos serviços a oferecer; na própria intangibilidade desse conhecimento a transferir. E essa foi umha das dificuldades deste processo nos últimos meses.

Ao trabalharmos com concepçons de cultura como ferramentas (e nom apenas como bens; na distinçom que propom Even-Zohar, 1999) os parceiros de negócio precisam ser 'pares' com quem dialogar em 'termos empresarias', portanto, é necessário concretizar e tangibilizar.

Essa intangibilidade pode indicar-se como umha fraqueza, *a priori*, que é compensada por fortalezas ligadas ao tipo de conhecimento gerado e do tipo de empresa que se promove. Um projecto empresarial nascido dum grupo de pesquisa que se converte numha fonte de recursos humanos qualificados e no laboratório de ensaio de propostas metodológicas que seram distintivas da orientaçom com que nasce a empresa.

O projeto vai beneficiar do programa Iniciativas de Emprego de Base Tecnológica (IEBT), da Xunta da Galiza. Um programa que se configura como um instrumento para impulsionar o emprendimento no triângulo pesquisa, tecnologia e emprego.

Trata-se, agora, de fazer visível a aplicaçom do conhecimento emergido do grupo e convertê-lo em benefício empresarial através da satisfaçom dos clientes que precisam de assessoramento cultural (e mediaçom) no mundo lusófono[7]. E estes som

---

[6] Citamos pola ediçom em português: *Para uma sociologia da ciência,* trad. Pedro E. Duarte, Lisboa, Edições 70, 2004

[7] De entre os produtos oferecidos pola empresa, destacamos: 1) Assessoramento sobre relaçons culturais: Geminar municípios; protocolo de negócios; mediaçom cultural noutros ámbitos; no sector turístico; 2) Proporcionar conteúdos: para páginas web, agendas culturais, roteiros, guias culturais, eventos, materiais didá-

os elementos, basicamente, diferenciadores de **Holística. Consultora para a Lusofonia** (numha dupla estratégia de diferenciaçom e de focagem):
um *spinf-off,* na área de Humanidades, que mostra umha empresa galega de consultoria para o mundo lusófono.

Referências bibliográficas

ACOSTA SILVA, Adrián (2001), "¿Adiós a la universidad?", *Revista de la Educación Superior en Línea* 123. (Ponencia presentada en el Congreso "Retos y expectativas de la universidad", Nuevo Vallarta, Nay., 18-20 de octubre de 2001.). Acessível em: htt://firgoa/usc.es/drupal/node/24307. Último acesso: 17/12/2008.

BOURDIEU, Pierre (2000-2001). *Para uma sociologia da ciência. T*rad. Pedro E. Duarte. Lisboa: Edições 70, 2004.

CALDERÓN, A.Ignacio (2000), "Universidades mercantis. A institucionalização do mercado universitário em questão". *São Paulo em Perspectiva* 1. Vol. 14, Jan./Mar.

CALLEJA, T. (1990). *La Universidad como empresa: una revolución pendiente.* Madrid: Ediciones Rialp.

CHOMSKY, Noam e DIETRICH, Heinz (1997). *La sociedad global. Educación, mercado y democracia.* Buenos Aires: Liberarte, CBC-UBA.

CUCHE, Denys (1999), *A noção de cultura nas ciências sociai. T*rad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2ª ed. 2002.

ENZENSBERGER, H.M (2001). "La nueva utopía". *Nexos* 283, julio, pp. 89-94.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). "La literatura como bienes y como herramientas". In Darío Villanueva, Antonio Monegal y Enric Bou (coords). *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén.* Madrid: Editorial Castalia, pp. 27--36. Acessível em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Literatura-bienes-herramientas.pdf

GOUREVITCH, Peter (1993). *Políticas estratégicas en tiempos difíciles.* México: Fondo de Cultura Económica.

MARTINS, C.B. (1981) *Ensino pago: um retrato sem retoques*. São Paulo: Editora Global.

MC GINN, Noel F. (1994). *Educación para la sociedad del mañana*. Harvard: Harvard University.

MELO, Pedro Antônio de Melo (2002), "Conjecturas sobre a cooperação Universidae/ Empresa em Universidades brasileiras". In http://www.inpeau.ufsc.br/coloquio02/Trabajos/MELO.doc. Última consulta: 16/12/2008.

MOLLIS, Marcela (2003). "Un breve diagnóstico de las universidades argentinas: identidades alteradas" in: Mollis, Marcela (comp.), *Las universidades en América Latina: ¿Reformadas o alteradas?*. Buenos Aires: Clacso. Acessível em: http://168.96.200.17/ar/libros/mollis/mollis.pdf

NEAVE, Guy (2001). *Educación superior: historia y política. Estudios comparativos sobre la universidad contemporánea.* Barcelona: Gedisa.

OCDE (2000). Knowledge Management in the Learning Society: Educaction and Skills, París.

SAMPAIO, H. (1998). *O setor privado de ensino superior no Brasil*. Tese de doutoramento. São Paulo: Programa de Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SHINN, T./LAMY, E. (2006),"Paths of commercial knowledge: Forms and consequences of university-enterprise synergy in scientist-sponsored firms", *Research Policy 35,* pp. 1465-1476.

SCHUGURENSKY, Daniel e NAIDORF, Judith (2004), "Parceria Universidade-Empresa e mudanças na cultura acadêmica: análise comparativa dos casos da Argentina e do Canadá". *Educação Social* 88. Especial-Out., pp. 997-1022.

---

ticos...; 3) organizaçom de eventos: congressos, jornadas; 4) Formaçom (plataforma e-learning); 5) Turismo cultural: assessoramento e planificaçom; mediaçom...; 6) Planificaçom cultural/linguística.

Turismo e identidade
As motivações culturais dos visitantes portugueses em relação à Galiza
Primeiras aproximações

Marcos Garcia González
Grupo GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela

Palavras-chave: identidade, turismo, Galiza, Portugal, relacionamento
Resumo:O Projecto TuI (Turismo e Identidade) tem como objectivo conhecer as atitudes e motivações que os visitantes brasileiros e portugueses têm nas suas viagens à Galiza. A nossa parte da pesquisa divide-se em três fases: (i) conhecer como se criam as expectativas prévias dos visitantes em Portugal; (ii) observar como as expectativas influenciam a imagem da realidade galega durante as estadias e (iii) analisar o grau de satisfação ou insatisfação (e as razões) que estas visitas produzem.
Serão abordadas questões como a formulação de hipóteses de trabalho, a construção das bases metodológicas e a escolha dos perfis de visitantes analisados. Ainda, mostrar-se-ão os primeiros resultados desta linha de investigação no total do Projecto, que apontam para a necessidade de análise das ideias em funcionamento no relacionamento entre a Galiza e Portugal para o seu aproveitamento em termos de promoção cultural e turística.

1. Introdução

O Projecto TuI foi iniciado pelo Grupo GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela em Outubro de 2007, através de um Convénio de Cooperação com a Direcção Geral de Turismo do Governo Galego.

O objectivos gerais do Projecto passam por conhecer as atitudes e motivações que os turistas brasileiros e portugueses têm em relação à Galiza. Assim, são estudadas as expectativas que os próprios viajantes têm perante uma possível viagem à Galiza.

Por um lado, o Projecto visa conhecer de que modo são criadas essas expectativas quer no Brasil quer em Portugal e a maneira como elas influem na visão da realidade que os visitantes têm na sua estadia na Galiza. Além disso, é também um objectivo fundamental do Projecto analisar os graus de satisfação ou insatisfação obtidos pelos viajantes finalizada a estadia.

A presente comunicação apresenta a primeira etapa da pesquisa no que diz respeito à relação dos visitantes portugueses com a Galiza. Assim, são definidos os diferentes perfis analisados dentro do conjunto dos visitantes portugueses, e expostos os resultados preliminares da investigação até agora realizada.

2. Objectivos Específicos

Na actuação concreta sobre os visitantes portugueses, existem uns objectivos específicos que são, necessariamente, distintos dos definidos para o estudo do turismo brasileiro. Entre estes objectivos destacam:

3. Observar e analisar os modos que em Portugal há de conhecer a Galiza, e de que maneira é criada a visão desta no seu imaginário; assim, interessa-

-nos saber quais são os meios de difusão dessa imagem, e os seus traços definitórios.

4. Obter dados empíricos sobre as possíveis viagens (razões, frequência, expectativas...), e a maneira de as planificar.
5. Definir tipos de perfis de viajantes e modalidades de visita. Neste sentido, pretende-se verificar se as motivações e os objectivos são diferentes (e em que grau) para cada perfil.
6. Conhecer o contraste das expectativas que o visitante tem antes da sua chegada à Galiza com a realidade vivida na estadia; avaliar grau de satisfação ou insatisfação.
7. Classificação das características potencialmente atraentes para os turistas portugueses, assim como dos factores que os visitantes consideraram positivos e negativos durante a estadia ou a planificação.
8. Análise da possível retroalimentação que as visitas provocam no regresso dos viajantes a Portugal: difusão das experiências individuais e condicionamento positivo ou negativo para outros possíveis visitantes.

A consecução dos objectivos específicos referidos fornecerá o Projecto de dados necessários sobre os quais abrir novas vias de pesquisa e de actuação. Por um lado, considera-se que a obtenção de informação a respeito da conformação da *imagem* Galiza (tanto na própria Galiza como em Portugal) permitirá desenhar planos de actuação concretos que –se se considerar preciso– possam transformar essa imagem da Galiza com fins culturais e turísticos.

Por outro lado, a obtenção de conhecimento relativo aos modos de funcionamento que os visitantes portugueses têm na Galiza poderá ser útil para a planificação de estratégias dentro do sector turístico; desta maneira, outra das aplicações que emergem da nossa investigação tem a ver com o desenvolvimento das próprias estratégias de actuação sobre o sector turístico português, com o fim de melhorá-lo em termos de qualidade e de mútua satisfação.

3. Metodologia

Nos diferentes trabalhos sobre sistemas culturais, o Grupo GALABRA utiliza uma metodologia concreta de análise, com o fim de conhecer o funcionamento dos diversos processos que estão em jogo na criação e difusão de ideias. Com base fundamentalmente em trabalhos de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1988, p. ex.) e Itamar Even-Zohar (EVEN-ZOHAR, 1997; 2005), esta metodologia permite analisar a cultura como um sistema complexo, no qual todos os elementos do sistema desempenham uma função. No nosso caso, a atenção à imagem –à sua criação e promoção– que da Galiza existe nos diferentes sectores da sociedade portuguesa é realizada através da análise de diversos produtos culturais como guias turísticos ou notícias relacionadas em jornais e televisão (veja-se PRITCHARD e MORGAN, 2003, sobre o caso galês, entre outros).

Dada a complexidade e heterogeneidade dos sistemas culturais, a presente pesquisa limita a análise àqueles produtos de maior difusão, sendo obtida outra informação necessária através de entrevistas qualitativas. Estas permitem ter acesso a dados que dizem respeito às ideias que estão em jogo antes e durante as visitas, favorecendo a obtenção de informação específica dirigida para os objectivos do Projecto.

Além disso, são tidos em conta diversos aspectos metodológicos de outras aproximações ao turismo, desde perspectivas como a antropologia (PEREIRO, 2005) ou a sociologia (LAMONT, 2002; ROSS WHITE e WHITE, 2004). Neste sentido, diferentes trabalhos sobre a relação entre o turismo e a identidade nacional analisam a importância deste sector na configuração da própria identidade. ZUELOW (2006), por exemplo, mostra como a promoção da *saia escocesa* como elemento nacional triunfou, sendo hoje um traço definitório da identidade.

4. Hipóteses de Trabalho

Numa fase inicial da nossa investigação, considerou-se oportuno –através de conhecimentos individuais e do próprio grupo– formular hipóteses gerais a respeito das visitas de portugueses à Galiza.

Assim, partimos da base de que as principais características turístico-culturais que atraiam os visitantes portugueses[1] eram (i) a paisagem (sobretudo litoral, no turismo de sol e praia), (ii) a gastronomia (onde também destaca o marisco) e (iii) a religião (ligada ao património cultural de Santiago de Compostela).

Em relação às modalidades de viagem, as nossas hipóteses destacavam a importância das excursões de grupos organizados e das estadias de fim-de-semana, o turismo de verão (de sol e praia) e o turismo religioso a Santiago de Compostela. Além disso, considerámos também a existência de um turismo de *classe alta* (que procura o sector balnear, do golfe, etc.) e, em menor medida, de estadias de turismo rural.

Expostas as bases nas quais nos sustentámos, resolveu-se efectuar um conjunto de tarefas que permitissem verificar se as hipóteses criadas eram ou não certas, e em que grau.

4.1. Verificação das Hipóteses

A criação da *imagem* Galiza e a sua promoção em termos turísticos examinou-se através de diversos elementos existentes no mercado português; assim, foram analisados diferentes guias turísticos da Galiza e da Espanha à venda nas livrarias portuguesas, campanhas e informação turística gerada na Galiza e distribuída em Portugal bem como elementos de informação geral criados pelos próprios portugueses a respeito da comunidade galega.

Para conhecer as modalidades de viagem de que os visitantes portugueses usufruem, realizou-se uma recolha e análise de dados quantitativos gerados por organismos –fundamentalmente públicos– da Galiza e de Portugal. Além disso, estabeleceu-se uma rede de contactos com agentes turísticos e culturais galegos e portugueses com o fim de obter informação a respeito dos próprios tipos de viagens realizados no sentido Portugal-Galiza.

Finalmente, as atitudes, expectativas e grau de satisfação dos visitantes portugueses estão actualmente a ser verificadas de duas maneiras:

6. Observação e acompanhamento de visitantes portugueses durante as suas visitas.
7. Realização de entrevistas qualitativas a um conjunto previamente delimitado de indivíduos de cada um dos perfis definidos.

---

[1] E que, além disso, eram provavelmente as mais promovidas desde as instituições galegas e espanholas a respeito não apenas do turismo português, mas da criação de uma imagem geral da Galiza.

4.2. Definição dos Perfis

Da análise dos dados quantitativos e das informações obtidas através dos contactos com agentes turísticos, foram definidos os perfis dos visitantes portugueses sobre os quais fazer uma série de entrevistas qualitativas. No processo de definição dos perfis, tiveram-se em conta três factores fundamentais: (i) o tipo de alojamento ocupado, (ii) as características do consumo (estabelecimentos frequentados, serviços utilizados, compras realizadas...) e (iii) o meio de transporte utilizado.

Com base nestes factores, discriminaram-se os seguintes perfis:

- Visitantes de excursões em fins-de-semana/pontes: caracterizam-se pelo alojamento em hotéis de até 3 estrelas, visitas breves a localidades do litoral (passeios em barco) e a Santiago de Compostela e pela utilização do autocarro como meio de transporte. Além disso, são maioritariamente pessoas reformadas.
- Viagens de *classe média*: definem-se pelas reservas de hotéis (estadias breves) ou apartamentos (estadias mais longas); o tipo de consumo é mais diverso,[2] (frequência a restaurantes, cafetarias...) e utilização de veículo próprio. A respeito da idade, podemos dizer que esta não costuma ser menor de 30 anos nem superior aos 60, sendo muitas vezes acompanhados de crianças.
- Turismo de luxo: este perfil caracteriza-se pelo alojamento em hotéis de luxo/com encanto ou *Paradores*, pelo consumo de produtos com prestígio (restaurantes de luxo, casinos, SPA...) e por deslocar-se também em veículo próprio. Podemos definir uma variante deste perfil através do alojamento próprio (segunda residência) ou de familiares e amigos; de modo geral, este tipo de visitante supera os 35 anos.
- Turismo rural: definido pelo aluguer de casas rurais e/ou albergues do interior da Galiza. O tipo de consumo está relacionado com o entorno das férias e varia entre os restaurantes de *cozinha tradicional* até aos balneários. O transporte utilizado costuma ser o veículo próprio. Existe também uma variante deste perfil que podemos denominar Turismo de neve, que aproveita a proximidade do porto de montanha de Manzaneda. De modo similar ao segundo perfil definido, a idade vai também dos 30 aos 60 anos, embora se tenha notado uma menor presença de crianças nestes viajantes.
- Turismo jovem/*de mochila*: as características de alojamento deste perfil variam entre a utilização de pensões/albergues ou parques de campismo, consumindo habitualmente em supermercados e cafetarias. O meio de transporte pode ser transporte público ou veículo próprio e a idade é compreendida entre os 18 e os 35 anos.

Definidos os perfis, a investigação continuou com o estabelecimento de tarefas específicas que permitam o contacto directo com membros de cada um dos grupo; assim, para cada um dos perfis está-se a criar uma rede de contactos e estabelecimentos que facilitem a nossa aproximação dos visitantes com o fim de realizarmos as entrevistas qualitativas.

[2] Uma vez que não existe uma dependência do grupo, como o perfil anterior.

5. Primeiros Resultados

Na primeira fase da pesquisa, os resultados obtidos foram aqueles referidos à importância quantitativa do turismo português na Galiza; a este respeito, podemos destacar que:

2. O turismo é um sector de grande importância na Galiza, supondo 12% do Produto Interior Bruto e 13% do emprego.
3. Espanha é o destino estrangeiro mais escolhido pelos portugueses, com aproximadamente um 40%. Dos portugueses que visitam a Espanha, mais de 40% fazem-no na Galiza.
4. O turismo português é o que mais visita a Galiza (mais de 17%, sem ter em conta viagens de um único dia).
5. Existem um grande número de empresas que organizam viagens à Galiza desde todo o Portugal continental, especialmente entre os meses de Abril e Novembro.

Assim mesmo, conseguiram-se dados relativos à própria imagem da Galiza gerada pelas instituições dedicadas ao turismo; neste sentido, destaca a importância da paisagem (litoral e de montanha) e da gastronomia na oferta turística galega. Por outro lado, o carácter místico, religioso e puro ocupa um papel preponderante na criação da própria imagem, manifestado nas alusões ao Caminho de Santiago e à região de Fisterra e nalguns traços diferenciadores do povo galego (referências á espiritualidade e cultura próprias, etc.).

O contacto directo com visitantes forneceu-nos também informação relativa às motivações das suas viagens, embora estejamos ainda numa fase inicial a este respeito. Destes contactos com o primeiro dos perfis analisados (excursões de fim-de-semana/pontes) pudemos inferir que:

- Para este perfil o destino não costuma ser um dos aspectos fundamentais da viagem (mas sim a própria viagem).
- Há uma importante motivação religiosa, simbolizada em Santiago de Compostela e na sua sé.
- Encontram similitudes com Portugal (alguns aspectos da língua e da arquitectura), mas não encontram muitas diferenças nas ideias de Galiza e Espanha.
- O grau de satisfação costuma ser elevado; contudo, há indícios que parecem indicar que a satisfação deve-se mais à própria viagem e à convivência dentro do grupo do que ao destino específico.

Até este momento, foram também analisadas algumas entrevistas qualitativas do que denominámos *turismo de classe média*; as impressões mais salientáveis a este respeito foram as seguintes:

4. Os galegos são vistos como um povo celta.
5. A Galiza tem um forte carácter místico.
6. O peixe e o marisco é o mais destacado da gastronomia galega.
7. Há uma semelhança entre a Galiza e o norte de Portugal, em relação à paisagem, à arquitectura, à configuração do espaço social e a outros elementos gastronómicos como o *cozido galego*.
8. A língua é vista como uma variedade do espanhol; diferente deste, mas a um nível similar ao do *açoriano* ou do *mirandês*.

6. Conclusões

O trabalho de pesquisa até agora desenvolvido proporcionou-nos um conjunto de conclusões que apontam em vários sentidos.

Por um lado, confirma-se que o sector turístico joga um importante papel na conformação de imagens a respeito da própria identidade galega e da sua relação com outras como a portuguesa, a espanhola ou a brasileira.

Além disso, o facto de o destino não ser a motivação fundamental para as excursões analisadas condiciona o tipo de viagem oferecido, sendo frequentemente de baixa qualidade e sem propósito aparente de melhoria nem de adaptação ao viajante. Neste sentido, observa-se que aqueles indivíduos que *a priori* têm uma maior analogia com a Galiza, não dispõem de possibilidades de relacionamento social com a comunidade receptora. Da mesma maneira, o facto de a região norte de Portugal ter acesso às diferente televisões espanholas, favorece o atenuamento dos traços comuns entre as duas comunidades, devido à difusão de uma imagem homogénea da Espanha.

Verifica-se, portanto, que nas relações culturais e turísticas entre a Galiza e Portugal não estão a ser aproveitadas as semelhanças entre a Galiza e Portugal (facto que, dependendo do perfil do visitante, chega a ser prejudicial para as próprias relações).

Assim, julga-se oportuno o desenho de planos turísticos acordes com os diferentes tipos de perfis existentes, bem como o potenciamento de visitas menos *agressivas* para as comunidades receptoras, transformadas eventualmente em simples focos de atracção turística sem planificação.

Por outro lado, considera-se que é necessária uma análise das ideias em funcionamento nas relações entre a Galiza e Portugal que permitirá criar as já citadas estratégias de planificação turística e cultural que favoreçam não apenas os sectores turísticos de ambos os países mas também a própria relação do turismo com a comunidade receptora.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre (1988). *La Distinction*. Tradução espanhola: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). *Polisistemas de Cultura*, edição on-line acessível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf

_____ (2005). "Idea-makers, culture entrepreneurs, makers of life images, and the prospects of success"', in *Papers in culture research*, edição on-line acessível em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/idea-makers.pdf

LAMONT, Michelle (2001). "Culture and identity" in TURNER J. (ed.), *Handbook of sociological theory*, New York: Kluwer Acad./Plenum, pp. 171-85.

PEREIRO, Xerardo (2005). "Imagens e narrativas turísticas do 'outro': Portugal-Galiza, Portugal-Castela e Leão" in PARDELLAS, X. (dir.) *Turismo e natureza na Eurorrexión Galicia e Norte de Portugal*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 57-79. Acessível em: http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/turismo_cultural/Artigo_imagens_turisticas_Xulio_Pardelas_Setembro2005.pdf

PRITCHARD, Annette e Nigel MORGAN (2003). "Mythic Geographies of Representation and Identity: Contemporary Postcards of Wales" in ROBINSON, Mike e Alison PHIPPS (ed.) *Tourism and Cultural Change*, 1 (2), pp. 111-130.

ROSS WHITE, Naomi e Peter B. WHITE (2004). "Travel as transition. Identity and Place" in *Annals of Tourism Research*, 31, pp. 200-218.

ZUELOW, Eric G. (2006). " 'Kilts versus Breeches': The Royal Visit, Tourism, and Scottish National Memory" in *Journeys: The International Journal of Travel and Travel Writing*, 7 (2), pp. 33-53.

Nelson Mandela e Eduardo Mondlane: Discursos do eu ao espelho repartido da diáspora contestatária moderna

Maria Manuela J. C. Araújo
Faculdade de Letras- Universidade de Lisboa

Resumo: Esta comunicação trata de um diálogo intertextual entre as autobiografias de Nelson Mandela e de Eduardo Mondlane com as escritas contestatárias afro-americanas, orientado dentro de um campo temático regulado pelos conceitos de centro e de periferia.

As autobiografias de Eduardo Mondlane e de Nelson Mandela são discursos do eu ao espelho repartido de uma diáspora contestatária moderna, textos marcados por uma estética de resistência, produzida na luta contra o colonialismo. Pela razão apontada, serão convocados a dialogar entre si, e em contraponto com a Literatura de Escravos, até Frederick Douglass, bem como com a linha de líderes políticos que ele inicia, e se estende até Martin Luther King. Propõe-se como linha temática de investigação a observação do nome humano individual nas narrativas em apreço, por este se configurar um elemento de diagnose social e cultural, susceptível de ilustrar e problematizar situações sociais de centro e de periferia, partindo do pressuposto de que deter um lugar devidamente localizado na periferia não é estar na marginalidade.

Fazendo um abreviado percurso pela Literatura Afro-Americana nos E.U.A., no seu início, se «Bars Fight», o único poema de Lucy Terry (1724-1821), circulou oralmente durante aproximadamente cem anos antes da sua primeira publicação, em 1855, e é considerado o texto inaugural das Letras Afro-Americanas, o poema «An Evening Thought: Salvation by Christ, with Penitential Cries», de Jupiter Hammon (1711-1790/1806), com a sua publicação em 1760, celebrizou o seu autor, considerado o primeiro versificador publicado na História da Literatura Afro-Americana. Posteriormente, em 1778, o escritor dirige um poema de 21 quadras à que foi considerada a primeira autora afro-americana de reputação internacional, «An Address to Miss Phillis Wheatly».

Apesar de ambos os textos estarem ainda embuídos de uma moral religiosa assimilacionista, onde a tónica é "salvação espiritual", em vez de "resistência política", o que é certo é que Hammon contribui já, de alguma forma, para uma aproximação da linha de protesto social, ao invocar episódios bíblicos, aturadamente insinuadores da igualdade humana.

Embora os nomes mencionados se destaquem como autores de uma escrita lírica de intenção rimática sistemática, os seus escritos assumem, no entanto, contornos de texto autobiográfico. No entanto, o primeiro texto autobiográfico escrito em prosa é uma narrativa de cativeiro, que surge em 1760, e se intitula *Narrative of the Uncommon Sufferings and Surprizing Deliverance of Briton Hammon.*[1]

Em 1789, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* foi considerado o protótipo autobiográfico de maior êxito durante todo o séc. XVIII, com a particularidade de inaugurar

[1] Para acesso ao título completo deste texto, veja-se Lauter, Paul (ed.). *The Heath Anthology of American Literature*, 4 th. ed., vol. 1. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2002, p. 1102.

uma escrita independente, isto é, menos dirigida por escritores e editores brancos. Por contraste com a projecção internacional que ganhou a narrativa de Equiano, menciona-se apenas a quase imperceptível autobiografia de Venture Smith (1729?-1805), publicada em 1798, *A Narrative of the Life and Adventures of Venture, A Native of Africa*. Ambos os autores, oriundos de reinos africanos situados na costa ocidental, se referem à sua ascendência real, assim como ao corte violento com a sua linhagem dinástica de sucessão.

No que diz respeito ao séc. XIX, a quantidade de narrativas de escravos que emerge neste período mostra que este é um século literariamente fértil, tendo este género de relatos de vida continuado a surgir no séc. XX, quer na forma canónica de 1ª. pessoa, quer em forma de romance na 3ª. pessoa, contudo, de índole autobiográfica.

Assim, se o nome de William Wells Brown (1814?-1884) é um marco literário importante nas letras do séc. XIX, às quais também se juntam os nomes de Josiah Henson e de Henry Bibb, as autobiografias de Harriet Jacobs (1813-1897) e de Frederick Douglass (1818-1895) são dois marcadores principais do século em menção, na autobiografia afro-americana.

A literatura de escravos acima referida são escritos do eu que relevam a impossibilidade de escolha do nome humano individual, a anulação da sua descendência familiar, bem como do local de nascimento, situação de aniquilamento, em que a tradição genealógica africana se foi perdendo ao longo dos tempos, e ao escravo lhe foram sendo impostos os diversos nomes dos seus senhores.

A perda do eu, revelada na instável contingência a que estava votado o nome dos escravos, vem a ser reparada pelo texto autobiográfico afro-americano: o eu grafado liberta um grito de auto-afirmação, encorajado pela modernidade americana, que elegeu Narciso como seu símbolo preferencial. Assim, a autobiografia afro-americana veio a consagrar-se como facto cultural da modernidade, instituído como tradição literária, é uma moderna tradição que faz a recuperação do eu perdido. Deste modo, a literatura em menção faz a representação de dois momentos que, antagonicamente, se implicam: o período da escravatura, aniquilador do eu, e o período que acarinha e corporiza o espírito da designada *Emancipation Proclamation*, em que se foi operando o resgate da identidade perdida, na emergência do eu que, pela palavra escrita, ganhou voz.

A voz de que se fala é a voz que lutou pelo seu reconhecimento, publicamente firmada pela oratória política, celebrizada por Frederick Douglass (1818-1895) e por Martin Luther King Jr. (1929-1968), dois marcos importantes de uma linha contínua de líderes políticos, que integrou Booker T. Washington (1856-1915), numa versão mais extremada do racialismo negro Marcus Garvey (1887-1940), e William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963).

Esta linha de líderes políticos contemporâneos, traçada nas suas próprias autobiografias, é um *corpus* literário em que dialoga a contestação ideológica, alargando, sem fim, as zonas literárias da diáspora política afro-americana. Proposta como paradigmática da escrita autobiográfica afro-americana, a discursividade irreverente e contestatária dos textos de Eduardo Mondlane e de Nelson Mandela revela como pontos de semelhança o facto de ter crescido dentro da tradição religiosa protestante, bem como ter sofrido a influência de alguns líderes políticos comuns, ou seja, de algumas figuras proeminentes do Renascimento Negro e, no caso de Eduardo Mondlane, muito especialmente, do círculo científico de Chicago, pólo intelectual africanista nos E.U.A.

Nas narrativas memorialistas de Mandela e de Mondlane o percurso do nome é marcado, de maneira ambivalente, quer pela força inalterável da tradição, quer pelo poder normalizador da modernidade, definida como racional, científica, ocidental e, no presente contexto, também colonial. A interdependência destas duas forças dinâmicas, no processo de construção das identidades culturais e sociais dos indivíduos aqui implicados, deve-se, sobretudo, à viagem voluntária do campo para a cidade, deve-se ao contacto dos sujeitos africanos com a vivência urbana ocidentalizada e dominada pelo colonialismo, verificando-se, em ambas as narrativas, uma construção genealógica complexa, descrita com pormenor, reveladora de uma estrutura linhagística de que o eu é representante colectivo, e da qual ele se mostra brioso, ou mesmo glorioso.

Nelson Mandela dá início à sua autobiografia, começando por afirmar a importância do nome humano individual na sociedade tradicional xhosa, a nação da qual é oriundo: «Apart from life, a strong constitution and an abiding connection to the Thembu royal house, the only thing my father bestowed upon me at birth was a name, Rolihlahla.» (Mandela, 2002, vol. I, p.3)

No entanto, se Mandela, logo no princípio da obra, parte que dedica ao relato da sua infância no campo, se refere à importância do nome xhosa atribuído à nascença pelo pai, esmiuçando o seu significado, ao explicar os sentidos literal e coloquial do mesmo, de igual modo ele releva o facto de o nome inglês Nelson lhe ter sido colocado no primeiro dia de escola, isto é, pela administração colonial, concluindo: «My more familiar English or Christian name was not given to me until my first day of school. But I am getting ahead of myself.» (Mandela, 2002, vol. I, p.3)

Por outro lado, na narrativa de memórias de Mondlane, intitulada *Chitlango Filho de Chefe,* ao eu protagonista é transmitido, desde cedo, a importância do nome que herda à nascença:

> – Mamã, a escolha do nome tem importância?
> – Chitlango, olha para esta panela de ferro que o teu pai comprou nos brancos.Tem uma tampa e em cima da tampa, uma pega. Meu filho, um nome, é a pega em que os deuses agarram para manejar a tampa da nossa vida. Alguns nomes fazem-lhes medo, outros sorriem-lhes, outros ainda impõem-lhes respeito. A avó disse-te que o teu nome é querido dos deuses. Um nome querido dos deuses é uma bênção.
>
> (Khambane, Clerc, 1990, p. 53)

O nome Eduardo Chivambo Mondlane segue um percurso idêntico ao nome Nelson Mandela. Os dois sujeitos nomeados, embora detentores de identidades étnicas diferentes, têm em comum, não só o facto de as suas culturas de origem derivarem do grande tronco *bantu,* mas também de os dois indivíduos terem sido sujeitos ao mesmo fenómeno de conformização linguística, pela imposição de uma língua de colonização, ainda que por diferentes países colonizadores.

Apesar da descendência directa Zulo dos seus pais, Eduardo Mondlane afirma ser Tsonga, «Eu sou totalmente um Tsonga.» (Manghezi, 2001, p. 64), sujeio falante da língua-mãe Changane. Nelson Mandela pertence ao povo Thembu, que faz parte da nação xhosa, sendo sujeito falante da língua xhosa. Mondlane, referindo-se aos diferentes contextos de colonização, Moçambique e a África do Sul, a propósito da obra *Here is the Veld*, de Attilio Gatti, a qual criticou, por carta, com Janet Mondane, afirma:

> Lembra-te de que eu próprio não sou cidadão sul-africano. Sou cidadão português. No meu país não temos leis de segregação... Eu farei tudo o que puder para lutar pelos direitos do meu povo no meu próprio país, onde ainda temos muito a fazer para melhorar a sorte da maioria do meu povo, que não tem educação.
>
> (Manghezi, 2001, p. 64)

Assim, melhor se percebe que a permitida cidadania de Mondlane, tal como a de Mandela, ao implicar o trânsito do espaço rural, tradicional, para o espaço urbano, moderno, tivesse que ser assinalada com um nome próprio europeu, obrigatório e, na maior parte das vezes, posto fora da possibilidade de escolha, quer do sujeito nomeado, quer da família do mesmo.

Se a autobiografia de Nelson Mandela confere visibilidade à instituição estatal escola, como estrutura impositiva de um saber ditado pela ideologia de uma minoria dominante, também o texto de Eduardo Mondlane nos mostra, na discursividade das vozes que representa, a mesma perspectiva castradora de singularização humana, operada pela escola.

O texto memorial de Mondlane traz para a clareira luminosa da escrita um eu que, *à priori*, parece perder o seu centro, na ânsia de querer apreender e compreender uma nova lógica de pensamento, estruturadora da Razão imperante que o segrega. Mondlane manifesta vontade de adquirir um outro conhecimento, o do mundo dos *molungos*, dos brancos, ao qual só poderá aceder se aceitar os respectivos preceitos impostos. O ponto de vista verbalizado é textualmente dramatizado, de forma explícita, nos diálogos estabelecidos entre Chitlango e o seu mestre pastor, Madjerimane. No decorrer do referido diálogo, Chitlango revela a Madjerimane a enorme vontade de partir da sua aldeia, em demanda da cultura luzente do branco, o lugar distante, onde a forma das casas fere a concertada unidade do círculo cósmico. Aos olhos do seu educador, Chitlango envereda por um caminho que trai os princípios reguladores da ordem tradicional, de entre eles, o que explicitamente está contido na advertência seguinte: «Tens de falar a língua dos brancos.» (Khambane, Clerc, 1990, p. 102). Se Chitlango concretizar o desejo manifestado, e segundo as regras da tradição, terá de renunciar ao nome que comunitariamente representa e personifica, o qual tem a obrigação de honrar, pois sua mãe, desde cedo, lhe incute a responsabilidade de honrar o nome que herdou: «– Chitlango, honra o nome que tens». (Khambane, Clerc, 1990, p.13)

Chitlango arrisca procedimentos que não correspondem, de todo, às expectativas familiares e comunitárias, ao questionar aspectos da sua própria cultura. O desejo de implantar novas leis na sua aldeia, mexendo assim na estrutura de um passado imodificável, começa já por ser indiciador de um processo de transformação pessoal, vital, que compromete o lugar herdado de chefe tradicional, liderança destinada, que converte em liderança escolhida, ou seja, o chefe tradicional caminha na direcção do futuro líder político nacional.

Chitlango ficou chocado com a comunidade dos pastores em Niarangole, com a forma dura como foi recebido e iniciado nas suas leis, com o facto de haver fome e, segundo a tradição, só as mulheres poderem trabalhar nos campos, enquanto aos homens lhes competia, estritamente, o manejo das armas.[2] Vai-se sentindo perplexo com o que vai descobrindo e contraria o conformismo de Madjerimane, declarando-lhe: «– Pois bem Madjerimane! eu vou compreender [o mundo dos brancos] e ao mesmo tempo continuar a ser um verdadeiro Africano» (Khambane, Clerc, 1990, p.102).

[2] (Cf. Khambane, Clerc, 1990, cap. XII)

Chivambo não se conforma com a alienante convicção de Madjerimane: «– O que é que queres Mudar Chilango ? Nós somos pretos. Vivemos como pretos, com as nossas regras...», e sem trair a sua cultura, manifesta o desejo de partir, sem, contudo, deixar de ser «[...] um verdadeiro africano» (Khambane, Clerc, 1990, p. 102), embora a sua posição não seja compreendida pelo mestre que o inicia na arte da pastagem.

Dentro do contexto colonialista em foco, a instituição escola revela ser o primeiro elemento perturbador do inicial mundo de referências de ambos os autores, desordem identitária que fica assinalada com o primeiro nome, Nelson e Eduardo, símbolos de uma etapa, primeiro obstáculo a tanspor, no longo e árduo percurso dos heróis em causa, e a que Nelson Mandela chamou *Long Walk to Freedom.*

Por contraste com a condição a que o nome individual foi sujeito nas narrativas de escravos afro-americanas, em que este nunca mostrou constituir-se voz presente de um passado ancestral, nos dois textos autobiográficos africanos, a constituição dos nomes Eduardo Chivambo Mondlane e Nelson Mandela revela, na coexistência do primeiro nome ocidental com o(s) nome(s) africano tradicional, a forte evidência da palavra escrita, que não só se constitui vestígio histórico de domínio colonial, tal como o nome do escravo, mas também se apresenta como superfície visível, que anuncia uma profunda raiz histórica, escondida, mas que foi escapando à vigilância da modernidade ocidental, marcando a sua escrita, ainda que de forma subalternizada.

A composição mista destes nomes poderá configurar-se como símbolo de um cruzamento cultural e civilizacional assimétrico, entre modernidade ocidental e tradição africana, em que a língua do colonizador inscreve, no sistema semiológico da sua escrita, um outro sistema linguístico de vivência oral, a língua do colonizado, que embora tolerada, vive, não obstante, em situação de subordinação, pela prioridade concedida ao nome colonial.

Da mesma forma, fica igualmente esclarecida a razão pela qual foi afastado o seu nome xhosa de nascença, Rolihlahla, que em Xhosa, no seu sentido literal significa «arrancar o ramo de uma árvore», e no seu sentido coloquial significa «o que causa problemas» (Mandela, 2002, vol. I, p. 3), embora o nome africano de família, Mandela, herdado do avô[3], tenha sobrevivido até aos dias de hoje, assim como, em circunstâncias especiais, o epíteto respeitoso de Madiba, nome do seu clã[4].

Chivambo herdou um nome de alta linhagem, seu pai era regente do clã Khambane, representante de uma linha nobre de ascendência, da qual sua mãe o foi consciencializando. O nome herdado à nascença invoca o último predecessor mais afamado do seu ramo familiar, Chitlango-o-Velho, assim como outros ramos genealógicos nos quais entronca, pelo que sua mãe faz questão de lhe revelar, discriminadamente, a sua ilustre nomeada: «O último grande senhor do país, amado e respeitado – se bem que submetido aos brancos – foi Chitlango-o-Velho, que governou muito, muito tempo. Ele veio a seguir a seu pai, Psarithio, filho de Mitambuti, filho de Chipeniane, filho de Khambane, filho de Ndzovo.» (Khambane, Clerc, 1990, p. 14).

A sucessão de nomes acima transcrita transporta até ao presente narrativo uma memória longínqua, que marcou o nome completo dos sujeitos em causa. A tradição revela aqui sobreviver sob a forma de chamamento da ancestralidade, de entidades espirituais, os grandes antepassados sepultados na orla da floresta sagrada.

---

[3] Mandela, filho mais novo da Casa Ixhiba. (Cf. Mandela, 2002, vol. I, pp. 5-7)

[4] Madiba era o nome de um chefe Tembu que no séc XVIII reinou no Transkei, tendo dado o nome a um clã, ao qual pertence Mandela (Cf. Mandela, 2002, vol. I, p. 5)

O universo sagrado de transmissão divina de que o sucessor africano acredita ser personificação, representação do seu poder e conhecimento, rege-se por uma espécie de encarnação, de possessão linhageira, a imortalidade desejada e contida na advertência verbal da mãe, a Chitlango:

> – É preciso que te lembres muito bem dos nomes de todos estes grandes chefes, **porque eles vivem connosco**. [...]
> – Quando um chefe morre e se enterrou o seu cadáver, ele mesmo vai para a "Grande assembleia dos chefes mortos".
>
> (Khambane, Clerc, 1990, p.14)

A Grande Assembleia dos Chefes Mortos que se reúne à sombra de uma árvore, deuses a quem todos os membros da aldeia têm de render culto, e prestar contas de todos os acontecimentos importantes das suas vidas, por intermédio de um sacerdote, veículo entre os homens e o divino, e vice-versa, a quem o pai de Chitlango comunicou o nascimento do seu filho, e ao qual, por regozijo dos deuses, lhe foi posto, sem equívoco, o nome de Chivambo.

Assim, Chivambo adquire o nome de um dos deuses do clã Khambane, um dos clãs que, nas suas palavras, «[…] continua a viver e a distinguir-se […]» (Khambane, Clerc, 1990, p.30), sendo eleito *mhamba,* «[…] a pessoa que irá estabelecer um laço entre os deuses-antepassados e o clã.» (Khambane, Clerc, 1990, p. 31), assumindo, convictamente, a sua identidade Khambane, logo na sua infância, durante a cerimónia festiva do seu clã, na capital mística dos Kambane, a orla da floresta sagrada, quando profere: «Sou um Khambane. Sou o grande Chitlango dos Khambane. Todo o clã vive em mim. Eu encarno-o.» (Khambane, Clerc, 1990, p. 23).

No entanto, a transição deste mundo tradicional africano para a progressiva vivência da moderna civilização ocidental implica, em Eduardo Mondlane, uma outra identidade, erigida dentro das várias missões religiosas e universidades que o acolheram e onde se formou, reconhecendo-se na multiplicidade de experiências e saberes vividos, como um ser culturalmente mestiço: *«[...] Penso que foi o que me aconteceu, tal como a milhares de outros africanos. Adquiri uma compreensão suficiente da cultura ocidental para poder ser considerado um ocidental, E, no entanto, continuo a ser essencialmente africano. Não quero dizer que vou viver uma vida africana como viveram os meus pais, isso seria impossível. Mas o que sou agora é uma nova contribuição que é desejável para o tempo em que vivo.»* (Manghezi, 2001, p. 77).

Se a identidade ocidental de Eduardo Mondlane ficou assinalada no nome Eduardo, a sua identificação com África permaneceu inscrita no sobrenome Mondlane, que o reverendo Macavi enalteceu. Nos anos 60, de regresso ao seu país, após onze anos fora, Mondlane é recebido na igreja de Chamanculo, onde o reverendo Gabriel Macavi proferiu as boas vindas ao Senhor Doutor Eduardo Chivambo Mondlane, doutorado nos E.U.A. e, na altura, com funções assumidas de líder político, ao serviço da ONU.

O poema épico, proferido pelo senhor Macavi, eleva Eduardo Mondlane ao lugar de herói nacional, começando por exaltar a sua proveniência genealógica que, embora enraizada numa procedência menos relevada, a de Mondlane, ali entronca, conferindo, no entanto, maior ênfase a Mbingwana de Kambane (Cf. Manghezi, 2001, pp. 191-192).

Deste modo, o trânsito vivencial que Eduardo Mondlane escolheu percorrer entre várias culturas veio projectar, universalmente, o sobrenome de Mondlane, adoptado como nome de família, extensivo à sua esposa, na altura, de naturalidade americana, e filhos.

Eduardo Mondlane, a nível político, pela prática de acções de libertação dos povos oprimidos em África[5], veio a constituiu-se um potencial líder nacional, cujos objectivos de luta mantiveram alguns pontos de contacto com os propósitos que guiaram os dirigentes políticos afro-americanos: a institucionalização de uma nova ordem, disruptora da lógica colonial.

Nesta afinidade discursiva bebe o fundamento de conferir visibilidade aos diálogos que se geraram entre as duas zonas literárias, a afro-americana e a africana, argumento que justifica a escolha das autobiografias de Nelson Mandela e de Eduardo Chivambo Mondlane, ambos líderes políticos, paradigmáticos da linha afro-americana, em cujas escritas o eu é plural e eminentemente ideológico, pontos de convergência comunitária, representantes reconhecidos pelos seus povos, que neles acreditaram como gestores fidedignos de um projecto comum, um projecto nacional de transformação social e política.

Bibliografia Activa

KAMBANE, Chitlango, CLERC, André-Daniel. *Chitlango, Filho de Chefe.* Trads. Maria de Lurdes Torcato e Ana Maria Branquinho. S/l: Cadernos Tempo, 1990.

MANDELA, Nelson. *Long Walk to Freedom*, vol. I e II. Great Britain: Abacus, 2002.

Bibliografia Passiva

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do Nacionalismo Africano: Continuidade e Ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta contra a Dominação Colonial Portuguesa: 1911-1961.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

ANDREWS, William L. (ed.). *African American Autobiography: a collection of critical essays.* E UA: Prentice-Hall, 1993.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture.* London and New York: Routledge, 2006.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1980.

CORNEVIN, Marianne. *O Apartheid: Poder e Falsificação Histórica.* Trad. Maria Cristina Rocha. Lisboa: Edições 70, 1979.

DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do Outro, ou a Prótese de Origem.* Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? *in* ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (eds.). *The Post-colonial Studies Reader.* London and New York: Routledge, 1999, pp. 24-28.

GATES, Henry Louis, Jr., MCKAY, Nellie Y (eds.). *The Norton Anthology of African American Literature.* New York and London: W.W. Norton & Company, 2004.

IRELE, Abiola F. *The African Imagination: Literature in Africa & the Black Diaspora.* New York: Oxford University Press, 2001.

LAUTER, Paul (ed.). *The Heath Anthology of American Literature,* 4th. ed., vol I. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2002.

MANGHEZI, Nadja. *O Meu Coração Está nas Mãos de um Negro: Uma História da Vida de Janet Mondlane.* Trad. Machado da Graça. Maputo: Centro de Estudos Africanos UEM e Livraria Universitária UEM, 2001.

[5] Tais como as que desenvolveu na ONU, onde apresentou um manifesto político, em que se lê: […] Primeiro que tudo, nós não estamos interessados em fazer parte de Portugal.» (Cf. Samuel, 2003, p.259)

SAMUEL, Silvério Pedro Eugénio. *Pensamento Político Liberal de Eduardo Chivambo Mondlane.* Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de doutor em Filosofia. Faculdade de Filosofia de Braga, 2003.

SARACENO, Chiara, NALDINI, Manuela. *Sociologia da Família.* Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

SEGALEN, Martine. *Sociologia da Família.* Trad. Ana Santos Silva. Lisboa: Terramar Editores, 1999.

SMITH, Anthony D. *Nações e Nacionalismo Numa Era Global.* Trad. Carlos Leone. Oeiras: Celta Editora, 1999.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade.* Trads. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

Literatura angolana: uma língua, duas culturas

Nyara Chisola Bessa de Figueiredo

Palavras-chave: Angola, Literatura, língua, identidade, cultura
Resumo: Há quem encare a literatura angolana como uma extensão da literatura portuguesa, apenas porque ela se expressa na mesma língua. No entanto, o estudo da literatura angolana deve ser autónomo dos estudos portugueses pois a textualidade é culturalmente outra. Trata-se de duas culturas distintas nas suas origens, independentemente do veículo de expressão poder ser parecido (e não igual, pois a língua portuguesa que se fala em Angola tem as suas especificidades próprias, que diferem da língua que é usada em Portugal – termos, expressões e construções frásicas que só fazem sentido tendo em conta a cultura angolana). É a marca de angolanidade presente na língua portuguesa que se fala em Angola que denota um traço de identidade na literatura angolana (ainda que escrita em língua portuguesa).

Ao estudarmos a literatura angolana, importa ter presente duas questões que, eventualmente, podem passar despercebidas ao leitor comum. A primeira delas é a própria definição de literatura angolana. A segunda é o facto da maioria dos textos literários angolanos utilizarem a língua portuguesa, levando à tentação de os situar no âmbito de estudo da literatura portuguesa ou, pelo menos, da literatura lusófona, sem se ter em conta determinados aspectos culturais que a distinguem.

Comecemos pela questão da definição da literatura angolana, ou seja, pela dificuldade em definir o que é ou não literatura angolana, a partir de quando é que ela passou a sê-lo e, como tal, que obras e que escritores devem ser contemplados para o estudo da mesma (questão que ainda hoje não é pacífica). Embora nem sempre se tenha falado num cânone literário angolano, o que é certo é que sempre se enunciou um conjunto paradigmático de autores e de textos dignos de estudo. Mas que escritores merecem ser destacados e que características devem ter para merecerem tal estudo, em detrimento de outros? Quando falamos em literatura angolana a maioria das pessoas pensa imediatamente em nomes como Pepetela ou Luandino Vieira. No entanto, que características possuem estes escritores para serem preferidos em relação a outros? Características como a nacionalidade dos escritores, a época em que os seus textos foram escritos ou a temática que abordam constituirão factores de selecção? Farão parte da literatura angolana os textos escritos no tempo colonial ou apenas os que o foram depois da independência de Angola? O que é que a literatura angolana tem de específico para que, embora seja escrita em língua portuguesa, se distinga da literatura portuguesa ou mesmo das restantes literaturas em língua portuguesa? Chegámos aqui ao ponto que nos interessa particularmente destacar nesta comunicação.

Actualmente, questões relacionadas com a nomenclatura a atribuir às literaturas africanas em língua portuguesa ainda dividem opiniões. De um lado da discussão parecem estar os que ainda vêem a literatura africana em língua portuguesa – neste caso a angolana – como uma extensão da literatura portuguesa, enquanto que do outro lado estão aqueles que pretendem afirmar uma identidade africana própria, fora de qualquer influência europeia. As próprias denominações utilizadas – *literatura de expressão portuguesa*, *literatura africana em língua portuguesa*, *literatura da África lusófona* ou *literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa* –

têm dado origem a controvérsia e têm sido sempre provisórias, talvez porque, como nos alerta o Professor Russel Hamilton, todas elas parecem sugerir uma dependência linguística, cultural e política, quando na verdade, cada literatura possui as suas especificidades, tendo por detrás particularidades linguíticas, culturais, históricas e políticas distintas (HAMILTON, 1981).

No que à literatura angolana diz respeito, alguns teóricos têm defendido que não a podemos denominar como *literatura de expressão portuguesa*, uma vez que ela engloba muito mais do que simplesmente os textos escritos. De facto, se estes utilizam a língua portuguesa, é preciso não esquecer que, sendo as línguas autóctones originalmente ágrafas[1], grande parte dos contos e provérbios angolanos foram transmitidos de geração em geração pela oralidade. Assim sendo, é preciso ter igualmente em conta os *textos orais* quando falamos em literatura angolana. E mesmo nos textos escritos existem marcas da oralidade, como veremos mais adiante, onde a expressão é culturalmente outra. Nesse sentido, Luís Kandjimbo, escritor e crítico angolano, define literatura angolana do seguinte modo:

> «por literatura angolana entendo o conjunto que compreende os textos orais, as versões escritas dos textos orais, os textos escritos em línguas nacionais, em língua portuguesa, ou outras línguas europeias, produzidos por autores angolanos com recurso às técnicas da ficção narrativa, ou de outros modos de escrita, desde que se verifique neles uma determinada intenção estética, crítica ou histórico-literária, veiculando elementos culturais angolanos.» (KANDIJIMBO, 1997).

Inocência Mata, professora universitária e crítica literária, é uma das que mais se tem debruçado sobre as questões de ordem teórica e metodológica no estudo da literatura africana, e da angolana em particular. Ela alerta-nos para o facto de se considerar frequentemente como dado adquirido que a literatura, para se universalizar, precisa de rasurar o local. Por este motivo são muitas vezes subvalorizados determinados textos e temas, subvalorizando-se o facto de que essas literaturas são sistemas que vão além do signo linguístico (MATA, 2007:14). Inocência chama ainda a nossa atenção para a necessidade e a importância dos estudos literários de natureza endógena, contrariando a actual tendência para a sobrevalorização da legitimação exterior, pautada pelo paradigma ocidental europeu. Não só porque é na Europa (nomeadamente em Portugal) que se dá uma grande parte da publicação e da divulgação da literatura africana (neste caso, angolana), mas também porque tanto o leitor como o escritor, possuem o olhar contaminado por categorias do cânone ocidental. Há uma relação de dependência cultural através da qual o escritor e crítico literário esperam o aval do centro metropolitano.

De facto, a utilização da língua portuguesa pelas literaturas africanas das antigas colónias portuguesas, nomeadamente pela literatura angolana, pode levar a crer que se trata de uma extensão da literatura portuguesa, ou pelo menos, que se trata de literatura lusófona, o que reforça a sua inscrição nos cânones europeus, quer ao nível da produção, quer da sua recepção. Esquece-se que, apesar da língua utilizada ser a mesma, a realidade do escritor é culturalmente outra. Tal torna-se visível em escritores como Luandino Vieira, que opera uma modificação da língua portuguesa,

[1] Originalmente ágrafas, estas línguas foram mais tarde passadas para a escrita, nomeadamente para facilitar o ensino. Mais tarde ainda, houve igualmente a preocupação de as fixar pela escrita para que não se perdessem, assim como para o seu melhor conhecimento e divulgação.

introduzindo-lhe elementos da oralidade e da cultura angolanas. Temos assim combinações sintáticas e morfológicas fortemente marcadas pela oralidade e pela especificidade das culturas locais. Existem expressões cujo sentido será difícil de compreender para quem não conhecer certos aspectos culturais daqueles países.

Deste modo, o facto da literatura angolana utilizar a mesma língua da literatura portuguesa é uma das armadilhas do conceito de lusofonia, pois a textualidade é culturalmente outra. É preciso não esquecer que a distância entre leitor e autor pode ter (e na maioria dos casos tem) diferentes níveis de experiência e de expectativas, situando-se em contextos culturais distintos. Por isso, o estudo da literatura angolana deve ser autónomo dos estudos portugueses porque se trata aqui de duas culturas distintas nas suas origens, independentemente do veículo de expressão poder ser parecido, mas não igual. Ele não é de facto igual pois a língua portuguesa que se fala em Angola tem as suas especificidades próprias, que diferem da língua que é usada em Portugal – termos, expressões, construções frásicas que só fazem sentido tendo em conta a cultura angolana. É precisamente essa marca de angolanidade presente na língua portuguesa que se fala em Angola, que denota um traço de identidade na literatura angolana (ainda que escrita em língua portuguesa). Aquilo que traz à literatura angolana especificidade e indentidade próprias é a construção de um sistema textual de signos e símbolos reconhecíveis pela consciência colectiva como pertencentes a um espaço-tempo partilhado.

Em suma, partilho da opinião da professora Inocência Mata quando diz que em Portugal ainda se estuda muito pouco as literaturas africanas em língua portuguesa, ou pelo menos, que o seu estudo é ainda deficiente. Não só dever-se-ia estudar separadamente cada uma das literaturas dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa, como também seria muito mais enriquecedor um estudo interdisciplinar de cada uma dessas literaturas, e da literatura angolana em particular, não se limitando esse estudo apenas no âmbito de estudo das literaturas em língua portuguesa.

É preciso não esquecer que a literatura angolana partilha com o subsistema de línguas nacionais, se não a língua, o sistema cultural (como o imaginário, a representação das vivências e da sociedade, em suma, uma série de signos culturais).

Lembro novamente Inocência Mata que nos diz que apenas podemos falar em *lusofonia literária* se tivermos em conta esse compromisso de alteridades, de múltiplas identidades unidas por um sentimento de pertença a uma outra entidade – a língua portuguesa.

Referências bibliográficas

HAMILTON, Russel (1981). *Literatura Africana, Literatura Necessária, I – Angola*. Lisboa: Edições 70.

KANDIJIMBO, Luís (1997). *Apologia de Kalitangi. Ensaio e Crítica*. Luanda: INALD.

LABAN, Michel (1991). *Angola – Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, Vol.I e II.

LARANJEIRA, Pires (1992). *De Letra em Riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento.

_____(1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

_____(2005). *Ensaios Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.

MATA, Inocência (2001). *Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar Além.

_____(2007). *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial*. Luanda: Editorial Nzila.

O discurso contra-hegemônico e o feminino em Jorge Amado

Sandra Sacramento
Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus/Ba./Brasil

Palavras-chave: representação feminina; identidades; discurso contra-hegemônico
Resumo: O texto tem por objetivo identificar de que forma ocorre a narrativa contra-hegemônica do Comandante de Longo Curso Vasco Moscoso de Aragão, constante da novela *Os Velhos Marinheiros* de Jorge Amado, em contraposição às narrativas das *Comunidades Imaginadas,* calcadas no *continuísmo historicista* da historiografia oficial*,* evidenciando as relações de gênero, classe e etnia, atravessadas pelo hibridismo cultural da nação. Conceitos como identidade e relações de gênero, classe e etnia serão colocados aqui *sob rasura*, para utilizar a expressão cunhada por Derrida (1981), ainda que ocorram como ancoragens identitárias para nações e indivíduos. Aventando, desse modo, uma abertura à repetição, uma vez que a *performatividade constituída*, ainda que calcada no *déjà vu*, não é capaz de encerrar a perenidade do sentido de modo deliberado.

1. A narrativa de Vasco Moscoso de Aragão em contraponto às *Comunidades Imaginadas*

O imaginário constitui a forma de domínio autoritário, procurando legitimar um passado ancorado em discursos construídos, como ocorreu, no Brasil, em relação ao discurso fundador e o das *Comunidades Imaginadas* do século XIX, quando o país emancipou-se politicamente de Portugal, mas ainda muito ligado a esse simbolicamente.

> É por meio do imaginário que [...] as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por utopias, sem dúvida, mas também, por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Símbolos e mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem plasmar visões de mundo e modelar condutas (CARVALHO,1990: 10).

A modernidade, sedimentadora das *Comunidades Imaginadas*, em sua ânsia de progresso, de acordo com Benedict Anderson (2003), tratou de esquadrinhar a existência humana, colocando em vinculação o político-burocrático ao científico-metodológico, e, ao mesmo tempo, com a presunção da racionalidade dos meios e fins, a serviço do poder.

Assim, a construção do Estado-nação torna o espaço público, dominante e patriarcal, onde só o homem poderia transitar, enquanto o privado constitui seara do feminino, por estar a mulher mais próxima da natureza e destituída da razão. Essas narrativas minimizaram as culturas antropológicas, das chamadas sociedades pré-modernas.

Nietzsche, em *Genealogia da moral*, publicada em 1887, vai levantar a questão da moral no Ocidente, posta a serviço dos fracos, uma vez que, ao controlar as pulsões inconscientes, diz não à vida. Ao estar presa aos juízos do bem e do mal, coloca a situação concreta vivida na dimensão de valores transcendentes da metafísica. Por

outro lado, a moral aristocrática é aquela que valoriza os instintos e apresenta-se tendente à plenitude, ao acréscimo. A moral dos fracos está calcada no *eterno retorno* do *mesmo*, cujo tempo é cíclico e tem a pretensão de fazer coincidir a representação da realidade, como sucedânea do fenômeno. Tal desiderato reativo ancora-se na presunção do domínio e a *vontade de potência* refuta essa suposta correspondência.

Nietzsche, ao se opor à moral dos fracos, em *Além do bem e do mal* (1992) vai denunciar os *preconceitos dos filósofos*, que só buscam a verdade, entretanto, não assumem que conferir sentido constitui também obedecer a uma escala de valores, nunca havendo possibilidade de aproximação entre o *sujeito* e o *objeto*. Por isso, desvalorizam o acaso, o desejo, o incerto, o não-verdadeiro, como se aí não houvesse sentido. O método de decifração nietzsiano, a *genealogia*, consiste em flagrar o caráter histórico dos códigos e dos conceitos universais, como forma de absolutizar o tempo. A metafísica e, por extensão, os discursos ocidentais, de direita, de esquerda, de gênero, de classe ou de etnia buscam a verdade, abalizadora da razão universal e orientadora das idéias morais.

A *genealogia* deu margem para que Walter Benjamin, pelo menos um século após, elaborasse o seu conceito de História, contrário ao *continuísmo historicista*, ancorado nos preceitos universais de progresso. Evidencia que a barbárie constituiu o legado da razão ocidental, quando essa elegeu um determinado tipo de razão em detrimento de outras. Bhabha, na mesma linha benjaminiana, em *O Local da Cultura* (2001), vai embasar sua leitura da modernidade e do imperialismo em um tempo disjuntivo, em que o colonizado atua em um *espaço suplementar*, que acrescenta sem somar (DERRIDA, 1981).

> Estamos num espaço discursivo semelhante àquele momento da unissonância na argumentação de Anderson, quando o tempo homogêneo e vazio do "enquanto isso" da nação é atravessado pela simultaneamente fantasmagórica de uma temporalidade de duplicação (BHABHA, 2001: 226).

Dito de outro modo: o colonizado, para se constituir, comporta-se semelhante à criança, que, na fase do espelho (LACAN, 1998), *imaginária*, enxerga não a si projetada, mas um *outro*, que lhe dá sentido. E, quando entra na fase do *simbólico*, passa a lidar com a Lei, com a linguagem, de uma forma sempre compensatória. Assim, o discurso de fundação e das *Comunidades Imaginadas*, no Brasil, ocorre a partir do sentido atribuído por outro à sua terra e à sua gente.

Em *Os Velhos Marinheiros* de Jorge Amado, especificamente, na novela *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso*, por outro lado, a identidade tanto de nação, quanto de gênero, classe e etnia, podem ser problematizadas à luz da diferença cultural que a permeia. O discurso da nação é visto aí, em uma perspectiva narrativa *a contra-pêlo* (BENJAMIN, 1994), porque, em um processo de resistência e negociação (GRAMSCI, 2000), enseja a revisão das ideologias coloniais, que endossaram o patriarcado e o autoritarismo, negando qualquer possibilidade de *enunciação* das minorias.

O olhar etnocêntrico das narrativas identitárias foram capazes de estruturar a relação do colonizador com o Novo Mundo, em pares dicotômicos hierárquicos, privilegiadores do *mesmo*, em menosprezo à cultura local. A memória local, por outro lado, ao contemplar o hibridismo de histórias e o deslocamento de suas narrativas, expõe a ambivalência da *diferença* cultural.

Ao longo da narrativa de Jorge Amado, os fatos ligados à História do Brasil são pontuados. Como exemplo, destaca-se a alusão às comemorações ao *Dois de Julho*, quando a Bahia, último Estado de federação, se tornou independente, após o *Sete de Setembro de 1822*:

> Logo após o Dois de Julho foi comemorado naquele ano com excepcional brilho em Periperi. Anteriormente, a celebração da data nacional da Bahia resumia-se a um ato no Grupo Escolar, discurso de professor e hinos cantados, com voz estrídula e desafinada, pelas crianças. (...)
> Naquele ano, porém, o Comandante, indiscutível autoridade em assuntos cívicos, colocou-se à frente das comemorações (AMADO, s/d: 125).

O narrador se utiliza do conceito historiográfico positivista para narrar os fatos, isto é, em uma perspectiva teleológica de que a humanidade em linha alcançaria o *telos*, um determinado fim. Tal desiderato já é encontrado em Hegel, reinterpretado por Marx, à luz do materialismo dialético, da mesma forma que no ideário da Revolução Francesa, encerrado na tríade: Liberdade-Igualdade-Fraternidade, que embasou o positivismo de Comte. O Brasil, por outro lado, construiu sua *Comunidade Imaginada*, durante a Independência em 1822, destituindo dessa meta-narrativa o negro, tal a dificuldade que tinham nossos intelectuais de aceitarem a nossa formação étnica e cultual híbrida. Isso vai-se fazer presente tanto na literatura, quanto no registro histórico. Ficando patente que a verdade ancora-se à produção discursiva e as identidades, sejam elas de que ordem forem, são construídas, *inventadas*, e que os sujeitos são interpelados a tomarem suas devidas posições.

No caso do *Comandante de Longo Curso*, esse constrói a narrativa sobre sua vida, de forma fantasiosa, evidenciando o simulacro discursivo como representação de algo. Ocorre aí, como que uma reivindicação para que a *narrativa imaginada* de sua vida seja considerada tão verídica quanto a narrativa historiográfica, que lhe dá credibilidade. E o relacionamento do *Capitão* com mulheres, principalmente, com a negra Dorothy, ganha em dimensão de conteúdo, diante de pontos identitários de ancoragem, como gênero, classe e etnia, desde que sejam negados em uma perspectiva *essencialista*.

2. A subjetividade feminina e sua dimensão com a identidade nacional

As figuras femininas participam da narrativa *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso*, a partir do olhar do Capitão Vasco Moscovo. Esse se comporta, de acordo com as regras falocráticas atribuídas ao homem, entretanto, coloca a História em contraponto com várias *histórias*. *Desconstruindo*, assim, o processo de representação da tradição ocidental, ao evidenciar a *différance*, como a definiu Derrida:

> A ruptura pós-estruturalista com Saussure e com as estruturas identitárias de troca encontradas em Lévi-Strauss refuta as afirmações da totalidade e universalidade, bem como a presunção de oposições binárias a oporem implicitamente no sentido de subjugar a ambigüidade e a abertura insistente da significação lingüística e cultural. Como resultado, a discrepância entre significante e significado torna-se a *différance* operativa e ilimitada da linguagem, transformando toda a referência em deslocamento potencialmente ilimitado (BUTLER, 2003: 70).

Isso porque, o neologismo *différance* funde noções contidas em *différer* (adiar, diferir, procrastinar) e *diférer* (adiar, deferir). Logo, o referente, que a princípio se caracteriza pela presença, similaridade; torna-se flagrado em sua simulação, em seu adiamento de algo (LIMA, 1988).

Butler (2003), emprestando de Derrida a noção de *différance,* vê o gênero, por exemplo, como algo inconstante, contextual e construído *performativamente*, institucionalizado, através do controle do desejo, em *um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes* (BUTLER, 2003: 29).

Vasco Moscovo, ao comprometer o processo de representação, aventa com a crítica à razão, advogando o direito à paixão, ao desejo, à liberdade ética. A narrativa de Dorothy, mulher baiana, pobre, prostituta e negra, pode ser lida, assim, em duas chaves. A primeira, que responde à *performativamente,* à fantasia, a um discurso ficcional do Comandante, a um sujeito transgressor. A segunda, por sua vez, ainda que plena de peripécias, encontra-se na fase do assujeitamento, na linha de Foucault (1985). No fragmento abaixo, fica evidenciado que as narrativas, sejam elas de que ordem forem, estão para a seleção, para o modo enunciativo, que lhe engendra o sentido:

> Tenho aqui, diante de mim, o monte de notas, resultados de minhas pesquisas. E o que parece? Se tomo de umas, encontro-me no meio do mar, viajando pela Ásia no caminho da Oceania, e Dorothy é a esposa angustiada de desatento milionário, a abandoná-lo pelo amor de um Comandante de navio em cujos braços morre de paixão e febre no porto sujo de Makassar. Se tomo das outras, Dorothy é uma rameira na Pensão Monte Carlo (pensão que comprovei ter realmente existido, funcionando no primeiro andar de um prédio onde, mais tarde, se estabeleceu a redação do "Diário da Bahia") largando um amante por outro, dormindo com um Coronel do interior. (...). Uma confusão dos diabos (AMADO, s/d: 194).

Dando-se crédito à Butler (2003), ocorre aí a relativização do conceito de *identidade*, que passa a ser substituída pelo de *identificação*. Promove-se, então, o desencaixe no dualismo sexo (natural) *vs* gênero (cultural), como controle institucional do desejo e, ao mesmo tempo, paródias libertárias são capazes de desarticular a série: sexo/gênero/sujeito/desejo.

É possível flagrar, então, como a *identidade* é construída, através da *performatividade*, da repetição e perceber, através da *desconstrução*, que a mulher, ao ser *engendrada*, pode tensionar, apesar de condicionantes, formações discursivas que a engessam de modo prévio.

Dorothy acaba sendo raptada para ir ocupar uma casa em uma praia afastada de Salvador, na Bahia, em companhia de Vasco Moscovo. Entretanto, não permanece com esse, pois, no mínimo espaço de resistência, em que pode se mover, tensiona uma cartografia prévia discursiva e contextual pré-determinada e auto-cerceante, calcada na *ideologia da incompletude*, da falta, por ser uma mulher, prostituta, negra e pobre.

> – Você se lembra do rapto de Dorothy?
> Por onde andaria Dorothy? Um Coronel do interior apaixonara-se por seus olhos inquietos, era viúvo, levou-a para a fazenda. Vasco dormira com ela na véspera da partida, noite de loucura como se o antigo xodó, a paixão alucinada houvesse renascido com a mesma força de antes. Nunca mais souberam notícias, se ficara ou não com o

> fazendeiro. Mas no braço direito de Vasco permaneciam tatuados o nome de Dorothy e um coração (AMADO, s/d: 190).

Dorothy pode ser vista como inteiramente condicionada aos ditames dos homens, com os quais se relaciona, como o próprio Moscovo ou o Coronel do interior, realimentando relações de gênero, classe e etnia, em desnível, atravessadas, antes, por relações poder. Por outro lado, evidencia-se a possibilidade de reversão dessa condicionante, através da derrisão da consciência, ao se perceber como o sentido se estabelece:

> Por meio dessa escrita dupla, precisamente estratificada, deslocada e deslocadora, devemos também marcar o intervalo entre a inversão que torna baixo aquilo que era alto [...] e a emergência repentina de um novo 'conceito' que não se deixa subsumir pelo regime anterior (DERRIDA, 1981: 42).

Advoga-se, assim, um intervalo entre a inversão e a emergência, colocando qualquer processo identitário *sob rasura.* E ainda, de acordo com Butler (2003), citando Derrida (1981), é possível tirar da *repetibilidade* da escrita o seu contrário, fazendo interromper o processo da *citacionalidade*, do *recorte-colagem*.

3. Considerações finais

Teve-se como objetivo, neste texto, estudar de que forma as *Comunidades Imaginadas*, enquanto narrativas hegemônicas, são capazes de plasmar uma identidade coletiva, de gênero, classe e etnia.

Conceitos como identidade e relações de gênero, classe e etnia, foram colocados aqui *sob rasura*, para utilizar a expressão cunhada por Derrida, ainda que ocorram como pontos de ancoragem para nações e indivíduos. Nesse sentido, evidencia-se que o ato lingüístico de nomear é arbitrário, mantendo-se em uma cadeia de significantes. E, ao se utilizar a história *a contra-pêlo* (BENJAMIN, 1994), quebra-se o *continuísmo historicista*, que nega a diversidade cultural de nações colonizadas como o Brasil e aventa-se com a *différance*, ou seja, com a assunção do sujeito, de fato, cognoscente e cônscio de seus atos; resgatando, assim, o viço prévio, que evidencia a incongruência entre sujeito e objeto, preceito básico do *essencialismo metafísico* (NIETZSCHE, 1992, 1998).

Como quer Butler, o gênero, ainda que delineado como *performatividade constituída*, encerra uma convergência de fatores históricos e sociais, e guarda – por se tratar de uma construção discursiva –, a noção de *identificação* como forma de adesão aos discursos, sem entretanto, advogar por qualquer fixação, por reivindicar, através da fantasia, a liberdade.

Portanto, a narrativa do Comandante Vasco Moscovo, através de seu envolvimento com a personagem Dorothy, foi capaz de colocar em xeque a presunção representativa identitária das *Comunidades Imaginadas*, calcadas no *continuísmo historicista* e, ao mesmo tempo, na sujeição empreendida pelo gênero, classe e etnia.

Referências bibliográficas

AMADO, J. (s/d). *Os velhos marinheiros*: duas histórias do cais da Bahia. São Paulo: Martins.

ANDERSON, Benedict (2003). *Imagined Communities*: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition. London; New York: Verso.

BENJAMIN, W. (1994). *Obras Escolhidas.* Magia e Técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BUTLER, J. P. (2003). *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
BHABHA, H. K. (2001). *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG.
CARVALHO. J. M. (1990). *A formação das almas*: o imaginário da República. São Paulo: Companhia das Letras.
COSTA LIMA, L. (1988). *O fingidor e o censor.* Rio de Janeiro, Forense Universitária1.
DERRIDA, J. (1981). *Positions.* Chicago, University of Chicago Press.
FOUCAULT, Michel (1985). *As palavras e as coisas* – uma arqueologia das ciênicas humanas. Trad. Salma Tannus Muchail, 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.
GRAMSCI, A. (2000). *Cadernos do Cárcere, vol. 2- Os Intelectuais- O princípio Educativo- O jornalismo*. Edição de Carlos Nelson Coutinho. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.
LACAN, J. (1998). *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro; Zahar.
MATOS, O. (1993). *O Iluminismo Visionário: Benjamin, Leitor de Descartes e da Kant.* São Paulo: Brasiliense.
NIETZSCHE, F. (1992). *Além do bem e do mal.* São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (1998). *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense.

De cruzar o charco a atravessar os Pirineus
Repercussons das mudanças dos fluxos migratórios no campo cultural galeguista (1968-1972)

Vítor Suárez Diaz
Grupo de investigaçom GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela

A emigraçom galega a América fijo com que se estabelecessem, ao longo dos séculos XIX e XX, umha série de enclaves galeguistas em diferentes capitais deste continente. No grupo de investigaçom GALABRA entendemos por enclave[1] um espaço social geograficamente periférico, vinculado a outro que actua como metrópole, neste caso a Galiza. Nos enclaves actuam grupos que produzem actividades culturais que fam parte do sistema cultural galego e que, portanto, contribuem para a sua construçom.

A colectividade galega emigrada a América organizou-se em associaçons na procura, sobretodo, de serviços sociais, nomeadamente sanitários. Neste sentido exercêrom umha enorme importáncia os Centros Galegos, principalmente o de Buenos Aires, que se converteu ao longo do século XX na sociedade mutualista com maior número de associados de toda a América. Até a década de vinte, o enclave galeguista mais influente no sistema cultural galego era o da Havana, mas já nesses anos a cidade portenha, devido às mudanças nas migraçons, virou no enclave galeguista mais central.

A meados e em finais da década de sessenta, verifica-se umha mudança nos fluxos migratórios da mao-de-obra excedente, que começa a dirigir-se de preferência nestes anos a Europa. Esta comunicaçom visa estudar a repercussom que tem esta mudança no campo cultural galeguista e testar se no período que balizamos (1968-1972) os enclaves galeguistas em América perdem importáncia, frente aos enclaves europeus, na construçom do sistema cultural de que fam parte.

O córpus que estudámos para conseguir os nossos objectivos está limitado, fundamentalmente, polas publicaçons periódicas dos enclaves americanos e européus, levando na conta sempre a dificuldade que naquela altura tinha a publicaçom e distribuiçom de qualquer tipo de publicaçom e o esforço que isso supunha. A razom da escolha deste córpus está no facto de que som os instrumentos que os grupos que actuam no campo cultural galeguista privilegiam para veicular as suas ideias. Como apoio ao estudo do campo cultural galeguista através das revistas, teremos tamém em conta o corpus de livros em galego editados nos enclaves, toda vez que é possível verificar que nestes a publicaçom deste tipo de produtos em castelhano é anedótica, e mesmo inexistente entre 1968 e 1972.

O enquadramento temporal do nosso estudo tem a sua justificaçom num duplo factor. Por um lado, estes quatro anos correspondem-se cum período de governo na direcçom do Centro Galego de Buenos Aires (CGBA), a instituiçom sociocultural que conta cum maior número de associados em toda América latina e umha das instituiçons centrais no campo cultural galeguista naquela altura.

[1] Ver Equipo Glifo (1998: 71-72) e Torres Feijó (2004: 429)

Portanto, quer no 68 quer no 72 há eleiçons em que os associados a esta instiuiçom tenhem de votar nos representantes que dirigirám o Centro durante os seguintes quatro anos. Além disso, o ano 1968 (consideradado como o começo do período denominado tardofranquismo pola historiografia espanhola) é a data *ad quem* do período temporal estudado polo projecto POLULIGA, de que este trabalho fai parte.

Por outro lado, nestes dous anos produzem-se mobilizaçons no espaço social galego de grande repercussom no campo do poder político e cultural. O ano 1968 foi um ano de revoltas estudantis antifranquistas na Universidade de Santiago de Compostela, que tivérom umha considerável importáncia no que respeita à fabricaçom de ideias que influirám, de aí em adiante, na concepçom da galeguidade, do galeguismo e dos materiais com que se construa o sistema cultural galego e a própria idea de naçom galega. E se o ano 1968 foi o das grandes mobilizaçons no cámpus, em 1972 o protagonismo das luitas sociais contra o regime franquista foi a fábrica, com mobilizaçons e greves operárias que começárom no estaleiro ASTANO de Ferrol e que aginha tamém se transladarám à cidade de Vigo, nomeadamente à fábrica de Citroën. Essas mobilizaçons tenhem a dia de hoje um grande valor simbólico para o sindicalismo de classe galego, e umha prova disso é que o 10 de Março se celebra o Dia da Classe Trabalhadora Galega, data que conmemora o assassinato por disparos da polícia franquista de dous operários de ASTANO que participavam nesse dia numha manifestaçom na seqüencia dumha greve.

O ano 1963 será o primeiro na história da emigraçom galega em que os fluxos migratórios terám como principal destino países do continente européu.[2] Entre esse ano e 1974 Galiza vai sofrer a sangría migratoria máis importante da súa historia. A emigraçom total nesse período foi de quatrocentas mil pessoas cum saldo migratório negativo de quase trescentas mil. Umha quinta parte dos emigrantes vai a diferentes regions do Estado Espanhol (Catalunha, Madrid e Euskadi principalmente). As quatro quintas partes restantes irám além das fronteiras espanholas, dos quais três de cada quatro dirigirám-se a Europa e a quarta parte restante a Latinoamérica, estatísticas que dam conta da característica mais destacável dos movimentos migratórios da populaçom galega desta época: a substituiçom de América por Europa como destino da emigraçom exterior. No período temporal em que balizamos este trabalho emigrárom algo mais de 140.000 pessoas, das quais mais de 90% tem como destino este último continente. De entre as regions espanholas, Galiza ocupa nestes anos a primeira posiçom em caudal migratório e só é superada, no que respeita à emigraçom aos países européus, por Andaluzia. Em relaçom com as cifras apontadas nesta exposiçom dos movimentos migratórios galegos, só se tivérom em conta as cifras oficiais, já que tamém existia umha ralativamente quantiosa emigraçom ilegal que em parte desmente o carácter planificado da saída de emigrantes a Europa por parte da administraçom franquista, como medida encaminhada à procura de divisas depois do período da autarquia económica. De facto, segundo alguns estudiosos[3], para o período 1962-1985, o número de pessoas que emigrou puido chegar a ser o duplo do indicado polas estatísticas.

O grande volume de emigraçom galega deve-se relacionar com a época de maior crescimento económico da história da humanidade, o terceiro quarto do século XX e até a crise do 73, crescimento que, a diferença do acontece a dia de

[2] Acompanhamos Beiras e López (1999: 194-197) na exposiçom dos movimentos migratórios galegos.
[3] Vid. Fernández Prieto (2007: 40)

hoje, ainda supunha o aumento da demanda de trabalho. Os países da Europa ocidental precisavam força de trabalho e encontrarom-se, para além disso, com a necessidade de importar mao-de-obra estrangeira para ocupar postos de trabalho que por diferentes motivos os nativos recusavam.

Em comparaçom com a emigraçom americana, a europeia vai ser mais oficial, cum perfil menos aventureiro e, quanto à duraçom temporal, terá um carácter menos permanente que a de ultra-mar. Outra diferença fundamental é a maior proletarizaçom dos emigrantes continentais, que se autonomizam menos que em América. No respeitante às remessas, as da emigraçom europeia (conseguida já em tempos a propriedade da terra) servirám para a modernizaçom da agricultura, a criaçom de pequenos negócios, a compra de moradias urbanas (que influem no crescimento das cidades) ou a escolarizaçom superior dos filhos. Isto último tem umha importáncia social e cultural chave, que se verifica mesmo nas lutas estudantis de 68: até a década de sessenta a imensa maioria dos estudantes universitários eram fillos do funcionariado ou da burguesia ou pequena burguesia, quer dizer, das classes acomodadas e urbanas, mas a partir desse anos produze-se umha mudança qualitativa no perfil ao alunado com a progressiva entrada nas facultades das camadas sociais máis baixas. Este facto há que relacioná-lo, precisamente, coas remessas da emigraçom europeia já apontadas, e que terám repercussons nom só na reconfiguraçom do campo do poder político senom tamém no tipo de repertórios culturais que desde o cámpus se privilegiem, repertórios que som usados como instrumentos de oposiçom ao franquismo, nomeadamente a poesia e a música. Nom por acaso, é precisamente em 1968 quando jovens universitários ligados ao Partido Comunista criam o grupo musical Voces Ceibes, que introduze, por primeira vez no sistema cultural galego o repertório de cançom-protesto.

No que di respeito aos países européus de destino, mais da metade da emigraçom galega vai a Suíça e um terço a Alemanha, e seguem já a bastante distáncia a França e Holanda.

Na Suiça, em concreto na cidade de Genevra, na década de setenta começa a constatar-se a importáncia da emigraçom europeia no campo cultural galeguista. Em 1971 nasce a revista *A Nosa Galiza*, de periodicidade irregular e de pobre formato, promovida pola Sociedade A Nosa Galiza, vinculada à Unión do Povo Galego (UPG). Este partido político galego nacionalista de carácter marxista-leninista, publicava na altura, na Galiza, o vozeiro clandestino *Terra e tempo*, embora algum número especial, mesmo em 72, o publicassem os seus militantes nesta cidade helvética. Esta publicaçom, de marcado carácter esquerdista, privilegiava repertórios literários social-realistas, nomeadamente de agentes que militavam na própria formaçom, como o já consagrado Celso Emílio Ferreiro, autor que gozou de um enorme sucesso nesses anos e na década anterior, e cujos produtos poéticos nom só eram consumidos por via da leitura, mas tamém através de cançons de grupos e cantores que musicárom os seus poemas, como é o caso de Voces Ceibes. A Sociedade A Nosa Galiza tamém começará a publicar livros em 1972, embora o selo editorial com que editem a a partir do ano seguinte seja o de Roi Xordo, nome de reminiscências revolucionárias, por quanto foi um dos líderes das chamadas "revoltas irmandinhas" contra os senhores feudais da Galiza do xéculo XIV. O repertório maioritário privilegiado por este grupo na ediçom de livros é tamém é o social-realismo.

Outro grupo que surge na década de setenta num enclave européu é o Grupo de Traballo Galego de Londres, com agentes como Carlos Durán ou Teresa Barro, ligados ao Partido Socialista Galego (PSG) -formaçom política originalmente social-democrata, mas gradualmente evolucionada cara à esquerda-, nascida ao abeiro de Galaxia, grupo central no campo galeguista, nucelado por elementos outrora jovens galeguistas no pré-guerra e devotado fundamentalmente à actividade cultural o que o levou a críticas duras por parte do nacionalismo político galego, nomeadamente da UPG, e à ruptura com sectores galeguistas exilados. O Grupo de Traballo de Londres edita um boletim menor no campo cultural (de poucas páginas, som simplesmente fólios mecanografados e fotocopiados), mas há que ter em conta que os seus membros publicavam as suas tomadas de posiçom na revista *Grial*, do grupo Galaxia.

Se cruzamos o charco, comprovamos, de umha perspectiva estritamente quantitativa, como se verifica umha diminuiçom no número de publicaçons peródicas de alguns enclaves, algumha delas desaparecidas mesmo em 1968, como é o caso da revista *Guieiro*, promovida a a partir de 1965 polo Patronato da Cultura Galega, de Montevideo, instituiçom nascida o ano anterior. Deixou-se de publicar tamém em 68 *Vieiros* (da que só se tirárom cuatro números, desde 1959), revista criada no enclave mexicano polo Padroado de Cultura Galega de México, instituiçom cultural fundada por exiliados galegos em 1953. Em 1972 publicará-se o último número da terceira época de *A Nosa Terra,* revista que servia como vozeiro da Irmandade Galega, instituiçom político-cultural promovida na década de cuarenta em Buenos Aires por Castelao, (líder do naconalismo político galego, morto em 1950) como continuaçom no exílio do Partido Galeguista, fundado durante a República Espanhola como aglutinador do galeguismo político organizado.

Sem abandonarmos este ponto de vista quantitativo, observamos como nos enclaves há umha queda progressiva no número de livros publicados, que se fai mais visível em anos posteriores ao 1972.

Se damos conta da informaçom que fornecem as revistas dos enclaves americanos, observamos que entre 1968 e 1972 há umha mudança considerável do ponto de vista qualitativo: numerosos agentes culturais -relacionados com grupos como Galaxia, UPG ou PSG- que intervinham directamente com tomadas de posiçom nestas publicaçons (ou indirectamente por meio de entrevista ou notas, recensons e artigos sobre as suas actividades) nom estám presentes, ou o estám em menor medida em 1972. Esta mudança no campo cultural devemos relacioná-la com as eleiçons, já apontadas, ao CGBA. Essas eleiçons fôrom ganhas em 68 pola oposiçom à oficialidade franquista, grupo que controlava até esse ano a instituiçom. A essa oposiçom franquista do enclave bonaerense uniu-se activamente algum agente de forças políticas galegas clandestinas, como a mencionada UPG, que desenvolveu na seqüencia destas eleiçons umha actividade política de oposiçom que na Galiza estaria interdita. Como primeira tomada de posiçom trás a vitória nas eleiçons, a nova direcçom organiza os "Xogos Florais do Idioma Galego", o evento que contou com um maior número de participaçons em 1968, como se pode verificar através das da informaçom fornecida nas páginas de revistas como IC*orreo de Galicia*, editada por agentes do CGBA antifranquistas, e que nessa altura -pola sua periodicidade, número de páginas, grafismo e nómina de colaboradores- ocupava, junto com *Grial*- umha das posiçons mais centrais no sistema. Embora em 1972 o *Correo de Galicia* ainda fosse umha das publicaçons

mais destacadas do sistema, polos factores antes sinalados, sem dúvida ocupava posiçons menos centrais. De facto, em 1972 publicam-se menos números que em 1968 e com umha mais irregular, e os seus solaboradores ocupavam posiçons menos centrais no campo cultural. Consideramos que esta questom há que pô-la em relaçom com que o grupo que conseguiu a tomada do poder no CGBA, no qual há que incluir os apoiantes do *Correo de Galicia*, contava tamém com outra revista para publicar as suas tomadas de posiçom, *Galicia*, que, além disso, era a publicaçom oficial do Centro.

A primeira conclusom que tiramos do nosso trabalho é que no período estudado nom se verificam mudanças nem repercussons siginificativas no campo cultural galeguista devido às mudanças nos fluxos migratórios. Na Europa, nessa altura, os emigrantes galegos nom criaram nengumha instituiçom comparável às americanas que contribuisse, pola via da produçom de ideias através de publicaçons periódicas ou da ediçom de livros à construçom do sistema cultural galego, devido, com certeza, ao carácter menos permanente dos emigrantes além dos Pirineus e ao facto de levarem ainda pouco tempo nos países de destino. É por isso que os grupos que tenhem interesse em actuarem nestes enclaves tenhem que partir de zero criando instituiçons novas, como é o caso da UPG em Genevra com a Sociedade A Nosa Galiza a começos da década de 70.

O enclave americano de Buenos Aires ainda é considerado desde a metópole importante para o sistema cultural e prova disso é o interesse por actuar em 1968 em favor da oposiçom ao CGBA e em legitimar a nova directiva, com os apoios de agentes culturais galegos aos Xogos Florais do Idioma Galego. As energias que criara o processo electoral ao Centro Galego em 68 nom se verificam em 1972, o qual é possível interpretá-lo desde um duplo ponto de vista: por um lado, os enclaves americanos perdem centralidade no sistema cultural de que fam parte (e nisto influe a escassa renovaçom das suas instituiçons por falta de novos agentes); por outro, umha vez que a oposiçom franquista toma o poder há certeza de renová-lo nas eleiçons de 1972.

Ainda assim sendo, comprovámos umha dimunuiçom na produçom editorial de livros, em termos absolutos e relativamente à produçom total no sistema, assi como a desapariçom de publicaçons periódicas. Esta evoluçom negativa dá conta da queda da importáncia dos enclaves americanos no sistema cultural galeguista, a qual se certificará em anos posteriores com o processo autonómico aberto no Estado Espanhol. Nesta nova configuraçom do campo do poder, a metrópole deixará fora de jogo os enclaves. Isto conduzirá a um isolamento destes, agravado polo retorno à Galiza de vários dos seus líderes e intelectuais, após a morte de Francisco Franco, que fará que, em boa medida, esses enclaves perdam força e actividade e nom acompassem os seus ritmos aos processos galeguistas do interior; e, em parte também, resultado do desinteresse que, fruto da nova conjuntura política cultural a partir de 1975, os grupos da Galiza actuantes ou cooperadores naqueles processos anos antes morto o ditador manifestam.

Referências bibliográficas

BEIRAS, Xosé Manuel e LÓPEZ, Abel (1999). *A poboación galega no século XX*, Santiago de Compostela: Laiovento.

EQUIPO GLIFO (1998). *Diccionario de termos literarios (Vol. 2)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2007). *Século XX: unha economía, dúas sociedades. Vol. 1: Atraso económico nunha sociedade destruída.* A Corunha: La voz de Galicia.

TORRES FEIJÓ, Elias J**.** (2004). "Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais", in Anxo Abuín e Anxo Tarrío (Coord.): *Bases Metodolóxicas para unha Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela, USC.

Ilhas e continentes: reciprocidades

Francisco de Vasconcelos Coutinho – Um poeta madeirense por (re)descobrir

Cidália Maria Baptista Dinis
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Palavras-chave: Poeta, madeirense, barroco, inédito, edição
Resumo: Francisco de Vasconcelos Coutinho nasceu (1665) e faleceu (1723) no Funchal – Ilha da Madeira. Considerado, por muitos, como um dos mais notáveis poetas do período barroco, Vasconcelos continua a ver a sua obra, como a de muitos autores deste período, disseminada por colectâneas manuscritas. O seu estudo, que temos vindo a desenvolver no âmbito do projecto de Doutoramento, permitirá traçar e aprofundar os vectores axiais de uma poesia escrita ora em português, ora em castelhano, votada ao imerecido esquecimento dos manuscritos.

0. Introdução

Não é minha intenção apresentar, nesta comunicação, uma teoria original sobre a inúmera produção literária que vai da segunda metade do século XVI até aos fins do século XVIII e permanece ainda inédita, esquecida, à espera de ser redescoberta. Pelo contrário, o objectivo que preside a esta comunicação é, por um lado, dar a conhecer, ainda que de uma forma breve, uma obra e um autor praticamente desconhecidos; por outro, contribuir, decorridos 285 anos após a sua morte (22/04/1723), para esbater uma lacuna dos estudos literários nacionais que continua (e continuará) a subsistir.

1. A (re)descoberta do poeta

Considerado por muitos especialistas como um dos poetas mais representativos do período barroco português, Francisco de Vasconcelos Coutinho nasceu (1665) e faleceu (1723) no Funchal – Ilha da Madeira.

Segundo Cabral do Nascimento, que no «Arquivo Histórico da Madeira» (1931: 52-62) lhe traça uma sumária biografia – a que nós efectuámos alguns acrescentos resultantes das pesquisas que temos vindo a desenvolver, no âmbito do projecto de Doutoramento, no Arquivo da Universidade de Coimbra –, o poeta foi baptizado na igreja de S. Pedro do Funchal a 17 de Maio de 1665[1]. Era filho de Lourenço de Matos Coutinho e de Mariana de Vasconcelos, fundadores no ano de 1670 da Capela de Nossa Senhora da Quietação, no sítio dos Alecrins, no Funchal.

É na figura de Luís Fernandes de Matos (bisavô do poeta), descendente dos reis de Oviedo e Leão, que passou à Madeira, cerca de 1580, que reside a origem mais remota desta família. Luís de Matos foi comerciante e casou com Guiomar Antunes, com quem teve dois filhos, dos quais um foi o licenciado Bento de Matos Coutinho (avô do poeta), estudante de Cânones com o primeiro registo de matrícula a 1 de Outubro de 1607[2], bacharel em Cânones a 21 de Maio de 1613[3] e com Formatura a 6 de Março de 1614[4] pela Universidade de Coimbra.

---

[1] Cf. Registo do Livro 5º dos Baptizados de S. Pedro, Funchal, fl. 120.
[2] Cf. *Livro de Matrículas 1600-1612*, Vol. III, fl. 8 do Arquivo da Universidade de Coimbra.
[3] Cf. *Actos e Graus 1610-1613*, Vol. XXIII, fl. 35 do Arquivo da Universidade de Coimbra.
[4] Cf. *Actos e Graus 1613-1616*, Vol. XXIV, fl. 50v.

Em 1625, Bento Coutinho casa com D. Filipa de Vasconcelos. Deste casamento nasceram António Teixeira de Vasconcelos, filho segundo, e Lourenço de Matos Coutinho, chamado «o Cavaleiro», pai do poeta. Deste último, sabemos que estudou, igualmente, na Universidade de Coimbra, pelo registo de matrícula em «Instituta» com certidão passada no 1º de Maio de 1652[5], frequentando o curso de Cânones com último registo a 17 de Dezembro de 1653[6]. Casou com D. Mariana de Vasconcelos na igreja de S. Pedro, a 13 de Julho de 1660[7]. Deste casamento nasceram 3 filhos, de entre os quais Francisco de Vasconcelos Coutinho, o poeta de «Feudo do Parnaso».

Seguindo a tradição familiar, Vasconcelos matriculou-se, aos vinte e um anos, na Universidade de Coimbra (10/12/1686) com certidão de latim[8] e, no ano seguinte, a 1 de Outubro, inscreveu-se em direito civil e canónico[9]. Forma-se bacharel em 1696[10], com 31 anos. Pode ainda ser encontrado, no «Livro das Informações Gerais da Universidade», de 1686-87 a 1712-13, no ano lectivo de 95-96, o nome de «Francisco de Vasconcelos Coutinho da Ilha da Madeira», com a seguinte anotação à margem: estudante «suficiente»[11]. Durante a época em que esteve em Coimbra, casou com D. Francisca Antónia Jacinta de Sousa, de quem não teve geração. Em 1697 é nomeado ouvidor da Capitania do Funchal (Nascimento, 1931: 60).

Salientados os principais aspectos referentes à biografia de Vasconcelos, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre a sua produção poética.

Da sua obra destaca-se, em 1718, um elogio dramático para ser representado pelas freiras de Santa Clara, na despedida do governador João de Saldanha da Gama. Inclui também a «Fénix Renascida» (tt. II, III, V) alguns sonetos e a «Fábula de Polifemo e Galateia», autêntica paródia da obra homónima de Góngora. O volume II do «Postilhão de Apolo» contém igualmente um poema em tercetos, com o título «À vaidade do mundo».

Não tendo publicado em vida nenhum dos muitos textos que lhe andam atribuídos, sabe-se, no entanto, que postumamente foram publicados «Feudo do Parnaso» (Coutinho, 1729) – composição constituída por 324 tercetos hendecassílabos, que trata da exaltação do rei D. João V, quer através da sua linhagem, quer através dos acontecimentos mais notáveis do seu reinado até à data do poema, não esquecendo a relação do Rei com as Musas, numa clara alusão ao patrocínio das Artes por parte de D. João V –, e «Hecatombe Métrico» (Coutinho, 1729) «consagrado às aras da Cruz Sacratíssima e à pureza imaculada da sempre Virgem Maria», como se lê no frontispício. Trata-se de uma obra constituída por 100 sonetos, que narra a história da redenção do homem desde o pecado de Adão até à paixão redentora de Cristo. Aqui domina a ideia de morte e da efemeridade dos valores terrenos, servida pela riqueza conceptual típica do período Barroco. Ambas as obras foram posteriormente reeditadas e acrescentadas por Lourenço Manuel da Câmara e Vasconcelos, sobrinho do autor, em 1773.

Filho de uma época de profundas metamorfoses, Francisco de Vasconcelos é o exemplo da criatividade portuguesa do período barroco.

---

[5] *Livro de Matrículas 1646-1652,* Vol. X, fl. 49v.
[6] *Livro de Matrículas 1653-1657*, Vol. II (Cânones), fl. 20.
[7] Arquivo Regional da Madeira – *Registos de Casamentos*, Paróquia de S. Pedro, ano de 1660, livro 94, folha 37.
[8] Cf. *Livro de Matrículas*, Vol. XXII, cad.º 1º, fl. 188.
[9] *Livro de Matrículas 1686-1688*, Vol. XXII, fl. 67v.
[10] *Actos e Graus 1695-1698* (22/05/1696), Vol. ILIX, fl. 35v.
[11] *In* Arquivo da Universidade de Coimbra.

Escrevendo ora em português, ora em castelhano, as suas composições deixam não só antever pelos títulos e pelas legendas a marca do cultismo («Pedindole tabaco»; «A hum loureyro que nasceo nas ruinas de huma Torre»), como também factos históricos presenciados na Madeira («Residência/ do Governador, / e Capitão General/ da Ilha da Madeira/ João de Saldanha da Gama, / representada pelas freiras de Santa Clara/ na sua despedida») e a reminiscência de um tempo vivido em Coimbra, em que fala com o Mondego estando saudoso:

Soneto
Falando com o Mondego estando saudoso

Como é, Mondego, igual ao nascimento
O meu choro ao que a ti te desempenha;
Pois se o teu pranto nasce duma penha,
De um penhasco se causa o meu lamento.

Tu do mal, que padeço, estás isento,
Porque abrandas chorado a tosca brenha,
Mas Filis mais que serra me desdenha,
Quando as tuas correntes acrescento.

Se pois a serra dura tanto zela
O teu chorar, que o áspero desterra,
E o meu pranto endurece a Fillis bela;

Por teres mais alivio, ou menos guerra
Chora tu, pois na serra tens estrela,
Eu não, que sem estrela amo uma serra.
(Silva, 1718: 228)

Temas caros ao barroco, como a *fragilidade da vida humana*, comparecem igualmente na obra do poeta madeirense. Lembremos o poema «Esse baixel nas praias derrotado», talvez o mais conhecido por figurar em diversas antologias:

Soneto
À Fragilidade da vida humana

Esse baixel nas praias derrotado
Foi nas ondas Narciso presumido;
Esse farol nos céus escurecido
Foi do monte libré, gala do prado.

Esse nácar em cinzas desatado
Foi vistoso pavão de Abril florido;
Esse estio em vesúvios encendido
Foi Zéfiro suave em doce agrado.

Se a nau, o sol, a rosa, a primavera
Estrago, eclipse, cinza, ardor cruel
Sentem nos auges de um alento vago,

Olha, cego imortal, e considera
Que és rosa, primavera, sol, baixel,

Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.
(Silva, 1718: 246)

Trata-se de um dos exemplos mais perfeitos da *reinvenção* barroca, quer pelo seu virtuosismo verbal, pela sua construção simbólica, uma vez que «a nau, o sol, a rosa, a Primavera» correspondem aos quatro elementos «a água, o fogo, a terra, o ar»; quer pelo espírito da Contra-Reforma aqui bem patente.

Votado a um imerecido esquecimento, não será mais do que legítimo 'resgatá-lo' das entranhas da memória? Quem poderá ficar indiferente ao poema «Esse jasmim que arminhos desacata», inspirado pela efemeridade intemporal dos valores terrenos?

Soneto
Esse jasmim que arminhos desacata,
Essa aurora que nácares aviva,
Essa fonte que aljôfares deriva,
Essa rosa que púrpuras desata,

Troca em cinza voraz lustrosa prata,
Brota em pranto cruel púrpura viva,
Profana em turvo pez prata nativa,
Muda em luto infeliz tersa escarlata.

Jasmim na alvura foi, na luz aurora,
Fonte na graça, rosa no atributo,
Essa heróica deidade que em luz repousa.

Porém fora melhor que assim não fora,
Pois a ser cinza, pranto, barro e luto,

Nasceu jasmim, aurora, fonte, rosa.
(Silva, 1718: 232)

Veja-se a forma como organiza a construção das quadras (cada verso da 1.ª quadra entra em relação directa com o verso correspondente da 2.ª quadra); a bimembração de todos os versos das quadras que se prolonga ainda pelos tercetos; a junção no último verso de elementos anteriormente disseminados ao longo do poema, mantendo sempre a mesma ordenação. Aqui a realidade da morte, traduzida pela acção da metáfora e da comparação hiperbólica, adquire novos contornos, também eles desenhados metaforicamente – a noção efémera da beleza, talhada pelo destino da morte.

Francisco de Vasconcelos é, então, a encarnação de uma sensibilidade riquíssima sem perder ou desfigurar os traços característicos do Barroco.

Reabilitá-lo é, pois, estabelecer uma ponte entre os requintes do virtuosismo verbal e a multiplicidade de impressões internas e externas de um mundo todo ele composto de reentrâncias.

Referências bibliográficas

A. Fontes Manuscritas

I. Arquivo Regional da Madeira

1. *Livro 5º dos Baptizados de S. Pedro*.
2. *Registos de Casamentos – Paróquia de S. Pedro*, livro 94.

II. Arquivo da Universidade de Coimbra
1. *Actos e Graus 1610-1613*, vol. XXII.
2. *Actos e Graus 1613-1616,* vol. XXIV.
3. *Livro das Informações Gerais da Universidade, 1686-87 a 1712-13*.
4. *Livro de Matrículas 1600-1612,* vol. III.
5. *Livro de Matrículas 1646-1652*, vol. X.
6. *Livro de Matrículas 1653-1657*, vol. II.
7. *Livro de Matrículas 1686-1688,* vol. XXII.

B. Textos poéticos

MORAIS, José Ângelo de (1761). *Eccos, que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo. Montado no Pegazo, girando o Universo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas flores da Poezia Portugueza, com que vistosamente se esmaltão os jardins das Muzas do Parnazo.*
Academia Universal. Em a qual se recolhem os crystaes mais puros, que os famigerados Engenhos Lusitanos beberão nas fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe. Ecco I. Dedicado ao nosso Fidelissimo Monarcha D. Joseph I. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Souza.

SILVA, Matias Pereira da (1716-1728). *A Fenis Renascida, ou Obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc*…. Lisboa Occidental: Officina de Joseph Lopes Ferreyra Impressor da Serenissima Rainha Nossa Senhora, V tomos.

C. Textos publicados postumamente

COUTINHO, Francisco de Vasconcelos (1729). *Feudo do Parnaso*. Lisboa: Pedro Ferreira.

COUTINHO, Francisco de Vasconcelos (1729). *Hecatombe Métrico*. Lisboa: Pedro Ferreira.

D. Estudos sobre o autor

NASCIMENTO, João Cabral do (1931). «Um poeta madeirense na Fénis Renascida. Francisco de Vasconcelos Coutinho», in *Arquivo Histórico da Madeira*, Funchal, vol. I, fasc. 2, pp. 52-62.

Machim, um herói fundador, ou a polifonia de uma história

Marco Livramento

Palavras-chave: Lenda de Machim, Narrativa fundacional, Descobrimento da Madeira, Literatura de Viagens, Errância, Identidade
Resumo: Sendo este um congresso onde a Lusofonia ganha contornos de ímpar destaque, achámos que aqui haveria lugar para uma reflexão sobre alguns textos que veiculam um dos *topoi* mais melindrosos e mais recorrentes na chamada literatura madeirense (ou de autores madeirenses, se preferirmos), a lenda de Machim, inserido que está numa época única da expansão da língua portuguesa, os Descobrimentos.
Enquanto resquícios de uma realidade factual ou arquétipo de um imaginário possível, a história do jovem casal Robert Machim e Ana d'Arfet tem-nos aparecido disseminada por diferentes textos, de diferentes géneros, com variadíssimos objectivos. De entre esses autores, aqui damos destaque a Gaspar Frutuoso, a António Cordeiro e a João de Brito Câmara.

Sendo este um congresso onde a Lusofonia ganha contornos de ímpar destaque, achámos que aqui haveria lugar para uma reflexão sobre alguns textos que veiculam um dos *topoi* mais melindrosos e mais recorrentes na chamada literatura madeirense (ou de autores madeirenses, se preferirmos), a lenda de Machim, inserido que está numa época única da expansão da língua portuguesa, os Descobrimentos.

Se falar de reciprocidades implica falarmos de trocas e de cedências ao longo dos tempos, poderemos, pois, tomar como exemplo a lenda deste jovem casal, aparte a questão da sua veracidade ou não, e o tratamento que a mesma sofreu à medida que foi sendo passada de geração em geração, de relato em relato.

Refira-se que a resolução de trazermos aqui uma pequena reflexão sobre a forma como essa mesma lenda tem sido tratada surge na sequência de uma dinâmica de análise e estudo da lenda de Machim nos mais diversos textos que se espartilham pela literatura madeirense, portuguesa e até estrangeira, que esperamos, dentro em breve, venha a dar os seus frutos.

Ora, a viagem de Machim e o consequente descobrimento da Madeira, aquando da sua passagem pela baía de Machico, é um episódio que não pode ser excluído da história da nossa Ilha, nem da história dos Descobrimentos Portugueses, ainda que muitas sejam as críticas que o mesmo tem recebido de conhecidos historiadores nacionais e estrangeiros.

À parte de tudo aquilo que se tem escrito sobre este jovem inglês e a sua amada, Ana d'Arfet, cada vez que nos debruçamos sobre este assunto apercebemo-nos de que muito ainda pode ser feito e muito ainda nos esconde a obscuridade dos documentos que desconhecemos.

Quer se fundamente num relato escrito por um dos companheiros de Gonçalves Zarco, quer tenha tido origem na tradição oral do povo, a verdade é que a história romântica do descobrimento da Madeira, afecta ao casal de namorados ingleses, é bem mais cativante e atraente do que a acinzentada e desbotada narrativa, cheia de dúvidas, de omissões e de informações desencontradas, que comummente rodeia a viagem de João Gonçalves Zarco para a Madeira, em 1419, e a descoberta e povoamento da Ilha pelos portugueses.

Embora este "romance" tenha sido concebido com base em linhas cuja origem se ignora, certo é que, independentemente da versão em que se baseia, tem tocado todas as gerações de escritores e leitores. Prova disso são os inúmeros escritos que aludem ao par amoroso em questão e que, de uma forma ou de outra, acabam por, fazendo jus ao ditado que "quem conta um conto, acrescenta um ponto", acrescentar sempre mais qualquer pormenor ao episódio.

As razões que levaram, e levam, os diferentes autores a optar por diferentes versões são de vária ordem. Seja consequência da fonte que seguiram ou das implicações do seu tempo, seja consequência da escola ou do género literários que professam, certo é que encontramos sempre qualquer característica diferente entre cada uma das composições[1] e, ao mesmo tempo, os «aspectos que, com maior ou menor variedade, garantiram, ao longo dos anos a indiscutível permanência da lenda fundadora do descobrimento da Ilha da Madeira» (Correia, 1993: 202).

De uma forma geral, conhecem-se duas versões principais desta história, bastante diferentes ou até mesmo contraditórias. Uma é a veiculada por Francisco do Alcoforado[2], depois utilizada por Jerónimo Dias Leite, no seu *Descobrimento da Ilha da Madeira*[3], publicado em 1572; outra é a que consta do manuscrito de Valentim Fernandes[4], a qual viria a ser usada por António Galvão, ainda que de forma muito abreviada, nos *Tratado dos Descobrimentos*[5], publicado em 1563.

Novela ou não, escrita em prosa ou em verso, o certo é que este episódio contém *marcas* que fazem de Machim, a sua figura central, na nossa acepção um hipotético herói fundador. Note-se que aqui não pretendemos esclarecer a questão já muito debatida se terá sido ou não real o episódio de Machim, pois esse papel cabe aos historiadores[6]. Pretendemos sim, expor-vos algumas reflexões sobre a forma como nos é apresentada a personagem principal desta história, procurando características que nos poderão levar a interpretá-la como um herói fundador, responsável que foi pelo "primeiro" descobrimento da Madeira.

Na base desta reflexão irão estar três escritos de épocas diferentes que, de uma ou de outra forma, fazem referência ao jovem inglês e à sua dama, aludindo à forma atribulada como aportaram no *rochedo de Machico*. Por questões de uma

---

[1] Note-se que esta falta de uniformidade no tratamento e descrição da figura de Machim poderá ser resultante da coexistência de versões distintas, do processo de assimilação de textos independentes, por vezes díspares, bem como da manipulação dos vários autores.

[2] Veja-se a transcrição que é feita deste texto por Gonçalves Rodrigues em RODRIGUES, 1935: 67 e ss.

[3] O texto poderá ser consultado na seguinte edição: LEITE, 1989. Além de Jerónimo Dias Leite, seguiram esta versão Gaspar Frutuoso, Manuel Tomás, D. Francisco Manuel de Melo, bem como Medina e Vasconcelos, na sua *Zargueida*.

[4] Texto integrado no "Códice de Valentim Fernandes". Veja-se o texto em: *O Manuscrito de Valentim Fernandes*. Lisboa. Academia Portuguesa da História. 1940. Poderemos encontrar mais alguma informação sobre este texto em: CORTESÃO, 1973:305-317.

[5] O texto poderá ser consultado na seguinte edição: GALVÃO, 1989. Tenha-se em atenção que este texto e o de Valentim Fernandes são de tendência castelhana, já que dão prioridade à presença castelhana nas ilhas do arquipélago madeirense. O que não acontece com os textos por nós aqui analisados, pois neles Machim morre na ilha da Madeira e não chega a ser levada para a corte de Castela, sendo, inclusive, os seus companheiros e conhecedores da viagem 'interceptados' pelos portugueses.

[6] As opiniões dividem-se. Há os que defendem a historicidade do episódio de Machim, mas há, também, os que vêm nele apenas uma lenda. Os historiadores, hoje, já não são tão radicais como o foi Álvaro Rodrigues de Azevedo (1873), com as suas célebres *Notas às Saudades da Terra*, e admitem que este episódio reflicta o conhecimento trecentista da Madeira, ilha que, ao que tudo indica, terá sido descoberta antes de Gonçalves Zarco aqui ter chegado. Ainda que não existam dados concretos que sustentem a verdade histórica desta lenda, certo é que o episódio foi muito divulgado um pouco por toda a Europa, não só através dos textos portugueses, mas também por meio de textos ingleses e italianos.

maior facilidade de tratamento vamos considerá-las, todas, literárias, incluindo as que se inserem nos textos de natureza historiográfica. Assim, vamos abordar as seguintes obras:

- *Livro Segundo das Saudades da Terra*, de Gaspar Frutuoso, escrito antes de 1591, ainda que só tenha sido impresso em 1876[7];
- *História Insulana*, do Padre António Cordeiro, datada de 1717[8];
- *Auto da Lenda*, de João de Brito Câmara, datado de 1943[9].

Machim, um herói fundador

Tentar definir e enquadrar a essência de Machim no descobrimento da Madeira só encontra uma base sustentável na aparente e fascinante complexidade das modificações que a caracterização desta personagem poderá ter sofrido ao longo dos tempos.

Ainda que não estejamos perante uma figura densa, o certo é que dela nasceram interpretações se não múltiplas, pelo menos díspares, que, sem se anularem completamente, contêm elementos que se complementam, num processo inesgotável que se insere na interpretação e descodificação de um momento tão importante como foi o dos Descobrimentos Portugueses e do desbravar do Oceano Atlântico.

A história deste cavaleiro inglês, com o passar dos tempos, e à medida que nos vamos distanciando dos factos, tem vindo a sofrer alguns cortes ou acrescentos, ou seja, à base do enredo vão sendo adicionados ou truncados diferentes pormenores, numa tentativa de tornar a história, por exemplo, ou mais credível, ou mais "romântica", consoante a necessidade do momento.

O descobrimento de uma terra é, por si só, motivo para que se crie todo um conjunto de dilemas em torno de uma personagem que se destaca de entre os demais, mostrando capacidades que em nenhum outro se reconhecem, pelo que não podemos negar o heroísmo subjacente à figura de Machim e à viagem que o trouxe até à ilha da Madeira, levando a que se tenha criado, a partir dele, todo um conjunto de textos que podem revestir-se de características comummente atribuídas às narrativas fundacionais, os quais, por sua vez, vão acabar por moldar a personagem.

Uma questão que muitas vezes se levanta quando estamos a trabalhar com relatos fundacionais, e aqui consideremos os textos que vamos analisar, é a da verdade ou não dos factos relatados, uma vez que a introdução de lendas e de mitos tem desempenhado, ao longo dos tempos, um papel importante no cimentar de uma historiografia. E note-se que toda esta questão agudiza, por vezes, a problemática da cientificidade que se exige à História enquanto ciência.

No caso de Machim e do descobrimento da Madeira essa incerteza foi desde muito cedo colocada pelos críticos, havendo, inclusive, historiadores que se apressaram a classificar de *lendária* toda esta narrativa. Ainda assim, o «effet de réel»[10] tem servido para dar origem àquilo que se pode apelidar de *verdade histórica*, ainda que se tenham de conjugar elementos que facilmente nos afiguram como *incongruentes*. Unem-se elementos historicamente identificáveis com construções lendárias nítidas,

---

[7] Para este texto seguiu-se a seguinte versão: FRUTUOSO, 1968. Tal como têm evidenciado todos quantos se têm dedicado ao estudo deste texto, nota-se uma clara aproximação entre o escrito de Jerónimo Dias Leite e o de Gaspar Frutuoso, o que vem na sequência do facto deste último ter pedido àquele algumas informações sobre a descoberta da ilha da Madeira para a composição do seu Livro II das *Saudades da Terra*.

[8] O texto consultado foi o que é apresentado pela seguinte versão: CORDEIRO, 1981.

[9] CÂMARA, 1943.

[10] Veja-se, a propósito: BARTHES, 1967:65-75. Poder-se-á ver também: BARTHES, 1981; BARTHES, 1984.

donde se extraem, consequentemente, *verdades de segundo nível* que nos transmitem um passado manipulado e veiculado de forma a sustentar eventuais necessidades retóricas ou ideológicas.

No seguimento das ideias defendidas por Tzvetan Todorov no que toca ao fantástico na literatura, devemos, pois, considerar a história de Machim uma verdadeira lenda, já que a mesma resulta do entrelaçar de um ou vários elementos históricos, ou aos a tradição teima em considerar históricos, e um relato mítico.

Se quisermos ser ainda mais metódicos quanto à caracterização da história de Machim como lenda, podemos seguir a definição apresentada por François Delpech, que assenta nas seguintes directrizes:

> «(...) la légende (Sage) apparaît (…) comme une narration de forme variable, localisée dans un paysage reconnaissable, ou référée à une géographie connue, située dans un temps, plus ou moins passé, généralement intermédiaire entre le Temps mythique des Origines et le temps vécu de la performance, individualisée quant aux acteurs, lesquels se rattachent toujours, d'une manière ou d'une autre, à une société et à une histoire marquées d'un certain coefficient de «réalité» et de contingence (…)» (DELPECH, 1989: 294).[11]

Nos textos sobre Machim, regra geral, não se falam em divindades, não se mencionam favorecimentos de entidades superiores. Estamos longe da Antiguidade Clássica, pelo menos temporalmente, e a intenção de querer mostrar a história como histórica não permite muitas divagações pelo mundo mitológico, ou pelo menos, não permite teorias rebuscadas.

Ainda assim, torna-se inegável o facto de Machim apresentar algumas marcas ou traços accionais que nos levam a distingui-lo dos demais. Não havendo referência clara ao seu *destino*, podemos deduzir que lhe foi *atribuído* por uma qualquer entidade ou força superior o papel de amante sofrido que há-de morrer de e por amor, não sem antes ganhar o epíteto de *banido* e de encontrar na Madeira um porto de abrigo ou rampa de lançamento para um hipotética felicidade.

E tal qual um Ulisses, também Machim andou errante pelo mar. Sujeitou-se à força das ondas, mesmo sem ser entendido nas artes de marear. Não tinha alternativa. Durante o seu percurso, não andou só, já trazia consigo a *sua Penélope*, de nome Ana d' Arfet. Em alguns dos relatos, acabariam os dois por morrer. Morreram na praia da ilha, aquela que eles descobriram, mas que de boa ventura pouco lhes trouxe. Saíram derrotados da corrida com a Fortuna.

Estamos, pois, perante uma história de amor que não teve um final feliz, ainda que os amantes tivessem usado todas as suas forças para derrubarem todos os obstáculos que se colocaram entre eles. A *hybris* de Machim foi o ter transgredido a ordem natural do seu universo, no qual há separação de classes, no qual não há margem para o extravasar das limitações sociais rígidas e pré-estabelecidas a que estava sujeito. E os feitos e defeitos deste nosso herói de nada lhe valeram.

---

[11] Se nos apropriarmos das palavras do autor, podemos dizer que a paisagem reconhecida será a Madeira, de resto conhecida aos olhos dos receptores dessa lenda; o tempo intermédio entre o tempo mítico das origens e o tempo vivido da própria performance será o período de descoberta da ilha da Madeira; a individualização dos actores centra-se nas figuras de Machim e Ana de Arfet; cujos critérios de autenticidade assentam, por exemplo, na relação que se procura estabelecer entre Machim/companheiros de Machim e o piloto João de Amores, e consequente aproximação deste a João Gonçalves Zarco.

Repare-se que a história do exílio forçado de Machim e da sua amada apresenta algumas semelhanças com outros heróis de outros tempos[12], já que também Machim foi coagido a abandonar a sua pátria e procurar refúgio em terras estrangeiras, também ele assumiu o estatuto de líder (embora não declarado) perante os seus companheiros, também ele viajou pelo mar em busca de um terra onde se pudesse refugiar. Ainda que não tenha chegado a fundar um país ou uma cidade, descobriu uma terra nunca antes conhecida, acto mais do que válido e suficiente para que nele procuremos elementos que o sobre elevam diante de os arquétipos conhecidos.

Por todos estes motivos, independentemente da versão que estejamos a analisar, temos a permissão para considerar a história de Machim como um relato histótico--mítico, já que nos remete para as origens (descoberta e povoamento) da ilha da Madeira, enquanto acontecimento histórico. Temos igualmente autoridade para ligarmos cada um dos relatos a uma explicação etimológico-toponímica, na senda do esclarecimento que nos fornece a respeito da ligação do topónimo *Machico* ao antropónimo *Machim*[13].

Passemos, pois, à análise dos textos a que nos propusemos trabalhar.

Machim no *Livro Segundo das Saudades da Terra*

Na versão de Gaspar Frutuoso[14], escrita com base na versão de Jerónimo Dias Leite[15], onde esta história é considerada um episódio histórico[16], temos um Machim um tanto ou quanto excêntrico, que tinha não só *altos pensamentos*, como também *honrosos feitos*.

> «No tempo de el-Rei Dom Duarte de Inglaterra houve um nobre ingrês, afamado cavaleiro, a que chamavam de alcunha o Machim, o qual, por ter altos pensamentos como também honrosos feitos, andava de amores com uma dama de alta linhagem, a que chamavam Ana de Harfet.» (Frutuoso, 1968: 29)

Perante um amor arrebatador e recíproco, os dois amantes não conseguiram esconder dos outros a sua relação durante muito tempo, pelo que «foram descobertos os amantes, por se quererem ambos muito» (Frutuoso, 1968: 29). Os contornos que estiveram na génese deste amor não nos são relatados, já que tomamos conhecimento dele quando já estão os jovens intensamente envolvidos pelo *fogo amoroso*.

---

[12] Aqui, além do paralelismo já estabelecido com Ulisses, podemos comparar o percurso deste nosso herói, Machim, com o de Eneias ou com o de Tristão, sem querer abusar do que de forçado poderão ter estas aproximações.

[13] Veja-se a este propósito alguns estudos que se têm debruçado sobre a genealogia de Machim e a sua relação com a designação do local onde terá aportado, por volta de 1344. De entre esses estudos, tenhamos em conta, por exemplo, o de Samuel Lysons e o de H. A. Machen, além das explicações que temos nos textos que escolhemos para análise.

[14] A história de Machim é-nos relatada, essencialmente, no 4.º Capítulo, ainda que no 5.º tenhamos algumas referências ao fim que tiveram os companheiros do inglês (FRUTUOSO, 1968).

[15] Tenhamos presente que o texto do *Livro Segundo das Saudades da Terra* foi composto com base no texto enviado por Jerónimo Dias Leite a Gaspar Frutuoso, tal como este último refere no 50.º capítulo: «sendo pedida informação desta ilha da Madeira de minha parte ao reverendo cónego da Sé do Funchal, Hierónimo Dias Leite, tendo-o [ao manuscrito que é identificado como sendo a "Relação" de Francisco do Alcoforado] ele visto em poder do dito Capitão João Gonçalves de Câmara, lho mandou pedir a Lisboa (...)» (FRUTUOSO, 1968: 402 e ss.).

[16] Esta historicidade do episódio defendida pelo autor foi refutada por Álvaro Rodrigues de Azevedo, que, nas suas *Notas às Saudades da Terra*, nota 50, crítica a forma como o autor apresenta este facto.

A desigualdade social que existia entre eles era um impedimento à manutenção de uma relação amorosa. Quando tomam conhecimento do que se está a passar, os pais da moça vão apressar-se em casá-la «em Bristol com um homem de alto estado» (Frutuoso, 1968: 30), pensando que estavam a curá-la da *amorosa enfermidade*. Ana não tinha outro remédio senão obedecer aos pais, ainda que não se conformasse.

Machim, que notavelmente era um homem lutador, não desistiu do seu amor e, com a ajuda de amigos e parentes, traçou um plano de fuga para França, vendo-se, assim, desde o início, forçado a abandonar a pátria para poder viver a sua relação amorosa com a maior das liberdades de que se acha merecedor. Passava assim ao papel de *herói banido* e o país para onde ia representa, aqui, a esperança de os amantes viverem em paz e amarem-se sem interferências dos rigorosos bons costumes do meio em que tinham nascido.

> «(...) mostrando com lágrimas ardentes a lástima deste casamento, acordando com grande segredo fugirem, para França, com quem Inglaterra, então, tinha grandes guerras (...). E, para melhor porem em effecto (sic) esta partida, foram secretamente poucos e poucos ter a Bristol, onde estavam certas naus de mercadores carregadas para Espanha (...)». (Frutuoso, 1968: 30)

O local da partida fora, assim, marcado. Iriam encontrar-se no porto da cidade de Bristol, onde embarcariam num navio de mercadores, quando a tripulação estivesse em terra. Ana aceitou fugir para escapar ao casamento, levando consigo apenas um crucifixo e as suas jóias. Machim e os companheiros esperavam-na, na hora e local marcados, num batel que os havia de levar até um navio que estava parado e sem ninguém, e dali, soltando logo a vela, fizeram-se ao mar.

Note-se que temos aqui um herói que traçou um plano de fuga, que combinou e juntou os seus companheiros para o ajudarem, não deixando nenhum pormenor ao acaso, pois não queria pôr em risco o sucesso dos seus intentos. Astucioso e inteligente podiam, pois, ser adjectivos usados para o descrever face a esta sua acção.

Mas todos eles estavam longe de imaginar o que lhes reservava o futuro, uma vez que tudo irá ser bem diferente, ganhado a história, a partir daqui, contornos verdadeiramente rocambolescos.

> «Acertou de ventar uma tormenta grande, revolvendo as ondas como invejosas daquele desenvolto amor, com que logo se afastaram da terra (...) desviaram-se desse caminho, esperando ir tomar as derradeiras partes de França em Gasgonha, ou Espanha». (Frutuoso, 1968: 31)

O *topos* da tempestade não pode ser aqui ignorado, pois além de servir para por à prova as capacidades deste nosso herói, serve para atribuir ao *acaso* a descoberta da ilha. Por regra, depois da tempestade vem sempre a bonança. E assim foi. Passados alguns dias avistaram uma terra desconhecida, toda coberta de arvoredo, mas desabitada. Aí deitaram âncora numa grande enseada e desembarcaram.

> «(...) acharam em uma ponta de uma terra brava, toda coberta de arvoredo até ao mar, de que ficaram espantados e confusos: logo detrás da ponta viram uma enseada grande e, metendo-se nela, deitaram âncora, lançaram o batel fora, foram ver que terra era (...)». (Frutuoso, 1968: 31)

Ultrapassados os perigos do desembarque, logo se aperceberam de que a terra onde estavam não era habitada, pelo que «puseram em vontade de a pedirem aos reis de Espanha» (Frutuoso, 1968: 31). Entretanto, estando Ana d'Arfet combalida da longa viagem feita ao sabor das ondas e do vento, pediu ao seu amado que a levasse a terra para que assim pudesse «desmarear-se alguns dias do enjoo». Machim não tinha porque negar este pedido, pelo que resolveu que haviam de ficar ali alguns dias, para descansarem antes de prosseguirem viagem.

Eis que, na terceira noite, se levanta mais um tempestade e, estando eles ainda em terra, a nau soltou amarras e partiu, levando a maioria dos companheiros, que nada puderam fazer senão deixar-se arrastar.

> «Mas, como a fortuna corre com alguém não lhe dá vagar repouso, a terceira noite, depois que chegaram, levantou-se um vento tão forte sobre a terra, que a nau desamarrou (...)». (Frutuoso, 1968: 32)

Assim que amanheceu, os que tinham ficado na ilha, aperceberam-se de que a nau tinha desaparecido, «dando-se logo por perdidos e desesperados de mais poderem dali sair» (Frutuoso, 1968: 32). Perante isto, Ana d'Arfet entrou num tal desespero que nunca mais falou e morreu passados outros três dias. Machim, «vendo-se desterrado da sua pátria e seu amor morto na alheia», ficou desolado. Ainda que dominado pelas saudades da sua amada, manou sepultá-la e

> «(...) pôs-lhe uma cruz de pau à cabeceira e uma mesa ou campaã (sic) de pedra (...) e aos pés do crucifixo sobre ela, e aos pés do crucifixo pôs um letreiro em latim, em que contava todo o se tristíssimo sucesso e o que naquela viagem tão sem venera lhe tinha acontecido». (Frutuoso, 1968: 32)

De seguida, pediu aos poucos companheiros que tinham ficado na praia que partissem no pequeno barco a remos que lhes restava e que «fossem aonde a ventura os guiasse», já que ele queria morrer ali e ficar sepultado ao pé da sua amada, pois a vida já não lhe interessava. Os amigos ficaram com ele, sempre a tentar convencê-lo a partir também, mas, passados cinco dias, Machim morreu de desgostos, tanta era a saudade que sentia da sua amada. Os companheiros, cumprindo os desejos de Machim, enterraram-no junto a Ana d'Arfet. Posto isto, lá partiram eles à aventura, em demanda de outra terra.

Depois de alguns dias, acabaram por aportar, tal como os seus companheiros, «à costa de Berbéria», onde ficaram cativos, à semelhança do que acontecera com os outros:

> «Estes breves, momentâneos e curtos gostos têm as grandes e compridas esperanças do mundo, cujo costume, condição e natureza sempre foi e será descarregar com mui pouco ou nada a quem promete muito». (Frutuoso, 1968: 33)

Morto Machim, a narrativa de Gaspar Frutuoso prossegue, desta feita com os destinos dos seus companheiros, cativos que foram pelos mouros, levados depois para Marrocos. No cárcere contaram a sua história a um piloto espanhol, João de Amores[17], que, mais tarde, depois de libertado, há-de se servir dessa informação para não sofrer maus-tratos dos cristãos portugueses.

---

[17] Ao longo dos tempos, e com base nos estudos que se têm desenvolvido em torno dos textos que remetem para este facto, temos notado uma consistência entre a aventura de Machim e a descoberta de João

> "O piloto João Damores, como se viu em poder de cristãos, foi-se logo ao capitão e contou-lhe tudo o que tinha passado e sabido dos ingreses e da terra nova, que acharam, que podia pertencer a el-Rei de Portugal". (Frutuoso, 1968:36-37)

Depois de informado do sucedido, o Infante D. Henrique mandou que João Gonçalves Zarco «a fosse [a ilha da Madeira] descobrir com o piloto que tomara». A descrição prossegue e tomamos conhecimento do desembarque e da consequente estadia dos portugueses nas ilhas do Porto Santo e da Madeira.

Note-se que, tal como é frequente nas narrativas fundacionais haver uma aproximação de dois heróis de planos diferentes, também aqui Gaspar Frutuoso estabelece uma ligação entre a figura de Machim e a de João Gonçalves Zarco, desta feita por meio do piloto João Amores.

Machim na *História Insulana*

Na *História Insulana das Ilhas a Portugal Sujeitas*[18], o Padre António Cordeiro dedica alguns capítulos do seu escrito à história das ilhas da Madeira e do Porto Santo. Naturalmente que também este 'cronista' não deixou de parte o episódio de Machim e a sua relação com a descoberta da Madeira.

Assim sendo, muito à semelhança do enredo que nos é apresentado por Frutuoso, a relação entre Machim e Ana d'Arfet não era consentida pelos pais desta, pelo que os amantes se viram obrigados a fugir.

> «(...) havia nella [em Inglaterra] hum nobre Cavalleyro Inglez de alcunha chamado o Machim, que querendo casar com hũa nobre Dama Anna Arfet, & naõ querendo desta os parentes, se resolvérão ambos a passar a França (...)». (Cordeiro, 1981: 67)

Ao compararmos este texto com o das *Saudades da Terra*, facilmente notamos que aqui não temos um herói tão activo e estratega. Não tomamos conhecimento do plano de fuga e é de relance que tomamos conhecimento do motivo que leva os namorados ao exílio. A saída de Bristol numa nau sem mestre e sem qualquer tripulação terá sido ocasional? Ou terá sido preparada como o herói de Frutuoso? Não nos parece, já que os amantes, «nem esperando pelo Piloto, se entregárão ao mar» (Cordeiro, 1981: 67). E pouco mais além disso nos é dito.

Aqui não sabemos se Ana foi prometida a outro homem, aqui não temos grande descrição ou deambulação em torno da dimensão do *fogo do amor* que condiciona os ânimos de ambos. Apenas nos é dito o essencial, não havendo espaço para detalhes ou pormenores, pois o que interessa é relatar, mais adiante, os feitos dos capitães donatários das ilhas.

Ainda assim, o enredo, na sua essência, é muito semelhante ao que analisámos ainda há pouco. Também aqui temos presente o *topos* da *forte tempestade*, a força que se encarrega de levar Machim e Ana, juntamente com os seus companheiros que só "surgem" quando já estão perto de desembarcar, para «hũa ponta de terra» de onde sobressai uma "(...) fresca ribeyra (...) o que vendo a Dama Arfet, pedio

---

Gonçalves Zarco por intermédio do piloto castelhano João de Amores. Note-se que a disparidade de datas entre ambos os factos é um dos argumentos mais seguros na contestação da relação.

[18] CORDEIRO, Padre António. *História Insulana das Ilhas a Portugal sugeytas no oceano occidental*. Ed. fac-similada. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura. 1981. No Capítulo IV do Livro III, temos com algum detalhe o relato da viagem de Machim até à Madeira e a sua importância no âmbito da história do descobrimento da Ilha.

ao seu Machim que ao menos por dous dias a desembarcasse alli, para se desenjoar, & assim o fez Machim com outros fieis amigos que o acompanhavão (...).» (Cordeiro, 1981: 67).

Na terceira noite lá veio nova tempestade e lá se soltaram as amarras da nau, que partiu novamente sem rumo, deixando na ilha Machim, Ana e os companheiros que com eles tinham desembarcado. O desgosto deixou a jovem enamorada atónita, não sendo capaz de «dizer mais palavra algũa, e dentro de tres dias expirou» (Cordeiro, 1981: 67).

De seguida, Machim, ainda que abalado com a morte da amada, tratou de a sepultar e «voltando-se logo aos companheyros, lhes rogou instantemente, que (...) se fossem seguindo a ventura, que elle alli ficaria atè morrer» (Cordeiro, 1981: 67). Tendo eles recusado, acabariam por assistir, cinco dias depois, à morte do inglês.

E lá partiram os companheiros, não sem antes terem sepultado Machim ao lado da sua amada, pondo-lhe na cabeceira da campa uma cruz de pau, onde «escrevèrão o fim do lastimoso sucesso» (Cordeiro, 1981: 67).

Uma grande diferença que nos é apresentada pelo Padre António Cordeiro prende-se com o barco que os companheiros de Machim usaram para abandonar a ilha da Madeira, já que o autor faz referência a uma variante da história, a qual dizia que eles teriam construído o seu próprio barco com os grandes troncos que na ilha abundavam, em vez de seguirem viagem com o batel em que teriam feito o transbordo da nau para terra.

> «e entregarem ao mar; & com effeyto em o batel que tinha ficado do navio, ou (como dizem outros) em huma canòa que fizèrão do tronco de huma grande arvore, se mettèrão todos, & deyxando a Ilha, forão em poucos dias dar na costa de Berberi, aonde, sendo cativos, forão levados a Marrocos.» (Cordeiro, 1981: 68)

Ainda assim, o destino foi o mesmo: nas terras dos mouros, encontraram também cativos os companheiros que alguns dias antes tinham sido levados pela tempestade. Repete-se, aqui, o episódio do piloto espanhol João de Amores já descrito por Gaspar Frutuoso. É merecedor de nota o facto de ser dada mais importância, no texto da *História Insulana*, a esta última parte da história do que propriamente à aventura de Machim.

Machim no *Auto da Lenda*

João de Brito Câmara, no seu *Auto da Lenda*[19], uma composição em verso publicada em 1943, apresenta-nos uma versão dramatizada do episódio de Machim e a sua relação com o descobrimento da Madeira.

Como o próprio autor diz, aqui temos a «escrição poética da lenda que se conta dos amores de Ana d'Arfet e Machim que, em remotos tempos, desgarrados com tormenta foram ter à Ilha da Madeira» Estamos, pois, diante de uma composição em tudo diferente das anteriores, ainda que sujeita ao mesmo tema. Na descrição idílica que João de Brito faz da ilha, vemos as fadas misturem-se com as sereias da mesma forma que o mar se mistura com a terra.

Dividido que está em onze cantos, precedido de uma dedicatória e de uma 'explicação' da lenda, que serve, de resto como mote, este texto assenta, sobretudo, na estada de Machim e Ana d'Arfet na ilha da Madeira. Aqui, não temos a descrição

[19] CÂMARA, 1943.

dos antecedentes, não sabemos o que os levou a abandonar a sua terra natal. Apenas conhecemos o grande amor que os une.

Ao contrário do que acontecia nos textos que acabamos de referir, no *Auto da Lenda* temos uma versão mais romanceada do episódio, onde o amor é a força motriz dos acontecimentos e onde os amantes não parecem ter grandes preocupações. Mas os traços gerais estão lá, mas o que importa é falar do amor, do sofrimento que o mesmo causa. Nota-se, já, que há uma entidade ou força que comanda ou traça o caminho que o herói deverá seguir e ao qual ele não poderá fugir.

Depois dos muitos perigos por que passaram no mar, ainda que não tenhamos o *topos* da tempestade explícito, poderemos deduzir que o mar estava alteroso, pelo que não terá sido uma viagem fácil até que encontraram terra, onde as montanhas pareceram-lhes «como seios de donzelas / Pedindo beijos do céu» (Câmara, 1943: 39).

> «Era a dúvida, a incerteza:
> Céu, terra e mar, na mistura
> Do que teem de beleza,
> Do que exprimem de ternura.
>
> Nesta alvorada que abriu
> Um Éden de par em par,
> Outro dilúculo sorriu
> Com Ana no despertar.»
> (Câmara, 1943: 39)

Após o desembarque, os jovens amantes logo se deslumbram com o que encontram. Tratando de desfrutar daquilo que os rodeia vão contactando com o meio ambiente que os envolve e, à medida que vão percorrendo a baía em que desembarcaram, assistimos a uma descrição de um verdadeiro quadro edílico. Correndo de um lado para outro, banhando-se nas águas da ribeira ou do mar, o casal vai viver momentos de muita alegria e felicidade, momentos esses que são vividos também pelas árvores, pelas flores, pelas aves e, de resto, por toda a natureza que «canta em uníssono».

> «Tudo nos prende e detém,
> tudo brilha, num sorriso!
> Se não é terra, meu Bem,
> É decerto o Paraíso!
> (...)
> Chegámos! Que visão bela!
> Parece que sonho ainda;
> Terra – lábios de donzela:
> Ides beijar a mais linda!
> (...)
> – Bebe amor, bebe vertigem,
> Pra que o céu não fuja e core
> Quando a linda terra virgem
> Noutra virgem se desflore.»
> (Câmara, 1943: 43 e 47)

Descrevendo a união dos amantes, o autor não hesita em fazê-la coincidir com a junção dos diferentes elementos da natureza, numa verdadeira simbiose da

comunhão, da satisfação e do regozijo, havendo, por diversas vezes, uma aproximação desses mesmos elementos a parte do corpo da donzela.

«E na febril culminância
Da rubra e sedosa unção
Houve só lábios, só ânsia,
Torrentes de convulsão.
(...)
– Depois de tanto sofrer,
Depois de tantos reveses,
Não se pode olhar e crer
Em tal oferta dos deuses;»
(Câmara, 1943: 51 e 56)

Aqui e ali afloram os efeitos novelísticos do discurso de Machim ou da própria Ana, imbuídos que estão de todos os artifícios literários que o tema do amor exige. Os presságios surgem e havia que cumprir o Destino, aqui sim, uma figura actuante. E estavam ambos encaminhados para um trágico fim.

«– Amor, pra que fui soltar
Teu casto e prudente véu?
Já te osculou Terra e Mar,
Não te queira, agora, o Céu...»
(Câmara, 1943: 65)

Entretanto, aventuram-se os amantes na exploração do meio ambiente que os rodeia e deparam-se com uma verdadeira riqueza natural, e apercebem-se de que estavam, realmente numa ilha. Aqui, a ilha, não pode deixar de ser entendida enquanto símbolo de isolamento, de solidão e de morte, ainda mais, na sequência dos presságios funestos que Machim tivera. E aos poucos o amor e a morte unem-se numa dolorosa amálgama.

Temos de ter sempre presente que a uma ilha só se chega depois de uma viagem, pelo que o *topos* da viagem presente em todos os textos onde encontramos o episódio de Machim, de uma forma ou de outra, incluem-na.

Tal como nos textos já abordados, temos, aqui, alguns traços suaves das fantasiosas narrativas de viagens. Não temos os monstros e as figuras tenebrosas que povoam o mundo desconhecido, mas temos, ainda assim, a natureza que amedronta, temos a escuridão de alguns locais que deixam os amantes com medo.

«– Meu amor, que nunca importe
O que está pra suceder:
O pensamento da morte
Tortura mais que morrer;

Pensa no fogo bem-dito
Que eu te dou e tu me dás,
Que o amor fica infinito
Como a estrela que serás...»
(Câmara, 1943: 90)

Rapidamente o sol se põe e a noite cai sobre a ilha. Tudo acontece durante um único dia, ao contrário dos outros textos em que a condensação temporal não é

tão grande. E depois de um dia tão cansativo, os amantes adormecem olhando as estrelas.

«Quando as suas se fundiram
– Terra e lua, num abraço –
Dos olhos de Ana partiram
Ânsias de luz e de espaço;
(...)
Só Machim – artes do mar! –
Não pressentira o momento
Em que uma estrela a voar
Deslumbrara o Firmamento...
(...)
Quando, por fim, a alvorada
Descerrou dourado véu,
Era já bem sua amada
Que lhe sorria do céu...
(...)
Foi assim a doce morte
Que levou Ana a sorrir:
Um luar mais puro e forte
E uma estrela a fugir...»
(Câmara, 1943: 96 e 97)

Morria, assim, Ana d'Arfet. Sem grande motivo e sem razão aparente. Apenas porque tinha de cumprir o destino. Machim, ao aperceber-se, chorou. E com ele chorou, também, toda a natureza. Ainda assim, enterrou a amada e colocou-lhe uma cruz na encimada da campa.

Em jeito de tragédia grega, também aqui temos um coro. Unem-se as flores e os montes, as ondas do mar, as aves e as fontes. Todos querem saber que fim levou a amada. Mas nada havia a fazer. Já ninguém podia aliviar a dor de Machim. Foram quatro dias e três noites de constante pranto.

«Té que a tristeza – sua aia
Quatro dias, lado a lado,
Quis levá-lo junto à praia
Onde Ana tinha saltado.»
(Câmara, 1943: 107)

Aí Machim irá dirigir aos diferentes elementos da natureza, em jeito de despedida, as suas derradeiras palavras. Já nada o prendia ali, já nada o cativava. De seguida, o poeta, querendo, provavelmente, unir, também ele, os dois 'heróis' ligados ao descobrimento da Madeira, faz aparecer, no mar, um outro marinheiro.

Repare-se que não deixa de ser curioso que aqui esteja bem patente a ideia de que, apesar de Machim ter chegado à Madeira antes de João Gonçalves Zarco, é este último quem figura como sendo o pioneiro em tal feito. Há, também, uma clara alusão ao Infante D. Henrique, o mentor da política dos Descobrimentos.

«O Nauta, era o Poeta sonhador
Em busca duma terra feiticeira
Que, nos desígnios, fosse a luz primeira
Da chama que era um Povo, abrindo em flor.

O Nauta, era o sonhar d'Outro Maior,
O próprio sonho ardendo na fogueira
Que não sucumbe à hora derradeira
Por ter da Eternidade igual fulgor.

Lançando à treva, o rosto confiante
Vivia a ânsia d'O que lá distante
Soprava o fogo duma grande ideia;

E, deslumbrado em verde maravilha,
Corporizou-Lhe a esperança – a linda Ilha
Começo dum assombro e da Epopeia!»
(Câmara, 1943: 122 e 123)

Temos, pois, aqui, a alusão clara aos Descobrimentos Portugueses. Conforme já referimos, tanto em relação ao texto de Gaspar Frutuoso, como em relação ao do Padre António Cordeiro, há por parte do autor João Brito Câmara a preocupação de aproximar e, até, unir aquilo que era tido por histórico – a chegada de João Gonçalves Zarco – e a matéria que comummente é atribuída ao campo lendário – o episódio de Machim. E reforce-se a ideia de que este gesto é muito comum em narrativas de tipo fundacionais.

Desta feita, é notório que no texto do *Auto da Lenda* temos, sem dúvida, uma versão mais romanceada da aventura e Machim, mas que ainda assim não põe de parte elementos fundamentais, como sejam a viagem, a tempestade, a beleza natural da ilha, entre outros.

De salientar que aqui não temos referência ao motivo que levou os amantes a terem de fazer a tal viagem, não sabemos o que se passou antes. Sabemos sim que estamos perante um casal cuja paixão é capaz de apaziguar as ondas e de fazer cantar a natureza. Ao contrário dos outros textos, eles vinham sós, e talvez por isso seja introduzida directamente a figura do "outro Nauta", de forma a ligar os tais diferentes níveis da história.

Três textos, um paradigma

Tal como podemos constatar, a partir dos traços gerais que acabamos de delinear a propósito da forma como é abordada e descrita a figura de Machim e a sua "aventura" por cada um destes três autores, há elementos que estão sempre presentes quando abordamos o episódio do cavaleiro inglês e da sua amada que, depois de desembarcarem na Madeira, acabariam por ali morrer.

Nota-se, pois, da parte de cada um deles, um grande esforço para conseguirem mostrar alguma originalidade, ao mesmo tempo que procuram veicular um mesmo arquétipo, ou seja, procuram obedecer a um mesmo paradigma.

Numa primeira abordagem, salta-nos à vista que cada uma das versões aqui apresentadas, bem como outras que ficaram de fora deste breve estudo, subordinam o episódio dos amores no jovem casal inglês à historicidade das grandes façanhas dos Descobrimentos Portugueses, donde resulta toda uma organização estrutural que tem consequências expressivas na interpretação e significado de todo o episódio.

Ainda que anteriormente tenhamos dito que iríamos interpretar cada um dos textos como texto literário, o certo é que não podemos esquecer de que os dois primeiros têm um carácter eminentemente histórico, enquanto o último apresenta-se como uma dramatização poética, por si só bastante mais romanceada. Ainda assim, a

situação das personagens e a intriga que em torno delas se constrói encontram-se num patamar de importância superior ao do nível da historicidade ou não do episódio.

Em cada um dos textos, o espaço dedicado a Machim é diferente e variável. Se no caso do *Auto da Lenda* temos um texto dedicado exclusivamente ao par amoroso, já nos outros dois textos temos muitos outros assuntos a serem tratados, sendo que nestes o episódio de Machim se insere sempre no relato dos Descobrimentos dos portugueses além-mar.

Note-se que, principalmente os dois primeiros textos obedecem a uma mesma estrutura, valorizando componentes figurativo-discursivas muito semelhantes, componentes essas que fazem com que a lenda continue a ter tão grande impacto no imaginário individual e colectivo.

Regra geral todos os textos que se debruçam sobre esta lenda, e na sequência do seguimento de um mesmo paradigma, têm as mesmas 'cenas' apresentadas, mais ou menos, pela mesma ordem[20]. Começam com uma pequena introdução, onde se relata, com mais ou menos pormenor, a situação insustentável em que vive o par amoroso, subjugado às imposições da sociedade inglesa trecentista, com especial referência à diferença de estatuto social que existe entre eles. Segue-se uma fuga de barco, alguns dias de navegação à deriva, antes de chegarem a uma ilha desconhecida, e os perigos causados por uma forte tempestade. Logo depois temos o desembarque na ilha e algumas notas sobre aquilo que encontram. Depois é-nos relatada a morte da amada, a morte de Machim e a saída dos seus companheiros da ilha.

E, consoante os textos, é dado uma maior ou menos destaque ao percurso deste e a sua chegada a uma terra desconhecida, trampolim para que o caso amoroso dos ingleses e as rotas seguidas para chegarem a ilha sejam relatados aos portugueses.

Um outro aspecto comum aos textos aqui tidos em linha de conta é a riqueza natural da ilha e a sua descrição, que no texto de João de João de Brito Câmara ganha uma grande exuberância e engrandecimento. O muito arvoredo, a presença das aves e a *ribeira de boa água* são argumentos que favorecem a visão paradisíaca que se tem da Madeira e ao mesmo tempo corroboram o estado desabitado em que a ilha se encontra.

Saliente-se que, do ponto de vista da posse da terra ou da revindicação dessa mesma posse, a Madeira poucas vezes desperta o interesse dos amantes ou dos seus companheiros de viagem, ainda que no texto de Gaspar Frutuoso, quando os amantes se apercebem de que a terra estava desabitada e era desconhecida, *puseram em vontade de a pedirem aos reis de Espanha* e nunca a Portugal.

Mas, à parte tudo isto, podemos dizer que qualquer uma destas descrições do episódio assenta nos dois pólos que norteiam o imaginário humano: o amor e morte. Temos um casal que incendiado pelo amor acabará por sucumbir por causa desse mesmo amor – morte por amor – à semelhança do que aconteceu com Tristão e Isolda.

O conflito entre amor e poder, a fuga, a aventura e o sofrimento são, pois, características comuns aos três textos, ainda que o texto de João Brito Câmara não as apresente a todas declaradamente. Não podemos, também, deixar de estabelecer uma espécie de paralelo entre a essência do episódio e os grandes amores medievais, imbuídos que estão de um nível figurativo muito acentuado.

---

[20] Se quisermos um contraponto, ou seja, um texto onde a ordem dos episódios apresentados surja um pouco diferente da que vamos descrever, basta olharmos para a *Isulana,* de Manuel Tomás e atentar no tratamento que este dá ao episódio de Machim.

Aqui, ganham uma força simbólica variável a viagem (por mar), a travessia das águas, a necessária tempestade, a ilha como local ameno e paradisíaco ou, até mesmo, a árvore e a natureza como local acolhedor.

E ainda que em Machim não tenhamos um herói descrito à boa maneira épica tal como o assunto poderia exigir, não podemos negar que a forma como se organiza a sua aventura lhe confere uma natureza mítica, que esbarra na tão conhecida configuração celta ou bretã. Talvez por isso João David Pinto Correia defenda que:

> «com ela [a história de Machim], e esta é também a sua dimensão fundadora, a Madeira e as suas gentes entram, no que respeita à parte mais genuína das suas crenças e mesmo vivências, no mundo do fantástico bretão ou arturiano, esse mesmo que também envolve e ainda justifica a lenda de D. Sebastião ou da ilha de Arguim» (Correia, 1993: 206).

Podemos, pois, concluir que os três textos em questão apresentam um conjunto de fundamentos, que além de contribuírem para a aceitabilidade ou não de tal versão, são a prova de que de autor em autor o episódio de Machim se foi apresentando descrito com muitas variantes, quer nas circunstâncias de tempo e de lugar e nos episódios que se mencionam, quer no número e nome das personagens, como João de Amores, por exemplo.

É de salientar que podemos contrapor estes textos a outros que tentam se impor como mais correctos e verdadeiros, negando o fazer e o existir de Machim, procurando oferecer outros significados aos acontecimentos e situações envolventes. Ainda, essa não é a regra, e se fosse, procuraríamos sempre a excepção. A existência de relatos fundacionais na história regional madeirense funciona, pois, como tentativa de encontrar uma unidade, uma única origem para os Descobrimentos nos seus diferentes aspectos, estabelecendo um efeito de homogeneização dos factos. Esse efeito procura estabelecer unidades e negar diferenças.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland (1981). *L'analyse structurale du récit*. Paris. Seuil.

_____(1984). *Literatura e realidade*. Lisboa. Dom Quixote.

CÂMARA, João de Brito (). *Auto da Lenda*. Funchal. Câmara Municipal do Funchal.

CORDEIRO, Padre António (1943). *História Insulana das Ilhas a Portugal sugeytas no oceano occidental*. Ed. fac-similada. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

CORREIA. João David Pinto (1993). "Da História à Literatura – ainda o descobrimento da Madeira". In. AAVV. *Actas III Colóquio Internacional de História da* Madeira. Funchal. Centro de Estudos de história do Atlântico. pp. 201-206.

CORTESÃO, Armando (1973). "A História do Descobrimento das Ilhas da Madeira por Roberto Machim em fins do século XIV". In. *Revista da Universidade de Coimbra*. Vol. XXIII. Coimbra. Imprensa de Coimbra. pp. 305-317.

COSTA, José Pereira da (introdução e notas) (1998). *Códice de Valentim Fernandes*. [Lisboa]. Academia Portuguesa de História.

DELGADO, Juan Alvarez (1961). "El episodio de Juan Machin en la Madera". in. *Das Artes e da História da Madeira*. n.º 31. Funchal. pp. 41-52.

DELPECH, François (1989). "La légende: refléxions sur un colloque et notes pour un discours de la méthode". In. ÉTIENVRE, Jean-Pierre (Coord.). *La Légende. Anthropologie, Histoire, Littérature. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez*. Madrid. Universidad Compultense – Casa de Velásquez. pp. 291-305.

DIAS, J. S. da Silva (1982). *Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*. Lisboa. Editorial Presença.

FERREIRA, Padre Manuel Juvenal Pita (1957). *Notas para a História da Ilha da Madeira*. I Volume. Funchal. [edição do autor].

_____(1957). "O caso de Machim à face dos documentos". in. *Das Artes e da História da Madeira*. nºs 25, 26 e 27. Funchal. pp. 2-11; 9-23; 17-33.

FREITAS, João de (1991). *Quando foi descoberta a Madeira? – Resenha histórica*. Lisboa. Imprensa Libanio da Silva.

FRUTUOSO, Gaspar (1968). *Livro Segundo das Saudadas da Terra*. Ponta Delgada. Instituto Cultural de Ponta Delgada.

_____(1873). *Saudades da Terra: história das Ilhas do Porto Sancto, Madeira, Desertas e Selvagens: manucripto do século XVI*. Notas de Álvaro Rodrigues de Azevedo. Funchal. Typ. Funchalense.

GALVÃO, António (1989). *Tratado dos Descobrimentos*. Col. "Biblioteca da Expansão Portuguesa". Lisboa. Publicações Alfa.

LEITE, Jerónimo Dias. *Descobrimento da Ilha da Madeira*. Col. "Biblioteca da Expansão Portuguesa". Lisboa. Publicações Alfa. 1989.

MELO, D. Francisco Manuel de (1975). *Descobrimento da Ilha da Madeira – Ano 1420: Epanáfora Amorosa*. Texto crítico de José Manuel de Castro. [Lisboa]. [edição do autor].

PEREIRA, Gabriel (s.d.). "As ilhas do Atlântico: Chronicas de Valentim Fernandes, allemão". *Revista Portugueza Colonial e Marítima*. Separatas n.º 32 e 36. Lisboa. Livraria Ferin.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (2002). *Dicionário de Narratologia*. 7.ª edição. Coimbra. Livraria Almedina.

RODRIGUES, António Gonçalves (1935). *D. Francisco Manuel de Melo e o descobrimento da Madeira (Lenda de Machin)*. Lisboa. Edições Bíblion.

SILVA, P. Fernando A. Da e Carlos A. MENEZES (1989). *Elucidário Madeirense*. 3 Volumes. Funchal. DRAC.

VIEIRA, Alberto e Luís de ALBUQUERQUE (1987). *O Arquipélago da Madeira no século XV*. [Funchal]. Centro de Estudos de História do Atlântico.

De ilha em ilha

Maria de Lourdes Pereira
Universidade das Ilhas Baleares

Palavras-chave: Ilha, Insularidade, Herberto Helder, João de Melo, Edmundo de Bettencourt
Resumo: No panorama da literatura portuguesa contemporânea torna-se pertinente escutar o filão insular ditado pelas vozes de autores como Antero, Herberto Hélder ou João de Melo, cuja obra jamais esquivará o porto de abrigo insular a que a sua sensibilidade e a sua percepção da realidade se mantêm ancoradas. Desde a ilha se empreende a viagem em busca de uma afirmação cultural moderna e, implicitamente, universal o que nos leva a interrogar-nos sobre a possibilidade de *o cantinho à beira-mar plantado* não ser, afinal, mais uma ilha do Atlântico. Urge então seguir a viagem em busca de uma plataforma continental, arrastando novas vozes e novas sensibilidades que nos permitam interpretar essa reciprocidade, de modo a que Portugal possa ir ao encontro de uma cultura mais universal e reclamar, assim, a sua presença num mundo moderno.

O mar foi sempre a via privilegiada de expansão, de desenvolvimento e de auto-afirmação para todos os países da Europa, e do mundo em geral, mas Portugal foi construindo uma relação que se tornaria absolutamente vital e que lhe alimentaria o corpo e a alma; o mar tem sido ao longo dos tempos a verdadeira seiva da nossa cultura e da nossa identidade. A história, a tradição, a política e a economia, foram-se encarregando de moldar Portugal como um país essencialmente litoral e muito pouco continental; um país que nasce no interior, mas que dele tenta escapar em direcção ao mar, em busca de um horizonte que só o oceano lhe pode proporcionar.

Já na literatura galaico-portuguesa o mar, mais que um cenário, se converte no confidente dos dramas íntimos das moças enamoradas e esse *verde pino,* plantado por D. Dinis, embarcará posteriormente rumo a novos mundos porque, de acordo com Fernando Pessoa, "o plantador de naus a haver"[1] é afinal o criador da matéria prima dos Descobrimentos, o nosso primeiro rei *Descobridor*. Será efectivamente com as descobertas que Portugal e o mar assumem uma relação de simbiose perfeita porque se é verdade que esse mar nos impõe sofrimentos, esforços e partidas, é também ele que nos consente a fama e a glória porque, como Pessoa tão bem soube expressar, "Deus ao mar o perigo e o abismo deu / Mas nele é que espelhou o céu."[2]

Ao longo dos séculos Portugal adoptou indiscutivelmente um perfil esfíngico, o do olhar inscrito no rosto da velha dama europeia, mas foi descuidando o corpo em que assenta esse rosto[3]. A nação foi-se consolidando entre um estado de permanente

---

[1] in "D. Dinis", *Mensagem*, p.31
[2] In "Mar Português", *Mensagem*, p.70
[3] Obviamente que aproveitámos o ensejo para nos imiscuirmos no diálogo já estabelecido entre os versos de Pessoa (O Dos Castelos" in *Mensagem*, p.21) e a gravura de Almada Negreiros:

> A Europa jaz, posta nos cotovelos:
> De oriente a Ocidente jaz, fitando,
> (...)
> Fita com olhar 'sfíngico e fatal,
> O Ocidente, futuro do passado.
> O rosto com que fita é Portugal.

vigia perante o inimigo infiel, por um lado, e a ameaça do poder de Castela, por outro, o que fez com que o Atlântico se tornasse no verdadeiro espaço vital da nação; só ele nos permitiria fortalecer a nossa identidade e continuar a crescer, à custa de muitos mares trilhar e da conquista desses territórios ultramarinos espalhados pelo mundo fora, esses mesmos por quem o Estado novo zelará, posteriormente, de um modo escrupuloso.

Esta conjuntura terminou por ser a responsável de que o litoral acabasse por atrair uma importante densidade populacional, em detrimento do interior, provocando assim enormes desequilíbrios que fariam com que Portugal viesse a assumir o perfil de uma plataforma periférica e, de certa forma, desligada do velho continente; um perfil que poderia ter sido bastante mais producente caso se tivesse sabido encontrar um ponto de equilíbrio e de entendimento com um tempo e um espaço universais, em vez de se enveredar por uma atitude que se poderia traduzir no tão pletórico *orgulhosamente sós*[4]. Mas esse equilíbrio tem sido efectivamente a mira que tem guiado o labor dos homens de letras que ao longo dos últimos séculos têm vindo a lutar contra esse isolamento a que Portugal se tem visto confinado.

Tendo em conta que a literatura portuguesa soube sistematizar e enriquecer-se a partir da diversidade, não nos cabe defender aqui a existência de uma literatura especificamente insular ou continental, mas tal não nos impede de considerar que o filão insular tem sabido contribuir para o enriquecimento da literatura nacional, assumindo o seu protagonismo nos momentos mais oportunos da nossa história. Uma breve viagem pela obra de alguns autores insulares complementará a mencionada perspectiva de uniformidade e de coesão do panorama literário português, enriquecendo-o com uma vasta multiplicidade de perspectivas e de estéticas, e esquivando uma óptica separatista. A sensibilidade insular promoverá um reencontro de vozes em que emergem cumplicidades de aquém e além-mar, o que nos impele a interrogar-nos sobre a possibilidade de o *cantinho à beira-mar plantado* não ser, afinal, mais uma ilha *plantada* num arquipélago do Atlântico, e onde as reciprocidades se estabelecem em função de uma linha de universalidade e de modernidade. Se reflectirmos sobre o conceito de ilha enquanto um território cujos horizontes se perspectivam sempre no mar surge-nos imediatamente essa dúvida; de se Portugal continental não constitui afinal uma ilha mais de um vasto arquipélago que se expandiu por quatro continentes, tal como o aponta Eduardo Lourenço:

> Na extrema Europa, e a braços com o inimigo muçulmano, por mais estranho que pareça, o Portugal medieval foi "mais europeu" e sobretudo "menos ilha" do que o será e se sentirá depois. Ilha simbólica, entenda-se, mas é isso que importa.[5]

Para compreender *isso que importa*, elegemos como exemplos quatro autores insulares que, independentemente de épocas ou estilos, souberam utilizar a língua com enorme propriedade, ao mesmo tempo que se tornaram em vozes fundamentais do pensamento moderno português. Embarcaremos então na leitura de autores como os madeirenses Edmundo de Bettencourt, Herberto Hélder e os açorianos Antero de

---

[4] Expressão proferida por Oliveira Salazar a 18 de Fevereiro de 1965, a propósito do seu empenho em manter a luta em África, contra todos os pareceres internacionais, e que acabaria por definir a situação em que Portugal se encontrava no mundo.

[5] In *Portugal como destino*, p.15.

Quental e João de Melo. Este último incita-nos à discussão, repensando precisamente na simbologia de Ilha:

> De que falamos nós, quando falamos de ilhas? Creio que de formas. Das belas estranhas formas que elas nos sugerem ao olhar. Sempre que as vemos no mapa, não são mais do que corpos fixos, sem nenhum fogo na alma; corpos em deriva nas voltas, volutas e luxúrias do mar. Mas quando olhamos de uma ilha para a outra, essa nova perspectiva representa também uma mudança na alma e na forma das ilhas.[6]

A partir de um ponto de vista distinto, a perspectiva insular obrigar-nos-á a repensar a nossa circunstância de modo a podermos definir melhor o nosso perfil, mas também nos ajudará a desvendar esse mistério que cada ilha encerra e que, aludindo à citação anterior, seria precisamente a forma e a alma de Portugal, uma síntese perfeita entre o corpo e o espírito.

Para estes autores insulares o mar é obviamente um elemento essencial, seja como confidente, como interlocutor, ou como cúmplice de um destino e de uma vida de aventura e de vontade de conhecer um mundo mais vasto a que só o mar pode levar, evocando toda uma tradição humanista inerente á nossa identidade enquanto portugueses. Na poesia de Herberto Hélder presenciamos um fluir contínuo de fluxos vitais que fremem, evocando a força das ondas, como símbolo de vida e de dinamismo, e em constante diálogo com uma nova melodia inaugurada pelo eco do movimento rítmico e harmonioso da poesia de Edmundo de Bettencourt, em que os elementos naturais se metamorfoseiam para traduzir a subjectividade dessa viagem iniciática em que o Eu embarcou:

> O luar ondula
> Fluindo e refluindo
> Para não acabar a maré cheia
> Nesta praia onde
> Imponderável em me encontre indo[7]

Como força dinâmica e evolutiva, o mar aberto terá sempre como referente o espaço da ilha; onde o passado e o futuro vivem em permanente diálogo. Na ilha permanecem as raízes de uma identidade que, longe de se romperem, se revigoram, à medida que se vai adquirindo uma maior consciência do mundo que nos rodeia. À ilha se há-de regressar como compromisso com um tempo e um lugar e ela será sempre o porto de abrigo de que todos necessitamos e ao qual desejamos voltar, e será nela que nos cumpriremos:

> Ah, quando será outro este jardim,
> Onde todo o movimento de princípio
> Só no regresso encontra fim?[8]

É esse mar que engendra o sentimento essencial e emblemático da identidade portuguesa que é sem dúvida a Saudade, e que, à semelhança do mar que embala a ilha, nos ampara e reconforta e por isso mesmo se define como um sentimento doce

---

[6] In *Açores o Segredo das Ilhas*, p.1
[7] In *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, P.116
[8] Idem, p.197.

e amargo, tão ambíguo como um *contentamento descontente*. A Saudade irmana o poeta com as ondas porque delas brota a força que o estimula, num movimento cadenciado, mesmo que entre onda e onda se cavem profundos sulcos. Lemos em Edmundo de Bettencourt:

> Eis de novo a saudade;
> – Terna prisão,
> tentação
> do meu sonho imortal de liberdade![9]

Também Antero de Quental partilhava dessa sensibilidade, por isso escrevia desde Coimbra à sua mãe, *Nós os ilhéus somos como os Corsos; nada há que nos esqueça – o bom e o mau,*[10] ilustrando depois esse sentimento com um soneto onde afirma:

> Eu sou bem como a flor que não descerra
> Em clima alheio. Que importam teus encantos?
> Não és, terra do exílio a minha terra![11]

E é precisamente a memória, o que conhecemos, aquilo que nos confere uma identidade única e nos provoca essa Saudade. Mas, apesar dessa sensação de falta e de *exílio*, é simultaneamente o conhecimento o que impele o viajante a seguir o caminho da aventura, com a fé de que um dia poderá regressar a essa ilha para se recompor das tribulações da viagem, mas realizado e com a consciência de que não morreu pelo caminho. Em Herberto Helder aprendemos que o destino do Homem se cumpre ou morrendo pelas guerras, como o seu pai, ou regressando a casa, como o seu avô; por isso mesmo, como última tarefa, resta construir a casa "na outra costa da ilha, defronte fica o mar*"* para aí poder regressar e, à semelhança da sua avó, recuperar esse espaço onde os rituais fazem sentido e onde se poderá reencontrar com a sua natureza íntegra e genuína.[12] Torna-se então primordial assumir que essa Saudade, numa linha pessoana, jamais se poderá tornar passiva ou contemplativa porque, ao mesmo tempo que se alimenta dessa veemência que o prende às origens, para regressar, para cumprir o seu destino, o Homem necessita de criar, de construir, de se realizar, e isso só será possível mediante uma atitude voluntariosa, empreendedora e de constante indagação. Estes autores constituem um claro exemplo dessa atitude, sendo precisamente a necessidade de uma formação mais vasta o que os motiva a empreender a viagem *mar afora* rumo a um continente. A viagem adquire então uma dupla simbologia: por um lado vemos nela a viagem iniciática que, alimentando-se dessa *Saudade dinâmica*, lhes permitirá forjar uma identidade própria, ao mesmo tempo que vão adquirindo uma maior consciencialização sobre o seu lugar no mundo; por outro lado, essa viagem permite-nos descobrir uma nova insularidade posto que Portugal continental passará a constituir uma nova ilha no seio dessa universalidade buscada, pelo que se converterá numa nova etapa da viagem, numa nova partida.

Como mentor da geração de 70, Antero sairá da sua ilha para se formar numa cidade em que as ideias brotavam e fluíam ao sabor dos ímpetos estudantis, aí aprenderá a reconhecer a urgência de empreender o caminho do reencontro de Portugal com

---

[9] *Idem*, p.27
[10] In *Cartas I*, p.18.
[11] *Idem*, p.19.
[12] Fazemos aqui alusão a "Equação" e " o Quarto" in *Os Passos em Volta*, P.135-139 e p.143-147.

a cultura europeia, e que deveria assentar numa profunda revolução cultural que nos permitisse interpretar, e não só traduzir, os novos tempos. Pela primeira vez, temos uma imagem de Portugal desde fora, e não desde dentro, como até então se vinha fazendo. Quando Antero se empenha em colocar Portugal no caminho da Modernidade, é perfeitamente consciente da necessidade de contrariar essa postura de costas para a Europa, e por isso se compromete não só com a leitura das novas vozes que chegam da Europa, mas também com as novas atitudes que a vida reclama e por isso cruza continentes e vive na sua própria pele a experiência de ser um operário.

Como um atento discípulo da mensagem de modernidade que Antero nos deixara, Herberto Hélder reivindica igualmente essa necessidade de viajar pelo mundo fora como processo de crescimento interior; conhecer para, no regresso, poder traçar uma nova perspectiva sobre o que nos circunda:

> Aos vinte e cinco anos fui viajar. Estive em muitos países. Vivi alguns anos em várias das maiores cidades do mundo. Valeu a pena. Não há raças nem países. O homem é estúpido. E precisa que o amem, precisa amar. (…) Depois vim para a ilha. [13]

Ao longo dessa viagem o poeta irá recolhendo tradições e testemunhos que lhe servirão para enriquecer e reorganizar a sua própria cultura. Na sua obra, e até na recuperação da voz de outras literaturas como em O *Bebedor Nocturno, poemas mudados para português* ou *As Magias*, dispomos de claros exemplos de como, através da palavra, desse verbo genesíaco, o poema é capaz de transportar o espírito que confere à poesia um pendor universal, sendo essa mesma universalidade a que permitirá ao poeta renovar a tradição a partir da sua própria, herdada do passado.

> "Transforma-se o amador na coisa amada" com seu
> feroz sorriso, os dentes,
> (…)
> Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
> E a coisa amada é uma baía estanque.
> (…)[14]

Na poesia de Edmundo de Bettencourt, contrário a escolas ou movimentos, é ainda esse trabalho de recuperação que lhe conferirá a sua modernidade, mediante uma linguagem cuidada e depurada, de acordo com a sensibilidade de um novo tempo. Seduzidos por um cuidado jogo de sinestesias, não podemos deixar de pensar que terá compartido mestre com Álvaro de Campos, ao escutar nos seus versos o eco dessa linhagem inaugurada por Cesário Verde, mas Bettencourt consegue que a palavra empreenda um novo rumo em busca de um sentido distinto, e isso só a analogia lho poderá proporcionar:

> Uma faca de seda vem cortar a atmosfera das lâmpadas
> Eléctricas.
> Pela vertente anil da noite rolam cabeças que se apagam.
> Mãos de névoa, à espera na manhã, as desfazem em
> Geada.
> Atmosfera natural de frio.
> (….)[15]

---

[13] In *Os Passos em Volta*, P.145.
[14] "Tríptico" in *Poesia Toda*, P.12
[15] *Op. Cit*. P.158

De um modo geral, e salvo se recorrermos a dados biográficos, na obra destes autores a ilha adquire contornos bastante universais, sem um espaço geográfico determinado, apenas com algumas alusões relativas à natureza própria de uma ilha atlântica e de origem vulcânica, reforçando assim uma carga alegórica inerente ao conceito de ilha. Graças a esta liberdade, a par da ideia de regresso, de abrigo, encontramos igualmente a ilha como lugar idílico, por exemplo em Antero, e que fora já desvendada por Camões como a *Ilha dos Amores*:

> Sonho-me às vezes rei, nalguma ilha,
> Muito longe, nos mares do Oriente,
> Onde a noite é balsâmica e fulgente
> E a lua cheia sobre as águas brilha….[16]

João de Melo é quem melhor identifica um espaço concreto, com nome e personagens, indo de encontro à definição de uma trajectória concreta de ilha em ilha, ao longo de etapas definidas, e que acabará por definir um destino nacional. Essa viagem poderia ter como ponto de partida o cenário de *Gente Feliz com Lágrimas*, os Açores, em direcção a um continente, mas desenvolver-se-á ao longo de várias fases de partidas e de regressos. Assistimos à partida, para muitos sem regresso, para o horror de uma guerra colonial sem sentido em *Autópsia de um Mar de Ruínas,* e por onde passa também Herberto Helder. Uma outra etapa conduz-nos ao reencontro com uma história de séculos que nos permita sedimentar os pilares da nossa civilização ao mesmo tempo que assimilamos o nosso lugar no mundo, tal como o vemos em *O Homem Suspenso*. Mas ao longo dessa viagem não poderá deixar de equacionar uma série de estranhezas em que as relações ibéricas se foram forjando, o que nos conduz até *O Mar de Madrid*. Mas é sem dúvida em *Açores, o Segredo das Ilhas* que tem lugar o regresso a esse porto de abrigo, e ao qual necessitamos de voltar, pelo que empreendemos uma viagem idílica pelo arquipélago em que nos tornaremos cúmplices dos segredos que só a imagem poética pode desvendar, ao som de uma melodia de palavras ricamente encadeadas, e num apelo constante aos cinco sentidos, um exercício a que este autor já nos tem habituados.

Para além de nos ajudarem a delinear o perfil de uma identidade nacional, a já referida diversidade geográfica e temporal consente que estes autores, enquanto ilhéus, se tornem em privilegiados intérpretes desse carácter genuíno que a literatura portuguesa tem assumido ao longo dos séculos. É através de uma enriquecedora intersecção de perspectivas que a sua obra nos permite entender de que modo a expressão de uma subjectividade individual, a do escritor, se pode converter em colectiva, mediante uma valiosa conciliação de estilos e de focalizações distintas, mas orquestrada numa mesma sintaxe cultural.

Até ao século XIX o pendor imperialista tinha-nos levado de ilha em ilha, e só então, a par de uma maior noção de cidadania, se começou a repensar Portugal dentro de um contexto europeu, em confronto com a velha concepção de império absoluto e auto-suficiente. Uma vez alcançada essa nova consciência urge empreender um longo caminho auto-gnoseológico que origina novas perspectivas, à medida que se amplia o efeito de distanciamento, e é então que nos damos conta de que ao outro lado existe afinal uma nova ilha.

---

[16] In "Sonho Oriental", *Sonetos.* P.24.

Perante esta realidade surge a necessidade de lutar contra a insularidade em que Portugal permanecera imerso durante tanto tempo. Felizmente, vamos tendo motivos para pensar que, graças a um árduo e perseverante trabalho de recuperação e edificação realizado ao longo dos últimos séculos, a literatura portuguesa foi capaz de estender pontes e, sem perder a sua originalidade, hoje ocupa já um lugar num universo de modernidade, e não cremos equivocar-nos quando defendemos que de um lado e do outro do Atlântico se estabelecem cumplicidades vitais para este trajecto de afirmação que temos que continuar a sulcar.

Referências bibliográficas

BETTENCOURT, Edmundo (1963). *Poemas de Edmundo de Bettencourt*. Lisboa: Portugália Editora.

HELDER, Herberto (1985). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HELDER, Herberto (1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio e Alvim.

LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.

MELO, João de (1992). *Autópsia de um Mar de Ruínas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____(1989). *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____(1996). *O Homem Suspenso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____(2000). *Açores o Segredo das Ilhas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____(2006). *O Mar de Madrid*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

PESSOA, Fernando (1987). *Mensagem*. Lisboa: Edições Ática.

QUENTAL, *Sonetos* (1984). Lisboa: Livraria Sá da Costa.

QUENTAL, Antero de (1989). *Cartas I, Obras Completas de Antero de Quental*.org., introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins, 2 vols. Lisboa: Universidade dos Açores--Editorial Comunicação.

Um convite para o chá das cinco: Vitorino Nemésio e Emanuel Félix

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Palavras-chave: Emanuel Félix, Vitorino Nemésio, polifonia, revisitação poética, processo de criação
Resumo: Emanuel Félix é um poeta açoriano de múltiplas manifestações, desde a «perfeita viagem esotérica ao mundo interior», às representações mitológicas associadas aos animais, à revisitação de culturas orientais e, principalmente, à sua intensa relação com as outras artes. Apresenta em sua obra um intenso «diálogo polifônico com o Outro», resultando numa reinterpretação poética, transformada em sublimação simbólica. Fruto da inequívoca e confessada influência do poema de Vitorino Nemésio, «Five o'clock tea», em que o banal é transformado ironicamente num «canto épico», Félix faz um «sobrevôo», metamorfoseando o «chá das cinco» nemesiano numa ampla aceleração dos sentidos, cristalizando a melancolia num instante suspenso, em «Five o´clock tear», publicado em *A Palavra o Açoite* (1977).

1. Emanuel Félix: um alquimista de signos

> *A literatura é um evento contínuo em que o passado e o futuro se inter-relacionam e se transformam mutuamente.*
> Carlos Fuentes

Emanuel Félix, poeta do Arquipélago dos Açores, da Ilha Terceira, ensaísta, autor de contos e crónicas, crítico literário e de artes plásticas, foi considerado o primeiro concretista em Portugal, assim definido por José Blanc:

> Sem estar eu a reinventar para Emanuel Félix uma prioridade nacional que ele nem sequer propôs, terá o nosso público literário (ou até a maioria dos seus mentores) conhecimento de que esse poeta açoriano – angrense, para precisar – há mais de dez anos cultivava a poesia concreta? Eis uma informação para a nossa história literária. (FÉLIX, 2003: 137)

Estão presentes em sua poesia as representações mitológicas associadas aos animais, a revisitação de culturas orientais e, principalmente, a sua intensa relação com as outras artes. Sua profissão como técnico de Conservação e de Restauro de obras de arte, assim como em Baudelaire, estimulou-o a escrever poemas sobre pintores, escultores, tapeçarias, óleos, a transformar a sua vocação plástica em poemas visuais. Sua poesia é, portanto, um intenso "diálogo polifônico com o Outro", polifonia de tal modo estendida que Félix é considerado "o poeta da cultura".

Nos dias 25 e 26 de Outubro de 2003, integrado nas comemorações dos «50 Anos de Vida Literária de Emanuel Félix», realizou-se no Museu de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, em parceria com a Direção Regional da Cultura, um Colóquio sobre este poeta açoriano, que contou com a presença dos conferencistas Urbano Tavares Rodrigues, António Pedro Pita, Fátima Morna, John Kinsella, Patrícia Fernandes, Fátima Morna, Urbano Bettencourt, Carlos Reis, e E.M. de Melo e Castro, estando estas conferencias publicadas na Revista Atlântida, vol XLVIII, do

Instituto Açoriano de Cultura, constituindo assim um importante material critico para os estudos da poesia de Emanuel Félix. No prefácio de sua obra *A viagem possível – Poesia* (1965/1992), Álamo de Oliveira assim o descreve:

> Emanuel Félix é, na verdade, o poeta da perfeição. Cada poema contém uma idéia singular que se estruturaliza e levanta como obra independente e rara, deixando apenas a mão desenluvada que se une ao poema seguinte e que transforma as parcelas num todo indestrutível. Cada poema possui a sábia contenção das palavras, o mesmo rigor matemático das ciências concretas. Na sua poesia nada falta e nada se exclui. Redigo: Poeta perfeito! - Heresia perfeita para quem não crê que estas ilhas do Atlântico são a casa de um dos mais significativos criadores da Poesia Portuguesa contemporânea". (apud FELIX, 984: 4)

A profissão de Emanuel Félix como técnico de conservação e de restauro de obras de a sua vocação plástica em poemas visuais, e ternas expressões como os «Madrigais» I e II, «Antero/Anterinho/Inteirinho» e «Dora/Dorinha/Andorinha»; poemas inspirados na música de Vivaldi - Quatro Estações de Antonio Vivaldi (1965), quatro poemas de elogio ao Tempo, compreensão e a entrega tranqüila dos homens às suas mudanças. Também obras que contêm a «sublimação simbólica», para utilizar a expressão de Patrícia Fernandes, na sua análise do símbolo na poesia felixiana (FERNANDES, 2003: 305), que se espraia por múltiplas manifestações, constituindo «uma perfeita viagem esotérica ao mundo interior». A chuva, o sol, o mar, os peixes, a terra, as figuras e imagens bíblicas, Deus, mas também as representações mitológicas associadas aos animais, na sua «Primeira Coleção de um Bestiário», em *A Viagem Possível*, onde têm lugar de eleição animais como a cabra, a baleia, o gato Gaspar, a Mosca, o Elefante, os Grilos, o morcego. Destacamos dessa obra o poema «Os Búzios»:

> Deixados pelos Deuses sobre a areia
> Os búzios são cofres com pedaços da noite
> Pequenos transistors para as noticias do mar
>
> Encontrados pelas crianças na praia
> Os búzios são caixas de musica
> São os ouvidos petrificados dos peixes
>
> E um búzio separa
> As crianças dos Deuses

Neste poema, as figuras simbólicas dos búzios, considerados «caixas de musica», «pequenos transistors» de notícias do mar, cujas mensagens, enviadas pelos Deuses, despreocupados com os receptores, são entendidas pelas crianças, ligadas ao Divino pela inocência e pelos búzios mensageiros. Em outros poemas, o poeta explora significados não só das figuras mitológicas orientais, mas também de profecias, oráculos, universos longínquos trazidos e reinterpretados pela palavra poética

Na tradução que faz dos «14 poemas chineses» e «Cinco poemas japoneses», reescreve esses poemas tal qual um tecelão, que observa a espessura dos fios que vai trançar, que modela como o artífice, mede, geometriza e revela, numa confraternização cultural, ao revisitar o Oriente pela palavra. Como nos dois poemas abaixo:

A Rapariga Pobre
Ela não possui espelho para o seu rosto.
Mira-se na água primaveril e enfeita-se de flores.
As mulheres que passeiam num barco de magnólia
Mostram a sorrir seus alfinetes caros e afastam-se para a margem longínqua.
(WANG YEN – sec. VIII)

Por um anónimo da Dinastia T'sin[1]
Os mandarins compram cavalos brancos.
Os grandes senhores têm palácios de oiro.
Mas, cuidado:
Nem uma palavra, amigo.

Também em *A Beldade*, Felix retoma o tema da injustiça social, tão antiga quanto o próprio homem, mas que consegue ser tecida com mão delicada e sábia, com total domínio da unidade e síntese:

Quando ela se veste e se penteia,
Coberta de rubis e de esmeraldas,
Sabeis que as travessas do seu cabelo
São todos os impostos de muitas aldeias?
(TU KUANG TING, século IX)

Ao se dedicar a traduções desses poemas, Félix se empenha em abolir os limites culturais, em apagar, de forma poética impecável, as fronteiras lingüísticas. Como tradutor, Félix é capaz de transladar o confinamento de sua cultura natal, insular, atlântica, e expandir o significado de sua arte entre a Europa e o Oriente, «para facilitar amor entre o original e sua sombra, amor este que permite tensão e desbotamento…» (apud.KINSELLA, 2003, p.300). Um poeta cercado pelo mar da sua ilha, mas que o supera, atravessando a distância e o muro do isolamento para reviver a liberdade imanente do homem, quando e onde quer que ele exista:

CANÇÃO DO JANG[2]
Trabalho quando o sol se ergue,
Repouso quando ele se deita.
P'ra beber cavo o meu poço,
P'ra comer lavro o meu chão.
Que me importa o poder do Imperador?
(Anónimo, 1700 a.C.)

Em sua obra poética há uma afinidade transparente com as artes visuais, não apenas pela sua atividade profissional ligada à arte, mas também pela reflexão sobre essas matérias. A poesia de Emanuel Félix atinge uma rara harmonia entre o que diz e como o diz, com poemas surpreendentemente belos e originais. Temas como o amor, a ternura, a reflexão sobre a existência, o mar e a insularidade, a viagem e a aventura, a solidariedade social e mais… a poesia que propõe uma abertura a culturas diversas de povos longínquos, exercitando, sobretudo, o ato de ver, sem transfigurar o objeto visto, e levá-lo a um ponto cristalizado de virtualização.

[1] *Período em que foram queimados os livros e enterrados vivos todos os poetas (N. do A.)*
[2] Instrumento musical feito de barro.

Muito justamente chamado por António Pedro Pita, o «poeta da cultura» (PITA, 2003: 289-94), a poesia de Emanuel Félix requer do seu leitor para além de uma «atividade dos sentidos», uma prévia relação entre os homens e o mundo, e a aceitação de uma mediação cultural diversa. A descoberta do outro permite e facilita a descoberta de nós próprios. Portanto, «esse trabalho de formação é, afinal, um trabalho de conquista, em que nos arrancamos ao desconhecido e ao impensado para fazermos um pouco de dia na noite imensa que nos cerca» (PITA, 2003: 289).

Ao eleger temas relacionados às outras artes, como a Pintura, a Escultura, a Tapeçaria, a Arquitetura e a Música, traz para a sua poesia o que Vamberto Freitas considera de «diálogo polifônico com o Outro» (apud KINSELLA, 2003: 299). No livro de poemas *O Vendedor de Bichos (*1965)*,* Félix elege Lurçat, Picasso, Henri Moore, João Arp e Miró. Lurcat é o «inventor de estranhos animais», «tripulante de tapetes voadores», e ousando tão sutis armadilhas, um «furtivo caçador de lebres». Picasso, no poema com o seu nome, é um «honesto vendedor de bichos», «caçador de pombas (…) com a mão de quem escreve a palavra exata». Moore é o homem que transforma simples pedras em pedras amadas, Arp, é o revisor da criação, o perseguidor da essência e Miró, que transforma música em arabescos. Todo esse material, Félix transforma em «palavra exacta».

Metáforas como «pintor de caras explodidas» são simplesmente a síntese absoluta de toda a técnica de Picasso. Tintas transformadas em palavras, numa alquimia perfeita, o poeta «pinta» a palavra perfeita. Quando se é «honesto vendedor», conhece-se bem o que se vende e o quanto custa. Apesar de tudo, «apostam na dificuldade».

Nota-se, também, que nos poemas tanto Lurçat como Picasso são caçadores. Um «furtivo» e outro «veloz». Félix traduz nos poemas os outros signos, trazendo-os para o mundo linguístico, não deixando ele também de ser «caçador de beleza», trazendo para o campo poético todas as suas expressões e tecendo de palavras toda a sua arte de ver. Como um eterno viajante e garimpeiro, sempre à procura, «peregrino incessante da Poesia», percorrendo os espaços onde se encontram as palavras disponíveis e componentes do edifício, Emanuel Félix desenvolve a transtextualidade, quanto à temática, ao ritmo, à sonorização, provocada pelo lado de lá do Atlântico, com o poema de Drummond – «no meio do caminho», e por tantos outros poetas que utilizaram a imagem da pedra, Félix oferece a «Pedra-poema para Henry Moore». Apresentando uma progressão de amor ao inanimado, da matéria que se humaniza diante do olhar, do toque e do trabalho do artista, Félix vai para além da superação de limites da pedra drummoniana, transfere ao leitor a ternura que a antropomorfização desta «pedra amada por um homem», que «não é uma pedra / mas uma pedra amada por um homem» em um avanço nas relações visão / expressão.

Do sagrado ao profano, do cotidiano às grandes questões existenciais, dos segredos e magias, das felicidades domésticas, dos objectos simples e as saudades de tempos idos, como no comovente poema *As raparigas lá de casa,* da força cósmica, das terras e povos distantes, todos os temas desenvolvidos por Félix transformam-se numa «imensidão interior», de que fala Bachelard (2003: 191) e sentimos que há *outra coisa* a exprimir além daquilo que se oferece objetivamente à expressão. Longe das prolixidades, sem se perder em detalhes de luz e sombra, ao contrário, sentimo-nos diante da poesia de Félix uma impressão «essencial» que procura a sua expressão. No entanto, a preferência pela descrição, a referência do que vê e

ouve, do que saboreia, do que remete é que faz da poesia de Félix uma atividade dos sentidos.

Um dos poemas mais representativos da poesia portuguesa contemporânea – *Five o'clock tea,* de Vitorino Nemésio, publicada em *O Bicho Harmonioso*, de *1938,* vai dar o mote para que Emanuel Félix desenvolva uma poesia de descrição objetiva, uma poesia de um discurso sobre o que se vê, sabendo que o que se sente é imanente ao que se vê, o que pode significar e confirmar o célebre e constantemente revisitado «*o que em mim sente 'sta' pensando*», de Fernando Pessoa.

Vamos considerar o conceito de «*mise-en-abyme*» como uma citação de conteúdo ou de um resumo intratextual. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa – e aqui nos referimos a um poema outro – constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico, enquanto parte integrante da ficção (ou do poema) que resume, torna-se instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DALLENBACH, 1979). *Mise-en-abyme*, expressão já canonizada dentro dos estudos literários, mas que ainda assim não dispensa uma apresentação. Ela foi empregada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em 1893; ao comentar a composição de seu texto *La Tentative amoureuse*, Gide descreveu assim este procedimento: «Gosto bastante que numa obra de arte, encontre-se assim transposto, na escala dos personagens, o tema mesmo da obra. Nada esclarece melhor e estabelece com mais segurança todas as proporções do todo». (GIDE, 1992: 41) Trata-se, portanto, de inserir uma obra dentro da obra, numa espécie de *emboîtement.*

É inequívoca a influência da escrita de Nemésio, a plena e desinibida assunção de sua herança, lendo o poema de Emanuel Félix, um dos textos de maior fulgor da poesia açoriana o poema «Five o'clock tear», reconhecidamente a reescrita – ou melhor, «o sobrevôo» – do poema nemesiano. Todo o seu fascínio resulta das transformações simbólico-semânticas provocadas pelo simples acréscimo do fonema /r/ ao título de Nemésio. A imediata metamorfose do chá irônico e amargo em lágrimas e a transformação do tom altamente elegíaco do poema de Félix.

Apesar da identificação entre os dois poemas ser inevitável, os seus elementos não têm a mesma função, a sua «não-identidade» é que torna o poema felixiano uma alquimia entre o olhar e o sentir, num exercício de *mise-en-abyme.*. Quase como uma paródia, o poema de Félix procura um distanciamento crítico em relação ao de Nemésio, com o qual se assemelha, para poder melhor revelar a sua diferença. Pelas semelhanças, criam-se novas possibilidades semânticas, confirmando a perspectiva de Tinianov.

Five o'clock tea
Eu canto o chá da cinco que minha Mulher ofereceu,
Às seis da tarde, ao largo da barra azul da sala,
Àquela senhora inglesa que o Outono nos adiantou,
Tão distinta, discreta, boa e doce,
Naquela cadeira exposta ali na sala aos destinos
Das pessoas que vão entrando;
Aquela senhora de modos tão finos
E de dentes brancos onde já um ramo de tempo deita sombra;
Aquela senhora, ali, inglesa, no seu vestido de miosótis,
De que não me atrevo a pedir ramo algum
Enquanto bebo o meu chá, ao lado dela, pensando
Em tanto miosótis que tenho visto e me tenho acanhado de pedir –

Ou por não ser tempo de miosótis e ficar feio andar augado,
Ou por não haver outra coisa nos jardins senão miosótis e não me apetecer,
francamente…
E assim, imobilizado o meu pálido *yes*
E falando francês àquela senhora inglesa,
Eu canto o chá dourado que minha Mulher lhe oferece –
Minha Mulher, que não é inglesa, mas gosta de pessoas de Inglaterra,
E pôs a barra azul na sala, por poesia,
E escureceu os moveis numa tarde toda dourada
Em que mais triste se sentia.
A senhora inglesa,
Que uma amiga nossa que já esteve em Inglaterra nos trouxe para este dia;
A senhora inglesa dos olhos claros;
A senhora inglesa que só disse palavras correctas, coisas correctas,
E insinuou, na tarde, uma sinuosidade e uma harmonia
Só com o seu sim ou o seu não,
O seu braço longo, desistido, inapetente, mas belo
Precisamente porque é já o braço para o neto esfregar as gengivas
E roer e rir, e rir e roer, meses depois de nascer,
Como um belo guiso de oiro que só mesmo feito em Inglaterra!
O braço que não ocupa lugar e mede pela asa da chávena
(À distancia a que a senhora inglesa a põe nos seus dedos como asas)
O abismo que vai da senhora inglesa a um lugar da Inglaterra,
E desta hora do chá a uma hora lá dela,
Intima, doce, única, rara, ampla, esquecida,
Que não existiu talvez senão para ser lembrada
Em minha casa, esta tarde, e a comer *short-bread* –
Que é assim a vida…

(Vitorino Nemésio, 5 de Julho de 1937)

Há, neste poema uma ironia, até pela sua peremptória afirmação: transformar num «canto épico» uma visita comum, um acontecimento banal como um «chá das cinco». Há uma disfunção entre o acontecimento e o que ele provoca, desaforadamente, no poeta. O tom épico, próprio para se cantar grandes aventuras e conquistas, se degrada com a banalidade: «Eu canto o chá das cinco…». A ironia é, portanto, o traço de afastamento do enunciado, que vai se degradando até o fim do poema.

A iconoclastia tem como ponto alto a quebra do ritual, que é, no fundo, um chá inglês. Este, que ritualmente se serve às cinco, nesta situação é servido às seis horas, «pela sua Mulher», ironicamente maiusculada sempre que é referida. Falar francês «àquela senhora inglesa» é uma atitude altamente deselegante, que não é, de modo algum, motivo para cantos épicos. Também, para enfatizar a «fragilidade» desse canto, o enunciado é visto com um enorme distanciamento: «Aquela senhora», «naquela cadeira». O «ali», advérbio de lugar, é a marca de distância física e psicológica. «Aquela senhora», vista quase como um «pacote», uma coisa embrulhada com um bizarro vestido de miosótis, de alguma maneira o desestabiliza.

Um estranhamento se pressente no «canto» desse episódio, que lhe provoca uma reflexão. Aliás, essa reflexão vem pela insinuação de uma «sinuosidade e harmonia», através das palavras e das coisas ditas pela «senhora inglesa», no seu gesto outonal de «braço longo… e belo». O seu acanhamento, o seu «não-pedir», por ser feio «andar augado» – expressão popular que significa «ficar com vontade de algo por a ele não ter acesso…» – soa quase como um desdém do que poderia ter vivido e

não viveu. Porém, provocadora e inoportunamente, a sinuosidade do "braço longo, desistido, inapetente… mas belo", da senhora inglesa, vem aflorar no pensamento ou na imaginação do poeta a participação do tal «momento», a tal hora «íntima, doce, única, rara, ampla esquecida», que só existiu para ali ser lembrado, naquela situação forçada e anti-natural.

Ao mesmo tempo, há um olhar cruel sobre a senhora, quanto ao tempo que a atinge, os dentes sombreados pelo tempo, o braço com o seu destino último de ser prosaicamente um «guiso de oiro» (por ser inglês). Mesmo destacando alguns resquícios de beleza na «senhora», o poeta inversamente os destrói. Também há a condescendência do poeta em dar acesso «à hora lá dela». Melancolicamente, o poeta, na última parte do poema, diminui o distanciamento, atitude própria dos épicos, mas se permite, com alguma intimidade, de fazer parte da «hora lá dela», que existiu somente para ali, naquela ocasião, com ele a observar na imaginação, ser lembrada, a comer «short-bread». Hora íntima compartilhada na imaginação, num ritual quebrado, aparentemente cortes, escancaradamente falso. A única coisa talvez verdadeira seja a imaginação, o devaneio do poeta em mergulhar num momento fugidio e improvável. Este poema emblemático da ironia nemesiana, vai germinar outro poema, em outra situação, numa outra maneira de ver...

2. O poema de Félix: a melancolia suspensa no instante

Nada digo por hábito tudo o que vem de ti nasce de novo
E. Félix – Poética

Emanuel Félix serve-se de um pequeno fragmento e de um pequeno detalhe deste poema nemesiano para comprovar as palavras de Octávio Paz: «Los poemas son objectos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se lhama 'version definitiva': cada poema es el borrador de outro, que nunca escribiremos…». Emanuel Félix reescreve a máxima e a transforma em «o que em mim vê está sentindo». Portanto, voltando aos versos de Nemésio, referindo-se à sua Mulher, imitadora das coisas finas da Inglaterra, dada a poesia e barras azuis na sua sala:

> E pôs a barra azul na sala, por poesia,
> E escureceu os moveis numa tarde toda dourada
> Em que mais triste se sentia.

O advérbio de intensidade *mais* parece ser transportado para o poema de Emanuel Félix e desencadeado um ver, imanente ao sentir do poeta, que, regulados esses dois elementos, vão determinar o grau de objetividade do poema:

> **Five o'clock tear**
> Coisa tão triste aqui esta mulher
> Com seus dedos pousados no deserto dos joelhos
> Com seus olhos voando devagar sobre a mesa
> Para pousar no talher
>
> Coisa mais triste o seu vai-vem macio
> P'ra não amachucar uma invisível flora
> Que cresce na penumbra
> Dos velhos corredores desta casa onde mora

Que triste o seu entrar de novo nesta sala
Que triste a sua chávena
E o gesto de pegá-la
E que triste e que triste a cadeira amarela
De onde se ergue um sossego um sossego infinito
Que é apenas de vê-la
E por isso esquisito

E que tristes de súbito os seus pés nos sapatos
E que infinitamente triste triste
O selo do silêncio
Do silencio colado ao papel das paredes
Da sala digo cela
Em que comigo a vedes

Mas que infinitamente triste ainda mais triste triste
A chávena pousada
E o olhar confortando uma flor já esquecida
Do sol
Do ar
Lá de fora
(da vida)
Numa jarra parada.

Publicado na obra *A palavra o Açoite*, de 1977, o poema nos mostra um retrato de mulher, como um «instante suspenso» – e esse instante está presente no poema de Nemésio, mesmo que afastado da lente do poeta, como se fosse um cenário longínquo de uma cena vista a distancia. Aqui, no poema de Félix, o instante suspenso vem para o primeiro plano da visão do poeta, que não interrompe a realidade, mas que intensifica o olhar, ampliando e acelerando os sentidos, devagar, assim mesmo, devagar, passo a passo, pincelada a pincelada, pela repetição e pelo saborear dos adjetivos.

O instante toma o lugar da realidade, pois agora o poeta está «dentro dele», do instante, a olhar, ou melhor, a ver. Palavras como «esta», «aquela», «aqui», «ali», comprovam a proximidade entre o sujeito contemplador e o objeto contemplado, além do casamento entre o *ver* e o *pintar*. A tristeza recuperada do verso nemesiano transforma-se de um «chá das cinco», monótono, irônico, apesar de reflexivo e melancólico, num poema que pinta um «chá de choro», com uma simples letra a alterar tudo: «*five o' clock tear*».

Este quadro pintado por palavras ressalta uma ambiência de imobilidade. Podemos vê-lo em três tempos: no primeiro olhar, temos a imobilidade da mulher, da sala, do tempo, dos dedos pousados no «deserto» dos joelhos. Apenas os seus «olhos voam» devagar. Ao mesmo tempo em que o poeta «pinta» o ambiente, vai misturando na sua palheta a tinta da tristeza – «coisa tão triste **aqui**», temperando o que é retratado com a sua alquímica contemplação.

Num segundo olhar, ou na segunda estrofe, pode-se sentir já um certo movimento, o «vai-vem macio», quase que etéreo, invisível movimento numa invisível flora, penumbra, «corredores **desta** casa onde mora». Abandono e desesperança também vão se somando a estes tons que vão formando um quadro «mais triste», gradativamente colorindo a solidão, da qual vai fazendo parte o sentimento do pin-

tor… também na ambiência do cenário, da cadeira amarela de onde se ergue um «sossego infinito», esquisito, porque a cadeira não existe para se ver somente. O sossego está em se sentar nela, descansar nela, descanso este inexistente na cena. A tristeza não descansa…

No terceiro olhar, temos retratado o próprio ritual de tomar chá. Agora o olhar recai sobre o retrato físico da mulher, destacando sempre mais o processo da pintura, da visão e do envolvimento de quem a faz. São destacados agora mais detalhes, aproxima-se mais a câmera, em movimentos lentos, quase parados, como se a tristeza é que fosse a condutora da lente, *de súbito*, como se fosse uma verdadeira surpresa para o pintor, ou fotógrafo, que os pés nos sapatos fossem tristes, os seios, os cabelos, o corpo inclinado, o álbum, as manchas dos retratos. Pés, seios, cabelos, álbum, manchas de bolor, todos esses elementos da pintura estão no mesmo plano de estagnação, de mofo do tempo… afogados na tristeza. À semelhança da sombra que o ramo de tempo do verso nemesiano deitava para os dentes brancos da inglesa, agora, neste instante suspenso, a mulher inteira e toda a casa são revestidas pela sombra implacável do tempo, reduzindo todos os objetos e seres a simples bolor…

Por um processo de acumulação de coisas, produto de uma alquimia entre o olhar e o sentir do pintor / poeta, retratando a banalidade da vida, como o ato tão vulgar de uma mulher tomar chá sozinha, com o selo do silêncio colado ao papel de paredes da *sala / cela* ganham uma dimensão simbólica. Conta também com a cumplicidade do olhar atento do espectador/leitor: *em que comigo a vedes*. O infinitamente triste selo do silêncio não será interrompido nem alterado com os olhares do poeta e do leitor, que compartilham dos sentimentos do modelo retratado.

Elevando a um grau máximo o exercício de *mise-en-abyme,* pois não há nada mais triste do que o «*infinitamente ainda mais triste triste*», é a chávena pousada e o olhar *confortando* a flor morta na jarra parada. Temos aqui, portanto, o paradoxal conforto dado à morte, à flor esquecida pela vida, pela tristeza do olhar «confortante»... A tristeza a consolar a morte. Com a conivência do pintor / poeta e do leitor, que com ele vê a tristeza, e o ajuda a pintá-la, acompanhando-o nos gestos, nos deslocamentos do olhar que ele conduz, com as repetições adjetivas, a infinita solidão captada por gestos, por cores, por olhares, mostrando uma cena absolutamente banal, mas que, pelos processos discursivos de que lança mão, intensifica a solidão a um grau máximo, devagar, paripasso, triste instante suspenso transformado em eterna e sublime tessitura de palavras até alcançar o deslumbramento.

Não se consegue discordar do depoimento do amigo e poeta Álamo de Oliveira, no texto introdutório de *A Viagem Possível:*

> Melhor o vejo operário da palavra como um mister sagrado - seu compromisso sócio-intelectual, apresentando serenamente a voz preclara da Verdade na sua função libertadora. Melhor o vejo ainda peregrino silencioso da Poesia, percorrendo os espaços onde se encontram as palavras disponíveis e componentes do edifício do poema. Nada detém Emanuel Félix nestas viagens onde se encontram os deuses em seu descanso, os homens com o coração à tona da água, os bichos na pose delirante dos seus festins. E tanto viaja, como os pássaros, até aos reinos da primavera e do sorriso (...)

Também, numa *Biografia Apócrifa*, publicada na contra-capa de *Os trincos da memória,* Álamo de Oliveira e Vasco Pereira da Costa definem com humor o virtuosismo desse poeta tão profícuo e importante para o lirismo português: «Emanuel

é Félix, porque é poeta. Emanuel não é virgula, é ponto final». Encontraram para ele uma definição «exacta», como a sua palavra.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. (2002) *A água e os sonhos. – ensaios sobre a imaginacao da matéria.* São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2003) *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes.

DÄLLENBACH, Lucien. (1979) "Intertexto e autotexto". In: *Intertextualidades.* Coimbra: Almedina.

FÉLIX, Emanuel. (2003) *121 poemas escolhidos (1954-1997)*. Lisboa: Edições Salamandra.

GIDE, André. (1992) *Journal*. Paris: Gallimard.

MOURÃO-FERREIRA, David (1979) "Linhas para o perfil de Vitorino Nemésio", in: Lâmpadas no escuro – De Herculano a Torga – ensaios. Lisboa: Arcádia.

PITA, Antonio Pedro. (2003) "Emanuel Félix, poeta de cultura" in: Emanuel Félix, 50 anos de vida literária. Separata da Revista Atlântida, vol XLVIII, Instituto Açoriano de Cultura.

RODRIGUES, Urbano Tavares. (2003) "Emanuel Félix: a sabedoria da vida e a arte do texto poético". In: Emanuel Félix, 50 anos de vida literária. Separata da Revista Atlântida, vol XLVIII, Instituto Açoriano de Cultura.

VARELA, Ângela. (1998) "O Bicho Harmonioso e a sábia simplicidade da canção nemesiana" IN: Vitorino Nemésio, 20 anos depois. Actas do Colóquio Internacional. Lisboa: Cosmos.

Varia

«À espera que as palavras cheguem»: sobre a vida e a escrita em António Lobo Antunes

Ana Isabel Moniz
Universidade da Madeira

Palavras-chave: autobiografia, ficção, verdade histórica, António Lobo Antunes
Resumo: Esta comunicação propõe-se apresentar uma reflexão sobre a problemática da autobiografia em António Lobo Antunes. Neste sentido, procuraremos analisar se a sua escrita tem por objectivo "escrever a vida" de maneira intencional ou apenas procurando a verdade histórica, sublinhando a questão da fronteira que separa a verdade da ficção.

> *No fundo, um escritor é um bocado ladrão, um gatuno de sentimentos, de emoções, de rostos, de citações. Um livro é sempre feito de pequenos roubos com a vantagem de não sermos condenados.*[1]
>
> António Lobo Antunes

A escrita em António Lobo Antunes impõe-se com a naturalidade com que se apresenta a própria vida. "À espera que as palavras cheguem"[2] parece revelar uma atitude idêntica à de quem espera que a vida aconteça, abrindo pistas sobre a criação literária. Vida e escrita vividas de forma espontânea em que uma consolida a outra, uma e outra representando um mesmo objecto resultante "de pequenos roubos" da própria experiência, conduzidos pela mão do escritor, "um ladrão, um gatuno de sentimentos, de emoções, de rostos, de citações", nas palavras do autor.

Considerado um dos maiores escritores portugueses dos nossos dias, António Lobo Antunes tem, neste momento, vinte e oito livros publicados[3], encontra-se traduzido em dezasseis línguas e foi, até à data, galardoado com quinze prémios nacionais e internacionais[4].

---

[1] António Lobo Antunes, in *O Jornal*, 30 de Outubro de 1992.
[2] Entrevista de Carlos Vaz Marques a António Lobo Antunes, in *Ler*, Maio de 2008.
[3] Livros publicados: *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *A Explicação dos Pássaros* (1981), *Conhecimento do Inferno* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985), *As Naus* (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Ordem Natural das Coisas* (1992), *A Morte de Carlos Gardel* (1994), *Crónicas* (1995), *Manual dos Inquisidores* (1996), *O Esplendor de Portugal* (1997), *Livro de Crónicas* (1998), *Olhares 1951-1998* (1999) (co-autoria de Eduardo Gageiro), *Exortação aos Crocodilos* (1999), *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Segundo Livro de Crónicas* (2002), *Letrinhas das Cantigas* (edição limitada, 2002), *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003), *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (2004), *História do Hidroavião* (conto, reedição 2005), *D'este viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra* ("Cartas da Guerra", 2005), *Terceiro Livro de Crónicas* (2006), *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), *O Meu Nome é Legião* (2007), *O Arquipélago da Insónia* (2008).
[4] Prémio Franco-Português - 1987 (*Os Cus de Judas*), Prémio instituído pela embaixada de França em Lisboa a obras traduzidas para a língua francesa, Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores - 1985 (*Auto dos Danados*), Prémio Melhor Livro Estrangeiro publicado em França - 1997 (*Manual dos Inquisidores*), Prémio Tradução Portugal/Frankfurt - 1997 (*Manual dos Inquisidores*), France-Culture (*A Morte de Carlos Gardel*), Prémio de Literatura Europeia do Estado Austríaco - 2000, Prémio União Latina - 2003, Prémio Ovídio da União dos Escritores Romenos – 2003, Prémio Fernando Namora – 2004, Prémio Jerusalém – 2005, Prémio Camões - 2007, Prémio do Clube Literário do Porto - 2008, Prémio José Donoso - 2008, atribuído pela Universidade de Talca, Chile.

"Tento pôr a vida em cada livro" (Antunes, 2006), declara o autor aquando do lançamento do seu *Terceiro Livro de Crónicas*, uma afirmação que poderá abrir pistas de abordagem acerca do processo de composição dos seus livros. Neste sentido, impõe-se analisar se a sua escrita tem por objectivo «escrever a vida» de maneira intencional ou apenas procurando a verdade histórica, não sem deixar de sublinhar a questão da fronteira que separa a verdade da ficção. O que é afinal a autobiografia? Como delimitar as suas fronteiras? Será lícito considerar ficção os textos que decorrem do vivido, que evocam ou convocam experiências de vida?

Apesar de preterida pela crítica estruturalista, a componente autobiográfica acabou por retomar o seu lugar nos Estudos Literários. Philippe Lejeune, que se dedicou à formulação dos princípios do género autobiográfico em França, centrou o seu estudo nos diferentes níveis de identidade entre romance autobiográfico e autobiografia em detrimento da identidade entre autor-narrador-personagem, orientando, de forma clara, a sua abordagem para a intencionalidade do escritor.

À definição proposta no seu *Pacto autobiográfico*, de que se trata de "uma narrativa em prosa que uma pessoa faz da sua própria existência" (Lejeune, 1975: 14), e às perguntas acima formuladas sobre autobiografia, acrescenta-se a problemática da referencialidade do autor. Sublinhe-se que qualquer autobiografia se apresenta como uma escolha, uma selecção de fragmentos de vida. Tudo o que fica por contar, essa outra parte do vivido deixada em silêncio, poderia determinar, afinal, o entendimento de tudo o que as páginas escritas fazem irromper. É o que se torna perceptível na afirmação de Maria Alzira Seixo quando diz que a "autobiografia é o que se pretende dar (comunicar, partilhar) da vida que se escreve, e é duvidoso que dela outra possa restar" (Seixo, 2002: 497).

Esta questão retomará uma outra, a de verificar até que ponto a não inclusão de determinados aspectos pode ou não afectar a suposta verdade, característica particular da autobiografia. "Tenho o gosto do segredo", afirmou um dia Jacques Derrida, reclamando para o autor a função de seleccionar as experiências a incluir na sua história e, por conseguinte, de partilhá-las com o leitor aquando do processo de criação literária. Uma visão também assumida por António Lobo Antunes quando declara em *Que farei quando tudo arde* "o que te escondo, não confesso, não falo" (Antunes, 2001: 418).

Nos seus mundos construídos parece encontrar-se, por vezes, uma geografia figurada e uma temporalidade aparente, permitindo a evocação de lugares situados na fronteira entre o real e o imaginário, onde se inscrevem marcas da sua existência. O universo ficcional, tomado como real pela evocação de espaços, tempos e factos semelhantes aos da experiência do autor, torna-se para o leitor uma referência basilar para a decifração do autor empírico, corroborado, ainda, pela sua intervenção em crónicas e em entrevistas. Um mundo, como diria o escritor, transposto para a escrita quando afirma no texto "O coração do coração" inserido no *Livro de Crónicas* que:

> o romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio da sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me alegremente sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô, o filho do caseiro que me ensinava a armar aos pássaros e a roubar figos no pomar vizinho e que deve ser hoje um bate-chapas confinado a um segundo

> andar em Alverca, sem espaço para as cegonhas de Benfica, para as árvores da mata, para aquela dimensão religiosa, envolvente, auroral, entre céu e terra, onde as laranjeiras respiram devagar e os peixes do tanque nos entram e saem do corpo pelos poros da pele (Antunes, 1998: 45).

Seguindo estes tempos e estes espaços, torna-se possível encontrar as estruturas do imaginário, configuradas ao longo de «páginas-espelhos», como o vê o autor. Nessa viagem da leitura que acompanha essoutra da sua escrita, abrem-se os horizontes da compreensão do texto onde se inscrevem obsessões relativas a experiências conservadas na memória, recorrências temáticas e constelações de imagens como fragmentos poéticos de tonalidade autobiográfica, fazendo oscilar o discurso entre a realidade e a ficção, entre o real e o imaginário. Através da observação das imagens e da sua capacidade para traduzir o mundo, confrontam-se duas dimensões distintas, a do comparante e a do comparado, conjugadas na metamorfose das lembranças que afloram, num outro espaço e num outro tempo do lugar textual que se propõe à nossa reflexão.

Regista-se, assim, uma dupla temporalidade veiculada por um sujeito que no presente recua, simultaneamente, a um passado e a uma dimensão interior de si e que através do reflexo da tinta se dá a ver, pela escrita, como outro – o mesmo? - de si próprio:

> mergulhou o braço na gaveta da infância (…) e trouxe à tona ao acaso, nítido na concha da palma, ele miúdo acocorado no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil como as pinturas egípcias proliferavam a abundância de lianas moles dos príncipes de gales do seu pai. Um puto loiro que alternadamente se espreme e observa, pensou concedendo um soslaio aos anos devolutos, eis um razoável resumo dos capítulos anteriores. (Antunes, 2000: 25)

A obra do autor revelará, assim, uma constante alternância entre distintos planos temporais, o da configuração diegética e o da representação da memória, sendo este último que irá determinar, na perspectiva de Maria Alzira Seixo, "um protocolo de elaboração ficcional que simultaneamente elide e faz avultar uma remissão do autor empírico, aliás igualmente apontado pelos constantes pormenores de incidência autobiográfica" (Seixo, 2002: 17) trabalhados nos seus textos. Pormenores presentes na generalidade da sua produção, em que a escrita sincopada, fragmentária associada à natureza do pensamento, encena as convulsões e problemas vividos pela sociedade portuguesa, desde a guerra de África, os excessos da Revolução e a crise de valores então instalados em Portugal.

Parece tratar-se, assim, de um discurso fictício mas onde se tecem profundas ligações com a vida na qual o leitor se revê por aí reconhecer espaços do pensamento e da memória. Uma mesma experiência do quotidiano transposta para a escrita da ficção.

Memória de elefante, o primeiro romance de António Lobo Antunes, publicado em 1979, apresenta a voz sem nome que perspectiva o texto ao mesmo tempo que tece considerações sobre a vida. A intriga desenvolve-se a partir de uma personagem referida a maior parte das vezes como o «médico-psiquiatra», indo ao encontro da formação científica do autor empírico. Lobo Antunes é, de facto, médico, especialista em psiquiatra, e esteve deslocado em África aquando da guerra colonial, tendo vivido um considerável número de experiências semelhantes às que são narradas nos seus textos.

Num outro registo, em *D'este viver aqui neste papel descripto - Cartas de Guerra*, livro publicado em 2005, que reúne um conjunto de experiências e informações reais contadas pelo autor, em seu próprio nome, encontra-se parte da correspondência com a sua mulher, os aerogramas trocados quando o escritor, o então jovem médico psiquiatra, se encontrava destacado em Angola, entre 1971 e 1973, durante a Guerra Colonial, o que confere a essas cartas o inegável estatuto de documento autêntico. "Todo o romance é histórico", afirma o escritor numa entrevista recente (Antunes, 2008: 40), permitindo entrever o entrelaçar da ficção com a vida.

Nessa "espécie de diário do amor ausente" (Antunes, 2005: 294), de acordo com a expressão de António Lobo Antunes, na carta datada de 21 de Novembro de 1971, são relatadas experiências vividas por quem as escreve. Para além dos dados biográficos que transmite ao leitor, oferece, igualmente, importantes referências históricas e políticas, desvendando parte do seu mapa-vida.

As razões para a sua publicação encontram-se explicadas no prefácio. Trinta e quatro anos depois da estada em Angola, as suas filhas, Maria José e Joana Lobo Antunes, decidem publicar as cartas de seus pais, justificando a razão das suas motivações:

> A escolha de as publicar não é nossa: é a vontade expressa da nossa Mãe, destinatária e conservadora deste espólio até há pouco tempo. Sempre nos disse que as poderíamos ler e publicar depois da sua morte, e esse momento chegou agora. (Antunes, 2005: 11)

E é igualmente no prefácio, antes de dar a conhecer a intenção do seu gesto, que as filhas do autor e responsáveis por essa edição explicam a natureza do livro:

> As cartas deste livro foram escritas por um homem de vinte e oito anos na privacidade da sua relação com a mulher, isolado de tudo e de todos durante dois anos de guerra colonial em Angola, sem pensar que algum dia viriam a ser lidas por mais alguém. […] Mas qualquer que seja a abordagem, literária, biográfica, documento de guerra ou história de amor, sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos. (Antunes, 2005: 11)

As circunstâncias particulares da produção deste livro epistolar, no espaço íntimo da relação de um casal recém-casado, terá sido um aspecto talvez nunca antes considerado no momento da sua escrita, situando-o numa zona inquietante, em termos de classificação literária, que se abre à possibilidade de um certo hibridismo. Poderá ser entendido pelo leitor como um texto autobiográfico porque se trata, de facto, de um texto retrospectivo, em prosa, decididamente não ficcional que o sujeito de enunciação, enquanto pessoa real, faz da sua própria vida. Contudo, do ponto de vista do autor, certamente este não deverá ser considerado nem como texto autobiográfico nem como ficção pois, no momento da sua escrita, não seria certamente essa a intenção do escritor, mas sim, apenas, um maço de cartas representando momentos da sua vida no espaço privado de uma relação conjugal.

Independentemente de haver ou não intenção de contar a vida, de escrever a partir do seu percurso de existência, depreende-se da leitura da obra de Lobo Antunes a importância da experiência, seja na escrita seja na própria vida. É o que autor parece transmitir quando diz:

> É muito raro aparecerem bons romances antes dos trinta anos, muito raro. Um tipo só pode fazer uma coisa de jeito depois de ter passado pelas coisas. Se não viveu, os

> livros até podem estar "tecnologicamente" correctos, mas não há ali mais nada. A experiência de vida cada vez mais me parece fundamental (Antunes, 1997).

Apesar de considerar que existe o "eu, António. [E] Depois […] o António Lobo Antunes [que] só existe enquanto escreve livros" (Antunes, 2008: 34), dificilmente se poderá dissociar o cidadão do escritor e a relação que tem com aquilo que escreve. Se os seus romances se assemelham a ficções é certo que não excluem aspectos da vida pessoal, assim como experiências da sua carreira, como o provam as suas inúmeras crónicas e entrevistas. Até porque é certo que em literatura a subjectividade da escrita implica a projecção de circunstâncias que reenviam ao autor. É o que se torna perceptível na afirmação de Helena Carvalhão Buescu quando diz que "o texto sabe e mostra que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas" (Buescu, 1998: 25). Uma revelação corroborada pelo próprio escritor ao referir-se, numa entrevista, ao livro *O Meu Nome É Legião*:

> Aquilo aparentemente é uma história de miúdos marginais, etc. E não era nada disso. Aquilo sou eu, todo. Repartido. Se uma pessoa ler com atenção estes livros… A partir da altura em que eu esgotei a biografia, nos três primeiros, num processo de catarse em que eu precisava de me libertar daquela ganga para depois escrever a sério, acho que os livros começaram a ser muito mais […] o retrato de um homem. Eu gostava que o leitor se descobrisse a si mesmo, também, nos meus livros. A si mesmo e ao autor, ao mesmo tempo. Nós somos todos tão parecidos. Todos. (Antunes, 2008: 35)

"Retratos de um homem" que se convertem numa experiência indispensável para o processo de criação da escrita. Até porque quando questionado acerca de quais as experiências de vida mais marcantes, António Lobo Antunes responde: "tudo". Um «tudo» que poderá ser visível na dimensão espacio-temporal da sua produção, mas que afinal apenas poderá ser recuperado pela escrita ainda que de forma parcial. A lacuna espaço-tempo virá, assim, condicionar a recomposição escrita da vida do narrador-autor, um obstáculo que Paula Morão sublinha quando afirma que "ao procurar o « eu » no passado, o sujeito quer re-orientar o porvir, autocorrigindo-se ou inflectindo no seu percurso, construindo uma utopia de si que espera poder cumprir" (Morão, 1994: 28).

Significa que parece existir, de facto, um paradoxo entre a vida vivida e a vida contada. Ao criar no leitor a ilusão de que está perante um conjunto de factos reais contados pelo autor, ele próprio sujeito da enunciação, a autobiografia torna-se ficção nesse jogo de "faire semblant", segundo a expressão de Thomas Pavel (Pavel, 1988: 74), uma vez que ela se funda numa estrutura narrativa que implica todos os tipos de construções, omissões, ou redistribuições cronológicas, por via de uma intenção estética. Ou seja, se a ficção se mantém, contudo, ligada ao mundo real, os seus mundos são apenas possíveis, mundos ficcionais, "incompletos e inconsistentes", construções imaginárias, como os verá Pavel (Pavel, 1988: 98), aproximando-se de uma perspectiva que parece mostrar que, afinal, qualquer tentativa autobiográfica se apresentará sempre como ficção. Uma ficção que, no entanto, irá permitir o encontro entre uma história e o alegre aceno de experiências passadas.

Referências bibliográficas

Corpus:

ANTUNES, António lobo (1979). *Memória de Elefante*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (ed. utilizada: 19ª, de 2000).

_____ (1998). *Livro de Crónicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____ (2001). *Que farei quando tudo arde*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____ (2005). *D'este viver aqui neste papel descripto - Cartas de Guerra*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Entrevistas a António lobo Antunes:

António Lobo Antunes, in *Ler*, nº 37, 1997.

António Lobo Antunes entrevistado por Sara Belo Luís, in *Visão* nº 677, 23 de Fevereiro de 2006.

Entrevista de Carlos Vaz Marques a António Lobo Antunes, in *Ler*, Maio de 2008.

Diversos:

BUESCU, Helena Carvalhão (1998). *Em busca do Autor Perdido.* Lisboa: Edições Cosmos.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

MORÃO, Paula (1994). "O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da Autobiografia e outros artigos intimistas", in *Românica – Revista de Literatura*, 3.

PAVEL, Thomas (1988). *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.

SEIXO, Maria Alzira (2002). *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

"Sentado a esta mesa irei chover também?" *Ekphrasis* e de hipertexto (sobre alguns poemas de Vasco Graça Moura)

Diana Pimentel
Universidade da Madeira

Palavras-Chave: Hipertexto, *Ekphrasis*, Linguagem, Vasco Graça Moura, Desconstrução
Resumo: Bernardo Soares e António Lobo Antunes "sentados" à secretária. Nas metáforas que as suas palavras engendram podem encontrar-se, pelo menos, duas imagens (aparentemente) contrárias: por um lado, a "liquidez" natural de um sujeito que na escrita se dilui e, por outro, a materialidade do suporte de escrita – a secretária –, naturalmente exterior ao sujeito, que transforma o que sobre ela escreve, nela se espelhando o texto, mudado. Aqui se parecem inscrever metáforas que me parecem referir, respectiva, as noções de *ekphrasis* e de hipertexto como engenhos intrínsecos à linguagem. É o que tentarei demonstrar neste ensaio, concentrando-me, inicialmente, na origem da ideia de ligação hipertextual e, de seguida, na relação entre palavras e imagens, detendo-me, para este último aspecto, em alguns poemas ecfrásticos de Vasco Graça Moura.

Sentado a esta mesa irei chover também?
António Lobo Antunes

> *Esta mesa, a que estou escrevendo, é um pedaço de madeira, é uma mesa, e é um móvel entre outros aqui neste quarto. A minha impressão desta mesa, se a quiser transcrever, terá que ser composta das noções de que ela é de madeira, de que eu chamo àquilo uma mesa e lhe atribuo certos usos e fins, e de que nela se reflectem, nela se inserem, e a transformam, (...) o que lhe está posto em cima.*
>
> *Livro do Desassossego* – composto por Bernardo Soares

Uma "secretária mágica"

Bernardo Soares e António Lobo Antunes "sentados" à secretária. Nas metáforas que as suas palavras engendram podem encontrar-se, pelo menos, duas imagens (aparentemente) contrárias: por um lado, a "liquidez" natural de um sujeito que na escrita se dilui e, por outro, a materialidade do suporte de escrita – a secretária –, naturalmente exterior ao sujeito, que transforma o que sobre ela escreve, nela se espelhando o texto, mudado. Aqui se parecem inscrever metáforas que me parecem referir, respectivamente, as noções de *ekphrasis* e de hipertexto[1] como engenhos intrínsecos à linguagem. É o que tentarei demonstrar neste ensaio, concentrando-me, inicialmente, na origem da ideia de ligação hipertextual e, de seguida, na relação

[1] A ideia de hipertexto como um mecanismo *literário* – formulado em 2007 como "a new flying cinematic literature to represent and present tomorrow's ideas" (Nelson, 2007) – tem uma sua (anterior) origem na obra *Literary Machines*[23], de 1981, do mesmo Theodor Holm Nelson. De facto, foi "Ted Nelson, who coined the term *hypertext* in the 1960s" e "called for the transformation of computers into 'literary machines' to link together all of human writing" (Murray, 1997: 91).

entre palavras e imagens, detendo-me, para este último aspecto, em alguns poemas ecfrásticos de Vasco Graça Moura.

Vannevar Bush[2], engenheiro e "scientist" (Murray: 2003: 3), é autor de um trabalho que, no seu conjunto, se enforma como um claro anúncio da aproximação entre linguagem e tecnologia que o hipertexto materializa, através da concepção um mecanismo físico – o *memex* – que permitiria "the building of trails of association" (Kahn e Nyce, 1991[b]: 39) através de *corpora* textuais muito vastos, produzidos em qualquer área do saber. Entre os anos 30 e 40 do século passado, Bush arquitectou uma espécie de secretária[3] contendo, miniaturizado em microfilme, potencialmente todo o registo do saber humano, numa precognição do que se viria a tornar o conceito de hipertexto: "As early as 1945, a non computer-based hypertext system was envisioned by Vannevar Bush, who pictured a 'memex' device in which individuals would store all their books, records and communications, form trails through them," (Yankelovich, Meyrowitz e van Dam, 1991: 60). Centrando, fundamentalmente o seu projecto do *memex* no mecanismo de *associação* que se pudesse fazer entre elementos numerosos e diversos (textos, imagens, diagramas, desenhos, memorandos, etc.), criando "associational indexing in a kind of magical desk based on microfiml files" (Murray, 1997: 90), fundamental para este engenheiro era "the process of tying two items together is the important thing" (Bush, 1991[b]: 103). Tal como descrito no artigo de 1945 "As We May Think", o projecto da referida "magical desk" é muito importante no contexto do pensamento sobre o modo como a tecnologia opera sobre a informação e sobre a textualidade, pois pretende corresponder à necessidade de arquivar mecanicamente e indexar "the summation of human experience" (Bush, 1991[b]: 89). No entanto, este projecto é essencial, sobretudo, para observar uma determinante aproximação entre linguagem e tecnologia, na medida em que contém, em si mesmo, uma descrição visionária do que veio a considerar-se ser o moderno hipertexto: "The immediate ancestor of modern hypertext was described in a pioneering article by Vannevar Bush in the 1945 *Atlantic Monthly*." (Delany e Landow, 1991: 4). Em Setembro de 1945, a revista *LIFE* editou uma versão condensada e ilustrada do artigo (Bush, 1991[b]), com o subtítulo "A Top U.S. Scientist Foresees a Possible Future World in Wich Man-Made Machines Will Start to Think" (Bush, 1991[b]: 85). Apesar do optimismo dos editores da revista *LIFE* – que relevam no subtítulo que apõem ao artigo anteriormente publicado a *possibilidade* de um *mundo futuro em que máquinas produzidas pelo homem possam começar a pensar* (loc. cit.: Bush, 1991[b]: 85) – e do realismo engendrado pelas ilustrações de Alfred D. Crimi que acompanharam a edição – criadas propositadamente para esta publicação com acompanhamento e o acordo de Bush (loc. cit.: Kahn e Nyce, 1991[b]: 58) –, o *memex* nunca foi construído.

Anos mais tarde, Bush revia os seus propósitos e declarava que o seu mecanismo (mágico, digamos assim) nos concederia olhar (in)visíveis "shades of meaning" (Bush, 1991[c]: 174), e permitiria ler – e ver –, não apenas "new words (...) added from time to time" e os "cross ties" entre elas desenhados, mas sobretudo os sentidos dos traços atravessados entre palavras, pois este mecanismo permitiria,

---

[2] Vannevar Bush (1890-1974, Estados Unidos da América) foi engenheiro, inventor, professor do Massachusetts Institute of Technology – MIT e presidente do Carnegie Institute of Washington (cf. Kahn e Nyce, 1991[b]: 39, 40, 41), e a sua influência na concepção de hipertexto tem sido largamente reconhecida (Kahn e Nyce, 1991[a]: ix).

[3] Cf. epígrafes a este ensaio [p. 1].

então, modelar e desenhar a arquitectura do pensamento, do silêncio: "Its trails are formed deliberately (...) in accordance with the dictates of experience in the art of trail architecture" (Bush, 1991[c]: 178), pois "the trails of the machine become duplicated in the brain of the user" (Bush, 1991[c]: 178). Assim duplicados engenho e homem – e aceite a (incerta) realidade de que "man's decisions and acts are based on experience and comparisons rather than logic" (Bush, 1991[c]: 183) – ainda que a arte e a criatividade humanas pertençam a um mais ténue caminho do pensamento, pois "as the conditions become still more tenuous, especially as human emotions enter to modify or control, we enter the region of art, and the affairs of the spirit" (Bush, 1991[c]: 183) –, estes parecem também ser caminhos delineados por (quase) imperceptíveis traços que nos concedem modelar e desenhar a arquitectura do pensamento, do silêncio, da emoção.

Voos
"é quando as aves brancas voam para a noite que
as aves negras voam para o dia. sobre as árvores, no vento, vão,
em bandos. batem as asas pausadas. sobre as árvores
as aves brancas tornam a noite clara."
"o princípio de m. c. escher (II), in Vasco Graça Moura,
Imitação das artes – Antologia ecfrástica.

Notando que "[a] teoria produzida sobre o hipertexto convoca de um modo insistente reflexões do âmbito da crítica ou da teoria da literatura da segunda metade do séc. XX" (San-Payo, 2006: 392), Patrícia San-Payo nota que se tornará inevitável o reconhecimento de que a escrita e a leitura apontam implicitamente para um funcionamento de qualquer texto análogo ao do funcionamento do hipertexto" (San-Payo, 2006: 393). Sublinho e subscrevo esta ideia, sobretudo na medida em que "[n]um sentido muito comum desde sempre 'aquilo a que chamamos texto'[4] vive reconhecidamente de uma tensão entre o enquadramento e o que sai do quadro" (San-Payo, 2006: 393). De um modo muito preciso (que tentarei aclarar adiante), parece-me que essa "analogia" se engendra, não apenas, mas particularmente nos textos ecfrásticos.

Para Jacques Derrida, pensar a articulação entre *glas* e *glace* (Derrida, 2004: 87), ou entre 'risco' e 'soma', permitirá "élaborer un traité systématique de la greffe textuelle. Entre autres choses, il nous aiderait à comprendre le fontionnement d'une note ne bas de page, par exemple, aussi bien que d'une exerge, et en quoi, pour qui sait lire, ils importent parfois plus que le texte dit principal ou capital" (2006: 249-250); isto é, permitirá pensar não apenas a dimensão gráfica da palavra, como também a diferença entre uma leitura sequencial (horizontal) e a leitura não-sequencial (presente, como notado, em notas de rodapé, por exemplo), fundamentalmente espacial (como uma 'soma' para além do texto principal, num enquadramento delimitado, espacial e visualmente diferenciável do corpo do texto capital). Portanto, quer num poema (por exemplo, o de Vasco Graça Moura acima transcrito), quer em hipertexto, se poderá assistir a um "vol (...) de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques, coréographie de *Glas* dans ses lettres" (Derrida, 2004: [1-2]), tal como a obra *Glas* parece demonstrar ao construir um mecanismo hipertextual em

[4] Note-se que, "com efeito, algumas das características evidentes do discurso hipertextual – associação, fragmentação, espacialização, combinatória (...), multi-sequencialidade – não são descobertas novas" (Areal, 1997: 48); deve aceitar-se, então, que "o medium hipertexto (...) não [é] uma coisa totalmente nova, mas a recorrência de uma forma de discurso simbólico já antiga, a imprensa" (Areal, 1997: 51).

que a linguagem se expande e "[r]egain de force liée" (Derrida, 2004: 291). Se aceite como indistintos um hipertexto e outro qualquer (comum) texto literário, manual ou impresso, parece ser importante sobretudo aceitar que o que um e outro conceitos convocam é a ideia da literatura como uma máquina, infinda e movente: "la machine est encore trop simple" (Derrida, 2004: 291; *m/l*). Por via da activação deste mecanismo "tão simples", observemos a imagem – nomeada no ensaio de Derrida referido – gerada num outro poema de Vasco Graça Moura, que ilustra, de certa forma, aquele "vol (...) de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques" (Derrida, 2004: [1-2]), um movimento (de ida e regresso, por via do voo) criado pela ambiguidade da pena (a das aves e a da escrita), de que permanece um movimento e uma marca (a caligrafia, "letra a letra, linha a linha"), infindo e musical (pelo efeito de eco memorial com o início de uma música tradicional portuguesa):

> "lá sai uma, saem as duas
> as três pombas do papel
> saem do bico da pena
> que nesta folha as escreve
> e que as penas lhes alisa (...)
> e regressam ao papel
> entram na caligrafia
> que as prende no seu cordel,
> letra a letra, linha a linha,
> outra vez palavras planas
> que atravessam toda a página
> para voltarem a soltar-se
> na chegada do outro lado
> e não há ponto final"
>
> "o princípio de m. c. escher (I) *prelúdio e fuga sobre um tema popular*, in Vasco Graça Moura, *Musa da música – Antologias de ontologias*.

Glas (Derrida, 2004) parece provar aquela ideia de semelhança (visual) entre os mecanismos hipertextuais e a *ekphrasis*. Também em *S/Z* (Barthes, 2002), para Roland Barthes o espaço do texto (legível) é comparável a uma partitura musical: "L'espace du texte (lisible) et en tout point comparable a une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) corresponde au découpage du flot sonore en mesures (l'un ets à peine plus arbitraire que l'autre)" (Barthes, 2002: 141). Sublinho esta ideia: *o espaço do texto* assemelha-se a uma *partitura*, por conterem, um outro, *cortes* em *sintagmas* (em *movimentos progressivos*), por entre linhas de letras, e cortes na *onda sonora*, nas linhas pautadas. Se o mecanismo de sequencialidade, de onda, de movimento (e de corte) progressivo do sintagma verbal do espaço do texto ('legível') é análogo à ordem progressiva da melodia transcrita em partitura, parece, então, existir, mais amplamente – na instabilidade e dispersão (Barthes, 2002: 133) ou na natureza de citação ou na miragem (Barthes, 2002: 135) dos cinco códigos (ou vozes) nomeados por Barthes – uma "multivalência do texto" (Barthes, 2002: 134). De facto, para o filósofo, [1] a voz empírica (ou 'das acções', da experiência), [2] a voz da 'personne' (dos semas), [3] a voz da ciência (os códigos culturais), [4] a voz da verdade (a hermenêutica) e [5] a voz do símbolo formam um concurso de vozes que se torna escrita, como se de um "espaço estereográfico se tratasse" (cf. Barthes, 2002: 135).

Se (para mim) a coreografia sonora e gráfica (olhada em Glas; Derrida: 2004) permite (eventualmente) aproximar os mecanismos hipertextuais (manuais como eléctricos) e a *ekphrasis*, em Roland Barthes estas vozes parecem somar-se num espaço estereográfico, que evidencia o modo como a linguagem contém, em si mesma e nos sentidos que engendra, uma dualidade indefinida e infindável, entre a sua imaterialidade (oral) e a sua escrita (gráfica). Ela parece transportar – como *matéria* sua – uma espécie de utopia: "le bruissement de la langue forme une utopie. (....) Celle d'une musique du sens" (Barthes, 2002[a]: 801). Este murmúrio musical do sentido forma-se, para Barthes, num "imenso tecido sonoro" dentro do qual o mecanismo semântico continuamente se difere e não se concretiza: "dans son état utopique la langue serait élargie (...) jusqu'a former un immense tissue sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa sumptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (...) mais aussi (...) sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos" (Barthes, 2002[a]: 801).

Como alcançar, então, por dentro da língua, este *utópico* equilíbrio entre *significante* (as palavras) e *sentido* (pelas tantas leituras dos significados) da linguagem? Por via de um "exercício vocal" – uma experiência, sonora (mas também, suponho, gráfica) – sobre uma "paisagem dupla": uma paisagem a um tempo musical (dos fonemas) e visual, se a linguagem inscrita (como significante) num "fundo" (a página ou outro qualquer suporte); se gravado, como na poesia, este "immense tissue sonore" (Barthes, 2002[a]: 801). Assim se abrirá, como "ponto de fuga" (em sentido musical e em sentido visual), o sentido da língua, "murmurada" ou "attribué à la machine (...), de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre" (Barthes, 2002[a]: 802). Na linguagem, a um tempo enformada pela recusa de se estabilizar como se em forma imóvel e fixa numa folha (numa secretária, acrescento eu), Barthes afirma existir na "textualidade moderna" um efeito de "fading des voix" (Barthes, 2002: 152). Porque "paisagem dupla" (Barthes, 2002[a]: 802), no seu "immense tissue sonore" (Barthes, 2002[a]: 801), a Barthes a linguagem parece poder ser ampliada em "ponto de fuga", como "melodia murmurada" (vocal) ou guardada numa qualquer máquina (inscrita), para depois se libertar num amplo e contínuo "horizonte de sentido" (Barthes, 2002[a]: 802). Escutada e olhada, portanto. Se, num amplo sentido, "[t]oute description littéraire est une vue" Barthes, 2002: 163) e "[d]écrire, c'est donc placer le cadre vide (...) devant une collection ou un continu d'objects inaccesibles à la parole", então parece tratar-se de "dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est de référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un outre code" (Barthes, 2002: 163-164).

Retrovisores
"eram duas mulheres em dois carros
de igual cor, igual marca e modelo,
e pararam no sinal vermelho. (...)
e arrancaram no cruzamento
a que tinha o volante à esquerda
deu a curva e voltou à direita
a que tinha o volante à direita
curvou pela rua da esquerda.
e de costas, nos retrovisores,
leram ambas as suas matrículas

> que aqui podem ficar registadas:
> a dc-vinte e dois zero quatro"
> e a quarenta-vinte e dois-cd (...)"
>
> "o princípio de m. c. escher (III)" [excerto] in Vasco Graça Moura, *Musa da música – Antologias de ontologias*.

Marcas e *modelos*. Palavras e imagens. Somadas. Como se em "retrovisores". Se, para Roland Barthes (em S/Z, 2002: 163), a literatura tem como modelo a pintura, esse princípio parece modelar-se por via da descrição ou da representação – de "enquadramento" – através das quais se faz deslizar a manta dos códigos[5], os seus mapas, no percurso de uns – colecção ou contínuo de objectos vistos – a outro (sons, palavras, vozes). Este é um movimento que se desenha não tanto entre os referentes vistos ou ouvidos, percepcionados (o quadro, a fotografia, a escultura ou a peça musical, entre tantos outros), mas sobretudo entre os seus códigos, numa *curva* (v. Vasco Graça Moura, "o princípio de m. c. escher – III") ou "circulatité inifinie des codes" (Barthes, 2002: 163), sem hierarquias (por exemplo, entre pintura e literatura; cf. Barthes, 2002: 163), num mecanismo em que um se reflecte no outro (como se em espelho): "l'une étant de rétroviseur de l'autre" (Barthes, 2002: 163), sem renunciar à pluralidade das 'artes', para melhor afirmar a dos 'textos' (Barthes, 2002: 165; tradução livre).

A especularidade entre os códigos das palavras e das imagens – que se multiplicam como se olhadas pelo "retrovisor" (um e outra de "igual cor, igual marca e modelo", cf. Vasco Graça Moura, "o princípio de m. c. escher – III"; 2002[a]: 26-27) – tem sido nomeada pela palavra *ekphrasis*, definida, etmologicamente como um "[t]ermo grego que significa 'descrição' (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na *Retórica* de Diónisos de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17)" (Ceia, s/d. "Ekphrasis"). Tão antiga "prática de enunciação específica" (Avelar, 2006: 9), a *ekphrasis* transformou-se, de mecanismo retórico, na antiguidade greco-latina, em "exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares[6].

Se, do ponto de vista literário – como "prática de enunciação específica" (Avelar, 2006: 9) – a *ekphrasis* revela uma ancestral "hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios das outras artes [que] lhe permite conceber peculiares verbalizações" (Avelar, 2006: 9), associada à memória, portanto, agora, num outro sentido – este "ontológico" (Avelar, 2006: 9) – "semelhante hospitalidade possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. O sujeito revela-se como instância de fluidez e mutabilidade, núcleo instável, confluência de focalizações prismáticas pelo poemas enunciado"[7] (Avelar, 2006: 9). O lugar de percepção em que se instala o poeta – "fluido e mudável", segundo Mário Avelar – assemelha-se ao mecanismo de memória e reprodução, pois, se, por um lado, "[é] possível entender a palavra per-

---

[5] Expressão (análoga, mas que prefiro) a "transposições intersemióticas", isto é, operações que podem ser lidas como textos acerca da criação de textos, que colocam em evidência possibilidades e limitações inerentes a ambos os sistemas de signos, alertam para o poder significativo dos dispositivos estruturais (técnico-compositivos) disponíveis a cada um e implicam a tomada de consciência da diferença entre os códigos estéticos, especificamente em relação às convenções que respeitam à descrição e à representação (cf. Clüver, 1989: 70; tradução livre).

[6] Como se sabe, o *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731)" (Ceia, s/d. "*Ekphrasis*").

[7] Cf. epígrafes a este ensaio [p. 1].

cepção como se de uma representação se tratasse, o que vai ao encontro de um sentido que etimologicamente é o seu: *percipere* significa 'recolher' ou 'apreender'" (Guimarães, 2003: 14), por outro, [o] que se representava – algo que se manifestasse em nós ou no espaço da nossa mente – tinha a sua proveniência no que era apresentado, isto é, em coisas exteriores; a partir daí desenvolver-se-ia, então, o nosso próprio conhecimento" (Guimarães, 2003: 14). Note-se que o movimento de 'apreensão' e de registo memorial das 'coisas exteriores' ('recolhidas') é um acontecimento sensorial, individual e subjectivo – estético, que nos "conduz a uma palavra grega *aisthesis*, que significa precisamente 'sensação'" (Guimarães, 2003: 14), articulando – como se em montagem cinética – o que foi olhado, é lembrado e está descrito: "[a] percepção seria o processo que interligaria o próprio real com os meus sentidos, com o meu pensamento, com a minha imaginação" (Guimarães, 2003: 15).

Se já desde o século XIX, "[a] movimentação que se dá na pintura" se funda "num inspiração simbolista", num "apelo ao 'olhar interior'" (Guimarães, 2003: 37), no Modernismo[8] "[a]través desta interacção [entre a literatura e as outras artes] celebram-se tanto a reflexão e a consequente intelectualização do objecto, como a hospitalidade para acolher inovações operadas por essas outras formas de expressão; por exemplo, a montagem cinematográfica que se reflectira no carácter multivocal, fragmentário e elíptico do discurso poético; a técnica de colagem e de sobreposição de várias camadas de tinta" (Avelar, 2006: 158). Com as suas máquinas de escrever, fotocopiadoras e fotográficas, para multiplicar textos e duplicar imagens, sem distinção entre a origem, o *original* (o real) e o seu outro lado (a sua cópia), a modernidade parece ser um momento de particular inquietação e de entusiasmo no que se refere à *ekphrasis*, na medida em que, se "[n]a pintura há também uma transitividade (...) [que] passa pelo ver" (Guimarães, 2003: 40), na fotografia – e no hipertexto, acrescento eu – a multiplicação e a "a cópia conduz[em]-nos não a uma referencialidade (...) mas a uma ilusão dessa referencialidade. E tal ilusão entrará declaradamente em crise, sobretudo com a afirmação da modernidade" (Guimarães, 2003: 40). Na poesia como nas artes plásticas, agora "a imaginação pode ser vista" (Guimarães, 2003: 40), seja inscrita no papel, pintada na tela, revelada para fotograma a partir de película ou projectada *frame* a *frame* num ecrã, de cinema ou digital (o que, para este efeito, quer quase dizer uma mesma coisa). Assim, podemos assistir ao modo por que "os (...) poderes [da imaginação] são agora levados mais longe. A imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção" (Guimarães, 2003: 40). Neste quadro – crítico e teórico – "em vez de pedir a todas as artes – mesmo as verbais – que procurem tornar-se signos naturais, é-nos solicitado que ultrapassemos a ingenuidade de tal semiótica, e que aceitemos o carácter convencional e arbitrário de todos os signos estéticos – mesmo os visuais – e que aproveitemos ao máximo esse aspecto, reconhecendo que as imagens, em não menor grau que as estruturas verbais,

[8] Se o romantismo cunhou um termo correlato da palavra grega *ekphrasis*, deve notar-se, a um tempo, que "[o] termo alemão *Bildgedicht* corresponde praticamente ao conceito de *ekphrasis*, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Os poetas românticos recorreram amiúde a este artífício, tendo ficado célebre, por exemplo, a '*Ode on a Grecian Urn'*, de Keats" (Ceia, s/d. "Ekphrasis"); num segundo momento, é importante assinalar que o século XX parece ter dado a esta "prática de enunciação específica" (Avelar, 2006: 9) "uma nova identidade, uma nova dimensão estética" (Avelar, 2006: 158), pois, "no Modernismo, o discurso poético, e, em particular, a interacção entre este e outras formas de expressão artística, participa de uma reformulação mais vasta daquilo que então alguns poetas de vanguarda entendiam dever ser a poesia" (Avelar, 2006: 161).

constituem invenções humanas e, como tal, resultam de um processo de criação artificial" (Krieger, 2007: 137). Esta é a percepção que tento sublinhar e subscrever neste estudo, considerando, com Murray Krieger, que "a ecfráse é o caso mais extremo e revelador do potencial visual e espacial do *medium* literário" (Krieger, 2007: 137); a esta concepção parece-me associar-se o conceito de hipertexto por pressenti-lo como um idêntico e tão antigo mecanismo, verbal e visual, sobretudo se entendida a *ekphrasis* no seu "sentido primitivo (...) [que] era totalmente irrestrito: referia-se, em termos gerais, a uma descrição verbal de alguma coisa, quase todas as coisas, na vida ou na arte" (Krieger, 2007: 137).

O movimento de aproximação da textualidade (digital ou não) e da descrição ecfrástica parte do pressuposto de que o primeiro dos termos se refere e partilha, conceptualmente, com o segundo um mesmo "princípio ecfrástico" (Krieger, 2007: 142) que se revela na "aspiração ecfrástica no poeta e no leitor [que] tem que aceitar dois impulsos opostos, dois sentimentos opostos face à linguagem" (Krieger, 2007: 143). Parece-me que tanto o hipertexto como a *ekphrasis* convocam essa mesma dualidade de "sentimentos" face à linguagem, numa mesma e comum "aspiração": "um [sentimento] é exaltado pela noção de écfrase e o outro é exasperado por ela. A écfrase surge do primeiro impulso, que suplica a fixação espacial, ao passo que o segundo [sentimento de exasperação] aspira pela liberdade do fluxo temporal" (Krieger, 2007: 143); este será, para mim, o movimento hipertextual. Correlatos mecanismos o hipertexto e a *ekphrasis*, o que um outro conceito parecem convovar é, portanto, uma mesma ideia da "dupla face da linguagem enquanto *medium* das artes verbais – [que] tenta assimilar a simultaneidade, na figura verbal, da fixidez e do fluir, a simultaneidade de uma imagem a um tempo agarrada e logo escapando-se pelas brechas da linguagem" (Krieger, 2007: 144).

Uma caixa eléctrica (ou não)
"MARK 1"

«Está iniciada a criação de poemas por máquinas electrónicas.
A máquina que faz poesia chama-se MARK 1»
Jornal de Letras e Artes

AO RUY DE OLIVEIRA

"retoma o cálculo a pedra
o código em semínimas o semáforo
certo desenho egípcio osíris cariátide
é um jogral mecânico um jongleur semântico
renova a epiderme por contágio
digital do número dilata-se por séries
(zona tórrida)
quem suporia o poema nos antípodas?"

"MARK 1", in Vasco Graça Moura, *Modo mudando – poemas* (MCMLXIII, p. 59).

Um *hiper*texto, esta "*ecfrase*", como tentarei observar. No poema (naquela página e neste papel), o computador é apreendido (justamente) como uma máquina de brincar (um "*brincalhão semântico*", ou poeta aleatório) em que, letra a letra, linha a linha, a poesia, "digital do número", "[se]dilata por séries" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61). Uma "(zona tórrida)", quente, eléctrica, portanto. Entre "pedra, desenho e semínimas", que pele tem agora o poema, se por dentro desta máquina de "dilatar" palavras, um "jogral mecânico", eléctrónico? Encaixado o

poema (i.e., dentro de uma caixa) – sem aleatoriedade[9] – pergunte-se que hipótese há de "renova[r-se] a epiderme por contágio" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) numa caixa electrónica (um computador, por exemplo).

Definida a poesia ecfrástica como um texto que "speaks to, for, or about works of visual art in the way that texts in general speak about anything else" (Mitchell, 1994: 159), consequentemete, torna-se natural admitir que "[t]he scope of imagetext (...) is not confined to visual representation, but extends to language as well. The pictorial turn is not just about the new significance of visual culture; it has implications for the fate of reading, literature and literacy" (Mitchell, 1994: 193). A expressão *imagetext*, definida e criada por W. J. T. Mitchell (Mitchell, 1994: 193; *passim*), parece-me poder ser conceptualmente articulada com a ideia de hipertexto, definido este conceito como um conjunto de "topics and their connections, where that topics may be paragraphs, sentences, individual words, or indeed digitized graphics or segments of video" (Bolter, 2001: 35), um mecanismo de ligação compósito que permite articular, precisamente, palavras e imagens (ou sons e vídeos, por exemplo). Entendido como um processo de "remediação da imprensa", o hipertexto é pensado por Bolter como "a textual space" (Bolter, 2001: 35) que inclui um dispositivo electrónico – a "ligação" – equivalente a um outro mecanismo tipográfico, a "nota de rodapé": "this linking is simply the electronic equivalent of the footnote used in printed books for hundred of years" (Bolter, 2001: 27).

Na sua reflexão sobre o computador como uma tecnologia de escrita e de leitura, e um lugar passível de incorporar hipertexto e *ekphrasis*, Jay David Bolter afirma existir, no "espaço de escrita" electrónico, um "impulso ecfrástico" que se insere num movimento de revelação ou "libertação do visual" (Bolter, 2001: 47-76). De facto, para este teórico e crítico "[t]he breakout of the visual, the ekphrastic impulse, is at its most vigorous in the electronic writing space, where new media designers and authors are also redefining the balance between word and image" (Bolter, 2001: 58). Apesar de aceitar como novo este *media* electrónico, Bolter insere esta revelação ecfrástica no que anteriromente aconteceu com invento e o uso de anteriores tecnologias como a fotografia, o cinema ou a televisão, porquanto "[l]ike the older visual media like photography, film and television, new digital media remediate the book, the newspaper, and the magazine by offering a space in which images can break free of the constraint of words and tell their own stories" (Bolter, 2001: 58). Operando um mesmo mecanismo de *remediação*, os "[d]esigners of hypermedia employ images as well as sound in an effort to provide a more authentic or immediate experience than words alone can offer" (Bolter, 2001: 58). Estes desenhadores de hipermédia tentam criar uma experiência imediata, portanto, ancorados na *esperança ecfrástica*, nas "possibilities for verbal representation of visual representation", construindo, em hipertexto, um "textual space" (Bolter, 2001:

[9] Esta expressão parece – se colada com a notícia que é epígrafe do poema – referir-se à ciberpoesia e inserida no que hoje se nomeia como Literatura Gerada por Computador ou CiberLiteratura (cf. Barbosa, 1996: 20-21). O verso (a interrogação) "quem suporia o poema nos antípodas?" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) parece-me a (minha) melhor explicação (e resposta) para o facto de ter escolhido pensar a ideia de hipertexto como uma mecanismo fundamentalmente humano, tão antigo como "pedras, desenhos e semínimas", logo, verbal, visual e sonoro como a linguagem, mesmo se encaixado num "jogral mecânico" – o computador; encontro – intuo – no poema, ainda, uma outra linha que acima sublinhei: o facto de a linguagem poder ser também digital, aludindo à "pele" do dedo (humana) como ao sistema (binário, "digital do número") do computador; inscrita fica a interrogação se, de uma a outra pele – de dedo a dígito –, poderá "renova[r-se] a epiderme por contágio" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61).

35) onde o ouvido e o olhar repousem juntos, numa mesma unidade formal, verbal e visual, suturadas palavras e imagens, uma *imagetext*, quando "the ear and the eye lie/down together in the same bed' [and] the estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place" (Mitchell, 1994: 154).

O que hoje parece acontecer assemelha-se, para Jay David Bolter, àquilo que desde sempre fizeram os escritores (aedos, trovadores e poetas), na medida em que "[t]his strategy of remediation cuts deeply into the history of writing itself – beyond alphabetic writing to earlier forms. Hypermedia can be regarded as a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing" (Bolter, 2001: 58). Ora, se os desenhadores de hipermédia ou de hipertexto (conceitos que, para a textualidade, serão uma e a mesma coisa[10]) tentam dispor **imagens** e fazer ecoar **sons** numa tentativa de nos conceder uma experiência (talvez ilusoriamente) imediata e (sensorialmente) mais ampla do que aquelas que as palavras – se fixas, imutáveis – nos podem oferecer (Bolter, 2001: 58), então parece possível que este outro "espaço de escrita" (Bolter, 2001), "digital do número" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) seja aquele lugar onde a pele do poema "renova a epiderme por contágio" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61), sobretudo na medida em que "[h]ypermedia can be regarded as a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing" (Bolter, 2001: 58), e, portanto, a poesia pode aqui "retoma[r] (....) a pedra", "o código em semínimas", "certo desenho egípcio" (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61).

> "uma fenda na paisagem faz
> supor que a paisagem estalou
> e que por detrás dela
> há ainda outra paisagem.
> mas, e se a fenda for na superfície lisa
> do céu ou do lago? (...)
> se, de um lado, digamos, estiver paisa ...
> e, do outro, ficar ...gem, e no intervalo
> entre os rebordos das sílabas, assim
> tornadas periféricas, avistarmos
> cúmulo-nimbos, mares, embarcações, tumultos,
> estranhamente iluminados,
> ou outros modos da palavra entrevistos (...)
> aflorando sob a pele da paisagem"
>
> "as luvas" (Vasco Graça Moura, *imitação das artes*, 2002, p. 49).

É frequentemente notado que "a obra poética de Vasco Graça Moura revisita sob um olhar culto e esteticizante as relações entre a poesia e certas artes como a pintura e a música" (Amaral, 1996: 8). Na sequência da possível articulação entre a natureza do hipertexto e a poesia ecfrástica, nomeada por este poeta como produto de uma *metamorfose* da letra em "digital do número" (Moura, 1963-1995: 61), num duplo reenvio entre "a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing" (Bolter, 2001: 58), importa-me aqui

[10] Cf. Ceia: "Para a textualidade, não há clara diferença entre hipertexto e hipermédia, pois é possível passar com a mesma facilidade de um nível verbal para um nível não verbal" (Ceia, s/d: "Hipertexto"; disponível em URL: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm; consultado a 20/02/2009).

referir, a concluir, sobretudo o modo como, na poesia de Vasco Graça Moura, se pode entrever, por entre a "fenda na paisagem" (Moura: 2000: 179) da linguagem (verbal e visual), a forma como esta poesia se constrói e se dá a ler e a ver, não apenas como *ekphrasis*, mas também como uma 'arquitectura', visual e não sequencial, como "se, de um lado, digamos, estiver **paisa ...** / e, do outro, ficar **...gem**" (Moura: 2000: 179; sublinhados meus), num jogo com a linearidade da palavra (quebrada) "e no intervalo / entre os rebordos das sílabas, assim / tornadas periféricas" (Moura: 2002: 49), num (mesmo e comum, como se simétricos) movimento ecfrástico e hipertextual, onde, intuo, se dá a ler e a ver "mares, embarcações, tumultos, / estranhamente iluminados, / ou outros modos da palavra entrevistos (...) / aflorando sob a pele da paisagem" (Moura: 2002: 49).

Neste sentido, os poemas de Vasco Graça Moura (tomados como breves exemplos) sublinhados neste ensaio parecem alinhar-se com a ideia de se questionarem os mecanismos de escrita e os meios de representação do pensamento, na relação entre o homem e os mecanismos com que escreve (e se inscreve no mundo, no real). De facto, desta (excessivamente breve leitura) parece-me ter ficado o rasto de uma certa simetria entre *ekphrasis* e hipertexto, sobretudo se considerados ambos como mecanismos intertextuais que fazem apelo a uma mesma "lógica metagráfica", que, para Manuel Portela, está presente quer na textualidade tipográfica como na eléctrónica: "A textualidade digital revela a natureza visual da linguagem que sustenta todas as formas textuais" (Portela, 2003: 1). Do meu ponto de vista, a propriedade nomeada por Portela como *lógica metagráfica* – "uma lógica que liga o conteúdo conceptual e o conteúdo visual dos textos, [...] um dos aspectos salientes na análise da produção literária electrónica, seja na reedição electrónica de formas bibliográficas, seja na produção *ab initio* de literatura digital" (Portela, 2003: 1) – é um dos atributos da poesia ecfrástica, na medida em que, ao fazer-se, reflecte sobre e com os "outros modos da palavra entrevistos (...) / aflorando sob a pele da paisagem" (Moura: 2002: 49). Na *paisagem* comum que (a mim me) parecem ser a poesia ecfrástica e o hipertexto – simetricamente intertextuais e metagráficos – podemos, então, entrever "tumultos, / estranhamente iluminados" (Moura: 2002: 49), que se revelam na "nas fronteiras / entre imagem e palavra" (Moura, 2002: 16).

Referências bibliográficas

AMARAL, Fernando Pinto do [prefácio] (2006). "A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura", in Moura, Vasco Graça (1996). *Poemas escolhidos: 1963-1995*, Venda Nova, Bertrand Editora, pp. 7-11.

AVELAR, Mário (2006). *Ekphrasis – o poeta no atelier do artista*, Lisboa, Edições Cosmos.

BARBOSA, Pedro (1996). *A Ciberliteratura – Criação literária e computador*, Lisboa, Edições Cosmos.

BARTHES, Roland (2002). *S/Z* [1970], in *Oevres complètes – III*, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, pp. 119-348.

_____(2002[a]). *"Le bruissement de la langue* [1975], in *Oevres complètes – IV*, 1972-1976, Paris, Éditions du Seuil, pp. 800-803.

BOLTER, Jay David (2001). *Writing Space – Computers, Hipertext and the Remediation of Print*, 2ª edição, Mahwah, New Jersey – Londres, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

BUSH, Vannevar (1991[b]). "As We May Think", in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex* (1991[c]). "Memex II", in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex to Hypertext – Vannevar Bush and the Mind's Machine*, Londres, Academic Press, pp. 165-184.

CEIA, Carlos (s/d). "Ekphrasis", E-*Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9; disponível em url: http://www.fcsh.unl.pt/edtl, consultado a 20/02/2009.

"Hipertexto", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, disponível em url: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm>; consultado a 20/02/2009.

CLÜVER, Claus (1989). "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today* nº 10:1, Durnham, Duke University Press, Spring 1989, pp. 55-90.

DELANY, Paul e LANDOW, George P. (1991). "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art", in Delany, Paul e Landow, George P., eds. (1991) *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra, The MIT Press, pp. 3-50.

GUIMARÃES, Fernando (2003). *Artes plásticas e literatura – do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

KAHN, Paul e NYCE, James M. (1991[a]). "Preface" e (1991[b]). "A machine for the Mind: Vannevar Bush's Memex", in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex to Hypertext*, Londres, Academic Press, pp. ix-xi e pp. 39-66.

KRIEGER, Murray (2007). "Imagem e palavra, espaço e tempo: a exalação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto", in Basílio, Kelly *et al* (org.) *Concerto das artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 133-163 (tradução portuguesa de Ângela Fernandes).

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory*, Londres e Chicago, The University of Chicago Press.

MOURA, Vasco Graça (2007). *Poesia: 1963-1995*. 2ª edição, Lisboa, Quetzal Editores.

_____(2002). *Musa da música: antologias de ontologias*, Porto, Asa Editores.

_____(2002[a]). *Imitação das artes: antologia ecfrástica*, Porto, Asa Editores.

MURRAY, Janet H. (1997). *Hamlet on the Holodeck – The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

_____(2003). "Inventing the Medium", in Montfort, Nick, e Wardrip-Fruin, Noah, eds. (2003), *The New Media Reader*, Cambridge, Massachusetts, Londres – Inglaterra, The MIT Press, pp. 3-11.

NELSON, Theodor Holm (2007), "PROJECT XANADU MISSION STATEMENT", in PROJECT XANADU®, disponível em http://www.xanadu.com [consultado a 19/02/2009].

PORTELA, Manuel (2003). "Hipertexto como Metalivro", *Ciberscópio* (projecto *online*), Coimbra, Abril de 2003, 15 pp.; disponível na *www* em _url: http://www.ciberscopio.net/, [consultado a 19/02/2009].

SAN-PAYO, Patrícia (2006). "A máquina literatura", in Pombo, Olga, Guerreiro, António e Alexandre, António Franco (eds.) *Enciclopédia e Hipertexto*, Lisboa, Edições Duarte Reis, pp. 391-408.

YANKELOVICH, Nicole, MEYROWITZ, Norman e van Dam, Andries (1991). "Reading and Writing the Electronic Book", in Delany, Paul e Landow, George P., eds. (1991). *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra, The MIT Press, pp. 53-79.

A casa (da) escrita por Herberto Helder

Fernando Figueiredo
Escola Profissional de Hotelaria e Turismo da Madeira

Palavras-chave: Herberto Helder, Literatura Portuguesa, Teoria Literária, (anti)Género, Casa
Resumo: Partilha de leituras de uma prática (anti)genológica contida no discurso literário de Herberto Helder. Pensador português das últimas décadas, Herberto Helder procura, nos limites da expressão poética, a utópica comunhão entre existência, ideia e palavra. Nesta demanda incessante, a escrita surge aparentemente fragmentada, mas, afinal, reveladora de uma arquitectura humana das palavras que as sente como elemento natural da existência: mais do que veículos, o próprio sentido primeiro das coisas. A escrita assim revelada, assume-se como o edifício por excelência, o lugar onde habita a ideia que encarna a dimensão física do homem e da sua expressão oral ou gráfica. Falaremos destas casas, sustentáveis, apesar da aparente fragilidade e dispersão dos seus modos de construção.

A metáfora arquitectónica aqui explorada funda a sua legitimidade na obra de Herberto Helder. Na verdade, *A Colher na Boca* (CB), inicialmente publicada em 1961[1], apresenta um prefácio em verso que, apesar de ter sofrido pequenas alterações[2], abre também as edições de *Poesia Toda* (PT) e de *Ou o Poema Contínuo* (PC). Aqui reflectiremos acerca deste texto introdutório, tal como ele se apresenta na 3ª edição de *Poesia Toda* (PT3) e na mais recente primeira edição de *Ou o poema contínuo*[3] (PC), sem perder de vista a edição de 1973 (PT1). Embora cada texto literário deva ser abordado individualmente[4], na expectativa da novidade, os instrumentos conceptuais e teóricos permitem-nos iniciar a abordagem a este "Prefácio", pela metalinguagem relativa à reflexão teórica subjacente aos versos, muito especialmente no que diz respeito à explicitação de um projecto poético, desenhado neste enunciado prefacial e cumprido ao longo do texto sequente.

A recorrência do lexema "casa" ao longo das nove estrofes que compõem o "Prefácio" instala uma isotopia associada à memória de um tempo pristino, de conforto, equilíbrio, encontro e verdade iniciais. Esse é o tempo e o estado de alguma forma perdidos e objecto do perene movimento de procura associado à expressão estética patente nos diversos campos da acção humana e, de forma marcante, nos artefactos artísticos, nos quais se insere, material e linguisticamente, o texto literário. O esforço que o poeta anuncia não encontra, porém, equivalente pleno no instrumento da demanda, a palavra. É esta mágoa metódica que percorre o texto prefacial que Herberto Hélder escolhe para os seus últimos livros, tomando-a como fulcro para a arquitectura de uma poética de manifestação consciente da incontornável obscuridade semântica da convenção (v. "Prefácio"[5], E1, V10[6]), mas também da tentativa da sua

---

[1] V. elenco das obras in *Poesia Toda,* 3ª ed. *PT*3, p. 2.
[2] Cfr. alterações da edição de *PT*1 (1973) para *PT*3 (1990).
[3] Hélder, 2004.
[4] Cfr. Martins, 1983, 19-21.
[5] Todas as referências ao "Prefácio" de H.H. referem-se à versão publicada em 1990 (*PT*3) e em 2004 (*PC*).
[6] Com um propósito pragmático, referimos cada estrofe pela letra "E", seguida do respectivo número (E1 = estrofe nº 1). O(s) verso(s) referido(s) surge designado pela letra "V", seguida do respectivo número (V1 = verso nº 1, Vv 1-3 = versos nº 1 a 3).

depuração, no sentido de, através da palavra escrita, aceder ao estatuto duradouro da arte: "as casas encontram seu inocente jeito de durar" ("Prefácio", E1, V9).

Do ponto de vista literário, a metáfora construída em torno do lexema "arquitectos" toma emprestada da expressão empírica a capacidade de projectar, de imaginar e de concretizar novas construções físicas. As casas, fisicamente consideradas. Mas, a este empréstimo semântico, o jogo literário junta a dimensão estética da palavra, na sua correlação inter e intratextual. Assim, em "arquitectos" devemos ler também aqueles que usam a palavra escrita como matéria prima para construir novas ideias, numa constante demanda da ideal correspondência entre o pensamento e a convenção linguística. Acto efémero que cumpre, a cada geração, o desígnio universal de dizer o indizível.

Por isso, e apesar da sua magnificência artística, estes são "aqueles que vão morrer" ("Prefácio", E1, V4), deixando, porém, um legado fundamental, a palavra poética. À disforia associada à referência aos arquitectos da palavra, opõe-se a capacidade de inscrição perene da palavra artística, aqui veiculada pela metáfora do devir construída sobre a dinâmica das estações do ano, inerente à menção das "últimas chuvas" (E1, V8).

Contudo, o exercício estético desta estrofe – e deste texto –, assume ainda um carácter projectivo, na medida em que enuncia uma posição teórica sobre o fazer do poeta. Desde logo, a presença do deíctico "Estes", no início do quarto verso (E1, V4), aproxima o seu referente da voz enunciativa, forçando a barreira epistemológica que separa a realidade empírica da ficção literária. A sugestão de comunhão entre estas duas entidades confere ao texto uma dimensão ensaística que, aliada à construção de uma poética própria, adquire um carácter programático.

Esta ilação interpretativa não é, de forma nenhuma, imune ao condicionamento semântico-formal construído pelo título e pela localização física deste poema no início de cada texto ou obra em que é incluído. Na verdade, estas duas características, associam-se ainda ao carácter explicativo-justificativo de um prefácio, cujo autor surge não como simples "'testemunha', mas como 'agente' que explica os seus fins, tentando legitimar, motivar, […] a obra em si e, no fundo, justificá-la" (Neves, 1994, 86). Herberto Helder não terá querido deixar os seus textos (especialmente as diversas edições de *Poesia Toda* e, mais recentemente, de *Ou o Poema Contínuo*) desprovidos de uma roupagem paratextual que apresente o texto sequente e integre o leitor no projecto estético que se pretende construir e mostrar, na senda, aliás, da promoção de uma "leitura radicalmente assente numa mediação de *contiguidade intelectual* entre texto e leitor", tal como afirmou Frias Martins (1983, 19). Esta é, porém, uma "zona indecisa" (cfr. Genette, 1987, 8), sem limites rigorosos entre texto e paratexto, aqui adensada pelo facto de o título anunciar uma função prefacial, embora a forma e o estilo façam considerar este poema como parte integrante do próprio texto. Sem prejuízo da sua dimensão textual, este é, inequivocamente, um espaço de "transacção", lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma acção sobre o público, ao serviço de um melhor acolhimento do texto e de uma leitura mais pertinente (cfr. Genette, 1987, 8).

Nesta linha de abordagem do "Prefácio" de Herberto Helder, é ainda pertinente referir dois aspectos importantes para a admissão da possibilidade de funcionamento deste poema como portador de uma função prefacial.

Por um lado, como defendia Genette, no final da década de oitenta do século XX, "les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les

cultures, les genres, les auteurs, les oeuvres, les éditions d'une même oeuvre" (Genette, 1987, 9), pelo que ao poeta é legítimo prefaciar o seu texto com um poema simultaneamente meta-referencial (paratextual, portanto) e exercício semântico-formal do projecto que anuncia (textual, portanto).

Por outro, com a variabilidade designativa (cfr. Neves, 1994, 4) à disposição do autor, a escolha – tendo recaído sobre "prefácio" e não "prólogo"[7], por exemplo, revela a intenção de demarcar este como paratexto claramente condicionador do texto sequente, apesar de, como vimos, formal, semântica e estilisticamente se constituir como parte integrante do próprio texto.

Tornando ao verso de abertura do "Prefácio", apercebemo-nos de que ao leitor é dado presentificar – pela actualização de um acto performativo da linguagem ("Falemos de casas", E1, V1) – o acto, objecto do próprio enunciado poético. Demos, ainda, atenção à utilização da primeira pessoa do plural, que surge aqui, mais do que majestática, implicando na voz do poeta o rosto do crítico e envolvendo dimensões ontologicamente impenetráveis como a ficção e o real empírico.

As situações mencionadas – reiteramos – confluem para o envolvimento do leitor na leitura do texto poético, não apenas como mero enunciador de palavras escritas, mas implicando-o no acto performativo da linguagem utilizada, simultaneamente som, enunciado auto-reflexivo e estímulo do imaginário individual e colectivo, num exercício de identidade de que dificilmente se libertará o leitor ao longo da obra (cfr. Martins, 1983, 19-21). Nesta atmosfera tecnicamente intimista, o eventual hermetismo da poesia herbertiana vai encontrando pontos de ancoragem cultural que, dinamizados pela capacidade inovadora da poética estabelecida, vão construindo a base interpretativa de cada poema, balizada pela amplitude própria do conjunto macrotextual de cada publicação.

A poética de Herberto Helder mostra-se, aliás, muito claramente em *Photomaton & Vox*, quando o poeta, no texto "em volta de", discorre acerca de uma aparente narrativa quotidiana, mas implicando afinal, como afirma Diana Pimentel, "a um tempo, dúvida e autoconsciência da enunciação, para além de constituir dois dos princípios de que se compõe o processo de escrita, o de correcção e o de acrescentamento." (2007, 72):

> Vou dizer como foi: aluguei uma casa. Só tinha uma cama para pôr lá dentro, mais nada. Bom. Alguns livros e um gira-discos, também. Sim. Pois meti isso dentro da / casa. Vê-se como sobravam quartos? Pus-me a andar pela casa, entrando e saindo dos quartos. Que se passava? Não compreendi logo. Parecia-me que sempre fizera aquilo, nunca na vida fizera nada senão andar numa casa vazia, de quarto para quarto, ao longo de corredores. Não, não é simbólico. Aconteceu. Comecei então a escrever aquilo mesmo. (1987, 67-68)

A casa em cujo interior o poeta deambula configura-se no uso cirúrgico da matéria-prima que são as palavras e ergue-se como imagem/espelho de si própria enquanto edifício programático que sustenta a escrita de Herberto Helder. Pretende eliminar molduras apriorísticas para a poética ali germinada ("só tinha uma cama para pôr lá dentro"), mas assume a iniludível marca da anterioridade cultural e crítico-

[7] Peritexto que apresenta e/ou comenta o texto sequente, tal como o prefácio, ao prólogo, porém, é reconhecida a especificidade de "introduzir directamente o assunto da obra, sendo uma parte integrante dessa mesma obra" (Neves, 1994, 75).

-literária ("Bom. Alguns livros e um gira-discos, também") perante a qual se afirma num exercício de distanciamento gerador da impressão de ineditismo, sugerindo-se estrategicamente como anti-género, para recuperar uma putativa experiência de pureza semântico-formal pristina. Na verdade, Herberto Helder conhece a inevitabilidade da contaminação sociológica e cultural da construção artística, em literatura como na arquitectura – "A ligação da coisa à função não depende (…) apenas da própria coisa, mas também de quem a utiliza, do homem como indivíduo e como membro da colectividade" (Mukarovský, 1993, 152). Apenas procura recentrar a questão da criação literária, através da imagem arquitectónica da casa que se projecta, se constrói e se frui estratégica, empírica, afectiva e esteticamente.

A sua valorização estética cruza-se, porém, com o quadro normativo comunitariamente aceite[8], roçando efectivamente o desconforto do anti-género, dele capitalizando a rebeldia e impondo-se fundamentalmente pela capacidade, por vezes alucinada, de mostrar e de dizer o facto literário de forma a confrontar o leitor com a sensação de ineditismo. Assim, este lê e relê o texto, apropriando-se paulatinamente do seu halo de estranheza, até fazer parte, processual e ontologicamente, da demanda, quase obcecada, da pureza inicial da palavra, ou de, pelo menos "um pouco de beleza" (E9, Vv.5-6).

Acaba o leitor por ser projectivamente caracterizado como participante activo da construção da casa (da) escrita herbertiana – espécie de "repto comunitário, a desconcertar cada leitura", versos que "têm a hospitalidade que move muralhas", nas palavras de Jorge Fernandes da Silveira (2001, 163) –, numa conjugação do árduo mas feliz labor do poeta com a partilha e potencial (re)construção semântica, afectiva e cultural do texto literário por parte do leitor: "O poema dói-me, faz-me feliz / e alto. O povo traz coisas para a sua casa / do meu poema." (Hélder, 1990, 40)

Referências bibliográficas

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuils.

HELDER, Herberto (1990). *Poesia Toda*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2004). *Ou o Poema* Contínuo. Lisboa: Assírio & Alvim, Setembro de 2004.

MARTINS, Manuel Frias (1983). *Herberto Hélder. Um Silêncio de Bronze*. Lisboa: Livros Horizonte.

MUKAROVSKÝ, (1993). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Teoria da Arte, 5. Lisboa: Editorial Estampa.

NEVES, Dulce Raquel Casal Cardoso (1994). *Do Estatuto do prefácio*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Lisboa: Universidade Nova.

PIMENTEL, Diana (2007). *Ver a voz, ler o rosto – uma polaróide de Herberto Hélder*. Autores da Madeira -13. Porto: Campo das Letras.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (2001).'"'Neste momento a minha mão não tem autor'. Introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX: 1920-1970", Carlos Reis (dir.) *Veredas - 4*. Porto: Fundação Engº António de Almeida. Pp. 157-172.

[8] Cfr. Mukarovský, 1993, nomeadamente quando descreve a arte como um facto semiológico, referindo a dinâmica em torno de três conceitos operativos: função, norma e valor estético. (pp. 11-148).

Imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira

Ilca Vieira de Oliveira
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES

Palavras-chave: Gonzaga, reescrita, tradição e modernidade, Poesia Brasileira
Resumo: Neste artigo apresento um estudo sobre as imagens do poeta Tomás Antônio Gonzaga na ficção literária brasileira. Para realizar esta pesquisa sobre as imagens do poeta, da poesia e da nação, em diferentes momentos de nossa história literária, selecionei as obras românticas: *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, e *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castros Alves, a obra modernista: *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e as obras contemporâneas: *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, e *Boca de chafariz*, de Rui Mourão. A partir desse *corpus* selecionado observamos como o leitor-escritor, em seu processo de reescrita, retoma a obra *Marília de Dirceu*, a biografia de Gonzaga e a Inconfidência Mineira para (re)criar a imagem do poeta e da nação.

Qual eu sou verá o mundo;
Mais me dará do que eu tinha,
Tornarei a ver-te minha:
Que feliz consolação!
Não há de tudo mudar-se
Só a minha sorte não!
(Gonzaga, Lira III,2).

Este texto constitui-se num resultado parcial de uma pesquisa bem mais extensa e exigente que realizei sobre as imagens do poeta Tomás Antônio Gonzaga na ficção literária brasileira. O presente estudo foi desenvolvido em minha pesquisa de tese de doutorado em Literatura comparada na UFMG, no período de 2001 a 2005[1]. A nossa produção ficcional interpreta e coloca em circulação várias imagens do poeta Tomás Antônio Gonzaga e da obra *Marília de Dirceu* através do processo da reescrita. As reescritas, em diálogo com a tradição, vão recuperar a imagem de Gonzaga e, juntamente com ela, outras personagens literárias e o contexto das Minas Gerais do século XVIII. Essas imagens representadas nas reescritas evidenciam algumas das transformações estéticas e históricas que ocorreram em nossa produção literária nos dois últimos séculos.

O leitor-escritor, ao lidar com a tradição, recupera traços de uma representação que já se constitui através da linguagem estética, o poema. No processo de reescrita, o escritor conserva alguns traços originais, repete até certo ponto esses traços; no entanto, o seu texto conduz para uma diferença em relação ao sentido já apresentado. Os leitores da obra *Marília de Dirceu* acrescentam sentidos suplementares a ela. Observar-se-á, neste estudo, a recepção do texto *Marília de Dirceu* em momen-

[1] Para realizar o meu projeto de pesquisa, no período de 2001 a 2005, que resultou em trabalho final de Tese de Doutorado, intitulado "Imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira", contei com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG através de uma bolsa de estudos. A apresentação deste trabalho neste Congresso também conta com o apoio financeiro da FAPEMIG.

tos distintos de nossa história literária, acentuando a significação dada aos discursos ficcional e histórico no novo texto que se configura: o primeiro, sob uma perspectiva da poética romântica, o segundo sob uma perspectiva da poética modernista e o terceiro, sob uma perspectiva da ficção contemporânea, pois, de acordo com Hans Robert Jauss, a tradição não se constrói sozinha, mas depende da recepção que o público dá às obras consideradas literárias.

Para realizar o presente estudo selecionei textos literários de escritores que procuraram re-construir e, em alguns casos, desconstruir a imagem do poeta, levando em conta o processo de criação das imagens do poeta inconfidente na poesia, no drama e na narrativa brasileira dos dois últimos séculos, como representantes de mitos simbólicos do Estado-Nação. Apresento a seguir, sucintamente, as principais idéias desenvolvidas pela minha pesquisa, que se limitou a examinar como as imagens do poeta Gonzaga são re-construídas na ficção literária brasileira.

1. Nos traços da letra: o retrato do poeta

— *Que fica daquele poeta*
Tomás Antônio Gonzaga?
(Cecília Meireles, 1989: 217)

A imagem do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga adquire novos traços em textos da literatura brasileira. Os leitores-escritores da ficção romântica, modernista e contemporânea reescrevem a imagem do poeta nas obras literárias - *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto, *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, e *Boca de chafariz*, de Rui Mourão -, que foram produzidas em diferentes momentos históricos e culturais, pude observar que, ao construírem as imagens do poeta, os escritores não deixaram de se ater à construção de uma imagem da nação. Assim, o *corpus* selecionado para o presente estudo visa apresentar imagens do poeta Gonzaga e, juntamente com as mesmas, imagens da nação. A imagem do poeta se expande assim por todo o nosso imaginário, sendo representada em outras cadeias semióticas, tais como as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema, o museu e a iconografia. E, em alguns momentos da escrita, para enriquecer a investigação, estabeleci aproximações entre as imagens representadas na ficção e aquelas produzidas nas outras cadeias semióticas. Em meu estudo, parti do texto ficcional; no entanto, foi a partir do que foi problematizado na ficção que estabeleci relações com o contexto histórico e cultural em que o texto reescrito fora produzido. As imagens representadas em outras redes discursivas foram utilizadas para me aproximar de alguns temas que foram explorados no discurso ficcional.

Ao escrever a sua obra, o escritor sucessor de Gonzaga prossegue uma história que já existe; e, ao mesmo tempo, ele a transforma, e até certo ponto a nega, pelo novo percurso que a conduz. Assim, o texto *Marília de Dirceu* não será visto como uma "obra-monumento" que, revisitada pelos sucessores de Gonzaga, conduz a uma "angústia da influência", mas como um texto que apresenta "pontos de indeterminação", abrindo a possibilidade de infinitas leituras interpretativas por parte de leitores da literatura brasileira. Com base nesses textos literários, o que pude verificar é que, em determinado instante da nossa história literária, ocorreu uma leitura em consonância com o texto anterior, como é o caso do texto *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto. Ao criar o seu tecido ficcional, o escritor romântico utiliza-se de um pro-

cesso diferente na reescrita, na medida em que existe o apagamento das liras de *Marília de Dirceu* e, sobre os seus rastros, cria-se um outro texto. Entretanto, em outros momentos, o que pude observar é que ocorre uma leitura irônica, em rasura com o texto de Gonzaga, tais como nas narrativas contemporâneas: *A barca dos amantes* e *Boca de chafariz*.

Os leitores-escritores do texto *Marília de Dirceu* reconstroem as imagens de personagens históricas e literárias em suas reescritas literárias. Ao preencher as lacunas deixadas no texto escrito no século XVIII, esses leitores-escritores procuraram, através da ficção imaginativa, tecer um bordado com dois fios, um ficcional e outro histórico. Cabe, aqui, apontar como se processa o diálogo entre os textos e a construção de uma identidade nacional nas narrativas reescritas pelos sucessores de Gonzaga e como esses leitores-escritores recriam as imagens do poeta Gonzaga através dos fragmentos, dos cacos e dos restos, que foram recuperados através da memória de leitura, principalmente da leitura de documentos históricos, que se encontram em nossos museus e arquivos. Além disso, é de se perguntar que tipo de escrita existe no novo texto que se configura e qual o papel do escritor-intelectual ao interpretar os discursos ficcional, histórico e biográfico no contexto cultural no qual se encontra inserido.

De acordo com Roland Barthes, o prazer do texto também está no regresso ao autor, e o que encanta o sujeito que está escrevendo no texto do outro são alguns "pormenores subtis". Segundo ele, o sonho de todo escritor depois de morto é encontrar um biógrafo que reduza a sua vida a alguns "biografemas". O leitor-escritor como biógrafo retorna à vida do sujeito biografado com base em traços que permaneceram da personagem, tentando construir uma imagem "real".

A vida do poeta é colocada em "cena" através de diferentes modalidades discursivas. Desde o século XIX, outras formas de representação foram utilizadas para "criar" identidades para o poeta inconfidente. Ao lado do texto ficcional, temos encenações teatrais, edições comemorativas, filmes, pinturas, ilustrações, cortejos fúnebres e o Panteão em Ouro Preto. O homem ilustre passa a ser um "monumento público", que deverá ser preservado como bem cultural de nosso país. Não é somente a obra do escritor que atinge um "valor" cultural, mas o próprio corpo do poeta que possui valor simbólico no imaginário nacional. A identidade do poeta se constitui a partir dos biografemas que se encontram dispersos na memória coletiva, da qual os leitores-escritores vão registrar somente "fragmentos", já que é impossível captar a totalidade do sujeito.

2. Entre os fios de um bordado: o rosto do poeta

Ai, terras de Moçambique,
ilha de fino coral,
prestai atenção às falas
que vão correndo pelo ar:

"Aquele é o que vem de longe,
que se mandou degredar?
Por três anos as masmorras
o viram, triste, a pensar.
Os amigos que tivera,
amigos que não tem mais,
foram para outros degredos;
— Deus sabe quem voltará!

A donzela que ele amava,
entre lavras de ouro jaz;
na grande arca do impossível
deixou dobrado o enxoval,
uma parte, já bordada
a outra parte, por bordar.
Muito longe é Moçambique...
— Que saudade a alcançará?
(Cecília Meireles, 1989: 233.)

Os nossos escritores vão re-construir as imagens do poeta Gonzaga em diferentes momentos de nossa história a partir de várias metáforas. Considerando a importância dessas reescritas, procuramos comparar as obras *Gonzaga ou a revolução de Minas*, *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, *Dirceu de Marília, Romanceiro da Inconfidência, A barca dos amantes e Boca de Chafariz* com vistas a examinarmos as imagens do poeta, da poesia e da nação. Observamos as figurações do corpo do poeta como imagem simbólica que é construída a partir do projeto de construção de uma identidade nacional que se iniciara com o Romantismo e se estenderá até a contemporaneidade, procurando relacionar as "histórias de amor" e "histórias patrióticas" com a imagem da nação projetada a partir dos heróis nacionais[2].

A forma como os leitores-escritores vão selecionar determinadas liras de *Marília de Dirceu* e se apropriar dos elementos dos *Autos de Devassa* e da história de Minas define a capacidade de cada um lidar com o processo de construção imaginária de uma identidade. A construção imaginária implica uma atribuição de sentido. Com o discurso ficcional existe a possibilidade de conciliar as diferenças culturais na construção de uma "nação".

O leitor-escritor da ficção literária brasileira obtém um ganho de prazer com a leitura do texto *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Trata-se de uma leitura marcante, dado que traz para o seu texto os "fragmentos de inteligível ("fórmulas") forjados no texto que se admira (e que se admira precisamente porque sabe emigrar); (Barthes, 1979: 13). De acordo com Roland Barthes, o prazer do texto estaria no processo de leitura que o leitor-escritor faz da "escrita do Outro" e, ao se ler o texto do outro, é necessário regressar ao autor. Diante disso, caracteriza a biografia como "biografema" e, segundo Barthes, "*o biografema (ver SFL, 13) não é senão uma anamnese fictícia: a que atribuo ao autor de que eu gosto*" (Barthes, 1976: 132). E, ao escrever a vida do outro, a imagem que o leitor constrói do outro é uma imagem fragmentária.

O leitor-escritor, em seu processo de escrita, acrescenta sentidos suplementares ao texto original. Os leitores do texto *Marília de Dirceu*, das imagens do poeta Gonzaga e da história de Minas do século XVIII, vão construir e desconstruir, em diferentes momentos de nossa história literária, as imagens do poeta, da poesia e da nação a partir de um processo de representação suplementar que "aproxima-se da origem ao distanciar-se dela" (Derrida, 2004: 361). No processo de escrita, o leitor-

[2] Como apontei, anteriormente, que a imagem do poeta Gonzaga aparece representada em várias obras literárias e em outros tipos de texto desde 1840 até a contemporaneidade; entretanto, o que me levou a selecionar somente seis obras literárias como *corpus* de estudo foi o fato das mesmas representarem a imagem do poeta a partir de um projeto identitário. Ou seja, ao construírem as imagens do poeta, os escritores não deixaram de se ater à construção de uma imagem da nação. Assim, o *corpus* selecionado para o estudo visa apresentar imagens do poeta Gonzaga, juntamente com as mesmas, imagens da nação.

-escritor conserva alguns traços das imagens primeiras, repete até certo ponto esses traços; no entanto, conduz para uma diferença, porque, mesmo que aconteça "a pura repetição" das imagens encontradas no texto original, sempre ocorrerá uma "perversão e subversão" em relação à origem.

A continuidade do sentido de uma obra está relacionada com a história e a cultura na qual essa obra foi produzida e lida. O leitor-escritor que vai dar continuidade ao texto de Gonzaga decifra a obra *Marília de Dirceu* de acordo com a sua formação intelectual e ideológica, trazendo para o seu cotidiano os "fragmentos" daquilo que gosta no texto do outro. Nesse processo de retorno ao texto árcade e à história da Inconfidência Mineira, cada leitor seleciona o passado e recorta as imagens do poeta de acordo com o momento sociocultural em que cada um está inserido.

Num momento em que o país passava por transformações políticas, sociais, econômicas e culturais, os escritores românticos, engajados no projeto de construção da nação, recorrem à história e à literatura do passado em busca de uma origem. É a "vontade de ser uma nação" que pode ser percebida na produção ficcional do país durante todo o século XIX e que se estenderá até a contemporaneidade. Segundo Ernest Renan, essa "vontade de ser nação" não está representada nas identidades de língua, raça, religião ou território, mas é uma vontade que unifica a memória histórica de um povo e "uma nação é, assim, uma grande solidariedade, constituída pelo sentimento de sacrifícios já feitos e daqueles que ainda estão por fazer" (Renan, 1999: 159). Renan vê a nação como um princípio espiritual e acentua o fato de que criar e re-criar uma nação está na vontade de sê-la, mesmo quando seus membros não têm consciência do que seja uma nação. No Brasil, o Estado vai formatar uma identidade para a nação a partir de vários projetos identitários formulados pelas elites. E o texto literário é um meio utilizado pela elite intelectual para "narrar a história da nação".

A leitura que o escritor romântico faz das imagens do poeta Gonzaga, a partir dos textos ficcionais, dos documentos históricos e das narrativas orais, está comprometida com o mito romântico do amor idealizado e do herói nacional que fora preso e exilado para a África, sem jamais retornar à pátria e à amada. Parece que os românticos não queriam ouvir as "falas" da realidade histórica efetiva, ou talvez não viam, de fato, o que as fontes históricas diziam sobre o poeta inconfidente. A concepção de história para os escritores românticos é produto da perspectiva de uma história monumental que valoriza os heróis nacionais, mesmo que eles não tenham agido propriamente como heróis. Trata-se de uma história que busca fechar e totalizar o real, conduzindo o relato para uma única verdade. A verdade é apresentada a partir de um único ponto de vista, sem levar em conta outras vozes, perspectivas diferentes.

Os românticos, apesar de construírem uma imagem idealizada do poeta Gonzaga nos textos *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, de Teixeira e Sousa, *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto, e *Gonzaga ou a revolução de Minas, de Castro Alves,* já apresentavam uma escrita que conjugava as diferenças culturais que perpassam o corpo da nação, delimitando uma heterogeneidade nacional. No texto dramático, *Gonzaga ou a revolução de Minas,* Castro Alves recorre à história da Inconfidência Mineira para criticar a política do país e coloca em cena a escravidão e a situação da mulher. No texto *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto, o escritor dá voz à personagem Marília, de modo que, ao assumir a voz enunciativa, a mulher expresse sua subjetividade, privilégio até então restrito ao homem. Em consonância com este instante sociocultural de fundação da nação e dos elementos nacionais, o idílio entre o poeta Gonzaga e Maria Dorotéia (Dirceu e Marília) vai circular em vários textos literários da época,

inscrevendo, assim, o mito nacional do amor impossível. Cabe, aqui, ressaltar que a Impressão Régia criada por D. João VI edita, no Rio de Janeiro, a primeira edição brasileira de *Marília de Dirceu*, em 1810, contribuindo, assim, para a divulgação dos poemas do poeta e de sua imagem[3].

A escrita, como um "suplemento" que se caracteriza por um processo infinito, pode ser encontrada também nos textos ficcionais produzidos no século XX. Os escritores Cecília Meireles, Antônio Barreto e Rui Mourão retomam *Marília de Dirceu*, a biografia do poeta Gonzaga e a história de Minas em busca de imagens do poeta, da poesia e da nação. Mas o que pode ser observado no texto reescrito por cada um é que eles recorrem também à escrita romântica, principalmente, para poderem reconfigurar as imagens que são representadas de forma idealizada pelos escritores românticos. A concepção positivista da história como descrição objetiva e totalizante, que cria uma imagem idealizada do poeta e que vai sagrar o seu corpo em monumento, será colocada em confronto no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, n´*A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, e *Boca de chafariz,* de Rui Mourão.

No *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, n´*A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, e em *Boca de chafariz,* de Rui Mourão, a imagem do poeta é apresentada a partir de diferentes perspectivas. A própria construção do texto literário já traz em seu tecido ficcional um registro fragmentário da história e do indivíduo. O texto que serve de fonte original será re-construído por uma "imaginação construtiva". E as imagens do poeta que foram consagradas pelos escritores românticos e pelo governo Vargas serão confrontadas através de um discurso polifônico[4]. O ficcionista questiona a pedagogia nacional que pretende criar e re-criar uma nação a partir de uma perspectiva totalizante e homogênea, sem levar em conta as vozes que estão espalhadas por todos os becos, ladeiras e lugares da cidade, ou melhor, pelo corpo da nação.

O texto ficcional, como um bordado inacabado, já possui uma representação desde as liras de *Marília de Dirceu*. Entre os fios tecidos por Gonzaga aparece a figura do poeta numa "clara fonte". A imagem que o poeta vê de si mesmo no espelho das águas da fonte "dos anos inda não está cortado", mas com o tempo poderá envelhecer ou desaparecer. O tempo como elemento destruidor poderá ser detido com a escrita. A água que jorra da fonte é vida e está em constante renovação. A

[3] A imagem do poeta Gonzaga será recuperada pelos poetas românticos e divulgada através de suas reescritas ficcionais a partir de 1840; no entanto, o retrato de Gonzaga feito por João Maximiliano Mafra, em 1843, as edições de *Marília de Dirceu* feitas por Joaquim Norberto e as leituras críticas dos estudiosos da literatura brasileira foram fundamentais para propagar a imagem do poeta e o mito nacional do amor entre Dirceu e Marília. Nesse momento o país comemorava o centenário de nascimento do poeta inconfidente (1844) e a sua imagem é inventada e venerada pela elite brasileira.

[4] Muitos artistas e intelectuais participaram dos projetos e dos programas de divulgação das obras e das tradições do país. Nesse período, o Estado centralizador possuía um papel pedagógico na construção da imagem da nação; criaram-se projetos educacionais, culturais e Institutos para cuidar do patrimônio nacional. Para se tornar uma nação, o Brasil precisava valorizar sua história, seus heróis do passado, suas tradições, seu patrimônio e seu povo. A imagem do herói republicano, Tiradentes, é apropriada pelo regime e, em 1944, para materializar os heróis, foi construído um panteão para os Inconfidentes em Ouro Preto. A inauguração do Museu da Inconfidência, em 1944, coincide exatamente com a data do bicentenário do nascimento do poeta Gonzaga. O Museu da Inconfidência, como obra empreendida pelo Ministro Capanema, condiz com o projeto de nação do governo Vargas que pretendia "administrar as bases da cultura nacional", e os intelectuais da rua da Bahia, com certeza, tiveram participação na criação do museu em Minas como uma forma de representar a identidade nacional. A ação política de criar um "monumento" para os Inconfidentes opera de forma seletiva e restritiva quando prioriza "narrar a história" dos heróis da nação, deixando de olhar entre os escombros e valorizar outros tipos de bens que não pertencem à "alta cultura".

fonte como um "nascimento *contínuo*" pode ser vista como uma metáfora do texto literário, no qual a imagem do poeta se renova infinitamente a partir da leitura e escritura de cada leitor-escritor.

A "vontade de ser uma nação" é um projeto "contínuo" da política pedagógica brasileira que recorre sempre aos símbolos e imagens como uma forma de instituir uma identidade para o seu povo. A imagem do poeta Gonzaga que se configura na ficção literária brasileira está em processo de renovação contínua, como a própria fonte ou mesmo a partitura musical. E é a partir das várias vozes que estão espalhadas pelo discurso literário que a imagem do poeta será esboçada. O ficcionista, por sua vez, tenta retirar dentre os escombros do passado uma imagem original; entretanto, a imagem que encontra não é mais uma imagem nítida, pois essa já foi desgastada pelo tempo e mesmo a imagem que aparece no texto primeiro deve ser questionada, porque essa imagem foi construída a partir de um determinado ponto de vista. Os escritores tentam recompor a biografia do poeta, apesar de saberem que estão diante de uma imagem fugidia e inacabada. Recriar uma imagem para o poeta inconfidente, através do relato biográfico, também é uma forma que o discurso ficcional encontrou para narrar a história da nação.

Na atualidade, o Estado-nação celebra a história dos vencedores e não deixa de silenciar as manifestações do povo na praça. Isso pode ser visto nitidamente com as sucessivas comemorações de 21 de abril quando o poder governamental coloca pelas ruas da cidade de Ouro Preto a tropa de choque da polícia para silenciar as vozes do povo que faz várias reivindicações. O poder estatal continua reafirmando a história dos vencidos e manipula determinadas "verdades", mas podemos ter algumas surpresas, pois o povo não assiste ao "espetáculo dos mortos" com olhos vedados, e pode vir a questionar as verdades que lhe são transmitidas por diferentes meios de comunicação. A cidade, que fora palco das primeiras idéias de liberdade, ainda é um lugar de manifestação do povo, apesar dos governantes continuarem a cultuar a história dos "vencedores" como uma estratégia de disseminar um discurso homogêneo e totalizante.

A história de Minas não perde o seu significado com o passar dos anos, permanece presente no lar de cada brasileiro a cada ano que acontece a comemoração cívica de 21 de abril, pois é preciso esquecer as atrocidades do passado para construir uma nação. Nesse caso, o memorial dos Inconfidentes, as imagens e os símbolos cultuados pela pedagogia nacional funcionam como memória, porque quanto mais comemorações forem realizadas mais o "passado se torna invisível" e mais fácil será para o povo esquecer as violências ocorridas no passado e a redenção, portanto, ocorre pelo esquecimento das prisões, dos exílios e das mortes. Cada escritor, que debruça o seu olhar sobre a história de Minas, utiliza o ficcional como uma forma de preservar o passado com a sua memória. Ao contemplar a imagem do poeta Gonzaga, com base em traços biográficos, o leitor-escritor consegue representar somente uma história "fragmentária" e, ao (re)criar a imagem do poeta como representante simbólica de uma identidade nacional, como uma imagem inacabada e em processo de renovação, coloca em reflexão a própria história da nação.

Referências bibliográficas

AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA (1980). 2. ed. Brasília: Câmara dos deputados. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 11 vols.

BACHELARD, Gaston (1998). *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70. (Coleção Signos, n.2).
_____(1979). *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70. (Coleção Signos, n.23).
_____(1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
BARRETO, Antônio (1990). *A barca dos amantes*. Belo Horizonte: Editora Lê.
CANDIDO, Antonio (1993). *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia. 2 vols.
BLOOM, Harold (1991). *A angústia da Influência*: uma teoria da poesia. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago.
CANDIDO, Antonio (1993). Os poetas da Inconfidência. In: *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. vol. 9. p.130-137.
_____(2002). *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH.
CASTRO ALVES, Antonio de (1997). Gonzaga ou a Revolução de Minas. In: *Obra completa*.Org. de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. p.579-661.
DERRIDA, Jacques (2004). *Gramatologia.* 2. ed. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
GONZAGA, Tomás Antônio (1992). *Marília de Dirceu*. Prefácio e notas de Melânia Silva de Aguiar. Belo Horizonte: Garnier.
_____(1996). Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
ISER, Wolfgang (1996). *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34. 2 vols.
_____(1979). A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p.83-132.
JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.
_____(1979). O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p.63-82.
_____(1979). A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 43-61.
MEIRELES, Cecília (1989). *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____(2001). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
MOURÃO, Rui (1993). *Boca de chafariz*. 3. ed. Belo Horizonte: Villa Rica.
RENAN, Ernest (1999). O que é uma nação? In: *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte, p.137-161, vol. 4, dez.
SILVA, Joaquim Norberto de Sousa (2001). *Dirceu de Marília*. Org. e apres. de Ilca Vieira de Oliveira. Montes Claros: Ed. Unimontes.
SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Teixeira & Cia, vol.1. (1ª. ed., 1848).
_____ *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tipografia. Fluminense de C.M.Lopes, 1951. vol. 2. (1ª. ed., 1851).

Relação mãe e filha: um solo feminino de Livia Garcia-Roza

Josélia Rocha
Instituto Superior de Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro

Palavras-chave: mãe, filha, sexo, família, maternidade
Resumo: O presente trabalho tem por objetivo fazer uma concisa análise na literatura brasileira da representação do comportamento da mulher da sociedade patriarcal em confronto com a contemporânea. Para tanto, a obra de Livia Garcia-Roza, *Solo feminino: amor e desacerto* (2002) é o objeto da interpretação.

Na literatura brasileira, por um longo período, os temas envolvendo a família e, mais especificamente a maternidade, foram essenciais nas obras escritas por mulher. Isso porque o núcleo familiar foi basilar para apoiar e reproduzir os ideais do patriarcado que a manteve em situação de invisibilidade social. Não se sabe ao certo a partir de que momento os seres humanos foram separados, conforme o sexo, para receber determinada teoria comportamental e compulsoriamente agir segundo o gênero destinado à sua categoria sexual. Mas se pode afirmar com certeza que tal prática cultural trouxe prejuízos existenciais ao indivíduo que não se encaixou em seu destino social.

O fato é que a maior parte das sociedades esteve por um longo período sob domínio do caráter "educativo" evocado por Aristóteles para definir a hierarquia entre os esposos, ou seja, a mesma destinada para as relações entre o senhor e o escravo. Esse pensamento faz parte dos fundamentos patriarcais que mantêm a sociedade, atuando segundo a divisão de funções sociais: destina o homem ao domínio do espaço público a fim de buscar conhecimento para si e o sustento da família; aproveitando sua capacidade de gestar, impõe à mulher o exercício da maternidade para conformá-la a casa e, mesmo aí, viver cerceada com a incumbência de cuidar principalmente dos filhos a fim de educá-los para agir politicamente (exercer a cidadania), obedecer às leis religiosas e respeitar a família (casar, ter filhos e cuidar dos pais).

Assim, durante o período de dominação patriarcal em que o homem era o centro da sociedade, a mãe possuía o dever de dar conta das ações sociais da descendência, já que dela se ocupava em tempo integral. Os meninos eram orientados a seguir os caminhos do pai e, portanto, projetados desde cedo para atividades fora da casa. Treinadas para, conforme a mãe, estarem atreladas ao espaço doméstico, as meninas eram, então, mais vigiadas: precisavam conservar-se castas e habilidosas para serem consideradas dignas ao casamento – único meio de realização social e emancipação da mulher, com relação à casa paterna. Por isso, ao assimilar a maternidade como o serviço de prestígio para si, cumpria-a com afinco, principalmente, no que se refere à educação da filha, já que precisava tê-la como uma cópia de si mesma. A futura conduta da menina é temida pela mãe e isso, por vezes, torna nefasta a convivência entre as duas, pois a cobrança e a vigilância são constantes.

Para que a função não fosse um peso, disseminou-se na sociedade que a prole é parte de um desejo fisiológico, incontrolável ligado a um sentimento extremo de amor. Mas, segundo Simone de Beauvoir, é o interesse individual que define esse vínculo:

> Uma mulher que tem afeição pelo marido modela seus sentimentos pelos dele; acolhe a gravidez e a maternidade com alegria ou mau humor segundo ele se sinta orgulhoso ou aborrecido. Por vezes, o filho é desejado, a fim de consolidar uma ligação, um casamento, e o apego que lhe dedica a mãe depende do êxito ou do malogro de seus planos. Se é hostilidade que sente em relação ao marido, a situação é ainda diferente: pode devotar-se asperamente ao filho cuja posse nega ao pai ou, ao contrário, encarar com ódio o descendente do homem detestado. (1980: 261-262)

No entanto, atrelar o amor ao serviço tornava natural a domesticidade da mulher e isso era, sim, a forma racional que ela encontrava para ter visibilidade no meio em que vivia, o que também dependia da relação com a mãe, com o marido e, principalmente, com ela mesma.

A representação da maternidade na literatura amplia a compreensão da cisão entre capacidade biológica e a ideologia do incondicional amor materno, pois a arte literária tem por função reconstruir a realidade social para trazer reflexão ao leitor. É o que se vê na literatura de Livia Garcia-Roza *Solo feminino: amor e desacerto* (2002) que desmitifica a instintiva maternidade e remete à problematização da relação mãe-filha, inclusive como conflito de gerações entre duas mulheres adultas: a genitora, criada em uma sociedade com regras rígidas para o gênero feminino, e a filha, influenciada por um novo momento sociocultural com trânsito da mulher no espaço público e liberdade sexual. A palavra "solo" nos reporta à terra e ao canto de apenas uma voz. Essas duas significações são próprias para a questão proposta na narrativa, pois a maternidade na perspectiva ideológica e existencial somente pode ser decifrada pela mulher, ou seja, é um terreno que somente ela pisa e, por isso, pode expor com propriedade. Além disso, a autora também leva o leitor a refletir sobre essa relação de amor entre mãe e filhos, inscrita no senso comum, que resulta nos desacertos existenciais.

É elaborado, então, um drama de reflexões em que leitor acompanha os fatos narrados exclusivamente sob a óptica de Gilda, moça de 26 anos que se sente mal diante da perene vigilância da mãe: "não há uma vez que eu esteja no telefone que mamãe não venha passear os ouvidos por perto" (p. 5). Quando chega a casa à noite, encontra a senhora à espera: "entrei no breu da sala, e quando procurava o interruptor, mamãe apareceu com suas gengivas moles e movimentadas, dizendo para ela mesma que eu tinha bebido de novo... Ela esperava que eu me desemaranhasse e eu não disse nada" (p. 8). Ao relatar sua disposição ao acordar diz: "assim sou ao alvorecer: tranqüila, leve, simpática, menos com mamãe. Mas isso é outra história. Mamãe me alucina" (p. 10). A demonstração de desequilíbrio transmite-nos a sensação de que apenas discursivamente a mãe já atinge o objetivo intervir na vida da filha através da provocação psíquica. Os termos utilizados para apresentar a irritabilidade da narradora vão chegando à ironia no sentido de trazer mesmo ao leitor um possível questionamento enquanto descreve a cena:

> Ao enfiar a chave na porta, ela se abriu pelo lado de dentro. Há de chegar o dia em que eu consiga entrar na minha própria casa sem que ninguém me espione pela janela e em seguida corra para abrir a porta. Mamãe me olhava com uma cara comprida, queixosa, balançando forte a cabeça, reclamando da hora.
> (...) ela disse: que tristeza, agora não há noite que chegue sem você cheirar a bebida. Dirigiu-se lentamente para o corredor, dizendo: que caminho você está escolhendo, que caminho...
> *Entristecida, la madre.*

> No dia em que mamãe soube que José Júlio era casado, me entregou a todos os santos conhecidos e aos parentes que tinham morrido. Aliás, não sei com que direito ela entrega minha alma... Por isso mesmo me sobra apenas o corpo, disse, e ela se benzeu. Continuou a cantilena, podia esperar tudo de mim, menos que sua temporã (temporã) enveredasse pelo mau caminho. Era uma desonra para ela, que me criara com tanta dedicação e carinho. (p. 14-15)

Segundo o pensamento filosófico que foi mais definido a partir de Descartes, a alma é racional, eterna, enquanto o corpo é perene e precisa estar sob domínio da substância incorpórea. Na narrativa, a senhora crê que somente quem já ultrapassou o material perecível – santos e parentes mortos – pode ajudar na tarefa de livrar a filha da desonra. A mãe que ensinou o bom caminho tem certeza de que há uma satisfação social a dar e é um fracasso sua caçula ter optado por outro rumo, demonstrando indiferença às normas estabelecidas e valorizadas até umas quatro décadas atrás, portanto, antes do nascimento da narradora. Ter uma filha que bebe, chega tarde em casa e namora homem casado é desvio demais para o que foi "inscrito" ao gênero feminino e lhe foi ensinado.

Não existe nada pior para a geração sob domínio da ideologia patriarcal do que o descontrole do corpo da mulher. A sua máxima contenção é cobrada e para controlar-lhe são usados mecanismos disciplinantes que, sem deixar marcas físicas, produzem submissão e ao mesmo tempo utilidade. Assim, para a procriação, a disciplina sociocultural torna o corpo apto e aumenta sua capacidade produtiva ao máximo. Mas, para a satisfação individual, age para diminuir sua potência. Vemos que na relação entre as gerações evocada na obra há um desencontro porque a senhora vive sob o costume da repressão, da economia do corpo que está domesticado, controlado por uma sujeição permanente de suas forças a fim de cumprir o papel para as mulheres de sua época: procriar. Tem três filhas: Geralda (Dadá), Geny (Nina) e Gilda, a narradora. A mais velha, apesar de viver uma vida infeliz, tem marido, filhos e uma boa situação financeira, o que já satisfaz à senhora. A do meio vive deprimida, mas está sempre chorando suas mágoas junto à mãe em uma atitude dócil. A caçula é a única que se opõe completamente ao destino da mãe.

> Conversei um pouco com mamãe, quer dizer, ouvi-a enveredar pelo seu assunto predileto: nós, filhas – desde o começo. Dizia que Dadá sim, casou bem, está feliz, tranqüila, com o marido e os filhos, nada lhe falta; Nina já não teve a mesma sorte, a fixação em Sérgio não é nada boa, mamãe acha que ela está obsedada. E eu sou uma fonte perene de preocupação. (p.49)

Como oriunda de uma época em que as moças passavam a vida aprisionadas e iam da casa dos pais para a do marido, a senhora se preocupa porque não consegue manter a filha igual ao "infeliz do canarinho aprisionado na área" (p. 9). Está submetida à crença na naturalidade do casamento que, como explica Foucault,

> embora fosse contestada por algumas escolas filosóficas e nos cínicos em particular, tinha sido habitualmente fundamentada sobre um série de razões; o encontro indispensável do macho e da fêmea para a procriação; a necessidade de prolongar essa conjunção numa ligação estável para assegurar a educação da progenitura; o conjunto das ajudas, comodidades e prazeres que a vida a dois, com seus serviços e suas obrigações, pode proporcionar; e finalmente, a formação da família como o elemento de base para a cidade. (1985: 153)

Essa naturalidade assimilada pelas mulheres que viveram sob a doutrina social do patriarcado tira delas a condição de indivíduo. É interessante notar que na narrativa há nome de quase todos os personagens, pois até do pai já morto temos conhecimento do nome, Genival. O fato da mãe não ser denominada demonstra a igualdade que aquela geração tem em sua função existencial. Já as mulheres do tempo da narradora partem para o que Anthony Giddens chama de sexualidade plástica, ou seja, "descentralizada, liberta das necessidades de reprodução" (1993: 16). Esta é a principal causa do conflito entre mãe e filha: um corpo em busca do prazer para a senhora é um despropósito total. A moça, ao contrário, vive com o corpo erotizado e, no momento em que não se satisfaz, descarta o parceiro e parte para outra relação, vivendo a sensualidade de forma plena e buscando chegar ao prazer.

No princípio da narrativa, Gilda reclama de sua relação com o namorado que ao chegar ao motel "sobe a escadinha aos pulos, me puxando pela mão, dizendo um monte de elogios, corre em direção a cama, me empurra contra ela e cai em cima de mim: se desabotoando, aflito... Tenho sempre impressão de gincana quando vamos transar" (2002: 22). Ela acha que a situação é decorrente de sua condição de casado e, ao irem morar juntos, tudo se resolverá. Mas a experiência do casamento é decisiva para compreender o desencontro existente nessa relação. No dia do aniversário de José Júlio, se arruma toda para irem a uma pizzaria comemorar e relata essa noite com decepção:

> Meia hora depois, tínhamos tomado até o cafezinho. Ninguém come mais rápido do que José Júlio, estou aprendendo a engolir comida. Assim que saímos do restaurante, deu pressa nele para chegarmos em casa. Mal entramos, arrancou meu vestido e, correndo comigo para o quarto, me empurrou contra a cama e caiu sobre o meu corpo, nos embolamos e, pouco depois, comecei a sentir uma aflição gostosa quando José Júlio se desmanchou sobre mim.
> Não sei o que acontece! (p. 58)

O ato de comer reclamado está ligado à critica ao ato sexual realizado por obrigação conjugal, assim como se come a comida porque chegou a hora cotidiana. Conforme vemos em Anthony Giddens, é difícil para homens – criados sob a crença de serem soberanos, maiorais da sociedade – admitirem que as mulheres hodiernas "esperam tanto receber quanto proporcionar prazer sexual, e muitas começaram a considerar uma vida sexual compensadora como um requisito chave para um casamento satisfatório" (1993: 21-22). Por muito tempo, acreditou-se que eles tinham necessidades sexuais superiores às da mulher e até se justificava terem amantes, já que sua alta carência não poderia ser suprida com a esposa. A relação não levava em conta o prazer dela, pois nessa época alguns maridos não se preocupavam em saber se a mulher deitada ao lado dele "quer o coito ou se apenas se submete a ele. Pode-se dormir até com uma morta. O coito não poderia realizar-se sem o consentimento do macho e é a satisfação do macho que constitui o fim natural do ato" (BEAUVOIR, 1980: 112, vol. 2).

Se antes a mulher casada não era para dar prazer e, sim, filhos, a personagem de Garcia-Roza rejeita isso e quer tornar-se mulher com autonomia sexual. Para isso precisa romper com o passado, ou seja, com a educação materna, com a servidão passiva ao homem. No período do namoro, a rapidez do rapaz é explicada por ter Aurora, a esposa, e Bianca, a filha, à espera dele. Após casar, Gilda, que almeja chegar ao orgasmo, percebe a dificuldade, pois, além de José Júlio não ter compreensão de sua necessidade afetiva, a família continua presente.

> Apesar do meu corpo ter começado a dar ares de agitação, fiquei quieta em casa, esperando José Júlio, que logo depois chegou, aos trambolhões, dizendo que Aurora desaparecera e fora difícil localizá-la. (...) José Júlio continuou falando de Aurora, depois... desabou no sofá, roncando. Da Aurora ao crepúsculo em minutos... Que vida, que merda, eu, em turbulência corporal, e José Júlio arrasado. Fui me deitar, com os ouvidos surdos de *Ne me quitte pas*. Pouco depois, tonto feito um zumbi, José Júlio apareceu no quarto e tombou ao meu lado. Me restavam os sonhos. (2002: 76)

José Júlio representa nitidamente a idéia de que a mulher casa para gerar filhos e, por isso, não se preocupa com as necessidades afetivas da parceira, nem consegue acreditar quando Gilda categoricamente rejeita a maternidade. Já Gilda, além da frustração sexual, a experiência com Bianca também é decisiva para colocar a função de mãe bem longe de seus planos conjugais:

> – Bianca é criança, chuchu... – Rindo, continuou: – Quando nosso filho nascer, você vai ver...
> – Jamais terei filho algum!
> – Hein?
> Cospem, babam, mordem... José Júlio me interrompeu com sua risada e em seguida dormiu. (p. 78)

A partir da descoberta da pílula anticoncepcional, a geração pós 60 obteve uma conquista social precípua que foi o controle do corpo para a gestação. Com isso, a mulher passou a não se submeter a qualquer coisa para estar com um homem e o(a) filho(a), para quem almeja a liberdade, tornou-se um peso. É o caso da narradora que se distancia cada vez mais do caminho materno que impõe um marido para justificar a função existencial da mulher. Gilda quer um homem não para sustentá-la, pois conquista o próprio provimento através do trabalho. Também não precisa dele para procriar e está sempre disposta a acabar uma relação para começar outra que lhe realize sexualmente. Em *Amor Líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2007), Zigmunt Bauman mostra como estão as relações inter-humanas. Segundo ele, com muita facilidade, homens e mulheres descartam igualmente seus pares. Os laços estão cada vez mais frouxos para serem desatados a qualquer momento que um dos dois se sinta insatisfeito com o relacionamento.

A protagonista de *Solo Feminino: amor e desacerto* decide voltar para casa materna, mas isso não significa manter sob o comportamento exigido pela senhora. Ao contrário, continua seguindo em sentido oposto ao desejo materno, mas não com a intenção de contestar a senhora simplesmente e, sim, porque não abre mão de conhecer-se como mulher que, na concepção contemporânea, alcança prazer sexual. Sua ansiedade para chegar a isso é tão grande que Gilda se dispõe a dar uma chance ao chefe, um senhor a quem sempre desprezou e justifica seu desespero: "antes de tirar a roupa em frente ao espelho, me vi desfeita, beirava os vinte e sete, e nem uma única vez tivera prazer sexual, estava mal..." (p. 102).

Com a liberação sexual da mulher, intensifica-se dia-a-dia publicidades relacionadas a como alcançar o orgasmo. As revistas apresentam essa chamada de capa que divulga, por meio de propaganda comercial ou matéria jornalística, uma nova descoberta para se ter o máximo de prazer na relação sexual, como se houvesse um padrão para isso. Garcia-Roza insere essa mulher da atualidade angustiada por se sentir na obrigação de chegar à plenitude de seu corpo através de uma sexualidade

que sempre lhe foi interditada e hoje simboliza sua liberdade. Alardeia-se convictamente um prazer que dizem estar ao alcance de todas e se alguém não o consegue é porque deve ter algum problema. Na narrativa, Gilda decide fazer uma pesquisa para saber se é a única que não chega ao orgasmo e começa conversando com Nina, sobre o motivo de seu casamento ter fracassado. A irmã não se surpreende porque também passou pelo mesmo problema e "só alcançara as nuvens (alcançara as nuvens) ao se imaginar menina nos braços de Sérgio. E todas as vezes era assim. Ela ia ficando menor, então, ascendia aos céus" (p. 103). Após essa conversa, a moça pensa ter-se precipitado em se separar, já que apenas precisava fantasiar. Como ama muito José Júlio, volta a procurá-lo, mas ele é tão rápido que nem dá tempo de chegar às fantasias.

Assim, frustrada, Gilda intensifica sua busca para conquistar o orgasmo e sente necessidade de conversar com outras pessoas sobre o assunto. Por isso, no trabalho, procura Susie para saber como consegue chegar lá e ela diz que simplesmente não chega. Então, escreve uma carta para saber como era com a irmã mais velha. "Dias depois, Dadá respondeu que, para ser sincera, não fazia a menor idéia do que era um orgasmo com Hermano; de vez em quando, costumava usar o chuveirinho do bidê. O corpo saltitava durante um tempo depois passava" (p. 112). Fala com a vizinha surda, dona Idalina, com a empregada da casa e com a própria mãe que exige respeito, pois não quer saber dessas nojeiras. Enfim, descobre que não é a única infeliz.

Paralelamente à pesquisa sobre a experiência alheia, Gilda parte para a prática, a fim de encontrar um homem que lhe possibilite experimentar o que é para si apenas teoria. Mas se essa não lhe é satisfatória, a prática tampouco. Em uma mesa de bar, conhece Rui e logo sai com ele que não consegue nem concretizar a relação devido a lembrar sempre de um amor que destruíra a sua vida. Gilda descarta-o e, na festa de aniversário da colega de trabalho, encontra Bruno, um esportista que busca o bem-estar físico e para isso pratica *mountain biking*, *trekking*, caminhada por trilhas, escalada, canoagem, asa-delta e rapel. Mais uma decepção:

> Ficamos nus, e ele mergulhou em cima de mim, comentando que dava várias seguidas e, como um réptil veloz, introduziu-se no meu corpo, começando a se movimentar freneticamente; passados alguns minutos, disse, agora de lado, pouco tempo depois, agora do outro, menos tempo ainda, na beira da cama. Parando subitamente, ele comentou que o esporte fazia o sangue correr mais rápido nas veias. Iria pedir um refrigerante, recomeçaríamos logo a seguir.
> Comecei a me vestir, alegando cansaço e dor de cabeça. Que pena, ele disse.
> Deus meu... (p. 125)

Conhece então Eduardo, professor universitário de Física que gostava de presenteá-la com livros e após muitos encontros, cafezinhos e conversas sobre a disciplina lecionada para as turmas de graduação "jamais falou em bar, motel, trepada" (p. 137). Gilda toma a iniciativa de perguntar "ao Eduardo se ele trepava. Pós-filosofia, fiquei assim: clara, objetiva, direta" (p. 138). Ao receber a resposta positiva, vai para o apartamento do rapaz que vendo-a despida elogia o corpo apolíneo e dionisíaco, deita-se sobre seu corpo com olhar duro e frio: "depois de algum tempo de vaivém, ele anunciou em voz baixa, tranqüila: estou gozando. E meu corpo e alma intactos sentiram seu estremecimento; quando ele parou, não tive o que falar (...). O Eduardo não tinha a menor graça" (p. 139).

Os (des)encontros sexuais são intensos principalmente porque, além de não ter prazer em nenhuma relação, Gilda incita o conflito com a mãe que não consegue ceder para uma compreensão da moça como um ser independente de si. A senhora entende que sua função de vigilante termina quando coloca a filha no destino de todas as mulheres – o casamento – e insiste nisso.

> (...) ela falou que precisávamos conversar, antes do horário das novelas. Detesto conversas com mamãe. Mas ela já dera a partida. A cada dia se preocupava mais e mais comigo, estava ficando velha, energias perdidas, nervos gastos, e não via um desfecho para minha vida. Desfecho? Não perguntei para não alimentar a conversa, senão iria longe, sei como é. Continuou: mal ou bem, Nina e Sérgio se entendiam (acho que quando se diz mal ou bem, é sempre mal, também não acrescentei), Dadá era casada (correto, o tempo do verbo), enquanto eu não me acertava com ninguém, pulava da namorado em namorado, e apesar de ser a mais bonita das três, não conseguia encontrar quem prestasse. (...)
> Fiquei sozinha na sala, despencada no sofá, e uma tristeza medonha me invadiu, não consegui nem calçar os sapatos, uma fraqueza nas pernas... Mamãe me deixa totalmente sem forças, tem o dom de me arriar. (p. 141)

Aparentemente a figura da mãe consegue derrubar os projetos de Gilda e isso porque as palavras da senhora se somam às frustrações com os homens que encontra pelo caminho. Parece que é o discurso materno toma força para enfraquecer o objetivo da filha. Realmente, não é com um novo rapaz que Gilda encontra o ápice do prazer e sim quando está sonhando que "um tubarão corpulento, com os traços de seu Evaristo, se postara no convés de uma lancha. Sentado no banco alto, atrás do leme" (p. 160) a convidava para dirigir e a circundava com as nadadeira. O sonho erótico leva Gilda às profundezas do mar, porém, a vigilância constante da mãe frustra seu primeiro momento de prazer:

> (...) lentamente, me rodando, martelando, variando, enquanto nossos corpos se emaranhavam nas algas que coordenavam esforços para dançar um chá-chá-chá. Súbito, comecei a desprender bolhas, e o tubarão prosseguia no compasso das ondas, num vaivém flutuante interminável, saltando mares, quando de repente, um tremor se espalhou pelo meu corpo, dando lugar a espasmos; gesticulando tentáculos, gritei:
> – Diós! Diós!
> – Felizmente você está chamando quem vai te salvar filha!
> – Puta que pariu!
> Mamãe saiu instantaneamente do quarto; pela primeira vez isso me acontece e ela corta desse jeito... ainda sentia uns espasmos fracos quando ela fechou a porta. Vou morar sozinha!
> No café da manhã, mamãe perguntou por que eu estava mal-humorada. Não iria dizer que ela havia cortado a trepada, a única na qual chego ao fim. (p. 161)

Parece também frustrante para o leitor saber que Gilda se realiza sozinha. Ao descobrir que não está no outro a realização de prazer tão almejada, mas em si mesma. Por isso, o encontro com um novo namorado não significa tanto sexualmente. Apesar de Luiz se apresentar um tanto erotizado, a relação da narradora com ele marca uma mudança de comportamento, pois a moça que tinha a iniciativa de chamar o homem para a cama se torna mais recatada: "Luiz e eu nos despedimos próximo de casa. Eu disse que ia correr, porque estava com vontade de fazer xixi. Ele perguntou por que eu não havia feito na praia. Arriar calcinhas na sua frente? Jamais" (p. 203). Os "modos" exigidos pela mãe são agora assimilados porque resultam de reflexão da moça sobre as próprias atitudes.

Tal mudança de comportamento se remete também ao relacionamento com a mãe que já está muito doente quando a filha se preocupa em dar boas notícias que façam a senhor se tranqüilizar e ter orgulho da função exercida com as três filhas. Na realidade, mostra à senhora que está com o comportamento que ela sempre desejou:

> – Mãe... escuta, mãe... eu preciso te falar do Luiz. Tanta coisa aconteceu, que não consegui contar que vou ser feliz, te dar alegria, está ouvindo, mãe? Mostra que me escuta, aperta os dedos da minha mão... – Ela movimentou os olhos, escutou. – Não vou mais te dar desgosto, e também não vou acabar daquele jeito, aos farrapos como você falou... também preciso dizer que não transei com ele, apesar de você não gosta desse assunto, torce para dar certo, para eu ser feliz...
> (...)
> Continuei falando, dizendo o quanto ela ficaria contente de me ver feliz, tinha certeza de que dessa vez ela teria orgulho de mim, sua temporã, e não precisaria mais se preocupar comigo, porque eu não daria o menor motivo... beijei sua testa, o que queria dizer, as rugas (quanta preocupação, meu Deus...), passando a mão em seu cabelo – nuvem esgarçada sobre a sua cabeça. (p. 221-222)

O amor e o desacerto novamente estão presentes, pois a morte da mãe ao mesmo tempo que representa a liberdade de Gilda é a ruptura de um laço difícil de desfazer e acontece em um momento em que ela já começa a entender a mãe: "foi um custo me desgrudarem da mamãe, mas conseguiram; Luiz me esperava na sala, me abraçou, mas eu não escutava o que ele dizia, porque subitamente o mundo, como uma imensa gaiola, se rompeu numa algazarra infinita de pássaros" (p. 223). Não é à toa que nos remete a essa imagem, pois o domínio materno sempre quis colocar Gilda em uma gaiola da qual ela quer fugir. Somente com a morte da mãe a gaiola se rompe definitivamente.

A obra de Lívia Garcia-Roza transmite-nos um drama que marca as mudanças trazidas com a ascensão da mulher no espaço público. A colocação de duas pessoas ligadas por laços familiares em posição oposta – não apenas temporal, mas principalmente no âmbito do comportamento – vem a ser uma tradução angustiosa do que é seguir as inscrições sociais. A autora desconstrói os cuidados e responsabilidades maternos, apregoados como fruto de um amor incondicional e instintivo, para colocá-los devidamente como uma função/emprego de realização social.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt (2007). *Amor Líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BEAUVOIR, Simone (1980). *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Vol. 1 e 2.

FOUCAULT, Michael (1985). *História da sexualidade: o cuidado de si*. Tradução de Mária Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

GARCIA-ROZA, Livia (2002). *Solo feminino amor e desacerto*. Rio de Janeiro: Record.

GIDDENS, Anthony (1993). *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. 4ª ed. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista.

STEVENS, Cristina (org./2007). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Santa Catarina: Mulheres/EDUNISC.

XAVIER, Elódia (2007). *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Mulheres.

A crônica de Cecília Meireles: instantâneos subjetivos em Portugal

Karla Renata Mendes
Universidade Federal do Paraná

Palavras-chave: Cecília Meireles, crônica de viagem, Lisboa, subjetividade, lirismo
Resumo: Cecília Meireles consagrou-se no panorama literário brasileiro como uma das mais notáveis representantes da poesia nacional, e responsável por difundir a língua portuguesa através de sua obra. Há pouco mais de dez anos, o público também vem tendo acesso a publicações em prosa da escritora, e muitos textos a tem revelado também como exímia cronista. O presente artigo busca explorar uma de suas inúmeras crônicas de viagem, na qual a escritora se detém sobre a cidade de Lisboa. O texto revela aspectos da relação de Cecília com Portugal, e ao mesmo tempo mostra uma viajante preocupada em ir além de mera percepção de seres, lugares e coisas. O olhar ceciliano revela uma Lisboa encantada, só percebida por olhos mais atentos e sensíveis como os da cronista.

I. As viagens de Cecília Meireles: lirismo e contemplação

No poema *Le Voyage*, Charles Baudelaire busca uma definição do que seja o viajante, tentando explicar as motivações que o impelem a partir, ele afirma: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, / Et, sans savoir porquoi, disent tojours: Allons!» (BAUDELAIRE, 2007: 122) O viajante baudelairiano, que parte pelo simples desejo de partir, que tem uma direção incerta como a dos balões, e que sem temores mas confiante sempre está pronto para ir, lembra-nos a viajante Cecília Meireles. Não que as viagens da poeta brasileira não tivessem razões concretas, quase sempre Cecília visitava lugares a trabalho ou acompanhando o marido, mas a sua alma viajante (como ela mesma se definia, diferenciando-se de uma turista) mantinha-se ligada a um espírito livre e sensível. Buscando fugir de itinerários pré-estabelecidos, seguindo o impulso profundo do «vamos» baudelairiano, Cecília Meireles entregava-se a uma contemplação mais subjetiva dos lugares, procurando apreender e revelar características ainda não desvendadas por olhos mais desatentos.

As viagens sempre fizeram parte da vida e do projeto literário de Cecília Meireles. Ao longo de sua trajetória foram muitos os lugares que visitou e que permaneceram eternizados ao longo de suas inúmeras crônicas de viagem. Crônicas estas que, junto a uma centena de outros textos em prosa (conferências sobre literatura, estudos sobre folclore, textos sobre educação) apenas recentemente começaram a ser publicados. Trabalhando ativamente nos mais variados periódicos brasileiros, estima-se que a produção em prosa de Cecília Meireles ultrapasse duas mil e quinhentas crônicas, escritas entre os anos de 1930 e 1964.

Alguns textos de Cecília foram publicados em livro na década de 80, mas somente há pouco mais de dez anos houve um verdadeiro interesse em organizar e trazer à tona sua obra em prosa. A grande variedade desses textos fez com que o projeto inicial de publicação fosse estimado em cerca de 25 volumes. Até a presente data, a publicação iniciada em 1998 proporcionou o acesso a 9 livros de crônicas, sendo 1 de crônicas em geral, 3 de crônicas de viagem, 5 de crônicas de educação e folclore. (cf. AZEVEDO FILHO, 2007: 271-79)

Conhecer a obra em prosa de Cecília Meireles possibilita vislumbrar o projeto literário da escritora em sua totalidade. Quando se vai além da já consagrada poesia, consegue-se entender com mais precisão a escritora completa que foi: poeta da mais alta categoria, mas também uma grande prosadora. Suas crônicas de viagem, importante parcela dessa obra, desnudam um olhar sempre atento à realidade circundante, que ia além do visível e perscrutava os espaços mais recônditos em busca de uma observação diferenciada. Muito mais do que retratarem as impressões da escritora ao longo de suas incursões por regiões da Europa, Estados Unidos, México, Israel, Índia, seus textos revelam uma autora que consegue ir além da mera descrição de lugares, pessoas, culturas. As reflexões cecilianas mostram toda a riqueza da experiência humana mais intensa vivida a cada nova viagem, como afirma Alfredo Bosi, «vale a pena viajar com Cecília. Ela viu, como poucos em nosso corpus poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de outras culturas.» (BOSI, 2007: 20)

A percepção ceciliana, sempre amalgamada por um tom mais poético, lírico e subjetivo, fez com que suas crônicas de viagem se transformassem em verdadeiros poemas em prosa. Textos em que um «eu-lírico» em deambulações por determinados lugares se propõe a registrar impressões sobre o que vê, suas sensações, o que lhe agrada ou desagrada, o que lhe emociona ou choca. Dessa forma, a «significação mesma do ato de viajar parece revelar um parentesco com a atividade do *olhar*. Viajar torna-se um *exercício de ver*, movimento de investigação e compreensão.» (OLIVEIRA *apud* PIMENTEL, 2001: 97) [grifos nossos]

Ao mesmo tempo em que apreende a realidade circudante em suas mais variadas esferas, as viagens cecilians são uma motivação para o surgimento de reflexões mais profundas, como a própria existência, a passagem do tempo, a efemeridade de tudo. Além de buscar o encontro com o outro, com o diferente, o viajante busca também o encontro consigo mesmo quando reflete sobre suas próprias inquietações. Para Octavio Ianni, essa é uma das características da viagem, segundo ele

> a viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. (IANNI, 2000: 26)

Assim, cada viagem apresenta-se como uma oportunidade de deparar-se com novos aspectos do mundo, refletindo sobre questões até então não pensadas, e paralelamente, de descortinar novos olhares sobre temas já recorrentes. Nesse âmbito, percebe-se a importância que assumem tais relatos de viagem, pois trazem à tona questões que estão presentes em todo o ideário estético e literário de Cecília, aqui revestidas sob uma nova roupagem, pensadas a partir de novos ângulos. Inquietações existenciais, reflexões sobre o tempo que a tudo corrói, a brevidade da vida, a eternidade alcançada pela arte, a identificação com elementos como o mar, o vento e as nuvens são alguns exemplos de elementos que aproximam a poesia e a prosa ceciliana de forma indissociável. Diante de tais características, pode-se afirmar que as crônicas de viagem de Cecília Meireles, além de registrarem descrições de lugares, pessoas, hábitos e culturas, eternizam também uma viagem superior à viagem física, «a viagem espiritual de Cecília (que) faz-se pelas palavras, pela consciência do tempo, que lhe interessa muito mais que a paisagem concreta que observa.» (GOUVEIA, 2007: 114)

Um dos destinos caros à poeta, e que se lhe apresenta também como uma «viagem espiritual» por lhe aproximar de suas raízes familiares, por lhe reavivar o lirismo mais puro, é Portugal. País com o qual sempre manteve uma proximidade, reforçada ainda mais pelas origens portuguesas de seus avós e mãe nascidos nos Açores. Tendo perdido os pais ainda muito cedo, Cecília foi criada pela avó materna, e cresceu ouvindo histórias da ancestralidade portuguesa e sendo familiarizada com as tradições lusitanas. Quando, em 1922, Cecília casou-se com Fernando Correia Dias, artista português, seu interesse e a vontade de conhecer o país de sua família e de seu marido só aumentaram.

Ao longo de sua carreira literária, as relações com Portugal estreitaram-se ainda mais. Cecília havia estabelecido inúmeras amizades com escritores e artistas portugueses, e pode-se dizer que, em Portugal, a obra poética de Cecília já era admirada e respeitada pela crítica, antes mesmo do pleno reconhecimento no Brasil. Da mesma forma, a autora tinha grande interesse pela poesia produzida em Portugal, sendo provavelmente uma das primeiras admiradoras de Fernando Pessoa no país, e atuando na divulgação na poesia portuguesa, chegou a conceber a antologia *Poetas novos de Portugal*.

Finalmente, foi no ano de 1934 que Cecília Meireles, ao lado do marido Fernando Correia Dias, viajou pela primeira vez a Portugal. As principais motivações para o deslocamento foram o aceite de Cecília ao convite de realizar conferências em Universidades do país, a incumbência de enviar crônicas aos jornais *A Nação* (Rio de Janeiro) e *A Gazeta* (São Paulo), e o fato de que faria vinte anos que Fernando emigrara para o Brasil. Ambos concordavam que era o momento de regressar para visitar familiares e amigos. (cf. GOUVÊA, 2001: 30) O casal permaneceu cerca de dois meses no país, e dentre os acontecimentos de destaque está o desencontro entre Cecília Meireles e Fernando Pessoa, fato que muito a frustrou. Também por ocasião desta viagem, Cecília fortaleceria ainda mais a amizade com vários portugueses, entre poetas, ilustradores, críticos, artistas plásticos.

A segunda grande passagem da autora por Portugal seria em 1951, já acompanhada do segundo marido Heitor Grillo. Durante a estadia de aproximadamente três meses no país, Cecília teve a oportunidade de realizar um de seus maiores desejos: conhecer os Açores, especialmente a Ilha de São Miguel. Em sua rápida passagem pela ilha, Cecília visita o distrito de Fajã de Cima, onde seus avós haviam nascido, casado e vivido, e onde nascera sua mãe. Também é resultado desta viagem e da pesquisa realizada pela poeta o surgimento da obra *Panorama Folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel.*

Depois de 1951, as visitas de Cecília a Portugal seriam mais rápidas e quase ocasionais, em dezembro de 1952, quando viajava para a Índia, Cecília acabou fazendo uma escala em Lisboa encontrando rapidamente alguns de seus amigos. Em julho de 1953, Cecília e Heitor Grillo voltam a Lisboa, de onde regressariam ao Brasil. Visitam o Alentejo, e a poeta encontra-se em Lisboa com Vitorino Nemésio. E em março de 1958, voltando de viagem a Israel, o avião da escritora faz uma aterrissagem imprevista em Lisboa. Essa seria a última vez em que ela pisaria em solo português.

Ao destacar a importância de Portugal para Cecília Meireles, Miguel Sanches Neto afirma que o país significava para a autora um

> país-tronco, que é uma espécie de *lá* histórico e físico, e o *lá* místico de que vem tratando a poeta. Mas Portugal ainda está presente num dos sentimentos primordiais de Cecília Meireles, a saudade – sentimento relacionado ao declínio do poderio marítimo

> do império luso, ao qual ela dá uma significação mais profunda. (SANCHES NETO, 2001: XLIV)

Sendo Portugal um lugar com o qual Cecília identificava-se de maneira profunda, o qual lhe aguçava a sensibilidade, não causa espanto que as crônicas de viagem resultante de suas passagens pelo país sejam carregadas pelo signo da subjetividade, do lirismo reflexivo, da poeticidade. Na tentativa de melhor exemplificar tais aspectos, inclusive algumas características da crônica de viagem ceciliana, analisaremos aqui o texto «Evocação lírica de Lisboa», publicado em 1947, no *Jornal de Notícias.*

II. Cidade ceciliana: subjetividade e memória na representação de Lisboa

Compilada no primeiro volume de textos de viagem, a crônica «Evocação lírica de Lisboa» traz como data de referência de sua publicação o dia 30 de dezembro de 1947. Se recordarmos que a primeira grande viagem de Cecília a Portugal ocorreu em 1934, e a segunda só aconteceria em 1951, perceberemos que o texto encontra-se numa espécie de «hiato temporal», já que treze anos haviam se passado desde a primeira vez que Cecília visitara as terras lusitanas. Porém, tal característica não causa espanto se atentarmos para o fato de que, como o próprio título já acusa, trata-se de uma *evocação* de Lisboa, uma rememoração das principais impressões da viagem. Talvez por isso, a crônica se torne ainda mais subjetiva, (quase uma «crônica-poema») afinal, não se tratam de registros fiéis de uma realidade presentificada há pouco, mas sim uma verdadeira escavação nas memórias da viagem.

Cecília Meireles, a «grande recordadora» como afirma Alfredo Bosi, utiliza-se então da memória que «reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou» (BOSI, 2007: 16) para descrever e matizar Lisboa através de seus olhos de viajante E assim, somente aquilo que mais a sensibilizou, o que lhe tocou mais fundo na alma, pode ser reavivado no texto. E como seria possível que memórias tão profundas fossem ativadas de maneira objetiva, puramente racional? É por tudo isso que ao longo da crônica, sentem-se ecos de um lirismo profundo, percebe-se toda a subjetividade e poeticidade com que o texto é trabalhado.

Procedendo a uma análise mais detalhada, poderíamos afirmar que da maneira pela qual o texto é estruturado, acaba ganhando uma espécie de «divisão», que faz com que, a cada momento, Cecília se detenha sob um aspecto de Lisboa de forma mais minuciosa. Colabora para essa estruturação interna da crônica, o fato de que ela se refere à cidade abordando-a em todas as etapas do dia, desde o nascer do sol até o escurecer, o que oferece matizes, cores, características diferenciadas a cada «movimento» textual.

Como já mencionado, a crônica inicia-se com o despertar do dia em Lisboa: «Acordas num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes em redor de ti um arejado bocejo d' água. Dizem-te: LISBOA». (MEIRELES, 1998: 231) E aqui se inicia, num primeiro momento do texto, uma espécie de louvor ao mar, às águas, aos rios. Como Portugal sempre será o país das grandes navegações, o «eu-lírico» rende uma homenagem ao mar e a sua onipotência sobre todas as outras coisas:

> Obrigam-te a chegar perto, a pisar um chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração e o alimento do mar. (...) Por toda parte sentes o cheiro da água, o apelo à navegação, um chão mole de praia próxima, um desejo de desprender velas. (...) Mesmo se te levarem a Sintra, se te afogarem em árvores, é a transparência das águas que estás sentindo através das largas folhas, é o capricho das espumas que vês brilhar frouxamente na vaga inflorescência. (MEIRELES, 1998: 231-32)

Além da indissociável referência à relação de Portugal com o mar, não se pode esquecer também da fundamental importância que tal elemento sempre teve dentro da poética ceciliana. Como afirma Ana Maria Domingues de Oliveira, na poesia de Cecília Meireles, o mar é

> símbolo sobretudo de integração com o cósmico, mas é também uma representação da dialética efemeridade/eternidade. A onda, a espuma, a areia, são sempre símbolos do passageiro. (...) A vastidão dos oceanos, sua ancestralidade, o movimento perpétuo das ondas, por suas vez, representam a eternidade. (OLIVEIRA, 2007: 195)

Assim, a presença soberana do mar remete também à própria ancestralidade da poeta, como afirma no poema «Beira-mar» (*Mar Absoluto e outros poemas*), «isto é mal de família,/ ser de areia, de água, de ilha...» (MEIRELES, 2001: 488) Reforçando assim a idéia de que, se a vida é marcada pela brevidade, pela morte, pela dissolução, alguns sentimentos, as raízes históricas e familiares podem ser uma afirmação do eterno, da resistência **à** passagem do tempo. No mesmo poema, a atração pelo mar é explicada pela poeta como uma espécie de vaticínio, um destino a ser cumprido, um fado ao qual não se pode escapar: «E até sem barco navega/quem para o mar foi fadada / Deus te proteja, Cecília,/que tudo é mar – e mais nada.» (MEIRELES, 2001: 488-89)

Após louvar o mar e as águas lusitanas, a crônica entra em um segundo momento no qual se perseguem os ecos do passado grandioso de Portugal. Aqui, as impressões registradas carregam o signo da atemporalidade, o passado interpenetra o presente, o que existe no «agora», está numa relação de interdependência com o que aconteceu «ontem»:

> Mostram-te museus onde há coches para rodar pelo mundo da mitologia, tapetes para te fazerem esquecer as histórias da gente de hoje, sem mistério; panóplias para te sugerirem uma nova conquista do mundo; e sais de tanta riqueza e tanto sonho como sob um malefício, e vais à procura dessas vielas sujas (...) vielas que cheiram duramente a coisas podres, onde crianças, sarapintadas de lama, rolam pelas pedras com uma alegria intemporal, um movimento sonhado, um entendimento sem palavras; e vês por cima da tua cabeça roupas que não pertencem a nenhuma época, estendidas de uma casa para outra, como se não pertencessem também a dono certo. E perguntas que gente pode viver por aí, e és atravessado por um sentimento estranho, de desgraça e grandeza, como se não pudessem viver de outra maneira os netos dos heróis, essa raça desprendida das leis humanas, retalhadas de acasos, exposta cada dia à morte (...)» (MEIRELES, 1998: 233)

As marcas deixadas pelas conquistas, pelas vitórias, pela grandiosidade histórica de Portugal ecoam por toda Lisboa. Penetrando no reino «encantado» dos museus, nos quais o passado resiste por meio de objetos, ou passeando pelas vielas que, apesar da contrastante simplicidade, são habitadas pelos «netos dos heróis», a grandeza lusitana se faz sentir. É possível também perceber como as relações temporais tornam-se mais complexas, imprecisas: a alegria das crianças é «intemporal», as roupas no varal «não pertencem a nenhuma época». Assim, percebe-se que o presente só adquire sentido quando relacionado com o passado, criando-se então quase que um tempo indefinido, ou universal, o que para Alfredo Bosi seria uma característica pura do «*sentimento do tempo* de Cecília», que coincidiria com um desejo de «suspensão do próprio tempo». (BOSI, 2007: 21)

Essa procura pelo passado que se manifesta no presente é um procedimento que aparece em inúmeras crônicas de viagem de Cecília Meireles. Ainda segundo Bosi,

Cecília é a viajante que sempre «contempla o presente com os olhos de quem entrevê o passado remoto que se esvaiu há séculos, e necessita, para reviver, do sentimento inquieto de um *eu* aqui e agora.» (BOSI, 2007: 26) A busca por esse «passado remoto», faz com que o «eu-lírico» procure pela cidade autêntica, forte, simples. A Lisboa que se quer encontrar é a que vai além do visível, é a que resistiu à passagem do tempo, que permaneceu intacta, fiel as suas raízes. É o que se percebe no seguinte trecho:

> Pela suave tarde, quererão que vejas os pardais crepitando nas árvores e as finas senhoras esquecendo-se do dia entre chávenas perfumosas, tomando nos vagos dedos displicentes essas gulodices tradicionais, como jóias tênues: a filigrana dos doces de ovos, o camafeu das amêndoas, esses retratos da ilusão que são os transparentes pastéis, desfeitos ao mais brando toque. Mas tu verás tudo isso e caminharás, sem querer, para os bairros ásperos, cujos habitantes dirias estarem ali desde o mais remoto passado, bruscos e imortais, com o seu copo rústico de vinho denso, e a sua sardinha lourejando no azeite. Tudo tão forte, tão autêntico, que a própria vulgaridade tem estilo e beleza, e se une diretamente à nobreza mais alta, sem trânsito pelo janotismo supérfluo, pelo artifício casquilho e anedótico de alguns salões. (MEIRELES, 1998: 235)

A beleza da «filigrana dos doces de ovos» encanta a cronista, porém o que a arrebata é a «sardinha lourejando no azeite», os «bairros ásperos» com habitantes «imortais», a autenticidade que emerge em meio ao «janotismo supérfluo». Aqui, mais uma vez se reforça a idéia de que o olhar ceciliano sempre busca ir além da aparência, da superficialidade das coisas, procurando uma observação mais profunda e menos óbvia do que **a** cerca.

Ao anoitecer, Lisboa se transfigura, tudo adquire um ar sombrio, afinal a noite é o momento propício para lembrar de todos os que estão «excluídos» do império diurno. Dessa forma, afirma a cronista: «Dorme Lisboa com seus fantasmas de reis, de descobridores, de mártires, de gente afogada em cataclismos, esquartejadas em forcas, festejada com esplendor que jamais se repetirá.» (MEIRELES, 1998: 236) Em meio à presença de seres que emergem das sombras, o que reina em meio à noite é o silêncio, um «silêncio tão aconchegado que os doentes dos hospitais é como se não sofressem, e perguntas até por que haverá sentinelas à porta da cadeia calada.» (MEIRELES, 1998: 236)

A noite torna-se, então, o momento ideal também para o surgimento dos sonhos, afinal, como afirma Leila V.B. Gouvêa, referindo-se à noite ceciliana, «vale lembrar que para Schiller a escuridão é apropriada ao sublime, uma vez que nos entrega «ao pleno poder da imaginação». (GOUVÊA, 2008: 101) Dominada pelo «poder da imaginação», a cronista se põe a refletir sobre o fato de que são naquelas horas mortas que «cada um vai começando a sonhar o sonho que pode», e tais sonhos são os mais diferentes possíveis:

> (...) Há o sonho dos jardins públicos, da soleira das portas, dos lampiões, discretos: livre sonho sem limites como no princípio do mundo, quando não havia paredes nem tetos. (...) Há o pequeno sonho dos pardais, debaixo das asas, por cima das árvores, e o oscilante sonho dos peixes ao longo do rio, do rio acordado, do rio sem pausa nem esquecimento, sem ontem nem dia seguinte, guardando a sua cidade, rondando todos os sonhos, construindo e reconstruindo, num ritmo certeiro, seu corpo esbelto e sem cansaço. (MEIRELES, 1998: 236)

A crônica adquire aqui uma musicalidade e um lirismo que reforçam sua carga poética. Ao imaginar os diferentes sonhos que povoam a Lisboa adormecida, a cronista busca um maior acesso ao invisível, alcançando em seu texto um plano mais mítico e onírico. Nessa descrição poética da cidade lusitana, Lisboa também é formada pelo sonho de cada um e esses são guardados (assim como a cidade) pelo rio, que permanece acordado «vigiando» o lugar.

No momento seguinte do texto, o dia amanhece e o «eu-lírico» percebe, ainda com mais nitidez, a grandiosidade das terras, a força que emana do lugar:

> Ficas deslumbrado na névoa matinal, perdido entre os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia. De todos os lados recebes esses olhares, esses lampejos. Principias a recordar as mãos que numa hora sem data suspenderam para sempre essas pequenas lembranças eternas em redor da encaracolada cidade. Principias a recordar as mãos que marcaram cada pedra da sua construção com essa forma simples e forte como a que o dono prega a fogo no lombo de suas reses. Sentes em redor de ti o poder e a graça; o peso de um velho destino épico e a airosa leveza de uma luz que, sobre o severo passado, desenha uma asa quase frívola. (MEIRELES, 1998: 237)

Nota-se que a cronista preocupa-se em frisar que, se Lisboa tornou-se um lugar encantado, isso se deve graças ao esforço de milhares de homens, que no passado ajudaram a construir a cidade e a formar a história gloriosa do país. Assim como cada sonho ajuda a moldar a forma do lugar, cada homem que cumpriu seu destino (fosse ele grandioso, trágico ou banal) ajudou a constituir todo aquele encanto que a poeta tenta destacar. Apesar do tempo apagar as faces desses heróis lusitanos, o trabalho e o esforço de cada um permanece vivo naquilo que construíram. É assim que o passado histórico acaba por ser recuperado nas crônicas de viagem de Cecília Meireles, como afirma Margarida Maia Gouveia, «na descrição de novos espaços, Cecília faz valer a História ou neles integra elementos míticos ou imaginários que afirmam o ilimitado da vida contra uma experiência que a cada momento reafirma o real da morte.» (GOUVEIA, 2007: 113)

Apesar do esforço para encontrar elementos que comprovem a resistência à passagem do tempo, a das coisas ainda se faz sentir. Dessa forma, o viajante ceciliano demonstra que, ao mesmo tempo em que se interage com a paisagem deslumbrante, tem-se a certeza de que também dali será preciso partir, que há outros caminhos a serem percorridos. Ao encerrar o texto, a cronista deixa claro que Lisboa é um lugar do qual se parte (como de todos os lugares na vida) mas, excepcionalmente, é um lugar ao qual se deseja ardentemente retornar:

> Tens vontade de estar em todas as varandas, de olhar a paisagem por todos os lados, de avistar os caminhos que desaparecem longe de ti. Que está para acontecer? A quem esperas? Tens vontade de ficar agarrado a esse caramujo de nácar, de percorrer sem descanso os seus recessos – e ao mesmo tempo sentes o rio – ah! o rio... – e tens vontade de partir, de descer pela onda azul que vai baixando, degrau por degrau, até a praça rumorosa do oceano. Vontade de partir para tornar a voltar... (MEIRELES, 1998: 238)

O desejo é o de interagir ao máximo com a paisagem avistada, o futuro é incerto, mas o «eu-lírico» sente-se inundado pelo desejo de deixar-se levar, sem rumo certo, à maneira do viajante baudelairiano visto anteriormente. O que o impele a tal desejo? Novamente a presença do rio, da água, símbolo do que é passageiro, do

que é efêmero, semelhante à própria condição daquele que viaja, que vive apenas instantes em um lugar e logo se põe a partir. O impulso de partir, deixando-se levar pela «onda azul», vem acompanhado por sentimentos conflitantes: quer-se partir para se tornar a voltar, ou seja, o desejo de regressar é um sentimento imediato daqueles que se deixam levar.

Por fim, percebe-se que a observação e o encantamento diante de Lisboa são inexplicáveis ao próprio admirador. Assim como as gaivotas que, mesmo depois de verem o mundo, acabam por pousar em Lisboa, o «eu-lírico» admite que também ele não sabe, não entende o que o atrai à cidade, sabe apenas que fica «extasiado». E é exatamente esse estado de êxtase que Cecília Meireles, essa cronista viajante, passa ao leitor ao longo de sua crônica. Um êxtase diante de Lisboa e de tudo que o lugar lhe evoca, êxtase que a faz enxergar muito além do superficial, do empírico, do objetivo. Assim é que a água, para ela, evoca uma longa história de conquistas, as ruas ganham personagens de outras épocas, as casas ganham vida própria, tudo é redimensionado e adaptado a um olhar mais investigativo, lírico e imaginativo.

Margarida Maia Gouveia afirma: «admirar, amar e meditar é uma seqüência afetiva e intelectual que preenche as viagens reais de Cecília. (...) O poder da alusão e das referências documentado nas crônicas faz dela uma escritora notável que medita sobre as culturas e a condição humana.» (GOUVEIA, 2007: 119) Acreditamos ser essa uma premissa verdadeira e que exprime o posicionamento de Cecília Meireles diante dos lugares que visitou ao longo de sua vida. Tal afirmação também se refere à sua relação com Portugal, pois, se desde a infância, Cecília aprendeu a admirar o país de seus antepassados, é natural que tal admiração tenha se transformado em amor ao longo dos anos, e já na maturidade, motivo de reflexão e meditação por suas relações históricas, sociais, culturais. Concordamos também que o maior mérito e prazer de viajar com Cecília, é refletir sobre a própria condição humana, condição passageira e viajante de todos nós.

III. Referências bibliográficas

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. «Sobre a obra em prosa de Cecília Meireles – ensaios e conferências». In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) (2007) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp.

BAUDELAIRE, Charles. (2007) *Les fleurs du mal*. Paris: Librio.

BOSI, Alfredo. «Em torno da poesia de Cecília Meireles». In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) (2007) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp.

GOUVÊA, Leila V. B. (2001) *Cecília em Portugal.* São Paulo: Iluminuras.

_____(2008). *Pensamento e «lirismo puro» na poesia de Cecília Meireles.* São Paulo: Edusp.

GOUVEIA, Margarida Maia. «As viagens de Cecília Meireles». In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) (2007) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp.

IANNI, Octavio. (2000) *Enigmas da Modernidade – Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MEIRELES, Cecília. (1998) *Crônicas de viagem.* Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____(2001) *Poesia completa*. vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANCHES NETO, Miguel. «Cecilia Meireles e o tempo inteiriço». In: MEIRELES, Cecília. (2001) *Poesia completa*. vol.1. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. «Diálogo com a tradição portuguesa». In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) (2007). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *apud* PIMENTEL, Thaís V.C. (2001) «Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras». *Varia Historia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Utopia e distopia na voz de Irene Lucília Andrade

Leonor Martins Coelho
Universidade da Madeira
Centros de Estudos Comparatistas

Chamei-lhe voz, podia ser distância,
cristal, orvalho
memória a desvendar um pássaro risonho
estrela a conceber o incêndio duma ideia.
Mas a palavra vinda do fim da areia
não chegou para aquecer o sonho.

Obsessão dimensional do gesto
rigorosos compassos que limitam.
– atrás do tempo há bocas repetidas
prolongadas em olhos que me fitam.

("Palavras que Levo em Viagem", *Ilha 2*, 1979)

Com quarenta anos de vida literária, Irene Lucília Andrade foi desenvolvendo uma obra notável quer na poesia, quer na ficção, à qual se pode somar incursões noutras formas de expressões, designadamente a ilustração e a letra de canções infantis[1].

A nossa análise incidirá na produção poética publicada nos cadernos de poesia *Ilha*, editados na Madeira, por neles se encontrar, de forma sistemática e recorrente, quer o sentimento de isolamento da escritora, quer o seu desencanto para com novos parâmetros que regem a sociedade actual[2]. Diga-se, desde já, que na origem do Projecto Ilha e, seguidamente, na publicação dos primeiros quatro números que constituem a colectânea em apreço está a vontade de poetas madeirenses, nomeadamente a de José António Gonçalves, autor da iniciativa editorial, de ensaiar uma

[1] Irene Lucília Andrade publicou o seu primeiro livro de poesia, *Hora Imóvel*, em 1968. Nesse género literário, deu ainda a lume: *O Pé Dentro de Água* (1980), *Ilha que é Gente* (1986), *A Mão que Amansa os Frutos* (1991), *Estrada de um Dia Só* (1995), *Protesto e Canto de Atena* (2002) e *Água de Mel e Manacá* (2002). No que concerne à ficção narrativa, são de referir os romances: *Angélica e a sua Espécie* (1993) e *Porque Me Lembrei dos Cisnes* (2000); entre a crónica e a narrativa breve, lançou *A Penteada ou o Fim do Caminho* (2004) e *Crónica da Cidade Anónima - À Hora do Tordo* (2008). Para mais informação sobre a autora e a sua obra, o leitor poderá consultar o número especial da revista *Margem 2*, subordinada ao tema "Irene Lucília Andrade: uma voz na margem", Leonor Martins Coelho (coord.), Funchal, Câmara Municipal – Departamento da Cultura, 2009, e o CD-ROM dedicado especialmente a Irene Lucília Andrade, produzido no âmbito da linha editorial "Biblioteca Digital de Autores Insulares" do Centro de Estudos de História do Atlântico, por Ana Maria Kauppila e Graça Alves (Funchal, 2011).

[2] Estes *topoï* são recorrentes também na ficção. A este respeito, Manuel Frias Martins sublinha o tom confessional de Irene Lucília Andrade no romance *Angélica e a sua Espécie*: "A Vida na cidade da ilha escoava-se em magros caudais, ignorada e sombria, fatalmente invadida de de memórias revoltadas que esfriavam na penumbra pálida dos sorrisos redondos" (*Angélica e a sua Espécie*, 1993, p. 70). Cf.. "A escrita íntima de Irene Lucília Andrade", *in Margem 2: Irene Lucília Andrade: Uma Voz na Margem*, coord. de Leonor Martins Coelho, Câmara Municipal do Funchal, Maio 2009, pp. 94-100.

"pedrada no charco" "no marasmo cultural insular"[3] dos anos setenta para "vencer o mar"[4]. Faz, assim, todo o sentido no âmbito deste colóquio subordinado ao tema "Tempo de reciprocidades", abordar este sentimento de inquietude insular que dita a urgência do (re)conhecimento[5], bem como as problemáticas ligadas à "periferia" e à "margem", uma vez que elas permitem analisar e, desse modo, compreender a obra de Irene Lucília Andrade[6].

Se pensarmos que, num mundo cada vez mais dialogante, emergem múltiplos rogos numa demanda de reconhecimento da Margem esquecida do Centro hegemónico, compreender-se-á a escrita luciliana como apelo a uma "interculturalidade" saudável e profícua. A sua voz remete, pois, para uma nova História em vias-de-se-fazer, permitindo equacionar uma nova história das mentalidades.

Assim, propomo-nos destacar a consciência da alteridade do ilhéu, a imperiosa obrigatoriedade da validação da escrita insular por parte dos centros dominantes. Porém, a sua poesia não se reduz a esse deploro. Existe ao mesmo tempo a necessidade visceral de regresso às origens após várias experiências formadoras longe da Madeira para na sua região intervir como intelectual atenta e denunciadora das distopias da actualidade. Dir-se-á que o desejo de Irene Lucília Andrade em sair do lugar-ilha, de olhar para além da linha do horizonte, na procura de novas experiências que o contacto com outras culturas proporciona[7] lhe permitirá, por conseguinte, ter um olhar mais crítico da sua realidade.

1. A Ilha em Projecto

Poder-se-á destacar na produção luciliana os *topoï* ligados ao cosmos em miniatura que uma ilha não deixa de ser, à tentativa de se fazer ouvir e reconhecer pelo sistema cultural e literário legitimador, à depreciação pela vozes insulares, a um certo letargo cultural que parece definir as periferias. Assim, compreender-se-á que a escritora adopte a crítica, nascida de um sentimento de isolamento que a geografia

---

[3] Veja-se "Inquérito Ilha" in revista *Margem 2: Um dia com José António Gonçalves*, coord. de António Fournier, Câmara Municipal do Funchal – Departamento da Cultura, Maio 2008, pp. 109-116.

[4] José António Gonçalves, nota editorial de *Ilha 2*, Madeira, Câmara Municipal do Funchal, Setembro 1979, p. 2.

[5] A propósito do Projecto Ilha e, em particular, do contributo dos primeiros números da colectânea (*Ilha1*, 1975, *Ilha 2*, 1979, *Ilha*, 1991, *Ilha 4*, 1994, Irene Lucília Andrade refere: "Considero importantes estas publicações por revelarem a existência de poetas da ilha da Madeira, até então desconhecidos e críticos literários de várias proveniências que a elas se referem em artigos de jornais e obras analíticas, integrando esta produção no todo nacional." Cf. "Inquérito Ilha, in Revista *Margem 2: um dia com José António Gonçalves*, op, cit, p. 108.

[6] A título de exemplo, veja-se o seguinte excerto: "Percorro o cais/ como uma viagem entro de novo na cidade/ levo comigo um grama de sal/ e algumas ondas/ para refrescar um espaço de secura/ entre os que se cruzam perdidos/ na avenida.", *in A Mão que Amansa os Frutos*, Funchal, ed. Cadernos *Ilha* nº 4, 1990, p. 8.

[7] A escrita de Irene Lucília Andrade convida à abertura e ao diálogo como corrobora a seguinte observação: "Percebi muito cedo quanto inermes se tornam alguns obstáculos, incluindo fronteiras, quanto estulto é pensar-me ser daqui por redução de espaço, por atavismos às pedras do calhau ovaladas, cor de cinza arrefecida, ou por um cabo que monta esta baía e memoriza o voo há muito tempo estagnado de um qualquer garajau morto em viagem. Não preciso que me digam de onde sou, mas não me construam paredes à frente dos olhos nem me tirem a varanda onde ensaio ao longo da tarde uma experiência sedutora do mundo", in *Crónica Breve da Cidade Anónima. À Hora do Tordo*, 2008, p. 16. Assim, compreender-se-á que a voz narrativa venha exaltar o diálogo entre a Margem e o Centro. A periferia afirma o seu estatuto insular, a sua identidade cultural e a Ilha desponta para o Outro. No referido livro, surge, pois, na figuração problemática do autor, como cidadã do mundo.

insular implica, apresentando-se como uma "consciência sociológica" levada a sublinhar o desejo de modificar este curso.

Com efeito, a experiência da ilha está presente na escrita, quer poética, quer ficcional, de Irene Lucília Andrade, respondendo deste modo à afirmação de João David Pinto Correia, ao observar que:

> A cultura e a literatura […] proporcionam-nos, não há dúvidas, "textos" (no sentido mais lato) que não só manifestam elaborações pessoais […], como também veiculam tudo quanto havemos de inegavelmente situar a um nível de sentido mais profundo: a organização ideológica e ainda a estruturação do imaginário, quer o colectivo particular, próprio da comunidade a que as obras dizem respeito, quer o colectivo geral, universal, situável naquela zona que Edgar Morin designou por "antropocosmológica".[8]

Dir-se-á que a escritora corresponde, desde o início das suas primeiras publicações, a um critério comunicacional e relacional definido como uma "consciência colectiva de integração"[9]. Num mundo cada vez mais em diálogo, onde o Centro pode dar voz à Margem, Irene Lucília Andrade parece comungar deste modo de actuação, pressupondo uma outra alternativa, anunciando até uma possibilidade de inaugurar um período rectificador de situações negativas. O procedimento reivindicativo luciliano corrobora, pois, a observação de Onésimo Teotónio Almeida ao sublinhar que "Portugal só terá a beneficiar com o florescimento cultural das ilhas que gravitam à volta do centro mas que podem e devem gravitar simultaneamente à volta de si mesmas. Não no isolamento, mas na busca de si próprias e reescrevendo-se para se reflectirem colectivamente" [10].

Com efeito, se a ilha de Thomas More foi insulada pela vontade humana[11], a escritora nascida na ilha da Madeira reprova o isolamento, o silêncio e a solidão que o espaço insular impõe, como atestado pela lamentação do sujeito poético nas primeiras produções da autora:

> Magoa-me a palavra que me deram.
> Aceitei-a porque outra não havia.
> Não bastou pra dizer o que eu sentia
> e apouca-me o limite em que me fico
>
> ("Palavras que Levo em Viagem", *Ilha* 2, 1979: 49)

Ou ainda:

---

[8] João David Pinto Correia, *Repensar a Nossa Identidade Cultural*, Lisboa, Apenas Livros, 2005, p. 5. [1ª ed. 1986]

[9] Fernando Cristóvão, *Cruzeiro do Sul, a Norte - Estudos Brasileiros*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, pp. 27-28.

[10] Onésimo Teotónio Almeida, "As Ilhas e os Mundos – Literaturas & Literaturas, in *Livro de Comunicações do Colóquio "Caminhos do Mar"*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal - Departamento da Cultura, 2001, p. 191.

[11] "A crer no que dizem, e que, aliás, em parte, é confirmado pela configuração do território, nem sempre a Utopia foi uma ilha. Foi o rei Utopos que dela se apoderou e lhe deu o nome (pois até aí se chamava Abraxa, transformando o povo rude e selvagem que a habitava num povo com uma civilização perfeita, que em muitos pontos ultrapassa a de todos os povos", Thomas More, *Utopia*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 62.

Encontrámos o silêncio a esconder
a memória magoada dos poetas
doentes de palavras
e as mãos dos famintos entendidas
a ameaçar a prepotência dos risos.

(*Ibidem*: 52)

Trata-se, para Irene Lucília Andrade, de "construir" uma nova visão do mundo a partir da rejeição de situações disfóricas que, na sociedade do seu tempo, apreende como acções de desarmonia entre o Eu e o Outro, para propor uma visão prospectiva, mais de acordo com a sociedade de hoje, intercultural e inter-relacional. Poder-se-á dizer que a sua escrita em geral, e a poética em particular, ajusta o discurso ao esquema de crítica orientada para o presente, lançando-se na tarefa de reclamar um mundo alicerçado no reconhecimento do Longínquo e, por conseguinte, do Diferente e do Complementar.

O sujeito poético traduzirá uma espécie de mal-estar corroborando a monotonia da vida na Ilha e a rotina do quotidiano "de quem fica entre o silêncio/ com o cérebro à solta, vadio" ("Sobre a Memória destes Dias", 1991: 71). A escrita luciliana constituiu-se como um rogo contra o andamento sem rumo, próprio das pequenas rotinas, mas, e talvez sobretudo, contra o esquecimento a que o escritor insular é votado. Com efeito, o desencanto do sujeito poético tornar-se-á mais contundente, mencionando o texto a indolência dos escritores insulares, que mais não podem fazer, a não ser pactuar com "a morte dos projectos" (*Ibidem*: 69), que o seguinte excerto revelará:

Sobre a memória destes dias
denuncio o curto espaço entre o cérebro
e os olhos o curto espaço onde arrumo
os vestígios dissolutos dos passos que
sobre a vida riscaram os trilhos à toa de viver
os contornos corruptos que à noite
os vultos da cidade desenham sobre a água
ao rés do cais e do desconforto
falo das notas estridentes do sangue sobre a calçada
dos respingos de lume que os navios desesperados
soltam durante os incêndios
torna-viagem-sem-retorno
flor de fogo estrela ou dor fautível
sobre os altos oceanos do mar.

("Sobre a Memória destes Dias", *Ilha* 3, 1991: 70)

A (con)formação de um lugar isolado disfórico que os versos transcritos revelam: "e as portas do mar fechadas/ e o verão tarda sobre a longa transição/ dum inverno insalubre e desgarrado" (*Ibidem*: 70), sublinham a crítica a uma imagem excessivamente "redutora" do meio insular. Assim, a escritora adopta na crítica o desejo de modificar este curso, como o atestam os seguintes versos:

repudio estes meses aziagos
refrão repetido a exorcizar as simulações da alegria
afirmo a teimosia dos tributos ao sonho
nitidamente voltada para onde a cor seja o lilás da cortina
o olhar mais de frente ou o braço mais simples
sobre os ramos ou as vozes amadas.

("Minuta", in "Amargo é o Estar do Tempo", 1994: 92)

Veja-se, neste sentido, a leitura de Frias Martins ao referir que "alguns poetas aguardam quase desesperadamente, um tempo de reconhecimento colectivo do acto cultural como um acto ainda mais vital que a construção de bojudos casinos"[12] ou aquela que será proposta por Ernesto Rodrigues, ao sugerir: "Fica-nos o sentimento de que os poetas madeirenses não querem sair da ilha; querem, isso sim, ser legitimamente reconhecidos no continente"[13].

Sublinhe-se, contudo, que este olhar desencantado se atenuará nos seus textos, para que uma outra visão não menos disfórica possa ser compreendida pelo leitor mais atento às modificações que o mundo global acarreta. Assim, se considerarmos que "o texto é a gestão do seu contexto"[14], como enuncia Dominique Maingueneau, ou que a literatura estabelece um elo com o seu exterior, como observa Carlos Reis[15], dir-se-á que a escrita de Irene Lucília Andrade espelha épocas distintas: por um lado, os escritos publicados nos primeiros números do projecto *Ilha* reflectem um tempo e um espaço plácido e monótono; por outro, o actual espaço-tempo, afigura-se, no último número desse projecto, frenético e ostensivamente ruidoso.

Neste sentido, Ernesto Rodrigues vem, de igual modo, dar-nos razão ao sublinhar:

> Procurei, enfim, fazer um balanço a partir do ciclo de poemas insertos em *Ilha 5* (2008), que antevi como, na sua arrumação dos dias "contraditórios/ entre o absurdo e a alegria" (p. 71), uma pausa e um novo pesquisar na senda da poesia. Do versilibrismo à poesia em prosa, dos preliminares do texto ao porquê da escrita, no choque das referências e de novos destinatários, tudo convergia num instante de crise.[16]

Anunciando uma cesura com a escrita da solidão do escritor periférico, a poesia luciliana, em *Ilha 5*, revela as preocupações do poeta perante o frenesim da actualidade. Poder-se-á, então, sublinhar que a crítica a uma imagem excessivamente "redutora" do meio insular se atenua ao longo da publicação dos seus textos. Se concordarmos com A. J. Vieira de Freitas, quando afirma em *A Ilha que Somos*, que "a obra literária por si própria constitui a expressão legítima de quem entende a poesia como revelação indirecta de um *statu quo*, ao mesmo tempo, expressão do povo e dos problemas que o afectam"[17], a escrita poética de Irene Lucília Andrade, em

---

[12] Manuel Frias Martins, *10 Anos de Poesia em Portugal 1974-1984 – Leitura de uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986.
[13] Ernesto Rodrigues, in "Tempo", 18-6-81.
[14] Tradução nossa: "le texte, c'est la gestion même de son contexte", Dominique Maingueneau, *in Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 24.
[15] Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, pp. 198-199.
[16] Ernesto Rodrigues, "A Leveza da Arte em Irene Lucília Andrade", *in Margem 2 - Irene Lucília Andrade: uma Voz na Margem*, *op. cit.*, p. 104.
[17] A. J. Vieira de Freitas, *Da Ilha que Somos*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1977, p. 8.

"Uma Nesga de Mundo" (*Ilha 5*), anuncia, de facto, outras preocupações, essoutras que se prendem com a construção febricitante ocorrida no Verão de 2005.

2. …e os projectos da Ilha

A visão de um mundo distópico virá acentuar a construção da era do betão que modifica não só a relação inter-geracional, como também o elo que se pode ter com o próprio Mar[18]. Com efeito, em *Ilha 5*, a voz poética traduz ao longo das dez páginas do longo poema "Uma nesga de mundo", subdividido em nove secções ordenadas pelas primeiras nove letras do alfabeto, o mal-estar que o esventrar da ilha actual proporciona.

Se num primeiro momento se sublinhou a monotonia da ilha, dar-se-á agora a conhecer o pulular de quem trabalha ostensivamente ao longo do Verão, traduzido pela isotopia do labor ruidoso que os versos da primeira estrofe congregam:

> Este é o tempo em que se confirma
> o verão dos trabalhos o auge dos ofícios
> a precisão dos obreiros
> por um ténue sussurro de areias
> no emergir dos muros
> o chiar duma viga no suster dos telhados
> o ronco agreste do fórceps
> a esventrar a montanha
>
> ("Uma Nesga de Mundo", *Ilha 5*, 2008: 29)

Contrariando a mensagem que o díptico de *Ilha 3* continha, a saber "setembro morno convincente memorável/ setembro solto à tuna dum lento desvario" ("Sobre a Memória destes Dias", 1991: 72), na figuração problemática da autora, a voz poética virá enfatizar o predomínio do betão de uma cidade que, à beira mar plantada, optou "no cimento ainda tenro das ideias" ("Uma Nesga de Mundo", 2008: 30) por novos parâmetros civilizacionais, regidos pelo vazio, pela dor, mas também, e talvez sobretudo, pelo deslumbramento que o "rasgar da falésia" (*Ibidem*: 34) terá permitido[19].

Compassada por (re)novadas desarmonias, por uma outra noção de tempo, de espaço e de haveres, "a noção harmónica/ que se oculta na linha da janela"(*Ibidem*: 29) será preterida por uma linha que parece obstruir a visão do mar. Não obstante, a voz poética virá apelar para que se deixe ainda ver "a ponta da montanha" (*Ibidem*: 31),

---

[18] A esse respeito, veja-se a leitura que Irene Lucília Andrade propõe: "a cidade foi-se fazendo desordenada e desprevenida, ganhou proprções desmesuradas e desconexas…[o]s habitantes passaram a espreitar o mundo por cubículos de cimento…" in "A barreira", *Margem 2*, nº 24, Câmara Municipal do Funchal, 2007, p. 61.

[19] A autora escreveu: "As cidades tornaram-se irrespiráveis, inabitáveis, insuportáveis. (…) Assim, começaram todos a invadir as novas torres metálicas e a criar seus lares e envolvimentos mais perto do éter…", in "Virtualidades", *Margem 2*, nº 11, Câmara Municipal do Funchal, 1999, p. 30. Afirmou, ainda: "A História das ilhas é uma aventura trágica que nasce com o seu nascimento, desde que do fogo brotam em explosão e estrondos, até que o mar delimite o seu território e a erosão lhes deturpe os contornos. (…) Pode um homem imaginar no seu sonho de grandeza e liberdade que a posse das ilhas é um triunfo e que as asas lhes darão o domínio do espaço, a certeza da propriedade e a promessa do indestrutível. Ergue-lhes muros, prepara-as com sumptuosos atavios, sulca-lhes as entranhas, chama-as de sua riqueza, seu desvelo, seu amor. Mas há sempre um grão de terra dolorido despenhando-se nas falésias", in "O triângulo utópico", *Margem 2*, nº 15, Câmara Municipal do Funchal – Departamento de Cultura, 2003, pp. 67-68.

uma vez que os novos valores não contribuem para a felicidade, nem engendram excelsos paraísos.

A ilha, com a sua cidade moderna e cosmopolita, continua a exaltar a insatisfação, contribuindo para a outra cultura da indiferença, da tristeza e do esquecimento uma vez que "a estas horas os encontros estão vazios/ como as casas que já foram habitadas" (*Ibidem*: 31), como também desdenha o auxílio prestado ao Homem, vergado agora por um outro pesadume – o da verticalidade imponente dos prédios urbanos: "se baterem às portas/ talvez quem de dentro se esquece/ não responda" (*Ibidem*: 33).

Deste modo, compreender-se-á na poesia luciliana a emergência de novas identidades, culturas e relacionamentos:

> [n]este instante em que o verão se consigna
> por um suspiro de motor a rasgar a falésia
> segues ao volante de um lazer solar
> prendes-te a um rito suplice deslumbramento
>
> mais tarde hás-de apear-te
> se os pés reclamam seu óbvio e sábio chão
>
> ("Uma Nesga de Mundo", *Ilha 5*, 2008: 34 – sublinhado nosso)

Do texto distópico, que inscreve a censura a uma sociedade moldada por grandes construções, emergem, mesmo assim, os princípios da harmonia, da justiça e da fraternidade na constante referência ao tempo pretérito ("Dantes o sol compunha/ faustos de sombras" (*Ibidem*: 30) e "dantes o poema vinha como o orvalho/ ou a mansa incisão dum subtil insecto" (*ibidem*)), não ao tempo do olvido ou do menoscabo, mas a essoutro, anterior a qualquer constrangimento ou abnegação.

Com efeito, perante o esboroar dos antigos valores, a voz do poeta acredita na metamorfose do mundo insular. Na (re)adaptação mítica da Ilha, a transformação do lugar disfórico poderia dar lugar a um lugar frondoso, alicerçado nos valores universais:

> …e se esperasse que em vez da lua
> sobre ela surgisse um sopro tutelar
> iluminado
> e o mar não fosse uma longa
> separação de azuis e rotas fatigadas
> e o minério proclamasse uma alma inteira
> aonde o ouro mais que uma réstia de sol
> trouxesse toda a luz que existe
>
> estes verdes de paz tão desbotados
> se transformassem na luta do cerne pela
> maior flor que alguma vez algum torrão gerasse
> e dela brotasse copiosa a fonte que se deteve
> na cabeça de Deus quando
> engendrou a seus pés magnífico o paraíso
>
> e por fim novo canto de amor se ouvisse
> primeira voz sulcando o verde pinho
> vento amigo.
>
> ("Uma Nesga de Mundo", *Ilha* 5, 2008: 32)

Roger Mucchielli[20] sublinha que, ao focar um ponto defeituoso da sociedade, a utopia vem propor o seu contrário. Se tivermos em conta, ainda, que a utopia propõe, como sugere Lewis Munford, uma "tentativa de revelar potencialidades ignoradas"[21], poderemos, então, considerar que Irene Lucília tenta transformar o "seu" mundo, propondo uma outra via possível[22]. Um Ilha onde urge o regresso ao *locus amœnus*, "[…] a busca dum lugar frondoso/ onde erigir um canto/ e uma aura de sentido pleno"[23]. Em todo o caso, a intenção luciliana parece responder à sugestão de Foucault para quem "as utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso, abrem cidades e vastas avenidas, jardins bem cultivados, mesmo que o acesso a eles seja quimérico"[24].

Em conclusão

Como sublinha Edgar Morin: "as "boas utopias" são motores da acção, despertam as consciências e abrem novas perspectivas"[25]. Foi, pois, nesta óptica, que nos propusemos reflectir em torno da escrita de Irene Lucília Andrade, ou seja, verificar na sua poesia a crítica à realidade do presente e, através dela, testemunhar uma possibilidade de mudança, uma intencionalidade atenta e denunciadora, como modo de incentivar o Homem a redescobrir e a revalorizar o seu entendimento no e para com o mundo que o rodeia.

Dir-se-á que a escritora corresponde, desde as suas primeiras publicações, a um critério comunicacional e relacional que a instala não somente na comunidade madeirense, com a qual partilha referências comuns e o mesmo capital simbólico[26], mas também na dinâmica de uma aproximação ao Outro:

> […], a cidade [move-se] dum lado a outro do
> mar e nós dentro dela por um premeditado acaso e o mar
> a abrir-se, a abraçar um país noutro lugar do mundo.
>
> ("Sobre a Memória destes Dias", *Ilha 3*, 1991: 75)

À semelhança de Manuel Frias Martins, acreditamos que, apesar da pluralidade de significados que um texto encerra, a intenção e o *engagement* do escritor levam-no a expressar-se através dos seus escritos. Sobre esta questão dir-nos-á o académico: "o comportamento e a finalidade de qualquer acção humana orientam o

---

[20] Roger Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, Puf, 1960.

[21] Lewis Mumford, *História das Utopias*, tradução do inglês por Isabel Donas Boto, Lisboa, Antígona, 2007, p. 10.

[22] Diz-nos Irene Lucília Andrade: "Aqui estou eu, auto-retrato a lápis, com algum esfumado. E, como uma vez pedi e repito, "…não me construam paredes à frente dos olhos, nem me tirem a varanda onde ensaio ao longo da tarde, uma experiência do mundo". A pesar de tudo hei-de sempre encontrar uma maneira de dar a volta aos muros.", in "Auto-retrato?, *Margem 2*, nº 26, Câmara Municipal do Funchal – Departamento da Cultura, 2009, p. 14.

[23] Irene Lucília Andrade, *Água de Mel e Manacá*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 17.

[24] Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 49.

[25] Tradução nossa: "les "bonnes utopies" sont motrices d'action, elles éveillent les consciences et ouvrent les perspectives nouvelles", *in* "Est-il utopique de relier les connaissances ?", *In Revue des deux mondes*, avril 2000, nº 192, p. 52.

[26] Thierry Proença dos Santos, "Gerações, Antologias e Outras Afinidades Literárias: A Construção de uma Identidade Cultural na Madeira", *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 11-12, "A Ilha e os Mapas da Cultura", Lisboa, APLC / Edições Cosmos, 2006-2008, p. 581. A enunciação do texto original foi por nós adaptada.

autor de um texto literário para uma interpretação obrigatória e inevitável do mundo e do papel que lhe cabe nesse mundo"[27].

As sociedades ideais de Irene Lucília Andrade não devem ser impossibilidades, distopias ou aculturações. Deverão ser essoutras que se preocupam com o Próximo e o Disperso, conciliam o Uno e o Diverso e reconhecem o contributo da Margem na conformação do Mundo:

tal como ilha
pingo de magma
refeito de um fogo velho
de uma forja marinha
esgalho de vertigem plantado numa onda
para que dele se fizesse
lídima e fértil
uma nesga de mundo

("Uma Nesga de Mundo", *Ilha* 5, 2008: 35)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Irene Lucília, "Palavras que Levo em Viagem", in *ILHA 2*, coordenação e notas de José António Gonçalves, com prefácio de Natália Correia, Madeira, Edição da Câmara Municipal do Funchal, Setembro 1979, 46-67.

_____ "Sobre a Memória destes Dias", in *ILHA 3*, coordenação, introdução e notas de José António Gonçalves, Madeira, Edição da Câmara Municipal do Funchal, Setembro 1991, pp. 67-82.

_____ "Amargo é o Estar do Tempo", in *ILHA 4*, coordenação e notas de José António Gonçalves, com prefácio de Ernesto Rodrigues, Madeira, Edição da Câmara Municipal do Funchal, Setembro 1994, pp. 79-95.

_____ "Uma Nesga de Mundo", in *ILHA 5*, coordenação e projecto gráfico de Marco António Gonçalves, com prefácio de Ernesto Rodrigues e posfácio de João David Pinto Correia, Vila Nova de Gaia, Edição 7 Dias 6 Noites e Funchal 500 Anos, Maio 2008, pp. 27-38.

[27] Manuel Frias Martins, *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

Língua Portuguesa: a necessidade da troca, o comércio das identidades e a mestiçagem das influências

Lucia Helena Lopes de Matos
Faculdades Integradas Hélio Alonso / Facha

Palavras-chave: semântica cognitiva, metáfora conceptual, construção interpretativa, lusofonia, língua literária
Resumo: O trabalho é resultado de experiências vividas em sala de aula com jovens alunos brasileiros a cursar o final do ensino fundamental e o início do ensino médio. O objetivo é levá-los à construção das estratégias de leitura que assegurem uma gradual autonomia interpretativa e insira-os, através da literaura, no conhecimento de culturas diferentes, mas usuárias de uma mesma língua. Baseamo-nos nos fundamentos teóricos da Semântica Cognitiva que propicia a habilidade para relacionar sentidos ao associar a um conceito genérico e universal as manifestações linguísticas metafóricas mais inusitadas. Seguindo esse caminho, fazemo-lo preceber que a mtáfora convencional se faz ouvir polifônicamente sob a metáfora inovadora, o que será uma estratégia facilitadora para a compreensão e a interpretação de textos, mesmo os culturalmente marcados.

Este estudo tem a finalidade de descrever, na obra *Chuva Pasmada* de Mia Couto, o desvelamento da metáfora conceptual, em suas manifestações linguísticas, como uma via possível para um processo de compreensão construtivo e autônomo de um texto de língua portuguesa que espelha um contexto cultural específico.

Trabalhar com a metáfora inserida nos fundamentos da Semântica cognitiva parece-me ser bastante produtivo, porque traz, como preceito básico, a revelação das associações que vão embasar nossos esquemas mentais e cujo conhecimento nos vai habilitando a relacionar sentidos e perceber que até a mais obscura emissão ganhará ares de previsibilidade por conta das nossas experiências, dos textos buscados na memória e do contexto construído com os dados linguísticos que preenchem um específico cenário.

Levar o jovem leitor em formação a observar a língua portuguesa, em culturas diferentes da sua, é fazê-lo perceber que o nosso idioma flutua, nas expressões cotidianas ou literárias, entre o universal e o identitário e que essa fronteira não impede o diálogo, urgente e necessário, para a consolidação de uma cultura lusófona.

Não podemos perder de vista que, mesmo fraturados em nossas identidades, a história fez cada povo de um barro diferente, até quando a língua os aproxima. É importante notar que, embora os sentidos se estabeleçam a partir da experiência cognitiva mediatizada pelo saber partilhado em uma dada comunidade, este saber não se enclausura: vai se espraiar em vozes e textos que vão se intercambiando pelos universos discursivos. E quanto mais textos e vozes se depositarem em domínios cognitivos, mais condições de se entenderem as redes e mapearem os conceitos. São essas marcas culturais que vão estar evidentes no jeito particular de, por exemplo, Mia Couto, autor moçambicano, contar a sua história/estória: no tipo de analogias que faz, nos arquétipos que preenchem os seus espaços mentais e na relação mais ou menos formal com que manuseia a língua.

Mia Couto, por manter discursivamente o traço das narrativas orais, expressa com suas metáforas a concretude que a lógica infantil atribui tanto aos fenômenos da

natureza quanto à natureza dos sujeitos. A ambientação mítica leva o leitor à instância do maravilhoso para o qual colabora a inventividade da linguagem.

Filho de pai português, Mia nasceu na Beira (Moçambique) em 1955 e bebeu na fonte cultural lusitana e africana. Sua pele branca não o consagra como um representante racial africano e sua linguagem não representa a oralidade, a eloqüência e a ingenuidade populares, pois é requintadamente construída como língua literária própria. A aptidão de sua escrita, porém, é despir a solenidade que investe a literatura para dar-lhe uma roupagem lúdica, principalmente através do caráter engenhoso das criações vocabulares e das combinações sintáticas. Pode ser que o resultado textual seja estranho ao moçambicano urbano, mas, certamente, será natural aos que convivem com o imaginativo e o conceptual das tradições ancestrais, herança transmitida pelas vozes que construíram a cultura africana.

Em *Chuva Pasmada*, a narrativa, ao ser despida de qualquer fantasia, apresenta um enredo com uma chave de decifração simplória e corriqueira: um local de África (provavelmente Moçambique) onde a comunidade dividia o espaço da natureza com uma fábrica que empregava grande parte da população mas trazia para todos o convívio com o avesso do progresso: a fumaça poluidora da atmosfera que de tão densa acumulava uma camada bloqueadora no ar a impedir a passagem da chuva. A umidade, porém, em suspensão, criava nos indivíduos, acostumados a ler a natureza no texto das crenças e dos mitos, a expectativa de uma chuva potencial que não caía por circunstâncias atribuídas a efeitos ligados ao sobrenatural e cuja interpretação era dada de acordo com as experiências que haviam marcado a vivência de cada um.

O leitor, com os sentidos aguçados para o texto, consegue ouvir a polifonia remanescente, ainda, dos 500 anos de história colonial em que o branco mantinha seu poder fundado na discriminação racial e criava no negro uma mentalidade de subserviência, além de deixar claro que ao feminino competia satisfazer o masculino em suas necessidades sexuais.

Só que a história assim contada não é a estória que Mia Couto nos conta, ou melhor, nem expõe a poesia que emana da sua escritura, nem expõe as imagens que brotam da cultura africana e trazem para o leitor de uma cultura ocidentalizada o enfrentamento com uma realidade que, por ser-lhe estranha, é instigante. Isso acarreta um esforço de construção significativa ligada a um universo particular, mas que conduz a um caminho existencial comum à experiência universal humana.

A cena enunciativa traz a voz de um menino sem nome - assim como todos os personagens, com exceção da entidade mitológica Ntoweni, cuja descendente é avó do narrador. Marcados pelo conceito metafórico VIDA É UMA JORNADA, todos os ritos de passagem passam pela mediação forçada ou consentida do menino. Ainda calcado no conceito metafórico de que MUDANÇAS SÃO MOVIMENTOS é pela interferência do menino que as personagens evoluem para a concretização da missão pessoal de cada um que, de certa forma, tinha sido bloqueada por acontecimentos que impediam a revelação de uma verdade iniciática. Isso prova, mais uma vez, o conceito estruturador do nosso pensamento de que DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS PARA MOVIMENTOS e, assim sendo, na narrativa, só após a superação dos obstáculos que vai possibilitar as mudanças são vencidas as lutas internas.

Esses três conceitos metafóricos costuram a narrativa (o primeiro, VIDA É UMA JORNADA, no desenlace da narrativa será confirmado por outro conceito também estruturador na maioria das culturas: MORTE É PARTIDA) e formam um esquema que conduz a uma rede hierárquica de metáforas resultando a poeticidade

manifestada no varejo, ou seja, aquela que emerge da trama lingüístico-enunciativa e revela uma representação metafórica diferente, pois projeta uma imagem mental convencional dentro de uma outra, ligada ao conceito, que dá suporte tanto à convencionalidade quanto à inovação, através das marcas culturais. É a chamada metáfora "tiro-único": ela projeta uma imagem dentro de uma outra imagem, o que podemos conferir nos exemplos a seguir:

> "Nesse aguardo, eu me distraía olhando os milhares de arco-íris que luzinhavam a toda volta. Nunca nenhum céu se tinha multiplicado em tantas cores. Dizia minha mãe, **a chuva é uma mulher. Uma dessas viúvas de vaidade envergonhada: tem um vestido de sete cores mas só o veste nos dias em que sai com o sol**" (p.7)

Todas essas imagens estão ligadas às nossas experiências básicas e naturais associadas aos conjuntos de normas impostos pela cultura e que são veiculados por vozes e textos circulantes no grupo social: o arco-íris reconhecido pela sabedoria popular como fenômeno que se manifesta quando o sol aparece logo após a chuva e risca o céu em semicírculos de sete cores; a mulher viúva cujo recato não permite a banalização da sua vaidade, daí só poder expô-la quando a segurança de um novo companheiro (o Sol) assim a justificar. Temos, então, imagens se sobrepondo para poder formar uma rede de imagens que, através do arranjo lingüístico, vai imprimir no literário a marca da poesia.

"Por fim meu avô ousou falar: **- Essa chuva traz água no bico**" (p.8)

A imagem da chuva representada como a imagem do pássaro. A chuva que estava em suspensão e se manifestava na umidade do ar assemelhava-se a um pássaro que, pelo tamanho do bico, só era capaz de verter água em pequenas gotas.

> "Saímos todos com pás, vassouras e panos. Todos menos o avô que mal se erguia sozinho. **E varremos o ar, socando as gotas como se agredíssemos fantasmas. Mas a chuva não tombava, as gotas viravolteavam no ar e depois, como aves tontas, voltavam a subir."** (p.8)

Aqui numa representação imagética, reproduzindo um raciocínio animista, a chuva é representada como entidade física ou fantasmagórica que pudesse ser despertada da inércia (era uma chuva pasmada) por panos e vassouras.

> "**A chuva tinha perdido o caminho. Acontecia à água o que sucede aos bêbados: esquecia-se do seu destino. Um bêbado pode ser amparado. Mas quem poderia ensinar a chuva a retomar os seus milenares carreirinhos**" (p.9).

Duas imagens: a chuva que não acha o caminho entre céu e terra e o bêbado que esquece o seu destino. Para este resta a possibilidade de ser ajudado, mas para aquela não há quem possa reencaminhá-la ao se destino.

> "Apoiou-se no muro do poço e ficou espevitando o isqueiro. Até que ele **espetou o braço bem no fundo do poço e acendeu a chama. O escuro ganhou paredes redondas, povoado pela labareda bêbada**" (p.11)

Várias imagens se sobrepõem: o braço esticado é associado imageticamente a um espeto de pau ou ferro. Por relação metonímica (a causa pelo efeito), o escuro ganha os contornos arredondados na parede do poço iluminado pela chama do

isqueiro. A imagem da labareda oscilante do isqueiro remete para a imagem trôpega de um bêbado.

> "Certa vez, quando regressávamos, ele (o avô) me chamou e me segredou ao ouvido: **'- Ntoweni engravidou!' '- Ntoweni?' O velho apontou o pé direito, todo inchado. '- Esta é Ntoweni, minha falecida**…' Para enxotar a solidão, o avô dera nome aos pés. Cada um baptizado por engenho de seus delírios, em jogo de marionetas.Mordido pela curiosidade, aticei-o: '- Essa é a avó.E a outra como se chama?' " (p.12/13)

Todo pensamento imagético cultural africano vai sendo pontuado por esquemas que remetem ao primarismo e a pureza do raciocínio imagético infantil. Os velhos possuem a sabedoria do sensitivo, do sensorial, expressando-se através de metáforas animistas para introduzir a cultura que marca a história do seu povo e passar para os mais novos o conhecimento oral que vai se perpetuando por gerações, o que fica explícito no trecho a seguir:

> " 'Venha cá, meu neto: você nunca chegou de conhecer essa sua avó legítima?' '- Nunca, avô. **Desencontrámo-nos**.E como era ela?' '- Ntoweni era tão bonita que nem precisava ser jovem...'
> Todos me falavam da sua beleza. Mas ela não gostava de ser bela. A avó sempre respondia: se eu sou bela então maldita seja a beleza! Era assim que ela falava. **A beleza, dizia, era uma gaiola que o avô inventara para ela ser pássaro. Um pássaro que canta mesmo em cativeiro. E o engano dessas aves é acreditar que o céu fica do lado de dentro da gaiola.**." (p.13)

Por esse fragmento textual, podemos notar que, embora as mulheres sejam culturalmente submissas, elas possuem a consciência dessa submissão milenar e assumem a responsabilidade da resolução dos conflitos para que o seu povo possa prosseguir no rumo traçado pelo destino. Ntoweni sabia pela experiência ancestral que a beleza, para seu marido tinha que estar em gaiola para que outros não tentassem possuí-la.

De acordo com a narrativa, havia uma lenda de que a primeira Ntoweni morrera assassinada pelo imperador do reino vizinho que se apaixonara por sua beleza e para quem ela vendera seu corpo em troca da água que seria concedida a sua terra seca, contanto que se tornasse sua amante para sempre e de lá nuca mais saísse. Pensando tapear o imperador, esperou que ele dormisse e fugiu para junto do seu povo, levando uma cabaça cheia de água equilibrada na cabeça. Ao se aproximar de sua casa foi atingida por uma lança que a matou, e fez cair a cabaça de onde, depois de um "rugido", se desenrolou de seus restos **"uma imensa serpente azul"** que deu origem ao rio que salvaria o seu povo da enorme aridez da terra.

A imagem do pássaro engaiolado para representar o conceito de liberdade (falta de) e da serpente para a imagem de rio se tornaram convencionais nas culturas ocidentais, mas é a marca autoral da arrumação desses elementos no texto que vão dar maior poeticidade à escritura e vão fazer emergir os aspectos culturais que revelam o modo de pensar de cada povo.

Em África a voz e a ação dos ancestrais marcam a sina e o destino dos seus descendentes, os mitos cumprem a circularidade e se reeditam em formas mais recentes. O conhecimento de mundo de forma parcial ou simplificada serão molduras emergirá quando significados forem atribuídos a novas situações e conhecimentos antigos se fizerem necessários, como no trecho a seguir:

> "Tudo em redor rodopiava, mas à minha cabeça chegava, com clareza, a consumação do presságio. Então, era isso: o renascer da lenda. A primeira Ntoweni sacrificara a sua vida para libertar a água e salvar os seus. **Esse destino revivia agora em minha mãe. Nada sucede pela primeira vez, tudo é reedição de algo já sucedido." (p. 60)**

Conforme nos é contado, a mãe do narrador, a terceira Ntoweni, é quem faz o movimento de ir à fábrica cobrar a suspensão da fumaça para que a chuva pudesse encontrar o caminho da terra e terminasse com a aridez do solo. Lá foi negociar seu corpo com o branco, "patrão principal" da fábrica que, embora louco de desejo, rejeitara o cheiro da raça negra. Ela, porém, não fora capaz de ceder às exigências de esconder seus odores raciais pelo perfume que iria mascarar o asco do branco. Conta, então ao filho (a voz que tece a narrativa e é o interlocutor dos personagens que precisam atravessar pelo rito de passagem) que não fora capaz de trair o marido e que mantivera a liberdade de escolha que, no fundo, toda Ntoweni tinha tentado exercer, mesmo se imbuindo da responsabilidade de conduzir o destino de um povo.

Os nós narrativos são desvelados em diálogos reveladores como o que se segue entre o menino e a mãe:

> " '- Eu pensava que a mãe estava repetindo a lenda de Ntoweni.' '- Contaram-lhe essa história?' '- Sim, foi o avô.' '- Disseram-lhe que o imperador possuiu a nossa primeira avó?' '- Sim, disseram.' '- Pois essa é a versão que os homens contam.Nós, mulheres, temos uma outra versão.' '- Outra versão?' '-Dou-lhe um conselho, filho. Nunca diga que uma mulher foi sua. Essas são coisas para nós, mulheres, dizermos. Só nós sabemos de quem somos. E nunca somos de ninguém.' "(p. 64)
>
> " '-Mas, mãe, por que não disse logo ao pai, por que não lhe contou desde o princípio que, afinal, nunca esse outro lhe tocou?' '-Para ele sofrer de ciúme! A vocês, homens, faz bem uma dor dessas. Vocês são fracos por falta de saber sofrer..' " (p.63)

A sabedoria da mulher, ainda assim, não disputa espaço com a autoridade masculina, pelo contrário, é uma poderosa arma para seduzir os homens e fazê-los recuperar auto-estima e torná-los parceiros, mesmo depois da morte, como demonstrava o avô que se sentava sempre na mesma cadeira e deixava, ao lado, a cadeira vazia da mulher morta, a segunda Ntoweni.

Segundo a fala de Mia Couto, em palestra proferida no VIII Fórum de Estudos Lingüísticos na UERJ, Rio de Janeiro, em 16/11/2006, "o tempo na África é circular e não se exprime pela metáfora do rio que flui. Não existe passado nem futuro".E, ainda, " o rio é uma espécie de chuva deitada. A chuva que é importante, tem ligação com o divino"

Tal idéia está presente , também, na fala do narrador:

> "Assunto de chuvas é da competência dos deuses. É por isso que existem os samvura, os donos da chuva. São eles que falam com os espíritos para que estes libertem as águas que moram nos céus." (p.9)

A falta das chuvas que fizera o rio secar levara o avô, o mais velho, a uma decisão. Desde a estiagem que se mantivera pela chuva suspensa e fizera o rio secar, ele definhava. Tinha desistido de viver E assim justificava-se em diálogo com o neto:

> " '- A velhice não é uma idade, é uma decisão.' '-Uma decisão?' ' – A velhice é uma desistência.' " (p.36/37)

Já não havia mais motivos para o avô ficar e, por isso, preparou a sua morte sob a égide da metáfora conceptual MORTE É PARTIDA. Pediu ao neto que o ajudasse a empurrar o barco até o rio seco. Como era muito pesado, o pai participou na tentativa de aliviar a dor do filho e prepará-lo para esse rito de passagem que para os ocidentais seria o fim da jornada, mas não para aquela cultura:

> "- Não fique triste, filho. Que tudo isso é um engano. Não é o morrer que é para sempre. O nascer é que é para sempre" (p.70)

Para o avô chegara a hora de partir, pois Ntoweni o chamava, ele justificava que a água suspensa não era nenhuma chuva: "- Essa chuva é Ntoweni. É ela que se mudou para o céu" (p.67). Confirma-se, assim, a conceptualização da chuva, através do caráter divino, para os modelos culturais dos africanos.

Quando pai e filho depositaram o ressequido avô no interior do barco, ele fechou os olhos como que dispensando a presença dos dois que se afastaram em silêncio. O silêncio, então, possibilitou a escuta de um outro silêncio: "os motores da fábrica tinham parado". Já não havia fumaça, pois não havia mais o rio que alimentava as máquinas. Dessa forma, a chuva pôde furar a barreira que a impedia de cair.

Pai, filho e o resto da família voltam ao rio para festejar e agradecer. Depois que a harmonia e a alegria se restabeleceram, o menino procura o barco do avô que já descia o rio ao sabor da correnteza. E é na voz do narrador-menino que a poesia funde e presente e o passado:

> "- Avô! – gritei(...) Mas o barquinho foi, se dissolveu no horizonte. A última coisa que vi não foi a canoa mas a cabaça tombando das mãos da primeira Ntoweni. E da cabaça irrompendo, fluviosa, a serpente prateada da água." (p.74)

Mais uma vez a imagem convencional da serpente é mapeada na imagem do rio, sobreposta à imagem da cabaça da primeira Ntoweni sendo desfeita.

E para completar, o narrador expressa a circularidade do tempo, da vida, da criação que se traduz em metáfora pelo mito, representação arquetípica de uma cultura que dá conformidade ao pensamento de determinada formação social:

> "Como ele sempre dissera: o rio e o coração, o que os une? O rio nunca está feito, como não está o coração. Ambos são sempre nascentes, sempre nascendo. Ou como eu hoje escrevo: milagre é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre no peito de outra vida." (p.74)

Pela análise, podemos perceber que a metáfora com enfoque cognitivista vai estar sempre ligada a um conceito e pode ser representada através de esquemas imagéticos (representar uma imagem convencional dentro de outra) ou representada por correspondência entre domínios (o domínio-fonte sobre o domínio-alvo). Mesmo em textos extremamente poéticos como Chuva Pasmada, a metáfora convencional se faz ouvir polifonicamente sob a metáfora inovadora e esse é um dos elementos facilitadores para a compreensão e a interpretação de textos, mesmo aqueles culturalmente marcados por uma especificidade que leva o leitor a um esforço cognitivo maior por ter que relacionar a palavra poética a um contexto que deve ser constituído pela enunciação discursiva.

Enfim, Mia Couto traz para seus leitores um universo literário marcado pela "moçambicanidade", mas filtrado pelo olhar do poeta, revelando-nos a alma de um

sujeito que transborda de sua mais primitiva essência. Tal experiência vivida pela literatura faz-nos compreender a língua portuguesa como depositária de uma rica expressividade que emana da cultura de seus usuários.

Referências bibliográficas

AMARAL, Patrícia Mattos (1975). *Do Paradigma ao Modelo – A Relevância da Metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Coimbra(PT): Edições Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

COUTO, Mia (2004). A Chuva Pasmada. Lisboa, PT: Ed. Caminho.

FRASE, Bruce (1993). The Interpretation of Novel Metaphors. In: ORTONY, Andrew (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge, USA: Cambridge University Press, pp. 329-341.

GIBBS, Raymond W (1994). *The Poetics of Mind*. New York: Cambridge University Press.

_____(2001). Evaluating Contemporary Models of Figurative Language Understanding. In: *Metaphor and Symbol, 16* (3&4) Santa Cruz, California: Lawrence Erlbaum Associates. Inc, pp. 317-333.

LAKOFF, George and TURNER, Mark (1989). *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor.* Chicago: The University of Chicago Press.

_____& JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its Challenge to Western Thought.* New York: Basic Books.

PASCHOAL, Mara Sofia Zanotto de (1990). Em busca do processo de elucidação da metáfora. In: PONTES, Eunice (org.). *A Metáfora*. Campinas: Ed. da Unicamp, pp. 115-129.

SILVA, Augusto Soares da (1997). "A lingüística cognitiva. Uma breve introdução a um novo paradigma em Lingüística", in: *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 1 – Fasc. 1-2, pp. 59-101.

_____(2003). "O poder cognitivo da metáfora e da metonímia". In: *Revista Portuguesa de Humanidades 7*. Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, pp. 13-75.

Uma língua, várias culturas: a representação da identidade cultural sulbaiana na literatura de Jorge Amado

Maria D'Ajuda Alomba Ribeiro
Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus/Bahia/Brasil*

Palavras-chave: Identidade cultural, Linguagem, Literatura, Sul da Bahia, Jorge Amado
Resumo:Nos tempos áureos, da lavoura cacaueira, do Sul da Bahia, construiu-se um imaginário que fomentou um discurso e um processo de identificação cultural de um povo, a *nação grapiúna.* Contribui para a efetivação deste projeto identitário, a literatura da Região do Sul da Bahia, também conhecida como Literatura do Cacau. Busca-se mostrar a construção ficcional da Nação grapiúna, no romance *Terras do Sem fim,* obra do ciclo do Cacau de Jorge Amado. Para isso, procede-se como recorte de leitura: a interação entre as múltiplas vozes sociais e a polifonia, vislumbrada na voz dos personagens e do narrador. O fulcro teórico deste artigo serão os estudos teóricos de: Backtin, 1988, 1992; Benveniste, 1998; Bhabha, 2003; Hall, 1999; Canclini, 2007, para serem trabalhados os conceitos de *polifonia, discurso, identidade e hibridismo cultural,* no intuito de estabelecer uma relação entre língua e cultura.

A identidade torna-se uma celebração móvel:
formada e transformada continuamente
em relação às formas, pelas quais somos representados
ou interpelados nos sistemas cultuais que nos rodeiam.
É definida historicamente, e não biologicamente
Hall

No inicio vieram os tropeiros
Foram formanado suas tendas [...]
Depois vieram os cangaceiros, os coronéis,
os retirantes e os posseiros
Plantando vida, fazendo história,
Colonizando o que tornou-se a gênese do lugar
Jorge Amado

1. Considerações Iniciais

O desafio de ensino de línguas, em suas variantes facetas, no decorrer da história, tem elucidado vários conceitos, fundamentais, acerca do multiculturalismo. Esta realidade assume a estrutura dessa sociedade globalizada e possibilita pensar as suas diferentes dimensões e as modalidades de imbricação entre as mesmas. Tomo aqui o aspecto *cultural,* entendendo que tudo aquilo é produzido pelo ser humano, num contexto de intensa troca de poder simbólico. A cada enunciação evidencia-se o fenômeno dinâmico e heterogêneo, pois envolve criação e recriação, podendo entendê-lo como código de comunicação, "e não mais um repertório estático de hábitos e

* Professora do Departamento de Letras e artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Bahia/Brasil. Coordenadora do projeto de pesquisa: Linguagem e perspectiva multicultural no ensino dos conectores e marcadores no discurso escrito de hispanofalantes aprendizes de Português Língua Estrangeira – PLE. E-mail:
dajudalaomba@hotmail.com.

costumes ou coleção de objetos e tradições, mas o próprio elemento através do qual, a vida social se processa" (Velho 1997: 105).

Ao trabalhar dentro da perspectiva do *hibridismo cultural* (Canclini, 2005), onde acontece o encontro de culturas, a cultura da Região do Cacau e a cultura hispânica, procuramos entender que, nesse processo, diferentes misturas culturais se interpenetram e se relacionam**.** Tendo em vista tais aspectos, este artigo se propõe a analisar as especificidades, pelo viés do *multiculturalismo,* como importante ferramenta para o processo de ensino aprendizagem do PLE, interagindo, então, um possível diálogo entre estas e relevando a busca pela alteridade em uma sociedade globalizada, como possibilidade inerente às representações culturais. A fim de compreender o processo do ensino de PLE, sob a égide do multiculturalismo, os teóricos selecionados fazem referência aos Estudos Culturais (Bhabha, 2003; Hall, 1999 Canclini, 2005 e da Análise do Discurso Maingueneau, 1998; Pecheux, 1988).

Os tópicos a seguir aparecem uma oportunidade de articular literatura e análise discursiva – na concepção baktiniana – buscando agregar faces de um mesmo universo simbólico e significativo, que é a linguagem. A abordagem discursiva, dialógica, fornecerá, possivelmente, várias possibilidades de uma re-leitura do texto literário, *Terras do sem fim*. Neste romance, tem-se um conjunto de vozes sociais e formações discursivas que dialogam, interdiscursivamente a estrutura da narrativa, ora configurando-se como uma monofonia, ora como uma estratégia de polifonia de vozes, de acordo com o sentido ideológico empreendido pelo autor Jorge Amado.

Quando tencionamos ensinar uma língua estrangeira, no caso aqui estudado a Língua Portuguesa, é importante ressaltar a *interação cultural* dos alunos estrangeiros com desenvolvimento da competência sociolingüística, para ratificarmos a interdependência intrínseca existente entre língua e cultura que, em nosso estudo, refere-se ao ensino de L2/LE. Sendo assim, a função do professor não é

> fazer com que os aprendizes se comportem como as pessoas da cultura-alvo, mas de dar oportunidade para que os alunos interpretem os significados dessa cultura. Isso quer dizer, que seja capaz de tornar responsável por suas próprias palavras, que ao expressarem-se sejam compreendidas pelos interlocutores da outra cultura sem que essas sejam forçadas a mudar o seu comportamento. (Silva, 2003: 91)

Nessa perspectiva, é interessante sensibilizar o aluno quanto a diferentes comportamentos nas diversas situações de convívio e aprendizagem com a língua estrangeira, estando consciente das conseqüências que, porventura, o seu comportamento possa gerar.

Dessa maneira, devemos estar sempre em alerta acerca do ensino da cultura, pois, a cultura da língua-alvo, não deve ser ensinada como uma questão de moralidade, e sim, como habilidade para a sobrevivência e o sucesso na comunicação nas diferentes situações sóciocomunicativa.

Nos tempos áureos da lavoura cacaueira, do Sul da Bahia construiu-se um imaginário que fomentou um discurso e um processo de identificação cultural de um povo, a *nação grapiúna.* Contribui para a efetivação desta recepção identitária a literatura da Região do Sul da Bahia, que estabelecendo por temáticas as terras, o jagunço, o coronel e a *civilização* do cacau, figura um conjunto de obras e escritores como representantes do espírito do povo grapiúna dos tempos do cacau. Situa-se nesses contextos a prosa de Jorge Amado, tornando as histórias sobre a nação grapiúna conhecidas através de várias obras: *Cacau, Terras dos sem fim, São Jorge dos*

Ilhéus, Gabriela, Cravo e canela e Tocaia Grande, Menino grapiúna. Jorge Amado tem seu discurso autorizado, em que parte da história cultural dessas terras é representada pelo discurso da prosa ficcional amadiana. A ficção passa a ser a história e um dos elementos de identificação dos habitantes da Região do cacau.

Assim, literatura adquire o *status* de representação identitária, cujo funcionamento age como fonte de significados e suscita a abordagem dos aspectos culturais da sociedade a que se refere. A partir dessa abordagem, pode-se inferir que a construção de traços característicos que compõem as identidades é proveniente das representações que abarcam e sintetizam os elementos da cultura. Isso reforça, também, a idéia de que a nação é uma comunidade simbólica. Este trabalho se volta para a questão da *identidade cultural* (HALL. 1999). Busca-se mostrar a construção ficcional da Nação grapiúna, no romance *Terras do Sem fim,* obra do ciclo do Cacau de Jorge Amado.

Para isso, procede-se como recorte de leitura: a interação entre as múltiplas vozes sociais, a polifonia, vislumbrada na voz dos personagens e do narrador, na idéia dos espaços mítico e histórico das *Terras do sem fim*. Com a finalidade de penetrar no universo discursivo e ideológico, o fulcro teórico, deste artigo, serão os estudos dos autores ditos anteriormente, no intuito de estabelecer uma relação entre língua e cultura.

A literatura pode travar um dialogo interdisciplinar com outras formas de interpretação da linguagem e com outros ramos das ciências humanas, como a Semântica da Enunciação, a história, a Antropologia e a Sociologia. Entretanto, este trabalho não trata somente da perspectiva interdisciplinar, mas de uma (re) leitura da própria linguagem literária, enquanto signo ideológico e representativo da realidade sócio-cultural da Região Sul da Bahia.

A obra

A Literatura do Cacau, presente na prosa de Jorge Amado na trilogia – *Cacau, Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus*, tem como proposta contar a história da formação da Nação grapiúna, durante o período do apogeu e declínio da monocultura cacaueira. Como delimitação do presente trabalho, procurar-se-á fixar a leitura no romance Terras do Sem Fim[1]. Este narra a história das lutas dos desbravadores da terra, centrada na rivalidade do clã dos Badarós e do coronel Horácio da Silveira, pela conquista e posse das matas de Sequeiro Grande. Considerada a melhor extensão para o cultivo do cacau, a Mata do Sequeiro Grande era o centro de cobiça e maldição dos exploradores, pois, certamente quem a dominasse possuiria o poder político e econômico das terras do cacau. Personificada como uma mulher, o narrador compara a mata a uma virgem nunca antes conquistada, uma deusa que poderia continuar no seu mais profundo sono, não fosse a ambição dos homens.

Assim, no intuito de preservar-se da exploração humana, a mata guardava inúmeros mistérios, histórias e lendas. Segundo prosadores, velhas contadoras de histórias, nela habitavam personagens lendárias como o lobisomem, a caipora, mula de padre e o boitatá. Em meio a essas lutas, mortes e histórias de imaginação popular crescem a monocultura cacaueira, fortalecida pelo desenvolvimento do comércio de exportação, como também, nascem os primeiros núcleos formadores da nação Grapiúna.

[1] A partir deste momento T.S.F

O sistema social das terras grapiúnas, descrito no romance, é dominado pelo patriarcalismo. Neste predomina a estrutura social da grande família, na qual viviam todos em um mesmo ambiente, cabendo ao grande patriarca a posição de chefe e administrador dos bens e das decisões da família. No entanto, as funções do patriarca transcendiam os limites do âmbito familiar. Afinal, o coronel era o grande patriarca, a voz que prevalecia neste sistema social, representada seja na figura de Sinhô Badaró ou na de Horácio da Silveira, dispõe de um certo privilégio, pois ele possui um filho homem como sucessor dos bens e da posição de chefe da família:

> – Quando o menino crescer – sempre chamava o filho de 'menino' – ele há de encontrar tudo isso aqui cheio de roça. Todo cultivado... Ficou mais algum tempo calado, por fim concluiu:
> – Meu filho não vai viver socado nas brenhas como a gente. Vou meter ele na política. Vai ser deputado e governador. Para isso é que eu faço dinheiro (Amado: 1987: 62)

Além de apresentar uma fala impregnada pelos conceitos do paternalismo, a importância concedida ao filho do sexo masculino é formalmente marcada no texto. Isto porque, em sua formação discursiva, o personagem, Horácio da Silveira, identifica o filho apenas pelo substantivo "menino", a este não é atribuído um nome ou qualquer sentimento de afetividade. Na intrusão da voz do narrador, confirma-se tal afirmação, pois o mesmo utiliza um dêitico – o advérbio de tempo sempre – introduzindo o pressuposto de que era assim que Horácio *nomeava* o filho. O futuro deste já se encontra determinado pelo pai como seu continuador. Salienta-se, aqui, este ponto por ser relevante no sistema patriarcal – a sucessão pelo primogênito – pois é o filho, do sexo masculino, quem confirma o homem (o pai).

Os Badarós, ao contrário, tinham essa esperança somente em uma terceira geração, os filhos de Don'Ana: " Na hora que os recém-chegados foram se recolher, pela madrugada, Juca Badaró segurou a sobrinha e o amigo, recomendou-lhes rindo: – Quero um menino hein! Um badaró de lei!" (Amado 1987: 250).

A mulher, dentro dessa estrutura patriarcal é, por conseguinte, relegada ao silêncio. Prevalece o discurso masculino, vislumbrado na apresentação da natureza feminina, sob vários estereótipos. Esses a qualificam ora como a santa, a mulher sensível e dona de casa submissa, ou a pecadora (Margot e as três irmãs prostitutas – Maria, Lúcia e Violeta), conforme os papéis sociais atribuídos a mulher no cenário local.

A terra adubada com sangue

O lugar do discurso dos coronéis revela-se pelo olhar que esses têm acerca da Terra. Olhar este que estabelece fios ideológicos, regendo as relações sociais entre os indivíduos formadores da nação grapiúna. Para isso, foram elencados trechos do romance, nos quais arrolam os discursos rivais quanto à temática da terra:

> Juca Badaró não via em sua frente a mata, o princípio do mundo. Seus olhos estavam cheios de outra visão. Via aquela terra negra, a melhor do mundo para o plantio do cacau. Via na sua frente não mais a mata iluminada pelos raios, cheia de estranhas vozes, enredada de cipós, fechada nas árvores centenárias, habitadas de animais ferozes e assombrações. Via o campo cultivado de cacaueiros, as árvores dos frutos de ouro regularmente plantadas, os cocos maduros, amarelos. Via as roças de cacaus se estendendo na terra onde antes fora mata. Era belo. Nada mais no mundo que as roças de cacau. Juca Badaró, diante da mata misteriosa (...) Nem via os homens com medo, recuando. (Amado 1987: 49).

> – Toda vez que se mete na *minha* frente tem que sair para eu passar. *Tu é meu* irmão mais velho e é tu quem resolve das coisas da família. Tu que é pai que deixou tomando conta de tudo: das roças, das meninas, de mim mesmo. Tu é que ta fazendo a riqueza dos Badarós. *Mas eu* te digo, Sinhô, que se eu tivesse no teu lugar a gente tinha duas vezes mais terras (Idem: 64).
>
> – Essa mata vai ser minha nem que eu tenha de lavar a terra toda com sangue... Seu doutor, se prepare, o barulho vai começar (...) (Idem: 106).

Na primeira citação à personagem Juca Badaró é introduzida pelo narrador balizando conflitos entre *sentimentos* individuais e a coletividade. O desejo de poder e dominação projetam-se, formalmente, pela marca verbal *via* repetida, enfaticamente, ao longo da subseqüência da narrativa. É o que estabele Eni Orlandi (1990:13), em seu estudo sobre a colonização: "Ver, tornar visível é a forma de apropriação. O que o olhar abarca é que se torna ao alcance das mãos".

Nas demais citações, afastam-se a figura do narrador para expressar a voz das personagens, Juca Badaró e Horácio Silveira, concomitantemente. Para tanto, são utilizadas marcas lingüísticas que denunciam a presença do sujeito no discurso, além do uso do discurso direto pelo narrador que se traduz nos enunciados da fala do personagem.

Sendo assim, à medida que o leitor processa a compreensão dos enunciados, percebem-se, através de várias marcas, certos traços de argumentatividade e comprometimento, por parte de quem o anuncia. No primeiro enunciado, identificam-se traços da subjetividade pela presença dos dêiticos. São elucidativos os operadores argumentativos *mas* e *se*.

Os operadores argumentativos, inicialmente denominados pela Semântica de Ducrot, são de fundamental importância em uma visão sócio-interacional do discurso. Esses elementos apresentam-se orientando a força e o sentido nos enunciados de uma língua e inserindo outros conteúdos semânticos, revelando no nível de discurso, as intenções e os objetivos de quem o produziram.

O operador *mas* tem importância por se tratar do operador argumentativo por excelência, segundo Ducrot. "Operadores y conectores argumentativos permiten El encadenamiento de los actos ilocutorios que, como los eslabones de uma cadena, constituyen el discurso" (Ducrot: 1983, 445). O funcionamento dá-se de forma estratégica, apresentando argumentos favoráveis a uma segunda pessoa – o *tu*, porém, finaliza a argumentação contrapondo-lhe com um argumento mais forte, privilegiando sua voz na enunciação – o *eu* – Juca Badaró. Por outro lado, o operador *se* tem como papel introduzir conteúdos pressupostos. No contexto dessa enunciação de Juca Badaró, este se introduz a pressuposição que ele é a pessoa mais autorizada para assumir a direção do clã dos Badarós e conduzir de forma mais energética e com mais sucesso, as ordens na posse da mata.

Por sua vez, o segundo enunciado, apresenta traços da subjetividade, relacionados a forma verbal imperativa, utilizando-se tanto no infinitivo *prepare-se,* como futuro do presente, na forma composta *vai começar*, não obstante do tom de conselho da voz de Horácio. Importante salientar que, na interação verbal, caracterizada pelo verbo no imperativo, há uma contigüidade maior entre *eu* que fala e o *tu* que escuta. Ou melhor, uma relação hierárquica sobrepondo a voz do primeiro pela do segundo. Sancionando-se pelo uso dos dêiticos – pronomes: essa, demonstrativo, e minha, possessivo de primeira pessoa – localizando-o contexto da sua fala e/ou enunciação.

Segundo Benveniste (1990), na enunciação há um processo de seleção individual da língua, convertendo-a em discurso. Ou seja, na enunciação a língua, entidade eminentemente heterogênea e sujeita às diversas condições de uso, passa de forma abstrata ou virtual, a cada sujeito na enunciação, pois esses sujeitos não são apenas elementos necessários a interação comunicativa, mas locutores sociais. Desta forma, numa enunciação há o seguinte esquema: enunciação = enunciado + contexto – lugar sócio-histórico de onde falam os sujeitos, veiculando uma ideologia.

Nessa linha de pensamento, a interpretação dos discursos antagonistas das terras do cacau, embora partindo de diferentes posições, convergem para um mesmo espaço histórico social: a busca desmedida de poder e prestígio político-econômico, oferecido pela conquista das terras de cacau. Em resumo: quando se trata de cacau, poder e dinheiro as diferenças entre os discursos do capital apagam-se e ambos os discursos interagem mutuamente.

A visão de prosperidade e de lugar de futuro, sobrepõe, portanto, as histórias de morte e desgraça contadas sobre as terras, levantando um questionamento do narrador acerca da diminuição da singularidade da vida humana, face à violência e opressão social do mundo cotidiano de T.S.F: "De em vez quando, também chegava a notícia de que um morrera de um tiro ou da mordida de uma cobra, apunhalado no povoado ou baleado na tocaia. Mas que era a vida diante de tanta fartura?" (Amado 1987: 26).

Apesar desse embate de vozes, característico do discurso indireto livre, pode-se entrever a voz do narrador que surge sub-repticiamente nesse segmento narrativo, através do vocativo final. De certo modo, ele propaga, aos seus narratários (leitores virtuais), o possível destino de muitos que buscavam riqueza fácil nas terras grapiúnas, já no primeiro capítulo *O navio.* Os movimentos do navio e de seus tripulantes seguem em solene simpatia com os da natureza: "a lua agora começava a subir para o lato do céu, uma lua enorme e vermelha que deixava na negrura do mar um rastro sanguinolento" (idem, p.24). Ademais, a oposição vida/morte pode ser lida também no subtítulo do romance – *A terra adubada com sangue* – sinalizando uma pré-leitura do mesmo.

Considerações finais

Enquanto fonte primordial de sentido para que os sujeitos se localizem socialmente, as identidades funcionam como manifestações móveis, pelas quais podem ser construídos os sentidos necessários para a convivência na coletividade. Santos (1999:135) afirma que: "as identidades culturais não são nem rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes processos de identificação". Destarte, devem ser encontradas formas dos indivíduos irem se identificando com vários contextos sociais e culturais, a fim de fornecer sentidos às suas experiências. Portanto, entender o processo de 'ensino-aprendizagem' de uma língua "estrangeira" é percebê-lo como parte integrante de um amplo processo de *redefinição de identidades*.

É nesta perspectiva que no plano estrutural da narrativa, o texto amadiano apresenta-se um discurso polifônico onde estão estampadas várias vozes sociais: o jagunço, o trabalhador rural, a mulher, o coronel, os prosadores, dentre outras. Contudo, opostamente, no plano monológico do romance, prevalece o discurso da exploração social, representado na figura dos coronéis do cacau e nos discursos de poder

da Nação Grapiúna. A voz dos oprimidos, dos marginais é somente recuperada na perspectiva da alteridade, ou seja, a partir das relações com outras vozes do texto.

Além disso, essa polifonia de vozes se mostrou somente a nível interdiscursivo, mas fora do texto, no contexto sócio-cutural de sua produção. Neste sentido, procurou-se identificar a voz autobiográfica do escritor interagindo com outras vozes do regionalismo modernista na identificação e redescoberta das faces que compõem a cultura brasileira. Deste modo, buscou-se fundamentar a hipótese que a construção ficcional da nação grapiúna, em Terras do Sem Fim, articula-se com um projeto de afirmação de identidade nacional.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. (2003). *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

AMADO, Jorge (1987). *Terras do sem fim*. Rio de Janeiro: Recorde.

BACKTIN, M. (1992). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.

_____ (1998). *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária

BENVENISTE, Émille (1990). *Problemas de Lingüística Geral*.Campinas: Pontes.

CANCLINI, Néstor Garcia (2005). *Diferentes, desiguais e desconectados*: *mapas da interculturalidade.* Trad.Luiz Sérgio. Rio de Janeiro: Editora UERJ.

DUCROT, Oswaldo (1983). *Operateurs argumentatifs et viseé argumentative*. CLF: França.

HALL, Stuart (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A.

MAINGUENEAU, D (1998). *Termos-Chave da Análise do Discurso.* Trad. Márcio Vinicios Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte. UFMG.

ORLANDI, Eni Pulcinelli (1990). *Terra à vista- Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez.

PECHEUX, M (1988). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi et al. Campinas: UNICAMP.

SANTOS, Boaventura de Souza (1999). *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 6 ed. São Paulo: Cortez.

SILVA, Tomaz Tadeu da (2003). *Identidade e diferença*: *a perspectiva dos estudos culturais* (org.). Stuarty Hall, Kathryn Woodward, Petrópolis: Vozes.

VELHO, Gilberto (1997). *Projeto e metamorfose*: *antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

A construción da nación, a destrución da utopía en *A Geração da Utopia*

María Jesús Leira Lugrís
Universidade da Coruña, Facultade de Filoloxía

Palabras chave: contrución, destrución, utopía, nación, Pepetela
Resumo: O obxectivo desta comunicación é facer un estudo dos procesos de construción e destrución nacional ficcionalizado na obra literaria *A Geração da Utopia*, do autor angolano Pepetela. Préstase especial atención á construción do discurso literario do autor relacionado co deseño dunha cartografía identitaria da angolanidade. No decurso deste estudo estabelecéranse, asimesmo, algunhas analoxías a respecto de outros dous de entre os máis afamados romances de Pepetela, *Mayombe* e, en menor medida, *Predadores* na perspectiva de enterdérmonos a súa obra como un todo, é dicir, como un proxecto continuo que confere á mesma un carácter de auténtica novela fundacional.

1. Introdución

Neste traballo propomos un estudo do proceso de construción –e, até certo punto, tamén de destrución– nacional ficcionalizado na obra literaria *A Geração da Utopia*. Tentaremos analizar os elementos utilizados polo autor para construír un discurso literario xerador dun imaxinario nacional-identitario, estabelecendo en todo momento os seus posíbeis puntos de contacto coa realidade histórica.

Fiel ao espírito dos pactos de *veridicción* e de *ficcionalidade*[1], Pepetela elabora un discurso literario sobre a base de personaxes-símbolo (a representar valores como a loita da vangarda do pobo pola utopía libertaria, a xenerosidade, o espírito de sacrificio, a ambición, a cobardía, a renuncia ou o oportunismo) e mitos nacionalitarios (o pobo heroico, a patria libre, a sociedade igualitaria, o Home Novo) cuxa análise é o albo principal deste traballo, na medida en que é con eles que o autor entretece a trama da construción nacional. Será precisamente a quebra dos mitos anteditos por parte dos personaxes-símbolo máis conotadamente negativos o que leve á destrución da esperanza na utopía, ou sexa, na viabilidade da nación libre e con igualdade de oportunidades para todos.

Por outra parte, o facto de o autor ter sido partícipe dos acontecementos que narra e parte activa no proceso de construción do moderno Estado angolano, sitúao nun lugar privilexiado para se erixir nun dos maiores contribuíntes á conformación dun sistema literario que mesmo se ten revelado como unha peza-chave para a construción do imaxinario nacional (a angolanidade) dese país e, por tanto, da súa propia identidade como nación[2].

En efecto, unha lectura de conxunto da súa obra vén «confirmar a construção da nacionalidade como um tema constante que, sob vários ângulos e perspectivas, constitui um elemento matriz em seu repertório» (Chaves, 2005: 86). É a de Pepetela, xa que logo, unha narrativa con nítida vocación de intervención no proceso de defi-

[1] Fernández Prieto (1998: 38-41); Ainsa (1997: 116).
[2] Sobre o concepto de angolanidade, Venâncio (1987: 11-25 e *passim*; 1992: 95-99); Salinas Portugal (1994: 70-85).

nición do país, en liña co que vén sendo tradición nos escritores das literaturas africanas emerxentes, en xeral, e da angolana en particular.

Ora ben, dentro desta última, chama a atención o feito de Pepetela ser practicamente o único autor da súa xoven nación a cultivar (case) en exclusiva o xénero do romance, contrariamente á preferencia polo conto, as *estórias* ou mesmo a poesía amosada por outros autores. É este, sen dúbida, un factor que o singulariza no cadro de escritores da súa xeración, e mesmo da totalidade do sistema literario angolano. A súa dilatada obra abranxe até o momento máis dunha ducia de narracións para a construción das cales, en palabras da profesora Rita Chaves, Pepetela non ten dubidado en seguir variados camiños: «recorre a mitos, vai às fontes da História, subverte-as; reinventa o passado; e critica, satírica ou acidamente o presente» (Chaves, 2005: 87); camiños a través dos que organiza a súa visión tanto da sociedade como da propia traxectoria histórica da nación angolana. É dentro desa preocupación pola cuestión da conformación da nacionalidade que a utopía desempeña, como veremos, un papel central.

Este traballo non fai cuestión de entrar en profundidades acerca do sistema literario angolano. Non é ese o seu albo. Mais en calquera caso é preciso contextualizar a obra do noso autor no cadro xeral de desenvolvemento das literaturas dos PALOP a seguir da fase colonial[3]. Unha obra que parece se situar a medio camiño entre a fase de ruptura[4] e a de plena conformación dunha literatura nacional, esta última xa en período poscolonial[5], cando a adopción do portugués como padrón literario (acompañado ocasionalmente polo cultivo literario das linguas autóctonas) parece ter deixado atrás polémicas como as levantadas a propósito do *apossamento, abrogação* ou *apropriação* da lingua colonial por parte dos escritores africanos (Leite, 2003)[6].

Para terminar este capítulo introdutorio digamos que no decurso desta comunicación se estabelecerán algunhas analoxías a respecto de outros afamados romances de Pepetela, *Mayombe* e *Predadores*, na perspectiva de entendermos a súa obra como un todo, é dicir, como un proxecto continuo que confere á mesma un carácter de auténtica novela fundacional.

2. Análise da obra

O romance *A Geração da Utopia* procura facer un balance da utopía que mobilizara a xeración que asina a independencia. Como ten apuntado o profesor Pires Laranjeira,

> «(...) defrontamo-nos com o balanço da geração da CEI e da guerrilha, que fizeram a revolução, para se concluir que, independência à parte, os sonhos ficaram pelo caminho, de momento irrealizáveis – momento esse parecendo não ter fim. É o romance amargurado da distância entre a esperança de uma sociedade e um homem novo e a realidade da guerra, da morte e da miséria»[7].

---

[3] Son consciente do controvertido do termo PALOP e outros similares. Críticas a expresións como *lusofonia* ou *literaturas africanas de expressão portuguesa*, como testemuños dunha especie de colonialidade travestida, en Noa (2002: 50) e Leite (2003: 14).

[4] Segundo Salinas Portugal, «O surgimento da Guerra de Libertação (1961) faz com que muitos escritores do período anterior e outros que se lhes uniram, criassem já um espaço literário frontalmente oposto ao português e inquiridor de uma especificidade angolana (a angolanidade)» (Salinas Portugal, 1999: 63).

[5] Para o concepto de literatura colonial e unha caracterización da colonialidade literaria, vid. Noa (2002: 41-50). Consideracións de interese, asimesmo, en Mata (2001) e Trigo (1987). Para o concepto de poscolonialismo, Leite (2003: 11-79) e Saïd (1978).

[6] Unha crítica a estas teorías, en Vega (2003: 169-171).

[7] Laranjeira (1995: 147).

O movemento fundamental é o da memoria que rescata feitos que poden propiciar a comprensión dos camiños escollidos. De acordo coa proposta de rever e avaliar, o *tempo* vai ser o punto fulcral, o elemento estrutural que asuma a primacía na condución do proceso narrativo (Chaves, 2005: 96).

Outro punto é o destaque dado ao termo *geração* co que se nomea o romance e que virá confirmado polo desenvolvemento da narrativa. O tempo do enredo, cronoloxicamente, é longo: as accións iníciansе en 1961 e o último capítulo féchase cun suxerente «a partir de 1991». Durante esas tres décadas, iniciouse a loita armada pola independencia, naceu o país, experimentouse o proxecto socialista, transcorreu a guerra de agresión promovida polo réxime racista de África do Sul, intensificouse a guerra civil entre o MPLA e a UNITA, asináronse algúns tratados de paz nunca concretizados integramente, optouse polo neoliberalismo e o multipartidismo sucedeu ao réxime de partido único. A xeración da que nos fala o autor vai participar de todo isto, mais tamén vai alterar, arquivar e enterrar a utopía que guiara a resistencia ao colonialismo.

Este romance marca un momento importante na obra literaria do autor. Este transfórmase en portavoz dos desexos, conquistas e decepcións de certos segmentos sociais angolanos, que se universalizan ao reflectiren o desexo de todos aqueles que, como el, loitaron por un proxecto utópico, intentando a construción dun mundo novo e máis xusto. Porque para Pepetela a utopía non é un soño irrealizábel, é a base para un proxecto que se identifica cos desexos dunha xeración non conforme co estado opresivo imposto polo réxime colonialista portugués[8].

A obra aparece organizada en catro partes, que suceden en períodos de aproximadamente dez anos. Dos catro capítulos, dous tratan da preparación e conquista da independencia, e dous abordan a fase posterior (Antunes, 2002: 60). Concretamente unha primeira parte, en 1961, trata o inicio da loita armada; unha segunda parte, en 1972, escrita na Frente Leste, que versa sobre a guerrilla; unha terceira parte que transcorre nos anos 80, durante a guerra civil e a tentativa de construción do socialismo; e unha cuarta parte situada nos anos 1991-92, xa despois dos acordos de Bicesse.

A seguir faremos unha análise do que ocorre en cada unha destas partes, correspondentes ás etapas que acabamos de nomear.

No tocante á primeira parte do libro, "A casa (1961)", lembremos que o día 4 de febreiro do ano 1961 se inicia a Guerra de Independencia das colonias portuguesas en África, en concreto, a de Angola.

Nesta primeira parte séguese o percorrido dunha xeración de angolanos que foi estudar a Lisboa subvencionada polo goberno portugués, con vistas a formar unha élite colonial que servise de transmisora dos intereses da metrópole. Tras a súa estadía na Casa dos Estudantes do Imperio estes mozos parten para os países socialistas para se adestrar militarmente, regresando posteriormente a Angola para integrarse na guerrilla[9].

A novela rexistra a importancia deste espazo para que os estudantes africanos tomasen contacto con ideais nacionalistas e libertarios. Sobre esta base vanse esbozando o que serán as traxectorias futuras de cada un destes personaxes. A maior par-

[8] «E cá está a utopia. É que na verdade, sem Utopia, ninguém pode viver. E seria uma autêntica Utopia dizer que o homem pode viver sem Utopia» (Mendonça, 2002: 69).

[9] «Havia em Lisboa uma população de cerca de 900 estudantes coloniais, a maioria angolanos, brancos e mestiços, e é no seu seio que surge uma nova geração que vai ser fundamental na criação, dez anos depois, dos movimentos de libertação das colónias» (Pacheco Pereira, 2005: 530).

te deles acabarán marchando, en diversos momentos, para o exilio. Unha vez alí, os seus destinos van diverxer considerabelmente, por máis que a maioría participe de forma máis ou menos activa e comprometida no movemento de independencia.

A narrativa céntrase na perspectiva dun ollar feminino, Sara (estudante de medicina, nacida en Benguela, filla de comerciantes brancos abastados, sensíbel e progresista) que procura comprender as rupturas que se producen no grupo co gallo do inicio da loita armada en Angola, a agudización dos problemas raciais en Portugal, o cerco da PIDE e as crenzas e opcións da mocidade fóra da súa terra. Ela sinala as diferenzas entre Lisboa e Luanda, esta chea de cores e poboada por xente elegre; aquela melancólica e cincenta neses tempos salazaristas, cando a represión parecía acentuar características atávicas do pobo e do país (Marinangelo, 2002: 313).

En todo momento o capítulo está poboado polas interrogacións de Sara. Será cando o grupo se integra no proceso de construción nacional que ela funcione como unha especie de duplo do narrador, claramente envolvido con aquilo que narra.

Os diálogos dos estudantes revelan o surximento do MPLA e da UPA. Tamén se evidencian nese espazo as diferenzas ideolóxicas e étnicas. Os longos debates que estabelecen os personaxes reflecten a percepción e sensibilidade do autor que, dá voz aos diverxentes pontos de vista e valores persoais.

Se analizarmos cada un dos personaxes-símbolo protagonistas desta primeira parte, encontramos:

Aníbal (o *Sábio*, sobrenome co que era coñecido nos anos de guerra e clandestinidade) é o personaxe principal. É o que demostra un maior grao de concienciación política. Por ironías do destino será o que máis afastado se vexa despois no proceso de emerxencia do propio Estado.

Sara tamén está concienciada, aínda que en menor medida que Aníbal. Contrariamente a este non aparece envolvida directamente como militante clandestina, si simpatiza co proceso e vaino seguir. Representa un segundo nivel de consciencia.

Vítor (*Mundial* na guerrilla) é un individuo interesado, en principio, no proceso de liberación nacional, mais moito máis vacilante e inseguro. No futuro acabará caracterizándose por unha conduta oportunista que o levará a escalar até o máis alto.

Malongo é un personaxe á marxe dese proceso; non lle interesa nada. Mais tamén é un oportunista e acabará tirando partido e ascendendo socialmente no novo Estado.

Elias é un home un tanto escuro, inconsistente, de perfís incertos, que quere marcar diferenzas a respecto dos outros, num comezo, e que máis tarde emigrará aos EE.UU. para "aterrar" em Luanda despois da independencia, convertido nunha especie de *telepredicador*.

Os dous primeiros personaxes simbolizan en distinta medida valores éticos en positivo: a xenerosidade, a abnegación, o espírito de sacrificio, o soño da liberdade e a igualdade. Os tres últimos, polo contrario, representan a negación deses valores e ideais, nomeadamente a cobardía e a renuncia (Vítor), o oportunismo (Malongo), o espírito mercantil e a carencia de escrúpulos (Elias), destrutores da utopía.

Na segunda parte do libro, "A chana (1972)", o autor enfoca outro tempo e outro espazo, as accións localízanse no terreo da loita concreta (África), resaltando un espazo caracteristicamente africano –voltamos a esa concepción do espazo como elemento de forte significado no discurso narrativo (Chaves, 2002: 88) e na propia conformación da cartografía identitaria dos países dese continente– tendo os guerril-

leiros como personaxes centrais[10]. Aquí é posíbel detectar as contradicións e insuficiencias que levarán aos desvíos do proxecto alimentado en "A casa". Na dureza das accións, a solidariedade xa non é o que prima, e os desencontros entre guerrilleiros anuncian a precariedade da vitoria. O discurso do narrador non oculta o sentimento de frustración ante o desencanto que parece chegar antes do fin da guerra de liberación. Desaparece o clima de diálogo predominante en *Mayombe*, sendo manifestas a incomunicabilidade, a rivalidade, as intrigas, etc. A utopía, por tanto, ten como adversario os propios homes que participan na súa construción (Mata, 2005; 101).

Esta falta de comunicación, ou silencio, resulta tanto máis expresiva canto que a forza da palabra é sempre un elemento central no discurso narrativo de Pepetela, explicábel, por outra parte, pola intensa tradición de oralidade que caracteriza as culturas africanas. Neste sentido, a desaparición do protagonismo da palabra neste capítulo do romance non fai máis que evocar novamente a marca da dominación colonial, negadora do dereito á voz, símbolo da emancipación africana[11].

Esta parte está ambientada na fase final da guerra de independencia (1961--1975)[12]. O propio título fai referencia a unha paisaxe moi concreta de Angola, a *chana*, que nos parece constituír unha especie de metáfora do propio país a xulgar polas reflexións que fai o Sábio nos primeiros parágrafos. Ese espazo da chana, seco e ríspido ou, noutras épocas do ano, inundado pola auga e infestado de mosquitos, pode evocar a totalidade do país e as terríbeis dificultades do proceso de construción dunha patria libre e dunha angolanidade:

> «A chana não é um deserto, nada tem de comum com um deserto (...) A chana são vários mundos fechados, atravessados uns pelos outros. A complexidade da chana está na sua própria definição. Para uns, os optimistas talvez, a chana é um terreno coberto de capim rodeado por uma floresta; para outros, os pessimistas, a chana é um terreno sem árvores que cerca uma floresta (...) Não será a floresta, no segundo caso, uma simples ilha, talvez um Mussulo onde coqueiros nascendo da areia procuram com seus penachos acariciar as nuvens? Ou será a chana, prosaicamente, apenas um terreno sem árvores que é preciso atravessar para chegar à floresta ansiada?
> E ainda mais no fundo, não será vão definir a CHANA?» (p.121).

A trama narrativa transládase directamente ao país en construción, nun recurso típico das literaturas emerxentes nas que a paisaxe devén un elemento basilar de identificación da nación, posto que a nación é, antes de máis, un territorio, un espazo, unha paisaxe.

Recóllense tamén neste capítulo as discusións e os debates dentro da guerrilla acerca de problemas fundamentais herdados do colonialismo a afectaren o proceso de independencia e construción do novo país: nomeadamente o problema do *tribalismo*, (aspecto que xa recibira un demorado tratamento en *Mayombe*); o abandono do pobo pola guerrilla; as supersticións como atranco á eficacia da loita; o problema dos desprazados ou as reflexións sobre a violencia (matar por pracer); aspectos que

[10] Reflexións sobre a *nacionalización* da identidade natural e espacial do territorio africano en Mata (2001: 63).
[11] Sobre a relación de oralidade e escrita, Leite (1998). Acerca da importancia da palabra na narrativa de Pepetela, Chaves (2002: 151-165).
[12] Para máis información sobre o papel das diversas forzas políticas implicadas e enfrontadas no proceso de independencia, vid. Neves (1975: 189-194, 220-223, 232-234 e 258-59).

interfiren no obxectivo primordial: a *libertação* de Angola. Ao resaltar os conflitos e as diverxencias presentes no movemento pro-independencia, o narrador convida ao lector a reflexionar, xunto aos personaxes, sobre os desvíos do movemento libertario, os lastres do pasado colonial que aínda o paralizan ou a diversidade étnica, rexional e ideolóxica que compoñen e enriquecen Angola. Serán esas pexas do período colonial, en definitiva, que tornen estériles a heroicidade e sofrimentos do pobo e a loita pola construción da patria libre, a igualdade e o *Homem Novo*, valores centrais e referentes identitarios sen os que a mesma existencia da nación angolana carece de calquera sentido.

As decepcións do Sábio xa abrollan neste capítulo. Mundial amósase tamén angustiado, sinal do desencanto da xeración utópica:

> «Dois dias antes da sua partida, dissera-lhe o Sábio:
> – Quantos mortos nesta guerra? Quantos lares abandonados, quantos refugiados nos países vizinhos, quantas famílias separadas? Para quê? (...) O colonialista é colonialista, (...) Dele não há nada a esperar. Mas de nós? O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila no amanhã. (...) Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje» (p. 141).

Na terceira parte da obra, "O polvo (Abril de 1982)", a acción transcorre nun espazo idílico no que o Sábio será o protagonista principal, unha vez consumado o proceso de independencia, durante a guerra civil (1975-1990) na que a UNITA e máis o FNLA se insurxen contra o modelo de Estado "socialista" comandado polo MPLA debidamente apoiados por potencias exteriores (EE.UU., África do Sur e China). O cerne do capítulo é o desencanto da figura do protagonista, Aníbal que, despois de ter desempeñado un papel de primeira liña na conquista da independencia, reclúese na "baía paradisíaca", nunha especie de exilio interior voluntario á vista do desastroso rumbo que segue a evolución do país, mais sen alienarse dos problemas e da miseria que o arrodean.

O protagonista percibe que a independencia política non ten suposto ningún salto cualitativo cara ao benestar da poboación nin a consolidación da nacionalidade angolana. Antes ao contrario, o país encóntrase destrozado pola guerra, a corrupción gobernamental e a caótica situación económica. A sociedade está fracturada: «País de salteadores de estrada, ao que chegámos, dizia Aníbal sem grande emoção (...) País de depredadores, foi nisso que nos tornaram» (pp. 302-303).

Aquí retómanse algúns fíos deixados soltos no contexto de Lisboa: Aníbal e Sara vólvense sentir unidos e torna a se facer realidade no presente o seu vello proxecto revolucionario. Mais o encontro emblemático será o de Aníbal co "polbo", habitante da baía desde hai moitos anos, representa a impresión máis forte de medo na súa memoria, o monstro que desde rapaz o perseguira. O desalento de Aníbal, ao enfrontarse co animal e vencelo, equipárase coa decepción sentida polas mudanzas do país despois da independencia. Diríase que a utopía morreu e que no seu lugar só reina o desanimo, mais así e todo a esperanza no futuro fica aberta.

A última parte do libro é, "O templo (A partir de Julho de 1991)". A guerra en Angola fai un intervalo en 1991 coa sinatura en Portugal dos acordos de Bicesse, para recomezar en 1992 cando a UNITA rexeita os resultados electorais, acabando por se non realizar a segunda volta das presidenciais. Para alén diso, o verán de 1991 ten un significado enormemente transcendente para Angola por outro motivo: a

desintegración da URSS pon fin definitivamente ao campo socialista, o que obrigará o fráxil réxime angolano a unha redefinición da súa política exterior e interior, abandonando a tentativa de construción do socialismo e virando cara á integración na economía capitalista mundial. Isto acarretará novos factores de desgarro social a sumárense aos anteriores.

Este capítulo proxecta sobre os lectores unha sensación de frustración e desalento. Desenvólvese na cidade de Luanda, e os personaxes que a poboan xa non son representativos dos valores de xustiza e solidariedade que noutrora nortearon a construción nacional, pois estes téñense perdido nos meandros da burocracia gobernamental.

O foco central recae sobre Vítor –ministro e antigo guerrilleiro– e Malongo. Vítor, que está no centro das decisións do seu país e viviu as mudanzas de todos estes anos, únese a Malongo para se enriquecer, axudados ambos pola amizade con Elías, personaxe estraño cuxo cinismo disfrazado por un discurso relixioso será fundamental para alimentar a cobiza dos outros dous[13].

Como contrapartida aparece, nos personaxes de Judite (filla de Sara e Malongo) e do seu mozo Orlando, unha xeración nova que xa non viviu a guerra e que aínda aniña algunhas esperanzas na construción da utopía. A utopía frustrada vese pois revitalizada nestes xoves[14]; así como na realización persoal, a través do amor, de Sara e Aníbal na súa idade madura.

O título "O templo" xa traduce o alcance do ollar irónico do autor que capta no universo de certas prácticas relixiosas novas formas de explotación do pobo, xa sen esperanzas no futuro. Abórdase aquí o problema da relixión, da alianza desta –ben desacougante– co novo poder político e a explotación capitalista e, finalmente, o retorno á Igrexa da Esperança e a Alegria do Dominus dun pobo que desespera, que desacredita, que procura na relixión a forza psicolóxica para sobrevivir.

O narrador, unha vez fechado o último capítulo, reaparece no espazo a que chama "epílogo" para *non encerrar a historia*: «Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto» (p. 316). Observamos que a dúbida continúa. A narrativa ábrese para o mundo que se eterniza en movemento. En rotación constante, como a historia do país que axuda a contar e a facer, a obra de Pepetela redimensiónase e, ao pesimismo que trouxo a derrota, xúntanse franxas da utopía despedazada pola dureza dun contexto hostil (Chaves, 2005: 105). Desta maneira, o desenlace da novela deixa un interrogante aberto ao lector, como é habitual na narrativa de Pepetela, relativo neste caso a posibilidade desta utopía poder ser nun futuro avivecida. En realidade, non podía ser doutra maneira se temos en conta a obcecación constante de Pepetela polo carácter inacabado da construción da angolanidade.

---

[13] Tal vez un factor desvelador da actuación destes personaxes poida ser o apuntado por Venâncio: «Em Cabo Verde privilegia-se a linguagem poética para registar as primeiras críticas aos desvíos da utopia; em Angola, pelo contrário, a novidade surge adscrita à narrativa, negando assim qualquer imediatismo, valendo antes como fenómeno social. Os textos representativos desta literatura crítica visam fundamentalmente a crítica aos quadros médios, a crítica à burocratização e corrupção que cabem na responsabilidade desses mesmos quadros, assim como a crítica ao surgimento duma nova burguesia» (Venâncio, 1992: 57).

[14] Tanto en Pepetela como no resto da literatura angolana dos últimos trinta anos é constante a presenza da xuventude como símbolo da inocencia e pureza moral por contraposición á vella xeración corrupta e explotadora. No caso de Pepetela a súa simpatía pola mocidade aparece en diversos romances (Brookshaw, 1997: 161-162).

En síntese, o libro é o grande romance da desilusión, malia o autor non abandonar por completo o seu idealismo. Un proxecto utópico ficou abandonado no fin da década de oitenta, mais sempre hai outro á espera de se iniciar. O autor non perdeu nunca a súa visión da vida como proceso cíclico (Brookshaw, 1997: 159). Observamos isto na frase con que comeza a obra: «Portanto, só os ciclos eram eternos» (p. 11), e no derradeiro epílogo, xa explicitado no parágrafo anterior.

Esa visión cíclica da vida vese confirmada na traxectoria literaria posterior do autor. Así, por exemplo, nun dos seus últimos romances, *Predadores*, volvemos a encontrar a mesma tensión entre utopía e desencanto. A destrución da primeira, encarnada na figura do empresario mafioso Vladimiro Caposso e as súas redes fraudulentas de relación e poder entre os dirixentes políticos do país, é aquí contrabalanzada unha vez máis pola relación de amizade e solidariedade protagonizada por Nacib e Kasseke (dous mozos, naturalmente) representativos da esperanza nun país diferente, e tamén polo antigo guerrilleiro e agora avogado defensor dese mito nacionalitario: o pobo heroico que loitou e sofreu pola consecución da patria libre sen se ver beneficiado.

Sen facer concesións a un optimismo infundado, pensamos que Pepetela deixa unha cuestión aberta: a viabilidade da reconstrución dun país máis xusto, menos violento, no que desaparezan as marcas da opresión e da guerra[15]. O exercicio literario redimensiona a esperanza e recupera a punta de utopía que moveu o mundo nos anos sesenta e se tornou nunha marca da xeración do autor.

Este romance basilar baseado na guerrilla e posterior construción do país, que abrangue máis de tres décadas de historia, pode ser considerado en moitos aspectos como un libro que constitúe a imaxe negativa de *Mayombe* (o outro romance fulcral da guerrilla), visto da perspectiva dos anos noventa. O heroe guerrilleiro deste último, Sem Medo, sobrevive á independencia e reaparece como Aníbal n´ *A Geração da Utopia*. Aníbal non se adapta ás realidades políticas e sociais da nación independente e instálase nunha praia lonxe de todos. Tórnase o gardián dos valores morais que inspiraran a xeración que loitou contra o colonialismo. João, o comisario político en *Mayombe*, xove guerrilleiro que no fin do romance surxe como síntese do individualista Sem Medo e do marxista dogmático Mundo Novo, aparece na presente obra na forma de Vítor, símbolo da nova burguesía angolana, que desfruta da protección do Estado para se enriquecer (Brookshaw, 1997: 160-161).

N´ *A Geração da Utopia* o autor focaliza a dialéctica do amor e da política a través da relación que manteñen Aníbal e Sara. Ambos representan a herdanza positiva da xeración dos anos sesenta: o vínculo entre o ex-guerrilleiro negro, que se mantivo fiel aos ideais de igualdade social e étnica defendidos polos heroes da loita anticolonial, e a branca que se identificou co seu país participando nesa mesma loita. Como sinala o investigador David Brookshaw (1997: 160), podemos estabelecer unha antítese co casal de *Mayombe*, João e Ondina, cuxa relación se deteriorou e está ao borde da ruptura, e vermos como os sentimentos de Aníbal e Sara pasaron do carnal ao fraternal, son irmáns espirituais cuxo amor pode ter unha certa función pública: representar un ideal de integración nacional que sobrevivirá ao ciclo histórico da renovación e da dexeneración.

---

[15] «Esse significante cosmogónico que a guerra encerra de forma tão constante na obra de Pepetela acentua-se quando a guerra é de libertação, contra o regime colonial» (MATA, 2002: 233).

Observamos como idealismo, desilusión, optimismo e pesimismo forman parte dunha mesma dialéctica neste romance e noutros do autor. A revolución foi definitivamente abandonada, venceu o capitalismo e a relixión explotadora e alienante regresou da man de Elias co evanxelismo da Igrexa Dominus[16]. Fronte a isto, o autor amosa unha esperanza evidente nos xoves personaxes de Orlando e Judite, herdeiros da xeración utópica dalgunha maneira, portadores dunha atitude crítica a respecto da corrupción do goberno e os novos ricos que o sustentan[17].

3. Conclusión

A Geração da Utopia é un libro de desencanto. O romance supón a deconstrución do mito da Utopia, case de morte da esperanza. Neste sentido, débese recordar que tanto en África como en América, a literatura de construción da nacionalidade se desenvolveu con posterioridade á euforia da independencia, cando xa os ideais e aspiracións que caracterizaran ese proceso foran traicionados. No caso de África, os romances de Pepetela constitúen unha clara reivindicación de que os valores positivos da vangarda dos anos cincuenta e sesenta deben ser resucitados.

Con todo, o desencanto de que falamos non é destrutivo nin implica renuncia ao obxectivo de construír a patria libre e o *Homem Novo*. A esperanza na consecución deste último só é adiada, transferida para a xeración seguinte: para esa mocidade depositaria duns valores éticos e dunha tradición sen os que a angolanidade, pura e simplemente non ten razón de ser.

Bibliografía

AINSA, Fernando (1997). "Intervención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en KOHUT, K. (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, pp. 111-121.

ANDERSON, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica (3ª reimp.).

ANTUNES, Gabriela (2002). "Reler Pepetela", en CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, pp. 55-62.

APPADURAI, Arjun (1996). "Etnopaisagens globais: notas e perguntas para uma antropologia transnacional", en *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema, pp. 71-91.

BROOKSHAW, David (1997). "Pepetela e a construção de uma nacionalidade", en VENÂNCIO, José Carlos (coord.). *O desafio africano*. Lisboa: Vega.

CHAVES, Rita (2005). "Pepetela: Romance e Utopia na Historia de Angola", en *Angola e Moçambique. Experiência Colonial e* Territórios *Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 85-107.

_____(2002). "*Mayombe*: um romance contra correntes", en CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, pp. 151-165.

[16] Pepetela escribe este romance xustamente no momento en que se estabelece en Luanda, en 1991, a Igreja Universal do Reino de Deus, o cal non é unha mera coincidencia.

[17] Interésanos deixar constancia do que di o autor sobre a obra obxecto de estudo: «Esse romance não é uma resposta a nada. Apenas uma estória sobre uma geração que fez a indepêndencia de Angola e não soube fazer mais (...) Esta geração realizou parte do seu projecto, a independência. Mas nós lutávamos também pela criação de uma sociedade mais justa e mais livre, por oposição à que conhecíamos sob o colonialismo. Por razões várias (constantes interferências externas, desunião interna e erros de governação), este obxectivo não foi atingido e hoje Angola ainda é um país que procura a paz e está destruído, economicamente desestruturado e com uma população miserável, enquanto meia-dúzia de milionários esbanja e esconde fortunas no estrangeiro» (CHAVES e MACEDO, 2002: 35).

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.) (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde.
FERNÁNDEZ PRIETO, Carmen (1998). *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
FERREIRA, Manuel (1989). *O discurso no percurso Africano I*. Lisboa: Plátano.
LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
LEITE, Ana Mafalda (1998). *Oralidades e Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri.
_____(2003). "Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico", en *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 11-40.
MATA, Inocência (2001). *Literatura Angolana. Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além.
_____(2002). "Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução", en CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, pp. 219-236.
MARINANGELO, Célia Regina (2002). "*A geração da utopia*: a lição do mar", en CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, p. 311-317.
MENDONÇA, José Luís (2002). "Pepetela: a dimensão do Renascimento", en CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (coords.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, pp. 67-70.
NEVES, Fernando Santos (1975). *Negritude*, *Independência*, *Revolução*. Paris: Edições ETC.
NOA, Francisco (2002). *Império, Mito e Miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho.
PACHECO PEREIRA, José (2005). *Álvaro Cunhal. Uma biografia política*. Lisboa: Temas e Debates, vol. 2.
PEPETELA (1993). *A Geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote (1ª ed., 1992).
SAÏD, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
SALINAS PORTUGAL, Francisco (1994). *Rosto Negro (O Contexto das Literaturas Africanas)*. Compostela: Laiovento.
_____(1999). *Entre Próspero e Caliban (Literaturas Africanas de Língua Portuguesa)*. Compostela: Laiovento.
TRIGO, Salvato (1977). *Introdução à Literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora.
_____(1987). "Literatura colonial, Literaturas africanas", en VV. AA. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, pp. 139-155.
VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
VENÂNCIO, José Carlos (1987). *Uma perspectiva etnológica da Literatura Angolana*. Lisboa: Ulmeiro.
_____(1992). *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: ICALP.
_____(coord.) (1997). *O Desafio africano*. Lisboa: Vega.

Gimba e a censura: a chegada do morro carioca aos palcos de Lisboa

Marina de Oliveira
Doutoranda da Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul (PUCRS) – Brasil / Bolsista do CNPq

Palavras-chave: Relações diplomáticas Brasil-Portugal, Gianfrancesco Guarnieri, Cia. Maria Della Costa, Teatro, Censura
Resumo: A presente comunicação aborda a recepção da peça teatral brasileira *Gimba*, *presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresentada em Lisboa pela Companhia Maria Della Costa, no ano de 1959. Além da análise de algumas críticas portuguesas encontradas em periódicos da época, o artigo discute por que razão o grupo brasileiro conseguiu a liberação de textos até então proibidos pela censura salazarista, tendo em vista dois episódios históricos: o pedido de asilo político de Humberto Delgado à Embaixada brasileira, em 1959, e a elaboração do Tratado de Amizade e Consulta entre Brasil e Portugal, a partir de 1953.

A primeira visita da Cia. Maria Della Costa a Portugal deu-se em 1956, ano em que o público pôde assistir, no Teatro Apolo, a textos de autores variados, como Abílio Pereira de Almeida (*Moral em concordata*), Henrique Pongetti (*Manequim*), Tennessee Williams (*A rosa tatuada*), Jean Anouilh (*A cotovia*) e Jean-Paul Sartre (*A prostituta respeitosa*), entre outros. *Moral em concordata* atingiu grande sucesso de público, embora seu autor tenha sido obrigado a modificar completamente o final da trama para que a peça fosse aprovada pela censura. Já *A rosa tatuada* caracterizou-se por ser a primeira montagem do dramaturgo americano em solo português, ainda que com cortes; *A prostituta respeitosa*, por sua vez, só pôde ir à cena também com cortes, depois de uma longa batalha com a censura salazarista.

O sucesso da primeira temporada fez com que Maria Della Costa, por sua beleza e pela ousadia dos textos encenados por seu grupo, conquistasse um lugar de grande diva dentro do panorama artístico português, à semelhança do que acontecia com as vedetes do teatro de revista de então. Devido ao sucesso da estréia de *Gimba* no Brasil, Sandro Polloni decidiu que a companhia devia custear a viagem do elenco de mais de quarenta atores para Portugal, a fim de abrir a segunda temporada do grupo, em setembro de 1959, com a peça de Guarnieri.

A segunda estada da Cia. de Teatro Popular de Arte em território luso, no Cine-Teatro Capitólio, entre outubro de 1959 e março de 1960, compreendeu as seguintes montagens: *Gimba, presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Flávio Rangel; *Sociedade em pijama*, de Henrique Pongetti, com direção de Milton Moraes; o retorno de *Moral em concordata*, com direção de Flamínio Bollini Cerri; *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, e *A falecida em dó-ré-mi*, de Nelson Rodrigues, juntas, no mesmo espetáculo, com direção de Eugenio Kusnet e Sandro Polloni, respectivamente; *Mirandolina*, de Carlo Goldoni, com direção de Ruggero Jacobbi; e *A alma boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht, com direção de Flamínio Bollini Cerri.

Nota-se, segundo o ressaltado por Polloni nos programas das peças, que o grupo se preocupou em trazer autores nacionais, a fim de revelar o "autêntico" teatro brasileiro à nação portuguesa. De fato, com exceção de Goldoni, italiano, e Brecht,

alemão, os demais dramaturgos apresentados são brasileiros. Já no campo da direção, Jacobbi e Bollini Cerri faziam parte do grupo de italianos que chegaram ao Brasil, na década de 1940, para disseminar as novas tendências estéticas, dirigindo peças de companhias como o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); Eugênio Kusnet, russo, caracterizou-se como um dos grandes mestres do método stanislavskiano no Brasil; os demais diretores eram brasileiros.

A notícia da chegada da companhia no Parque Mayer, com o espetáculo *Gimba*, foi propagada com euforia pela imprensa portuguesa. Jornais como *Diário de Lisboa* e *Diário Popular* aludiram ao fato dias antes do acontecimento. As notas de divulgação da peça traziam chamadas como "Venha conhecer um pedaço colorido do Brasil" ou "Veja como nascem o samba e a macumba". No *Diário de Notícias* do dia 11 de outubro, há uma nota com a informação de que "Nesta temporada Maria voltou diferente, transformada numa 'mulata boa'" (Anônimo, 1959: 6).

A estréia lusa de *Gimba* deu-se em 30 de setembro de 1959. No dia seguinte, alguns jornais já traziam a crítica do espetáculo. A. F., no *Diário Popular*, comenta que Sandro Polloni fez uma preleção à peça, onde falou sobre a trajetória da companhia e projetou imagens do Brasil, mostrando as belezas naturais da terra. Levando em conta que o grupo não contou com a ajuda do governo brasileiro para se deslocar a Portugal, segundo informação trazida por Polloni, o crítico afirma que não poderia fazer reparos em relação à escolha da primeira peça, que representa "as virtudes e possibilidades do povo brasileiro" (A. F., 1959: 2). O jornalista considera a montagem brilhante, ressaltando que a vida coletiva do morro, "com a história comum dos tristes heróis da vagabundagem" (A. F., 1959: 3) teve grande efeito sobre o público, surpreendido ao se deparar com uma proposta diferente da habitualmente vista nos teatros.

Gimba, segundo o crítico, revela um novo dramaturgo, Guarnieri, representante da humanidade do povo, e um magnífico diretor de orquestra, Flávio Rangel. Comparando os elementos plásticos do espetáculo com o modelo *Porgy and Bess*[1], o repórter diz que o samba, os momentos de macumba, a caça ao criminoso e o fervilhar das favelas têm condições de se impor em qualquer parte do mundo. O final amargo e a perpetuação da criminalidade, através da personagem de Tico, não devem ser vistos, segundo A. F., como um panfleto revolucionário contra a sociedade, mas como uma incrível pintura dos maus costumes, comuns nos grandes centros urbanos. Além disso, o crítico enfatiza que não se teve ter do Brasil apenas a "impressão angustiosa" (A. F., 1959: 3) e esmagadora que Guarnieri propõe ou que os jornais divulgam, mas a imagem "de um povo extraordinário de vitalidade e trabalho, na fase terrivelmente auspiciosa do seu crescimento moço prestes a atingir a sua maioridade" (A. F, 1959: 3).

M. S., em *O Século*, relata que a nova casa de espetáculo impressionou positivamente, elogiando a grande boca de cena, a platéia vasta, sem apertos, e a decoração discreta. O crítico comenta que apesar dos transparentes luminosos com figuras do Brasil antigo e moderno, projetados por Sandro antes da peça, terem sido aplaudidos, o espetáculo de Guarnieri é que constituiu a melhor imagem da nação transatlântica. Segundo M. S., "a baixa vida brasílica" é documentada através das músicas, bailados, danças e feitiçarias que "dão uma notável expressão folclórica ao texto e à representação" (M. S., 1959: 9). O texto finaliza com o lamento de que peças do

[1] Ópera americana de estética negra, escrita por George Gershwin e encenada pela primeira vez em 1935. Nela, a prostituta Bess, viciada em cocaína, tenta livrar-se de seu cafetão, conseguindo apoio do mendigo Porgy, deficiente físico por quem se apaixona.

gênero de *Gimba* não possam ser representadas por companhias portuguesas, reduzidas "à interpretação de peças brancas, cor-de-rosa, ou de qualquer tom desmaiado que já não se usa nem se suporta" (M. S., 1959: 9).

Ainda no dia 1º de outubro de 1959, lê-se, no *Diário de Notícias*, a crítica de F. F., que vê no espetáculo um libelo social alternado com uma visão poética do morro, onde o palco, às vezes, lembra as imensas telas de Portinari. Considerada "obra dramática, ambiciosa e amarga" (F. F., 1959: 5), *Gimba* contém, na visão do crítico, uma autenticidade singular, marcada por figuras e ambientes desprovidos de retoques e pelo uso de uma linguagem própria do morro, por vezes de difícil compreensão para os portugueses. A favela, muitas vezes vizinha de bairros grã-finos, é percebida como "símbolo dos terríveis contrastes que hoje afligem o mundo" (F. F., 1959: 5). O redator lembra, por outro lado, que é possível estabelecer paralelos entre a peça de Guarnieri e o teatro grego ou a ópera *Porgy and Bess*, referida também por A. F., mas que a comparação seria perda de tempo, uma vez que *Gimba* "é retintamente brasileira, no fundo e na forma" (F. F., 1959: 5). O jornalista pondera que o espetáculo enfatiza a ação sem cair no "exibicionismo folclórico, tentação fácil das companhias quando passam as fronteiras" (F. F., 1959: 5).

Um dado curioso da crítica é a apreciação do trabalho de Maria Della Costa no papel de Guiô, personagem qualificada de impulsiva e sensual, agreste e violenta, mas terna e persuasiva em seu desespero de salvar o seu amor bandido: "O papel pediu-lhe tudo, até o sacrifício de sua esplêndida beleza" (F. F., 1959: 5). O repórter refere-se ao sofisticado creme norte-americano usado pela atriz por todo o corpo, a fim de transformá-la numa mulata; as palavras deixam implícito o preconceito racial do crítico, que entende que Della Costa perde parte de sua beleza por estar "travestida" de negra.

Com data de 2 de outubro, o *Diário de Lisboa* traz a análise de J. E. S. acerca da peça. O redator faz referência à projeção de imagens de Polloni, alegando que ela revelaria "o tal Brasil dos contrastes, que tanto fala à imaginação dos portugueses" (J. E. S., 1959: 4). Apesar de considerá-la obra "habilíssima", o crítico afirma que *Gimba* está mais perto de um afresco do que de teatro propriamente. Na visão dele, Guarnieri seguiu uma proposta oposta à de Brecht, já que utilizou os recursos do documentário, limitando-se a uma simples exposição do fenômeno, sem empreender uma crítica estruturada, como faria o autor alemão. Provavelmente para driblar a censura, J. E. S. diz que, ao citar Brecht, não está fazendo uma apologia do teatro de idéias, pois acredita que elas devem nascer na mente do espectador, sem intenções prévias. Acrescenta ainda que, apesar de a peça ser riquíssima, torna-se dispersa, arrastando-se até que o dramaturgo esgote a imagem que desejava fazer do morro, o que coloca o público numa espécie de vácuo. O jornalista, encaminhando-se para o final, deduz que a própria exuberância da encenação, "'tão Brasil', como diria Manuel Bandeira, acaba por trair o encenador" (J. E. S., 1959: 4), deixando Flávio Rangel sem saber como lidar com as forças que desencadeou. Apesar das qualidades ressaltadas, o crítico conclui que o público não chegou a sentir o encantamento da arte, que não pode ser apenas um retrato.

No mesmo dia, encontra-se, no *Diário da Manhã*, jornal conhecidamente de cunho salazarista, a avaliação mais rígida sobre a peça, através da caneta de Goulart Nogueira. De modo irônico, o comentarista diz que possivelmente *Gimba* seja um êxito de curiosidade e espanto, devido ao pitoresco, ao folclore, à não-necessidade de compreensão da linguagem verbal, ao documento que explora certas ideologias

classistas, "ao agrado fácil baseado na violência espectacular", ao "romantismo instintivo" e ao "plebeísmo do quotidiano" (Nogueira, 1959: 4). Apesar de elogiar a inteligência de Guarnieri no que se refere aos recursos utilizados para prender a atenção do público, o avaliador considera que o texto estava abafado pela multiplicidade de recursos espetaculares, como cambalhotas circenses, variações de luz e a própria confecção do cenário. A primeira parte da peça representa um completo desprezo pelo teatro, na visão do crítico, que reconhece que no segundo momento há uma maior intervenção do texto, sem passar de um esboço primário. Nogueira ainda sentencia: "Não percebo como ou porque os nossos críticos conseguem louvar uma peça destas. Não temem que, no futuro, quem os leia os condene por tamanha incompreensão e incúria?" (Nogueira, 1959: 4), para, na seqüência, reprovar a atuação de alguns atores e elogiar discretamente a marcação e a parte técnica.

Goulart Nogueira refere-se novamente à *Gimba* em outra de suas críticas, de 30 de novembro de 1959, no *Diário da Manhã*, destinada ao segundo espetáculo da Cia. Maria Della Costa, *Sociedade em pijama*. Para o crítico, a peça de Pongetti continua, "infelizmente, o caminho iniciado pelo Teatro Popular de Arte do Brasil" (Nogueira, 1959: 4). Frisando que nada tem contra a companhia, diz que ficará satisfeito quando ela mudar de rumo e apresentar obras de valor. Depois de ressaltar os vários aspectos negativos de *Sociedade em pijama*, Nogueira finaliza com o seguinte comentário:

> Isso de *Gimba* em Paris não convence. Também há mau gosto e combinação por lá; e apetite de folclórico; e Françoise Sagan; e existencialistas de 'caveau' a popularizarem Kirkegaard; e Bernstein; e Bernard Buffet; e... Livra! (Nogueira, 1959: 4)

O crítico faz menção à presença confirmada de *Gimba* no Festival das Nações, na capital francesa. Além disso, realiza, de modo irônico, uma associação entre a peça de Guarnieri e parte da intelectualidade européia. O fato de a francesa Françoise Sagan, autora de *Bom-dia tristeza*; Kirkegaard, famoso existencialista; Eduard Bernstein, político alemão revisionista do marxismo; e Bernard Buffet, pintor alemão, serem equiparados a *Gimba*, deixa claro que Nogueira considera peças como as de Guarnieri fruto de uma mentalidade subversiva e indesejada. Isto é, como colunista de um jornal salazarista, ele deixa claro o seu posicionamento ideológico, ao mesmo tempo em que evidencia o potencial contestatório do texto de Guarnieri.

Apesar de *Gimba* não ter sido proibida, é possível verificar que, ao longo da temporada, a Cia. Maria Della Costa foi sofrendo sucessivas pressões que culminaram com a expulsão do grupo de Portugal, logo após a montagem mais polêmica, a de *A alma boa de Se-Tsuan*, em março de 1960. Além disso, o grupo foi interpelado algumas vezes pela censura, através de notificações oficiais. É o que se verifica no ofício de n. 10.969/59, do dia 1º de outubro de 1959, em que o Inspetor-Chefe Oscar de Freitas, "a bem da nação", comunica que a representação de *Gimba* teve uma preleção não visada e que o texto deve ser submetido à aprovação da comissão de censura, assim como as imagens projetadas antes do espetáculo. Com data do mesmo dia, o ofício 10.973/59, assinado pelo mesmo inspetor, notifica que a Empresa Figueira Gouveia, responsável pelo Parque Mayer, deve alertar que a personagem Gimba, na peça, está proibida de se referir, em uma de suas falas, ao Ministro da Justiça, no final do segundo ato, citação não presente no texto visado, sendo a transgressão dessa medida passível de punição.

A segunda temporada da Cia. Maria Della Costa pautou-se, dessa forma, por uma série de negociações com a censura lusa, culminando, conforme o já dito, com a expulsão do grupo após a estréia do texto mais esperado: *A alma boa de Se-Tsuan*. No livro *O passado na minha frente*, Luiz Francisco Rebello conta como foi a estréia do dramaturgo alemão em Portugal, lembrando que quando mal havia subido o pano, um tumulto instalara-se na sala:

> Levantaram-se vozes de protesto, ouviram-se gritos de "Abaixo traidores! Abaixo o comunismo! Viva Portugal!" Imediatamente se lhes respondeu com aplausos e bravos. Do balcão foram atiradas para a platéia garrafinhas de mau cheiro, espalhados pós de espirrar. A confusão era indescritível. A representação parou. (Rebello, 2004: 155)

Rebello diz que Sandro Polloni, apavorado, simulou um desmaio e que o "impensável" aconteceu: por ordem do oficial que representava o Governo Civil, cuja presença era obrigatória nos espetáculos públicos, agentes da polícia entraram e expulsaram os desordeiros, entre os quais estavam Amândio César, Manuel Anselmo e Goulart Nogueira, escritores da extrema direita, junto com agentes da PIDE. Note-se que, não por acaso, Goulart Nogueira, autor das severas críticas contra *Gimba*, *Sociedade em pijama* e outras peças da companhia, estava à frente dos tumultuadores. Segundo Rebello, o protesto contra a peça havia sido articulado sem o conhecimento do representante do Governo Civil, e este, ignorante de tudo, só sabia que o espetáculo havia sido autorizado; por isso, ordenou a expulsão dos desordeiros; de modo que, ironicamente, Brecht só pôde ser apresentado em Portugal com a proteção da polícia.

Carlos Porto, no livro *O TEP e o teatro em Portugal*, também comenta sobre o episódio, lembrando que o texto havia sido excepcionalmente liberado e, a seguir, proibido, depois de alguns dias de encenação no Capitólio. A justificativa da proibição, segundo Porto, "consistiu nas manifestações de alguns espectadores, fascistas ou 'pides', contra a representação" (Porto, 1997:102).

Em entrevista à jornalista Vânia Barboni, na *Revista Cultural* de abril de 2002, Della Costa conta sobre o período em que o grupo esteve em território lusitano. Segundo ela, os censores, sob o regime de Salazar, impediram a apresentação dos espetáculos do repertório da companhia., sob a alegação de que os autores escolhidos eram comunistas:

> Fomos expulsos de Portugal e impedidos de apresentar nossas peças. Ficamos sem dinheiro e não podíamos ir para Paris, apresentar *Gimba*, porque não podíamos comprar as passagens. Eram 40 atores. Ficamos um mês em Portugal, indo ao aeroporto, para ver se encontrávamos algum brasileiro disposto a ajudar. Até que encontramos o jovem Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul e explicamos a situação para ele. Mais tarde recebemos o telefonema de um banco avisando que conseguíramos as passagens. Até hoje, eu nunca encontrei o Brizola para agradecer. (Barboni, 2002)

O governo português, entretanto, permitiria a viagem desde que o incidente não fosse revelado para a imprensa internacional. A proibição de *A alma boa de Se-Tsuan* e o convite para que o elenco deixasse Portugal não surpreendem, já que aconteceram em um país que vivia sob a ditadura salazarista. O intrigante é saber por qual razão a Cia. Della Costa conseguiu a liberação de textos até então inéditos em Portugal. Em outras palavras, por que uma companhia brasileira teve o privilégio

de apresentar peças de Sartre, Tennessee Williams e Brecht, enquanto a classe artística local era privada dessa experiência?

O que se pretende demonstrar a seguir é que, apesar de constantemente cerceada pelos agentes da PIDE e intimidada por parte da mídia portuguesa, a Cia. Maria Della Costa conseguiu a liberação de algumas peças de seu repertório por razões diplomáticas. O reflexo das relações entre Brasil e Portugal no meio artístico será analisado a partir de dois acontecimentos: o pedido de asilo político do General Humberto Delgado à Embaixada brasileira, em janeiro de 1959, e os trâmites do Tratado de Amizade e Consulta, negociado entre as duas nações, a partir de 1953.

Como é sabido, em 28 de maio de 1926, ocorreu o golpe militar que instaurou uma ditadura em Portugal, denominada de Estado Novo a partir da aprovação da Constituição de 1933, tendo como líder António de Oliveira Salazar. A chegada do ditador ao poder dá-se por meio de sua designação para Ministro das Finanças, em 1928, e, posteriormente, para Presidente do Conselho de Ministros, em 1932. Com essa denominação, Salazar dirigiu os destinos de Portugal de 1932 a 1968, ano em que o político afastou-se de seu cargo, em função de um acidente vascular, sendo substituído por Marcelo Caetano. A ditadura portuguesa chegou ao fim apenas em 25 de abril de 1974, através da Revolução dos Cravos, movimento liderado por um grupo militar esquerdista.

Em 1957, o General Humberto Delgado foi convidado pelos oposicionistas do Porto para se candidatar à presidência da República, em substituição a Craveiro Lopes. A disputa eleitoral de 1958 centrou-se, dessa forma, entre as figuras de Humberto Delgado, representante da oposição, e Américo Tomás, o candidato de Salazar. Delgado, durante uma entrevista, proferiu a célebre frase que incendiou a campanha eleitoral, quando, ao ser indagado sobre o que faria com Salazar, então Presidente do Conselho, se fosse eleito, respondeu sem titubear: "Demito-o, obviamente!"[2] A postura franca de Delgado, alcunhado de o "general sem medo", causou, como era de se esperar, um forte impacto diante das massas populares, oprimidas pela ditadura.

A eleição de 1958 foi conturbada, marcada pela prisão de membros da comissão de candidatura de Delgado, através da PIDE. Além disso, houve violação da correspondência do general e assalto aos carros que distribuíam boletins de voto. A proibição, por parte do governo, da fiscalização do pleito eleitoral, agravou ainda mais a situação, já que a medida possibilitou que os votos fossem manipulados. Assim, de maneira fraudulenta, o resultado oficial das eleições concedeu a Américo Tomás o título de novo Presidente da República. A derrota de Delgado teve grande impacto na população portuguesa, que vivenciou uma série de greves e manifestações de protesto, reprimidas pela polícia e pela censura. A manutenção de Salazar no poder, através de outro "testa-de-ferro", Américo Tomás, resultou numa crescente perseguição política a vários opositores; entre eles, Humberto Delgado.

Assim, decorridos apenas três dias da eleição, foi anunciada a demissão de Humberto Delgado do cargo de Diretor-Geral da Aeronáutica Civil, em 11 de junho de 1958. No dia 26 de novembro, o governo salazarista instaurou um processo disciplinar-militar contra Delgado, tendo como objetivo a sua transferência para os quadros da reserva, de modo a tornar possível julgá-lo fora da esfera militar. No dia 18 de dezembro, ocorreu uma tentativa de golpe contra Salazar, ao qual Humberto Delgado estava

[2] Essa resposta foi dada em uma conferência à imprensa, no café Chave d'Ouro, para o lançamento de sua campanha eleitoral, em 10 de maio de 1958.

envolvido, mas o plano fracassou. Alguns oficiais foram presos e outros recuaram de última hora. Em 7 de janeiro de 1959, a ação disciplinar contra Delgado resultou na sua demissão, garantindo-lhe, segundo a lei, o recebimento de 75% do seu soldo.

No dia 10 de janeiro, Delgado soube de um perigo iminente, registrado em suas memórias, quando, num jantar, foi lhe dito "que se tinha sabido através da mulher de um dos agentes da PIDE" (Delgado, 1991: 153) que ele corria o perigo de ser preso, sendo prudente pedir asilo numa embaixada ou esconder-se numa casa particular. A informação era de que estava programada, para o dia 12 de janeiro, uma manifestação da PIDE em frente à casa do militar, a fim de causar certo rebuliço, finalizado com a prisão "justificada" do general.

Por essa razão, nesse mesmo dia, Humberto Delgado dirigiu-se à Embaixada do Brasil para pedir asilo político, iniciando um significativo embate diplomático entre os dois países. Assumindo a responsabilidade, Álvaro Lins, à época embaixador do Brasil, afirmou ao general que o asilo seria concedido, marcando, para o mesmo dia, uma conversa emergencial com o ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, Marcelo Matias, a fim de chegar a uma solução amigável para a situação. O ministro, entretanto, seguindo as ordens de Salazar, respondeu que Portugal não aceitava a concessão do asilo político, tendo em vista que nada existia contra o general, podendo o mesmo andar livremente pelo território luso. Assim começou um longo impasse político entre Brasil e Portugal, abordado em detalhes no livro de Álvaro Lins, *Missão em Portugal*.

Para que se tenha idéia da dimensão do impasse diplomático gerado pelo pedido de asilo, note-se que Humberto Delgado ficou morando na Embaixada brasileira, residência de Álvaro Lins, sem de lá sair por nenhum motivo, de 12 de janeiro a 20 de abril de 1959, quando partiu para o Brasil. O adido brasileiro, mesmo diante de toda a pressão do aparato salazarista, manteve-se firme em sua decisão de não entregar Humberto Delgado ou concordar que o mesmo saísse da Embaixada sem garantias da preservação de sua integridade física. Os 98 dias de negociação foram turbulentos: de um lado, o governo português negava-se a reconhecer o asilo político, alegando nada haver contra o general; de outro, Álvaro Lins mantinha-se firme no sentido de conceder o asilo. Somente após certo desgaste diplomático e grande repercussão na mídia o caso teve solução, de modo que, no dia 20 de abril, Humberto Delgado embarcou para o Brasil[3], com passaporte português comum, sem qualquer salvo-conduto, cumprindo todas as formalidades legais de Portugal, acompanhado, entretanto, a título de cortesia do governo português, por um diplomata brasileiro.

Álvaro Lins, apesar de apoiado por parte da intelectualidade brasileira, sentiu-se desprestigiado e decepcionado com o presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, pois, ao fim e ao cabo, não houve a concessão formal do asilo. O sociólogo William Gonçalves, no livro *O realismo da fraternidade: Brasil-Portugal*, comenta que a decisão de não se formalizar uma solução jurídica para o caso Delgado, defendida por Álvaro Lins, caracterizou-se como o início de uma estratégia de desmoralização do embaixador por parte do governo português, "com o consentimento e cumplicidade do governo brasileiro" (Gonçalves, 2003: 235). Antes da resolução do

[3] O general viveu no Brasil de 1959 a 1963, viajando, todavia, com certa freqüência, para a Europa, a fim de articular-se com grupos antifascistas. Delgado envolveu-se, dessa forma, em novas tentativas de golpe contra Salazar, como a tomada do Paquete Santa Maria, em janeiro de 1961, e o assalto a Beja, no final do mesmo ano. Em 1965, contudo, o "general sem medo" foi assassinado pela PIDE, junto com sua secretária brasileira, Arajaryr Campos. Os corpos foram encontrados em Badajoz, na Espanha.

caso, o ministro brasileiro dos Negócios Estrangeiros, Negrão de Lima, já vinha há algum tempo acusando o embaixador brasileiro de não agir imparcialmente, mas de modo faccioso e apaixonado. A postura de Negrão de Lima deixou Álvaro Lins duvidoso do total apoio do Itamaraty. Assim, sentindo-se abandonado e alegando sofrer afrontas e agravos da ditadura portuguesa, através da vigília constante da PIDE à sua residência, Álvaro Lins pediu demissão em outubro de 1959. A seguir, escreveu uma carta de rompimento político e afetivo com o presidente Juscelino, afirmando que o mesmo era conivente com as ditaduras de Portugal, Paraguai e República Dominicana: "Os seus compromissos são com a ditadura salazarista; os meus são com a Nação portuguesa imperecível" (Lins, 1960: 353).

A afinidade de Negrão de Lima com Juscelino Kubitschek, no que se refere a uma postura de subserviência em relação à política salazarista, fez com aquele se transformasse no novo embaixador brasileiro em Portugal. A indignação de Lins aumentou quando se soube que Juscelino havia sido convidado para participar, em Portugal, das comemorações do quinto centenário da morte do Infante D. Henrique, na condição de co-anfitrião do Almirante Américo Tomás[4]. A efeméride a D. Henrique era extensiva aos quinhentos anos da Escola de Sagres, de onde partiram as instruções para as grandes descobertas marítimas. Assim, as festividades em torno da Escola de Sagres e do seu fundador, D. Henrique, tinham por objetivo enaltecer a face imperialista de Portugal.

Na ocasião das homenagens, ocorridas entre março e novembro de 1960, seria regulamentado o Tratado de Amizade e Consulta entre Brasil e Portugal. Os dois governos já haviam assinado e concordado com a criação do Tratado, em 1953, no Rio de Janeiro, em uma cerimônia solene no Itamaraty. O documento, redigido por Salazar, previa, em síntese, que os dois países irmãos deveriam consultar um ao outro antes de tomar qualquer decisão no que concernisse às relações internacionais, além de facilitar o trânsito migratório entre as nações. Embora já assinado, homologado pelo Congresso brasileiro em 1954 e publicado pelo Diário Oficial em 1955, o tratado ainda não possuía uma regulamentação, o que deveria ocorrer apenas em 1960, quando da visita de Juscelino a Portugal.

Álvaro Lins, no já mencionado livro *Missão em Portugal*, critica ferozmente a decisão de Juscelino em aceitar participar das efemérides henriquinas como co-anfitrião de Portugal, levando-se em conta que isso colocaria o Brasil como um servil apoiador da ditadura salazarista. Utilizando uma expressão de João Ribeiro, Lins denomina Juscelino Kubitschek de "colono póstumo" (Lins, 1960: 381-385), referindo-se a uma mentalidade política de submissão às diretrizes da ditadura imperialista lusa, além de reprovar o Tratado de Amizade e Consulta, considerado nocivo ao Brasil por parte da intelectualidade brasileira.

William Gonçalves, no já referido *O realismo da fraternidade: Brasil-Portugal*, afirma que o Tratado de Amizade e Consulta, assinado no governo Getúlio Vargas em 1953, ratificado pelo de Café Filho, em 1954, e regulamentado no de Juscelino Kubitschek, em 1960, serviu não como forma de harmonizar as políticas externas dos dois países a partir de consultas mútuas, mas como uma estratégia de fortalecimento dos interesses colonialistas portugueses. Para o sociólogo, o Tratado, inicialmente, "serviu para

[4] Lins ressalta que a mesma comissão portuguesa que convidou Juscelino Kubitschek para as festividades henriquinas também "solicitou" que o Brasil não concedesse asilo político a Henrique Galvão, militar exilado em Buenos Aires, e que pretendia dirigir-se ao Brasil. O pedido foi prontamente aceito por Negrão de Lima, que vetou a entrada de Galvão em terras brasileiras.

formalizar o apoio brasileiro às pretensões de Portugal em manter Goa, Damão e Diu sob sua soberania" (Gonçalves, 2003: 99). Ao longo do governo Kubitschek, entretanto, o Tratado surgiu como uma forma de pressionar o Brasil a apoiar Portugal, no sentido de não reconhecer os processos de independência das colônias africanas.

Dessa forma, a existência do Tratado de Amizade e Consulta influenciou os representantes brasileiros, nas reuniões das Nações Unidas, durante os governos de Getulio Vargas, Café Filho e Juscelino Kubitschek, a manifestarem evidente adesão à política ultramarina portuguesa. Apesar das crescentes críticas internacionais à postura colonial portuguesa nos encontros da ONU, o Brasil, mesmo sendo antiga colônia de Portugal, defendia-o, ressaltando que as propriedades lusas de além-mar não eram colônias, mas províncias do Estado português.

Note-se, a título de esclarecimento, que a situação de apoio irrestrito à política internacional de Portugal se modificou, todavia, nos governos de Jânio Quadros e João Goulart, conforme aponta José Calvet de Magalhães, em *Relance histórico das relações diplomáticas luso-brasileiras*. O autor afirma que, desde o momento em que Jânio Quadros assumiu a presidência, "a posição do governo brasileiro em relação ao problema colonial português mudou inteiramente" (Magalhães, 1997: 73). Segundo Magalhães, os dois governos, movidos por interesses cafeeiros[5] e por princípios esquerdistas, mudaram a costumeira política externa do Brasil em relação a Portugal, sustentando posições anticolonialistas. Os militares que assumiram o governo brasileiro após o golpe de 1964, por sua vez, apesar de se autoproclamarem anticolonialistas, manifestaram uma posição de abstenção em relação à problemática colonial portuguesa no quadro internacional, o que pode ser visto como uma forma de resgatar a cumplicidade com as diretrizes lusas.

Esclarecidos, em linhas gerais, os dois acontecimentos históricos – o pedido de asilo político de Humberto Delgado e a evolução do Tratado de Amizade e Consulta –, torna-se pertinente observar de que forma a situação diplomática entre Brasil e Portugal favoreceu a atuação da Cia. Maria Della Costa em Portugal. Já na primeira temporada do grupo, em 1956, as peças apresentadas constituíam novidade para o público português, que presenciou, entre outras, *Desejo*, de Tennessee Williams, e *A prostituta respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, chamada de modo conservador de *A... respeitosa* pelos meios de comunicação. O fato de esses textos terem sido liberados exclusivamente para um grupo brasileiro, três anos depois do início do processo de implementação do Tratado de Amizade e Consulta, deixa claro que o governo português tinha o maior interesse em estimular um bom relacionamento com a nação brasileira.

Como visto, abrindo a segunda temporada, a companhia apresentou *Gimba*, a partir de 30 de setembro de 1959; veja-se, portanto, que o período de apresentação do texto de Guarnieri coincidiu com o momento em que Álvaro Lins, decepcionado com o Itamaraty e pressionado pela ditadura salazarista, pediu demissão de seu cargo de embaixador. A dedução de que a Cia. Maria Della Costa tinha certos privilégios em relação à censura, exclusivamente por razões diplomáticas, sobretudo após o pedido de exílio do General Humberto Delgado, é verbalizada por Luiz Francisco Rebello, no livro *O palco virtual*. O crítico afirma que as relações entre Brasil e Portugal ficaram desgastadas após a concessão do asilo político de Humberto Delgado,

[5] No período, os produtores brasileiros de café enfrentavam uma forte crise, devido à concorrência internacional com o café africano, sobretudo o de Angola. O descontentamento com a política colonial portuguesa ocorreu porque os produtores brasileiros apresentaram uma proposta de associação com os produtores angolanos, a qual foi rechaçada pelo governo português.

lembrando que "ao Governo não interessava agravar a situação abrindo uma segunda frente de conflito com a grande nação transatlântica" (Rebello, 2004: 208-209).

As autoridades brasileiras, por seu turno, apoiavam a ida do grupo de Della Costa a Portugal, e esta, por sua vez, impunha como condição *sine qua non* a representação da peça de Brecht. Segundo Rebello, para evitar novo desgaste diplomático entre os dois países irmãos, foram dadas instruções à censura para que a autorizasse, referindo-se à peça do dramaturgo alemão. Se a situação diplomática favoreceu a liberação, pela primeira vez em Portugal, de peças de Williams e Brecht, é natural que o texto de Guarnieri, um autor que se destacara pela temática social de *Eles não usam black-tie*, tenha sido liberado, provavelmente pelas mesmas razões.

Por outro lado, o episódio da saída da Cia. Maria Della Costa de Portugal foi bastante nebuloso. Embora Della Costa, ao chegar ao Brasil, tenha revelado que o grupo foi expulso do país, sabe-se, todavia, que houve uma negociação com o governo português. Por essa razão, a atriz dá um depoimento para o jornal de orientação salazarista *A Voz*, reconhecendo que não esperava que a peça de Brecht causasse uma alteração da ordem pública, além de acrescentar:

> Sou uma admiradora sincera do Governo Português (...). Procurei incluir Brecht no meu repertório porque representa uma corrente teatral moderna e característica. Mas não posso concordar com as suas idéias ou defendê-las, porque sou católica. Aliás, em minha opinião arte nada tem de ver com a política (Della Costa, 1960: 1)

A declaração, inserida no editorial intitulado "Encerrado o incidente", em que se comemora a interdição do "pernicioso" texto brechtiano, é, sem dúvida, contraditória. De maneira lógica, Maria Della Costa tinha consciência de que *A alma boa de Se-Tsuan* teria grande repercussão sobre o público, pois a sua representação estava sendo esperada por uns e rechaçada por outros, de modo ardoroso. A assertiva de que "arte nada tem de ver com a política" não parece sincera, uma vez que a companhia deixa claro, nos textos dos programas e nas preleções das peças, que a escolha dos textos não é aleatória, mas fruto de um posicionamento ideológico. Apesar da evidente contradição do depoimento, não há como saber se ele foi motivado por coação ou por algum eventual benefício concedido à companhia pelo governo português.

Em relação às críticas dirigidas a *Gimba*, é possível observar que a representação da pobreza brasileira no palco constituiu uma novidade para o público português. O retrato de uma favela sofrida e, ao mesmo tempo, estilizada e exótica, foi visto como ponto positivo por A. F., M. S. e F. F., e como ponto negativo por J. E. S. e Goulart Nogueira. Chama a atenção que a maior parte dos críticos tenha se referido à peça como "pintura", "afresco" ou "retrato" da classe marginalizada brasileira; dado que colaborou para que a maioria dos avaliadores percebesse a peça como autenticamente brasileira. Em outras palavras, eles deixam subentendido que o espetáculo confere, de alguma forma, uma identidade à nação transatlântica. Por fim, cabe ressaltar que a apresentação de *Gimba* no Festival das Nações, em Paris, obteve grande sucesso, tendo a montagem ganhado o Prêmio de Melhor Espetáculo do júri popular. A representação de uma favela sofrida e, de modo paradoxal, idealizada e extravagante, confirmou o forte apelo do espetáculo junto ao público.

Referências bibliográficas

A. F. (1º out.1959) *Gimba*, no Capitólio. Lisboa, *Diário Popular*, p. 2-4.

BARBONI, Vânia. Maria Della Costa (abr. 2002). *Revista Cultural*, ano III, n. 33. Disponível em: http://sinopseinacabada.blogspot.com/2004/12/maria-della-costa.html. Acesso em: 13 out. 2008.

DELLA COSTA, Maria (21 mar. 1960). Encerrado o incidente. Lisboa, *A Voz*, p. 1.

DELGADO, Humberto (1991). *Memórias de Humberto Delgado*. Coord. Iva Delgado e António de Figueiredo. Lisboa: Dom Quixote.

F. F. (1º out. 1959). Capitólio – *Gimba*. Lisboa, *Diário de Notícias*, p. 5,

GONÇALVES, William da Silva (2003). *O realismo da fraternidade: Brasil-Portugal*: *Do Tratado de Amizade ao caso Delgado*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

GUARNIERI, Gianfrancesco (1959). *Gimba, presidente dos valentes*. Lisboa: Guimarães.

J. E. S. (2 out. 1959). *Gimba*, no Teatro Capitólio. Lisboa, *Diário de Lisboa*, p. 4.

LINS, Álvaro (1960). *Missão em Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

M. S. (1º out. 1959). Teatro Capitólio – A estréia da Companhia de Arte Popular Brasileira. Lisboa, *O Século*, p. 9.

MAGALHÃES, José Calvet de (1997). *Relance histórico das relações diplomáticas luso-brasileiras*. Lisboa: Quetzal.

NOGUEIRA, Goulart (2 out. 1959). *Gimba*. Lisboa, *Diário da Manhã*, p. 4.

_____(30 nov. 1959). A *Sociedade em pijama*, de H. Pongetti. Lisboa, *Diário da Manhã*, p. 4.

PORTO, Carlos (1997). *O TEP e o teatro em Portugal*, *histórias e imagens*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

REBELLO, Luiz Francisco (2004). *O palco virtual*. Porto: ASA.

_____(2004). *O passado na minha frente*: *Memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

“decifra-me ou devoro-te”: Uma escrita *oblíqua e dissimulada* do crime

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Palavras-chave: Romance policial, Gêneros, Subversão, Neo-Realismo
Resumo: Os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, conseguiram conciliar bem o investimento numa postura ética compromissada com a mudança da realidade social portuguesa, herança do Neo-Realismo, e a preocupação com a relevância estética do texto literário. Pretende-se analisar em diálogo suas bem arquitetadas estruturas, principalmente no que tange à prática de desconstrução do gênero policial tradicional assumida aí pelo narrador de Cardoso Pires. Tendo os ensinamentos de Roland Barthes como guia, a análise procurará ressaltar o papel subversivo de uma escritura para a qual a utopia está, não só na temática que engendra, mas também no salto revolucionário que imprime na linguagem.

> Existe, portanto, em toda escritura presente, uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de toda situação revolucionária, cuja ambigüidade fundamental é que a Revolução deve tirar daquilo que quer destruir a própria imagem do que quer possuir. (...) A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova, na medida em que esta só inventa sua linguagem para ser um projeto: a Literatura torna-se a Utopia da linguagem. (BARTHES, 1971: 106)

“Decifra-me ou devoro-te”. Ao confrontar-se com o enigma de que valia a manutenção da sua vida, Édipo estava diante do oráculo, que seria chamado por Boileau e Narcejac de “forma arcaica do romance policial” (BOILEAU-NARCEJAC, 1964: 17).

Em texto de 1986, Maria Alzira Seixo comenta: “Abrir um livro consiste, pois, em organizar à partida um protocolo de leitura, de acordo também com uma percepção de tipo imaginário onde a densidade terrosa da página de romance faz entrever planuras de longa caminhada (...)”(SEIXO, 1986: 69,70). Assim, entre outros protocolos, a leitura dos primeiros capítulos dos romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, conduz o leitor a desejar seguir seu curso para poder desvendar os casos de crimes narrados ali. Logo, porém, esse viajante peregrino em longa caminhada depara-se com textos corrompedores, desconstrutores das suas prévias certezas e expectativas. Desesperado, ele tenta agarrar-se em alguma parte dessa teia de perdição, que sempre parece se esquivar. Apresenta-se-lhe, então, o enigma. É o texto, como uma esfinge moderna, quem diz: “Decifra-me ou devoro-te.”

Que faz agora o leitor? Sua *excursão* pelo texto revela-se, não uma “viagem de recreio ou de pesquisa” (LAROUSSE, 1998: 2311), mas, no sentido original da palavra, um desvio do curso que se esperava trilhar ao início. Essa escrita oblíqua, que, também ela, se faz em *excursão*, impinge-lhe a equacionar novamente o enigma. Diz agora o texto: “Devoro-te para que me decifres.”

Devorado, atordoado, desconcertado fica o leitor ao longo de sua travessia, e a chegada ao seu final não lhe devolve a segurança que esperava experimentar quando aí estivesse. É como se o texto ousasse primeiro desconstruir o leitor, tirando-lhe suas certezas, desejando olhos que desconfiem das verdades, que desconfiem do narrado,

que ousem também, como leitores, um *excurso*, para que depois possam melhor mergulhar no texto.

Nesse congresso que, entre outras datas especiais, relembra o centenário da morte de Machado de Assis, quero obliquamente homenageá-lo também em meu texto, roubando-lhe uma imagem, para emprestá-la à escrita que vim aqui celebrar. Desejo roubar-lhe a imagem que José Dias faz de Capitu, ao apresentar-lhe a Bentinho como uma criatura *oblíqua e dissimulada*. Deveras, a escrita de José Cardoso Pires mostra-se assim: oblíqua, dissimulada, em esquiva. Uma escrita que ousa lograr o leitor em seus protocolos de leitura, que deseja um leitor arguto, participante, de olho vivo, penetrante. Uma escrita subversiva. Talvez outra imagem dada à personagem machadiana para mim mais cativante nos seja novamente interessante: *olhos de ressaca*. Capitu tinha olhos de ressaca, olhos que, como vagas, tragavam aqueles que os penetravam, devoravam e conduziam ao alto mar aqueles que os contemplavam. Também assim a escrita cardosiana: *escrita com olhos de ressaca*, enigmática, devoradora.

O texto cardosiano não pretende o fechamento numa mensagem ideológica pronta, facilmente identificável para o leitor, não pretende uma leitura confortável, mas sim uma leitura aliciadora, pervertedora, desviante. O texto se faz assim *literatura*, naquele sentido apontado por Roland Barthes, na medida que se coloca como "trapaça salutar", "logro magnífico" (BARTHES, 1996: 16) dentro de uma estrutura de poder que é a língua.

Há n'*O Delfim* uma imagem que parece ser a metáfora perfeita para a literatura de Cardoso Pires. Trata-se do *Jogo do Olho Vivo*, prática experimentada pelo narrador-autor juntamente com o personagem do Padre, que consiste na associação de palavras e idéias em seqüência, necessariamente levando ao conceito de *subversão*, palavra cara à atmosfera política portuguesa vivenciada na época. Ao mesmo tempo, conceito importante dentro da noção de literatura experimentada pelo Neo-Realismo em Portugal ao longo das décadas de 40, 50 e 60, para quem o texto literário deveria ser um instrumento de reflexão e combate às desigualdades sociais. Entretanto, o texto cardosiano, apesar de ainda se demonstrar atado ao conceito moderno neo-realista de aposta numa mudança utópica da realidade, apostou muito mais numa subversão da forma literária do que o neo-realismo *tout court* ousou praticar. Aqui, o subversivo está, não só na temática que engendra, mas também no salto revolucionário que imprime na linguagem.

Logo ao início, os dois romances conduzem a um clima de mistério gerado por crimes. O leitor pensa estar diante de romances policiais tradicionais, do tipo apontado por Tzvetan Todorov (2006), isto é, romances de enigma, visto se tratarem aparentemente de narrativas com duas histórias: a história do crime e a história do inquérito deste crime.

Todavia, logo o leitor é logrado na sua expectativa de que esses romances apresentem um processo racional-lógico e descompromissado investigatório dos crimes citados ali, ou, pelo menos, logrado na expectativa de eles sejam *apenas* isso. Na verdade, estamos diante de um discurso literário que aposta na (re)apropriação para (des)construção e remodelamento das velhas estruturas literárias e dos gêneros tradicionais, como é o caso, do gênero do romance policial. Em outras palavras, para usar a imagem esboçada através do *Jogo do Olho Vivo*, narrativas que *subvertem* a forma tradicional desse tipo de romance, aparentemente incorporando os padrões

estéticos desejados pelo mercado, mas fazendo isso para transgredi-los, gerando a inquietação e a reflexão do leitor.

No caso de *O Delfim*, essa perversão é bastante evidente, já que o leitor persegue o texto esperando que o crime, ou talvez os crimes, sejam solucionados pelo raciocínio lógico do narrador, mas isso realmente não acontece. O leitor depara-se com um texto em que, à moda garrettiana, uma *embaraçada meada* de fios discursivos se lhe apresenta, e descobre que os crimes não só não são o principal, como podem nunca vir a desvendar-se. Para possíveis interpretações do que poderia ter ocorrido, o leitor precisa enveredar pelas várias versões apresentadas ali pelos personagens da história, e pelas associações com micro-histórias narradas ao longo do texto, aparentemente sem relação com as mortes de Maria das Mercês e Domingos, respectivamente, mulher e criado de Tomás Manuel, mas que se revelam ser núcleos temáticos metafóricos do que possivelmente acontecera. Além disso, o leitor depara-se com uma narrativa que desvela seu próprio processo de construção ficcional, fazendo questão de se revelar como uma escrita autocentrada.

Segundo Todorov, "os teóricos do romance policial sempre concordaram em dizer que o estilo, nesse tipo de literatura, deve ser perfeitamente transparente, inexistente; sua única exigência é ser simples, claro e direto." (TODOROV, 2006: 97,8). Verdadeiramente, só por essa única definição, já podemos dizer que estamos diante de uma narrativa que pretende transgredir os limites do romance policial, visto que, nela, o estilo, a forma do texto, é o essencial, e, como o próprio Cardoso Pires menciona em texto em que faz uma espécie de pós-escrito a *O Delfim*: "na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime" (PIRES, 1977: 171).

A narrativa do crime deixada em suspenso permite ao narrador elaborar uma teia complexa em que, para além de uma estrutura policial, é narrada, em segundo nível, como mostrou o estudo célebre de Maria Lúcia Lepecki (1977), uma revolução clandestina, que se refere metaforicamente à tomada da lagoa pelos habitantes da Gafeira.

Essa estrutura em que "o que importa *está ausente mas real*"(PIRES, 1977: 172), diz o próprio Autor lembrando a definição de Todorov para o Romance de Enigma[1], "é o fotograma de um ambiência e de uma temperatura social" (*ibidem*). Podemos entender a partir disso que, para além de outros fins, essa estrutura reflete o tempo português: um tempo censurador, em que era preciso burlar os instrumentos do poder, estabelecendo uma linguagem nova, para que a mensagem de carga subversiva pudesse estar presente.

Ao atingir o fim da narrativa, o leitor percebe que a ambigüidade permanece, e o crime mantém-se inexplicável, pois, como Pires mesmo menciona, "interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração" (Idem: 173). Talvez assim porque a literatura não deve assumir um discurso totalitário, que apresente verdades prontas, mas deve fazer pensar, abrindo espaço para o imaginário do leitor no preenchimento das lacunas deixadas ali. Também porque, no caso dos crimes da Gafeira, não importa o que verdadeiramente aconteceu, mas o que mudou com isso. Importa que o poder opressivo do Engenheiro já não existia mais, e que naquele ano, pela primeira vez, as licenças para a caçada na lagoa seriam distribuídas democraticamente. Importa

[1] Diz Cardoso Pires: "Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do romance de enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de 'duas histórias, uma das quais está ausente, mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante'". (PIRES, 1977: 171).

que "a lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra" (PIRES, OD, 1983: 37)[2] e que "tudo mudou na Gafeira"(OD: 183). Importa que o narrador, após a noite de insônia tentando desvendar os crimes e relembrando as conversas com o Engenheiro, decide que naquele dia não iria à caçada, mas que ao arraial não faltaria, custasse o que custasse. Diz ele:

> "O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais". (OD: 183)

Afinal, como um dia, a seu tempo, um outro narrador haveria de dizer: "Festa é festa, e esta já ninguém nos tira." (MACEDO, 1998:104.). Mas o tempo ainda era outro, o dia *levantado e principal* (SARAMAGO, 1999: 366) ainda haveria de chegar.

No caso da *Balada da Praia dos Cães,* ao lermos a autópsia e o preâmbulo, ou mesmo uma parte da narrativa, pensamos que a tônica será o desvendamento do crime, mas depois o leitor descobre que o foco está na *investigação* do crime, para, *através dela*, desvelar o poder e seus mecanismos de instalação e perpetuação. Com a investigação, sobressai o enfoque narrativo a partir da visão de Elias Santana, um homem marcado pela idéia da morte e que vê nas torturas dos depoimentos da acusada Mena uma forma de prazer. As atitudes dos personagens que vivenciaram a situação extrema de medo e poder na Casa da Vereda, juntamente com os processos de investigação usados para desvendar o crime dão ao leitor a sábia visão de uma sociedade marcada pela opressão e pela inoperância.

É verdade que Cardoso Pires se serve na aparência de alguns modelos do romance policial - como o sistema de investigação policial, os boletins, a linguagem dos relatórios, a figura de um investigador intuitivo dos fatos -, mas os usa para recriá-los. Há uma intenção por parte do autor que não é apenas mostrar o desvendamento do crime cometido ou das articulações que o levaram a acontecer. O próprio autor comenta: "Desde o primeiro momento o que me interessava na história era a possibilidade de ela ser, de alguma forma, exemplar em relação ao tipo de sociedade fechada em que vivêramos até 1974."(Apud FERREIRA, 1982: 2,3).

O crime e seu desvendamento são apenas o mote para a análise das relações fundadas no medo, no abuso de poder, na inatividade e na mentira numa sociedade achacada por um regime ditatorial fascista. Aliás, os crimes desvelados em romances policiais são normalmente envolvendo pessoas comuns, com motivações privadas, e não movidos por tensões políticas.

Além disso, a reconstituição do crime é feita com base não apenas na confissão de Mena, mas na interpretação baseada na vivência pessoal de Elias. No gênero policial, o investigador deve deter-se aos fatos e não à sua imaginação. Aqui, entretanto, a reescrita do real também é constituída sob o crivo da imaginação de Elias. Ele fantasia com Mena, imagina cenas ao contemplar as fotografias, reconstrói as falas a partir do relato da mesma, em vez de registrar exatamente o que ela dissera. Diz a narrativa, por exemplo: "O chefe da brigada regista (sic) a dois tons, o que lhe vem de Mena e o que lhe segreda a memória (...)" (PIRES, BPC, 1983: 67)[3]. Ou

[2] A abreviação OD refere-se às citações do romance *O Delfim,* edição citada na bibliografia.
[3] A abreviação BPC refere-se ao romance *Balada da Praia dos Cães*, edição citada na bibliografia.

ainda: "O método é dele, a prosa também (interrogava e fazia de escrivão, tinha apontamentos privados, versões para uso próprio e versões oficiais)."(BPC: 93,4).

Elias é, ao mesmo tempo, leitor do crime - enquanto investigador e reconstituidor - e autor-narrador do mesmo - na condição de redator dos autos. Ser Elias, ao mesmo tempo, leitor e autor-narrador pode estar em paralelo com a consciência de que o leitor é também escritor: ele completa as histórias contadas com a sua visão da realidade, a partir da sua bagagem cultural. O leitor ordena os textos, como Elias ordena os fatos, os depoimentos. Aliás, a própria estrutura do tecido narrativo da *Balada* demonstra que este deverá ter um papel atuante, na decodificação e reconstrução dos fragmentos, dos relatórios, dos discursos em indireto livre, das seqüências não-cronológicas, assim como tem papel essencial no romance *O Delfim*.

Parece-nos que esses romances, através das suas figuras centrais (o "escritor--furão" de *O Delfim* e o investigador Elias) ensaiam verdadeiros tratados de como saber ler a realidade, ensinam a ler as pistas, mas entendem, como textos pós--modernos que estruturalmente são, que o real não pode ser abrangido na sua totalidade através de mecanismos abstratos e de discursos fechados, e que a leitura da realidade implica necessariamente o sujeito e sua bagagem cultural, sua individualidade.

"Sociedade fechada", disse Cardoso Pires. Esses dois romances compactuam com uma temática representativa da Pátria como uma atmosfera em que impera o medo, o cerceamento e o isolamento dos indivíduos e da nação. Os dois espaços em destaque, na primeira, a casa do Engenheiro Tomás Manuel, e, na segunda, a Casa da Vereda, funcionam como micro-células da Casa-Pátria marcada pela opressão e pela Censura.

Na *Balada,* a Casa da Vereda, onde habitam temporariamente os cúmplices de uma revolta falhada, acaba por ser micro-célula social, pois reproduz o exterior. Major Dantas não foge ao regime que lhe formou, o qual tenta questionar, e acaba por estabelecer uma tirania absurda que leva posteriormente os outros membros a matá-lo. As imagens de cerceamento e isolamento dos indivíduos são ainda distribuídas ao longo do romance. São elas, por exemplo: a vida ensimesmada e solitária de Elias; a imagem de seu lagarto de estimação preso em um aquário com controle, até mesmo, de temperatura, para evitar que ele sonhasse com fêmeas e sol; a imagem de Mena na prisão, comparada por Elias a um aquário; a mesma imagem metafórica usada por ele em relação às mesas dos assistentes na Polícia Judiciária; o pote de insetos com criaturas tenebrosas a espernear e a "debaterem-se num mundo fechado" (BPC: 249) no final da narrativa; e a visão de tratadores de circo enjaulados, com ar estúpido, parecendo andar sem destino, que Elias vê passar, quase fechando o relato. Todas essas imagens de centramento são alegóricas da Pátria Portuguesa, e, se relacionadas à frase do cartaz de propaganda turística da TAP, que abre e fecha a narrativa: "PORTUGAL, Europe´s Best Kept Secret" (o segredo mais bem guardado da Europa), geram uma contraposição irônica entre a realidade vivida e a linguagem que forja um outro real.

Na casa de Tomás Manuel, de *O Delfim*, bem como na cidade onde habita, o Engenheiro consegue o respeito através da opressão que exerce, colhendo o ódio. Último membro de uma estirpe de poderosos, o Engenheiro não possui descendentes, o que é explicado na sua lógica machista pela sua certeza na esterilidade da mulher. No entanto, a ambigüidade na narrativa se mantém, porque, apesar de seus exercícios amorosos extraconjugais, Tomás Manuel permanece sem herdeiros. A ausência de herdeiros e a ambigüidade na esterilidade do varão são elementos que

nos permitem ler metaforicamente uma imagem de casa fechada, sem frutos, decadente. Além disso, temos no possível adultério de Maria das Mercês com o criado Domingos uma relação metaforicamente incestuosa, visto que o narrador comenta a transferência da maternidade frustrada de Maria para o criado. A imagem de um incesto metafórico contribui ainda mais para a construção de uma atmosfera de isolamento, de fechamento e de cerceamento apresentada ali.

A possível esterilidade de Tomás Manuel poderia ter seu paralelo na impotência real do major Dantas Castro da *Balada,* e na impotência metafórica de Elias, o investigador. O major Dantas é impotente tanto em sua ação, que se mostrara falhada, quanto fisicamente. Elias Santana também se mostra impotente, pois não pode possuir seu objeto de desejo – Mena – e tem que se contentar com simulações de fantasias pervertidas alimentadas por documentos que roubara do apartamento dela. Essa impotência masculina no romance mimetiza a imagem de uma Pátria decadente. Aliás, não é outra a imagem associada também ao próprio Salazar, cuja presença era insistentemente lembrada na narrativa por seu retrato existente em todas as repartições públicas. Diz Elias ao ler o jornal: "Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. (...) Cemitério impresso, pura e simplesmente cemitério impresso tudo aquilo. E o *Thomaz em foto a duas colunas parece um pênis decrépito fardado de almirante*." (BPC: 98,9, grifo nosso).

O feminino cerceado, sob o qual incide toda a revolta de um poder falhado, é mais um ponto de contato entre os romances. Maria das Mercês aparece n' *O Delfim* como uma criatura solitária, sem espaço na própria casa, descrita como uma "mulher inabitável" (OD: 65), como a "esposa maninha", infértil, sem frutos, a quem resta a escrita de sua solidão realizada através da máquina de tricô, e o possível suicídio(?) ao final da narrativa. Por sua vez, Mena aparece no texto, na visão de Elias, como uma jovem "que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma" (BPC: 48). "Oca é o termo. De certo modo, morta." (BPC: 65). Mena sofre os vários abusos de Elias e também de seu amante. No caso do major, esta é efetivamente tortura física e verbal, em que o amante queimava-lhe as costas com cigarro. Entretanto, a opressão exercida pelo investigador é um exercício de poder dado pelas torturas de sessões infinitas de interrogatórios. Ela é também metaforicamente estuprada por ele, que, com todo o seu lado pervertido, violenta-a em pensamento, ao vigiá-la presa e acuada nos calabouços da polícia. Mena também é uma criatura acuada, sem espaço, que metaforicamente se suicida, visto que quer estar longe de si.

Último dos paralelos que gostaria de estabelecer entre os romances, é, na verdade, o antagonismo entre as imagens da lagartixa aparentemente "parda, imóvel" (OD: 37), "estilhaço de pedra sobre outra pedra maior" (OD: 37), ao início da narrativa de *O Delfim*, e do lagarto de estimação imobilizado numa redoma de vidro na *Balada.* Chama atenção figuras tão próximas, em atitudes particulares de imobilidade, e à primeira vista somos levados a crer que são imagens duplicadas em seu papel. No entanto, sabemos que a lagartixa "sacudiu-se no seu sono de pedra" (OD: 37), marcando o giro do tempo n´*O Delfim*, como um símbolo da nova atmosfera existente na Gafeira, fazendo entrever a possibilidade de um questionamento da realidade cerceadora e opressiva maior, existente em Portugal. Aliás, já indiciava o narrador, na mesma descrição ao início, a lagartixa era: "um estilhaço sensível e *vivaz* debaixo daquele sono *aparente*" (OD: 37, grifo nosso). Por outro lado, o lagarto presente na *Balada* é uma criatura cerceada e controlada pelo dono, sem possibilidade de mover-se além do sonho, porque nessa narrativa, apesar do tempo de publicação

posterior ao fim do regime, o autor queria encenar uma revolta fracassada, como muitas que ocorreram durante o regime, porque surgira da não-capacidade de aqueles indivíduos inscreverem para si um código diferente de ação do que estavam acostumados e o qual questionavam. Seus planos seriam fadados ao fracasso, enquanto partissem do medo, da imposição, do poder agressivo, da mentira, mesmo posteriormente ao fim do regime.

Assim, apesar de aparentes narrativas policiais, esses dois romances, como vimos por essas poucas incursões nos textos, vão muito além de discursos sobre inquéritos de crimes, retomando esse gênero para pervertê-lo. Com efeito, como ensinou Todorov, "quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', não romance policial" (TODOROV, 2006: 95). E a boa literatura, já aprendemos com Barthes, não pode ser violenta, no sentido de que não pode ser natural, previsível, evidente. Deve ser *trapaça*, *jogo*, *perversão*, *excurso*. Assim, através de um exercício salutar de boa literatura, os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* propõem a desconfiança nos discursos fechados da Verdade, querem fazer ver outras verdades que não estão à superfície, e mantém vivo um projeto humanista, por ensaiar uma *revolução social* com uma *revolução da linguagem*.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. (1996) *Aula*. 7ed. São Paulo: Editora Cultrix.

_____ (1971). *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Editora Cultrix.

BOILEAU-NARCEJAC (1964). *Le roman policier*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

FERREIRA, António Mega. (1982) José Cardoso Pires sobre "Balada da Praia dos Cães" – "O meu romance é uma valsa de conspiradores". *Jornal de Letras, artes e idéias.* Ano II, nº 47. 7 a 20 de Dezembro, pp. 2-4.

LAROUSSE CULTURAL, *Grande Enciclopédia* (1998). Volume 10. São Paulo: Editora Nova Cultural.

LEPECKI, Maria Lúcia. (1977) *Ideologia e Imaginário.* Ensaio sobre José Cardoso Pires. São Paulo: Moraes Editores.

MACEDO, Helder. (1998) *Pedro e Paula. Lisboa:* Editorial Presença.

PIRES, José Cardoso. (1983) *Balada da Praia dos Cães*. 5ed. Lisboa: Ed. O Jornal.

_____ (1983) *O Delfim.* 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____ (1977) Visita à Oficina. O Texto e o Pré-Texto. I. Memória Descritiva. In: E agora José?. Lisboa: Moraes Editores, pp. 137-195.

SARAMAGO, José. (1999) *Levantado do Chão.* 7ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

SEIXO, Maria Alzira. (1986) Escrever a Terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: *A palavra do romance – ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 69-81.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. pp. 93-104.

Mário de Andrade, Cecília Meireles e Rubem Braga: Cronistas viajantes do século XX

Raquel Illescas Bueno
Universidade Federal do Paraná

Palavras-chave: crônica; literatura de viagens; crônica de viagem; literatura brasileira do século XX
Resumo: Este trabalho investiga o lugar da crônica de viagem nos projetos literários de três escritores brasileiros do século XX: Mário de Andrade, Cecília Meireles e Rubem Braga. Em comum entre eles, além de já se terem tornado canônicos, está o fato de terem produzido literatura a partir de viagens realizadas. De Mário de Andrade, serão considerados os textos reunidos no livro *O turista aprendiz*; de Cecília Meireles, as *Crônicas de viagem*, (volumes 1, 2 e 3); e, de Rubem Braga, a coletânea *Crônicas de guerra: com a FEB na Itália*, que reúne boa parte do material jornalístico produzido pelo autor enquanto correspondente estrangeiro, durante a II Grande Guerra. Ao tratar desse possível subgênero – a "crônica de viagem" – pretende-se destacar a importância da crônica na moderna literatura brasileira.

Introdução

A expressão "crônica de viagem" tem sido empregada em dois sentidos principais: o primeiro deles relaciona-se ao contexto do descobrimento do Novo Mundo, no século 16, quando a escrita era o motivo da viagem (dar notícia das terras a serem exploradas). Nesse caso, a crônica praticamente se confunde com o relato histórico. Noutro sentido, observa-se a crônica como uma das formas literárias do gênero narrativo, caracterizada pela brevidade, pelo registro do cotidiano e pela proximidade com o jornalismo. "Crônicas de viagem", assim entendidas, podem ser tidas como um subgênero em busca de melhor definição teórica.

Mário de Andrade (1893-1945), Cecília Meireles (1901-1964) e Rubem Braga (1913-1990) aproximam-se na literatura brasileira, dentre outros fatores, por terem deixado significativa quantidade de textos nesse formato. Trata-se quase sempre de produção jornalística, porém há que se destacar que o envolvimento de cada um dos três autores com a imprensa assumiu proporções distintas. Rubem Braga começou no jornalismo, ao contrário de Mário e Cecília, poetas em primeiro lugar, cujos projetos intelectuais foram se diversificando ao longo dos anos, tanto por seus perfis de intelectuais participantes como pela necessidade de obter fontes de rendimento – pois é sabido que raríssimos são os artistas que sobrevivem apenas de sua arte. Os textos aqui abordados compõem uma fatia da obra de cada um dos três escritores brasileiros voltada especificamente para textos inspirados por experiências reais de deslocamento no espaço.

Ainda que nos interesse preponderantemente a noção mais recente de crônica (texto breve, em prosa, que mantém ligação com alguma mídia), a sobreposição de crônica e relato de viagem nessa parte da produção dos três escritores brasileiros traz à baila o sentido original da palavra "crônica", ligada ao *chronos* e à História. Retoma-se a usual constatação de que a crônica moderna é um gênero fronteiriço. Interessa especificar a labilidade das fronteiras cruzadas pelos autores a serem estudados quando, por decisão individual ou por compromissos profissionais, partiram em viagem.

Acumulando duas características que atraem para si discussões sobre fronteiras entre gêneros textuais, as crônicas de viagem se constituem em subgênero que aguarda investigação específica. Mas tanto a "literatura de viagem", usualmente autobiográfica e desprovida de intenção artística, de maior importância no âmbito dos estudos históricos, quanto a crônica, que pode ser mais ou menos jornalística, mais ou menos poética, conduzem a impasses epistemológicos se os quisermos analisar do ponto de vista de sua qualidade estética. Exemplificando: Afrânio Coutinho caracterizou a crônica como "gênero anfíbio"; Antonio Candido, como forma transitória entre o jornal e o livro; Costa Lima discute o grau de ficcionalização dos relatos de viagem, interessado em esclarecer o que seja o exótico na literatura de viagem. A crônica movimenta-se entre jornalismo e invenção, entre ficção e não-ficção, entre a transitoriedade das mídias e a possível permanência no livro. Entre destinos escolhidos a dedo ou resultantes de obrigações profissionais, movimentaram-se os cronistas do século XX.

A possibilidade de se conhecer essa produção, em princípio destinada à efemeridade dos periódicos diários, só se viabiliza para o público em geral por sua publicação em livro. Mas parte significativa do conjunto maior de textos no qual se inserem as crônicas divulgadas em livro permanece somente em jornais das décadas de 40 a 60. Grande quantidade deles encontra-se – ou esconde-se – em acervos pessoais, raramente conservados em microfilmes, ou nas sessões de periódicos de algumas bibliotecas, papéis que o tempo tornou amarelos e carcomidos. Nossa opção por trabalhar (na fase atual da pesquisa) unicamente com textos já selecionados para coletâneas e antologias rege-se, em primeiro lugar, pela óbvia comodidade de contar com um *corpus* já organizado, em vez de lidar com o material esparso tal como se apresentou em sua primeira divulgação. Essa opção gera, entretanto, a necessidade de se pensar o lugar que o livro de crônicas ocupa no cenário das publicações literárias. Ou crônicas nunca são textos literários? Serão meros subprodutos, maculados pela transitoriedade, pela produção em série, pelo "excessivo apego ao real", como tantas vezes se lê?

1. Da imprensa ao livro: cronologias e intenções

No Brasil, é relativamente recente a teorização sobre a crônica no âmbito dos estudos literários. Tendo sido produzidos entre as décadas de 20 e de 60, os principais ensaios sobre o assunto se inserem, em sua maioria, no momento imediatamente anterior à reflexão crítica que vem tentando elevar a crônica a literatura, propiciando que se redimensione a produção no gênero de artistas do porte de Machado de Assis, Lima Barreto ou Manuel Bandeira. Rubem Braga é sem dúvida um marco nesse percurso, por ter conquistado o respeito da crítica literária a despeito de nunca se ter dedicado a outras modalidades da escrita artística.

Como é usual em relação a coletâneas de crônicas, as publicações em livro dos textos de Mário de Andrade e de Cecília Meireles aconteceram bastante tempo depois das viagens e da divulgação inicial. No caso de Mário, a escrita sobre as viagens de 1928 e 1929 teve vários estágios, tendo permanecido inacabada. A publicação em livro ocorreu em 1976, duas décadas depois da morte de seu autor. Parte do material permanecera inédito até essa data, outra parte havia sido divulgada em jornal.

Os volumes de crônicas de viagem de Cecília Meireles também são póstumos, tendo sido organizados por Leodegário de Azevedo Filho e editados entre 1998

e 1999, mais de trinta anos após o desaparecimento de Cecília. Reúnem crônicas divulgadas na imprensa entre os anos 30 e início dos anos 60.

De Rubem Braga, que foi cronista desde os anos 30 até sua morte, em 1990, interessam aqui os textos escritos na Itália, transmitidos desde o *front* para o jornal *Diário Carioca*, entre 1944 e 1945. Por ter o próprio autor se incumbido da seleção de textos, estendo-me um pouco mais acerca das circunstâncias da publicação desse volume.

Crônicas de guerra (com a FEB na Itália) foi organizado depois do retorno de Rubem Braga ao Brasil. Arrematando o conjunto de mais de 80 crônicas, aparece um texto mais extenso, datado de abril de 1945 e intitulado "Fim de guerra". Nele, o cronista narra o começo de seu retorno à terra natal, num jipe a serviço da Força Expedicionária Brasileira. Passando por diversos povoados italianos semidestruídos, o correspondente e os pracinhas brasileiros eram invariavelmente saudados como responsáveis pela libertação do jugo dos nazistas:

> Depois de passar a ponte paramos um momento à margem da estrada – e acorrem camponesas para nos saudar. Gostaria de ter ao meu lado neste momento um alemão nazista, ou um italiano fascista ou um brasileiro integralista. Que vissem essas mulheres do campo olhando nossos empoeirados pracinhas. A emoção da liberdade as transfigura. (Braga, 1964: 446)

Um motivo para a edição quase imediata dessa coletânea – supõe-se – seria o grande interesse – entre jornalístico e já precocemente histórico – por esses relatos, escritos no calor da hora de um evento tão marcante na história da humanidade. No prefácio, o cronista refere-se a suas intenções iniciais e avalia os resultados obtidos:

> Minha ambição, quando fui escolhido para correspondente de guerra do Diário Carioca, era fazer uma história da campanha. Está visto que eu não pretendia fazer uma história que interessasse aos técnicos militares, mas uma narrativa popular, honesta e simples, da vida e dos feitos de nossos homens na Itália. Uma espécie de cronicão[1] da FEB, à boa moda portuguesa antiga. (Braga, 1964: 5)

Posteriormente, essa ambição cedeu lugar à realidade. Diversas limitações surgiram no convívio em ambiente militar, duplicando na trajetória do jornalista a mesma espécie de restrição à liberdade de expressão que o Estado Novo getulista se incumbira de fazê-lo conhecer. Houve dificuldades para chegar à Itália, desconfiança para com os correspondentes, e muita censura. Considerando que os relatos haviam se distanciado bastante do projeto inicial, o autor aposta num futuro politicamente mais tranqüilo, que possibilitaria avaliar criticamente a participação brasileira na guerra, sem tender, como diz ele, à "exaltação cívica".

Veja-se, portanto, que a postura de Braga ao preparar o livro era a do jornalista e correspondente de guerra, interessado em divulgar o que lhe foi possível captar e repassar daquele cenário de conflagração. Uma preocupação aguda com os fatos domina a escrita, é certo, mas isso não abafou seu lirismo, capaz de brotar quando menos se esperaria. De toda forma, pouco se entrevê ali do homem folgazão e namorador que cultivava pés-de-milho numa cobertura de Ipanema, imagem que ele mesmo foi construindo posteriormente, ao longo de tantas e tantas crônicas menos

[1] Cronicão: crônica medieval composta de fatos significativos; documento histórico e filológico ger. redigido nos conventos em estilo sóbrio; crônicon. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

bélicas. O correspondente de guerra arriscou-se muitas vezes pelos caminhos italianos, sempre em busca da notícia, quando poderia ter ficado no acampamento aguardando que os pracinhas a trouxessem até ele.

Ao contrário de Rubem Braga, Mário de Andrade e Cecília Meireles não iniciaram suas trajetórias profissionais como jornalistas. Ambos foram, antes de tudo – como como comprovam suas biografias – poetas precoces e professores de carreira, para ganhar a vida. É natural que nenhum deles tenha sido escalado como correspondente de guerra. Por outro lado, nenhum deles foi turista. Ambos foram viajantes, e viajantes atarefados, ciosos de cumprir com suas obrigações com órgãos da imprensa (para ganhar a vida) e de ultrapassar esse pragmatismo buscando o que interessasse à continuidade de seus trabalhos de educadores e mediadores culturais. A escrita das crônicas de viagem conciliava a dedicação profissional *stricto sensu* a seus projetos mais amplos, uma vez que se trata de dois intelectuais profundamente comprometidos com os destinos da nação brasileira. Sem contar que sua (de cada um deles) sensibilidade poética lhes possibilitou interagir intensamente com "os outros": outros territórios, outros seres humanos, outras culturas.

2. Três cronistas viajantes

2.1. Mário de Andrade, turista aprendiz

As duas longas viagens de Mário de Andrade pelo Brasil no final da década de 20 foram por ele mesmo consideradas viagens etnográficas. Para seu projeto de pensar o Brasil em sua totalidade, viajar para a Amazônia e para o Nordeste fez-se necessário. E Mário de Andrade fez poucas viagens além das duas cujo produto final é o livro *O turista aprendiz*. A resistência aos deslocamentos foi vencida porque naqueles destinos se encontravam bastante preservadas tanto a cultura primitiva – para a qual a maior parte dos brasileiros ainda não havia despertado, e que Mário ajudou a revelar para o mundo – quanto a arte popular: música, danças dramáticas, literatura oral. Mário pretendia mostrar aos brasileiros algo além da cultura erudita em que ele próprio emergira anteriormente. Isso porque ele valorizava sobremaneira as potencialidades artísticas das produções populares de todos os cantos do país.

Ressalte-se que *O turista aprendiz* é um dentre muitos – para não dizer inúmeros – outros produtos resultantes daquelas duas viagens do autor. As pesquisas de cunho etnográfico se multiplicaram em livros, literários ou não, em vasta produção sobre a música brasileira, e serviram de norteamento para a ação política do autor no período em que esteve à frente do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo.

Exemplificando o espírito pouco viajeiro de Mário de Andrade, vale citar o texto referente à partida de São Paulo rumo à Amazônia, em maio de 1927: "Não fui feito pra viajar, bolas! Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto. Entro na cabina, agora é tarde, já parti, nem posso me arrepender. Um vazio compacto dentro de mim. Sento em mim." (Andrade, 1983: 51). Como contraponto a essa resistência, segue um fragmento que mostra o total entusiasmo do autor quando em contato com Chico Antônio, um coqueiro (cantador de cocos) do Rio Grande do Norte, experiência vivida na segunda viagem etnográfica (1928-9). Segundo Mário, esse artista popular não tinha consciência de seu valor, não sabia que ele "valia uma dúzia de Carusos":

> Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único

> acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na "pancada do ganzá", Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. (Andrade, 1983: 277)

Os textos escritos durante a viagem à Amazônia foram reelaborados para a edição em livro, postergada diversas vezes (tanto que a edição só se concretizou muitos anos depois da morte de Mário). Tendem mais ao diário do que à crônica, e apenas uma pequena parte deles foi divulgada na imprensa. O conjunto recebeu subtítulo que parodia os dos relatos de viagem antigos: "O turista aprendiz: Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega." Foram quase quatro meses de viagem, sobretudo em embarcações fluviais.

As únicas excursões do autor para fora do Brasil aconteceram nessa viagem: ultrapassar as fronteiras entre o Brasil e outros dois países da América Latina. Mário passou cerca de uma semana no Peru (Iquitos, Letícia, Nanay) e apenas um dia na Bolívia, região onde conheceu a estrada de ferro Madeira-Mamoré. O contraste entre o conforto de que ele e suas companheiras de viagem gozavam e a miséria em volta, matizada pelo histórico – então bastante recente – de enorme morte e exploração humana, processo de que emergiu a construção da ferrovia, tudo isso incomodou o viajante, que registrou:

> Voltemos ao Brasil. O trem lá vai sacolejando. E sou mesmo eu que me sacolejo monótono nesta que é das mais terríveis estradas-de-ferro do mundo... Não... não se pode dizer que seja bonito não... Chãos péssimos de cerrado, matos fracos, alagadiços, paúes ainda negros, beirando o rio encachoeirado e apenas. Ninguém topa no caminho com Atenas nem com Buenos Aires. Ninguém terá pra ver, depois de se lavar no hotel, alguma catedral de Burgos... Mas estes trilhos foram plantados sem reis do Egito e sem escravos... Sem escravos? ... Pelo menos sem escravos matados a relho... Milhares de chins, de portugueses, bolivianos, barbadianos, italianos, árabes, gregos, vindos a troco de libra. Tudo quanto era nariz e pele diferente andou por aqui deitando com uma febrinha na boca-da-noite pra amanhecer no nunca mais. O que eu vim fazer aqui!... Hoje o poeta viaja com suas amigas, na Madeira-Mamoré, num limpadinho carro da inspeção, bem sentado em poltronas de cipó-titica, com perdão da palavra, estritamente feitas pelo alemão de Manaus. Vem um garçom fardado lhe trazer um guaraná Simões, de Belém, geladinho, com o gelo mais lindo do mundo que é o de Porto Velho. Hoje o poeta come peru assado feito por um mestre cook de primo cartelllo, que subiu no Vitória, destinado pela Amazon River pra adoçar nossa vida. Às vezes se pára, as paisagens serão codaquizadas, até cinema se traz! pra pegar em nossos orgulhos futuros a palhoça exótica, trançadinha com cuidado e fantasia. (Andrade, 1983: 151-2; a citação reproduz exatamente as opções ortográficas de Mário de Andrade)

O viajante Mário de Andrade sabia que a modernidade chegava, mas pouco alterava a vida da população. Se havia cinema naquelas bandas, naquele dia, era mais em virtude da visita do intelectual do Sul do que por democratização do entretenimento. No seu texto, Mário deixa entrever sua culpa, ou seja, a má consciência do intelectual sabedor de que sua passagem por lá seria importante principalmente para ele próprio, que no futuro olharia com prazer para as belas fotos das casas pobres ("as paisagens serão codaquizadas" – referência à marca de câmeras fotográficas). Esse senso estético não diminui a desgraça humana: os habilidosos construtores daquelas casas continuariam a habitá-las sem saber nem de exotismos, nem dos

benefícios trazidos pela aproximação da tecnologia, nem do rastro de mortes deixado pela construção da estrada pela qual o visitante percorria aquele espaço.

O trecho transcrito exemplifica a atitude permanente de Mário viajante: por um lado, destaque-se sua aprendizagem de etnógrafo amador, que viria a ser repassada em variados escritos posteriores, do ensaísta (músico, folclorista, crítico literário) e do criador (poesia, ficção, teatro – veja-se a ópera *Café*, em que Mário refere o drama dos nordestinos que migraram para o Sul, atraídos pela riqueza advinda desse vegetal); por outro lado, é notável sua constante divisão entre o gozo que a viagem pudesse lhe propiciar individualmente, e a consciência de que a viagem não era passatempo.

Assim como Lévy-Strauss, Mário resistia aos deslocamentos reais no espaço, atitude aparentemente contraditória, inconciliável com a vocação etnográfica. Talvez fosse assim por já serem muitos e profundos seus deslocamentos críticos entre a percepção da realidade de subdesenvolvimento do país que amou e o panorama conflagrado de invenção estética daquelas primeiras décadas do século XX, em que ele tanto se envolveu.

O poema "Eu sou trezentos", de 1929, é paradigmático das múltiplas divisões do artista Mário: "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta / as sensações renascem de si mesmas sem repouso / (...) Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!"). Toda essa variedade – dispersiva, sem repouso, mas com fé na possibilidade de autoconhecimento ("Mas um dia afinal eu toparei comigo") – Mário procurou compor esteticamente, fosse em desarmonias modernistas, fosse em textos de intervenção nos rumos da cultura brasileira, fosse em crônica, matéria de impermanência.

2.2. Cecília Meireles: viagens pelo transitório

Já para Cecília Meireles, que em 1939 denominou *Viagem* o livro de poemas que a projetaria na cena literária, e cuja primeira edição foi publicada em Lisboa, viajar é atividade que se coaduna perfeitamente ao seu senso do transitório. Cronista lírica por excelência, nas crônicas ela revela também sua inserção nas discussões de seu tempo, posicionando-se acerca de importantes acontecimentos históricos.

Vale lembrar que, além dos três volumes de crônicas de viagem, estão publicados outros cinco de suas Crônicas de Educação, coluna em que batalhou em prol das idéias pedagógicas que constituíram a chamada Escola Nova, projeto do início dos anos 30 compartilhado com os principais educadores brasileiros da época: Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, dentre outros.

Cecília viajou pelo Brasil e pelo mundo: Portugal, Índia (incluindo Goa), Holanda e Israel destacam-se como destinos que renderam muitas crônicas. Também viajou aos Estados Unidos, ao México, à Espanha. Sua ligação com Portugal era muito intensa, especialmente com os Açores, terra de sues antepassados. Órfã de pai antes mesmo de nascer, órfã de mãe aos três anos de idade, ela foi criada, no Rio de Janeiro, por sua avó açoriana. Mais tarde, casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas.

Espírito avesso às vanguardas estéticas, Cecília Meireles, como é sabido, destacou-se sobretudo pelo lirismo e pela imaterialidade de sua visão de mundo. Fugacidade e transitoriedade são palavras-chave para a tentativa de se compreender o lugar da autora no panorama da modernidade do início do século XX. Qual a trilha da modernidade de Cecília, artista que atendeu à risca – ainda que na contramão – a pauta dos sujeitos antenados à Modernidade, tal como a definiu Baudelaire?

Além do *flanêur,* representante por excelência do transitório, do efêmero e do contingente, para Baudelaire havia outra possibilidade de inserção no contexto moderno. No ensaio "Sobre a Modernidade" ("O pintor da vida moderna"), em que discute as formas de representação das artes plásticas voltadas à vida na cidade moderna, o poeta francês define esse outro sujeito:

> ... esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (Baudelaire, 1996: 24)

Observe-se como Cecília Meireles aborda um assunto relacionado às preocupações de Baudelaire no ensaio citado. Na passagem, a idéia de eternidade que pode ser flagrada em algo transitório foi relacionada à opção oriental por roupas bastante diferentes das ocidentais. Cecília viajava pela Índia em 1953, antes de chegar a Nova Delhi, convidada que fora para apresentar-se em seminário que lembrava os cinco anos do assassinato de Gandhi. O pacifismo do líder indiano, compartilhado pela poeta brasileira, aparece nos comentários à indumentária oriental. A viajante constata que as fronteiras culturais determinam os usos e costumes para além da capacidade de compreensão de quem só esteja aberto a um tipo de sensibilidade, mais ou menos pragmática:

> Ficam vivas as lojas ocidentais onde íamos procurar vestidos de verão, as lojas imensas, tão necessárias e tão sem sentido, com meias, camisetas, saias estampadas, vestidos com botões, cintos, bolsos, – essas coisas que o Oriente não entende – essas lojas em cujos balcões se podia ver, melhor que no mais perfeito mapa, a linha divisória de dois mundos – de um lado, caixas e caixas de engenhosas coisas de pano, elástico, metal, barbatanas... – do outro, peças de seda e algodão que enrolam o corpo com uma sabedoria antiga, tornando-o imediatamente uma forma não apenas humana, mas aparentada com os deuses, com as esculturas dos templos e museus... (Meireles, 1999-a: 169)

Em termos de vestimentas, Cecília Meireles preferia o despojamento oriental aos instrumentos e adereços ocidentais e modernos: bolsos, botões, cintos, tecidos industrializados. Mas seu olhar para as diferenças esteve sempre pronto a extrair o eterno do transitório, fosse este representado pelos *leitmotive* poéticos, de que a "rosa" é o exemplo número 1, fosse, nas crônicas, em termos um pouco mais objetivos, como mostra o fragmento analisado. A referência a bolsos, aliás, aparecera anteriormente no poema "Elegia a Gandhi", cuja escrita motivara o convite formulado por Nehru, então primeiro-ministro da Índia, à participação de Cecília no referido seminário. No poema se lê que, ao contrário do que pregava Gandhi, todos estavam "com os seus revólveres fumegantes no fundo dos bolsos."

Poderia ser falso, ou forçado, um raciocínio que colocasse o Oriente como espaço da paz e o Ocidente como espaço da guerra, mas não era gratuita a oposição nos termos em que a colocou Cecília em sua crônica. Não arriscaremos muito se afirmarmos que Cecília Meireles antecipou em seu pensamento a tendência mais importante da reflexão pósmoderna sobre as fronteiras e a interculturalidade. Senão, vejamos outro fragmento extraído de suas crônicas de viagem:

> Por paradoxal que pareça, é mais fácil entender-se o Oriente conhecendo-se o Brasil, cujos problemas são curiosamente semelhantes (luta pela afirmação de uma nacionalidade, urgência de adaptação às circunstâncias internacionais, aproveitamento das riquezas, contratempos raciais, consolidação da economia, planos de educação), salvo no que se refere às respectivas idades, e à data da sua independência. (Meireles, 1999-b: 40)

Para Cecília, os países subdesenvolvidos se aproximavam pela forma de se relacionar com as potências econômicas, e seria necessário um olhar ecumênico que viabilizasse os diálogos entre diferentes culturas para o advento de um mundo com menos disputas entre fronteiras. Cecília aborda esses temas sem perder a delicadeza. Com atitude que corresponde à não-violência de Gandhi, ela constrói em suas crônicas um discurso pacifista distante de fórmulas aguadas, e calcado em posicionamentos discretamente irônicos, provocativos, questionadores.

2.3. Rubem Braga: correspondente de guerra

Rubem Braga, considerado o maior cronista brasileiro depois de Machado de Assis, foi correspondente de guerra do *Diário Carioca*, experiência de que resultou o livro *Crônicas de guerra: com a FEB na Itália*. Desse livro, destacamos a crônica "O chão", que possibilita estabelecer algumas comparações com os textos referidos anteriormente, de Mário de Andrade e de Cecília Meireles. A certa altura dessa bela crônica, datada de 8 de março de 1945, lê-se:

> Não sei se algum autor já descreveu o prazer verdadeiramente grande e solene que um homem sente em andar sobre a terra, pisando a terra com suas botas, a boa terra feita para o homem andar para um lado e outro – andar para procurar comida para comer, água para beber, mulher, casas, árvore, sol – e até cadáveres alemães. (Braga, 1964: 267)

O cronista juntara-se a um militar e fora em busca dos corpos de três soldados alemães, para fotografá-los. Vistos e fotografados os corpos, superado o perigo das minas espalhadas pelo caminho, o cronista concluiu:

> A esta hora os homens já deve estar enterrados no Cemitério Militar Brasileiro. Devem estar lá, cada um dentro de um saco, no fundo do chão, esperando o momento em que serão removidos para a Alemanha. Muitos corpos enterrados em muitos campos da Europa e do Oriente. Milhões de corpos enterrados em monótonos cemitérios – russos, alemães, franceses, chineses, húngaros, ingleses, brasileiros, búlgaros, italianos, japoneses etc., etc., etc. Milhões de corpos de todas as raças humanas enfileirados nos cemitérios do mundo. E cadáveres de mulheres e crianças, juízes e lavadeiras, gente de toda espécie, que a guerra foi matar dentro de seus lares, no lugar onde trabalharam, ou na rua – quando estavam cantarolando, ou chorando, ou rezando, ou comendo... São milhões de criaturas humanas e todas estão debaixo da terra. Cuidado, caminhantes do futuro. Pisai com muito cuidado – esses corpos são minas, são terríveis minas de tempo. Pisai devagar, olhai o chão, olhai com toda humildade o chão.
> É preciso olhar o chão, o chão da terra, o chão dos homens. Traçam demasiadas fronteiras no chão, dividem o chão, conspurcam o chão. Libertem o chão!
> Os homens precisam de chão livre, para andar. E é uma grande e solene coisa – andar. (Braga, 1964: 268)

Se a viagem de Rubem Braga à Europa teve intenções muito específicas e pragmáticas, nem por isso o resultado final de seu trabalho se afasta da dimensão humanizante e crítica da realidade - perceptível igualmente nos textos de Mário e

Cecília. E essa somatória, aqui também, é operada com extremo lirismo, com um olho no presente e outro no futuro a ser construído no pós-guerra. Enquanto Mário de Andrade denunciou a barbárie da construção da ferrovia Madeira-Mamoré, e Cecília relativizou as fronteiras entre Oriente e Ocidente, destaque-se no texto citado de Rubem Braga a elegia ao chão enquanto espaço da liberdade, do exercício pleno do direito de ir e vir, negado em tempos de guerra. Assim como nem toda viagem é exercício de liberdade, também não se exerce o direito a ela quando se pisa um chão que para sempre guardará terríveis "minas de tempo" (os corpos enterrados).

Preocupado com a divisão territorial e suas conseqüências, e, num plano mais comezinho, preocupado com o perigo de pisar – literalmente – em terreno minado, nem por isso o cronista deixou de observar que sua tarefa naquele cenário era bastante diferente das atribuições dos militares. Exagerando um pouco essa diferença, na crônica "Mestre Pracinha e a neve", de dezembro de 1944, ele se apresenta como um "turista":

> Mas um correspondente é, afinal, um turista. Sim, eu sou um boa-vida e posso confessar que no primeiro dia em que vi essas montanhas totalmente cobertas de neve, e as fontes que saltavam das pedras transformadas em faíscas de gelo – embora fosse um dia ruim em toda a frente, um dia de apreensões – , fiquei incapaz de escrever qualquer coisa sobre a guerra. Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar – e deixei um refúgio aquecido, inventando uma visita a uma bateria onde não tinha nada o que fazer, só para caminhar na neve funda, sob o céu esplêndido em que a lua crescia. (Braga, 1964: 134)

A referência ao turismo é bastante metafórica. Trata-se da associação usual entre turismo e descompromisso, turismo e falta de profundidade na observação do espaço visitado, por oposição à visão mais detida do viajante. Mas na crônica de Braga esse "turismo" é matizado pela extrema sensibilidade do adulto que até então não vira a neve. O memorialismo, então, encontra uma brecha em meio às atribulações da guerra. A infância contrasta no texto com aquele momento da vida adulta, de preocupações tão diferentes, mas no qual era impossível brecar o insistente lirismo motivado pelo primeiro contato com alguma parcela da vasta natureza, que sempre atraiu Braga. Na infância o motivo de deslumbramento fora o mar; na vida adulta, as montanhas italianas cobertas de neve macia.

Conclusão

Nos três autores estudados, a observação da realidade é repassada com alto grau de lirismo, que se sobrepõe ao senso crítico. Que se trate de texto literário, dependerá do conceito pelo qual se avalie o que seja a literatura. Evidentemente, há, nos três autores, o perfeito domínio de seu meio de expressão, a palavra escrita. Por se tratar de textos em prosa, circunstanciais, é natural que a referencialidade predomine. Assim, a leitura das crônicas de viagem nos aproxima muito naturalmente de eventos de importância antes histórica do que ficcional, estética.

A título de conclusão , é possível afirmar que as crônicas de viagem de Mário de Andrade (o etnógrafo interessado em descobrir o Brasil), de Cecília Meireles (a viajante que pousou sua sensibilidade em variados destinos provisórios) e de Rubem Braga (o cronista por excelência, dando notícias de uma conflagração mundial), quando lidas comparativamente, vão revelando dimensões complementares de uma mesma forma literária, tão breve em extensão, tão ampla em seu alcance. Entre o

efêmero e o eterno se compõe toda a modernidade: por que não ocorreria o mesmo no que diz respeito ao valor literário das crônicas de grandes escritores desse período?

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. (1983) *O turista aprendiz.* São Paulo: Duas Cidades.
BAUDELAIRE, Charles. (1996) *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.
BRAGA, Rubem. (2002) *Aventuras*. Rio de Janeiro: Record.
_____ (1964) *Crônicas de guerra: com a FEB na Itália*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
CANDIDO, Antonio et. al. (1992) *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, Rio de Janeiro: Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa.
MEIRELES, Cecília. (1999-a) *Crônicas de viagem 2.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____ (1999-b) *Crônicas de viagem 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
PIMENTEL, Thais V. C. (2001) Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. *Varia Historia*. Belo Horizonte: UFMG, n. 25. pp. 81-120.

Entre o sonho quebrado e a realidade vivida
Estados da mulher moçambicana na poesia de Sónia Sultuane

Renata Diaz-Szmidt
Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos
Universidade de Varsóvia

Palavras-chave: arte, identidade, mulher, poesia
Resumo: O artigo propõe discutir a busca duma identidade própria por parte dos sujeitos líricos da obra poética da moçambicana Sónia Sultuane, autora de duas colectâneas líricas: **Sonhos** (2001) e **Imaginar o Poetizado** (2006). Além de ser poetisa, Sónia é também artista plástica que no seu percusrso artístico tenta juntar a criação literária com a plástica. Concentrar-nos-emos na voz lírica dos poemas de Sónia Sultuane que reflecte a condição pós-moderna, fragmentada e angustiada do sujeito feminino, que reflexiona sobre a sua identidade cultural e sobre a crise dessa identidade em construção. Propomos colocar a obra da artista num contexto mais vasto da literatura moçambicana escrita por outras mulheres, como Paulina Chiziane e Lília Momplé, para comparar as imagens da construção identitária que transmite com a contemporânea escrita no feminino neste país africano.

O poema não tem estrofes, tem corpo, o poema não tem versos, tem sangue, o poema não se escreve com letras, escreve-se com grãos de areia e beijos, pétalas e momentos, gritos e incertezas.

José Luís Peixoto

Neste artigo trataremos duma poetisa moçambicana Sónia Sultuane (n.1971) que pertenece à nova geração dos poetas moçambicanos. Segundo Patrick Chabal (1996: 50) esta geração tenta descobrir os novos e originais espaços literários. Sónia que acaba de organizar a sua primeira exposição plástica em Maputo, tenta fazer a ligação entre o mundo poético e plástico para encontrar o seu próprio espaço artístico nos intímos diálogos entre disciplinas practicadas. Num dos mails que troquei com a artista, ela justifica a sua inserção no mundo das artes plásticas pela oportunidade que vê nelas de criar fisicamente o seu pensamento, melhorar a sua poesia dando-lhe corpo. Nesta atitude da artista encontramos com certeza os ecos do pensamento de Luiz Tatit (1997: 48) sobre a transformação, através da criação artística, da dinâmica natural de circulação de valores abstratos na materialização do instante enunciativo. Ao estabilizar o que é fugaz nos «textos instrumentais ou textos racionais» (Menezes, 2004: 33), o poema «(...) que é um texto cultural imaginativo e criativo eterniza sua forma, torna visível seu corpo» (Ibid). Deste modo a poesia começa a ter um corpo de carne e osso.

A poesia adquire uma dimensão espacial e conceptual diferente. É como se o espaço que Sónia não tem na folha, o encontrasse na instalação, na escultura, no gesso e na cerâmica. Podemos comprová-lo nos dois trabalhos: **Sou poesia** (Figura 1) em que, como explica a própria Sónia, reflecte-se em como os poetas vivem e se entregam, como se cruzam e incorporam, como se dividem em tantos, mas como se unem num só: Poesia.

Figura 1

Outro trabalho interessante neste aspecto tem o título **As palavras que andam** (Figura 2), onde as palavras ganham um corpo e este uma nova dimensão poética, simbólica e até sagrada como vamos ver mais adiante. Os temas principais que parecem interessar a Sónia são: a espiritualidade, o amor, a busca da identidade, o ofício da escrita e da criação artística.

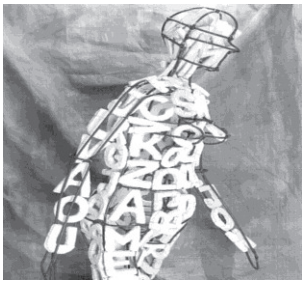


Figura 2

No primeiro lugar, queremos reflectir sobre as perguntas identitárias em que abunda a poesia de Sónia: *quem sou? quem serei?* no feminino. Na nossa interpretação, a obra de Sónia é uma busca constante, ansiosa e, às vezes, dolorosa da identidade própria, de tudo aquilo que nos atribui a nossa condição humana, mas que é, ao mesmo tempo, inefável e difícil (senão impossível) de definir. O grande encanto e a sabedoria da lírica de Sónia consiste, justamente, em não definir nem dar respostas fáceis e superficiais, antes pelo contrário, esta poesia coloca perguntas, apresenta dúvidas existencias e tenta entender a realidade interior vivida pelo sujeito feminino, em vez de a definir. Por isso, é uma poesia rica em emoções, sentimentos, paisagens interiores de extrema beleza e mistério. A este respeito, citamos o que escreveu Eduardo White no poético prefácio ao primeiro livro de poesias de Sónia Sultuane, **Sonhos** (2001: 1-2):

> A poesia tem uma estranha respiração humana como as mãos que aparecidas, se atravessam pelas paisagens que ela deixa a percorrer-nos dentro. (...) A poesia é sempre feminina. (...) antes de se fazer sentir, a poesia tem que ser sentida e doída, rocada e investigada e só depois amada, e só depois libertada. (...) Poesia é (...) viver-se com autenticidade. Os beijos, os arrepios, as peles, os lábios, os dedos, os sexos, os sémens. Aí sim. É belo ver-te tu, autêntica. Tu poesia num país onde a poesia se masculinizou. (...) Nenhuma forma é definitiva. Não te ponham, portanto, a descortinar o indescortinável. Nem te esforces, não muscules o que nunca vais dar como respostas.

Assim, Eduardo White admite que o maior valor da poesia de Sónia reside na autenticidade, na simples e sincera expressão do *eu* poético que dialoga consigo e com o mundo. Lembramos, neste lugar, o pensamento de Charles Taylor (1996) segundo o qual, a autenticidade, além da dignidade, é uma condição necessária para a

formação da identidade. Para Taylor, o conceito de autenticidade reside nas identidades geradas internamente que nos permitem reconhecer tanto a nós mesmos quanto aos outros. Os poemas de Sónia Sultuane, são, no nosso entender, os íntimos diálogos em que a voz lírica conversa com o seu interior. A sua criação não é um fingimento pessoano nem um jogo com o leitor tão típico da literatura pós-moderna. A sua poesia assim como a sua arte plástica são os diálogos em que o sujeito procura a sua imagem verídica. Por isso as palavras do convite que a artista dirige aos que querem ver e pensar na sua criação artística são estas: «Vamos andar... Caminhem pelo meu corpo... Entrem no meu coração... Façam a viagem espiritual... Sintam o sangue que me corre... A espiritualidade que cultivo... A religiosidade que me sustenta!».

A primeira colectânea de Sónia Sultuane **Sonhos,** editada em 2001, em Maputo, tem como título uma temática sobre a qual vale a pena reflectir. É interessante reparar que na análise da poesia moçambicana (e sobretudo a de Eduardo White, de Luís Carlos Patraquim e de Mia Couto) encontramos alguns traços muito característicos desta criação. As aves, as asas, os voos e as nuvens percorrem e habitam o imaginário dos poetas deste país africano. Todos estes elementos simbólicos fazem pensar na libertação da alma, na transcendência da condição humana, na viagem onírica, no espírito e no sonho (Leite, 2003: 158). Carmen Lúcia Tindo Secco (2003: 280) também admite que a poesia moçambicana nos últimos vinte anos, «opera, tematicamente, com resíduos de sonhos, desejos, sentimentos, paisagens e memórias que resistiram às guerras e resistem, hoje, a novas pressões sociais e políticas». Patraquim e Couto fazem referência ao sonho criando a poesia cujo objectivo é exorcizar o medo dos tempos coloniais e sonhar «um Moçambique mais verdadeiro que a realidade, porque inventado pela intensidade do sonho» (Lisboa em Patraquim, 1992: 5)[1]. Assim, os sonhos são compreendidos como estratégias de resistência cultural, como elementos propulsores da imaginação criadora e como possibilidade de libertação interior. Por isso Eduardo White, na entrevista com Michel Laban afirma que sonhar consiste em reagir a tudo que é decepcionante e por isso, ele próprio, transforma a sua poesia em «ciência de voar» (Laban, 1998, op.cit: 1192-1193).

Sónia Sultuane recorrendo no seu imaginário aos sonhos, não o faz, segundo a nossa opinião, para os usar como estratégia de resistência cultural, mais que isso, o sonho serve-lhe de refúgio simbólico da realidade dura que experimenta a voz lírica. Como repara Ana Mafalda Leite no posfácio da colectânea, Sónia escreve «(...) como quem sente devagar um sonho demorado entre a consciência da ilusão e o desejo de a viver, a poeta percorre o espaço que vai de si própria para uma outra em que se procura e desafia» (Leite em Sultuane 2001: 53). A voz lírica do poema **Dói demais não ser a outra***,* confessa amargamente que preferia ser outra mulher «a escolhida», uma mulher que tem mais sorte na vida, uma mulher mais bonita, mais amada, uma mulher que não tem que sofrer tanto como ela que por isso, não passa «de uma metade imaginária». A voz lírica procura-se no espelho na esperança de ser a outra, a mulher do espelho, por isso dialogando com o reflexo: «agarra-se ao que pensas/ funde-se em ti como teu, espelho/ e contigo fica eternamente». Esta atitude é muito parecida com a de Rami, a protagonista do último romance de Paulina Chizane que fala com o seu espelho em que descobre o seu alter-ego. Num e noutro caso, o espelho oferece uma imagem idealizada das mulheres que querem ser diferentes e ter as suas vidas

[1] Lisboa, Eugénio. Prefácio in Patraquim, Luís Carlos, Leite, Ana Mafalda e Chichorro, Roberto. *Mariscando luas.* Lisboa: Vega, 1992.

melhores das que realmente têm. A vontade de ser outra é também muito bem visível num outro poema **Como queria ser aquela que não fui:**

> Como queria ser aquela que não fui
> a de meus sonhos, pura, vencedora,
> e que a beleza ainda a ostenta,
> não esta permanentemente convalescente,
> aquela que sonha e espera,
> o encantado, o palácio fantasiado,
> e não esta que tem o encanto quebrado como cacos,
> como queria ser a outra dos meus sonhos,
> alegre, misteriosamente bela,
> e não a que vagueia lentamente e triste,
> mas que vive,
> e a beleza que a arde tão dentro,
> como queria ser a outra,
> a dos meus sonhos mais viva ternamente.

Por qual razão na voz lírica dos poemas de Sónia se sente tanta tristeza? Que podemos dizer da identidade do sujeito lírico?

A colectânea abre com um poema intitulado **Sonho quebrado ainda em menina**:

> Sonho quebrado ainda em menina,
> pesadelo vivido já em adolescente,
> fantasia presente em mulher,
> estes todos estados vividos numa só vida,
> o sonho quebrou,
> o castelo em vidro desabou,
> tantos estilhaços cravados em meu corpo,
> como foi possível?
> meu corpo deformado, meu rosto desfigurado,
> restou minha alma,
> meus sonhos de criança, em meu pesadelo e na minha fantasia.

O poema apresenta o drama existencial duma mulher que sofreu desde pequena. Ignoramos o acontecimento que quebrou o sonho do sujeito ainda na infância, mas sabemos que destruiu a vida duma menina. A adolescência também foi difícil e dolorosa. O espaço em que se experimentam «tantos estilhaços» é o corpo do sujeito lírico que ficou «deformado» e «desfigurado». Vemos que o sofrimento do sujeito é tanto físico como psíquico. Num outro poema **Tenho as entranhas em dor** o sujeito também exprime esta dupla dor:

> Tenho as entranhas em dor,
> a alma oprimida, dilacerada,
> o pensamento em quase tudo perdido,
> como estou?
> será que estou?
> estranho!
> As entranhas convulsam,
> na dor que tenho, essa onde será mesmo que está?
> onde será mesmo que dói?
> o pensamento longe, o coração a simular-se, desligado de mim,

a alma quer partir,
quer alcançar algo,
só ela é que sabe bem o quê e o porquê,
chamo-a mas ela é mais forte, quer partir,
ao encontro de algo perdido,
páro o pensamento, mas já o tenho bem longe,
estranho...
será que volta?

A dor é tanta que o sujeito já não sabe como está, dúvida mesmo da sua própria existência. Ao mesmo tempo não sabe definir a dor que experimenta e não consegue localizá-la: «onde será mesmo que dói?». É uma dor existencial, nascida provavelmente da impossibilidade de mudar o rumo da vida trágica ou de se libertar das condições que oprimem o sujeito ou ainda da vontade de reencontrar a felicidade perdida: «a alma quer partir,/ quer alcançar algo (...)/ chamo-a mas ela é mais forte, quer partir,/ ao encontro de algo perdido».

Apesar do sofrimento, a mulher-sujeito guarda a capacidade de fantasiar porque o mundo da fantasia é o seu único refúgio em que se pode esconder. Admite que viveu muitos estados de mulher: «estes todos estados vividos numa só vida» todos eles dolorosos e difíceis moldaram a sua alma. As experiências dificéis influem também na identidade pessoal do sujeito embora nenhum dos estados vividos lhe permita a sua definição completa. Pois, como confessa a voz lírica do poema **Quem sou? Quem serei?**: «divido-me em várias partes, jovem, mulher, criança,/ mas em nenhuma me defino». O sujeito não consegue definir-se porque a sua identidade não é una, senão múltipla e em constante construção. Vejamos o poema inteiro:

quem sou? quem serei?
não sei!
divido-me várias partes, jovem, mulher, criança,
mas em nenhuma me defino,
serei eu aquele ser forte que aparento!
inatingível às vezes como mostro ser?
ou serei aquel acriança,
que atingida por algo se refugia, se esconde?
ou serei quem ama, e procura receber também?
não sei!...
será que me identifico com alguma destas personagens?
ou serei a união de todas, numa só!
que me faz tão complicada e incompleta,
diz-me tu ó mundo que me observas, e me deixas tão vazia,
diz-me tu quem sou, o que sou e o porquê, de ser assim.

No poema, a voz lírica repete constantemente que não é capaz de se autodefinir, faz muitas perguntas às quais não conhece a resposta. Na vida quotidiana finge ser quem não é e aparenta o que não sente. Contudo, não o faz por falsidade ou com vontade de se enganar a si própria e aos outros. Antes pelo contrário, tenta assumir papéis diferentes querendo encontrar-se a si própria. Experimenta e procura o que é realmente seu, pois, como confessa no poema **Vagueando, lentemente**, sente-se: «perdida, completamente,/ de mim? da vida? do mundo?». Por isso, o *eu* lírico está cheio de contradições, às vezes, é um ser forte e inatingível e outras é mais parecido com uma criança assustada que se esconde. O sujeito não se pode identificar completamente com

apenas uma das personagens cujo papel desempenha, é antes de mais nada «a união de todas». Isso faz com que o sujeito se sinta complicado e sempre incompleto. Como permanece no estado de confusão pede ao mundo, quer dizer aos outros, que lhe diga quem é. É sempre assim, reconhecemo-nos nos olhos dos outros, afirmamo-nos no mundo pelo olhar alheio.

Assim, confirma-se a autenticidade da afirmação dos representantes do Interaccionismo Simbólico, que acreditavam que a idendidade de cada indivíduo tem uma componente individual e outra atribuída pela sociedade e depende dos acontecimentos e experiências vividas. No primeiro dos poemas analisados **Sonho quebrado ainda em menina***,* podemos observar que apesar dos sofrimentos e do corpo destruído, o sujeito lírico não fica, como já constatámos, completamente derrotado, porque: «restou a minha alma». Daí e dos «sonhos de criança» tira a força para viver e seguir a lutar. Assim, a postura do sujeito lírico não é passiva, o sujeito não se resigna perante os problemas que enfrenta na vida. Esta atitude activa é muito parecida com a das protagonistas dos romances de Paulina Chiziane: Rami, Vera e Minosse. Assim, o sujeito lírico do poema **Menina ainda tornei-me mulher** confessa: «enfrentei o mundo, e a mim mesma». Mas, a voz lírica não se sente demasiado orgulhosa deste enfrentamento porque nunca pôs em dúvida a ordem das coisas. Analisemos o poema:

> Menina ainda tornei-me mulher,
> enfrentei o mundo, e a mim mesma,
> esperei paciente por este caminho,
> sem nunca pôr em causa os atalhos a percorrer,
> caminhei umas vezes depressa demais,
> outras muito devagar,
> e nunca consegui encontrar o passo certo,
> responsabilidades e mais responsabilidades vieram,
> e fui-me esquecendo de encontrar,
> o caminho e os passos certos,
> nesta vida,
> esqueci de encontrar, os meus próprios passos,
> fui tentando mostrar aos outros e ao mundo,
> os passos mais certos talvez a percorrerem,
> mas lembrei-me tão de repente de mim,
> que fiquei surpresa ao ver que tinha parado,
> e nem tinha tentado caminhar,
> será que ainda consigo encontrar o caminho?
> ou será que me perdi neste meu próprio caminhar,
> tantas vezes tropeçado e caído.

Pelas circunstâncias que ignoramos, o sujeito lírico desde a infância, teve que assumir várias responsabilidades. Aceitou-as e cumpriu com todas «sem nunca pôr em causa os atalhos a percorrer». Tentando fazer tudo bem de acordo com as exigências que a sociedade impõe à mulher «caminhei umas vezes depressa demais,/ outras muito devegar,/ e nunca consegui encontrar o passo certo». Se a voz lírica admite que os passos foram errados é porque não foram os seus: «esqueci de encontrar, os meus próprios passos». Num outro poema **Será que me esqueci da entrega completa?** A voz lírica pergunta: «será que me esqueci do meu próprio ser,/ será que me esqueci da mulher que sou (...)»/. O sujeito procura-se e repara que tentando agradar à sociedade e tentado demonstrar que cumpre bem com o seu papel de mulher moçambicana,

negligenciou a sua própria vontade, os seus próprios desejos, opiniões, sonhos. Como é parecida esta confissão: «esqueci de encontrar, os meus próprios passos» com a que faz Rami de Paulina Chiziane (2003, op.cit: 20): «Nunca combati. Depus as armas muito antes de as empunhar. Sempre me entreguei nas mãos da vida. Do destino. Nunca mexi nenhum dedo para que as coisas corressem de acordo com os meus desejos. Mas será que algum dia tive desejos?» Rami colocando esta pergunta a si própria, fica consciente da sua passividade que decide mudar. O mesmo acontece com o sujeito lírico do poema, quando surpreendido descobre a sua própria vontade e os seus próprios desejos: «lembrei-me tão de repente de mim». O único que duvida é que se é ainda capaz de «encontrar o caminho», o seu próprio caminhar que Rami chamava rio. Ao pôr em dúvida a ordem estabelecida, ao questioná-la e ao ficar consciente das suas próprias necessidades, o primeiro passo já fica, porém, feito. Este «lembrei-me (..) de mim» é que é decisivo para começar a procurar a sua verdadeira identidade feminina pela voz poética que confessa, no poema **Vivo escondida de mim própria**: «estou perdida quero encontrar-me». O sujeito lírico dum outro poema **Tenho uma dor profunda na alma***,* já fica cansado de não sentir amor e um verdadeiro carinho, o sujeito feminino confessa estar cansado por «(...) ser mulher e amante de homens de quem não sou,/ (...) ter por amigos os meus inimigos/ (...) ser humilhada, enganada, usada/.» A voz do poema fica irritada pelas situações de injustiça que sofre e revolta-se dizendo: «qualquer dia esqueço o que me eninaram os meus pais,/ e vou mostrar ao mundo o quanto sou gente,/ que sofro e que também sei chorar». Deste modo, a voz feminina anuncia que vai se opôr às exigências da sociedade e que não vai respeitar mais as normas impostas, que não compartilha. Antes pelo contrário, vai procurar o seu próprio caminho. Analisando os textos escritos por outras mulheres moçambicanas, chegamos a conclusão que esta atitude rebelde das moçambicanas é comum tanto nas protagonistas dos romances de Paulina Chiziane como nas de Lília Momplé. As razões sociológicas desta revolta num pais dominado pelos homens seria um tema para outro artigo, aqui limitamo-nos a colocar uma pergunata: a arte e a escrita não serão as tentativas de Sónia de encontrar os seus próprios passos?

Será a instalação intitulada **Viagem espiritual** (Figura 3) uma busca deste *algo perdido* de que falou no poema **Tenho as entranhas em dor**? Falando da instalação a artista explica que esta exprime a sua busca incansável para tentar entender, afinal, de onde vem e para onde vai sem conhecer o princípio ou o fim dela, da sua essência, enfim, do eu.

Figura 3

Deste modo, a escrita e a arte de Sónia entra no campo da metafísica e do sagrado. A artista tem os trabalhos como **Misbaha/tasbih** (Figura 4) através dos quais deseja compartilhar com os outros os seus sentimentos religiosos.

Figura 4

Aqui Sónia escolheu um terço com 99 missangas nas quais representa 99 nomes sagrados de Allah para fazer a sua adoração individual enquanto muçulmana. O sagrado, o espiritual e o metafísico que preocupa a atrista é também bem visível nas

Mandalas poéticas (Figura 5):

Figura 5

Estes instrumentos de meditação dos monges tibetanos têm a finalidade de conduzir ao crescimento espiritual e também ao autoconhecimento. Como diz a própria artista as mandalas são imagens circulares usadas para expressar, por meio de desenhos, a experiência humana de contacto com a Energia Divina. Nelas estão expressas as relaçoes entre o homem e o cosmos, entre a busca material e a energia espiritual. Sónia vê nelas uma possibilidade de ir buscar dentro delas e com elas a sua luz interior, o equilibrio que lhe falta no seu dia-a-dia para conseguir entender o que tem na alma. A artista confessa:

> Penso que tornar-me num ser mais humano mais completo, passa primeiramente pela minha própria compreensão do meu corpo, do meu espírito, da minha alma. Construo aqui as minhas mandalas poéticas que poderão levar-me ao meu crescimento espiritual ou, quem sabe, ao meu autoconhecimento, na busca da minha experiencia humana e espiritual, pois a vida simplesmente transcende-me.

Mas esta busca é, inexplicavelmente, difícil e complexa. Parece que além da arte plástica, a maneira de procurar a identidade complicada e múltipla é, para Sónia, justamente a escrita. No poema **Já tão cansada desta vida pergunto-me como será a outra?** a voz lírica confessa: «os meus dedos querem escrever, e tanto». O sujeito escreve sobre os seus sofrimentos, sobre o que viveu para mostrar «ao mundo, o que me consome aos poucos». As experiências dolorosas pelas quais passou, moldaram a sua personalidade: «se não tivesse vivido o que vivi e o que sofri,/ quem seria eu?» e não só a moldaram mas também, tornaram o sujeito mais forte, porque sem elas «onde iria buscar toda esta vontade de correr». Os outros não percebem esta atitude e «dizem ser eu criança, insegura, imatura». De novo a opinião dos outros faz com que o sujeito comece a se pergunatar: «sou louca ou infantil? (...)/ o que tanto escrevo?» Finalmente, chega, porém, a conclusão que tem direito de viver à sua maneira e diz: «deixem-me.../ deixem-me viver no meu mundo,/ tornar falas todas as palavras,/ dei-

xem-me no meu mundo doce e infantil, mas meu». A escrita permite-lhe encontrar o seu lugar, compreender o mundo, libertar-se das opiniões dos outros, tornar-se emocionalmente independente. Vejamos o poema **Lentamente vou escrevendo**:

> Lentamente vou escrevendo,
> o que me passa no pensamento,
> sem pressa, sem sentido,
> para aliviar a minha alma,
> vou perdendo-me em mim mesma,
> batendo as teclas,
> vou escrevendo tudo o que me chega, ao pensamento,
> sem regras, sem medos,
> sem medo de escrever, mas de o ler,
> para não me descobrir em tormento,
> escrevendo, escrevendo,
> entregando-me a mim mesma sem pressa,
> para que a minha boca, não minta nem omita,
> o que sinto,
> e o que me vai no pensamento

O tema da escrita volta também no segundo volume de poesias de Sónia Sultuane **Imaginar o Poetizado***,* editado em 2006, pela editora moçambicana Ndjira, em Maputo. No poema **Palavras** a poesia mostra a verdadeira imagem do sujeito:

> As palavras que te dou
> são o que sou,
> são o que sinto,
> essas são as minhas palavras: EU.

A identidade nascida do desejo de ser totalidade, revela-se no espaço entre ser e escrever e «corporiza gradualmente os sentimentos e sensualmente os convoca em todas as suas contradições. Desejo, ausência, saudade, ilusão, sonho, distância, alegria, dor. Imaginando, através das palavras, as formas que têm os sentimentos.» (Leite, op. cit: 53). O sujeito poético dos poemas de Sónia precisa da escrita para se perceber, e a sua escrita precisa do corpo fisico para se tornar pelo menos um bocado palpável e vísivel talvez para exorcisar o medo de tudo aquilo que é incompreensível e indefinido no próprio sujeito criador, ou talvez para exteriorizar o que o ser humano tem de mais intimo – **As cores do seu coração** (Figura 6):

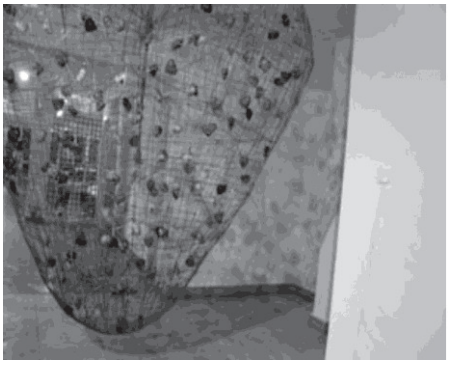


Figura 6

Referências bibliográficas

CHABAL, Patrick (1996). *The Post-colonial literature of lusophone Africa,* London: Hurst & Company.

CHIZIANE, Paulina (2003). *Niketche. Uma história da poligamia.* Lisboa: Caminho.

LABAN, Michel (1998). *Moçambique: encontro com escritores*, Porto: Fund. Eng. António de Almeida, 3 vols.

LEITE, Ana Mafalda (2003). *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Colibri.

LISBOA, Eugénio in PATRAQUIM, Luís Carlos, LEITE, Ana Mafalda e CHICORRO, Roberto. *Mariscando luas.* Lisboa: Vega, 1992.

MENEZES, José Eugenio de O. (2004). "Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária". In *Comunicare* v.4. n.1. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero.

SULTUANE, Sónia (2001). *Sonhos.* Maputo: AEM.

_____(2006). *Imaginar o Poetizado.* Maputo: Ndjira.

TAYLOR, Charles (1996) *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.

TATIT, Luiz (1997). *Musicando a semiótica: ensaios.* São Paulo: Annabluma.

SECCO, Carmen Lucía Tindo Ribeiro (2003). *A Magia das Letras Africanas: Ensaios escolhidos sobre as Literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos,* Rio de Janeiro: Barroso Produções.

Safando mistidas, (des)construindo a nação

Robson Dutra
UERJ – UNIGRANRIO

Dedico este texto a Inocência Mata e Moema Augel, agradecendo-lhes a valiosa orientação nos caminhos da literatura guineense.

Pesquisas feitas em manuais de literaturas apontarão, indubitavelmente, um entrecruzamento entre a produção literária e um campo bem mais amplo que é o das Ciências Humanas. Tal se dá pelo reconhecimento das diferentes características que predispõem as diversas contradições e características que ordenam a concepção literária nos diferentes espaços culturais, fazendo valer a premissa de que o discurso artístico funciona sempre como uma tentativa de compreensão do lugar da arte, neste caso, da literatura na construção da imagem da comunidade efetivamente representada, mesclando, por sua vez, discursos integrados entre literatura, arte e outros campos do saber.

Com efeito, o início do século XX foi marcado por profunda transformação nas artes, que assinala o surgimento do Modernismo através de uma série de movimentos que se organizaram em torno de revistas e da produção de manifestos que tiveram como meta estabelecer um conjunto de diretrizes que norteasse a criação da obra de arte.

Por isso, tivemos uma sequência de "-ismos" como o Futurismo, o Cubismo e o Surrealismo que apresentaram projetos estéticos que, embora por vezes antagônicos e específicos, influenciaram as literaturas brasileira e portuguesa, ajudando-as a deflagrar seu grito de transformação em relação ao passado. A semana de Arte Moderna, em 1922, e o grupo de *Orpheu*, em 1915, assinalaram a entrada dessas literaturas na modernidade. Em Portugal, por exemplo, a partir de então surgiu uma série de revistas que veicularam manifestos e tendências que nos permitem um estudo sistematizado de movimentos como o Sensacionismo e o Paulismo encetados por Fernando Pessoa.

Isso já não é possível quando nos centramos na contemporaneidade ou na pós-modernidade, visto que os movimentos e os grupos referidos deixaram de existir e a produção literária passou a se inscrever numa diversidade tal que é impossível fazermos uma escolha que possa representar as obras que foram produzidas quando se esgotou o signo da modernidade. O filósofo francês Jean-François Lyotard, embora não se atenha especificamente sobre o literário, assinala a era pós-moderna como sendo "o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras da ciência, da literatura e das artes" (2002, p. XV). Desse modo, se a modernidade correspondeu à era da industrialização e seus efeitos nas relações entre os homens, a pós-modernidade é aquela da pós-industrialização e da informatização da sociedade.

A modernidade tem um de seus marcos principais na crença no racionalismo e no desenvolvimento de uma série de crenças que se baseavam na emancipação do sujeito racional e do trabalho como fruto do desenvolvimento e do progresso. Essa é a razão por que em grande parte de seus textos surge a figura de um herói que crê

em princípios ético-políticos, na paz universal, na justiça, enfim, em um bem social ou individual em nome de uma "verdade". A pós-modernidade, por sua vez, se caracteriza pelo estilhaçamento do conceito da "verdade" que se sustenta no racional, dando origem à fragmentação, à heterogeneidade e à dispersão que aludem a total descrença em metanarrativas e na dialética do espírito.

A função narrativa de apresentar uma estória em que as personagens têm de enfrentar grandes perigos e reviravoltas em função de um objetivo perde sua razão, apontando, como afirma Lyotard, para "a decomposição dos grandes relatos, a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta por átonos individuais lançados num absurdo movimento browniano" (2002, p. 28). Assim, pode-se concluir que, se os movimentos estéticos do início do século XX possuíam vínculos sociais e objetivos críticos bem definidos, na literatura pós-moderna estes laços foram desfeitos e a multiplicidade de tendências que surge em função do estilo de autores impossibilita um estudo sistematizado de suas características apenas pelo viés literário.

Muito embora nossa área de estudos tenha, nos últimos anos, contemplado questões inerentes à literatura angolana, mais especificamente, o romance, tal abordagem nos permite lançarmos mão de outras paisagens literárias a fim de mostrar a relevância desse "gênero em devir" numa melhor compreensão das literaturas africanas.

Assim, vemos que é no Romantismo que o romance surge como gênero literário, livrando-se de concepções que o associavam a um produto da imaginação desordenada e irregular, para originar novas formas de concepção do mundo. Segundo Lukács, na *Teoria do romance*, há a busca de uma analogia entre o mundo descrito pela ficção literário e aquilo que nela se representa. A obra em questão é fundamentada numa perspectiva histórica e marxista e, mesmo ao estabelecer uma nova tipologia do romance, não perde de vista as transformações ocorridas no tempo em decorrência de alterações sociais e conjunturais.

Por essa razão, Lukács diferencia a épica do romance a partir das relações que o homem passa a ter com seu meio. Mais especificamente, aponta que o surgimento de novos tempos caracterizados pela industrialização incrementada em fins do século XIX e pelo capitalismo rompem definitivamente o universo harmônico e unitário em que o homem se integrava à natureza e à coletividade, tal qual na Grécia antiga. Desse modo, o autor atribui à sociedade moderna burguesa a fragmentação e a hiância surgidas entre sujeito e objeto que resultaram no estabelecimento de uma tipologia do romance, cujo paradigma se revela por novas relações entre o indivíduo e a sociedade; idealização e ação; alienação e compromisso. É a partir deste sistema que Lukács redimensiona os laços entre civilização e arte, explicando como as formas artísticas se estruturam em momentos históricos distintos e que resultam no fato de James Joyce, por exemplo, ao escrever sua versão do mito de Ulisses, optar por fazê-lo sob influxos romanescos, deslocando a ação da Hélade antiga para a Irlanda do início do século XX, reduzindo, de igual modo, os muitos anos que Ulisses esteve distante de Ítaca, sua ilha natal, para as poucas horas que o romance descreve. Essa também é a razão por que, na primeira cena do romance, o autor alegoriza a cisão do sentido de totalidade atribuído ao círculo representado pela tigela. Ao cindi-lo com a navalha e o espelho, Joyce redimensiona e atualiza conceitos outrora imutáveis como os de história, herói e mito, apontando, assim, para sua fragmentação.

É no decorrer do processo de afirmação do romance que se dá a articulação da vertente lúdica e de entretenimento que o novo público leitor passara a demandar

com formas moralistas e didáticas tão ao gosto do Iluminismo. Por isso, obras como *Agathon*, de Wieland (1766-1767) e *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*) (1795-1796), de Goethe, corroboram uma tipologia de romance de viés antropológico. Ademais, ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores e ao evidenciar o conflito entre o eu e o mundo, o romance assume um caráter pedagógico e formativo, a *apprenticeship novel* ou o *Bildungsroman*, segundo as terminologias inglesa e alemã, respectivamente, que dão voz ao individualismo, à preponderância da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura sócio-econômica parece implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo.

Talvez se deva a essa característica o fato de as narrativas centradas nessa temática nas chamadas literaturas emergentes, ou em seu momento histórico de emergência, tornarem-se obras canônicas em seus respectivos sistemas, o que faz com que, possivelmente, seus autores terem usado a fórmula do *Bildungsroman* para a formação do herói associada à metáfora da construção de uma nova coletividade que dá sustentação a essa emergência literária. Partilhando o mesmo ponto de vista, Fernández Vázquez afirma que "esto supone que al escoger um género literario el escritor no se limita a dar forma a um contenido que há decidido previamente, sino que forja esse contenido al mismo tiempo que desarrolla las convenciones genéricas" (2002, p. 45).

Tal pensamento pode ser articulado às teorias de Lukács, na medida em que foi sob a influência confessa de Kant e Hegel que esse autor discutiu as duas dimensões caracterizadoras dos eixos denominados sujeito e mundo: a da tradição clássica, em que vigorou o sentido épico totalitário, no qual "os gregos só conheciam respostas, mas nenhuma pergunta" (2000, p. 27) e a da perspectiva burguesa do século XIX que se caracterizou pela fragmentação. A partir de um olhar hegeliano, Lukács aprofundou o sentido de historicização das categorias estéticas e a idéia imanente de superação da arte pelo espírito autoconsciente no movimento dialético do espírito de que Hegel se valera, redimensionando-o para uma compreensão temporal dos fenômenos literários. Foi nos desvãos entre a cultura clássica e a modernidade burguesa que o pensador húngaro contemplou a Idade Média como a época em que perduraram vestígios da união mítica entre os heróis com sua realidade, o que, de certo modo, prolongou a idéia de integralidade clássica. No que se refere ao século XIX, Theodor Adorno pondera que a burguesia usou como justificativa algumas argumentações filosóficas que davam como mito e falsificação todos os traços subjacentes de sociedades anteriores que, de algum modo, obstruíam seu desenvolvimento, tentando, assim, eliminar quaisquer reminiscências de atitudes que se mostravam irreconciliáveis com sua mundividência. Desse modo, o pensamento burguês abdicou da totalidade do conhecimento possível, dada a inviabilidade do projeto para, em troca, aprofundar a fração, única via tida como exeqüível para o progresso da ciência que passou a implementar (Adorno 1978, p. 97).

Entretanto, o imponderável na cultura grega serviu para ressaltar as formas do ser que não pode ser destruído, visto que a essência e a aparência que o constituem são indivisíveis e indissociáveis. De modo diferente, a liberdade que se uniu ao espírito moderno repeliu quaisquer modelos que pudessem cerceá-la sem, contudo, outorgar à sua criação o mesmo tipo de acabamento que o mundo arquetípico auferira às suas produções. Segundo Lukács,

> o nosso mundo tornou-se imensamente vasto e, em cada um dos seus recantos, mais rico em dons e em perigos que o dos gregos; mas essa mesma riqueza faz desaparecer o sentido positivo no qual repousava a sua vida: a totalidade. Porque a totalidade, enquanto realidade primeira formadora de todo o fenômeno singular, implica que se possa realizar uma obra fechada sobre si mesma; perfeita porque tudo sucede nela sem que nela seja excluído ou remeta para uma realidade superior, perfeita porque tudo amadurecesse nela para a sua própria perfeição e, atingindo-se a si mesma, insere-se no edifício inteiro (2001, p.31).

Para Lukács, o sujeito do século XIX apercebeu-se de que não passava de "uma exigência infinita inscrita no céu imaginário do dever-ser" (p. 33) e tornou-se criador de formas que desestabilizaram o paradigma da arte que aflorara do abismo da interioridade, a única essência possível. Em outras palavras, o indivíduo deu-se conta de que "o que possuía diante de seus olhos era a convicção de um espírito supremo e onipotente que presidia tanto o passado, quanto o presente e o futuro dando-lhe uma dimensão anã que represava o gigantismo de seus projetos" (Lima Lins, p. 73), os quais, no tempo enunciado pelo romance, livram-no dos grilhões, fazendo-o conhecer sua real dimensão.

Os traços distintivos do romance são oriundos, portanto, do processo de ruptura: na antiguidade clássica o objeto descrito se associava organicamente ao todo que constituía sua vida, seguindo um percurso pré-determinado que conformava à escrita literária ao seu tempo, mas que, no entanto, fez com ela se defrontasse com uma série de evidências que apontam, como Lukács define, para sua "problematização". Data daí o início do processo de humanização do herói romanesco o que o fez envidar esforços para elevar-se sobre as adversidades da vida e da simultaneidade que o romance passou a ter com o mundo exterior. Por essa razão, Lukács define o romance como a epopéia de um tempo em que "a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade" (2001, p. 55).

Desse modo, a ação dramática moderna se ampliou confrontando o modelo épico. Os conflitos do herói com seu tempo derivou para formas monológicas, por exemplo, visto que os vínculos que outrora o uniam ao universo se diluíram, fazendo com que ele se tornasse responsável pelo seu destino em um mundo caracterizado pela desigualdade e pela expressão da solidão:

> O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que, portanto, sem ele, essa sucumbiria ao nada e à essencialidade (Lukács, 2000, p. 31).

Lukács ensina ainda que, ao falar do mundo da convenção e de relações contemporâneas, o romance passou a se ocupar de um sistema de necessidades conhecidas pelo sujeito, mas que se revelou um "ossuário de interioridades mortas" (p. 63) por não fazer qualquer sentido. Essa noção assume contornos mais claros quando este ensaísta compartilha a idéia leninista de que o pensamento humano passou a retratar o universo objetivo e não um espaço circunscrito ao nosso aparato mental. Por isso, passou a defender em sua estética o realismo – e a cisão dele resultante – como a expressão artística que permitiu ao ser humano perceber o mundo conforme ele efetivamente é.

No texto intitulado *O romance como epopéia burguesa* (1999, p. 37), esse autor afirma que os homens modernos, diferentemente daqueles do mundo antigo, separam-se com suas finalidades e relações pessoais das finalidades resultantes de uma consciência de totalidade. Para ele, aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. Essa incapacidade humana de se relacionar com a integralidade do mundo constitui a representação moderna de personagens cuja incapacidade de adaptação à realidade condena-as aos descaminhos que as rodeiam, visto que "a alma é mais ampla e mais vasta do que todos os destinos que a vida lhe pode oferecer" (p. 39).

Essas considerações servem de preâmbulo à literatura guineense, visto que como afirma Pires Laranjeira, retomando considerações de Manuel Ferreira, tornou-se freqüente, durante algum tempo, "falar-se do vazio literário guineense se comparado a outras literaturas africanas de língua portuguesa" (1998, p. 356) e que tem sua explicação em conjunturas de ordem histórica e sócio-cultural. Seja pelo surgimento tardio de uma elite que pudesse assumir-se como produtora de uma escrita literária; pela guerra como fautora desse atraso; pela mescla étnico-cultural que caracteriza o país e que obliterou a assimilação da língua portuguesa como via de expressão poética, o fato é que o despontar literário na Guiné-Bissau se reveste de real significação apenas na segunda metade do século XX. Ainda que as primeiras manifestações literárias tenham sido levadas a cabo pela poesia, é o romance o gênero literário que melhor exprime o presente guineense e é Abdulai Sila o primeiro romancista da Guiné-Bissau, sendo o primeiro deles publicado apenas em 1994.

No que concerne à obra de Silá, percebem-se em seus três romances diversas facetas que, analogamente ao romance como gênero literário, debruçam-se sobre o quotidiano guineense em seus múltiplos aspectos, revelando contradições, sobretudo às associadas aos processos político-sociais oriundos no pós-guerra. Uma dos que mais sobressai é o processo de construção metonímica da nação em *Eterna paixão* (1994), que é, entretanto, revertido quando, em *Mistida* (1997), num tempo ficcional anterior à independência, este autor a desconstrói, demonstrando que a fragmentação revela a crise de sentido que domina "condição pós-moderna".

Por isso, sua escrita desafia o discurso hegemônico que passou a vigorar no país a partir do momento que deveria efetivamente representar libertação de paradigmas colonialistas, como se pode notar em outras literaturas, como a de Angola e Moçambique que tiveram escritores como Agostinho Neto, Pepetela, Noêmia de Souza e Craverinha como sustentáculos ideológicos do movimento através de sua escrita. No caso guineense, especificamente, como assinala Moema Parente Augel (2007, p. 314), houve uma crise na legalidade que, cada vez mais enfraquecida pelos abusos crescentes do governo, pôs em risco o próprio conceito de nação, visto que "passou-se a viver um presente inominável que já não se sustentava".

Assim, a escrita fragmentada de *Mistida* remete tanto metafórica quanto metonímicamente (p. 315) para o presente da nação e para a sensação de caos resultante de esperanças igualmente desmoronadas.

A própria significação da palavra que serve de título à obra é ampla e o autor não se preocupa em defini-la em nenhum de seus dez capítulos. Segundo Augel (p. 315), o termo foi incorporado ao crioulo guineense a partir do verbo *misti*, que resulta da locução, em língua portuguesa, "é mister", tendo, desse modo, acepções como "ofício", "ocupação", "incumbência". Semelhantemente, equivale a "vontade", "cobiça",

"necessidade", ou seja, vocábulos que definem a situação na Guiné pós-colonial, visto que seu uso corrente indica ações feitas em benefício próprio.

A esse respeito, o próprio Silá afirma que:

> *mistida* significa amor, desejo, ambição, afazer, etc. No entanto, deve-se salientar que, ultimamente, este termo tem adquirido outros significados que não têm nada a ver com sua origem etimológica, nomeadamente, negócio, compromisso, etc. De facto, o seu significado só pode ser determinado no contexto de uma frase específica, tanto são seus possíveis significados e/ou sentidos. Deste modo, *safar uma mistida* pode significar tanto ir beber um copo de vinho de caju, como concretizar um negócio, participar numa reunião do partido ou ainda fazer amor com uma amante (Hamilton, 199, p. 20 *apud* Augel, 2007, p. 315).

Com efeito, em todos os capítulos há uma personagem com uma importante *mistida a safar*, estratégia narrativa pela qual Silá expõe alguns dos vários significados da palavra. O ponto comum entre eles é um delito, nomeadamente o roubo da memória, sem a qual a escritura do discurso histórico – e não importa aqui a ideologia a que este venha a se associar – seja registrada. Desse modo, cada capítulo faz com que o leitor encontre fiapos que se vão juntando gradativamente numa trama que insinua pistas que, por sua vez, caracterizam as narrativas policiais. Essa alegoria diz, portanto, que não cabe apenas à literatura denunciar crimes, mas, sobretudo, tentar elucidá-los através de uma maior reflexão e conscientização da nação tanto sobre sua existência quanto sobre suas conseqüências.

Interessante é, igualmente, a constatação de que as personagens possuem características inerentes a anti-heróis, o que nos permite algumas interpretações. Uma delas aponta para a ausência de heróis ideologicamente comprometidos na contemporaneidade, quer na Guiné ou não, e que, por isso, tem ao seu dispor apenas seres imperfeitos habitando o "mundo degradado" enunciado por Lukács.

Uma outra é o traço risível que caracteriza o anti-heroísmo que faz, de acordo com as premissas de Hayden White, com que a ironia seja o *tropo* que melhor caracteriza as narrativas contemporâneas e o caráter fragmentário que lhes é subjacente. Tal característica se revela notadamente quando a voz enunciadora expressa um ponto de vista insustentável que subverte o que é e o que não é assumido por este. Assim, a diegese assume palavras, mas não necessariamente o ponto de vista do que elas representam no contexto, o que as faz portadoras de novos sentidos.

Muitas vezes estes procedimentos tateiam o insólito, uma vez que os acontecimentos que caracterizam o pós-independência desarticulam, como mencionamos, a lógica e a racionalidade. Deste modo, a união entre o sol e a lua, que *Mistida* enuncia e que soa como ameaça ao governo hegemônico, parece tão improvável e intangível quanto a realização dos desejos que permearam o movimento de libertação do colonialismo e que resultaram em distopia no presente que a narrativa de Silá tem como foco.

Com efeito, para conotar seu país, Silá parte do indivíduo para alegorizar a coletividade através de questões de cunho sinestésico que apontam para o desconforto que percebe. Uma destas primeiras sensações surge através da negação espontânea da visão que é descrita logo no primeiro capítulo da obra, mais especificamente quando o Comandante impõe-se uma cegueira ao cerrar deliberadamente seus olhos e enclausurar-se num *bunker*, reminiscência alegórica dos anos de guerra, quando o

futuro se anunciava como a *promesse de bonheur* descrita por Walter Benjamin, mas que o presente retratado desconhece.

Alguns capítulos depois, essa mesma estratégia ressurge através da prisão de homens anônimos que não são identificados a não ser pelos números escritos nos uniformes que vestem e que são expressos em língua mandinga, uma das muitas do território da Guiné. Entre eles está o Comissário Político que, mais uma vez através da privação de sentidos, opta por silenciar-se. Como observa Augel, surge aí uma outra alegoria da nação guineense, uma vez que a palavra, então silenciada, opõe-se à fluidez de sua fala no momento em que a personagem esteve envolvida com o movimento de libertação. Segundo a enunciação, o mutismo deliberado surgiu quando seus antigos alunos o procuraram para que este lhes mostrasse o país prometido, aquele em que haveria justiça, camaradagem e solidariedade que, contudo, até então não despontaram (Silá, p. 48-49). Sendo assim, a privação da visão, assim como a palavra interditada atuam como significantes da nação e da escrita com que Silá a narra.

Um pouco adiante, é apresentada uma metáfora do silenciamento através da personagem Yem-Yem, cujo espectro negativo aponta para os meandros da política nacional e o intenso jogo de interesses surgido no pós-guerra e que são evidenciados através da etimologia do nome da personagem que, de acordo com a enunciação, significa "carrasco" (Silá, p. 161), num "jogo de linguagem" a que Lyotard igualmente se refere em sua obra. É ainda através de uma passagem alusiva a Yem-Yem que surge mais uma metáfora sinestésica, neste caso, quando em meio a uma bebedeira a aguardente ingerida pela personagem se converte em água e faz com que sua farda se transforme num *bubu* africano (p. 166). Entretanto, a possibilidade de limpeza e de transformação é posta por terra quando a personagem é abatida por uma rajada de tiros. Esta metáfora gustativa é também inerente a Nham-Nham, cujo nome também aponta significativamente, através de uma onomatopéia, ao processo devoração desenfreada e voraz com que as "coisas da terra" vêm sendo exauridas e dilapidadas no pós-guerra, sobretudo por aquelas que lutaram contra o colonialismo empunhando a bandeira da igualdade de situações a vigorar no pós-independência.

Todas estas características individuais do sentido resultam na grande quantidade de lixo que a cada dia se avoluma na cidade, resultando numa outra alegorização, desta vez direcionada à degradação e desvirtuação moral (Augel, p. 321) que afetam sensivelmente o olfato da população. Contudo, o lixo possui expressivo valor metonímico na medida em que representa a riqueza que faz com que Amambarka, um dos novos governantes, tenha seu poder aumentado na razão direta do crescimento desenfreado de detritos pelas ruas da capital.

É, portanto, através dessas metáforas que Silá, tal qual a série de movimentos que caracterizaram a passagem de tempo entre os movimentos literários a que nos referimos, também realiza sua transgressão. Partindo do homem para a nação, este autor problematiza o presente de seu país ao criar personagens e situações insólitas na aparência, mas que, em última instância, descrevem a realidade guineense ao trazer à tona as diversas acepções da palavra *mistida*, visto que cada uma de suas personagens tem tarefas nem sempre convergentes a cumprir.

Como escritor consciente de seu papel e de sua letra em sua sociedade, Silá ainda sonha e repensa seu país. Assim, sua escrita adquire grande força motriz que a torna, como enuncia Jameson, um conceito mediador que cumpre a dupla agenda de

fornecer um princípio para a análise de textos da cultura e apresentar um modelo do paradigma ideológico geral do que seu país tem vivenciado.

Ainda que haja uma incompatibilidade a cada dia mais acentuada entre as possibilidades de figuração disponíveis para a expressão da cultura e a infra-estrutura organizacional da economia do capitalismo global, *Mistida* implica uma análise acurada da grande variedade de expressões da cultura que são, como num caleidoscópio, inerentes à Guiné-Bissau, articulando-se a novas concepções de espaço, numa tentativa de encontrar uma lógica subjacente.

Assim, em última instância, sua escrita revela que nossa vida social, na totalidade enunciada por Lukács, mostra-se cada vez mais irreconciliável com nossos modos de representação que, por sua vez, resultam na proliferação do estilhaçamento e da desconstrução. Contudo, invertendo o paradigma, os diversos fragmentos que compõem *Mistida* revelam-se também portadores de novos sentidos que se tornam perceptíveis quando o "todo" da obra se revela. Por isso, como enuncia Teresa Montenegro no prefácio do romance, "os anti-heróis e figuras da rua assumem a precariedade do quotidiano" (p. 11), dando voz aos mudos através de uma polifonia de gêneros narrativos que vão dos traços epopeicos ao insólito, apelando, por fim, à leitura ativa e criativa do interlocutor, o que faz com que Abdulai Silá acabe, assim, *safando* também sua própria *mistida*.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". *In*: *Notas de literatura.* São Paulo: Editora 34/Duas Cidades. 2002.

AUGEL, Moema. *A Nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau, INEP, 1998

_____. *O Desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismos na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

DUTRA, Robson. "O romance guineense e a redenção do presente". *In*: Anais do III Encontro Internacional de Professores de Literaturas Africanas, UFRJ-BN, 2007. (no prelo)

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capital tardio*. São Paulo, Ática, 2004.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

LUKÁCS, G. "O romance como epopéia burguesa". *In: Ad Hominem,* n.1. São Paulo, 1999.

_____. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

SILÁ, Abdulai. *Mistida*. Bissau, Ku Si Mon Editora, 1997.

VÁZQUEZ, José Santiago Fernández. *Reescritas postcoloniales del "Bildungsroman"*. Madrid: Verbum, 2003.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

Olhares que se (trans)cruzam em *O Último Voo do Flamingo*

Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Conselho Nacional
de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Palavras-chave: Mia Couto, Ética, Compreensão, Violência, Comunicação Interrompida
Resumo: Em *O último voo do flamingo*, Mia Couto traz para a cena literária o encontro e o convívio, forçados pelas explosões dos soldados da ONU estacionados em Moçambique, entre o italiano Massimo Risi e o tradutor de Tizangara. Em meio aos olhares e às falas das personagens, assistimos a um conturbado jogo de adequações éticas, nem sempre factíveis, que, no entanto, são formas de compreensão possível da violência e da intolerância.

> Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. [...] Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livro do corpo da vítima (Dito do tradutor de Tizangara. Couto, 2005: 9).

Quando nos debruçamos sobre quais valores buscamos para as possibilidades e para os sentidos/a compreensão a serem estabelecidos neste início de século, ainda nos apercebemos que queremos paz e felicidade. Porém, estamos em meio a uma paz com medo, fruto de um processo violento da passagem e da fixação do homem nos vários cantos do mundo. Percebemos, então, que não vivemos mais num mundo cuja ótica possa ser a dualista.

> A conjuntura atual nos exige uma atividade reflexiva, de sintonia fina, para distinguir os diversos sentidos de um mesmo valor, não apenas aqueles vindos de culturas e civilizações diferentes, mas os vários sentidos que um determinado valor adquire numa mesma sociedade, devido a interesses diversos (Cardoso, 2005: 80).

A tal "sintonia fina" exige, pois, o exercício da compreensão para a ressignificação dos valores, fugindo dos discursos vazios e fáceis de uma auto-ajuda que não conseguimos ter. Como buscar uma igualdade e uma liberdade, por exemplo, entre concepções culturais, religiosas e ideológicas diferentes? Precisamos pensar em "plural": se Rousseau falava no "contrato social", podemos, contemporaneamente, nos remete aos "contratos sociais", negociáveis e capazes da aplicação de políticas inclusivas de fato e não de dissimulações que omitem as facetas (perversas) de novas formas de colonialismo e de (des)mandos. Como chegar, então, a níveis toleráveis para a negociação e a fixação dos tais "contratos sociais"?

Nicolau Sevcenko, em *A corrida para o século XXI:* no loop da montanha russa (2007), propõe três movimentos rumo à ressignificação dos valores: 1) manter um certo (e difícil) distanciamento do ritmo alucinado das transformações do mundo contemporâneo, o que propicia o "discernimento crítico" diante do que vai passando por nós; 2) a recuperação do tempo histórico, do nosso tempo histórico, em face do

que estamos vendo e vivendo, numa percepção acurada de quem ganha e de quem perde com determinadas situações; 3) fazer uma prospecção do futuro "[...] a partir da crítica em perspectiva histórica, ponderando como a técnica pode ser posta a serviço de valores humanos (Sevcenko, 2007: 19).

Se quisermos detectar um eixo comum acerca das proposições supramencionadas, ele é a crítica. *Grosso modo*, pensamos a crítica como a capacidade humana de estabelecer juízos diante de situações, de ocorrências que pululam no mundo, tendo por base o conhecimento deste mundo e das coisas que o habitam, que o fazem mundo. Logo, seremos obrigados a pensar sobre nós-no-mundo e sobre nossa ação nele. E como encaminhar essa ação? Como observa o filósofo Roberto Romano, pela educação dos cinco sentidos na busca e na compreensão dos sinais e das informações aos quais temos acesso (*cf.* Romano, 2005: 9).

Dois dos cinco sentidos nos interessam sobremaneira nesta análise de *O último voo do flamingo*, de Mia Couto: o olhar e a fala. Para chegar a eles, teçamos algumas considerações de ordem geral sobre a obra em estudo.

Publicado pela Editorial Caminho em 2000, quando Moçambique completava 25 anos de independência, *O último voo do flamingo* foi lançado no Brasil em 2005. O texto traz para a cena literária uma Moçambique arrebatada e arrebentada pelos confrontos pré e pós-independência, onde se dá o encontro e o convívio – forçado pelas explosões enigmáticas dos capacetes azuis da ONU – entre Massimo Risi e o tradutor de Tizangara.

O italiano Risi traz consigo uma visão eurocêntrica e utilitarista das coisas do mundo, tentando satisfazer-se respondendo às buscas de seu tempo, de seu presente. Sua ambição maior e mais próxima é desvendar o mistério das mortes na vila de Tizangara e ascender a um cargo superior na ONU.

> [Risi] *O que eu quero é esclarecer a situação. E ouça: quero tudo gravado. Não quero blá-blá, estou cansado de folclore.*
> *– Mas os depoimentos são todos unânimes: os soldados explodem!*
> *– Explodem?Como é que explodem sem minas, sem granadas, sem explosivos? Não venha com conversa. Quero tudo gravado, aqui* (Couto, 2005: 30-31. Em itálico no original).

Por seu turno, o tradutor moçambicano, vítima (em menor escala) de uma "neurose" semelhante àquela que toma o Funes de Jorge Luis Borges, isto é, sendo capaz de arquivar o passado recente de sua gente, porém, não se esquecendo das memórias passadas de seu povo, sabe que é preciso ir além do que é dado pela "realidade presente", circunstancialmente posta pelas explosões dos capacetes azuis. E não sabe italiano:

> [O administrador] – *Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano?*
> *– Eu não.*
> *– Óptimo. Porque os italianos nunca falam italiano.*
> *– Mas, desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua?*
> *– Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se* (Couto, 2005: 19. Em itálico no original).

Por outro lado, tanto Risi quanto o tradutor são herdeiros de um mundo e estão/vivem em lugares marcados por demandas bélicas: o europeu pelas duas Guerras Mundiais e pela Guerra Fria, e o africano pelas guerras coloniais e as pós-coloniais.

Segundo Verunschk, "As noções de ética, civilidade e respeito se esfacelam diante de uma cultura que não apenas idolatra a morte, mas que a cultua especialmente com seus sacrifícios de sangue" (2008, p. 1). Em meio a um impulso civilizatório e cultural que parece humanamente violento, como a obra literária, neste caso, *O último voo do flamingo* dialoga com a ética?

Sobre a ética, Roberto Romano nos alerta:

> O problema da ética enquanto costume arraigado é dos mais graves dentre o que surgem no âmbito político. Não se muda uma forma de vida, por mais desastrosa que ela seja – quando antiga e aceita como 'natural' – de um só golpe. Um povo acostumado a determinadas leis ou a certas maneiras de comando no Estado, encara com desconfiança as inovações no campo dos saberes, dado que se habituou às fórmulas que integram, por assim dizer, a sua alma (2005: 12).

Considerando a proposição de Romano integrada ao texto de Mia Couto, o tradutor e o italiano encaram-se e percebem desconfiadamente o que cada um olha e como (re)apresenta o mundo nas suas falas.

Como esboçamos anteriormente, os sentidos do olhar e da fala nos interessam para examinar o diálogo e a inserção do texto literário em meio à ética do mundo contemporâneo. Inicialmente, "olhemos" os protagonistas de Mia Couto e como seus olhares olham e se olham. Risi e o tradutor (trans)cruzam-nos como espadas que se ferem. Eles se defrontam um com o outro, conhecendo apenas uma das múltiplas facetas do outro, que "[...] é o nada em relação ao tudo do eu" (FORTE, 2003, p. 7). Essa mirada é marcada pela ontologia do declínio e pela sustentação do pensamento mais forte: numa primeira visada, o declínio é representado pelo tradutor e por sua terra devastada, vivendo sob os "cuidados" da ONU; o mais forte, aparentemente, está em Risi e sua experiência civilizatória européia.

É assim que somos tentados a enxergar Risi no início de sua trajetória por Tizangara: ele é o herdeiro, ainda preso à idéia de uma herdade sólida, de uma percepção iluminista, geradora do racionalismo eurocêntrico que (ele acredita) pode lhe possibilitar responder a tudo e inserir-se no mundo como o mais forte. E o tradutor assim o olha:

> Eu seguia atrás, respeitosamente. No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas suas traseiras! Os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho (Couto, 2005: 35).

Ao longo de sua permanência em Moçambique, o italiano muda o seu modo de olhar: ele suplanta o vôo dos corpos dos soldados da ONU e o seu próprio interesse em alçar vôos maiores, com sua promoção, para olhar outras alturas ao seu redor, repletas de magia, de mistério, de memória, mesclando os vivos e os mortos. Tizangara é a vila onde "acontecimento era coisa que nunca sucedia", "só os factos sobrenaturais". Desde o início da investigação, quando a prostituta Ana Deusqueira foi chamada para "reconhecer" o órgão ou organismo que jazia em meio ao caminho, até o conhecimento de Temporina, a velha-moça, Risi sente-se incomodado: de Ana ouviu a verdade ("*Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?*" – Couto, 2005: 32. Em itálico no original); em Temporina viveu em "flagrante de amor", "juvenescendo-se", para, na sequência

dos encontros entre ambos, ver-se às voltas com mais uma história que não podia constar de seu relatório. Seu primeiro encontro com Temporina já lhe trouxe o desejo, a apreensão e a não compreensão de sua sexualidade aguçada

> O italiano logo se arrepiou. Porque ela o olhava com encanto tal que até magoava. Mesmo eu [o tradutor], que languçava a cena de longe, me arregacei. Os olhos da velha continham frescuras e salivas de um beijo prometido. A mulher, toda ela, cheirava a glândula. Podia uma velha com tamanha idade inspirar desejos num homem em plenas faculdades? Massimo Risi se apressou a sair (Couto, 2005: 39).

E a relação do italiano com o tradutor? A princípio, Risi, ao ser apresentado ao tradutor, diz: "*Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é esse mundo daqui*" (Couto, 2005: 40. Em itálico no original). O primeiro sentido aguçado pelo italiano foi o olhar: olhar o que restou dos capacetes azuis, olhar Temporina, olhar o tradutor. Seu olhar passa a ser cada vez mais guiado pela não compreensão daquele mundo, o que, a um só tempo, o despersonaliza como europeu e o coloca em dúvida sobre as restrições criadas por sua visão etnocêntrica e racionalista. O olhar anuncia o processo de desintegração do europeu Massimo Risi, num crescendo de ressignificações. Ele passa a ser capaz de atravessar um campo minado graças aos ensinamentos de Temporina:

> – [Temporina] *Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei.*
> Massimo demorou-se. Mas depois – seria crença? – ele começou a caminhar. Vagaroso, todo o corpo era um calcanhar, o pé e o ante-pé, passo sem pegada. E perante nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas (Couto, 2005: 200. Em itálico no original).

A seu tempo, o tradutor está em sua casa, imerso num lugar onde tudo o que acontece espanta Risi. Como já vimos, o moçambicano não traduz nada para o italiano (aqui, entenda-se a expressão, o verbo traduzir no seu sentido restrito de transposição interlinguística); ele lhe conta histórias, assim como os outros habitantes de Tizangara, entre eles, a mãe do tradutor, contadora do caso dos flamingos que empurram o sol para o outro lado do mundo: "*Ela* [a mãe] *então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas*" (Couto, 2005: 188. Em itálico no original).

A comunicação entre os protagonistas está interrompida desde o início de seu encontro em África: o universo de Tizangara, alegoria de Moçambique, viveu, no século XX, pelo menos duas décadas de guerras fraticidas que ceifaram a vida de milhões de pessoas. Como dizer a barbárie e o horror desses confrontos e como eles reverberam na Tizangara visitada por Risi? Para Bernardo Carvalho,

> [...] a interrupção da comunicação, o desencontro [...], ainda que insignificantes em relação à dimensão real e coletiva da catástrofe, [são os meios aproximativos] que costumam ser usados na tentativa de estabelecer uma comunicação sensível com o espectador, [o leitor], uma compreensão dramática possível, uma transmissão do sentimento do horror (2000: 237-238).

Somente por aproximações, e daí a razão da tradução do tradutor e dos demais habitantes de Tizangara não ser interlinguística, pode se trazer a Massimo

Risi (e ao leitor) a compreensão de que toda percepção de totalidade é generalizável e banalizável, fazendo com que o sentido e o sentimento de horror se esvaziem, prevalecendo sensações como a impotência, a inoperância e o consentimento. Risi pergunta ao pai do tradutor:

> *– Então, senhor Sulplício: vai ou não vai explicar a razão dos desaparecimentos dos meus homens?*
> *– Não sou eu que irei falar. Quem vai falar é este lugar.*
> *– O lugar?*
> *– Sim, este mesmo lugar. É por isso que viemos aqui, senão eu já tinha falado lá vila* (Couto, 2005: 214. Em itálico no original).

A representação alegórica e aproximativa feita por Mia Couto em *O último voo do flamingo* "[...] se encarrega de reatar a comunicação – no caso, por intermédio de um terceiro, [o leitor], que assiste e se pode reconhecer na situação" (Carvalho, 2000: 239).

> Vendo que solução [para as terras de África] não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. Até lá gente, bichos, plantas, rios e montes permaneceriam engolidos pelas funduras. Se converteriam não em espíritos ou fantasmas, pois essas são criaturas que ocorrem depois da morte. E aqueles não haviam morrido. Transmutaram-se em não-seres, sombras à espera das respectivas pessoas (Couto, 2005: 216-217).

Não somente o leitor passa a compreender: Risi se vê tomado (ainda que inconscientemente) de compreensão, processo contínuo e interminável, que lhe impregna o olhar e a fala e o faz (trans)cruzar esses sentidos, transpondo paulatinamente as barreiras entre ele e o outro. Ele passa a ver o que lhe conta o tradutor de Tizangara:

> Pássaros nenhuns não havia. Tudo em liso silêncio. Mas meu pai, só ele escutava o rouco grasnar dos flamingos. Dívida que ele tinha com as aves pernaltas. Os pescadores chamam-lhes os 'salva-vidas'. No meio da noite, em plena tempestade, quando se perde noção da terra, é a presença e a voz dos flamingos que orienta os pescadores perdidos (Couto, 2005: 132).

E o relatório a ser apresentado aos seus superiores? Esta ainda é uma preocupação do italiano, prontamente respondida pelo pai do tradutor:

> *– O meu relatório. O que vou escrever, como vou explicar?*
> *– Deixe disso, meu amigo. Veja eu: como me fazem falta meus ossos. Foram-se, nunca mais hei-de ter direitura. E, no entanto, não choro* (Couto, 2005: 217. Em itálico no original).

Alegoricamente, o que se propõe em *O último voo do flamingo* é a convivência entre os vários grupos em contacto, sejam eles étnicos, religiosos, políticos, ou culturais. Afinal, para defender o que nos torna seres humanos distintos não é neces-

sário que suprimamos ou destruamos o outro. Porém, isso exigiria um nível de tolerância para o qual nem nós, nem os Estados contemporâneos estamos preparados para ter (ainda).

Referências bibliográficas

CARDOSO, Clodoaldo Meneguelho (2005). Paz: conceito tão vendido quanto abstrato. In: *Realidade ou utopia:* questões de educação. São Paulo: Lazuli; SESC São Paulo. p. 79-84. (Coleção e)

CARVALHO, Bernardo (2000). A comunicação interrompida: Estão apenas ensaiando. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta.

COUTO, Mia (2005). *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras.

FORTE, Bruno (2003). *À escuta do outro. Filosofia e revelação*. Tradução Mário José Zambiasi. São Paulo: Paulinas.

ROMANO, Roberto (2005). A educação dos cinco sentidos no século XXI. In: *Realidade ou utopia:* questões de educação. São Paulo: Lazuli; SESC São Paulo. p. 9-16. (Coleção e)

SEVCENKO, Nicolau (2007). *A corrida para o século XXI:* no loop da montanha russa. 9ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras. (Coleção Virando Séculos; 7)

VERUNSCHK, Micheliny. Os exterminadores do futuro e a arte. Disponível em: www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=229. Acesso: 7 fev. 2008.

A poesia de Herberto Helder: gramática e idioma

Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Palavras-chave: Herberto Helder, Poesia Portuguesa Contemporânea, Crítica Literária, Literatura Portuguesa, alterização
Resumo: Há críticos que identificam na poesia de Herberto Helder a expressão de uma subjetividade lírica forte, complexa e problemática, elemento que constituiria a preocupação central de vários poetas contemporâneos.
Neste ensaio pretende-se discutir em que medida a poética de Herberto Helder constrói-se no interior de um duplo movimento: de um lado, a exposição desta subjetividade forte e por outro, a tendência radical que tem o sujeito de converter-se em objeto, de tornar-se coisa até praticamente a indistinção.

Certas vertentes da poesia contemporânea evidenciam uma constante tendência do sujeito lírico a buscar converter-se em objeto, a pretender tornar-se coisa até praticamente a indistinção. É bem possível que essa propensão tenha se plasmado no interior de uma conhecida "instabilidade multiforme das figurações autorais" (GUSMÃO: 1998) que ao longo da modernidade vem se firmando de maneira cada vez mais nítida e radical. Em conseqüência, o "afastamento do autor" pode ser visto tanto como "fato histórico" quanto como "condição do moderno" (GUSMÃO: 1998).

Em se tratando de Literatura Portuguesa, na sequência da obra paradigmática de Fernando Pessoa, diversos poetas, no decorrer do século XX, se empenharam em disseminar o processo de estranhamento e alterização posto em movimento pelo autor de "Tabacaria".

O poeta de que trata este texto, Herberto Helder, tem sua obra comumente associada à exposição de uma subjetividade lírica complexa e problemática, na qual estaria alicerçada parte significativa da poesia atualmente produzida em Portugal.

Para refletir sobre os processos de dessubjetivação na poesia portuguesa contemporânea e, em especial, na poesia de Herberto Helder, faz-se necessário recorrer aos fundamentos da lírica moderna em suas inúmeras configurações. Hugo Friedrich, autor de um dos mais notáveis livros sobre a lírica européia moderna, vê a despersonalização como o elemento constituinte da poesia moderna e em Charles Baudelaire o iniciador deste processo, por o poeta pretender abrigar-se em um eu que prescinde da encenação da expressão da vivência pessoal, individualista.

O crítico suíço entende a despersonalização como a exigência de que o poeta "não se entregue à embriaguez do coração", que ele não se perca no círculo "estreito" do eu, com suas emoções, sentimentos, sensações, enfim, seus estados de alma. A tarefa do poeta é a construção sistemática de uma arquitetura da língua, daí o ato poético ser concebido como produto de uma imaginação racionalizada, guiada pelo intelecto.

Por seu turno, Leyla Perrone-Moisés identifica no poeta de *Flores do mal* o pilar constituinte da modernidade. Nesta era, a poesia não pretende mais a primazia entre os discursos: assume-se como linguagem à parte, não comunicativa, hermética. Passando a "a ter um valor em si mesma, torna-se núcleo irradiador de sentidos infini-

tos, desafiando o leitor a dar prosseguimento ao ato criativo" (PERRONE-MOISÉS, 2000: 27).

Posteriormente, Arthur Rimbaud amplifica os procedimentos adotados por Baudelaire e assume a busca por uma "poesia desumanizada", que, não se dirigindo a um alguém em especial, monologa, procurando atrair quem a escute. O poeta, criador de um novo lirismo que ganha força por ser anti-expressivo e despersonalizado, "parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu" (FRIEDRICH, 1978: 70). É também nesse sentido que em Rimbaud, o pensamento fala por si mesmo: "Assisto ao desabrochar do meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto (...) É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim". (RIMBAUD, citado por FRIEDRICH, 1978: 62). Nessa perspectiva, o procedimento de "desumanização" teria como conseqüência a corrosão do triângulo autor-leitor-obra e operaria a separação entre obra e as outras duas referências "humanas". Trata-se de uma poesia que cria um "acontecimento sem eu", em que a linguagem não é mais comunicação, mas pura exteriorização de si mesma. Por sua vez, o sujeito é sempre um "ele", projetado num fora. No que concerne ao leitor, este não deve preocupar-se em decifrar o poema, pelo contrário, deve conviver com o enigmático, o obscuro e a partir daí construir sentidos para o poema.

Ao lado de Rimbaud, Stéphane Mallarmé opera o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão e almeja alcançar o afastamento extremo daquilo que se pode denominar "vida natural". De acordo com esta perspectiva, a lírica moderna rege-se pela noção de exclusão: ela pressupõe o afastamento não só da pessoa particular, mas também da humanidade em geral. Particularmente o caminho percorrido por Mallarmé conduz do sujeito poético a uma neutralidade supra-pessoal, a uma "desconcretização do real". Trata-se de uma idéia de lírica que pressupõe a elaboração precisa das palavras, a fim de que se tornem uma "voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor" (citado por FRIEDRICH, 1978:111). Parece estar dado aqui o passo decisivo para o que posteriormente Roland Barthes denominará de "morte do autor".

A idéia de "desrealização" aparece em Mallarmé como conseqüência de uma insuficiência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem. Ao poeta cabe buscar uma poesia em que a própria linguagem torne presente o Nada, já que este pode realizar-se mediante um suposto aniquilamento do real. Para esse poeta, a maior força da linguagem é a poesia. Por poesia entenda-se aquilo que é capaz de promover um aniquilamento do objeto concreto, completando este pensamento com o outro de que tal aniquilamento acontece porque o objeto deve tornar-se na palavra "idéia pura", essência. Mas esta "idéia" não pode existir em lugar algum a não ser na palavra poética, que é obra de linguagem: o que nela acontece não pode ocorrer em nenhum mundo real.

É nesse sentido que a lírica de Mallarmé repele o leitor e se recusa a ser "humana". O poeta está só com sua linguagem. Sua poesia torna-se um dizer que tem evidência em si mesmo e assinala o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo. À linguagem, é conferido um caráter impessoal, uma espécie de existência independente e absoluta. Ela não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: "ela se fala e se escreve" (BLANCHOT, 1997: 47). Eis a condição de sua autoridade.

Se há algo que pode articular o pensamento de Mallarmé com o de Baudelaire e o de Rimbaud é o fato de organizarem-se em torno de uma cisão: aquela pressuposta entre a linguagem e a idealidade, entre o querer e o poder, entre a aspiração e a meta.

Contudo, a contribuição dada à poesia pelos chamados processos de "desumanização" reside no fato de que, naquela, o "homem" pode subsistir como linguagem criativa, inventiva. Pela via do poético, pode conceder a si mesmo um poder absoluto, ilimitado, já que "aniquila sua naturalidade própria, se exila do mundo, exila também este, para satisfazer sua liberdade própria*"* (FRIEDRICH, 1978: 173).

Herberto Helder: o mundo como gramática e idioma

Em 1909, no "Manifesto Futurista", Marinetti postula uma concepção do "humano" como algo absolutamente trivial, privado de importância ou significação transcendente: "O sofrimento de um homem não é para nós mais interessante que o sofrimento de uma lâmpada atingida pelo curto-circuito" (MARINETTI citado por FRIEDRICH, 1978:171). Concebe-se a "desumanização" como algo que seria capaz de pôr em questão o humano, isto é, aquilo que seria próprio do homem. Inscrevendo-se na tradição de uma "poesia desumanizada", Herberto Helder é o arquiteto de uma poética que parte de um eu que pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos, todos os povos.

Às muitas variantes da desumanização pertence também uma lírica que enfatiza, de modo hiperbólico, as coisas. Os assuntos da poesia de Herberto Helder são, muitas vezes, flores, casas, pedras, astros, cometas. Estas coisas inscrevem-se em uma atmosfera tão singular que é como se existissem em uma espécie de "irrealidade sobrenatural", para usar expressão de Hugo Friedrich. Nesse universo, o eu que os acolhe parece descarnado, mero suporte de linguagem.

Desdobrando-se, a noção de desumanização em Herberto Helder, comporta duas facetas bem distintas: a do anonimato e a da metamorfose. No poema que é o pórtico da obra de Herberto Helder, "Prefácio", há um "alguém" vagamente indicado por algumas ações: "alguém trouxera cavalos / alguém viera do mar / alguém lera livros, poemas, profecias, mandamentos, inspirações" (HELDER, 2004:10). Desse alguém nada se sabe, nem mesmo se o alguém do primeiro verso e o do último verso são idênticos.

No poema VI, do livro *Lugar ,* nenhum "eu" fala. Fala apenas a linguagem. Observe-se:

É a colina na colina, colina
Das colinas frias.
Colina devagar por ela acima, brotando
Sobre a raiz da colina. Oh fria raiz deitada
Na pedra sinistra fria da raiz
Da colina. Na húmida
Treva pedra vazia, na alegria
Abstracta dos fogos, das águas oh sombrias.
Colina profunda, colina de
Colina muda. Mexendo nos fogos,
Nas águas extremas vazias, nas massas
Nocturnas unas – respirando.
Batendo os leves pelos nas gotas frias
Das águas,
E as pesadas estrelas nas veias sombrias.

Colina acocorada na raiz ríspida
Da colina, feroz por ela abaixo, ladeada
Pelas paredes direitas da melancolia. Depois para cima, colina
Das colinas amargas estremes.
De alegria para cima, na audácia das brutas
Assimetrias. Colina de pé
Sobre as visões, as culpas,
Os crimes – batendo os pés unidos na boca
Aberta das mães sinistras e vazias. Colina
Na colina nas colinas das ilusões
Quentes, duras, puras, sombrias. Colina
Em baixo e para cima.
E a colina em cima com árvores redondas,
Vivas, rápidas e oh frias.
Arvorezinhas da colina, vazias.
(Helder, 2004: 177-178).

Por outro lado, a metamorfose, pensada como "combinatórias do heterogêneo" (LOPES, 2003:47) é um dos principais movimentos da poesia de Herberto Helder. Dramatiza-se, pela via do poético, uma tentativa de dar a ver, de tornar visível o processo de transformação das coisas, constituído por "brutas assimetrias". Esse é o modo pelo qual a sua poesia desrealiza-se, desumaniza-se. No poema acima, as coisas transfiguram-se, transfundem-se: a colina tem pelos, sente, possui uma natureza plural, nem inteiramente inorgânica, nem completamente orgânica.

Outro exemplo, agora de *Cobra:*
A força do medo verga a constelação do sexo.
Pelos canais nocturnos entra o mel, sai
O veneno branco.
O sono estrangula as chamas da cabeça nos veios atados.
As costas crepitam numa linha lunar
De clarabóias. Rutila
A flor do alimento, talhada: o ânus.
E brilha, rebrilha, uma luva puxada pelo avesso,
O corpo
Puxado pelo avesso
Com as estrelas desfechadas.
As casas ateiam-se.
(HELDER, 2004: 308)

O espelho é uma chama cortada, um astro.
E há uma criança perpétua, por dentro, quando se vive em recintos
Cheios de ar alumiado. De fora, arremessam-se
Às janelas
As ressacas vivas dos parques. Ela toca o nó
Do espelho de onde salta
Uma braçada de luz. Cada lenço que ata,
A própria seda do lenço
O desata. E o rosto que jorra do espelho
Volta aos centros
Arteriais.
(HELDER, 2004: 317)

A radicalização deste processo de despersonalização parece culminar na concepção do mundo como algo proveniente de uma natureza mista, assimétrica, sempre pronta a se transformar em outra coisa. Em Herberto Helder, a metamorfose é constituinte da natureza das coisas. Seu último livro publicado até então, *Do mundo,* dramatiza a gênese ou a cosmogonia de um universo cujo principal processo constitutivo são as misturas impuras, as assimetrias, as metamorfoses "monstruosas". Trata-se de um universo pensado como "somatória de massas de objetos ímpares", produto de uma matéria autônoma, pensante. Nesse sentido, é que se pode falar da "natureza entrançada" das coisas: o vegetal, o animal e o humano se misturam e se transformam, em um processo contínuo. Possui tal peculiaridade esse processo que se pode falar que Herberto Helder põe em movimento um "idioma da metamorfose", onde tudo é potência de outra coisa. Assim são " as constelações ao alto zoológicas arquejando, brutais/animais vivos" (HELDER, 2004: 545) ou o "Ríspido, zoológico, /olho de constelação vendo o quê na rapina celeste?" (HELDER, 2004: 532). As misturas assimétricas, sejam elas do orgânico com o inorgânico, do animal com o vegetal, do sideral com o botânico são um dos procedimentos recorrentes nesta poesia. Veja-se o poema:

> Se se pudesse, se um inseto exímio pudesse,
> Com o seu nome do princípio,
> Entrar numa turquesa, monstruosa pela amplitude
> Da cor e do exemplo,
> Se até ao coração da pedra e dele mesmo
> Devorasse a matéria exaltada,
> Por si e por ela e pelo nome primeiro ficaria
> Vivo: profundamente
> Num único nó de corpo,
> E brilharia até se consumir
> De si, todo – e a terra, suportaria
> Ela o poema disso?
> (HELDER, 2004: 552)

A fusão, culminância da metamorfose, é aqui concebida como um "único nó de corpo", figura que sintetiza o procedimento da metamorfose tal como pensada pela visão extraordinária, imanente de Herberto Helder. O último livro do poeta pode muito bem ser visto como o ponto alto de realização dessa poética que constrói e organiza misturas heteróclitas. É nesse sentido que se pode dizer que Herberto Helder cria, através da sua poesia, uma gramática do mundo e, no interior dessa gramática, constrói um idioma, uma propriedade particular, uma singularidade.

Visto sob outro ângulo, toda a poesia de Herberto Helder também pode ser pensada como um lento trabalho de escrita, no qual o mundo transmuda-se em oficina do poeta. Oficina rigorosa, que acaba por realizar outro tipo de metamorfose: a do poeta no poema, "a fusão dos dedos na matéria nascente" (HELDER, 2004, p. 540). Se, nessa oficina, o elemento que reúne as coisas é o desequilíbrio, a assimetria, a desordem "as coisas juntam-se/em desequilíbrio/ no grande buraco luminoso para cima" (HELDER, 2004: 558), é o próprio poema que as aglutina já que é, em Herberto Helder, matéria autônoma. Essa perspectiva autotélica do poema é corroborada pelos versos finais de *Do mundo,* nos quais o poeta acaba por ser devorado pelo poema. No interior desse mesmo movimento, que anuncia um "batismo primeiro e último", "o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos"

(HELDER, 2004: 561). Nesta poesia, importa que o poeta saia de cena para fazer brilhar o poema, o idioma[1].

Silvina Rodrigues Lopes, uma das mais argutas e sensíveis leitoras-críticas de Herberto, assinala essa condição de apagamento da voz do autor, ao cunhar a expressão "escrita da mão esquerda, demoníaca", para se referir ao trabalho poético contido em *Ou o poema contínuo*. Graças a esta escrita, "aquele que escreve, canhestro" (LOPES, 2003: 19), perde qualquer identidade; a sua voz é a voz do poema e o seu nome o nome do poema. (...) Não há outro protagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, escrita de uma vida na sua inacessibilidade"(LOPES, 2003: 19).

Por outro lado e conforme muito bem assinalou outro importante leitor da poesia de Herberto, o também poeta e crítico Joaquim Manuel de Magalhães, o comportamento da escrita de Herberto Helder pressupõe a entrada nos domínios da densidade reflexiva, filosófica e retórica da linguagem: "estamos, depois de ler um poeta assim, diante de um fato consumado: a poesia não necessita de teoria. Ela tem a capacidade intrínseca de pensar a si mesma" (MAGALHÃES, 1999: 144). Aproximar-se dessa linguagem, pensá-la pela via de seus dispositivos poéticos e acessá-la considerando-a na sua singularidade irredutível, eis a tarefa possível da leitura de poesia.

Bibliografia (Ativa e Passiva)

BARRENTO, João (1996). *A palavra transversal* – literatura e idéias no século XX. Lisboa: Cotovia.

BLANCHOT, Maurice (1997). "O mito de Mallarmé". In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.

COELHO, Eduardo Prado (1997). " Herberto Helder: a não-separabilidade". In: *O cálculo das sombras*. Porto: Asa.

_____ (1997). "Como falar de Herberto Helder". In: *O cálculo das sombras*. Porto: Asa.

_____ (1997). "Questão de tacto". In: *O cálculo das sombras*. Porto: Asa.

DAL FARRA, Maria Lúcia (1986). *A alquimia da linguagem*: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder. Lisboa: IN/CM.

DÉCIO, João (2002). *Poesia e arte poética em Herberto Helder*. Blumenau: EdiFURB.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix (1997). "Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível". In: *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.

DIOGO, Américo António Lindeza (2001). *Herberto Helder* – texto, metáfora, metáfora do texto. Coimbra: Ângelus Novus.

FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marisa M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades.

GUIMARÃES, Fernando (1989). *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade.* Lisboa: Caminho.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? Httpp://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista /4 sem. 18html. Acessível em 17/12/2008.

HELDER, Herberto (2004). *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

[1] No caso de Herberto, essa idéia da autonomia do poema em relação ao poeta está exemplarmente desenvolvida em um artigo de Clara Riso no qual se pode ler: " O texto sai do organismo pela "língua / ou (por) outro órgão de amor" para dizer o que "o braço não podia" e, uma vez proferido, autonomiza-se para ir construir uma realidade. E é nessa realidade que passa a ter lugar o poeta, apenas depois de o poema actuar e só assim permitir que ele, poeta, exista, porque afinal só poderia haver poeta depois de haver poema, tal como a mãe, figura recorrente em Herberto, que só o é após o nascimento do filho" (RISO, http//www.eventos.uevora.pt), acessível em 21/02/2007.

LOPES, Silvina Rodrigues (2003). *A inocência do devir* – ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Vendaval.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel de (1999). *Rima pobre* – poesia portuguesa de agora. Lisboa: Presença.

_____ (1981). *Os dois crepúsculos* – sobre poesia portuguesa actual e outras crônicas. Lisboa: A Regra do Jogo.

MARINHO, Maria de Fátima (1982). *Herberto Helder* – a obra e o homem. Lisboa: Arcádia.

MARTELO, Rosa Maria (2004). *Em parte incerta* – estudos da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000). "A inútil poesia de Mallarmé". In: *Inútil poesia.* São Paulo: Companhia das Letras.

RISO, Clara. "Herberto Helder e Luiza Neto Jorge: movimentos alternados a duas mãos". Acessível em http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume1. (21/02/2007).

RUBIM, Gustavo (2004). *Arte de sublinhar*. Coimbra: Ângelus Novus.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2004). *A poesia de Herberto Helder* – Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SILVESTRE, Oswaldo Manuel e SERRA, Pedro (2003). *Século de ouro* – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga/Coimbra/Lisboa: Ângelus Novus/Cotovia.

Viagens da literatura – Construção do sujeito e do texto na literatura portuguesa contemporânea, sob visão de José Saramago

Vanessa Cardozo Brandão
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Palavras-chave: intertextualidade, dialogismo, José Saramago, literatura de viagem
Resumo: Este trabalho é resultado parcial da pesquisa de doutorado. Nesse artigo, busca-se perceber como o texto de José Saramago, ao mesmo tempo em que reafirma a força dos discursos preexistentes ao apropriar-se deles, os desconstrói e rearranja, criando novas significações. Percebendo a relação entre o texto de Saramago e seu diálogo com outros textos, procura-se refletir ainda sobre o projeto de literatura empenhado pelo autor. Para tanto, foram escolhidos para a análise texto de variados gêneros e momentos da escrita do autor: tomando como base um romance germinal da produção de Saramago (*Manual de Pintura e Caligrafia)* e o mais recente romance do autor (*As Intermitências da Morte),* a análise se complementará com outros gêneros na escrita do autor – um livro de crônicas (*A bagagem do viajante*) e um livro de viagem (*Viagem a Portugal*).

1. Intertexto literário e dialogismo

Toda viagem tem um ponto de partida. José Saramago começou a escrita de romances em 1947 (*Terra do Pecado*), mas apenas em 1977 ele retoma o gênero e inicia a fase de produção neste que será seu espaço de escrita por excelência. Inaugurando essa fase, o escritor lança *Manual de Pintura e Caligrafia.* Desde a partida, a **intertextualidade** é uma estratégia fundamental, que no *Manual* se apresenta com o projeto de uma escrita elaborada por um pintor que decide usar a tinta de outra forma: no desenho das letras. Na descoberta da caligrafia, o narrador coloca o texto como projeto em construção. A escrita surge, então, como um caminho que se abre aos poucos:

> ... e estas folhas de papel são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (SARAMAGO, MPC[1], p. 12)

Escrita como tentativa, projeto empreendido por um narrador-pintor que assume nova condição: a de escritor. Esse desdobramento de papéis do narrador – pintor que escreve, personagem que participa e narra a ação -, sinaliza para a duplicidade característica do jogo intertextual, segundo a perspectiva de Bakhtin. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a ambivalência do jogo narrativo encena-se desde a temática – um personagem pintor transformado em escritor/narrador – até a estrutura narrativa – entrecortada por flashes biográficos do autor empírico José Saramago e narrativas de viagem, e, em especial, pelo intertexto com pinturas famosas. Este

[1] Neste trabalho, as obras analisadas aparecem referenciadas por abreviaturas, para facilitar a referência ao longo do texto. MPC: Manual de Pintura e Caligrafia. IM: As Intermitências da Morte. VP: Viagem a Portugal. ABV: A Bagagem do Viajante. OCID: O Conto da Ilha Desconhecida.

intertexto acontece de duas formas: na primeira, visível ao olhar do leitor, o texto com freqüência alude e descreve pinturas como referência: quadros de Manet, Giorgione, Delvaux, Goya, entre muitos outros.

No entanto, a referência não se restringe à citação dos quadros e pintores, sobretudo se constrói na forma de narrar. Essa escrita procura construir para o leitor a cena de forma a ser vista: narrando o espaço, a distribuição dos objetos nele, o texto se constrói de forma a provocar sensação de se estar a observar um quadro enquanto se lê. Como a pintura na tela, o risco da escrita desenha na forma a referência intertextual.

Aproximando algumas pinturas ao texto do Conde de Lautréamont (*Os cantos de Maldoror*, redescobertos no surrealismo por Andre Breton), abre-se espaço para que o intertexto ultrapasse a esfera da referência e entre na maneira de construção da narrativa. A própria forma de escrever dos contos de Lautréamont será estilizada no intertexto montado na estratégia autoral:

> Ouvia a secretária Olga na casa de banho, provavelmente maquilhando-se, e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, arrastada pelo peso da máquina de costura, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, enquanto o guarda-chuva fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros pendurados na parede da escada noutra espiral, enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável. Acordei do sonho e vi a secretária Olga à porta do quarto, pronta a sair. (...) e depois ouvi-lhe os saltos batendo nos degraus como a agulha de uma máquina de costura. (SARAMAGO, MPC, p. 66)

A cena é contada de forma a ser aproximada do estilo de escrita dos contos de Lautréamont: a referência ao sonho, ao absurdo que se torna possível na lógica do sonho. A conexão arbitrária de signos - o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação -, é utilizada como estilo pelo narrador H., que re-situa os signos no **contexto** da narrativa, mas preserva o efeito de estranheza, do ajuntamento barroco das figuras do texto original. Entretanto, no texto de Saramago, a espiral da escada de H. é o labirinto onde convergem máquina de costura, guarda-chuva, e o corpo do próprio narrador, nu, sentindo-se entregue à dissecação.

Importante observar como a estrutura ambivalente do texto da Lautréamont é retomada por Saramago. Como Kristeva já havia assinalado, "os *Chants de Maldoror* e as *Poiésis* são um diálogo constante com o *corpus* literário precedente, uma contestação perpétua da escritura precedente" (1975, p. 67). Assim também o autor português parece adotar esse modelo, de estrutura ambivalente, para assinalar a inserção de seu texto na história (estabelecendo relações com a herança histórica e cultural de textos anteriores), e da história no seu texto. "Verifica-se, deste modo, serem o diálogo e a ambivalência o único procedimento que permite ao escritor entrar na história, confessando uma moral ambivalente, a da negação como afirmação" (KRISTEVA, 1975, p. 68). Na apropriação da forma do texto de Lautréamont, Saramago assinala uma proximidade, ao mesmo tempo em que marca sua distância em relação ao texto primeiro: é esse o sentido da ambivalência de Bakhtin.

Essa reprodução do estilo de escrita, que assinala no texto as relações com a herança e uma filiação estética (não por acaso muitos pintores do barroco e surrealismo são citados em *Manual de Pintura e Caligrafia*), é uma das formas de intertexto trabalhada por Saramago.

Outras formas ainda são utilizadas em sua escrita para produzir um texto em eco com modelos artísticos. Utilizando variadas formas intertextuais, o autor modelo

aponta não meramente as suas filiações estéticas como ainda para a revisão crítica de textos que desconstrói. Ao fazê-lo, o autor parece instalar um mecanismo que corta a linearidade na esfera da produção do texto, e também da leitura.

A intertextualidade opera, então, na abertura de possibilidades de interpretação do texto. Como fragmento que se insere na ordem narrativa, o intertexto chama o texto original e sinaliza para a escrita como consulta à enciclopédia do autor. Em *As Intermitências da Morte*, a alusão a outros textos literários aparece desta forma, como pedra no caminho do leitor:

> ... multidões de pais, avós, bisavós, trisavôs, tetravós, pentavós, hexavós, e pos aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás da outra, como folhas que das árvores se desprendem e vão tombar sobre as folhas dos outonos pretéritos, mais où sont les neiges d´antan, do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo... (SARAMAGO, IM, p. 32)

Com a inserção do refrão famoso de François Villon, de *Ballade des Dames du Temps Jadis*, é toda a reflexão sobre a condição da existência humana – central na temática medieval do *ubi sunt* – que se coloca espelhada no texto de Saramago. As damas dos tempos idos são as mortas míticas, de tempos passados, mas que continuam a influenciar o presente. Na poesia de Villon, o refrão opera como índice de uma nostalgia da época medieval, a melancolia do tempo passado e original, colocada na questão "onde estão as neves de outrora", que pode ser lida ainda como "onde estão os que vieram antes de nós". Enxertado no texto de Saramago, o refrão traz as damas dos tempos idos agora associadas a "multidões de pais, avós, bisavós, tetravôs, pentavós... ad infinitum" que passariam a não mais morrer, com a greve da morte.

Permanecendo vivas, estas multidões jamais seriam "os que vieram antes de nós". O fim da morte significaria o fim da interrogação de Villon, sobre o passado mítico. Assim, a narrativa sobre os "improváveis acontecimentos" da greve da morte, tornada verossímil dentro do romance de Saramago, acabaria com toda interrogação sobre vida e morte, origem e fim. Operando esse corte no tempo cíclico, o autor modelo insere estrategicamente uma reflexão sobre a necessidade da morte: sem ela, não haveria sentido no refrão da *Ballade des Dames du Temps Jadis*. Sem a morte, não há questão existencial: desaparece o *ubi sunt*, e com ele toda nostalgia de origem e angústia do passado. Sem a morte, o autor modelo mostra o desaparecimento do sentido de muitos discursos, como o religioso, o filosófico.

Esvaindo de sentido o texto original, o texto de Saramago, no entanto, não deseja apenas "discordar" da nostalgia do passado. Ao mesmo tempo em que essa nostalgia perde o sentido em *As Intermitências da Morte*, ironicamente, o autor modelo apresenta a alternativa da vida eterna não como uma maravilha, mas como uma nova tragédia. Por isso, as multidões de antepassados se apresentam como "formigueiro interminável" levando a vida a "perder os dentes e o cabelo", sem poderem contar com a possível beleza da morte: de um dia serem lembrados como "os que vieram antes de nós", objeto nostálgico do poeta francês.

Como se nota, a relação com o texto do outro nas narrativas de Saramago é dupla. Não apenas admiração e pura cópia do sentido original, mas deslocamento e recontextualização. Esse exercício aparece ainda no intertexto com um texto fundamental da literatura portuguesa – *Os Lusíadas,* de Camões:

> ... mas os factos são factos, e ainda que repetindo a palavra magoada do Adamastor, oh, que não sei de nojo como o conte, deixaremos aqui a compungida notícia do ardil de que a máphia se serviu para obviar a uma dificuldade para a qual, segundo todas as aparências, não se via nenhuma saída. Antes de prosseguirmos convirá esclarecer que o termo nojo, posto pelo épico na boca do infeliz gigante, significava então, e só, tristeza profunda, pena, desgosto, mas, de há tempos a esta parte, o vulgar da gente considerou, e muito bem, que se estava a perder ali uma estupenda palavra para expressar sentimentos como sejam a repulsa, a repugnância, o asco, os quais, como qualquer pessoa reconhecerá, nada têm a ver com os enunciados acima. Com as palavras, todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas. (SARAMAGO, IM, p. 65)

Alertando para a "repetição" da palavra de Adamastor, ironicamente, o narrador comenta a própria escolha. Esclarece ao leitor modelo que o termo "nojo", no texto de Camões, não tinha o sentido que se pode deduzir no momento da leitura. Entretanto, é a própria forma como o narrador utiliza o termo, aproveitando-se do sentido corrente que o termo adquiriu na linguagem cotidiana e colocando-o como referência do comportamento ardiloso da vil "máphia", que conduz o leitor a uma possível interpretação de nojo como asco. Se há algum deslocamento no enunciado da palavra, ele é criado pelo próprio enunciador – no contexto da narrativa de Saramago, a enunciação retoma o sentido do texto original de Camões, mas também aponta para um sentido diferente. Assim, instaura-se a duplicidade da palavra. Como o próprio narrador alerta, com as palavras (em especial as deste narrador-estratégia de *As Intermitências da Morte*), todo o cuidado é pouco.

O dialogismo, então, é fruto deste sujeito da narração que, "pelo próprio ato da narração, se dirige a um outro, e é em relação a este outro que a narração se estrutura" (KRISTEVA, 1975, p. 73). Este outro, por sua vez, pode ser duplamente lido: o outro cujo texto é evocado na voz do intertexto; ou ainda o outro leitor, a quem o sujeito da narração se dirige e para quem ele se constrói, através das estratégias discursivas. O outro-leitor tem papel importante a desempenhar no jogo dialógico da narrativa de Saramago, como se pode notar no longo trecho da polêmica entre o aprendiz de filósofo e o espírito que paira sobre as águas do aquário. Seguindo o arquétipo do diálogo socrático, o texto encena na sua estrutura esse gênero retórico e, no romance, adquire também a função retórica. O leitor é conduzido à conclusão desejada pelo autor-modelo: a de que a morte também tem sua hierarquia.

> ... bastará tornar a ler o diálogo desenvolvido nas duas páginas anteriores para reconhecer que a contribuição do aprendiz de filosofias também teve a sua influência na gestação da interessante ideia, pelo menos na qualidade de ouvinte, factor dialético indispensável desde Sócrates, como é por de mais sabido. (SARAMAGO, IM, p. 74)

Destaca-se a ironia do autor, que deseja denunciar o jogo de poder da sociedade, mostrando como ele atinge até mesmo a instância suprema da morte. Mas esta análise quer destacar ainda a forma como o autor modelo leva o leitor a esta conclusão. A tese autoral, verossímil através da construção romanesca, é desenhada no plano da enunciação com o uso do modelo socrático. Importante destacar que Bakhtin aproxima este modelo de escrita da palavra romanesca, por ser também dialógico e ambivalente. "A verdade (o "sentido") socrática resulta das relações dialógicas entre os locutores; ela é correlacional e seu relativismo se manifesta pela autonomia dos pontos de vista dos observadores" (KRISTEVA, 1975, p. 80).

O intertexto com formas arquetípicas de narrativa acontece também em *Viagem a Portugal*. Aparentemente, uma narrativa de viagem deveria recair sobre a descrição do mundo, dos lugares, não deixando muito espaço para a relação com outros textos. Entretanto, a viagem narrada por Saramago sai dos esquemas tradicionais de narrativa de viagem. Compreendendo o mundo como texto, só resta realizar também na viagem a Portugal um percurso por entre os textos que influenciam o autor situado neste espaço.

Apresenta-se o "discurso ativo" de Bakhtin. De forma oblíqua, o texto de Almeida Garrett ecoa sobre o de Saramago. Mais do que a recorrente lembrança de Garrett como autor no texto de *Viagem a Portugal,* é possível notar a apropriação feita por Saramago de uma determinada forma de narrar, semelhante à de *Viagens na Minha Terra*. Também o texto de Saramago é feito a partir de um movimento fora-dentro: o olhar sobre a terra portuguesa, seus lugares, seu povo, suas tradições artístico-culturais, leva o autor a incursões na memória, reflexões históricas, pessoais, emissão de opiniões e juízos – enfim, movimento contínuo de "voltar-se para si" a partir do "ver o mundo":

> Que é, afinal, o livro que um prefácio possa anunciar alguma utilidade, mesmo não imediata em primeiro atendimento? Esta Viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. (SARAMAGO, VP, p. 13)

Saramago alerta desde o prefácio: faz história não só do que vê, mas também do que sente. Assim como Garrett, que confessa:

> Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crônica" (GARRETT, 2005, p. 6)

Nos dois textos, o projeto de viagem pela terra portuguesa é atravessado não somente de paisagens (ver o mundo objetivo), mas da reflexão sobre a História (re-ver); do relato de pequenas histórias locais (ouvir); de gostos e vontades do viajante-narrador (deixar-se ser visto); além da referência a outros textos literários que ecoam nas "viagens a Portugal" (ler e ser lido).

Também nas crônicas reunidas em *A Bagagem do Viajante*, esse modelo literário, do "ver, sentir e narrar" ronda a escrita que, apesar de ser anterior aos grandes romances que tornaram Saramago consagrado, já mostra uma dicção especial em torno desse modelo literário particular da narrativa de viagem: a partir do olhar o mundo, o autor se volta sobre suas reflexões, sentimentos, e passa a narrar o mundo como forma de (re)conhecimento: do mundo e de si mesmo. Então, estas pequenas narrativas abrem espaço para a viagem no imaginário, nos gostos e memórias do autor que, como o narrador-viajante de *Viagem a Portugal,* se permite narrar mais do que o visto, mas principalmente o imaginado, o sentido. Assim anuncia o cronista em "Criado em Pisa":

> Sempre me intrigaram aqueles livros ou cadernos de viagem escritos a par e passo, em que pontualmente se vão anotando os casos e incidentes de cada dia, desde o bom almoço mundanal à subtilíssima impressão estética. Acho que o memorialista faz

> batota. E não acredito no proveito que possa tirar de uma viagem quem ande durante o dia a registar mentalmente o que há-de escrever à noite, ou, pior ainda, quem desvie os olhos do Baptistério de Pisa para anotar no caderninho uma interjeição ridícula. No meu modesto entendimento, não há nada melhor do que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. E também, quantas vezes, um riso de troça, uma careta provocadora, ou uma ameaça de morte, Por tudo isto é que a crônica de hoje abre com um título ambíguo, do que o leitor fica já avisado para não me acusar a mim de batoteiro. (SARAMAGO, ABV, p. 181).

Ironicamente, o cronista alerta o leitor da ambigüidade do título da crônica. Relata obras de arte e arquitetura criadas em Pisa, e ao lado delas coloca o garçom que o serviu. Para além dessa duplicidade semântica, a ambigüidade pode ser transposta para sua relação com a narrativa de viagem. Embora confesse intrigar-se com os relatos de cadernos de viagem, é este o modelo de narração que o cronista escolhe adotar. Mesmo criticando o memorialista, que faz batota com um modelo de escrita que registra o que vê de forma objetiva, o cronista ainda assim assume o risco de relatar suas viagens. Em outro modelo de escrita, a partir da subjetividade, lembra das memórias vividas enquanto circula pelos lugares para narrá-los depois, com seu "filtro adequado" que faz aparecer a pura cintilação da memória.

Mas também o cronista faz "batota". Outro tipo de batota: não a do tradicional memorialista, mas a do ficcionista. Associando ainda o sentido de "fazer batota" (em diálogo com o aforismo de Voltaire): enganar, passar a perna, trapacear. É esse jogo de trapaça que o cronista realiza e parece querer alertar o leitor de que suas narrativas devem ser tomadas assim. Trapaça na ficção: sua narrativa de viagem não relata o mundo pela realidade concreta das coisas, antes pela reconstituição do mundo sob a ótica autoral.

Mais do que a narrativa dos casos e incidentes do dia, a narrativa de viagem passa pelo duplo atravessamento da subjetividade do viajante no mundo, e do mundo no viajante: o narrador-viajante, neste modelo, se torna "filtro" – sua memória recria outro mundo (o recriado, ficcionalizado) a partir do mundo visto.

2. Paródia e mito

O diálogo com outros textos artísticos é, portanto, fundamental para a compreensão do modelo literário de José Saramago. Até aqui, situou-se a apropriação feita de outros textos artísticos na obra de Saramago. No entanto, como sugere Jenny em uma retomada dos conceitos de Tynianov, o intertexto de toda obra literária "se constrói como uma rede dupla de relações diferenciais: 1º com textos literários pré-existentes; 2º com sistemas de significação não-literários, como as linguagens orais" (JENNY, In: Poétique, 1979, p. 13).

A análise agora se concentrará sobre o intertexto com outros sistemas de significação, chamados de "**mitologias**" por Barthes. O discurso religioso, político, jornalístico, publicitário, entre outros, aparece também em eco nos textos analisados, porém, quase sempre com o sentido paródico.

Retome-se a visão de Barthes sobre o poder das mitologias (2003). O sentido da sua denúncia dos mitos de linguagem - repetidores do sentido da Doxa – está no fato de que estes naturalizam signos como verdade, apagando o fato de que toda linguagem é uma construção social e ideológica. Assim, naturalizados, os signos elei-

tos mitologias acabam transformados em instância de dominação e poder, surgindo como verdades absolutas em discursos que cristalizam o sentido.

Contra a Doxa, Barthes propõe o Texto: capaz de desconstruir as verdades cristalizadas. Tal poder manifesta-se na obra de Saramago, na desmistificação de diversos discursos de poder da sociedade, principalmente o religioso e o político.

Começando pela *Viagem a Portugal:* a narrativa de viagem abre com a referência irônica ao tom sagrado, que se anuncia a partir da fronteira entre Portugal e Espanha, no trecho do texto chamado "O sermão aos peixes". Recorrendo à paródia do sermão de Pe. António Vieira, o autor confere pela forma um tom mítico à sua narrativa, distanciando-a da narrativa de viagem tradicional ao mesmo tempo em que reflete criticamente sobre a alegoria criada por Pe. António Vieira.

> Então, sobre as águas escuras e profundas, entre as altas escarpas que vão dobrando os ecos, ouve-se a voz do viajante, pregando aos peixes do rio: "Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá todos e dizei-me que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais duma banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só comem por necessidade de fome e não por enfados de pátria. Dai-me vós, peixes, uma clara lição, Oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei ter muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressalvando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e simpatias deste viajante, que não está ligado a obrigações de amor universal, nem isso se lhe pediu. De vós, enfim, me despeço, peixes, até um dia, ide à vossa vida enquanto por aí não vêm os pescadores, nadai felizes, e desejai-me boa viagem, adeus, adeus". (SARAMAGO, VP, p. 15)

O texto original, que usa do tom alegórico para colocar uma "moral da história" (censurar os vícios e promover o ensinamento das virtudes humanas), é retomado de outra forma. Enquanto no sermão de Pe. António Vieira os tipos de peixe são classificados como alegorias dos tipos de homem, para censurar colonos que aprisionavam índios no Brasil, no sermão de Saramago, a separação entre peixes da Espanha e de Portugal parece estranha. Importante lembrar a rivalidade histórica entre espanhóis e portugueses, simbolizada no texto de Saramago pelas margens opostas do mesmo rio Douro/Duero. Também alegorias (não mais como "moral da história", mas no sentido dialético da alegoria benjaminiana)[2], os peixes do "rio Douro" e do "rio Duero" tornam-se ouvintes do narrador viajante, que ironicamente se interroga sobre a existência de "aquáticas alfândegas" que pudessem separar a nacionalidade dos peixes.

Se no sermão de Pe. Antônio Vieira os peixes são separados em alegorias para encarnar os "defeitos" humanos, no sermão aos peixes de Saramago eles podem

[2] O conceito de alegoria em Benjamin, articulado em *A Origem do Drama Barroco Alemão,* é de particular interesse neste trabalho pois dá à alegoria um caráter de questionamento da suposta verdade romântica do símbolo. Benjamin resgata a alegoria característica do drama barroco e mostra como ela reaparece na modernidade. Em oposição ao símbolo romântico, que tem um significado motivado e colado à sua origem, a alegoria guarda na arbitrariedade sua maior potência: ela abre os horizontes de interpretação provocando uma constante renovação de significados.

ser lidos como exemplos de superioridade para os homens, exatamente por viver "em grande irmandade de peixes que uns aos outros só comem por necessidade de fome e não por enfados de pátria". Esta irmandade serve de lição ao narrador viajante (e principalmente ao leitor): a comunhão entre os peixes alerta para a obrigação imposta pelo narrador da viagem, que deve relatar com atenção o que for "igual" e o que for "diferente".

Como se torna perceptível, a crítica aos peixes (como alegorias de homens e seus defeitos) de Pe. Vieira é invertida pelo autor modelo, que sobrepõe outra voz sobre o texto original. Parodiando o sermão, Saramago apresenta outra visão dos peixes, que se tornam exemplos de virtude para o homem.

Essa inversão paródica do texto religioso pode ser vista em narrativas curtas. Na crônica "O tempo das histórias", o autor reflete sobre o poder das histórias maravilhosas que o marcaram na infância, e ao fazê-lo, coloca o texto bíblico lado a lado com estas ficções:

> Uma dessas histórias, a mais breve que conheço, está contada em duas linhas e é isto apenas: "E disse Deus: Faça-se a luz. E foi feita a luz". Não sei que gênio escreveu estas palavras, mas digo que graças a elas uma pessoa pode ser convencida a acreditar no poder demiúrgico do verbo. Sem imagens, somente com uma simples declaração circunstancial, vemos a escuridão total, ouvimos a grande voz impossível e assistimos ao nascimento primeiro da luz. Como obscuro escritor que sou desta terra, curvo-me perante tal prodígio da arte literária. (SARAMAGO, ABV, p. 143)

Ao citar Gênesis, o autor reconhece a influência e poder deste texto. Ao mesmo tempo, a citação bíblica é articulada na crônica como uma das "maravilhosas histórias que li na infância". Histórias que "me ensinavam coisas que não tinham acontecido, e assim me davam, no mesmo gesto, verdades e irrealidades" (p. 143). De uma só vez, coloca-se a admiração do autor à composição da narrativa da criação do mundo, e a descrença na realidade da narrativa religiosa. Como um texto "maravilhoso", Gênesis ensina coisas que não aconteceram: trata-se, portanto, de um texto ficcional.

É ambígua a posição do autor em relação ao texto citado. Rearticulado na ótica autoral, elege-se a narrativa bíblica como referência, mas também se promove a "desnaturalização" (retomando o conceito de Barthes) de seu sentido original, ao colocá-la dentro dos limites da ficção. Duplo movimento, como a polifonia de Bakhtin: ao mesmo tempo em que o autor demonstra o poder do texto bíblico, ele questiona a verdade do fato narrado, revelando que sua admiração desse texto é antes a de um autor que se curva "perante tal prodígio da arte literária" do que a de um leitor crente (e crédulo) no discurso religioso como sentido que carrega uma verdade. O poder da paródia reside neste movimento: não apenas contestação, mas também reconhecimento do poder do texto original.

Nesse jogo, a liberdade ficcional será uma estratégia utilizada pelo escritor para o deslocamento de discursos variados, ainda em crônicas de *A bagagem do viajante*. Em "O crime da pistola", o cronista ironiza a escrita jornalística levando ao extremo a imaginação de uma pistola que ganha vida, desce escada e atira em um homem. Para criticar o apagamento da violência do crime no relato do jornal, o autor usa do recurso ficcional e cria uma narrativa que beira o surreal: imagina e narra a pistola como sujeito em rixa com o homem assassinado "a pistola, nessa manhã, saiu num tal estado de irritação que, ao fechar a porta, deixou cair o carregador" (...) "a

ninguém passava pela cabeça, porém, que entre o homem e a pistola houvesse questões, andassem de rixa" (p. 53). Narrando literalmente o crime dentro da interpretação possível do texto citado, o cronista denuncia o abuso desse texto-mito, que diminui a violência da morte do homem. "O relato que fiz é apenas uma das mil versões possíveis da notícia que li há tempos num jornal de Lisboa, segundo a qual 'um homem fora atingido, na escada de sua residência, por dois tiros da sua própria pistola', e disto morrera" (p. 54).

No re-contar, o autor faz transparecer um segundo sentido à forma do texto jornalístico. Para fazer aparecer esse sentido ideológico da mitologia da matéria, o cronista se arma da invenção ficcional. Na sua re-criação absurda do crime, mostra o absurdo maior que o da invenção: o da injustiça no relato diário do jornal. "Não sei o que fez este homem em vida. Apenas sei que brincaram com ele na morte" (p. 54).

O jogo paródico com o texto jornalístico também aparece em *Intermitências da Morte*. A mídia toma corpo como importante personagem da fábula de Saramago. A denúncia da produção do sentido dominante – das mitologias de Barthes –, aparece também em Saramago, agora através dos caminhos da ficção. Na mentira do romance, o poder de denunciar as mentiras da produção ideológica de sentido no discurso midiático. Mentiras piores, porque, tomadas como verdade, transformam-se em instrumento de dominação sobre o homem no mundo real.

Usando expressões populares (formas máximas do estereótipo) como títulos de matérias jornalísticas, a voz autoral promove uma re-significação destas frases no contexto da narrativa sobre a greve da morte. Importante lembrar que, para Compagnon, "o que são os estereótipos e os clichês senão justamente citações?" (1996, p. 26). Então, citar máximas, transformando-as pelo contexto, é uma forma de desfazer o sentido fixo do estereótipo.

As manchetes de jornais no ano novo são exemplos desse uso estratégico das frases em sentido deslocado por parte do autor modelo: "E Agora Que Irá Ser de Nós", "Ano Novo, Vida Nova" (p. 23). Duas frases, dois sentidos opostos. Enquanto um título parece colocar como bênção o fim da morte, como sugere a máxima "Ano Novo, Vida Nova", o outro parece indiciar a catástrofe que se desencadeará com o fim da morte. "E Agora Que Irá ser de Nós", pergunta o autor modelo ao leitor, estrategicamente, através do título da matéria jornalística, colocando em tensão a aparente vantagem de se ter vida eterna.

Retirando textos midiáticos do contexto original e articulando-os na trama do romance, provoca-se um curto-circuito na produção de sentido, tornando visível a forma cristalizada do discurso do poder na mídia.

Por isso, o autor modelo abusa da paródia de discursos oficiais em *As Intermitências da Morte*: comunicados de governo, da igreja, são apresentados de forma a mostrar seu "vazio" de sentido. Ou melhor, para revelar a repetição de um sentido da doxa, sem novidades: "... esses comunicados oficiais não exigem grandes esforços de imaginação, quase se poderia dizer que se redigem a si próprios..." (p. 96). A forma como "fôrma", repetição sem "grandes esforços de imaginação", retorna no texto literário para denunciar os discursos "oficiais" como lugares de dominação política.

Servir-se dos textos, tomando-os como seu. Em *Manual de Pintura e Caligrafia,* o narrador de Saramago parece ter feito a mesma descoberta que Umberto Eco revela, ao refletir sobre a feitura de *O nome da rosa*, "redescobri assim aquilo que todos os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada" (ECO, 1985,

p. 20). Os "ecos de intertextualidade" estão no *Manual* presentes na prática radical da citação-colagem: o narrador lê e depois imita, serve-se das coisas que escreve "como se minhas fossem e inventadas agora mesmo". Desconfie-se da aparente ingenuidade deste narrador-pintor-escritor, que diz que, ao copiar, "não é de propósito" que o faz.

Trabalhando com a matéria-texto, José Saramago reconhece o poder da cultura que o antecede e entra em diálogo com toda esta memória. Por trás do ato inocente de um narrador que copia, toda a estratégia de um autor que começa a construir-se enquanto romancista.

Como escritor, este narrador sabe que um texto só pode estabelecer-se em diálogo com outros, e reconhece a influência destes textos anteriores na história, na cultura e, portanto, na sua narrativa (como ser condicionado pelos "fantasmas" de outros discursos determinantes do tempo-espaço em que o autor se insere).

> Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças. Vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta – nesse feltro que tem a cor das diferentes cores que são os minúsculos fragmentos de lã, Pedro e Paulo apóstolos põem a cabeça de fora do meu exercício de autobiografia e sorriem como quem julga ser o último a sorrir. E não são apenas eles: lá dentro eu de joelhos em Itália; lá falo da divindade distribuidora de justiças; lá marginalmente se levanta Meca, aonde acorrem peregrinações que nem sequer culturalmente me tocam, como me toca culturalmente, agora reparo (ou já era meu fito antes), a gente que vai a Fátima e se arrasta (de joelhos) pelas estradas e no recinto, pagando promessas, clamando pecados, alimentando Moloch doutra maneira. (SARAMAGO, MPC, p. 107 e 108)

Dizer o que outros dizem é inevitável. O escritor sente-se preso a estas outras vozes e, por isso, vê o sorriso de troça dos apóstolos que invadem seu discurso. Mas a escrita intertextual não é de apenas submissão a estas vozes: é submeter e tomar posse. Como um bricoleur, "o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura" (COMPAGNON, 1996, p. 30).

Pode-se concluir, através desta análise nas obras escolhidas, que o diálogo com outros textos é uma das marcas da obra de Saramago. Mas não um diálogo qualquer: acima de tudo, a referência intertextual feita pelo autor tem a marca do questionamento, da desconfiguração de um sentido do texto original para a reconstrução sob nova ótica autoral.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética em Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al*. São Paulo:UNESP Hucitec,1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* Trad.: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. *Mitologias.* Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação.* Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
_____. *Lector in fabula.* São Paulo: Perspectiva, 1979.
_____. *Pós-escrito a O Nome da Rosa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra.* Porto: Porto Editora, 2005.
JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: *Intertextualidades – Revista de Teoria e Análises Literárias.* Coimbra: Almedina, n. 27, p. 5 a 49, 1979. (Tradução do original *Poétique – Revue de Théorie et d´Analyse littéraires* por Clara Crabbé Rocha).
KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Trad.: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Textos do autor

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
_____. *Manual de pintura e caligrafia.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____. *Viagem a Portugal.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. *As Intermitências da Morte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A reflexão sobre o património cultural português nos *Cadernos de um Escritor* de Fernando Namora

Yana Andreeva
Universidade de Sófia *Sveti Kliment Ohridski*, Bulgária

Palavras-chave: Fernando Namora, literatura autobiográfica, identidade nacional portuguesa, património cultural portugûes, neo-realismo literário português
Resumo: A comunicação pretende evocar a reflexão sobre o património cultural português que a nosso ver chega a constituir uma das linhas de força da vertente ensaística nos *Cadernos de um escritor* de Fernando Namora. Intrinsecamente vinculada à reflexão sobre a problemática identitária, a preocupação de Namora com o património literário, arquitectónico e urbanístico de Portugal permeia os seu textos ao longo dos anos e traduz a profunda convicção do autor da necessidade de preservar os padrões referenciais daquilo que se apresenta como traço singular do espaço e do génio português.

A leitura dialogal de numerosos textos de Fernando Namora (1919-1989) que temos realizado nos últimos anos com o objectivo de interpretar os sentidos da sua escrita autobiográfica confirma que no seu conjunto a obra narrativa do escritor traduz um forte impulso de auto-revelação, cifrado num discurso intimista que com o decorrer do tempo se torna cada vez mais introspectivo e confessional, sem se eximir, no entanto, à responsabilidade da denúncia cívica e às tomadas de posição de intelectual comprometido com os processos sociais e culturais do seu tempo. À medida que o autor vai demonstrando uma significativa preferência pelo depoimento testemunhal, pela reflexão ensaística ou pela mistura do factual e do ficcional, processo que se acentua a partir da segunda metade da década de 60 de Novecentos, a sua produção vai adquirindo contornos cada vez mais autobiográficos, construindo-se assim ao olhos do leitor a imagem literária de um sujeito que através da auto-análise se identifica como indivíduo e como integrante de uma colectividade e deste modo se inscreve no mundo. A passagem do autobiografismo difuso que caracteriza grande parte dos textos produzidos até 1987 para o autobiografismo concentrado dos últimos livros publicados em vida, *Autobiografia* (1987) e *Jornal sem Data* (1988), confirma o intenso pendor da escrita de Namora para uma reflexão centrada na identidade individual e colectiva do sujeito.

Dentro do vasto conjunto de obras narrativas de Fernando Namora, produzidas ao longo dos mais de cinquenta anos do seu labor literário e que configuram um amplo espaço autobiográfico ao traduzirem a tentativa do sujeito de conhecer-se a si próprio e de dar-se a conhecer, focaremos em especial a série dos *Cadernos de um escritor* pois julgamos que é precisamente nela que com particular insistência se afirma a propensão ensaística da escrita de Namora. É preciso advertir que a filtragem subjectiva do real protagonizado ou testemunhado passa a ser enunciada numa primeira pessoa nitidamente autobiográfica muito antes dos *Cadernos*. *Diálogo em Setembro*, a crónica romanceada de 1966, já explicita no seu espaço paratextual a tendência para o hibridismo genérico que caracterizará a narrativa de Namora a partir de meados dos anos 60. A ousada mistura de diferentes registos da escrita como opção estética deliberada patenteia-se em pleno na narrativa literário-sociológica

Estamos no Vento (1974) e nas narrativas de viagem *Cavalgada Cinzenta* (1977) e *URSS Mal Amada, Bem Amada* (1986), em que as formas genéricas da crónica, da memória e do relato de viagem, ao se contaminarem mutuamente, servem os propósitos de uma prática literária centrada na reflexão e na auto-reflexão.

Os seis livros da série dos *Cadernos de um escritor*, constituída por *Um Sino na Montanha* (1968), *Os Adoradores do Sol* (1971), *A Nave de Pedra* (1975), *Sentados na Relva* (1986), *Jornal sem Data* (1988) e os textos postumamente publicados por José Manuel Mendes no volume *Um Rugido Distante* (1999) são, pelo seu cariz auto-reflexivo, a expressão íntima da relação que Namora guarda consigo próprio e com o mundo. Nos escritos multiformes que integram a série um Eu autobiográfico pondera com intencionada franqueza o seu relacionamento com a família, com os amigos, com a geração literária e com o grémio profissional, desenhando ao mesmo tempo o espaço físico e cultural que lhe permite conceituar a sua identidade e continuar a criar. O prefácio a *Um Sino na Montanha*, livro inaugural da série, cuja unidade é assegurada a nível para- e peritextual, apresenta resumidamente as marcas que definem a escrita intimista de Namora: o seu hibridismo genérico, a actitude meditativa e confessional, o exame de consciência e, a par desse exercício introspectivo, o testemunho histórico-social e a denúncia cívica. Não é de extranhar, portanto, que a reflexão sobre o património cultural português ocupe nos *Cadernos de um escritor* um lugar de destaque, pois no caso de um criador profundamente consciente da sua portugalidade, como Fernando Namora, a definição identitária se mostra intrinsecamente comprometida com a sondagem de uma identidade nacional. Nutrindo sucintos comentários ou extensos fragmentos, tal reflexão aparece disseminada pelas páginas dos seis volumes que integram a série e atinge a sua máxima concentração em *Jornal sem Data*, o livro derradeiro e sem dúvida o mais revelador das íntimas convicções do autor.

Os *Cadernos* explicitam em muitos dos seus passos a opinião de Namora de que é necessário preservar aqueles valores culturais que funcionam como padrões referenciais e são indispensáveis ao desenvolvimento dinâmico da cultura nacional, pois permitem a recriação daquilo que se considera singularidade do espaço e do génio português. Em *Jornal sem Data* afirma o escritor:

> ... uma identidade precisa de tais referências. (...) Estas situam-se tanto dentro de nós como numa exterioridade em que a nossa imagem se reflecte. A arquitectura e o urbanismo, por exemplo, marcos tutelares das sábias harmonias entre o homem e o seu meio. A música, a dança, a arte. O que se come, o que se bebe, o que se traja. O que se celebra, o que se ama, o que se teme, o que nos dá alegria ou tristeza. A cultura, numa palavra. (Namora 1988: 217)

Zelar o património cultural, numa época em que a identidade colectiva se vê abalada, atesta, no entender de Namora, o empenho do país em recuperar o que foi perdido para os portugueses se poderem assumir como indivíduos e como nação, «guardando (...) um denominador comum, que é o rio profundo correndo nas veias de cada povo» (idem).

As principais direcções em que se espraia a reflexão do autor sobre o património cultural português podemos identificá-las *grosso modo* com a reflexão sobre o património literário e com a reflexão sobre o património arquitectónico e urbanístico.

Na primeira vertente impõe-se considerar os textos de feição memorialística, dedicados a eminentes figuras das letras nacionais como António Alves Redol[1], Carlos de Oliveira[2], Ferreira de Castro[3], Aquilino Ribeiro[4], Jaime Cortesão[5], Jacinto do Prado Coelho[6], José Gomes Ferreira[7], Eduardo Lourenço[8], entre outros, em que com franca admiração se evoca não apenas a estatura intelectual e o legado literário daqueles que foram para Namora mestres, companheiros de geração ou colegas de ofício, como também se interpreta o momento cultural português e se afirma a necessidade de preservar aquelas referências que constituem simultaneamente os nutrientes e a expressão de uma identidade nacional singular. O texto dedicado a Aquilino Ribeiro, incluído na secção «Galeria» de *Um Sino na Montanha*, parece-nos particularmente revelador da consciência do criador de que é imprescindível conservar a ligação com as origens, beber a água purificada na nascente da memória colectiva, para que se faça possível a autêntica criação:

> Falamos, então, de Aquilino Ribeiro, águia que mudou de poiso sem largar o ninho. Por isso, nada se lhe perdeu do cerne de origem: era um homem da serra que viveu e escreveu como tal, varonil e genuíno, e com a gente da serra aprendeu a se exprimir. No entanto, a sua biografia foi a de um andarilho: ibérico levantadiço, que os demónios da irrequietude levaram aqui e ali, a terras de forte contágio, a ambientes que queimam como selo em brasa, a falas que nos moldam a outros modos de sentir e comunicar, de tão vária experiência seria legítimo gerar-se outro escritor, talvez de estirpe cosmopolita, de pena delambida, ou um apátrida especulativo, coçando o umbigo até largar a pele, talvez de estirpe nenhuma. Mas não: o conhecer o mundo, o abraçar-se a múltiplos mundos, vinculou-o mais ainda ao ponto de partida. Serrano ficou. E essa havia de ser a sua força, o seu orgulho e a sua originalidade. (Namora, 1991: 260-261).

A reflexão sobre o neo-realismo, que Fernando Namora insistentemente reata em vários dos escritos reunidos nos *Cadernos*, também se entronca na mesma linha de apreciação do património literário nacional. Revelando a convicção de que «cada geração (...) é uma realidade cronológica, simultaneamente prolongamento de um património assimilado ou reactivado criticamente e qualquer coisa de novo» (Namora 1981: 362), o criador problematiza a intervenção da arte neo-realista na edificação da sociedade portuguesa e na transmissão daqueles traços identitários que definem aquilo que julga ser «a paisagem humana mais significativa do nosso país» (Namora 1991: 243). Entre os textos em que o escritor aborda com distanciamento crítico o movimento estético-literário em que se viu inserido merece ser destacado o que tem por título «Em torno do neo-realismo», integrado na secção «Conversas de acaso» de *Um Sino na Montanha*. Além de rectificar na sua análise das directrizes do movimento alguns juízos que circulam a respeito da actuação cultural e social dos

---

[1] Ver «Carta aberta a Alves Redol» (Namora, 1981: 347-371).
[2] Ver fragmentos «Um percurso – na morte de Carlos de Oliveira» (Namora, 1989: 127-131) e «O Carlos, mais uma vez» (idem: 142-144).
[3] Ver «Ferreira de Castro – o homem, o escritor» (Namora, 1981: 339-345) e o fragmento «É aqui... » (Namora, 1989: 158).
[4] Ver «Aquilino Ribeiro» (Namora, 1991: 259-264).
[5] Ver «Jaime Cortesão» (Namora, 1991: 233-238).
[6] Ver o fragmento «Jacinto do Prado Coelho» (Namora, 1989: 31-33).
[7] Ver o fragmento «Há as épocas, o tempo que nos escreve» (Namora, 1989: 144-145).
[8] Ver o fragmento «Num recente escrito... » (Namora, 1989: 179-181).

neo-realistas, Namora declara o seu objectivo de refutar falsos testemunhos e propõe um balanço da evolução da geração em que reconhece a validez das propostas estéticas do neo-realismo e valoriza a sua influência formativa sobre a literatura contemporânea em Portugal:

> Ainda hoje somos obrigados a reconhecer que algumas delas [as primeiras obras neo--realistas] se contam entre as obras definitivas da nossa literatura contemporânea, continuando a impressionar-nos por certas virtudes, força, autenticidade, grandeza, que dificilmente se encontram nas mais recentes; além de que traziam já em si, com maior ou menor desenvoltura, os elementos iniciadores de uma evolução no sentido de procura e aproveitamento de outras experiências. (Namora, 1991: 219)

Cabe observar que os *Cadernos de um escritor* conjugam harmoniosamente a notação lúcida da importância do legado literário de grandes criadores nacionais com o testemunho emocionado do convívio pessoal de Namora com essas figuras tutelares. O mesmo processo de amalgamação do externo e do público com o íntimo e o pessoal também se verifica quando se associam a observação atenta da paisagem circundante e a sondagem na subjectividade do homem e do criador. A descrição da natureza ou da realidade urbana nos *Cadernos* funciona muitas vezes como pretexto para a revelação de arreigadas convicções do autor, como aliás o sugerem as frases de teor aforístico que encontramos em *Diálogo em Setembro* e *Um Sino na Montanha*: «Quem quiser entender os homens, entenda a paisagem» (Namora, 1976: 388) e «Tal a paisagem, tal o homem» (Namora, 1991: 105), afirma o escritor.

Partindo do espaço colectivo externo, o escritor projecta-se para o seu próprio espaço central, que em diferentes etapas da vida tem referentes biograficos distintos: a aldeia natal de Vale Florido, a vila da infância Condeixa, o apartamento na avenida Infante Santo em Lisboa ou o refúgio de Monsanto. Encarado como lugar da serenidade e da criação literária, Monsanto é desenhado nos *Cadernos* com as dimensões de matriz mítica. Para o Eu, que em várias ocasiões se confessa aldeão e provinciano[9], Monsanto é o sítio onde reinam a harmonia e a autenticidade, onde se cria não só a obra, mas também o mundo. Ao se identificar com a natureza íngreme da vila montanhosa e com o seu feitio arquitectónico à antiga, o sujeito situa-se no espaço do genuinamente português e reage com profunda indignação às tentativas de adulterar a paisagem pátria:

> Homem da terra e que ama a terra, as coisas que nos moldam e em que nos fundimos, muito antes de, por esse mundo além, se levantar o estandarte da ecologia, feito protesto e feito moda, já eu a sentia na carne. (...) Já eu a sentia e sobre ela escrevia. Lembro-me, entre mais desabafos assomadiços, dos ecritos que publiquei, há um ror de anos, quando se iniciaram as ofensas ao que vim a chamar «o meu pouso de serenidades» – Monsanto. (...) Mas o pior é que, citando Monsanto, citando Condeixa, estou simbolicamente a referir-me a todos os povoados deste País. A todos os atropelos, raivas, cegueiras, holocaustos sem remédio que, de Norte a Sul, no litoral e no interior, nas aldeias e nas cidades (oh, nas cidades, onde moram os sábios!), se foram multiplicando contra o meio ambiente, contra a harmonia, a beleza e o património

[9] Vejam-se, a título de exemplo, as suas afirmações «Nasci camponês, camponês morrerei» (Namora, 1976: 105), «um provinciano que, ao amolecer na chateza dos dias, se reanima, às vezes, com a lembrança das suas escapadas aos lugares onde o mundo ferve» (Namora, 1981: 107), «Campesino descido ao povoado, como sempre me sinto fora do meu casulo...» (Namora, 1986: 54), «Ficou-me a curiosidade de provinciano ainda mal-atido aos exotismos» (idem: 114).

> comum. Contra a sensibilidade de todos nós. Uma monstruosa danificação que é preciso denunciar e a que é preciso pôr cobro sem mais adiamento. Uma viciadora poluição que tantas vezes, impudicamente, se disfarçou no benigno manto do progresso. (Namora, 1981: 237-241)

Revelando-se particularmente sensível aos problemas do urbanismo e aos atropelos cometidos na sua época contra o património arquitectónico nacional, o escritor interpreta o desfiguramento da paisagem portuguesa como indício de uma identidade nacional empobrecida. As construções despersonalizadas e desfeadoras das povoações contribuem, na opinião do atento observador, para a deteriorização da identidade cultural do país e assim para a perda da memória colectiva, evidentemente vulnerável em épocas de sensíveis mudanças. Comentando a singularidade da paisagem de Monsanto da Beira, da Ericeira, ou «dos Minhos e dos Algarves» (Namora, 1989: 218) que percorre, o escritor lamenta aquilo que vai descobrindo nas suas peregrinações pelo interior do país:

> Livros raraos que se mutilam, ou roubam ou se deixam morrer; esculturas, pinturas, azulejaria, alfaias em desuso, preciosidades que se não inventariam ou, da mesma forma, se abandonam ao saque e à erosão; azenhas e moinhos em ruínas, que não são mais recuperados, solares e igrejas que as heras tentam manter em pé, também eles testemunho que nenhum povo civilizado (...) põe em desprezo; burgos que, pela sua casticidade e recheio, foram reservas culturais e por fim se renderam à lava da degenerescência. (Namora, 1989: 218-219)

Sendo o testemunho fiel da militância literária e cívica do seu autor, os *Cadernos* não só denunciam, em muitos dos seus textos, «os crimes de lesa-paisagem e lesa-cultura» (Namora, 1989: 220), mas também propõem acções práticas, tanto da iniciativa do estado, como da cidadania e dos meios de comunicação, ressoando assim como um incitamento à recuperação da identidade nacional num tempo português concreto, que coincide com as décadas de sessenta, setenta e oitenta de Novecentos, época em que foram redigidos e publicados os textos que integram os *Cadernos de um escritor*. Hoje esse tempo está historicamente ultrapassado, mas o depoimento sereno de uma personalidade excepcional no panorama das letras portuguesas do século XX permanece, para advertir que a conservação da identidade nacional através do respeito e da recuperação do património cultural é a garantia para sabermos, nas palavras de Fernando Namora, «quem somos, donde vimos, para onde de facto queremos ir» (ibidem).

Referências bibliográficas

NAMORA, Fernando (1976). *Diálogo em Setembro* (crónica romanceada). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1966).

_____(1991). *Um Sino na Montanha* (cadernos de um escritor). Lisboa: Publicações Europa-América (1.ª ed., 1968).

_____(1978a). *Os Adoradores do Sol* (cadernos de um escritor). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1971).

_____(1978b). *Estamos no Vento* (narrativa literário-sociológica). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1974).

_____(1981). *A Nave de Pedra* (cadernos de um escritor). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1975).

_____(1977). *Cavalgada Cinzenta* (narrativa). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1977).

_____(1986). *Sentados na Relva* (cadernos de um escritor). Lisboa: Círculo de Leitores (1.ª ed., 1986).
_____(1998). *URSS Mal Amada, Bem Amada* (crónica). Lisboa: Círculo de Leitores (1.ª ed., 1986).
_____(1989). *Jornal sem Data* (cadernos de um escritor). Lisboa: Publicações Europa-América (1.ª ed., 1988).
_____(1999). *Autobiografia*, in *Dispersos/2: Autobiografia e outras páginas.* Lisboa: Círculo de Leitores (1.ª ed. 1987).
_____(1999). *Um Rugido Distante*, in *Dispersos/1.* Lisboa: Círculo de Leitores (ed. póstuma).
fcsh.unl.pt/edtl.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm.xanadu.com/

Índice

9 Em jeito de prefácio
Helena Rebelo, Coordenadora da organização do IX Congresso da AIL

11 **Pedro Telhado Pereira**, Reitor da Universidade da Madeira, 2004-2009

12 **Elias Torres Feijó**, Presidente da AIL em exercício

13 No Funchal, com a lusofonia
Regina Zilberman, Presidente da AIL cessante

15 Intervenção na Sessão de Abertura do IX Congresso da AIL, em representação de sua Excelência, o Senhor Presidente do Governo Regional da Madeira
Francisco Fernandes, Secretário Regional da Educação e Cultura da Região Autónoma da Madeira

17 Universidade, Humanidades, Cultura: novos desafios/novas oportunidades.
Intervenção na Sessão de Encerramento do IX Congresso da AIL
Isabel Pires de Lima, Universidade do Porto

LINGUÍSTICA

Língua portuguesa: migrações e trânsito

29 As locuções adverbiais nos dicionários trilingues seiscentistas portugueses
Amparo Ricós Vidal

41 Contribuição para a análise do ritmo lingüístico das cantigas medievais profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Lingüística
Gladis Massini-Cagliari

55 Que coisa complicada, sempre: o *Você* em Portugal…
Gunther Hammermüller

65 O novo acordo ortográfico e os correctores automáticos
Helena Figueira

79 A denominación *senhor* nas cantigas de amor de Don Denís
Leticia Eirín García

89 Estudo do sistema ortográfico de documentos manuscritos do século XVII escritos no Brasil
Luciana Mercês Ribeiro

97 Um pouco da história da nasalidade: da ortografia para a fonética
Luiz Carlos Cagliari

109 A terminologia açucareira actual no Atlântico (Madeira, Canárias, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Brasil)
Naidea Nunes Nunes

Uma língua, várias culturas: transposições e localizações

123 O jogo enunciativo da interrogação. Diversidade e identidade de perguntas em português europeu
Ana Bela Afonso

131 A estrutura enunciativa dos contos cabo-verdianos
Benjamim Moreira

139 A Real Academia Galega, manipuladora da língua?
Elisardo López Varela

149 A variação na variedade regional madeirense. Aplicação de um teste perceptivo
Helena Rebelo

161 Ernesto Guerra da Cal na dupla estratégia de um acordo ortográfico para a lusofonia e a restauração da língua da Galiza
Joel R. Gômez

173 Lunáticos e desastrados. Percursos lexicais e migrações semânticas na denominação
Maria Celeste Augusto

LITERATURA

Cartografias das diferenças

189 O espazo de sombra do discurso histórico-ficcional identitario (*José e os Outros* de José-Augusto França e *O señor Lugrís e a negra sombra* de Luís Rei Núñez)
Alva Martínez Teixeiro

199 Mulheres "naturalmente bem inclinadas" e outras na Peregrinação
Ana Ribeiro

207 *Cartas do Campo e da Cidade*. LUZIA no seu jogo de identidades
Anne Martina Emonts

215 Herculano e a construção da cultura/literatura nacional
Carlos Manuel Ferreira da Cunha

225 Literaturas de língua portuguesa na era pós-colonial
Claudius Armbruster

233 Das vivências angolanas à diáspora da descolonização. Raúl Fernandes (Farrica) – escritor de emoções e utopismos
Fernando José Monteiro Bessa Rebelo

237 Aplicaçom dos estudos literários à geografia cultural. Estudo das motivaçons culturais do turismo brasileiro e português para visitar a Galiza. O caso do Brasil
Íria Mayer Mayer

245 Tecendo por trás do real a loucura assistida em "A imitação da rosa" de Clarice Lispector e "O aquário" de Maria Judite de Carvalho
Jane Pinheiro de Freitas

253 A (des)construção de mitos nacionais em *Lambões de Caçarola*, de João Antônio, e em *As Naus*, de António Lobo Antunes
Luciana Cristina Corrêa

259 Da *academia* ao negócio. Aplicaçons à empresa da pesquisa em Humanidades
M. Carmen Villarino Pardo

265 Turismo e identidade. As motivações culturais dos visitantes portugueses em relação à Galiza. Primeiras aproximações
Marcos Garcia González

271 Nelson Mandela e Eduardo Mondlane: Discursos do eu ao espelho repartido da diáspora contestatária moderna
Maria Manuela J. C. Araújo

279 Literatura angolana: uma língua, duas culturas
Nyara Chisola Bessa de Figueiredo

283 O discurso contra-hegemônico e o feminino em Jorge Amado
Sandra Sacramento

289 De cruzar o charco a atravessar os Pirineus. Repercussons das mudanças dos fluxos migratórios no campo cultural galeguista (1968-1972)
Vítor Suárez Diaz

Ilhas e continentes: reciprocidades

297 Francisco de Vasconcelos Coutinho – Um poeta madeirense por (re)descobrir
Cidália Maria Baptista Dinis

303 Machim, um herói fundador, ou a polifonia de uma história
Marco Livramento

319 De ilha em ilha
Maria de Lourdes Pereira

327 Um convite para o chá das cinco: Vitorino Nemésio e Emanuel Félix
Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo

Varia

339 «À espera que as palavras cheguem»: sobre a vida e a escrita em António Lobo Antunes
Ana Isabel Moniz

345 "Sentado a esta mesa irei chover também?". Ekphrasis e de hipertexto (sobre alguns poemas de Vasco Graça Moura)
Diana Pimentel

357 A casa (da) escrita por Herberto Helder
Fernando Figueiredo

361 Imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira
Ilca Vieira de Oliveira

369 Relação mãe e filha: um solo feminino de Livia Garcia-Roza
Josélia Rocha

377 A crônica de Cecília Meireles: instantâneos subjetivos em Portugal
Karla Renata Mendes

385 Utopia e distopia na voz de Irene Lucília Andrade
Leonor Martins Coelho

395 Língua Portuguesa: a necessidade da troca, o comércio das identidades
e a mestiçagem das influências
Lucia Helena Lopes de Matos

403 Uma língua, várias culturas: a representação da identidade cultural sulbaiana
na literatura de Jorge Amado
Maria D'Ajuda Alomba Ribeiro

411 A construción da nación, a destrución da utopía en *A Geração da Uutopia*
María Jesús Leira Lugrís

421 *Gimba* e a censura: a chegada do morro carioca aos palcos de Lisboa
Marina de Oliveira

433 "decifra-me ou devoro-te": Uma escrita *oblíqua e dissimulada* do crime
Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

441 Mário de Andrade, Cecília Meireles e Rubem Braga: Cronistas viajantes do século XX
Raquel Illescas Bueno

451 Entre o sonho quebrado e a realidade vivida. Estados da mulher moçambicana
na poesia de Sónia Sultuane
Renata Diaz-Szmidt

461 *Safando mistidas*, (des)construindo a nação
Robson Dutra

469 Olhares que se (trans)cruzam em *O Último Voo do Flamingo*
Rosana Cristina Zanelatto Santos

475 A poesia de Herberto Helder: gramática e idioma
Silvana Maria Pessoa de Oliveira

483 Viagens da literatura – Construção do sujeito e do texto na literatura portuguesa
contemporânea, sob visão de José Saramago
Vanessa Cardozo Brandão

495 A reflexão sobre o património cultural português nos *Cadernos de um Escritor*
de Fernando Namora
Yana Andreeva

UNIVERSIDADE da MADEIRA

Associação Internacional de Lusitanistas

500 FUNCHAL Uma Porta para o Mundo

DRAC MADEIRA Direcção Regional dos Assuntos Culturais

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

IC INSTITUTO CAMÕES PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS