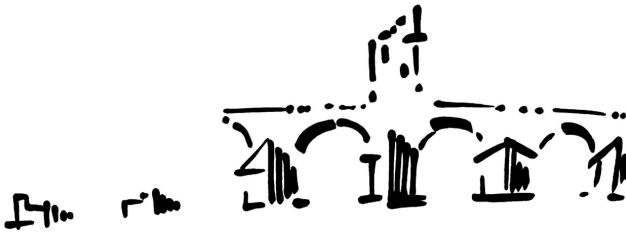


Limite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

VOL. 16 / 2022



2022

Revista científica de carácter anual sobre estudios portugueses y lusófonos, promovida por el Área de Filologías Gallega y Portuguesa (UEX) en colaboración con la SEEPLU.
<http://www.revistalimite.es>

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director – Juan M. Carrasco González: direccion@revistalimite.es

Secretaría – María Luísa Leal / M^a Jesús Fernández García / Guillermo Vidal Fonseca:
secretaria@revistalimite.es

VOCALES

Carmen M^a Comino Fernández de Cañete (Universidad de Extremadura)

Christine Zurbach (Universidade de Évora)

Julie M. Dahl (University of Wisconsin-Madison)

Luísa Trias Folch (Universidad de Granada)

M^a da Conceição Vaz Serra Pontes Cabrita (Universidad de Extremadura)

Iolanda Ogando (Universidad de Extremadura)

Salah J. Khan (Universidad Autónoma de Madrid)

Teresa Araújo (Universidade de Lisboa)

Teresa Nascimento (Universidade da Madeira)

COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Luísa Vilela (Universidade de Évora)

Ana Maria Martinho (Universidade Nova de Lisboa)

António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra)

Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora)

Cristina Almeida Ribeiro (Universidade de Lisboa)

Dieter Messner (Universität Salzburg)

Gerardo Augusto Lorenzino (Temple University, Philadelphia)

Gilberto Mendonça Teles (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Hélio Alves (Universidade de Lisboa)

Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura)

Ivo Castro (Universidade de Lisboa)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

José Camões (Universidade de Lisboa)

José Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa – Braga)

José Muñoz Rivas (Universidad de Extremadura)

Maria Carlota Amaral Paixão Rosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

M^a Filomena Candeias Gonçalves (Universidade de Évora)

M^a da Graça Sardinha (Universidade da Beira Interior)

M^a Graciete Besse (Université de Paris IV-La Sorbonne)

Maria Helena Araújo Carreira (Université de Paris 8)

Nuno Júdice (Universidade Nova de Lisboa)

Olga García García (Universidad de Extremadura)

Olívia Figueiredo (Universidade do Porto)

Ofília Costa e Sousa (Instituto Politécnico de Lisboa)

Paulo Osório (Universidade da Beira Interior)

Xosé Henrique Costas González (Universidade de Vigo)

Xosé Manuel Dasilva (Universidade de Vigo)

EDICIÓN, SUSCRIPCIÓN E INTERCAMBIO

Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura

Plz. Caldereros, 2. C.P. 10071 – Cáceres. Tfno. 927 257 041 / Fax: 927 257 046

<http://www.unex.es/publicaciones> – e-mail: publicac@unex.es

© Universidad de Extremadura y los autores. Todos los derechos reservados.

© Ilustración de la portada: Miguel Alba. Todos los derechos reservados.

Depósito legal: CC-973-09 . I.S.S.N.: 1888-4067

Limite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

VOL. 16 – Año 2022

Longos dias têm cem anos: *com Agustina Bessa-Luís*

Coordinación

Maria Teresa Nascimento
(Universidade da Madeira)

Isabel Ponce de Leão
(Universidade Fernando Pessoa)



Bases de datos y sistemas de categorización donde está incluida la revista:

ISOC y DICE (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Dialnet, Latindex, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas).



Juan M. Carrasco González, director de la revista, tiene el placer de anunciar que *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía* ha sido aceptada para su indexación en el Emerging Sources Citation Index, la nueva edición de Web of Science. Los contenidos de este índice están siendo evaluados por Thomson Reuters para su inclusión en Science Citation Index Expanded™, Social Sciences Citation Index®, y Arts & Humanities Citation Index®. Web of Science se diferencia de otras bases de datos por la calidad y solidez del contenido que proporciona a los investigadores, autores, editores e instituciones. La inclusión de *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía* en el Emerging Sources Citation Index pone de manifiesto la dedicación que estamos llevando a cabo para proporcionar a nuestra comunidad científica con los contenidos disponibles más importantes e influyentes.

Limite

Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía

Vol. 16 – 2022

Longos dias têm cem anos: com Agustina Bessa-Luís

SUMARIO / SUMÁRIO

Maria Teresa Nascimento – Prefácio	9-12
Alda Maria Lentina – Virgens, solteiras e poderosas: mulheres na obra de Agustina Bessa-Luís	13-30
Fernanda Barini Camargo – No encalço da <i>Sibila</i> : ler o espaço doméstico em Agustina Bessa-Luís	31-52
Maria do Carmo Cardoso Mendes – Agustina Bessa-Luís leitora de Luís de Camões	53-66
José Cândido de Oliveira Martins – Viagens, identidade e memória em Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga	67-87
Maria do Rosário Lupi Bello – <i>A corte do Norte</i> – do livro ao filme	89-100

Testimonios / Testemunhos

António Braz Teixeira – Agustina e o Aforismo	103-104
Isabel Ponce de Leão – A linguagem é o recipiente do pensamento	105-106
José Viale Moutinho – Lenta, silenciosa, desconhecendo	107
Maria Helena Padrão – Agustina Bessa-Luís, uma paixão	109-111
Renato Epifânio – Agustina Bessa-Luís na <i>Nova Águia</i>	113-114
Salvato Trigo – A UFP e Agustina Bessa-Luís	115-117
Sérgio Lira – Museu Agustina Bessa-Luís – breve história de um projecto	119-126

Varia

Nuno Brito – As mãos, o coração, o mundo: o excesso e a intensidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade	129-147
--	---------

Rui Tavares de Faria – Figurações da Ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade	149-163
Mariana Barba Dávalos – Condena musical en <i>Os Dous Renegados</i>	165-194
Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes – Tradução teatral para galego no período 1916-1936: <i>corpus</i> atualizado de obras e das suas fontes à luz de descobertas recentes	195-218
Mercedes Soto Melgar – La influencia del Portugués en la terminología marinera gaditana: los lusismos en el habla viva de los pescadores	219-256
Idalina Camacho / Carla Aurélia de Almeida – Estratégias de proteção e mitigação do discurso em Português Língua não Materna: um estudo de caso	257-292

Reseñas / Recensões

Elisa Nunes Esteves – <i>Poetas del Alentejo</i> (Selección e Introducción de Ana Luísa Vilela e Antonio Sáez Delgado, Traducción de Juan Vivanco Gefaell), Lisboa, Ed. Shantarin, 2022, 163 pp.	295-299
Guillermo Vidal Fonseca – Carlos Callón, <i>O libro negro da lingua galega</i> , Vigo, Xerais, 2022, 767 pp.	299-305
José Cândido de Oliveira Martins – Plutarco, <i>Como deve o jovem ouvir os poetas?</i> Trad., introd. e notas de Marta Várzeas, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2022, 108 pp.	305-308
José Cândido de Oliveira Martins – José Augusto Cardoso Bernardes, <i>A oficina de Camões: apontamentos sobre Os Lusíadas</i> , Coimbra, Imprensa da universidade, 2022, 260 pp.	308-310
José Vieira – Barbara Gori, <i>Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de Renunciar. Estudos sobre a Prosa</i> , Lisboa, Edições Colibri, 2022, 254 pp.	310-313
Juan M. Carrasco – Gilberto Mendonça Teles, <i>Vanguarda europeia & modernismo brasileiro</i> , 21ª edição, Edição ampliada, Rio de Janeiro, José Olympio, 2022, 656 pp.	313-315
Normas de publicación / Normas de publicação	317-321

Limite

Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía

Vol. 16 – 2022

Longos dias têm cem anos: with Agustina Bessa-Luís

SUMMARY

Maria Teresa Nascimento – Preface	9-12
Alda Maria Lentina – Virgins, single and powerful: women in the work of Agustina Bessa-Luís	13-30
Fernanda Barini Camargo – In pursuit of the <i>Sibyl</i> : reading domestic space in Agustina Bessa-Luís	31-52
Maria do Carmo Cardoso Mendes – Agustina Bessa-Luís reader of Luís de Camões	53-66
José Cândido de Oliveira Martins – Travels, identity and memory in Agustina Bessa-Luís and Maria Ondina Braga	67-87
Maria do Rosário Lupi Bello – <i>The Northern Court</i> - from book to film	89-100

Reflections

António Braz Teixeira – Agustina and the Aphorism	103-104
Isabel Ponce de Leão – Language is the container for thought	105-106
José Viale Moutinho – Slow, silent, unknowing	107
Maria Helena Padrão – Agustina Bessa-Luís, a passion	109-111
Renato Epifânio – Agustina Bessa-Luís in <i>Nova Águia</i>	113-114
Salvato Trigo – The UFP and Agustina Bessa-Luís	115-117
Sérgio Lira – Museum Agustina Bessa-Luís - brief history of a project	119-126

Varia

Nuno Brito – The hands, the heart, the world: excess and intensity in the poetry of Carlos Drummond de Andrade	129-147
---	---------

Rui Tavares de Faria – Figurations of the Island in Natália Correia’s poetry: from the expression of Azoreanity to the search for universality	149-163
Mariana Barba Dávalos – Musical revenge in <i>Os dous renegados</i>	165-194
Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes – Theatre Translation into Galician (1916-1936): An Updated Corpus of Translated Plays and Sources in Light of Recent Findings	195-218
Mercedes Soto Melgar – The influence of portuguese in the seafaring terminology of Cádiz: lusisms in the spoken language of native fishermen	219-256
Idalina Camacho / Carla Aurélia de Almeida – Hedging Strategies and Mitigation in Portuguese as a non-native Language: a case study	257-292

Book Reviews

Elisa Nunes Esteves – <i>Poets of the Alentejo</i> (Selection and Introduction by Ana Luísa Vilela and Antonio Sáez Delgado. Translation by Simon Park), Lisboa, Ed. Shantaran, 2022, 163 pp.	295-299
Guillermo Vidal Fonseca – Carlos Callón, <i>O libro negro da lingua galega</i> , Vigo, Xerais, 2022, 767 pp.	299-305
José Cândido de Oliveira Martins – Plutarco, <i>Como deve o jovem ouvir os poetas?</i> Translation and introduction by Marta Várzeas, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2022, 108 pp.	305-308
José Cândido de Oliveira Martins – José Augusto Cardoso Bernardes, <i>A oficina de Camões: apontamentos sobre Os Lusíadas</i> , Coimbra, Imprensa da universidade, 2022, 260 pp.	309-310
José Vieira – Barbara Gori, <i>Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de Renunciar. Estudos sobre a Prosa</i> , Lisboa, Edições Colibri, 2022, 254 pp.	310-313
Juan M. Carrasco – Gilberto Mendonça Teles, <i>Vanguarda europeia & modernismo brasileiro</i> , 21ª edição, Edição ampliada, Rio de Janeiro, José Olympio, 2022, 656 pp.	313-315
Standards of publication	317-321

Presentación

Apresentação

Prefácio Preface

Longos dias têm cem anos: com Agustina Bessa-Luís

Maria Teresa Nascimento¹
Universidade da Madeira
mariatn@staff.uma.pt

Ecoa no título deste número da Revista *Limite* aquele que Agustina escolheu para a sua narrativa biográfica sobre Vieira da Silva, a lembrar “o que [l]he] diziam quando se tratava de protelar um assunto, de o fazer amadurecer na lânguida separação do inadiável.” Escolhemo-lo, nós também, não pela dilação na homenagem, neste tempo certo do centenário do nascimento, mas porque acreditamos que os cem anos que se comemoram transportarão consigo a incomensurabilidade dos dias da memória perene de Agustina e da sua obra.

Agustina Bessa-Luís, nascida em Vila Meã, Amarante, em 15 de Outubro de 1922, ficará para a História da Literatura e da Cultura Portuguesas como uma das suas personalidades mais relevantes.

Autora de uma vasta obra ficcional e também ensaística, cedo a crítica haveria de reconhecer Agustina como um dos vultos mais marcantes da contemporaneidade, distinguindo o seu percurso com vários galardões (Prémio D. Dinis, Prémio Vergílio Ferreira, Prémio Pessoa, Prémio Camões, entre outros).

Neste número da Revista *Limite* reunimos ensaios e testemunhos de vários autores que se debruçam sobre diversos aspectos da produção literária de Agustina. Pretendemos assim homenagear a sua contribuição inestimável para a cultura portuguesa, bem como divulgar o seu legado para as novas gerações de leitores e escritores. Como disse a própria Agustina, "escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador" (*A Ronda da Noite* 2006).

¹ Não escreve segundo o Acordo Ortográfico.

Na secção ensaística, o primeiro artigo, da autoria de Alda Lentina, intitulado *Virgens, solteiras e poderosas: mulheres na obra de Agustina Bessa-Luís* discute o significado que tem a presença feminina em alguns dos romances como *A Sibila*, *O Mosteiro* e *O Concerto dos Flamengos*.

Na condição de solteiras, virgens ou viúvas, as personagens femininas destes romances (Quina, Matilde, Assunção, Serpa e Luísa Baena), escusam-se ao paradigma de dominação do masculino, o que é corolário de liberdade e de independência económica, mas também de subversão a regras instituídas.

Como afirma Alda Lentina, “o “ser livre” e “vencer a inibição” são reivindicações femininas que atravessam a obra [de Agustina] até 2006, ano da publicação do seu último romance.”

A análise dos espaços e sua articulação com outras categorias da narrativa é o foco do artigo de Fernanda Barini Camargo. *No encaço da Sibila: ler o espaço narrativo doméstico em Agustina Bessa-Luís* começa por evocar os espaços biográficos da escritora, para depois se centrar nos de natureza ficcional que, como a Vessada, ou outros, com a mesma natureza doméstica, vêm alicerçar a força feminina.

Enveredando por um *corpus* essencialmente não ficcional, Maria do Carmo Mendes pretende encontrar Camões em Agustina (Em *Agustina Bessa-Luís leitora de Luís de Camões*), por meio de reflexões que a escritora opera em torno do homem e do poeta, susceptíveis de configurar uma poética da recepção, construída sobre uma “biografia romanceada”, uma visita à História de Portugal ou da sua identidade.

Sob o prisma das afinidades electivas, se situa o artigo de José Cândido de Oliveira Martins, intitulado *Viagens, identidade e memória*, que, começando por enumerar as múltiplas convergências existenciais entre Agustina e Ondina Braga, se detém no gosto comum pelas viagens de comboio e na sua representação literária.

A Corte do Norte de João Botelho, numa adaptação do romance homónimo de Agustina, foi o último a ser transposto para o cinema, ainda em vida da autora.

Em ambos, filme e romance, a mulher revela o seu lugar no mundo, como demonstrará a análise de Maria do Rosário Lupi Bello em *A corte do Norte – do livro ao filme*, concluindo pela fidelidade da adaptação do texto cinematográfico. Salienta, ainda, a autora o modo como o filme de João Botelho destaca as possibilidades eufónicas do

texto agustiniano, que explora, através do quadro de Caravaggio, nele incorporando a história de Rosalina.

Na secção dedicada aos testemunhos, conta este *dossier* com o contributo de seis autores.

Relevando a prática aforística de alguns autores do século XX, de entre os quais Agustina Bessa-Luís, António Braz Teixeira crê não haver sido ainda tido em conta o seu significado para a cultura portuguesa. Em Agustina, destaca a unidade e singularidade do cultivo desta forma.

Deve-se a Isabel Ponce de Leão o segundo testemunho. Dizer que foi sócia-fundadora (2012) e vice-presidente do *Círculo Literário Agustina Bessa-Luís*, sem mais, é esquecer que, antes disso, foi uma das primeiras vozes impulsionadoras dos estudos agustinianos. A perspectiva de síntese que nos oferece daquela que considera a “grande ficcionista do séc. XXI” ajuda a percebê-lo.

E com o olhar de José Viale Moutinho, e as suas palavras, feitas poesia, navegamos sobre alguns dos espaços que foram de Agustina e, “no deserto” que dela ficou, mantemos os livros.

Helena Padrão testemunha o conhecimento directo da Agustina, mulher, evocando alguns dos momentos com ela partilhados, e assim fazendo mais próxima aquela que a maior parte dos leitores nunca conheceu de perto. Ao mesmo tempo, vai Helena Padrão pontuando esses momentos de convívio com as referências a estudos que dedicou a Agustina. Lembra ainda aquele que foi um dos primeiros momentos de homenagem académica à escritora: o da comemoração dos 50 anos da sua vida literária, com um Congresso na Universidade Fernando Pessoa. Foi um momento marcante por ter sido o germe dum conjunto de iniciativas que se prolongariam no tempo

Renato Epifânio, director da Revista *Nova Águia*, lembrará como Agustina fez publicar no primeiro número da Revista um seu inédito, intitulado “O fantasma que anda no meu jardim”. Desde então, têm sido ali, vários os artigos publicados sobre a autora.

O depoimento de Salvato Trigo é indissociável do da instituição a que preside, porque foi nela mais do que em qualquer outra (e aqui se confunde o meu testemunho com o do autor) que a crítica académica em torno de Agustina Bessa-Luís conheceu um novo impulso pelos Congressos que a Universidade Fernando Pessoa lhe consagrou. Mais tarde, seria a mesma instituição a acolher no seu seio o *Círculo Literário Agustina Bessa-Luís*.

O testemunho de Salvato Trigo é também o do estudioso e especialista da Literatura e é nesse âmbito que corrobora a visão premonitória de António José Saraiva sobre o lugar cimeiro de Agustina na Literatura.

Sérgio Lira vem lembrar-nos, finalmente, o projecto concebido e sonhado por um conjunto de investigadores – a criação dum Museu Virtual sobre Agustina Bessa-Luís. O depoimento do museólogo acompanha as vicissitudes do projecto e as sinuosidades da sua avaliação por parte da FCT, perante a qual não foram de valia na proposta o seu carácter inovador e o merecimento dos investigadores.

Terminamos como começámos: com a evocação do título escolhido por Agustina para Vieira da Silva.

Escrevia Agustina: “Às vezes eu penso que o método melhor para chegar a Vieira da Silva é folhear os livros que ela ilustrou.” (Longos Dias têm Cem Anos)

Façamos nós o mesmo, desta vez, com a obra de Agustina: lendo-a, iremos no seu encaço, chegaremos a ela.

Virgens, solteiras e poderosas: mulheres na obra de Agustina Bessa-Luís

Virgins, single and powerful: women in the work of Agustina
Bessa-Luís

Alda Maria Lentina
Universidade de Dalarna
alt@du.se

Data de receção do artigo: 4-10-22
Data de aceitação do artigo: 25-10-22

“La meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes, plutôt qu’à les détruire?” (Roland Barthes 1971: 187)

Resumo

A contracorrente do pensamento filosófico que atravessou os séculos, e que consiste em colocar a mulher do lado da “falta” e da fraqueza, Agustina Bessa-Luís posiciona as personagens femininas dos seus romances do lado do poder. O nosso trabalho propõe analisar algumas personagens emblemáticas na obra da autora, para evidenciar a forma como conseguiram encontrar novos modos de existência que lhes permitem evoluir fora do círculo de influência masculina. Como veremos, através duma análise dos romances *A Sibila*, *O Mosteiro* e *O Concerto dos Flamengos*, o reinvestimento de temas ligados à condição feminina, em particular ao celibato e à questão da virgindade, põe em causa o vínculo obrigatório da mulher ao homem, como fundamento da sua existência, e abala os alicerces da ordem patriarcal que rege a sociedade portuguesa.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís – “femme non-liée” – poder – celibato e virgindade.

Abstract

Against the philosophical thought that has traversed the centuries, and which consists of placing women on the side of “lack” and weakness, Agustina Bessa-Luís positions female characters of her *oeuvre* on the

side of power. This paper proposes to analyze some emblematic characters of the author's work, demonstrating how they managed to find new forms of existence which allow them to be detached from the male circle of influence. We will claim, through analysis of the novels *A Sibila*, *O Mosteiro* and *O Concerto dos Flamengos*, that the revisiting of themes related to the female condition, such as celibacy and virginity, calls into question the obligatory bond between women and men, as the foundation of their existence, and shakes the foundations of the patriarchal order that rules Portuguese society.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, “femme non-liée”, power, celibacy and virginity.

A obra de Agustina Bessa-Luís é marcada pela omnipresença de figuras femininas que optaram por um tipo de sociabilidade exclusivamente feminino, vivendo, muitas vezes, numa comunidade ou gineceu que as preserva do resto do mundo. É o caso de certas personagens dos romances *A Sibila* (1954), *O Mosteiro* (1980) e *O Concerto dos Flamengos* (1994)¹, para só citar alguns. A partir desta ideia, podemos afirmar que essas figuras femininas manifestam o que Nathalie Heinich define como uma “saída do mundo sexuado pelo masculino” (Nathalie Heinich 1996: 35), pois, acrescenta a especialista, “quando há comunidade, a solidão das mulheres solteiras dá lugar a uma sociabilidade que já não se define pela falta e exclusão” (Nathalie Heinich 1996: 33). Ao contrário duma certa tradição no pensamento filosófico e psicanalítico que, lembremos de passagem, vai de Aristóteles² a Freud e Lacan³ e que define a mulher pela “falta” (do falo) e pela fraqueza, Agustina Bessa-Luís põe em causa esse princípio universal de inferioridade da mulher através dos percursos atípicos das suas personagens. Assim, Quina, Matilde, Assunção, Serpa e Luísa Baena, entre muitas outras, acabam por se desvincular da condição de mulher clivada (casada e mãe) e, conseqüentemente, do chamado

¹ No nosso trabalho, optaremos por abreviaturas para nos referir às mesmas obras: *A Sibila* (AS), *O Mosteiro* (OM) e *O Concerto dos Flamengos* (OCF).

² Aristóteles, por exemplo, escrevia que “l’homme engendre et produit l’homme”, o que significa que é este que transmite à criança o princípio de humanidade, e não a mulher. Esta ideia consiste em reduzir a mulher à função de simples recetáculo, tornando-a secundária. (Aristote 1879: 25).

³ Nas suas teorias, tanto Freud como Lacan, ampliaram uma superioridade e singularidade do órgão masculino, elevando-o ao nível de símbolo: o “falo”. Conseqüentemente, é a falta do “falo”, ou ainda a inveja provocada por essa falta, que definirá a mulher.

“grau de legitimidade do vínculo sexuado” (1996: 13) ao homem. Ao escolher modos atípicos de existência, estas figuras garantem uma forma de autonomia, excluindo-se da tradicional e obrigatória “disponibilidade sexual” (*ibid.*) que condicionava o seu acesso à esfera pública e social. As personagens da autora colocam-se resolutamente numa nova ordem, ou seja, a da condição (estado) de “femme non-liée” (“mulher não vinculada”), “um novo estado, antes impensável, no qual as mulheres podem ser economicamente independentes, tendo uma vida sexual que não as exclua da vida social” (Nathalie Heinich 2003: 8).

Neste trabalho, procuraremos demonstrar que cada uma das personagens mencionadas acima encarna uma forma singular do que é ou pode ser uma mulher “não vinculada”. Nesse sentido, embora algumas permaneçam virgens e solteiras, outras viúvas, todas se posicionam de forma a subverter a ordem patriarcal, prefigurando sinais de mudança ou a raiz do que a filósofa Elisabeth Badinter descreve como o “recoo da ‘natureza’” (Elisabeth Badinter 1986: 279). Muitas das personagens da romancista, como as emblemáticas irmãs do *Viveiro* em *O Mosteiro*, ficam desvinculadas do círculo de influência masculina e perturbam a ordem dominante ao permanecerem solteiras. Com efeito, tal como para Quina do romance *A Sibila*, diz-se delas que “eram mulheres solteiras, gozando duma fortuna média e que viviam protegidas pela escolha terminante dos seus pequenos campos de doença e de trabalho” (OM: 15). É precisamente por exercerem essa grande liberdade individual que elas vivem “a lucidez de uma rotina que não as escraviza” (OM: 30).

Existências femininas e celibato

Na obra de Agustina Bessa-Luís, a questão do celibato feminino parece um “estado” crucial para abrir caminho à liberdade feminina. Surpreendentemente, nos seus romances, o celibato feminino muito raramente é causador de sofrimento ou de exclusão social. Muito pelo contrário, como acontece com as irmãs do *Viveiro* n’*O Mosteiro*, é um estado desejado e reivindicado. Se atentarmos primeiro para um trecho de outro romance, *A Sibila*, a narradora relata, a propósito das irmãs Teixeira, que estas não encaixam na categoria das mulheres rejeitadas ou negligenciadas, pois são mulheres que recusaram qualquer contrato amoroso:

Com quarenta anos, Quina teve uma corte de pretendentes que em moça nunca conseguira. Realizara-se, enobrecendo-se, mercê do

espírito que atingira a maturidade. Estava muito grisalha, porque na família, as cãs tinham de temporão o que as rugas teriam de serôdio; mas isso não a fazia velha, apenas respeitável. Ela adorava os respeitos, mais do que os amores. [...] Não tencionava casar-se. Porém não o declarava abertamente, nem se negava a receber cortesias certas abundantes que ela saboreava com uma gratidão um tanto pungente, saudosa, porque em breve não as encontraria mais no seu caminho (AS: 83-4).

A atitude de Quina em relação aos seus pretendentes é bastante significativa; estes nunca são afastados frontalmente, no entanto, a personagem não se deixa iludir pelo jogo do amor e dos sentimentos. Os pretendentes falam, mas ela é que, secretamente, conduz o jogo. A frase central deste trecho soa como uma decisão categórica e voluntária: “ela não tencionava casar-se”. Além disso, apercebemo-nos de que os elogios e as atenções agradam muito ao seu ego feminino. O mesmo vale para as irmãs do *Viveiro n’O Mosteiro*, por exemplo, a personagem de Assunção (dita Assunta) também recebe propostas de casamento, sem, contudo, aceitá-las:

Aos cinquenta anos era ainda fresca e de aspecto agradável; apareciam-lhe casamentos com frequência, mas, ou fosse pela sua enfermidade ou porque não suportava separar-se de Noémia, a verdade é que nunca aceitou, nem mesmo o senhor Costa, seu mais distinguido pretendente (OM: 93).

Como era de prever, a recusa do matrimônio não se deve ao ódio ou à detestação dos homens; pelo contrário, resulta da confortável liberdade que as personagens encontram vivendo entre si ou sozinhas. O celibato é, para Quina, Matilde ou Assunta, para só citar alguns exemplos, um estado escolhido conscientemente e não por defeito.

Na sua *Histoire du célibat et des célibataires*, Jean Claude Bologne observa que o celibato é sempre pensado em oposição ao casamento e que, nesse sentido, “não tem história”, pois “constitui um estado assumido e valorizado apenas recentemente; só pode ser analisado através do casamento, ou pelo menos do casal” (Bologne 2004: 7-8) ou, acrescentamos nós, do casal heteronormativo. O historiador faz também uma observação interessante sobre a palavra “celibato”, e escreve que esta não aparece no Código Civil francês, nem na Bíblia. Nos textos fundadores, o celibato não existe, porque é definido apenas de forma oca, em relação ao modelo dominante do casamento. Por conseguinte, tem apenas conotações negativas: solteiro é aquele que não casou ou não pode casar-se (Bologne 2004: 9).

Transpondo estas afirmações para o caso português, não podemos deixar de reparar na forma irónica com que Agustina Bessa-Luís escolhe, para as suas personagens femininas, um quadro de representação considerado vazio, um estado que se afirma pela ausência de discursos que o possam definir ou apreender, tanto a nível filosófico como histórico. Lembremos também que, para além destes elementos de análise da questão do celibato feminino, o celibato é historicamente clerical e masculino. A palavra celibato surgiu no século XVI e aproxima-se da palavra latina “caelum”, “céu”, reenviando para um estado celeste. Assim, como afirma Geneviève Guilpain, muito antes de ser epicena, a palavra francesa “célibataire” é exclusivamente masculina (Guilpain 2012: 14). De facto, ao preferir a figura da solteira, preferencialmente virgem, a autora afasta as suas heroínas da condição feminina enraizada na tradição, que impõe a visão de um ser dominado pelos ditames sociais e sexuais. A autora opera assim um gesto eminentemente simbólico no sentido em que o celibato voluntário das suas personagens cria uma categoria nova de mulheres que, por definição, é “inclassificável”, e sobretudo a-histórica. Assim, como assinala Arlette Farges:

La femme seule est dans un angle mort de l’histoire. Les marginaux, les déviants, les insensés ont depuis peu la leur ; les femmes seules n’en n’ont toujours pas. Laissés pour compte, elles n’encombent ni les hôpitaux, ni les prisons. Résidu silencieux, elles n’existent pas. On a si peu appris à les voir que leur silhouette tant de fois remarquée dans le paysage urbain et rural ne les fait jamais vraiment sortir de l’oubli. Même nombreuses, on ne les conjugue qu’au singulier. Comme si de fait, la solitude ne pouvait renvoyer qu’à une forme d’exceptionnalité (Arlette Farge & *alt.* 1984: 7).

A nosso ver, esta escolha é mais um gesto transgressivo, entre tantos outros operados pela autora. Com efeito, as mulheres tradicionalmente apagadas da História oficial encontram deste modo uma maneira única de “se representarem a si próprias” (Duby 1996: 13). Aludimos aqui à ideia defendida pelo historiador Georges Duby, segundo a qual, na História, “as mulheres não se representavam a si próprias. [...] As representações figuradas que permitem aprofundar a História das mulheres deixam, na verdade, aflorar muito poucas imagens que não sejam as que os homens imaginaram sobre a feminilidade” (Duby 1996: 13). O celibato feminino, na obra de Agustina Bessa-Luís, seria uma possível estratégia para contornar as normas impostas às mulheres e, em definitivo, pôr em causa o

heterocentrismo que constitui os alicerces das nossas sociedades. Há, nos gineceus constituídos pelas mulheres da casa da Vessada n' *A Sibila*, do *Viveiro* n' *O Mosteiro* mas, também, do trio feminino formado por Luísa Baena, Maria Vicente e Serpa n' *O Concerto dos Flamengos*, uma rutura radical com o modelo heteronormativo. Ou seja, com o que Monique Wittig define como o “pensamento straight”: “[e]stes discursos que [...] negam toda a possibilidade de criar [as suas] próprias categorias, e que [...] impedem [qualquer pessoa] de falar fora dos seus termos [...], tudo o que os questiona é imediatamente descartado como ‘primário’” (Wittig 2001: 69). O celibato abre espaço para uma nova forma de estar no mundo, de *existir* no verdadeiro sentido do verbo em latim: *ex(s)istere* que significa “sair de, elevar-se, nascer, manifestar-se, mostrar-se”.

Reparemos também como este modo de existência passa pela independência económica. Embora, nas obras da autora, a maioria das casas familiares apresentem um estado avançado de ruína, ameaçando sucumbir à falência a qualquer momento, as personagens femininas que as ocupam conseguem manter a todo o custo um equilíbrio económico. Há nelas uma teimosia feroz em resistir à ruína da casa familiar, pois perder a independência financeira e os bens familiares significaria perder a liberdade e o livre-arbítrio. No caso da mulher “não vinculada” (Heinich 2003: 8), a independência económica e social são determinantes. É o que deixa vislumbrar a narradora no trecho seguinte:

Josefina não era a heroína abatida pela desgraça; tinha, porém, poucos conhecimentos e não dispunha de dinheiro contado. Esta é a grande algema da mulher que se vê sobrecarregada com a falta na sua virtude e a falta de credibilidade bancária, ao mesmo tempo. Se tivesse alguns haveres, Josefina teria cometido a proeza bastante discutível, como era ir viver só e esperar aquilo que Matilde definia por “atrás do tempo, tempo vem” (OM: 74).

Para a jovem Josefina, ter perdido a honra é menos grave do que não poder sustentar-se economicamente e não poder afirmar-se como mulher livre e independente. O poder económico teria ajudado a superar a sua desonra, oferecendo-lhe a possibilidade de seguir com a sua vida da maneira que entendesse. Se atentamos agora no caso de Serpa, a orgulhosa dama de companhia de Luísa Baena n' *O Concerto dos Flamengos*, observamos que esta atribui um poder quase mágico ao ouro ou ao dinheiro. Solteira e virgem, sabemos a dado momento que “Até aos trinta anos, o seu maior prazer era estender em cima da cama dinheiro em notas, contemplá-las, mexer-lhes, voltar a fazer macinhos

presos com uma fita de nastro, fascinada pelo sentimento desse poder que o dinheiro dá aos pobres [...]” (OF: 60). Este valor mágico reenvia, em muitas figuras femininas da obra da autora, para outro tipo de poder mais concreto, o que confere a possibilidade de escolha e de livre-arbítrio sobre o seu destino. São precisamente estes últimos elementos que estão em jogo na luta feroz da camponesa Quina, “a Sibila”, pela independência. Esta figura é representativa de um tipo feminino bastante recorrente na obra da autora, isto é, a virgem solteira:

A verdade era que, toda a vida, ela lutara por superar a sua própria condição, e, conseguindo-o, chegando a ser apontada como cabeça da família, conhecida na feira e no tribunal, procurada por negociantes, consultada por velhos lavradores que a tratavam como a mesma seca objectividade usada entre eles, mantinha em relação às outras mulheres uma atitude não desprovida de originalidade. Amadas, servindo os seus senhores, cheias dum mimo doméstico e inconsequente, tornadas abjetas á custa de lhes ser negada a responsabilidade, usando o amor com instinto de ganância, parasitas do homem e não companheiras, quina sentia por elas um desdém um tanto despeitado e mesmo tímido, pois havia nessa condição de escrava regaladas alguma coisa que a fazia sentir-se frustrada como mulher (AS: 99).

De facto, se Quina diz aqui sentir-se “frustrada como mulher” é porque, ao comparar-se com as outras mulheres, ela se sente diferente e não encaixa na categoria de “pobre fêmeazinha sem mais obrigações do que as de chorar, parir e amar abstractamente a vida, [inferioridade que ela] pudera vencer, não tanto por desejo de despique como por impulso de carácter [...]” (AS: 100). Todos os elementos se unem para a colocar do lado do feminino fálico. A paixão da personagem pelo comércio, as leis e o dinheiro, elementos geralmente ligados a valores masculinos, por estarem associados a espaços onde o poder se exerce, permite exceder o espaço feminino da casa e investir esferas públicas. Quina coloca-se conscientemente do lado do poder; razão pela qual os homens a tratam como igual. Afinal, esta personagem já não se situa do lado da “falta”, mas sim do “querer ter” e do “ser e ter”⁴, posturas que a ajudam a superar a sua condição feminina. Além disso, o direito à fala, que Quina pratica por meio da oração, transforma-se em “condão”

⁴ Ver a esse propósito o artigo de Monique Scheil, “Une version du féminin: la mascarade”, URL: <http://www.groupe-regional-de-psychanalyse.org/Fichiers%20a%20telecharger/impair2-scheil.pdf> [Última consulta do 10 de Setembro de 2022].

(AS: 44), o que em português tanto significa o “dom” como a “varinha” do mago, objeto “fálico” por excelência.

A terceira mulher⁵ ou a mulher armada⁶

Quina não é um caso isolado na obra de Agustina Bessa-Luís, pois em Matilde (OM) encontramos a mesma autoafirmação “fálica”, manifestada sobretudo pelo interesse nas leis e no litígio, áreas que mobilizam toda a sua inteligência e subtileza. Matilde é a cabeça pensante da família, governa as finanças e as terras da família. No romance, diz-se dela que “o litígio sobre as interpretações das leis, [era] o vício de Matilde que corria ao tribunal e ao cartório como uma alma descompassada. As demarcações das matas, a propriedade das águas eram grandes queixas e a grande história da família.” (OM: 88). Aqui, a “feminilidade fálica” de Matilde destaca-se pela manifestação de um talento para a interpretação das leis, mas sobretudo pela sua capacidade, e diremos o seu génio, em as subverter ou manipular em seu favor. É-nos transmitida a imagem de uma mulher livre de pensar e atuar na esfera pública. Há, nesta personagem, um desejo feroz de igualar os homens ou, pelo menos, de ter o mesmo poder e as mesmas prerrogativas do que eles. Não é de admirar que a narradora acabe por afirmar que ela “invejava os homens”, aludindo desde já ao questionamento da posição dominante do homem na sociedade. Encontramos a mesma atitude na personagem de Quina, quando a autora escreve que “essa posição de responsabilidade orgulhosa, mesmo perante a brutalidade e o crime, era o que ela profundamente invejava nos homens e simultaneamente não lhe perdoava.” (AS: 214). Em Matilde, como em Quina, a questão do amor ao dinheiro vem reforçar essa ideia. Assim, a autora escreve:

[n]a casa da Teixeira só Matilde tinha “a unha do desejo”. As suas mãos curtas e espessas manejavam o dinheiro com uma habilidade rara; quase não o deixava ver, de tal maneira era rápida a ciência de contactar com o dinheiro. Sobretudo, era preciso que ele não despertasse maus pensamentos, cobiça, por exemplo, ou simples

⁵ Título do livro de Gilles Lipovetsik (1997).

⁶ Catherine Dumas usou, para definir a personagem parricida de Silvina no romance Eugénia e Silvina (1990), a expressão “mulher armada” (2002: 124). Usaremos a mesma para aludir a outro tipo de feminilidade, ou seja, uma feminilidade singular que subverte e rejeita a “predominância biológica” imposta às mulheres.

melancolia vaga que reduz a crimes futuros. Matilde entendia disso” (OM: 147).

Nesta passagem, a importância dada à manipulação do dinheiro é levada ao extremo, aproximando-a duma ciência ou, melhor dito, duma arte. Além disso, sentimos também em Matilde um verdadeiro deleite ao apropriar-se dos valores viris, infringindo assim os limites da sua condição de mulher. Por conseguinte, podemos desde já ver na figura de Matilde, uma “figura da mudança”, tal com a definiu Jacques Rancière (1993: 1013). Pois, o que muda em personagens como Quina e Matilde é a relação que estas mantêm consigo mesmas, uma relação em que “ser mulher” já não é sinónimo de falha ou de obstáculo. Ao estudar a personagem de Quina, Laura Fernanda Bulger assinala uma mudança que se dá por meio da rejeição dos valores geralmente atribuídos às mulheres, sublinhando a sua “virilização”. De facto, como menciona a estudiosa:

Esta *virilização* poderia ser resultado duma reação negativa a tudo que geralmente se entende por atitudes ou características *femininas*, isto é, passividade, ternura, certos estados emotivos, maternidade e todos os sintomas ou fases com ela relacionados. Seria, portanto, uma forma de se opor aos valores normativos da sociedade o que embora se originasse numa diferenciação sexual, não se justificava necessariamente na *repressão* do inconsciente (Bulger 1989: 131).

Há, em muitas personagens femininas de Agustina Bessa-Luís, um movimento que consiste na rejeição dos valores femininos, rejeição essa que desemboca na contestação das “normas sociais e sexuais” impostas às mulheres⁷. Logo na abertura do romance *A Sibila*, sabemos que “Quina não era bonita. Tinha do seu pai a estatura, que era pequena, e as falas um pouco capciosas, o génio profundamente equilibrado.” (AS: 36), e também que a sua primeira qualidade é a virilidade. Muito cedo, Maria, a mãe de Quina, vai detetar na filha esta marca viril, o que a leva a pensar que “[...] mesmo dos três rapazes que lhe nasceram, nenhum trouxe aquela marca de máscula altivez, aquela consciência para livre juiz [...]” (AS: 33). Salientemos aqui que esta marca viril parece provir de uma genealogia feminina familiar, pois noutra momento há uma alusão indicando ter havido, na família paterna, “uma musculosa amazona que, ela só, bastava para jungir uma parelha de bois a um carro carregado de mato, e sem que a respiração

⁷ Ver a propósito da subversão dos papéis sociais e sexuais o nosso artigo: “Três mulheres com máscara de ferro de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão” (2018).

se lhe alterasse” (AS: 53). Em Quina, há uma espécie de desejo de não se conformar com o modelo materno, induzido pelo desejo afirmado de não ser “considerada um número entre a descendência de raparigas submissas e incapazes que se destinam a uma aliança tutelada, e que, mesmo atingindo o matriarcado, eram vencidas.” (AS: 24). Esta ideia de não conformidade prolonga-se na ideia de excecionalidade, revelada pela doença de que sofre. Com efeito, esta doença inicial permite-lhe retomar posse do seu corpo. É-nos dito mais tarde que “a doença [se tornou] uma deficiência, e impediu o regresso à vida normal, que a teria devolvido à mediocridade e à obscuridade” (AS: 46). É através dessa marca de excecionalidade, assinalando uma reapropriação do seu corpo⁸, que a personagem manifesta uma superação “de qualquer obstáculo à própria condição” (AS: 99) e uma “paixão de conquistar” (AS: 42). Um desejo de conquista que encontramos também na personalidade “imperial” (OM: 67) de Matilde, colocando-a também do lado do poder viril.

Sendo assim, as personagens femininas não se inscrevem mais na “falta”, mas numa feminilidade “armada” (Dumas 2002: 124), sublinhada pela capacidade de se definirem e representarem “em todas as esferas da [sua] existência” (Lipovetsik 1997: 291). Um modo de estar no mundo que Gilles Lipovetsik associa a um novo tipo de mulher: a “terceira mulher” (Lipovetsik 1997: 291). Uma mulher que, no dizer do autor, se opõe radicalmente a um duplo modelo: o da mulher diabolizada ou desprezada e o da mulher adulada ou idealizada. A “terceira mulher” é a figura da mudança, prefigurando a

Desvitalização do ideal da dona de casa, legitimidade dos estudos e do trabalho feminino, [...] o ‘descasar’⁹, liberdade sexual, controle da procriação, tantas manifestações de acesso da mulher à plena disposição de si em todas as esferas da existência, tantos dispositivos que constroem o modelo da “terceira mulher” [...] (Lipovetsik 1997: 291).

No entanto, parece que, na “feminilidade armada” inicial dessas personagens, algo mais está em jogo. A nosso ver, este tipo de feminilidade singular possibilita não só uma rejeição dos códigos e

⁸ Ver a propósito da questão da excecionalidade feminina, através da reapropriação corpórea, o nosso artigo: “Para uma estética queerizante em Vale Abraão” (2019).

⁹ Tradução nossa da palavra francesa que o autor usou no seu texto, a saber, “démariage”.

valores impostos pelo patriarcado, ou da chamada “predominância biológica” (Badinter 1986: 279-80), como também a sua subversão¹⁰.

Virgens e poderosas

Como foi dito anteriormente, o caráter assumido e reivindicado do celibato, assim como o desvio e a apropriação de valores viris, tornam-se para certas personagens femininas numa força no feminino, marcando uma verdadeira “diferença individual”. Observamos que, na obra de Agustina Bessa-Luís, este movimento é reforçado pelo reinvestimento da noção de virgindade, como forma de reconciliação consigo própria através do resgate dos seus territórios íntimos. Este processo começa com um subtil questionamento da “sacralidade” secular atribuída à virgindade. Com efeito, Yvonne Knibielher observa que a virgindade é “uma bela interação entre natureza e cultura [...]. Questão social, moral e simbólica de grande importância, ela carregou (e ainda carrega) uma intensa carga afetiva e emocional” (2012: 11). Se a virgindade possui tanto valor, é porque dela depende a descendência e a honra dos homens¹¹. Neste caso, ela inscreve-se como “uma componente do laço social”, integra-se na relação entre os sexos e só se manifesta “para eles” (os homens) ou com vista a estabelecer uma “relação com eles”, mas nunca para si mesma (a mulher) (Knibielher 2012: 7).

Ora, nas obras da romancista, as personagens femininas, solteiras, virgens ou divorciadas, subvertem o valor atribuído tradicionalmente à virgindade. O vínculo “natural” e universal criado pela virgindade entre os dois sexos é quebrado. Como exemplo disso, podemos mencionar a personagem de Maria Vicente, prima de Luísa Baena, no romance *O Concerto dos Flamengos*, e que é retratada da seguinte maneira:

Ela era desse tipo “bétula”, quer dizer, virgem, que, mesmo depois de conhecer homem e conceber, continua intocada, submetida a um encantamento fortemente sensual de solidão. Como a fada Morgana, que era quente e luxuriosa, mas virgem (sendo a virgindade uma resistência ao domínio do homem, esposo, pai), Maria Vicente

¹⁰ Ver a esse propósito o nosso artigo: “Agustina Bessa-Luís et la ‘con-fusion’ des genres” (2018).

¹¹ Assim, como sugere Pierre Bourdieu, “ao contrário da virilidade que, para o homem, ‘é um fardo’, por oposição, no caso da mulher, a honra, intimamente associada à sua virgindade, é ‘essencialmente negativa, [ela] só pode ser defendida ou perdida, sendo sua virtude sucessivamente a virgindade e a fidelidade” (1998: 57)

aproveitava dessa liberdade como dum tratamento de beleza (OCF: 131).

Noutro romance, *O Mosteiro*, esta ideia de rutura é referida quando o narrador afirma, a propósito das irmãs Assunção e Aurora, que

Ambas amavam essa independência única do corpo sem sujeição e sem descoberta das suas próprias prisões. A virgindade era de facto o seu território de liberdade. E passeavam-se nele, com a agradável festa interior que é a vida com consentimentos e descuidada de experiência (OM: 67).

Estes últimos excertos são significativos por anteciparem um reinvestimento dos valores associados tradicionalmente à virgindade. Enquanto a virgindade é geralmente vista como uma prisão e uma condição imprescindível da feminilidade, esta é irremediavelmente transfigurada; essas mulheres reivindicam-na como um “território” único para seu uso pessoal, “um território de liberdade”, onde podem “passear” livremente. Esta ideia está intimamente ligada à imagem de um corpo feminino independente e livre de qualquer opressão, ou seja, um espaço reapropriado onde se exerce a sua liberdade e plenitude. Paradoxalmente, a virgindade e o celibato destas personagens são a chave da sua emancipação. É este estado virgem, nas irmãs Teixeira, que Belchior designa pela expressão de “castração viável” (OM: 136), relacionada essencialmente com uma não “resignação ao sexo” (OM: 136). Rompe-se aqui a “predominância biológica” observada por Elisabeth Badinter (1986: 279-80), ou seja, uma passagem obrigatória pelos circuitos da procriação.¹²

Na mesma ordem de ideias, em outras personagens, como Luísa Baena em *O Concerto dos Flamengos*, há um fenómeno de recuperação duma virgindade “simbólica”. Este fenómeno dá-se a partir do momento em que Luísa se separa do seu marido. Num longo monólogo, a personagem questiona o seu novo estado de mulher “não vinculada”, mencionando especificamente a questão da virgindade nestes termos:

— Que faço com a minha liberdade? Filhos não, prazeres nunca mais, ódios evito-os como a gravidez. Estarei estéril? Terão acabado

¹² Esta «predominância biológica» terá a ver com o que escrevia Santo Tomás de Aquino, a saber: “Tel que les Saintes Écritures le disent, il a fallu créer la femelle comme compagne de l’homme, mais comme compagne dans la seule tâche de la procréation, puisque pour le reste l’homme trouvera une aide plus valide chez les autres hommes, et, elle, il n’en a besoin que pour la procréation” (Thomas d’Aquin 1860: vol. I, question 92).

os meus pecados? Estarei *virgem*¹³ outra vez? Já sei que sentido tem a palavra *virgem*. Não é intocada, mas sim poderosa (OCF: 155).

Esta passagem é emblemática da relação que as personagens femininas podem manter com a sua virgindade, por estabelecer uma distinção entre a virgindade anatómica e uma virgindade simbólica ou política. Aqui, embora casada e mãe, Luísa sugere que, tendo saído do círculo de influências masculinas teria voltado a um estado *virgem*. A ideia é sublinhada, no trecho, pela sucessão de perguntas e pelas associações feitas entre os termos “esterilidade/virgindade/maternidade”, as quais aludem a uma função anatómica própria da mulher: a função reprodutiva. Ora, são precisamente essas funções que a personagem rejeita. A revisão dos seus possíveis “destinos”, estreita ou remotamente ligados a uma vida conjugal, provoca um movimento de simples recusa: “Filhos, não”. A sequência de expressões negativas, como “não”, “nunca mais”, “eu evito”, vem reforçar esta rejeição. Em seguida, a personagem relaciona o termo *virgindade* com um estado feminino, cujo valor é mais simbólico do que anatómico. É o que deixa entrever a dupla adjetivação: “intocada/poderosa”. A partir deste momento, a palavra “virgindade” adota um valor diferente. Assim, como estabelecido por Yvonne Knibiehler, há uma diferença entre uma virgindade concreta, relativa à ausência de atividade sexual, e uma virgindade simbólica e heroica, simbolizada pela figura da “parthenia” grega:

Essa virgindade é semelhante à de figuras míticas gregas, como Nausícaa, Ifigênia, Electra, Antígona, Atalanta. Estas virgens tinham a característica de serem criações míticas, mas sobretudo mulheres que muitas vezes “recusam o papel atribuído às esposas dos cidadãos. [Elas são] dotadas de uma personalidade muito assertiva, [e demonstram] uma determinação excepcional [...] (Knibielher 2012: 31-6).

Muitas vezes nos romances, o valor dado à virgindade reenvia para uma força feminina que provém de uma relação direta de si para consigo, “uma agradável festa interior que é a vida” (OM: 66), o que acaba por desconstruir um dos princípios fundadores das nossas sociedades: o controlo dos corpos femininos pelos homens. A “virgindade”, tal como apresentada nos textos da autora, transforma-se numa verdadeira arma e serve para erigir essa nova mulher que vive a plenitude do seu sexo, libertada de todo um imaginário masculino.

¹³ Em itálico no texto original.

Além disso, reparemos como, em algumas obras, esta “plenitude armada do seu sexo” se reflete no desenvolvimento da temática do sangue feminino, um sangue hemorrágico e nutridor (não ginecológico). Muito paradoxalmente, a reconciliação consigo mesma passa, em personagens como Assunta n’*O Mosteiro*, pela manifestação dum corpo doloroso, acometido por virulentas perdas hemorrágicas. Em algumas cenas do romance, a personagem é descrita da maneira seguinte:

[...] passava horas deitada e habituara-se quase afetuosamente às suas hemorragias, como se fossem parte dela, um segredo, um diálogo, uma inteligência com o misterioso espectro vital. [...] E quando começou a perder a brilhante e narcísica alegria e se viu assediada pela inferioridade duma solidão que parecia pecado ou injusta maneira de ser, o corpo abriu-se em torrentes de sangue que a imobilizaram e tornaram vitoriosa dos seus planos de ceder enfim à aliança com alguém, um homem, um patriarcal chefe de toda sua vida. Enferma, recuperou a vontade de ser só ela um mundo de persuasões inúteis (OM: 15).

O que chama a atenção aqui é o contraste entre os sintomas duma doença debilitante e, por outro lado, termos positivos, como “carinhosamente” e “vitorioso”, que qualificam um estado misterioso de bem-estar e plenitude, provocado por essas hemorragias. Assim que a personagem começa a encarar o seu celibato como um fardo, esse fenómeno ocorre, como um castigo divino, impedindo a personagem de ceder ao apelo da natureza. De facto, enquanto no imaginário coletivo ligado ao feminino “o elemento aquático e nefasto é o *“sangue menstrual”* (Durand 1992: 111), por ser visto como “a água nefasta [representativa da] feminilidade inquietante que se deve evitar ou exorcizar a todo o custo” (Durand 1992: 121); por outro lado, Gaston Bachelard vê no tema do sangue um “materialismo orgânico ativo no inconsciente” (1942: 73). Acrescenta que há outro valor ligado ao sangue, aquele em que o sangue é um líquido nutritivo, como um leite. Esses dois eixos de leitura, ligados ao sangue feminino, são contraditórios. O primeiro remete para o “líquido negro”, impuro, perdido e infértil, enquanto o outro alude ao sangue do corpo materno, um sangue vivo. Na personagem de Assunção, os dois valores colidem. Por um lado, este sangue não é o “líquido negro” da menstruação, associado à morte e, por outro, não se destina a dar a vida; não é orgânico, mas hemorrágico, brota do seu corpo de forma anárquica e não cíclica. No entanto, para as irmãs do *Viveiro* e, em particular, para

Aurora aquela que ampara Assunta, este sangue simboliza uma água-viva: um “sangue fresco e incorrupto” (OM: 15) que “manava de uma fonte selada, correndo dia e noite das profundezas de seu ventre inviolável” (OM: 16). Nestas condições, transforma-se numa preciosa e infinita fonte que alimenta uma feminilidade independente.

Finalmente, podemos considerar que existe, na ficção Agustina Bessa-Luís, um verdadeiro movimento de reapropriação e de resgate dos territórios femininos. Este movimento, iniciado em 1954 na sua obra seminal *A Sibila*, manifesta-se pelo desenvolvimento de temas relacionados com a condição feminina e, em particular, com as questões da virgindade e do celibato. Ao eleger “estados limiares”, como o da solteira e da virgem, para representar as suas personagens, a autora semeia a desordem no regime patriarcal, rasurando os contornos fixos da identidade da mulher portuguesa para propor outras formas de “se ser mulher”. Armadas e reconciliadas com o seu próprio sexo, já não vivido como território de opressão mas, sim, como “território de liberdade”, muitas das personagens atingem um estado de plenitude total que as liberta de todas as imposições biológicas e sociais a que deveriam estar sujeitas. São virgens, solteiras e poderosas, mulheres que experimentam o que a autora define como um “caso de reconciliação” (OM: 68) para as mulheres. O outro caso de reconciliação feminina será, no dizer da autora, o da velhice, tema que também atravessa os seus romances e que se assemelha a uma contra-performance da feminilidade tradicional, por induzir “a libertação total do seu programa de donas e donzelas” (OM, p. 69). Muito cedo na sua obra literária e ensaística, a autora mostrou um verdadeiro interesse pela condição e identidade da mulher. É precisamente o que transparece num ensaio, redigido entre 1965 e 1969 e intitulado “A condição da mulher”, no qual já encontramos alguns dos traços fundadores deste questionamento:

[...] vemos também que a mulher adquiriu a liberdade de ser reprovada esteticamente, e enfim vive sem humilhação a sua condição humana. Ela deixa de ser inteligível apenas no diálogo sexual, para ser a amada que não depende do condicionalismo da idade, da moda, da fortuna ou do favor da beleza. Livre não significa apenas ser economicamente suficiente, circular sem impedimentos, deliberar acerca do seu próprio destino, significa, acima de tudo, vencer a inibição de não se comportar conforme a sensualidade, e ter direito a não seduzir, não iludir, não corromper, ser feia ou formosa sem intenções (Bessa-Luís 1996: 163-64).

O “ser livre” e “vencer a inibição” são reivindicações femininas que atravessam a sua obra até 2006, ano da publicação do seu último romance *A Ronda da Noite*. É nessa problematização da posição da mulher na sociedade portuguesa, *avant la lettre*¹⁴ e já durante os tempos sombrios da ditadura salazarista, que reside um dos traços mais marcantes da modernidade e da contemporaneidade da obra de Agustina Bessa-Luís.

Bibliografia

Corpus

- Bessa-Luís, Agustina (1954): *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores.
 _____ (1980): *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Editores.
 _____ (1994): *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Editores.
 _____ (1996): *Alegria do mundo I - Escritos dos anos de 1965 a 1969*, Lisboa, Guimarães Editores.

Bibliografia geral

- Aquin, Thomas d' (1860): *Somme théologique*, vol. I, question 92, Paris, Gaume frères et J. Duprey.
 Aristotes (1879), *Métaphysique*, Volume II, Paris, Librairie Germer-Baillières,
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphyque7.htm> [último acesso: 20/10/2022].
 Bachelard, Gaston (1942): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
 Badinter, Elisabeth (1986): *L'Un est l'Autre*, Paris, Editions Odile Jacob.
 Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris.
 Bologne, Jean Claude (2004): *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard.
 Bourdieu, Pierre (1998): *La domination masculine*, Paris, Editions du Seuil.
 Bulger, Laura Fernanda (1989): *A Sibila – A superação inconclusa*, Lisboa, Guimarães.

¹⁴ Este aspeto da obra de Agustina Bessa-Luís pode levar a pensar que, numa genealogia de mulheres-escritoras, as Três Marias, autoras das *Novas Cartas Portuguesas* (1974), são herdeiras da autora nortenha.

- Duby, Georges (1995-1996): *Aux Dames du XIIe siècle*, Vol I, Paris, Gallimard.
- Dumas, Catherine (2002): *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*, Lisboa, Campos das Letras.
- Durand, Gilbert, (1992): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- Farge, Arlette & Klapisch-Zuber, Christiane (1984): *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude de la féminine, 18^e-20^e siècle*, Paris, Arthaud-Montalba.
- Guilpain, Geneviève (2012): *Les célibataires, des femmes singulières. Le célibat féminin en France (XVII^e- XXI^e siècle)*, Paris, L'Harmattan.
- Heinich, Nathalie (1996): *Etats de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris.
- _____ (2003): *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel.
- Knibielher, Yvonne (2012): *Virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob.
- Lentina, Alda Maria (Julho/Dezembro de 2018): "Três mulheres com máscara de ferro de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão", *e-Letras com Vida — Revista de Humanidades e Artes*, n^o 1 Julho/Dezembro de 2018: 90-100, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (ISSN: 2184-4097) Link: <https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/15/22> [último acesso: 20/10/2022].
- _____ (2018): "Agustina Bessa-Luís et la 'con-fusion' des genres", *Revue électronique iberic@l*, n^o 9, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), Université Paris-Sorbonne. Link de acesso: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-10.pdf> [último acesso: 20/10/2022].
- _____ (2019): "Para uma estética queerizante em Vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís", *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2019.v16n2a38183> [último acesso: 20/10/2022].

Rancière, Jacques (1993): “L’Histoire des femmes entre subjectivation et représentation”, (note critique), in *Annales. Economies, sociétés*, Vol. 48, n° 4, Paris.

Scheil, Monique (2003): “Une version du féminin : la mascarade”, Groupe regional de psychanalyse, Disponível em: <http://www.groupe-regional-de-psychanalyse.org/Fichiers%20a%20telecharger/impair2-scheil.pdf> [último acesso: 10/09/2022].

Wittig, Monique (2001): *La pensée Straight*, Paris, Editions Balland.

No encaicho da *Sibila*: ler o espaço narrativo doméstico em Agustina Bessa-Luís

Pursing *The Sibyl's* footsteps:
reading the domestic narrative space in Agustina Bessa-Luís

Fernanda Barini Camargo
Universidade Estadual Paulista
fernanda.barini@unesp.br

Data de recepção do artigo: 12-07-2022

Data de aceitação do artigo: 14-08-2022

Resumo

Este trabalho argumenta que o espaço narrativo doméstico em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, constituído pela casa da Vessada, é construído no romance como uma das estruturas que sustenta a força das personagens femininas. Apresentamos um estudo que lê o romance central da ficcionista pela perspectiva do valor da domesticidade, mostrando como esse espaço narrativo privilegiado em sua literatura se relaciona com outras categorias da narrativa, tais como o tempo e a constituição das personagens. Para conferir sustentação à nossa tese, também analisamos fragmentos de outros romances de Bessa-Luís. São eles: *Fanny Owen* (1979), *A Corte do Norte* (1987), *Eugénia e Silvina* (1989), *Vale Abraão* (1991) e *A Ronda da Noite* (2006).

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís – espaço narrativo – literatura portuguesa – domesticidade.

Abstract

This work argues that the domestic narrative space in *A Sibila*, by Agustina Bessa-Luís, constituted by the house of Vessada, is constructed in the novel as one of the structures which supports the strength of the female characters. This study that reads the novelist's central work from the perspective of the value of domesticity, showing how this main narrative space in the author's work relates to other narrative categories, such as time, and the constitution of characters. To further support our thesis, we also analyze passages from other novels by Bessa-Luís: *Fanny*

Owen (1979), *A Corte do Norte* (1987), *Eugénia e Silvina* (1989), *Vale Abraão* (1991) and *A Ronda da Noite* (2006).

Keywords: Agustina Bessa-Luís, narrative space, Portuguese literature, domesticity.

Introdução: As Casas da Memória de Agustina Bessa-Luís

Correntemente fala-se, no cosmorama crítico de Agustina Bessa-Luís, de um espírito do lugar¹ (Machado 2009: 28). Como Midas em Frígia, fixou tudo aquilo em que tocou; não apenas os seus percursos literários, mas os seus lugares de vivência. Porventura, os leitores que têm familiaridade com a sua obra e a sua figura dar-se-ão conta de já a terem visto fotografada na casa onde habitou com o seu marido Alberto Luís, desde o início da década de 1970 até os seus últimos dias. No topo dum monte no Porto, circundada por quintas outrora inglesas, a casa rosada da Rua do Gólgota, no encalço da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (projetada por Álvaro Siza), insere-se num cenário que faz conviver o moderno *design* do edifício acadêmico com a tradição das casas aparentemente sossegadas a observarem o caudal do Douro. O portão verde da residência abre-se para um magnífico jardim colorido, testemunho de uma herança de família que nos foi confiada por Mónica Baldaque,² ao comentar que a sacralidade dos jardins era, para Agustina, um legado de sua mãe, Laura Ferreira. Mónica ainda menciona uma carta da escritora à avó Laura, na qual comunicava ter encontrado a casa ideal, devido aos “três patamares de jardim verdadeiramente assombrosos” (Baldaque em Camargo 2022: 257). Grande conhecedora de plantas, Agustina particularizou, naquela altura, a robusta vegetação local e a facilidade de sair e de encontrar-se com as pessoas como critérios para a escolha de seu lar.

Tal fio do tecido da memória alinhava quase todos os textos narrativos que a autora produziu. As viagens ficcionais nas quais embarcamos em seus romances e contos nos guiam a casas, quintas e solares cujas elaborações literárias contam com um alicerce

¹ A primeira vez que nos deparamos com essa expressão ocorreu durante o Seminário Queirosiano da Fundação Eça de Queiroz, em 2017, intitulado “A Casa/ a Quinta nas Obras de Eça, Camilo e Agustina e nos Filmes de Manoel de Oliveira”. Referimo-nos à exposição da professora Maria do Carmo Mendes, da Universidade do Minho.

² Aludimos à entrevista que gentilmente nos foi concedida por Mónica Baldaque, filha de Agustina Bessa-Luís, em setembro de 2020, na casa da rua do Gólgota, no Porto. A realização da entrevista foi possível graças ao financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) – Brasil.

memorialístico como, por exemplo, a casa onde nasceu, em Vila Meã, Amarante, a casa de sua família na Póvoa do Varzim – ou ainda a sua mais famosa habitação romanesca – a casa do Paço,³ “onde a tia Amélia afirmava o seu domínio de sibila” (Rio Novo 2019: 39).

Mónica Baldaque relatou-nos que a mãe se mudara muitas vezes de casa e que essa trajetória de saltimbanco era experimentada pela escritora como “um entrar num novo cenário”, um “relacionar-se com novas personagens” (Baldaque em Camargo 2022: 253), afirmando o gosto da mãe por narrar em textos, e na oralidade de seu cotidiano, histórias várias a propósito dessas casas. “Mas eram casas onde ela não se fixava, ou seja, eram realmente como um cenário que ela usava” (Baldaque em Camargo 2022: 253). O depoimento da filha coincide com a aferição do espaço feita por Agustina, ao escrever a sua autobiografia:⁴ “[Minha mãe] dizia sempre que os deveres a impediam de sair de casa, mas a verdade é que ela gostava da casa, como eu gosto, e da cidade, e do mundo que considero a minha casa” (Bessa-Luís 2014: 100).

Como possibilidade de reorganização estética do real, o romance oferece uma imagem do mundo e uma conjectura sobre ele, através da prática escrita. Nesse sentido, vemos que a maneira pela qual Agustina Bessa-Luís experimentou o espaço doméstico se deu menos pelo viés da afeição do que pelo viés do empirismo – o que nas palavras da escritora estadunidense Flannery O’ Connor (1969) consistiria na qualidade essencial de todo grande ficcionista: a habilidade de apreender o máximo da concretude das coisas e de convertê-la na palavra exata. Porque, quando pensamos a narrativa literária pelo ponto de vista de sua recepção, ou seja, o do leitor, constatamos que “a

³ Da casa do Paço, Agustina recordava a tia Amélia, na qual a escritora afirma ter se inspirado para escrever *A Sibila* (1954). No documentário Agustina Bessa-Luís: nasci adulta e morrerei criança (2005), Mónica Baldaque comenta as suas memórias de infância nessa casa. Revela o caráter spectral da residência, devido à ausência de luz elétrica, ao uso de candeias e à presença fantasmática das tias. O documentário está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=BrvDXCBtPlo&t=1611s> [acesso em 21 de junho de 2022].

⁴ Em *O Livro de Agustina* (2014), categorizado como uma autobiografia incompleta da escritora, constata-se uma característica do espaço, a qual se verificará em muitos de seus romances: o deslocamento no espaço promove o avançar no tempo. Intitulam-se seções do texto com referências aos lugares onde a romancista passou parte de sua vida. Desse modo, o andar dos anos e o retrato das figuras que marcaram a sua história são apresentados através da locomoção por cidades e casas. Descrevem-se, assim, “A família do Paço”, “Meu pai, o brasileiro”, “O tio do Mato”, “A gente do Douro”, “A Póvoa em toda a sua glória”, “O Douro portanto”, “Coimbra” e “O regresso ao Porto”.

natureza da ficção é em grande medida determinada pela natureza de nosso aparato perceptivo. O princípio do conhecimento humano é através dos sentidos e o escritor de ficção começa onde começa a percepção humana”,⁵ portanto, “ele apela aos sentidos e você não pode apelar aos sentidos com abstrações” (67).⁶ Afinal, como sentenciar O’ Connor, a ficção é “uma arte da encarnação” (68).⁷

Podemos até questionar se todo autor de vocação não acode à memória no exercício de seu ofício. Entretanto, é irrecusável que a literatura agustiniana é vigorosamente contaminada pela sua vivência pessoal – dado verificado na obra e assumido por ela, pela crítica e pela família nas incontáveis entrevistas e depoimentos que concederam ao longo da longa carreira da escritora. Quem lê a correspondência de Agustina facilmente percebe esse ímpeto de entrelaçar realidade e ficção. Numa carta escrita a José Régio, em 29 de setembro de 1955, descreve os dias passados na casa do Paço, em Vila Meã, durante a doença da tia Amélia, que lhe inspirara a *Sibila*. A miríade de eventos descrita ao amigo assemelha-se, como Régio escreverá em sua resposta, a “um pequeno capítulo acrescentado à “Sibila”” (Régio em Bessa-Luís 2014c: 27):

[...] E estava nessa altura na província, na casa da Sibila moribunda, nessa casa maravilhosa em que viver é filosofar, em que o bragal está nas gavetas desmanteladas de mistura com o pão, e as pilhas de maçãs lá continuam no sobrado numa exigência profética e renegada a apodrecer sem perder o perfume. Era uma gente viva e lírica mesmo quando praguejava e se munia de calúnias e premeditava humildemente roubar os outros; bastava chegar à porta da cozinha e ver uma criança que corria com um pião levando uma varinha mágica de tanger o gado, para apetecer rir e chamá-la, perguntar-lhe coisas e largá-la outra vez no caminho como a um pardal que se apanhou no voo. Nos quartos havia uma profusão de mulheres que choravam, intrigavam, comiam, tinham cada uma os

⁵ Complementar a esse posicionamento é o do crítico literário francês Michel Zérafra, ao tratar da especificidade revolucionária da estética romanesca nos primeiros vinte anos do século XX: “visto que o homem é subjetivo em sua essência, as formas do romance devem derivar de um princípio de subjetividade: a esta lei antibalzaiquiana vai obedecer ao romance, de Proust a Kafka. Expliquemos mais: o princípio da subjetividade torna-se a condição necessária da objetividade romanesca” (2020: 21).

⁶ “[...] the nature of fiction is in large measure determined by the nature of our perceptive apparatus. The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses and you cannot appeal to the senses with abstractions” (O’ Connor 1969: 67, tradução nossa).

⁷ “[...] fiction is so very much an incarnational art” (68).

seus cúmplices, apiedavam-se entre si e prometiam-se favores -o que era encantador desejavam cumprir e que logo atraíam por uma inveja, uma avidez, mas nunca por indiferença. Entretanto, a Sibila morria mais magnificamente do que eu pudesse escrever com um humor profundo que soltava as gargalhadas das carpideiras, com frases como estas: 'meu sofrimento, só meu, como o posso contar?!'. A vela era a mesma, ou a chama oval e perfeita, a mesma cadeira de parto, havia um ramo de loureiro para enxotar as moscas; às vezes eu ouvia-a dizer: 'que viver tão frio e tão triste'... ainda que parecesse ter acabado e não respirava mais. E os primos influentes e citadinos tinham um tal ar arrebitado de palhaçada quando com um entusiasmo de coração lhe falavam dum futuro, dum passeio, dum outro encontro! No fundo eles próprios se defendiam da sugestão de morte. Isto durou muitos dias, má comida, colchões em que cada palha é uma estria que nos moe a carne, o emparedado daquele monte que contribui para que todos achem o lugar e a quinta 'um buraco', mas que dá a sensação de paz que só se encontra na mais sincera limitação. Eu também me fartei daquela agonia como nos aborrecemos depois de feitas as despedidas, que um comboio demore a partida. E afinal ninguém morreu, houve até uma ponta de decepção. Agora escrevo-lhe depois deste encontro [...] (Bessa-Luís 2014: 25-26).

Impressionam, numa modalidade textual, a carta, cujo objetivo é tratar de interesses pessoais, o caráter literário do estilo, a minúcia da descrição dos componentes do espaço doméstico, o poder plástico do fragmento – que quase se transfere, – como a escrita romanesca agustiniana em geral o faz, num “quadro vivo” (Bessa-Luís & Rego 2014b: 45). Nesse movimento torrencial, veem-se “imagens, gradações de imagens, mais exactamente procedendo por acumulação” (Machado 2009: 28). Lembra Álvaro Manuel Machado que os lugares “existem sempre em Agustina na sua pesada materialidade pictórica. Eles têm cheiros, cores, cambiantes de luz e de sombra. Eles ocupam espaços concretos, com nomes concretos, espaços que, no entanto, se tornam míticos pelo próprio sentido enigmático da escrita” (Machado 2009: 28).

Posteriormente à carta a Régio, a propósito do falecimento de sua Tia Concha, Laura, mãe de Agustina, revisita a casa do Paço para resolver particularidades da residência. A carta da romancista à mãe avulta a perspicácia de Agustina em transferir a experiência vivida para a escrita de seu espírito do lugar. Tampouco é possível desviar-nos da presença aforística, marcante em seus textos, em sua comunicação cotidiana:

Espero que não se deixe acobrunhar nessa casa. Agora acho-a mais depressiva do que o Douro, o espírito das tias desapareceu não sei como, evaporou-se daí completamente. E o Douro está ainda animado dum alma interior; não posso explicar porquê, mas o desaparecimento das pessoas não afecta a casa, ela tem um destino nela própria e na paisagem que a cerca. O Paço sempre foi deprimente, acobrunha pela estreiteza sem remédio (Bessa-Luís em Baldaque 2020: 76).

As Casas Romanescas de Agustina Bessa-Luís

Com a sua presença vulcânica, as casas nomeadas, enquanto espaços narrativos privilegiados dos volumes de Agustina Bessa-Luís, intitulam, não raras vezes, capítulos, como detectado em *Fanny Owen* (1979), no qual “O Paraíso” (II) e “O Lodeiro” (III) se referem aos nomes das quintas habitadas pelas personagens principais, Francisca Owen e José Augusto Pinto de Magalhães, respectivamente, e, simultaneamente, funcionam como marcadores diegéticos – orientando o leitor pela sucessão de acontecimentos que culminará no trágico fim da protagonista. Analogamente, identificam-se outros romances nos quais a denominação de capítulos é realizada a partir dos nomes das quintas de relevo. “A Malhada” (I) inaugura *Eugénia e Silvina* (1989), com a finalidade de apresentar ao leitor a residência que abriga as Eugénias, sucessivas gerações de mulheres com o mesmo nome, e que testemunhará as transformações do feminino ao longo do tempo, até que Silvina chega à residência para habitá-la. Em *Vale Abraão* (1991), “O Rouxinol” (I) vale-se da metáfora do pássaro aprisionado na gaiola para familiarizar-nos com o carácter claustrofóbico e castrador do Romesal, a casa natal de Ema, espaço narrativo marcado pelos passos da beata Tia Augusta e pelas contas do terço nas mãos de Paulino Cardeano, pai da protagonista, que tenta moderar as paixões na filha. No mesmo romance, “A Caverneira do Lado Nascente” (V), os “Contos da Caverneira” (VI) e o “Vesúvio” (III) mostram-se etapas paralelas de desenvolvimento do espaço, indicadoras de um percurso análogo de Ema ao das quintas durienses, resultando na queda de ambos. Ao folhearmos o seu romance derradeiro, *A Ronda da Noite* (2006), homônimo da célebre pintura (1639-1642) de Rembrandt, deparamo-nos com a seção VI, “O Torreão Vermelho”, remetendo ao solar brasonado do nordeste transmontano que fizera “Maria Rosa desabrochar” (Bessa-Luís 2019: 156), cujo aspecto de torre, como uma fortificação defensiva de castelo, parecia erguido para “resistir às areias

do deserto” (171), e fora determinante para as transformações sofridas pela matriarca da família Nabasco.

[As casas] eram os lugares de intimidade e onde se passava toda a carga emocional que atravessava a família, os personagens e também o pessoal doméstico – que é muito referido. Tudo era confinado à casa. Quando se fala na Vessada, enfim, acho que quase todos os romances têm essa casa onde tudo se junta e donde tudo parte, por ser justamente um espaço fechado onde tudo é possível de se relacionar com uma intensidade muito maior do que em grandes espaços abertos. As relações das pessoas são muito mais ricas, mais poderosas num espaço fechado (Baldaque em Camargo 2020: 254).

Posta a evidência da importância das casas no texto agustiniano e de sua riqueza enquanto fonte de estudo das relações humanas, graças ao espaço de confinamento de que fala Mónica Baldaque e da potência das conflitualidades que dentro dele se manifestam, segreda o narrador em *A Ronda*: “uma casa vazia faz sempre a impressão de que há gente a espreitar pela frincha duma porta” (Bessa-Luís 2019: 159). Mas as casas de Agustina não são quaisquer casas, são sempre grandes arcas recheadas de enigmas, e detalhadamente descritas constituem o patrimônio de famílias burguesas e aristocratas da província – “essa classe meio sociológica, meio imaginada, a dos grandes rurais nortenhos” (Mexia em Bessa-Luís 2019: 7). A ideia de propriedade, o *modus vivendi* dos morgados, as figuras rústicas, os ritos camponeses e religiosos, as superstições, a colheita, o dinheiro, os criados, são elementos recorrentes nas páginas da autora. Por isso, afirma Catherine Dumas (1982: 31) que o mistério agustiniano é arraigado ao “sentimento da terra”. Também é verdade que ele sonda as mulheres ficcionais criadas pela escritora. Sendo assim, verificamos nos romances de Agustina uma associação triangular entre propriedade da província, feminino e mistério.

As principais moradoras das residências de destaque, as mulheres, eclodem no texto como as identidades de maior pujança narrativa. São elas as desestabilizadoras da fábula. Ademais, a robustez de sua elaboração deve muito a uma das idiossincrasias da literatura de Agustina no tocante à história e ao tratamento dum tempo estendido – a utilização das genealogias, que desde os primeiros contos⁸ aparecem

⁸ Percebam em “História ao cair da noite”, conto inaugural da seleção (2020), idealizada por Alberto Luís, a presença da genealogia e da vivência compartilhada pelo feminino: “A menina escutava, a face apoiada na mão, uma atenção a enfeitiçar-lhe os olhos

nas imagens das tias, das primas, das avós, as quais transmitem à sua descendência traços de sua personalidade, o conhecimento, as tradições e uma disposição por assegurar o patrimônio familiar a todo custo. Ausentes as genealogias, surgem outras referências femininas em paralelo às protagonistas, de modo que, realizada aos pares – pela semelhança ou pelo contraste –, a concepção das mulheres no romance se fortalece.

Chama-nos a atenção a relação entre as figuras femininas e o espaço doméstico. Em *Fanny Owen*, o método de descrição das quintas, por contraposição, faz com que a quinta do Lodeiro, fatal para o trágico desenlace da história do amor funesto entre José Augusto de Magalhães, Francisca Owen e Camilo Castelo Branco, sobressaia como o lugar onde a trágica morte da protagonista se dará. Embora o rapto da personagem, por José Augusto, ocorra com o consentimento dela, os dois capítulos cujos títulos remetem a, primeiramente, o *home* inglês da família Owen, o Paraíso, e à casa-alcova de José Augusto, o Lodeiro, conduzem o leitor ao movimento da primeira quinta à segunda e, portanto, da vida à morte. A oposição entre o Vilar do Paraíso e a quinta do Lodeiro está para a oposição entre Éden e Inferno, respectivamente. Fanny jamais estaria imune àquele lugar. O Lodeiro não se mostra apenas estratégico para delinear José Augusto – morgado e poeta medíocre –; ele obedece a uma segunda função na economia do romance, propiciar a ação: a morte.

A aparência de “jazigo” da edificação torna-se cada vez mais lúgubre nos momentos em que a enunciação apresenta a percepção das personagens sobre o lugar. Camilo arrepiava-se diante do musgo dos degraus e do criado que “parecia sair das trevas com as suas luvas brancas, mais no jeito de estrangular um conviva do que de servir-lhe o fricassé” (Bessa-Luís 2009: 25). A casa sem flores, cujas “hortas tinham um ar apodrecido” (29) deixa transparecer, na ambientação fúnebre, que se transformará na sepultura de Fanny.

escuros, que brilhavam erguidos para o lado de onde vinham as palavras de encanto. Era-lhe familiar a especialidade de cada narrador. Sabia que os lábios das velhas tias ganhavam personalidade na devota exaltação das vidas de santos, preleções muito atrapalhadas com uns longes de erudição [...]. As velhas tias eram duas senhoras muito iguais, vagamente espanholas, sem salero e sem olhos de brasa, e, como todos os estrangeiros velhos, cheias de pequenas devoções pela terra natal [...]” (Bessa-Luís 2020: 18).

A Casa da Vessada: o Reduto do Clã Feminino

Entre os inúmeros romances de Agustina Bessa-Luís, *A Sibila* (1954) é a sua “prova de existência”.⁹ A partir de Wittgenstein (Filizola 2000: 23), a romancista denomina “prova de existência” a validação da presença do sujeito no mundo, através de um feito que faz do seu nome a sua identidade. Assim, ele deixa de ser um número. É o reconhecimento e uma resposta do sujeito à História. Agustina Bessa-Luís torna-se Agustina Bessa-Luís graças à *Sibila*.¹⁰ Desse modo, justifica-se a nossa escolha, diante da vasta produção da escritora, de eleger o referido romance para refletir acerca da importância das casas, enquanto espaço narrativo em sua literatura.

O seu romance mais conhecido é fincado no espaço restrito da região do Entre-Douro-e-Minho, onde a ação transcorre, presa majoritariamente à casa da Vessada – propriedade pertencente a uma família agarrada à terra –, habitada entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX. A Vessada é uma residência secular, cujo percurso – da decadência ao reerguimento – é retratado de maneira imbricada à trajetória do clã Teixeira. Estamos diante da família de Quina, cuja alcunha intitula o livro, na qual os homens são avessos ao trabalho. Os filhos de Maria e Francisco, Abel, Abílio e João, são “fatais para a casa da Vessada” (Bessa-Luís 2000: 53), por serem negligentes e preguiçosos. Assemelham-se ao patriarca Francisco, que dissipa os rendimentos dos Teixeira. Distinguem-se deles as filhas Joaquina e

⁹ Afirma Anamaria Filizola, recorrendo às biografias escritas por Agustina: “A ‘prova de existência’ é ‘a demonstração acerca de uma coisa de antemão acreditada’, a pessoa existe, tal qual um número; mas a ‘prova de sua existência’ mostra a existência do sujeito ‘contra todos os factores que o situam como um número’ – diz Agustina Bessa-Luís. No caso dos sujeitos biografados agustinianos, a ‘prova de existência’ consiste no reconhecimento da manifestação do ser na obra. Para Santo António, é quando sua qualidade de predicador é reconhecida; para Vieira da Silva é quando o Estado francês adquire o quadro O Jogo de Xadrez, e assim por diante com os demais sujeitos biografados. De certo modo, a ‘prova de existência’ se aproxima do conceito de força plástica, cunhado por Nietzsche na segunda das Considerações Intempestivas. O conceito refere-se à capacidade do indivíduo, da nação ou da civilização, de reagir ao peso da História, ou de resolver seus problemas com o uso de determinado tipo de História” (2000: 22-23).

¹⁰ A publicação do romance ocorreu através da submissão do original ao prêmio Delfim Guimarães, em janeiro de 1953. Ao vencer o concurso, o volume veio a público pela Guimarães Editores, em 1954. Naquele ano, recebeu outra distinção com o prêmio Eça de Queiroz, atribuído pelo Secretariado Nacional de Informação: “A Sibila abriu-me a porta das letras, com a sua família sacerdotal, com os seus provincianos de carreira, os amigos da fraternidade e os amigos da onça. Fiz amigos e inimigos, comecei a viajar [...]” (Bessa-Luís 2014: 79).

Estina, e a mãe, Maria, responsáveis pela recuperação dos bens e pelo ressurgimento triunfal da propriedade. Ao longo do tempo, a casa da Vessada passa às mãos de Quina (Joaquina), promovendo o seu enriquecimento e, por consequência, abrindo-lhe as portas da fidalguia; oportunidade que faz disseminar a sua notoriedade de mulher sábia, capaz até de predizer o futuro. Vemos aí a tríade que acima havíamos proposto: propriedade da província – feminino – mistério. Facilmente, percebemos no espaço o seu valor simbólico. A propósito da completa entrega da Vessada às mulheres, Agustina Bessa-Luís expressa, através da experiência espacial, a passagem de um estado de tensão – enquanto Francisco ainda vivia – a um estado de liberdade e de conforto sentido pelas mulheres da casa, após o falecimento do patriarca:

Maria sentiu bem que a sua vida espiritual sofrera um destes danos que nada pode reparar; mas dir-se-ia que um grande suspiro de alívio se comunicou entre aqueles corações, que um painel que fechava o horizonte acabava de cair e, para lá, era campo aberto, era caminho arroteável e livre (Bessa-Luís 2000: 39).

O “painel” que as impedia de ver o horizonte, isto é, a metáfora de expressão espacial, é representado pela figura do pai. Embora a sua ausência tenha sido sentida, ela significa uma desobstrução a fim de que o universo feminino seja, finalmente, consolidado. Para que ele seja erguido, a casa mostra-se fundamental. O nome “Vessada” significa terra fértil e regada, ou seja, a quinta leva no nome uma maneira de vivenciar o tempo – de referência cíclica –, o que fortalece a sua capacidade de perecer e de voltar à vida, consoante aos ciclos da natureza. Esse movimento nascimento > morte > ressurreição assegura a unidade narrativa do romance e estreia as suas páginas.

– Há uma data na varanda desta sala – disse Germana – que lembra a época em que a casa se reconstruiu. Um incêndio, por alturas de 1870, reduziu a cinzas toda a estrutura primitiva. Mas a quinta é exactamente a mesma, com a mesma vessada, o mesmo montado, aforados à Coroa há mais de dois séculos e que têm permanecido na sucessão directa da mesma família de lavradores (Bessa-Luís 2000: 7).

A narrativa é anunciada por uma fala de Germa (Germana), sobrinha da protagonista e herdeira da propriedade da família. Escreve a pluma de Agustina que, apesar do incêndio de que fora vítima, a Vessada mantém o mesmo aspecto centenário. Mudam-se as gerações, mas a residência permanece. À primeira vista, o enunciado recupera componentes valorosos para a construção da ideia de campo, de seus

rituais e de suas práticas, tais como a menção à “vessada”, ao “montado” – numa alusão a um terreno geralmente destinado à criação de porcos – e aos “lavradores” enquanto proprietários do casarão. Também sublinha o caráter tradicional do clã ao referir que todos esses elementos foram “aforados à Coroa”. Ratifica-se, portanto, o apego à tradição.

Bastam algumas páginas para que o leitor se aperceba que a tradição aqui referida é uma tradição rústica. Desde o seu ponto de partida, a casa-berço e a casa-túmulo da sibila é caracterizada sob a perspectiva do campesinato: a cozinha “utilizada para cozer o pão” (30), o “bocal de madeira esbeçado de lavagens e que se comunicava com a pia dos porcos” (18), “o rangido dos colchões de palha” (31),

[...] a sua lareira onde as achas crepitavam sob os potes a trempe de ferro, com a provisão de carolos de milho e de caruma sob os bancos, e o cesto de pão na comprida mesa de cozinha onde arranchavam os criados, migando boroa no caldo e comendo, naquela atitude típica de quem se debruça num peitoril (Bessa-Luís 2000: 102).

Se como explica Gaston Bachelard, filósofo da ciência e da poesia, “a casa é o nosso canto do mundo”, “o nosso primeiro universo”, “um verdadeiro cosmos” (1989: 24), a enunciação narrativa agustiniana elabora uma ideia de habitar cuja lógica é dessemelhante ao materialismo e ao pragmatismo urbanos. Contrastam, para esse efeito, a casa da Vessada e a propriedade de Folgozinho, adquirida pela fortuna de tio José, cuja dimensão “apalaçada com torreões, alameda de tílias, uma gruta com imitações em cimento de estalactites” (46) atribui realce aos caprichos, vaidades e cerimônias da parentela vinda do Porto. O confronto entre as habitações e o *modus vivendi* da tríade das Teixeira com o dos seus familiares portuenses também está evidente na maneira como Estina reage às trivialidades das primas cidadinas quando as visita em Folgozinho:

Fretavam Estina, faziam-na demorar dias em Folgozinho, muito exuberantes de amizades, querendo fazê-la usar vestidos de interior, de cor princesa e encaixes de babette, de passamanaria, penteando-a à frígia, com muitos frisados fofos aureolando-lhe a frente. Estina dizia que não, farta daquelas momices, daquele esfuziar de frivolidades, de risadinhas cúmplices e amistosas (Bessa-Luís 2000: 47).

Tais aspectos próprios do espaço habitado e daquelas que o vivem são acrescidos de outros, que particularizam a Vessada. Trata-se da casa abrigo de um espírito de clã feminino. Ao comentar a relação entre as Teixeira e o marido de Estina, realça o narrador que “perante as três mulheres, o seu profundo respeito ao espírito de clã, ele permaneceu sempre como um intruso” (55). Mesmo a presença do patriarca serve de resistência para que a quinta progreda e, concomitantemente, opera como marca temporal dum tempo de privações em oposição à abundância gerada pelo trabalho das mulheres, as quais aprenderam a ser “mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem [...]. Por isso, o seu carácter não podia deixar de adquirir acentos viris, assim como as suas mãos tinham calos e nodosidades [...]” (53). Com a finalidade de demonstrar uma força feminina estruturante, o narrador utiliza uma configuração espacial: “Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente” (55). Ambas constituem, desde que Estina deixa a residência para se casar, os dois pilares de sustentação da Vessada. Desse modo, observa-se como apesar de “os nomes das casas transmitirem-se pelos filhos varões”, “os seus costumes são herança de mulheres” (191). Tal lógica justifica a perpetuidade através do nome da mãe:

 Maria, que era a parte vigilante, a chama oculta sob a cinza do lar, mas fulcro de continuidade e de calor, mereceu do destino uma irónica compensação, pois seria o seu nome que se perpetuaria no único dos filhos que deixaria descendência. Seria com o nome dela que a casa da Vessada continuaria [...] (Bessa-Luís 2000: 33).

Idosa, chega a vez de Quina legar a propriedade da família ao seu sucessor. Não obstante a pressão de seu filho de criação, Custódio, cuja preocupação maior era encontrar-se amparado pela herança, a escolha da sibila é tornar Germa, sua sobrinha, a próxima senhora da Vessada. Porque “aquela casa não era sequer a ela, Quina, que pertencia. Era a um nome, a uma raça; pecaria, [...] se, à conta de quaisquer cláusulas ou sofismas, consentisse ali um estranho” (232). A estrutura contínua referida remete à organização aparentemente cíclica do romance, cujo ponto de partida é um diálogo, na sala do casarão, entre Germa e o seu primo Bernardo, numa ocasião em que a jovem já obtivera a Vessada por testamento. Balançando-se numa antiga *rocking-chair* que pertencera à sua tia, desempenha a função de gatilho, para que a história de sua ascendência seja evocada. O romance principia no tempo presente, inclinando-se ao passado e, no seu balouçar,

retorna à sua posição inicial – Germa “embalando-se na velha *rocking-chair*” (251).

Ela [Germana] tinha o espírito de parecer vulgar. Um dos seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um passado, elemento onde reviviam as cavalgadas das gerações, onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem, se perdem, se desencontram, surgem de novo, idênticos à versão de outrora (Bessa-Luís 2000: 8).

O retrato das gerações que se seguem encontra na casa o seu refúgio. “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido” (Bachelard 1989: 28). Assim, não se pode dissociar o tratamento do tempo em *A Sibila* do abrigo proporcionado pela Vessada. É o lugar onde a genealogia se acastela. Por essa razão, convocamos o magistral estudo de Mikhail Bakhtin em *Teoria do Romance II: As Formas do Tempo e do Cronotopo*, no qual o pensador russo esquadrinha a “expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo” (Bakhtin 2018: 11). Afirma Bakhtin que os vestígios do tempo se manifestam no espaço e que este, por sua vez, é apreendido e assimilado pelo tempo (12). Um dos conceitos-chave das reflexões bakhtinianas, o cronotopo

[...] determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade. [...] Na arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico emocional. O pensamento abstrato pode, sem dúvida, conceber o tempo e o espaço separados e abstrair seu elemento axiológico-emocional. Contudo, a contemplação artística viva (claro que também repleta de pensamento, mas não abstrato) nada separa e nada abstrai. A arte e a literatura estão impregnadas de valores cronotópicos de diferentes graus e dimensões. Cada motivo, cada elemento da obra ficcional a ser destacado é um valor (Bakhtin 2018: 217).

Um olhar para o conjunto da obra de Agustina Bessa-Luís permite-nos afirmar, considerando os pormenores do ensaio de poética histórica de Bakhtin, que a genealogia é, para a autora, um cronotopo. Anteriormente, demonstramos como o motivo da rusticidade circunda a casa da Vessada e, ao mesmo tempo, a recheia. Também sublinhamos que, graças a esse motivo, a expressão de tempo em *A Sibila* destoa da celeridade ou da efemeridade do ambiente urbano. Em Agustina, o tempo simula a ciclicidade; porém, como sentenciam muitos dos estudiosos que à obra da romancista se dedicaram – é “inacabado”

(Dumas 2002: 75), porque ele contém, não obstante a sua feição cíclica, sempre um lampejo de mudança. Todos os acontecimentos que preenchem o romance, do início ao fim, têm, como centro de força no espaço, a Vessada. Ela é o berço da família Teixeira e o seu receptáculo na morte. Aqui, observamos que “o espaço se torna concreto e saturado de um tempo mais substancial” (Bakhtin 2018: 59). Significativa parecidos, portanto, a presença da velha *rocking-chair* de Quina.

Utilizando a peça pertencente ao mobiliário da quinta para explicar um caráter cíclico na obra de Agustina Bessa-Luís, Catherine Dumas explica que o balouçar representa, na obra da autora, a materialização da temporalidade intermitente. Trata-se de um elemento do *décor* ocupado por um feminino icônico que transmite o seu legado infinitamente. “A *rocking-chair* onde se baloiçava Germa, na *Sibila*, diz-nos, sabiamente, desse movimento ondulante do tempo...” (Baldaque 2020: 17). Nesse sentido, a reflexão de Dumas leva-nos a reforçar a observação sobre a importância do espaço, simbolizado por um de seus componentes. Se o movimento da *rocking-chair* direciona-nos a pensar a temporalidade eterna do romance, outrossim conduz-nos à causa desse efeito: a transmissão, através das mulheres, de um insondável espólio patrimonial feminino.

Em *Home: a Short History of an Idea*, Witold Rybczynski assevera que a despeito de ter sido criada pelos gregos, a cadeira seguiu ignorada por séculos. “Durante a Idade Média, a função primária da cadeira era cerimonial.”¹¹ Sentar-se consistia num privilégio concedido a figuras importantes. Eis, segundo o pesquisador, a origem do termo *chairman*, cujo significado remete à ideia de dignificação do sujeito, corporificada pelo espaço destinado a ele. “Esta associação do assento à autoridade permaneceu como parte integral das culturas europeia e americana [...]”¹² Exemplos desse percurso histórico são os vínculos metafóricos que culturalmente fazemos ao relacionar notoriedade ao assento, tais como aqueles mencionados por Rybczynski: a cadeira do juiz, o nome do cineasta em letras garrafais impressas no encosto de sua cadeira, ou ainda quando referimos posições profissionais do ambiente acadêmico ao afirmar que um professor ocupa a cadeira de Literatura Portuguesa.

¹¹ “During the Middle Ages the prime function of the chair was cerimonial” (Rybczynski 1987: 81, tradução nossa).

¹² “This association of the seat itself with authority has remained an integral part of European and American culture [...]” (Rybczynski 1987: 81).

Nesse sentido, o uso que Agustina Bessa-Luís faz da *rocking-chair* em *A Sibila* é metafórico. A sua utilidade é de assento de cerimônia,¹³ destinado àquelas que se transformam nas Senhoras da Vessada. Com efeito, ocupar tal espaço significa exercer poder, supremacia. Além disso, pelas razões já expostas, a posição concedida pela *rocking-chair* revela-se na posse da casa secular e num certo domínio do tempo, cuja expressão é estendida devido à representação da genealogia. Diremos então, que o móvel cadencia o tempo do romance. Embora a forma do tempo não seja una, porque ela se manifesta em deambulações do passado e retornos ao presente, o que lhe confere unidade é o espaço, ou melhor, a quinta familiar, a qual comprime o tempo.

A unidade do lugar da vida das gerações debilita e atenua todos os limites temporais entre as vidas individuais e entre as diferentes fases da mesma vida. A unidade do lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo microcosmo, a mesma terra), a infância e a velhice (a mesma mata, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que habitaram o mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram essas mesmas coisas (Bakhtin 2018: 194).

Entre várias possibilidades disponíveis, a concentração geográfica da ação romanesca de que fala Bakhtin se manifesta com plena nitidez em *A Sibila*. Se dividido em ciclos, deparar-nos-emos com a seguinte organização do romance: Germa (herdeira na velha *rocking-chair*) > longa analepse do nascedouro e desenvolvimento da família Teixeira: encontro de Maria e de Francisco, os filhos, a morte do patriarca; a doença de Quina; a ascensão da protagonista à senhora da Vessada; o nascimento de Germa e a sua vivência na quinta da família; o falecimento de Maria; o envelhecimento de Quina; o aparecimento de Custódio; a doença da protagonista e a sua morte; o conflito entre Germa e Custódio > fim da analepse e retorno ao princípio do balouçar de Germa, a qual dará continuidade ao legado da família de lavradores. Toda essa extensão temporal se dá ao abrigo da Vessada. Como registra Bakhtin ao discorrer acerca das influências do idílio sobre vertentes da narrativa romanesca moderna, reconhece-se que, no romance regional, há um “indissolúvel vínculo secular do processo da vida de gerações com uma localidade delimitada” (199). Recuperamos as palavras do narrador em *A Ronda da Noite*, que sintetiza a relação entre gerações que se sucedem numa mesma residência:

¹³ “[Quina] gostava, sim, de sentir-se uma pequena soberana [...]” (Bessa-Luís 2000: 73).

Todas as pessoas que moraram mais de cinco anos numa casa (outros dirão sete porque é o tempo que as células precisam para se renovar) deixam um pouco de si em tudo o que tocaram. Direi mais: em tudo em que participaram no anoitecer do dia-a-dia. Às vezes, pequenos episódios são difíceis de levar conosco porque se fixam a tudo o que os envolveu (Bessa-Luís 2019a: 163).

Ainda nesse romance, que contará sobre uma família que se desfaz, comenta a voz enunciativa: “[...] havia muitos descendentes no estrangeiro, mas a casa em que se reuniam objetos e memórias mais presentes estava praticamente desabitada” (15). Em *A Sibila*, por sua vez, o vínculo da tríade das Teixeira, composta por Maria, Quina e Estina desenvolve uma ligação visceral com a Vessada, como se essas mulheres à residência estivessem ligadas para sempre. Mesmo Estina, que deixa a quinta, fá-lo com a finalidade de preservá-la. Entendendo que “a propriedade dividida, desmantelada, era como um corpo que se destroça” (Bessa-Luís 2000: 54) e percebendo a pouca propensão dos irmãos para o trabalho, Estina conhece os riscos de uma futura divisão de bens danificar a integridade da Vessada; por isso,

Casando, ela aumentava as possibilidades de um dia licitar sobre os bens, manter ainda aquele aconchego de campos ligados por carreiros brancos, a Vessada com a sua presa, sobre a qual a ramada enfolhava com tons fulvos, reflectindo na água sombras trémulas a assustar as rãs que pinchavam, mergulhando. E o ‘beiral’, construção quase lacustre, alambique abandonado onde as pombas continuamente arrulhavam e donde partiam em bandos rodeando a propriedade, da eira até ao monte, serenas, domésticas, com um estalejar de asas muito vibrante. E o pomar onde cresciam as melancias em que cada criança, todos os anos, ia escrever o seu nome na casca tenra e onde ficava gravado, ao amadurecer o fruto. E as bermas todas onde cresciam morangos bravos, as ‘pascoinhas’ lilases com que se enfeita a mesa da visita pascal, juntamente com alecrim, a ‘coroa de virgem’ que cresce em florações entre os lóddãos. Aquela terra negra, aqueles lugares onde viveram tantos amigos e onde soam ainda os seus passos, onde tantos jovens lançaram os seus primeiros risos, onde a mesma árvore foi fiel e deu durante tanto tempo o seu fruto, onde tantas mulheres gritaram a sua hora de parto – deixar que se despedace, que se reduza a informes restos, que fique sujeita apenas a um significado de imóvel que se negocia, que muda de mãos, que se avilta! Estina resolveu casar (Bessa-Luís 2000: 54-55).

O que se vê nas ponderações de Estina, proferidas pelo narrador, é a descrição da Vessada como um pequeno reino de natureza

campestre e de afetividade. Avulta no excerto a sua plasticidade imbricada com alusões memorialísticas nas quais são sublinhadas as interações humanas com o universo paisagístico que a herdade proporciona. Por serem centros de força do espaço narrativo, as casas na obra de Agustina Bessa-Luís são caracterizadas com grande vivacidade, como se fossem elas mesmas dotadas de vida. Em *A Corte do Norte*, por exemplo, diz-se que “a casa Cossart tinha sofrido com a doença de João de Barros [...]”. Ela [a casa], sem reparações de monta, ia-se desfolhando [...]” (Bessa-Luís 1987: 193). A finalidade a que atende a descrição da Vessada, a partir do ponto de vista de Estina, é a de apresentar ao leitor a rusticidade do ambiente de uma maneira idílica e, concomitantemente, dirigi-lo ao entendimento de que a ligação da família com a quinta não apresenta apenas um caráter material. Nesse sentido, a exposição da relação da personagem com as coisas é recurso fecundo para a sua caracterização, para a caracterização dos seus e, principalmente, das mulheres dessa família. Entendemos a importância da habitação na estrutura do romance e os seus laços vigorosos com o feminino. Por esse motivo, casar-se mirando a proteção da Vessada significa, para Estina, um sacrifício necessário.¹⁴

O método em que a autora se ampara, o qual constitui ferramenta diletta em sua obra, é o de construir uma composição na qual é impossível dissociar a criação imagética das coisas de uma dimensão humana e temporal. Em arguta crítica ao naturalismo, Georg Lukács distingue na narração os atos de narrar e de descrever. Para o pensador húngaro, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (1968: 62). Lukács censura a abordagem descritiva, desaprovando o seu gesto de valorizar o pormenor descartável e de igualá-lo, elemento para ele inessencial, aos dados imprescindíveis no romance. Como vemos, Agustina caminha na contramão de tal tratamento. Aproxima-se, todavia, do que o crítico denomina “conexão épica”, porque locomove-se com fluidez “entre passado e presente, para que o leitor tenha uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos” (1968: 69) e, ao criar um retrato das coisas, entrelaça-o ao universo humano. Segundo Lukács,

¹⁴ Destacamos que Estina compreende o casamento como “mais do que o imperativo da espécie – é a união de dois patrimônios” (Bessa-Luís 2000: 40). Também em *A Alma dos Ricos* (2002), a ideia de casa, expressa como patrimônio a ser salvaguardado, é apontada como principal razão para os casamentos: “A ruína dos telhados leva às vezes a alianças inesperadas” (Bessa-Luís 2003: 11).

“as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (1968: 73). E para que salte aos olhos do leitor o valor das casas em seus livros, o que faz Agustina? Confere robustez ao vínculo das residências com ações narradas no âmbito do feminino:

A quinta da Ericeira rejubila, enche-se de amigos, festeja-se uma caçada, um aniversário, a morte do rei. É quando o homem da casa se manifesta. Porém atrás deles estão as mulheres, mais numerosas, criadoras de ritos, e que se alimentam, curam, tratam, lavam, cozinham, rezam. Sem elas a casa seria muda e sem graça. Não haveria uma luz acesa de noite no quarto da menina. Não haveria as histórias da tia Ludgera nem a criada Jacinta, nem a avó cujas asas cobrem os céus sobre a casa da Ericeira, as pessoas e a quinta da Ericeira (Bessa-Luís 2014: 56).

Indubitavelmente, na literatura da romancista portuguesa as mulheres são a alma da casa. Arriscamo-nos a afirmar que elas são a alma do espaço narrativo. Ocupam o espaço narrativo nos romances de Agustina Bessa-Luís e neles vemo-las transformarem-se. Aos quinze anos, Quina é acometida por uma doença que lhe conferirá características sibilinas. Por isso, é recolhida ao leito, no seu recanto de intimidade. Para abordar a sua convalescença, o vocabulário e os sintagmas utilizados pelo narrador remetem ao campo semântico da loucura ou da histeria. Diz-se que a jovem era tomada por “ataques”, “teve delírios”, “movia os lábios num colóquio infinito” (Bessa-Luís 2000: 44-45), do que resultava um presságio de sobrenatural.

Desse modo, o quarto oferece-se como lugar de proteção, como um ninho ou abrigo para a maturação, onde a protagonista se transmutará em sibila. Afinal, “a intimidade tem necessidade do âmago de um ninho” (Bachelard 1989: 78). A metamorfose de Quina ocorre como um fato biológico-psíquico que pode metaforicamente ser entendido como análogo à metamorfose das borboletas, numa transição de um estado imaturo a outro, o adulto. Significativa parece-nos a afinidade entre o quarto da Vessada e a imagem da crisálida: “por si só a crisálida é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia” (Bachelard 1989: 78). Cinquenta e um anos após a publicação da primeira edição da *Sibila*, Agustina viria a escrever da personagem que “as saias, apanhadas atrás por muitas pregas, que davam ao andar um movimento

de ave, [...], acentuavam a sua metamorfose” (Bessa-Luís & Morais 2005: 20).

Em seu restabelecimento da enfermidade, Quina ressurge no convívio social quando deixa o quarto e passa a receber visitas na sala. A nova condição da protagonista imprime as suas marcas no ambiente, cujo aroma de “maçã” e de “folhelho” (Bessa-Luís 2000: 46) denuncia a forma madura da agora sibila. Ao mirar “o relógio de pesos cujo pêndulo de cobre oscilava dentro”, o gesto da personagem evoca a velha *rocking-chair*, em seu movimento pendular de balouço, a que acima atribuímos o valor de coroar Quina como senhora da Vessada e do tempo, outro símbolo da genealogia de que ela é figura modelar. Joaquina torna-se *A Sibila*.

Desenvolvendo o que até aqui foi posto, interpretamos a casa literária de Agustina como uma casa-*mater*, do latim mãe, denominação nossa. Primeiramente, porque o abrigo oferecido pelo espaço doméstico privilegia uma instância feminina, a qual ocupa as extensões mais expressivas dos romances da ficcionista, usufruindo dos valores de intimidade, repouso e proteção que a casa oferece contra certa força social patriarcal que vem a sitiá-la. Como esse breve panorama da prosa agustiniana comprova, dedicando-se substancialmente à *Sibila*, somos amparados pelos estudos de Gaston Bachelard, os quais confirmam que “a casa, o ventre, a caverna, por exemplo, trazem a mesma grande marca de volta à mãe” (Bachelard 2019: 4). “A intimidade da casa bem fechada, bem protegida, reclama naturalmente as imagens maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno” (Bachelard 2019: 94-95). Grande leitora da psicologia humana, Agustina explora a associação da maternidade ao espaço doméstico – tendo deliberadamente estabelecido a morada enquanto reduto para o seu feminino, acrescentando-lhe ainda outro elemento que Bachelard também correlaciona à feminilidade: a água. Para ele, as casas potencialmente mais femininas não prescindem da presença da água; fenômeno que o próprio nome de “Vessada” anuncia.

Conclusão

Segundo se verifica em nosso ponto de partida argumentativo, a literatura romanesca de Agustina Bessa-Luís alimenta-se ostensivamente da memória (vívida ou histórica) para compor os espaços narrativos por onde transitam as suas identidades ficcionais. Em suas páginas, como demonstramos através das obras *Fanny Owen*,

A Corte do Norte, *Eugénia e Silvina*, *Vale Abraão* e *A Ronda da Noite*, e de maneira mais expressiva, como nosso escopo, em *A Sibila*, lemos uma casa onírica que protege, sustem e semeia valores correlacionados ao feminino.

Sob o enfoque narrativo de seus romances identificam-se correntemente genealogias femininas, as quais transmitem um legado de conhecimento e de tradição às suas descendências. A casa figura como um patrimônio familiar elevado ao estatuto de espólio feminino. Isso não significa dizer que são inexistentes na prosa agustiniana os relacionamentos difíceis entre mulheres, longe disso. Seus romances trazem à luz senhoras que se hostilizam, mas também se admiram e amparam umas às outras. Tampouco sugere que a casa literária de Agustina Bessa-Luís não comporta rupturas ou transformações de uma geração feminina à seguinte. Exprime, sim, que a sua casa lembrança-sonho (Bachelard 1989) respira uma alma *mater*, por constituir-se um espaço narrativo matrilinear, a exemplo do que constatamos ao interpretarmos a casa da Vessada sob vários aspectos: a perspectiva de sua relação com a estrutura familiar, amparada na tríade das Teixeira; o movimento de sucessão patrimonial; os acontecimentos sob o abrigo da quinta e a expressiva manipulação do mobiliário, com destaque para a velha *rocking-chair* de Quina, herdada por Germa.

Considerando que a imagem da casa correlacionada à noção de maternidade (Bachelard 1989) não era estranha à Agustina, até mesmo pelos seus hábitos de pesquisa e de leitura, as quais abrangiam inclusive um repertório sobre psicanálise, entendemos que ela os explorou com maestria em sua arquitetura do espaço narrativo, enquanto abrigo de uma reflexão acerca do feminino, a qual desejava priorizar. Como sentenciar uma nota sua, registrada em sua letra manuscrita e publicada para retratar os *Lugares de Agustina* (Padrão, Vieira & Rio Novo 2004: 14): “a casa é um instrumento de trabalho”.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (1989): *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail (2018): *Teoria do romance II: as Formas do Tempo e do Cronotopo*, São Paulo, Editora 34.
- Baldaque, Mónica (2020). *Sapatos de Corda: Agustina*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

- Bessa-Luís, Agustina (1987): *A Corte do Norte*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (1990): *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (2000): *A Sibila*, Campinas, Pontes Editores.
- _____ (2003): *O Princípio da Incerteza – A Alma dos Ricos*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ / Morais, Graça (2005): *As Metamorfoses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- _____ (2009): *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (2014a): *O Livro de Agustina*, Lisboa, Guerra e Paz Editores.
- _____ / Rego, Paula (2014b): *As Meninas*, Lisboa, Guerra e Paz Editores.
- _____ (2014c): *Correspondência Agustina-Régio (1955-1968)*, Organização, fixação de textos e índices de Alberto Luís e Lourença Baldaque, Lisboa, Guimarães, Editores.
- _____ (2019a): *A Ronda da Noite*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (2019b): *Os Meninos de Ouro*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (2019c): *Vale Abraão*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2020): *Primeiros Contos e Outros Contos*, Organização de Alberto Luís, Lisboa, Relógio D'Água.
- Camargo, Fernanda Barini (2022): *Varandas Voltadas ao Douro: Ler a Casa Portuguesa na Literatura de Agustina Bessa-Luís e no Cinema de Manoel de Oliveira*, Tese (Doutorado em Estudos Literários), Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras: Unesp.
- Dumas, Catherine (1982): "Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís", *Colóquio Letras* (Lisboa), n. 70, pp. 31-38.
- _____ (2002): *Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campos das Letras.
- Filizola, Anamaria (2000): *O Cisco e a Ostra: Agustina Bessa-Luís Biógrafa*, Tese (Doutorado em Teoria Literária), Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Unicamp.
- Girola, Maristela Kirst de Lima (2011): *Entre a casa e a rua: o Espaço Ficcional e a Personagem feminina no Romance Português da Segunda Metade do Século XX*, Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica.

- Lukács, Georg (1968): "Narrar ou descrever", *Ensaios sobre Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 47-99.
- Machado, Álvaro Manuel (2009): "Agustina e os Modelos Literários Estrangeiros: Paixão e Ironia", Isabel Ponce de Leão (ed.), *Estudos Agustinianos*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 25-32.
- O' Connor, Flannery (1969): "The nature and the aim of fiction", *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, pp. 63-86.
- Padrão, Maria Helena (ed.) / Vieira, Célia / Rio Novo, Isabel (2004): *Lugares de Agustina Bessa-Luís*, Maia: Publismai (Universidade da Maia).
- Rio Novo, Isabel (2019): *O Poço e a Estrada: Biografia de Agustina Bessa-Luís*, Lisboa: Contraponto.
- Rybczynski, Witold (1987): *Home: a Short History of an Idea*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Zéraffa, Michel (2010): *Pessoa e Personagem: o romanesco de 1920 aos anos de 1950*, São Paulo, Perspectiva.

Agustina Bessa-Luís leitora de Luís de Camões

Agustina Bessa-Luís reader of Luís de Camões

Maria do Carmo Cardoso Mendes
Universidade do Minho
mcpinheiro@elach.uminho.pt
Data de receção do artigo: 28-07-2022
Data de aceitação do artigo: 27-09-2022

Resumo

Este ensaio tem como principais objetivos: 1. Reconstruir os comentários de Agustina sobre o lugar crucial de Camões na história cultural portuguesa – produzidos em artigos publicados ao longo das décadas de 1980 e 1990; 2. Demonstrar que Agustina tem um profundo conhecimento da obra de Camões; 3. Analisar os juízos de Agustina sobre diversos episódios do poema épico *Os Lusíadas*; 4. Demonstrar que os textos de Agustina Bessa-Luís constituem um relevante contributo para o conhecimento da posteridade de Luís de Camões.

Palavras-chave: Bessa-Luís (Agustina) – Camões

Abstract

The main purposes of this essay are: 1. To reconstruct Agustina's comments on Camões' crucial place in Portuguese cultural history – as seen in articles published throughout the 1980s and 1990s; 2. To show that the contemporary Portuguese writer has a deep knowledge of Camões' work; 3. To examine Agustina's views on the epic poem *Os Lusíadas*; 4. To highlight Bessa-Luís' contribution to later knowledge of Luís Vaz de Camões.

Key-words: Bessa-Luís (Agustina) – Camões

1. A repercussão de Camões na literatura portuguesa do século XX mostra que, em diferentes géneros e com distintos propósitos, o poeta foi uma presença constante. Os mais relevantes diálogos intertextuais, no âmbito da receção portuguesa, são acutilantemente analisados em entradas do *Dicionário de Luís de Camões* (2011) da

autoria de José Carlos Seabra Pereira. Destaco os textos “Camões e o(s) modernismo(s) em Portugal” e “Camões e o Neorromantismo”.

Observa Márcia Arruda Franco (2011: 337) que “na poesia escrita em português ulteriormente a Fernando Pessoa, é manifesta a presença de Camões não apenas no cânone literário, mas como bem simbólico”.

Ao influxo camoniano não foi indiferente a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, que com o poeta (lírico e épico) e o homem (ou, mais justamente, a sua visão biograficamente romanceada) estabeleceu múltiplos diálogos.

Agustina, cujo primeiro centenário de nascimento se celebra em 2022, foi uma leitora atenta da obra camoniana (citando e comentando com frequência versos de sonetos, de canções e do poema épico *Os Lusíadas*) e uma intérprete da vida do poeta quinhentista. Em numerosos ensaios e artigos, procurou ler o tempo de Camões e, sobretudo, a sua posteridade na cultura portuguesa. Fê-lo de forma desassomburada e rigorosa, mas também intimista, não evitando o seu olhar muito pessoal da biografia e da produção literária de Camões. Vencedora do Prémio Camões em 2004, Agustina reconheceu que, lendo o poeta, “Às vezes, um só verso descobre nele engenho tamanho que a gratidão nos embarga a voz”.

Agustina não ocultou também um sentido de autocrítica, revelando a sua surpresa e as suas limitações, enquanto prosadora, para acolher solicitações de escrita sobre Camões. Em “A alma escrita” (conferência realizada em Caracas, em 10 de junho de 1984), confessa estes dois sentimentos:

(...) encarregam-me, com ingenuidade assombrosa, de fazer o retrato dos poetas, de lhes construir altares e tronos ou tecer-lhes coroas de louros para substituir as que traziam e não estavam já verdes e viçosas. É o caso de Camões, o nosso vate oficial, o mais alto monumento das nossas letras. Não digo que ele está mal entregue nas minhas mãos; digo que não posso ajustar nele o espírito da poesia, porque eu não sou poética (Bessa Luís 2000: 94).

Será porventura esta natureza de prosadora que leva Agustina a efabular sobre motivações camonianas para a escrita. Assim, a respeito de *Os Lusíadas*, oferece uma visão muito peculiar acerca dos intuitos do poeta: “Quando Camões compunha *Os Lusíadas*, servia-se decerto mais do dicionário mitológico do que dum estado de puro êxtase e devaneio poético” (Bessa-Luís 2000: 95-96).

As reflexões de Agustina, nas suas ambiguidades e contradições – refletindo, talvez, a sua conceção sobre as ambivalências essenciais da própria natureza humana –, constituem, portanto, um relevante contributo para o conhecimento da receção da vida e da obra camonianas na literatura e na cultura portuguesas do século XX.

Agustina teve consciência da universalidade e da intemporalidade da obra de Camões, e sobre elas teceu observações sagazes e atentas à fortuna crítica da obra do poeta.

Procuro neste ensaio: reconstruir os comentários de Agustina sobre o lugar crucial de Camões na história cultural portuguesa – produzidos em artigos publicados ao longo das décadas de 1980 e 1990; demonstrar que Agustina revelou conhecer a obra de Camões; analisar os juízos de Agustina sobre diversos episódios do poema épico *Os Lusíadas*; explicitar a visão algo desencantada da escritora sobre a receção camoniana na cultura portuguesa, em grande medida ecoando o lamento do poeta no final de *Os Lusíadas*; examinar as considerações da escritora sobre o percurso de Camões, destacando os comentários que lhe mereceu a sua passagem por Macau; manifestar o contributo dos textos de Agustina para o conhecimento da fortuna cultural da obra de Luís de Camões.

No ano de comemoração dos 450 anos de publicação de *Os Lusíadas*, julgo oportuno revisitar a receção do poeta quinhentista na escritora contemporânea.

2. Uma das entradas do *Dicionário Imperfeito* de Agustina Bessa-Luís é dedicada a Camões e começa com uma frase algo provocatória: a escritora afirma liminarmente que “Não sou dos que morrem de amores por Camões” (Bessa-Luís 2008: 36).

A observação citada poderia fazer supor que o homem e o poeta quinhentista não merecem uma especial atenção na obra da ficcionista portuguesa. Todavia, logo após esta afirmação perentória, Agustina reconhece que “Camões é o grande vate que o país merece, sem que nisso haja interpretação duvidosa. Às vezes, um só verso descobre nele engenho tamanho que a gratidão nos embarga a voz” (Bessa-Luís 2008: 36).

O reconhecimento, aliado à expressão de um juízo sobre a qualidade literária do poeta renascentista, não autorizam a vermos na obra da escritora portuguesa uma influência marcante de Camões, como acontece, por exemplo, com Proust, Dostoievski ou Thomas

Mann, no que a influxos estrangeiros respeita, ou com Camilo Castelo Branco, o escritor português que mais marcou a sua obra literária e com o qual estabeleceu diálogos mais intensos.

O escritor russo Fiodor Dostoievski teve uma influência marcante na ficção de Agustina, sobretudo pela dimensão do sentido trágico da vida. Tal influência pode identificar-se desde logo no primeiro romance publicado pela escritora, *Mundo Fechado* (1948), tal como foi sublinhado por Álvaro Manuel Machado:

Desde *Mundo Fechado*, partindo do modelo de Dostoievski, na sequência e em particular devido à expansão deste modelo de Raul Brandão a José Régio (...), Agustina elabora um processo lúdico de cumplicidades várias com o leitor através das cumplicidades com os próprios modelos (Machado 2008: 35).

No modelo dostoiévskiano encontrou Agustina inspiração para os retratos de diversas personagens, designadamente: Porfírio, em *Ternos Guerreiros* (1960), João Trindade, em *Eugénia e Silvina* (1989) e José Rui, em *Antes do Degelo* (2004). Acerca do último, confessa a narradora o peso que a leitura de *Crime e Castigo* teve na formação da personalidade e na tomada de decisões: “O personagem mítico de José Rui era Raskolnikov, o estudante que assassina a velha agiota. Lia o livro vezes sem fim e encontrava sempre novas ideias” (Bessa-Luís 2004: 33).

O influxo proustiano, por sua vez, identifica-se desde logo em *A Sibila*, através da “ambígua complexidade da personagem e das suas labirínticas relações com os outros, inaugurando, através do espírito do lugar, os arquétipos temáticos do mistério e do hábito do ser, num tempo e num espaço circulares, isto é, míticos” (Machado 2008: 36).

No conjunto dos muitos momentos que Agustina dedicou à vida de Camilo e a traços da sua personalidade, destaco o texto “Camilo Castelo Branco: um pé dentro do mar, outro na areia” (escrito em 1964), o romance *Fanny Owen* (1979), a obra *Camilo Génio e Figura* (1994) e a entrada “Camilo Castelo Branco” no *Dicionário Imperfeito* (2008). Ao lado deste interesse, deve ainda sublinhar-se a intertextualidade presente no romance *Fanny Owen*, cujas personagens – desde logo José Augusto – são delineadas pelo paradigma romântico camiliano.

Pretendem as observações anteriores demonstrar que a relação de Agustina com escritores estrangeiros e com o português Camilo são explicitamente confessadas e possibilitam a construção de um intenso dialogismo literário.

A presença de Luís de Camões – homem e poeta – não permite identificar marcas tão explícitas quanto as oferecidas por escritores como Dostoiévski, Proust ou Camilo. De facto, o interesse de Agustina por Camões não se situa no plano de diálogos literários diretos, mas numa vertente reflexiva em que se desvela não a romancista, mas sim a ensaísta e a biógrafa que ficcionalizou vidas – assim o fez também com Maria Helena Vieira da Silva, Florbela Espanca, o marquês de Pombal ou o pintor barroco holandês Rembrandt, para considerar apenas alguns exemplos de um percurso onde biografias romanceadas têm um lugar privilegiado.

A reconhecida firmeza de convicções de Agustina e a sua incapacidade para a aceitação do juízo fácil, do elogio gratuito e da retórica por vezes superficial do enaltecimento foram apontadas na feliz expressão de Eduardo Lourenço: “candura feroz”.

No seu diálogo não ficcional com Camões, Agustina buscou realizar, como se tentará demonstrar: uma biografia romanceada do poeta; um conjunto de comentários proporcionado por celebrações do 10 de junho (dia consagrado nacionalmente ao poeta e às comunidades portuguesas) acerca do seu entendimento da identidade nacional; e, por fim, uma possibilidade de revisitar a História de Portugal na sua grandeza e na sua miséria, que tão magistralmente a obra camoniana plasmou.

São estas três linhas que determinam a receção de Camões em Agustina Bessa-Luís e que de seguida analiso.

3. A biografia de Camões é a vertente que merece considerações mais singulares de Agustina. Considera que a sua educação foi “antiquada e clássica” e que a sua existência foi a de um “pícaro”, aspeto que, todavia, não extravasa para a obra literária. No termo da vida, o poeta terá sido dominado pelo abatimento e pela miséria, estados que Agustina explica como consequências da sua atração pelo poder. Um poder que lhe merece ainda outros comentários. De facto, não deixa a escritora de assinalar, recorrendo à citação, a importância da advertência que o poeta fez ao jovem rei D. Sebastião no final de *Os Lusíadas*, aconselhando-o a precaver-se contra os aduladores:

Não se aprende, Senhor, na fantasia,
 (...)
 Mas eu que falo, humilde, baixo e rude,
 De vós não conhecido, nem sonhado?

(Camões 2006: 446)

Trata-se de uma recomendação que o rei jamais terá escutado, concluindo Agustina, num desalento que evoca o de Camões no final do poema, que “um poeta morre devagar no desleixo dos seus contemporâneos” (Bessa-Luís 2008: 38).

Ao mesmo tempo, a reflexão sobre a biografia camoniana é um pretexto para que Agustina disserte sobre a vacuidade do discurso do poema épico perante um país “arrefecido de ingratidão” (Bessa-Luís 2008: 36). Estas palavras ecoam o lamento camoniano na estância 145 de *Os Lusíadas*:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida

(Camões 2006: 443).

Na sequência deste comentário, observa Agustina que ao longo de todo o poema épico se desvenda “um contemplar de vazio sem remédio” (Bessa-Luís 2008: 38). A sua leitura, portanto, convoca as luzes e as sombras dos tempos: o de Camões e o da própria Agustina.

É interessante também que Agustina recorde a sua experiência como leitora de *Os Lusíadas*. Ela remonta à adolescência e revelou-se, num primeiro contacto aos dez ou onze anos, pouco estimulante, pois a então adolescente foi forçada a “dividir as orações do primeiro canto” para concluir que o poema épico se tornou um “breviário seco” produzido não por um poeta, mas por um “malabarista do sujeito e do predicado” (Bessa-Luís 2008: 37).

Todavia, numa espécie de jogo permanente com o leitor, a mesma Agustina confessa em *Caderno de Significados* que a dificuldade de compreensão do poema camoniano se tornou um exercício de rigor: “Camões foi para mim uma dificuldade amável, gostava de dividir as orações nos *Lusíadas*, como se divide a risca do cabelo: escrupulosamente” (Bessa-Luís 2013: 17).

Parece evidenciar-se que a passagem do tempo trouxe à escritora uma disciplina e um entendimento mais substancial sobre a obra

camoniana, de tal modo que obstáculos de tenra idade se tornam fascínios na idade adulta. Assim, quando visita Macau pela primeira vez, a escritora manifesta o encanto que sentiu recordando o poema épico, em particular um episódio do canto IX – conhecido como a Ilha dos Amores –, que considera o ponto alto do dom poético e do bem-estar emocional:

(...) o mais emblemático d’Os Lusíadas. As ninfas que na ilha esperam os navegantes são a companhia eterna que os Deuses lhes destinam em prémio de tantas proezas e sofrimento; significam o dom da poesia, conforto propício nos caminhos ásperos deste mundo. Significam a consolação de tantas dores sofridas e reforço à glória arrancada à avara sorte (Bessa-Luís 2017: 1877).

Esta interpretação que Agustina realiza do episódio da Ilha dos Amores enquanto símbolo de prémio merecido e tributo ao esforço humano ressoa as análises que foram feitas por diversos camonistas, designadamente por Aguiar e Silva em “Função e significado do episódio da Ilha dos Amores na estrutura de *Os Lusíadas*” e “Imaginação e pensamento utópico no episódio da Ilha dos Amores”.

Conservando uma acutilância permanente e um sentido crítico reiterado sobre a natureza muitas vezes fugaz de eventos comemorativos, Agustina observa Portugal, no ano de 1991, com certa melancolia, declarando que o desaparecimento do poeta quincentista teve um extraordinário peso simbólico na identidade nacional:

Foi-se o que Camões incarnava: o direito ao génio, que os povos desejam mais do que a vida consolada e alegre. Não se deve ao povo apenas justiça, mas sobretudo a esperança de célebres dias (Bessa-Luís 2017: 1878).

Porque vários textos sobre Camões são publicados a pretexto de celebrações do 10 de junho, Agustina não perdeu oportunidades para denunciar alguma superficialidade que em Portugal envolve a comemoração de um centenário.

Assim acontece quando escreve para um suplemento especial do Expresso, em 21 de junho de 1980, um breve texto ao qual deu o título “As pessoas vulgares e os génios infelizes”. Depois de defender que “As comemorações trazem com elas mais curiosidade do que interesse; mais persuasão passageira do que entendimento prolongado” (Bessa-Luís 2017: 950), defende que o que qualifica Camões como génio é a necessidade que Portugal tem de figuras geniais, pois “Os grandes homens são o amor-próprio dos povos” (Bessa-Luís 2017: 950).

No ano seguinte, Agustina é responsável pela oração proferida nas comemorações oficiais do Dia de Portugal, celebradas na cidade do Funchal. Procurando responder à questão que formula – “Quem são os grandes homens senão aqueles que melhor nos retratam?” – identifica em Camões o retrato da identidade portuguesa na nostalgia do afastamento:

Muitas das canções de Camões que parecem de amor, são matizados caminhos que nos descobrem Portugal. Assim, quando ele diz: ‘Só com vossas lembranças me acho seguro e forte contra o rosto feroz da fera Morte, e logo se me juntam esperanças com que, a fronte tornada mais serena, torno os tormentos graves em saudades brandas e suaves’, Camões não está a falar de uma mulher, mas da terra que deixou (...). As canções de amor de Camões só possuem tão lírica verdade porque respiram o ar distante da amada terra (Bessa-Luís 2000: 201-202).

A crítica não deixa de se fazer presente nesta reflexão sobre uma certa instrumentalização nacional de Camões: recordá-lo através de efemérides como o 10 de junho, dia dedicado ao poeta e às comunidades portuguesas, não passa com frequência de uma memória ténue que se extingue no próprio dia da homenagem, não trazendo consigo um verdadeiro esforço ou interesse nacionais em conhecer e aprofundar a obra camoniana.

Pode assim afirmar-se que para Agustina escrever sobre Camões tem por vezes um alcance mais amplo, pois vai além de uma reflexão – ou, mais precisamente, uma interpretação pessoal – acerca da vida e da obra literária do escritor.

O que acabo de dizer é confirmado por outra publicação, desta vez no *Diário de Notícias*, datada de 12 de junho de 1981, intitulada “Um país de comunidades”. Agustina começa por tecer um retrato dos portugueses dispersos pelo mundo e sobre o que tal expansão significou: “O que o homem aprende (...) é a generosidade quando passa fronteiras, o seu engenho é posto à prova, a sua solidão fabrica uma coragem às vezes despeitada, mas coragem na mesma e capaz de grandes coisas” (Bessa-Luís 2017: 1031).

Ora Camões adquiriu um estatuto de universalidade porque foi capaz de “interpretar a voz profunda de tantos portugueses para quem a terra natal não basta como espaço. (...) Nunca Camões é tão grande como quando traduz o que muitos sentem” (Bessa-Luís 2017: 1032).

Confessadamente mais fascinada pelo lírico do que pelo épico, a escritora explica essa preferência pela natureza da alma portuguesa:

Nós temos uma cultura afectiva, como outros têm uma cultura filosófica. Em tudo o que tocamos deixamos a marca desse afecto que nos poupou em grande parte ao contrato do tirano com a servidão. Somos um povo que sempre quis viver aproximado ao estado de natureza, e sempre quis evitar o estado de guerra” (Bessa-Luís 2017: 1032).

O que torna Camões “O português de todos os tempos” é o facto de ele exibir a identidade nacional ou, mais justamente, a visão de Agustina sobre a identidade nacional, feita de paradoxos, de ambiguidades, de grandezas e tibiezas, em suma, do que é o ser humano no sentido mais profundo desta expressão:

(...) ele representa, como tipo humano, o português de todos os tempos. É poeta, soldado, aventureiro; intelectual e mundano; vítima e herói; experiente e desprevenido; boa alma e cidadão discutível. Sentimental e capaz de frio juízo sobre todas as coisas. A sua liberdade é interior e não feita à imagem das circunstâncias. (...) nós nomeamos um poeta para falar de nós, e nesse poeta está contido o homem comum português. Não é só um poeta; é um homem de contradições extraordinárias como as que conhecemos não só durante o curso das nossas vidas, mas também dos dias e das horas todas (Bessa-Luís 2017: 1034-1035).

Em 10 de junho de 1984, numa conferência proferida em Caracas, à qual deu o significativo título de “A alma escrita”, Agustina reitera esta imagem de Camões como metáfora da identidade nacional:

Camões é um símbolo e funciona como tal. (...). Não o poeta d’Os Lusíadas, não o artista dos sonetos; não o misterioso soldado mutilado, não também o náufrago e o exilado. Não o amigo de aventureiros, de fidalgos avarentos ou generosos, de mulheres, belas, menos belas, maldosas, ternas, confidentes, traidoras, leais, indiferentes, mortas. É um símbolo. Quando se fala de Camões, diz-se Portugal. E, de repente, cada um de nós vê um território banhado de mar agitado e frio, com manhãs verdes de nevoeiro e com os campos onde os nomes das mais pequenas ervas nos fazem humedecer os olhos (Bessa-Luís 2000: 99).

Ao longo da sua carreira literária e ensaística, Agustina sempre se interessou por Portugal e pela sua História. O seu fascínio pela História de Portugal – ou, com mais propriedade, por uma peculiar visão da História – traduziu-se em intentos de interpretação da

identidade nacional, do lugar do país no mundo, das relações culturais com outros países europeus e não europeus.

Num interessante ensaio a que deu o título “Da fruição da história, em *A Monja de Lisboa* (1985), à desilusão da política, em *Os Meninos de Ouro* (1983), até à frivolidade de certas vidas, em *Os espaços em branco* (2003), ou do sibilino humor de Agustina Bessa-Luís”, Salvato Trigo sublinha a atração da escritora pela História e o processo de mistificação que nela realiza:

A história, em especial a história de Portugal (...), é um dos reservatórios semióticos mais inspiradores para esta nossa autora que, sem dúvida, renovou o sentido do romance na literatura portuguesa. (...)

Assume (...) a autora a mistificação como necessária, para a compreensão da vida, da existência mais do que da realidade, porque com esta lidam os historiadores e com aquela lidam os romancistas e os poetas (Trigo 2017: 75, 77).

No *Dicionário Imperfeito*, a escritora declarou que “Em todos nós, mesmo sem sermos cronistas, historiadores ou confortáveis narradores de romances de família, se encontra o direito ao movimento regressivo” (Bessa-Luís 2008: 130).

A ficcionalização da História atrai Agustina, que em *A Monja de Lisboa* declara a sua atração pela releitura da História oficial:

O mal dos historiadores é que dispõem cada vez mais de fontes onde colher informações. E de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma. Tudo são notas e averbamentos, e muito pouco é ciência original ou traduzida do mapa que é o coração humano (Bessa-Luís 1985: 9).

A adesão de Agustina à História é feita, portanto, sob os signos do questionamento (não significando tal questionamento o desinteresse pela pesquisa documental, que, efetivamente, a escritora realiza e reconhece, por exemplo quando reconhece em *A Monja de Lisboa* ter realizado “buscas documentais que este livro exigia” – Bessa-Luís 1985: 8), da imprecisão e da análise das fronteiras entre o discurso literário e o discurso histórico. Destes índices dão conta os seguintes comentários de *Adivinhas de Pedro e Inês*:

Não sei porque se dá mais crédito à História arrumada em arquivos, do que à literatura divulgada como arte de poetas. Mentem estes menos do que os outros, porque a inspiração anda mais perto da

verdade do que o conceito problemático da biografia, que é sempre cautelosa porque julga tratar de factos que a todos unem e interessam, e que acabam por ser, por isso, mais políticos do que relações de tempo entre os homens. (...)

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades (Bessa-Luís 1983: 132, 224).

A perspetiva de Agustina sobre eventos e figuras históricos revela uma tendência para a combinação da realidade com a fantasia. Assim acontece na reconstituição da biografia camoniana e na revisitação do percurso existencial do rei D. Sebastião no romance *O Mosteiro* (1980).

Ao fascínio de Agustina por Camões não é seguramente alheia a conceção da própria escritora sobre a História e figuras eminentes como combinação de realidade e fantasia. D. Sebastião é um caso exemplar e por ele se interessou diversas vezes Agustina. Numa palestra realizada na Academia das Ciências de Lisboa, em 13 de novembro de 1980, caracterizou-o como pícaro e heroico. Em *Fama e Segredo na história de Portugal*, éfaba sobre a natureza de D. Sebastião, qualificando-o como um adolescente “inteligente, vivo, confuso” (Bessa-Luís 2006: 98).

A recriação da biografia de D. Sebastião no romance *O Mosteiro*, demonstra a confissão de Agustina segundo a qual a sua ligação a Camões exhibe uma sintonia emocional – do poeta e da ficcionista.

O retrato que, ao longo dos séculos, foi feito por cronistas é substituído em Agustina por uma visão ficcionalizada do *Desejado*, poeticamente representada por Camões, que a escritora recorda, porventura numa manifestação de alguma suspeição diante das leituras historiográficas. Este elemento aponta para uma vertente pós-moderna da ficção da Agustina, nos termos identificados por Laura Bulger para a definição da metaficção historiográfica, que revela:

(...) certo cepticismo em relação ao passado, tal como ele nos chega narradora pela História, com a qual o texto literário mantém um diálogo irónico e malicioso, ficcionando-o segundo uma perspectiva do presente e demonstrando que o discurso histórico é, tal como o discurso da ficção, constituído por um sistema de signos, logo, um sistema instável, que, a um nível semântico, é susceptível de múltiplas interpretações (Bulger 1998: 65).

Assim se pode interpretar o monólogo do protagonista do romance acerca de D. Sebastião:

Belche percebeu que um homem assim não era só o que cronista fez dele ou os embaixadores escreveram, ou os amigos conversaram, ou os velhos tomaram como azar histórico a ponto de pensarem prendê-lo, salvando assim a honra e paz da nação. Ele era de certo modo aquela ‘maravilha fatal’ que Camões genialmente percebe; e diz isso com a ambiguidade que lhe é própria e o entendimento da sedução que os poetas têm como ninguém (Bessa-Luís 1980: 173).

Belche logrará, nesta medida, ser definido como *alter ego* da narradora, porquanto o seu espírito imaginativo revela uma preferência não tanto pela realidade presumivelmente objetiva da História, mas pela sua ficcionalização:

Mais do que a História, Belche amava os seus sussurros e a maneira ousada de a interpretar. Tinha o génio da probabilidade, e talvez, como o seu próprio pai, sentia uma certa tentação em pairar entre o erro e a certeza, concedendo a ambos armas e condições (Bessa-Luís 1980: 125).

4. É nos “sussurros” e nos interstícios da História oficial que Agustina procura ler a vida e a obra camonianas. Sintetiza em Camões a representação do que de melhor tem a História de Portugal, declarando comovidamente que, afinal, se sentiu menos interessada pela biografia do poeta do que pela sua dimensão simbólica. É esta que assegura a perenidade de Camões e, no comentário de Agustina, descobre o leitor que os dados biográficos a fascinaram menos do que essa síntese da identidade nacional que no poeta encontra:

Camões é a alma escrita dum povo inteiro. Não importa se fala de amores e de engenhosas coisas complicadas. Ele representa um momento da nossa História que se repete de tempos a tempos. Representa o desgosto severo do mundo ambicionado; das duras lutas, desejadas ou não (...). Porque nos deixa comovidos Camões? (...) não há vida sem aquele que a canta e dela faz memória. (...) Camões é um símbolo. Não pertence à casta dos autores que fazem o retrato dum acontecimento tal como foi vivido; não é um historiador, é um poeta. Um poeta habita na paixão (Bessa-Luís 2000: 101-102).

Tal como a ficção de Agustina é sobretudo representação de emoções tendencialmente dolorosas, assim aconselha a leitura de Camões porque “Melhor do que eu, melhor do que ninguém, soube compor saudades e imaginações de penas e tristezas que são

sobressaltos de alma, mais do que penas e tristezas concretas” (Bessa-Luís 2000: 103).

Em Agustina, escritora que ao longo de uma vasta obra literária, procedeu a uma arqueologia das emoções – o elemento que unifica uma criação aparente desconexa – não causa surpresa que, sob a aparência de um tom por vezes mordaz, se destaque uma profunda admiração por Camões enquanto figura especular da identidade nacional. Camões é “O português de todos os tempos” porque foi o poeta que melhor soube exprimir o sentido de ser português: “O homem que deveras nos traduz, como nenhum outro em nenhuma outra nação, é aquele que em versos descobre o nosso sentimento, um sentimento viril de ‘quem já tem o mundo experimentado’” (Bessa-Luís 2017: 1035).

Bibliografia

- Bessa-Luís, Agustina (1980): *O Mosteiro*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, Agustina (1983): *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, Agustina (1985): *A Monja de Lisboa*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, Agustina (2000): “A alma escrita”; “Portugal – 81”; “D. Sebastião, o pícaro e o heróico”, *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa: Guimarães Editores, pp. 93-104, 199-211 e 229-244.
- Bessa-Luís, Agustina (2006): *Fama e Segredo na História de Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Guerra e Paz Editores, S.A.
- Bessa-Luís, Agustina (2017): *Ensaio e Artigos (1951-2007)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Borges, Maria João (1995): “Ecos de Camões em alguns poetas contemporâneos”, *Românica*, 4, pp. 89-104.
- Bulger, Laura (1998): *As Máscaras da Memória. Estudos em Torno da Obra de Agustina*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Camões, Luís de (2006): *Os Lusíadas*, edição organizada por António José Saraiva, Porto: Figueirinhas.
- Franco, Márcia Arruda (2011): “Cânone literário português e Camões”, Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa: Caminho, pp. 321-338.

- Machado, Álvaro Manuel (2008): “Agustina e os modelos literários estrangeiros: paixão e ironia”, in Isabel Ponce de Leão (org.), *Estudos Agustínianos*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp.33-39.
- Martinho, Fernando J. B. (1995): “Camões e a poesia portuguesa contemporânea”, *Românica*, 4, pp. 63-79.
- Pereira, José Carlos (2011): “Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”; “Camões e o Neorromantismo”, Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa: Caminho, pp. 210-219 e 243-253.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1994): “Função e significado do episódio da Ilha dos Amores na estrutura de *Os Lusíadas*” e “Imaginação e pensamento utópico no episódio da Ilha dos Amores”, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, pp. 131-143.
- Trigo, Salvato (2017): “Da fruição da história, em *A Monja de Lisboa* (1985), à desilusão da política, em *Os Meninos de Ouro* (1983), até à frivolidade de certas vidas, em *Os espaços em branco* (2003), ou do sibilino humor de Agustina Bessa-Luís”, Maria do Carmo Mendes e Isabel Ponce de Leão (coord.), *Humores e Humor na Obra de Agustina Bessa-Luís*, Famalicão: Húmus, pp. 75-82.

Viagens, identidade e memória em Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga

Travels, identity and memory in Agustina Bessa-Luís and Maria
Ondina Braga

José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa – CEFH*
cmartins@ucp.pt

Data de receção: 11-10-2022

Data de aceitação: 6-11-2022

Resumo

As escritoras Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga apresentam algumas afinidades, no momento do Centenário do seu nascimento: origem geográfica, início da sua vida de escrita, genealogia literária, gosto pela crónica, troca de correspondência, entre outras aproximações. Há um tema que aproxima claramente as duas escritoras, embora com peculiaridades – o fascínio pela viagem, experienciada biograficamente e trabalhada literariamente. Partindo da análise de textos breves destas autoras, inferem-se alguns motivos justificadores da sua atração pela temática da viagem de comboio: a atração pela viagem como forma de diálogo com o desconhecido e com o Outro, como modo de ler o mundo e o ser humano.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís – Maria Ondina Braga – afinidades electivas – viagem de comboio – identidade cultural

Abstract

At the centenary of their birth, we examine the affinities between the Portuguese writers Agustina Bessa-Luís and Maria Ondina Braga: geographical origin, the beginning of their writing life, literary genealogy, taste for chronicles, exchange of correspondence, and other similarities. There is a theme that clearly brings the two writers together, albeit with peculiarities – the fascination with travel, experienced

* Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

biographically and worked on literarily. From the analysis of short texts by these authors, we can infer some justifying reasons for their attraction to the theme of train travel: the attraction for travel as a form of dialogue with the unknown and with the Other, as a way of reading the world and humanity.

Key-words: Agustina Bessa-Luís – Maria Ondina Braga – elective affinities – train travel – cultural identity

1. Centenário de duas escritoras com afinidades electivas

Dizia eu que não se viaja senão para negociar, ou a pretexto disso. As pessoas têm medo de serem inúteis; de tomar um caminho sem destino, sem a corrupção dos interesses contratuais (Bessa-Luís 2008: 303).

As escritoras Agustina Bessa-Luís (Vila Meã, Amarante, 1922-2019) e Maria Ondina Braga (Braga, 1922-2003) nasceram no mesmo ano, no Norte de Portugal, celebrando neste ano de 2022 o Centenário do seu nascimento. Entre outras particularidades que as aproximam, merece realce a obra literária preferencialmente voltada para a narrativa (do romance à narrativa breve), embora ambas as escritoras também tenham cultivado outros géneros, como a forma breve da crónica.

Curiosamente, ambas se estrearam literariamente pela mesma altura, Agustina com a novela *Mundo Fechado* (1948); e Ondina com o livro de poesia *O Meu Sentir* (1949). Ao mesmo tempo, cada uma a seu modo, as duas escritoras confessam reiteradamente a sua admiração por alguns escritores, com destaque para Camilo Castelo Branco. Camilo representa para ambas um autor canónico da Literatura Portuguesa; e a sua leitura projecta-se depois em textos literários (da narrativa à crónica) das duas escritoras, com uma diferença assinalável a admiração da autora de *Fanny Owen* e mesmo de ensaios camilianos, como os recolhidos em *Camilo, Génio e Figura* (Bessa-Luís 1994), não impede um olhar crítico e desmitificador de Agustina sobre a figura humana de Camilo (Martins 2015). Por sua vez, a escritora de *Passagem do Cabo* reitera em vários dos seus escritos (também da narrativa à crónica) o prazer da leitura camiliana desde os tempos da juventude, sobretudo de um Camilo passional e satírico, mantendo com o escritor nortenho um assíduo diálogo intertextual – como anota, aliás, metaliterariamente, a autora de *Estátua de Sal*, acerca de certo imaginário camiliano que povoa muitas das histórias do escritor de S.

Miguel de Seide: “Ressuscitavam os romances de Camilo — amores infelizes, casamentos de conveniência, paixões assolapadas, e traições, bruxas, tiros.” (Braga 2022: 137). Também numa crónica de *A Filha do Juramento* (Braga 1995), Ondina Braga evoca a figura de Camilo.

Salvaguardando diferenças consideráveis ao nível da poética narrativa, das temáticas dominantes e da mundividência geral, as duas escritoras aproximam-se em vários aspectos no que diz respeito à valorização da mulher e da condição feminina, embora sem enfileirarem em movimentos feministas muito em voga no seu tempo. Quer na narrativa, quer na escrita crónística, ambas demonstraram uma compreensível sensibilidade sobre temas respeitantes à condição da mulher na sociedade do seu tempo (Bessa-Luís 2015: 41 ss.).

Aliás, na atenção crítica ao quotidiano, outra forma particular de afinidade entre as duas escritoras nortenhas reside no assíduo cultivo da crónica, explorando ambas as consideráveis potencialidades deste género. Quer a autora dos textos recolhidos em *Contemplação Carinhosa da Angústia* ou de *Crónica da Manhã*, quer a escritora de *Eu Vim para Ver a Terra (Crónicas)*, demonstram assim a atração por este tipo específico de texto breve e impressionante da crónica, congenialmente híbrido, já que tradicionalmente permeável à efabulação narrativa ou a reflexão crítico-judicativa, sem secundarizar a projecção auto-ficcional, enfim como género vocacionado para ler o mundo quotidiano – “nada negligenciou do que ampliava a sua percepção do mundo” (Bessa-Luís 2015: 10). Similar postura caracterizou a mundividência de Maria Ondina Braga, que via na escrita crónística uma funcionalidade ampla e, sobretudo, um modo peculiar de ler o mundo e de ver-se a si própria, num continuado esforço de autognose.

Uma das demonstrações mais eloquentes das afinidades e mútua admiração entre as duas escritoras podemos encontrá-la na breve e afectuosa correspondência entre Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga. Nesta troca epistolar, ainda inédita, de momento apenas se conhecem algumas cartas de Agustina endereçadas a Ondina. Datadas de finais dos anos de 1960, estas cartas agustinianas comprovam o interesse e o carinho com que a autora de *A Sibila* acompanhava a obra da escritora bracarense.

Entre outros aspectos, nestas interessantes cartas manuscritas, Agustina refere-se a encontros agradáveis entre as duas, mostrando-se disponível e activa em iniciativas de promoção da obra de Ondina, como no papel mediador para hipotética colaboração de Ondina ou

divulgação da sua obra no jornal *Diário Popular*, através de contacto prévio com o Dr. Francisco Balsemão. Além de apreciar a companhia de Ondina Braga, Agustina também expressa desejos bem simples e quotidianos, reveladores do convívio próximo e cúmplice entre ambas, em carta assinada pela “amiga Maria Agustina Bessa-Luís”, anotando: “Não me esquecerei do seu convite. Cozinharemos ambas o arroz chao-chao” (Carta do Porto, de Outubro de 1968)¹.

Vislumbra-se assim uma manifesta empatia entre as duas mulheres escritoras. Nesta correspondência mencionam-se contactos telefónicos entre ambas, fazendo-se mesmo referência à hospedagem da filha de Agustina em Lisboa, para o que a escritora portuense solicita informações à amiga. Ora, também sabemos que, enquanto estudante de Belas-Artes a jovem Mónica Baldaque terá vivido algum tempo com Ondina, no apartamento desta em Lisboa, onde residia desde 1965, depois da sua primeira estada em Macau (de 1961 a 1965) como professora de Inglês e de Português no Colégio Santa Rosa de Lima².

Como expectável, um dos assuntos desta correspondência é o juízo crítico expresso por Agustina após leitura de contos de Maria Ondina Braga, possivelmente de *A China Fica ao Lado*, de 1966³, como nesta passagem:

¹ Por altura desta correspondência, Agustina Bessa-Luís era uma escritora bem reconhecida pela crítica e pelo meio literário português como um caso singular e genial (José Régio), tendo publicado desde a novela *Mundo Fechado* (1948) e os romances *Os Super-Homens* (1950) e *A Sibila* (1954) até aos vários romances da série de *As Relações Humanas*, num total de mais de uma dúzia de títulos. À data destas cartas endereçadas a Ondina, a obra de Agustina tinha sido distinguida pelo Prémio Eça de Queirós (1945) e pelo Prémio Ricardo Malheiros (1966).

Ao mesmo tempo, à data destas cartas, também Maria Ondina Braga tinha publicado apenas dois livros de poesia – *O Meu Sentir* (1949) e *Almas e Rimas* (1952) –, bem como as suas primeiras obras narrativas – *Eu Vim para Ver a Terra* (1965) e *A China Fica ao Lado* (1968). Aliás, original deste livro fora distinguido com o Prémio do Concurso de Manuscritos do SNI.

² Aliás, em *Sapatos de Corda – Agustina*, Mónica Baldaque (2020: 92), a filha de Agustina Bessa-Luís, descreve impressivamente Maria Ondina neste retrato simples e expressivo: “Tímida, discreta, mal inserida no meio lisboeta”, adiantando em nota pessoal: “Minha Mãe estimava-a, e mantivemos uma correspondência por largo tempo”.

³ Curiosamente, sabemos através de declarações em entrevista dada por Maria Ondina Braga a José Jorge Letria (1981) que uma das pessoas que integrou o Prémio do Concurso de Manuscritos do SNI, a que a escritora concorreu com o original dos contos de *A China Fica ao Lado*, em 1966, foi justamente a escritora Agustina Bessa-Luís. Na ocasião, Agustina considerou estar diante de um “autor extraordinário”, acrescentando ser um “prodígio de revelação”; e noutra ocasião, olhou para a escritora Ondina Braga como um “enigma literário”.

Eu li os seus contos com entusiasmo. Produção sucinta com talento tão real parece-me coisa intrigante. Eu imagino-lhe escritos livros de memórias bem espessos, guardados, com certa hostilidade, da engrenagem da publicidade. Talvez me engane. Lisboa devora os bons espíritos com a insolência da sua inovação quotidiana. Paris um pouco mais. As capitais têm algo de deuses destruidores; comungam a festa que originam nos seus fiéis (Carta do Porto, de 26 de Junho de 1968).

Entre outros aspectos, as cartas de Agustina também fazem referência a viagens e a eventuais desencontros de ambas: “Não sei se me chegou a visitar. Andei por fora, numa longa viagem e perdi alguns agradáveis contactos de Verão” (Carta do Porto, 7 de Outubro de 1968). Pelo sugerido, estas e outras afinidades entre ambas as autoras dariam matéria mais do que suficiente para outras tantas reflexões críticas. De momento, centremo-nos numa das aproximações que ligam as duas escritoras nortenhas – o manifesto gosto pelo tema da viagem, com destaque para a viagem ferroviária.

2. Fascínio pela viagem de comboio

Se um dia soubesse contar das minhas viagens e das pessoas que nelas conheci, penso que teria um assunto de romance (Braga 2022: 155).

Entre os autores de literatura de viagens que mais escreveram sobre viagens de comboio ou sobre a experiência ferroviária, com tudo o que ela implica de deslocação interminável em diversas partes do planeta, de aventuras diante do desconhecido, de episódios memoráveis, sem esquecer certa aura romântica inscrita no nosso imaginário colectivo, sobressai o escritor Paul Theroux (2019), autor de *O Grande Bazar Ferroviário*, aqui pelos itinerários longínquos da Ásia, entre outras obras dentro da mesma temática, ostensivamente sem “concessões turísticas”. Para este e outros autores, na sua enorme diversidade pelos quatros cantos do mundo, cruzando fronteiras e culturas, com sua infindável riqueza de linhas de comboios, de passageiros e de paisagens, a geografia ferroviária contém uma magia absolutamente única, a que é muito difícil resistir: “Os comboios pareciam a escolha mais feliz. Podia-se fazer tudo num comboio; podia-se fazer a nossa vida e ir a longas distâncias. Havia pouca tensão,

por vezes havia conforto, e havia algo romântico” (Theroux 2019: 12-13)⁴.

Ora, um dos traços que sobressai na escrita de Agustina Bessa-Luís e de Maria Ondina Braga é, muito claramente, o da ligação intensa à paisagem geográfica, social, cultural e humana em que nasceram. Essa paisagem e a memória histórico-cultural que lhe está associada projecta-se de forma indelével na criação literária de cada uma das escritoras, com as singularidades que reconhecemos à escrita de cada uma – a paisagem portuense e douricense, no caso de Agustina; a paisagem bracarense e minhota, no de Ondina. Em ambas as escritoras, os relatos de viagem que seleccionamos estão alicerçados na memória do intensamente experienciado; na percepção fenomenológica da subjectividade; e na construção permanente identidade, no plano pessoal e colectivo.

Com percursos de vida bem peculiares, as duas escritoras manifestaram um assinalável fascínio pela viagem, quer enquanto experiência pessoal, quer enquanto tema literário explorado na sua escrita. Com percursos existenciais bastante diferenciados – Agustina mais presa às suas raízes portuenses e douricenses, mas com viagens pela Europa e Brasil; Ondina bem mais livre e vocacionada para a deambulação geográfica e sobretudo para o auto-exílio, da Europa ao Oriente, passando por África (Mateus & Martins 2019; Braga 2022: 10) –, as duas escritoras não escondem a sua atração pela viagem. Ao longo da sua vida, com diferenças assinaláveis, ambas empreenderam múltiplas viagens, por convite, por razões profissionais, por lazer, etc., deixando eco dessas vivências na sua escrita literária. Ou seja, viaja-se por múltiplas razões, muito para além do pensamento pragmático

⁴ O próprio Paul Theroux (2019: 25) inicia o emocionante relato de *O Grande Bazar Ferroviário* (no original inglês: *The Great Railway Bazaar*) com as ternas e longínquas memórias do comboio construídas desde os tempos de infância – vejamos o sentido incipit narrativo: “Desde criança. Quando vivia perto do caminho de ferro Boston and Main, raramente ouvia passar o comboio sem desejar ir lá dentro. Aqueles apitos cantavam fascínio: os caminhos de ferro são bazares irresistíveis, a serpentear perfeitamente equilibrados e independentes da paisagem”.

Similar fascínio está subjacente à escrita de outras narrativas sobre extensas e épicas viagens de comboio, como em *O Velho Expresso da Patagónia*, *Comboio-Fantasma para o Oriente* ou *O Último Comboio para a Zona Verde*, do mesmo Paul Theroux (2021: 14), o autor de *A Arte de Viajar* – em que dedica um capítulo ao tema de “Os prazeres dos caminhos de ferro” –, ele que deu a volta ao mundo em comboio, e que acabou por resumiu a magia das viagens por caminho de ferro desta forma tão assertiva: “(...) associo os meus dias de viagem mãos felizes a estar em comboios”.

expresso por Agustina Bessa-Luís (2008: 303), citado na primeira epígrafe⁵. Viaja-se com a plena noção da enorme riqueza dessa experiência de vida em matéria de criação literária, como na segunda epígrafe de Ondina Braga (2022: 155). No caso de Ondina, pode-se delinear mesmo uma importante poética da viagem na sua escrita autoficcional (Martins 2019).

“A viagem começa numa biblioteca”, afirmou M. Onfray (1019: 27), associando, deste modo, a fecunda e imemorial relação entre a leitura e a viagem. No já referido livro *A Filha do Juramento*, Ondina Braga associa Camilo às suas viagens de Braga para o Porto, ora de camioneta, ora de comboio, numa repetida e afectiva recordação dos tempos da juventude, que perdura toda a sua vida:

No meu livro *Estátua de Sal*, uma autobiografia romanceada que escrevi em Macau em 1963, ao recordar Braga e as viagens que fazia semanalmente de Braga ao Porto para as aulas no Instituto Britânico, aí a minha referência à passagem de camioneta por Vila Nova de Famalicão: "casas boas, paredes de ladrilho, varandas fechadas, portões de ferro". Ficava-se a cismar no que seria uma vida inteira ali, nessas vilzinhas de presépio, entre a igreja e o café, a mercearia e o barbeiro. Ressuscitavam os romances de Camilo: amores infelizes, casamentos de conveniência, paixões assolapadas, e traições, bruxas, tiros. Era então o início da década de cinquenta, e eu, que lia Camilo desde os doze anos, natural e ao mesmo tempo clandestino o meu sentimento por esses sítios, esses cenários onde afinal se haviam desenrolado não apenas os seus romances mas também a sua própria e penosa existência (Braga 1995: 45).

Em todo o caso, como a temática da viagem nas duas autoras se apresenta como tema vasto, centremos a nossa atenção sobre textos relativamente curtos destas escritoras, unidos pelo singular motivo da viagem de comboio. Não falamos aqui das longas viagens transcontinentais (entre a Europa e a Ásia), de tonalidade aventureira e romântica, tal como relatadas por Paul Theroux (2019), em *O Grande Bazar Ferroviário*. Sem essas épicas dimensões, as viagens empreendidas e relatadas por Agustina e Ondina não deixam de estar repletas de interesse.

⁵ Neste contexto, mostra-se bastante curiosa a crónica de Lídia Jorge (2020: 57-63), do livro *Em Todos os Sentidos* e intitulada “Agustina como ninguém”, em que nos evoca um misterioso e divertido episódio protagonizado pela escritora numa viagem de comboio na Alemanha.

No caso de Maria Ondina Braga, entre múltiplas viagens narradas, tomemos algumas breves e memoráveis viagens de comboio. Uma delas surge em *Estátua de Sal* (1ª ed., 1969), com a voz narrativa, de índole autobiográfica, a evocar a frequente viagem que fazia entre Braga e a estação de comboio de São Bento, no Porto, salientando-se a preferência pelo caminho de ferro⁶:

Quando íamos de comboio, em Gavião entrava o ceguinho. Vinha com ele o fado desafinado até à próxima paragem. Eu gostava mais do comboio. Dava a impressão de uma viagem mais importante. Não cheirava a óleos nem a gasolina. E, já ao chegar ao túnel, o gosto mineral do carvão na garganta, a sombra que invadia as carruagens, o silêncio que se levantava, tinham o seu quê de romântico. Correndo a nosso lado, qual sonho de febre, os muros caiados das quintas e dos quintais, tufo de trepadeira, roupa a secar, medas crestadas do tempo e aureoladas de pardais (Braga 2022: 137).

Neste sentido relato impressivo e autoficcional, destaca-se sobretudo a descrição sensorial proporcionada pela viagem de comboio, com destaque para as sensações olfactivas e o dinamismo das imagens visuais; bem como a aura romântica que envolve a própria viagem de comboio. O colorido realismo da paisagem e das pessoas avistadas da janela de comboio, qual ecrã em movimento, tem um recorte de sequência animada ou de *travelling* cinematográfico – a tudo se assistia na reiterada viagem de comboio, tal como evocado pelos caprichos da memória deste relato auto-ficcional:

Nas vilas, as feiras. As barracas de carne de porco na Trofa. As vezes, um circo. O verão sempre desfazia a terra que ficava branca, exausta, fêmea de parto. Os adros das igrejas, áridos de sol ou velhos e musguentos da invernia. Era agora a camioneta. O chauffeur descobria-se. Um mendigo formal, de bordão e sacola, vinha estender a mão aos passageiros. Casas boas, paredes de ladrilho, varandas fechadas, portões de ferro. Ficava-se a cismar no que seria uma vida inteira ali, nessas vilazinhas de presépio, entre a igreja e o café, a mercearia e o barbeiro (Braga 2022: 137).

⁶ Referindo-se, enumerada e expressamente, às várias modalidades de viagem (de carro, de camioneta, de barco, etc.), a voz narrativa de *Estátua de Sal* não hesita em justificar a sua simpatia pelas viagens de comboio: “E por fim as de comboio, que essas, permitindo maior comunicação com a Natureza, são as que despertam simpatias fraternais” (Braga 2022: 155).

O ponto de chegada era a popular estação de São Bento, no Porto, merecendo à voz narradora esta nota de auto-retrato melancólico: “São Bento. Aquele requinte de azulejos, capricho irónico, na pesada, suja estação. Nunca ninguém a esperar-me” (Braga 2022: 138). Contudo, num olhar cosmopolita, a estação de comboio portuense suscita-lhe ainda uma reflexão sobre as impressões causadas por outras estações frequentadas, como espaços animados e de cruzamento anónimo, enquanto não-lugares de pessoas em movimento (identidades em trânsito), bem típicos da nossa sobremodernidade (Augé 2016: 67 ss.):

A angústia das estações do caminho de ferro conheço-a toda. Em Portugal e no estrangeiro. O silvo dos comboios, o brado dos carregadores, a pressa dos passageiros eficientes e seguros do seu destino. Tudo certo. E eu só, desgarrada, sem saber muito bem o que fazer. Eu desejando apenas embarcar outra vez. Dolorosas as chegadas de comboio, de barco, de avião. A vastidão do aeroporto de Londres. Carachi. A babel do porto de Hong Kong. Dolorosos momentos, sim, mas tão densos de variedade e mistério que, ao experimentá-los, nada mais importa (Braga 2022: 138).

Uma segunda viagem de comboio surge também em *Estátua de Sal*, quando a narradora nos conta o encontro casual com uma jovem mulher que também ia no comboio de Portugal para França (Paris): “Encontrámo-nos na Pampilhosa, onde eu, vinda do Norte, tomara o comboio e onde o acaso me levava à carruagem em que ela seguia” (Braga 2022: 156). A longa viagem vence o silêncio inicial e as duas mulheres iniciam a sua conversa na travessia da quente planície espanhola, fornecendo-nos então o primeiro retrato da sua interlocutora:

Chamava-se Angela, ensinava inglês num jardim-escola em Lisboa, e ia a Inglaterra por um mês para praticar a língua. Pequena, magra, sobranceiras depiladas a envelhecer-lhe o rosto sem beleza, tinha talvez trinta anos e poucos, embora aparentasse mais, e o seu à-vontade era o de quem esforçadamente se habituara a conhecer a vida (Braga 2022: 156).

À medida que a viagem de comboio avança, com uma refeição partilhada, também se aprofunda a confiança da conversa entre as duas mulheres, com a jovem migrante, de origem provinciana, a confessar as suas dificuldades económicas e as desventuras da sua existência e da sua família: “Mais tarde, no expresso de Paris, desatou a falar-me dela, inesperada e voluntariamente, num desabafo” (Braga 2022: 156).

À medida que conversa com a narradora, nessa atitude de crescente confidencialidade, a sofrida Ângela ganha confiança, gerando-se uma empatia entre as duas mulheres, como sentido no acto de despedida:

E no silêncio que entre nós se levantou, vi que, mau grado o temperamento, a tradição, os princípios que nos separavam, eu, descrente do amor, tinha algo de comum com a amorosa Ângela. Não sabia explicar, mas era como um laço de parentesco, e comovia-me, na carruagem estrangeira de veludo prateado, à luz recolhida das lâmpadas, com os nossos rostos repetidos no negrume da vidraça (Braga 2022: 158).

Como prova da confiança da sua interlocutora após essa conversa⁷, quando o comboio entrava em Austerlitz, Ângela deixa à despedida um conselho provocatório à personagem-narradora, que teve a empatia de ouvir a sua história de vida, embora lhe tenha parecido inicialmente uma pessoa reservada: “— Vou dar-te um conselho: em Paris, solta a trança! Ficas mais bonita. Os homens hão de perseguir-te nos boulevards...” (Braga 2022: 158).

Uma outra terceira viagem de comboio é-nos relatada na auto-ficção *Passagem do Cabo*, livro originalmente editado com o título de *Eu Vim para Ver a Terra* (1ª ed., 1965). É uma viagem de N’Dalantando a Malange, em pleno coração de Angola, cabendo à voz narrativa a descrição breve e impressiva dessa viagem: ora nos descreve a ambiência da carruagem e dos seus ocupantes, naquela “ronceirice do trem”, permitindo contemplar a paisagem exterior; ora sobretudo relata a memorável cena da leitura camiliana de *A Brasileira de Prazins* durante essa viagem, desencadeando um riso compulsivo da leitora-narradora a dado passo da leitura: “(...) aqui, eu, sem mais nem menos desatando a rir. Ria e não podia parar de rir. Um riso solto e ruidoso, uma vergonha. Que diriam os meus companheiros de carruagem, gente sem dúvida distinta? Poucos os passageiros, em primeira” (Braga 2022: 190). O inesperado da cena é que o riso da leitora acaba por alastrar aos passageiros da carruagem numa cena jovial e memorável:

E eu condenada a esse absurdo ataque de riso que não conseguia dominar. Como um castigo. Como uma doença. Uma tosse,

⁷ O viajadíssimo Paul Theroux (2021: 48) observa, em *A Arte de Viajar*, que o comboio é o meio de transporte mais propício à conversa e à confidência: “A conversa, à semelhança de muitas outras que eu tinha tido com pessoas nos comboios, beneficiava de uma candura fácil proveniente da viagem partilhada, do conforto do vagão-restaurante e de sabermos ao certo que nenhum de nós voltaria a ver o outro”.

suponhamos, uma crise de soluços. (...) E nisto, surpresa das surpresas, os meus parceiros a acompanhar-me no riso. (...) O eco das risas a apressar porventura o passado do comboio, a desentorpecer, quem sabe, a desértica planura. Riam os alemães de cabelos de neve, o senhor de negócios e charuto ao canto da boca. Eu, contudo, sem coragem de os encarar. A esconder o rosto no lenço de assoar, eu. A chorar de riso. Quando, por fim, já composta, saí para o corredor donde se via melhor o pôr do sol, na minha frente o moço francês, belga se não me engano, vermelho de rir (Braga 2022: 190-191).

A viagem de comboio, de Braga para o Porto, tal como relatada por Maria Ondina Braga, conduz-nos a uma inesperada e singular narrativa de Agustina Bessa-Luís (2018), intitulada *As Estações da Vida*, com 1ª edição em 2002. Definitivamente, não estamos perante um relato ficcional nem auto-ficcional, como na escrita ondiniiana. Em todo o caso, como *leitmotiv* temático ou tópico central, temos as estações de caminho de ferro com seus painéis de azulejos (por vezes alusivos aos “trabalhos da região”, como as vindimas do Douro, ou então a factos da História); e sobretudo as viagens de comboio, pretexto para descrições e divagações sobre esses espaços e também (ou sobretudo) sobre as pessoas que nelas transitam diariamente, como observado prefacialmente por António Barreto:

Este livro é sobre os azulejos que decoram um grande número de estações de caminho-de-ferro. Ou antes, sobre as estações de caminho-de-ferro. Melhor ainda, sobre as caminho-de-ferro da vida de Agustina. Mas o que finalmente temos é uma longa, lenta, amorosa e perspicaz divagação sobre as vidas que se cruzam com ela nas estações de caminho-de-ferro e nos comboios, designadamente na linha do Douro, a que vai ou, antes ia de São Bento e de Campanhã, no Porto, até Barca d’Alva, antes de entrar por Espanha adentro (Bessa-Luís 2018: 7).

Ficamos a saber que Agustina conheceu bem este trajecto de comboio da linha do Douro, pelo que terá guardado viva memória do muito do que presenciou nessas frequentes viagens – espaços das estações, paisagens e pessoas. Afinal de contas, estes relatos de viagens alimentam-se de memórias. Mais do que a estética ou arquitectura das estações ou as paisagens dourienenses avistadas do comboio, a Agustina interessam especialmente as pessoas do ponto de vista antropológico e sociológico, a diversa fauna humana que se cruza nestas estações ou nas carruagens dos comboios populares e democráticos, por entre vales e montanhas do amado rio Douro. Nessa perspectiva, graças à finura

da sua observação e ao recorte pormenorizado, tantas vezes com laivos de frequente ironia e afirmações categóricas, visualizamos inúmeras minúcias inesperadas, presenciando pessoas reais ou tipos humanos de recorte bem realista. Enfim, o mundo de Agustina revela-se nos pormenores⁸ e nas “memórias de viagens de pequeno curso”, como neste quadro de abertura:

A viagem de comboio tinha um cunho espirituoso. Sempre se encontravam pessoas raras, porque a província preservava o indivíduo e conservava o seu dialecto e os seus costumes. Eram recoveiras, caixeiros-viajantes, gente do negócio e do contrabando, estudantes em férias ou que as tinham terminado, padres e professores; e um sem-número de passageiros precavidos com um farnel de pombos estufados em vinho do Porto e cavacas de Resende. Comida de gente regalada e antiga como havia na província profunda (Bessa-Luís 2018: 17).

Para a escritora, o comboio da linha do Douro estava enraizado nesta paisagem e na própria percepção do tempo por parte dos seus habitantes: “O comboio esteve sempre na minha gente do Douro como um destino, um modo de vida e um pretexto de aventura” (Bessa-Luís 2018: 19). O comboio marcou profundamente a época e a paisagem, levando a escritora a falar mesmo do tempo do comboio e do que ele representou para as pessoas. Ao descrever-nos quem viajava nos comboios da linha do Douro, como viajavam, como se vestiam ou falavam, como se relacionavam e como comiam, na percepção das diferenças de classes e respectivos códigos de conduta, Agustina Bessa-Luís constrói um vivo quadro antropológico, mas também sócio-cultural – o comboio é um autêntico cronótopo⁹, ancorado num tempo

⁸ O referido Paul Theroux (2021: 45) de *A Arte de Viajar*, ao enfatizar os prazeres da viagem de comboio, frutos de múltiplas viagens ferroviárias à volta do mundo, observa categoricamente: “Nenhum meio de transporte inspira uma observação mais pormenorizada do que o comboio ferroviário. Não há literatura aérea, nem grande coisa sobre as jornadas de autocarro, e os navios de cruzeiro inspiram observação social mas pouco mais. (...) O viajante ferroviário é frequentemente sociável, conversador, até liberto.”

⁹ Neste cronótopo, mau grado a contextualização espaço-temporal, o comboio adquire uma aura profética e de cunho romântico, porque entroncava em certo imaginário colectivo que remonta à cultura e sociedade de Oitocentos, como salientado introdutoriamente pela autora de *As Estações da Vida*: “O comboio sempre me pareceu ter qualquer coisa de profético. Abria-se a portinhola duma carruagem e imediatamente se abria na imaginação um processo romanesco. Tratávamos de divisar os passageiros e explorar a réstia de conforto que podíamos partilhar. Era o prelúdio duma viagem que podia ser o primeiro capítulo duma história” (Bessa-Luís 2018: 18).

e espaço determinados, um espelho desse mundo e da ímpar realidade desta paisagem e da sociedade que lhe corresponde, uma poderosa alegoria das estações da própria vida:

As carruagens de primeira classe (...) tinham um tom elegante e ligeiramente dramático. (...) Ninguém levava farnel nas carruagens de primeira classe. (...) / Nas carruagens de segunda classe era tudo mais falado. Faziam-se amizades, trocavam-se merendas, conselhos, as mães diziam coisas dos filhos e como os criavam. (...) A alma sensata viajava em segunda classe, era opiniosa e moderada (...). / Enquanto na terceira classe era a festa, diziam-se larachas, derramava-se vinho, ouvia-se o piar dos frangos nas cestas de vime vermelho” (Bessa-Luís 2018: 21-22).

Estas estações e comboios da linha do Douro estavam carregados de uma memória e imaginário peculiares, nomeadamente num tipo de comboio particular: “A excitação da viagem só era visível no comboio antigo, aquele cujo apitar rompia a clara luz da manhã” (Bessa-Luís 2018: 21). Nestas carruagens viajavam os mais diversos tipos de pessoas que habitavam essa paisagem dourienense:

la-se ao Porto no comboio; toda a gente, ricos e pobres viajavam assim, as recoveiras, os lavradores, as criadas que iam servir na cidade, as meninas que iam a banhos à Foz ou estudar, ou simplesmente visitar os parentes e procurar um noivo. O filho da Rosa cega, ele cego também, entrava numa estação e saía na outra para pedir. Parecia um assalto, tinha os olhos brancos de névoas, mas o sorriso punha-o a salvo de imprecações e maus juízos (Bessa-Luís 2018: 21).

Nesta visão panorâmica da vida social, tal como vivida nas estações¹⁰ e nas carruagens de comboio, a escritora também se detém

¹⁰ Naturalmente, a autora de *As Estações da Vida* valoriza os espaços físicos e arquitectónicos das gares ou estações de comboios, na singularidade dos seus edifícios e decorações artísticas, mas também como espaços de confluência democrática de várias classes sociais, com interesse histórico e sociológico: “Falemos de comboios: as gares são pontos de apoio para a História. Acontecem coisas nas gares que não acontecem na avenida e na rua aberta. Mas as gares foram depois o que substituiu o beco e a encruzilhada. Mataram Sidónio na gare e, se houvesse uma gare em Roma, César morreria ao tomar o trem para as termas, em vez de ir cair no Senado, comprometendo todos os senadores (Bessa-Luís 2018: 40). Enfim, além de espaços propícios a conversas e confidências, a encontros e desencontros, as gares ou estações de comboio estão envoltas numa aura de lenda – e como salienta Agustina: “Os melhores sítios do mundo são os da lenda” (Bessa-Luís 2018: 44).

na caracterização cenográfica dos espaços por onde circulam, com destaque para a estação portuense de São Bento, pela inegável beleza estética dos seus painéis de azulejos, especialmente ligados ao passado histórico do Norte de Portugal e à vida social e rural da região do Douro, com várias cenas campestres, numa abarcante, impressionante e notável descrição:

A Gare de São Bento causa uma impressão grandiosa como nenhuma outra em Portugal. O movimento da multidão, os que se apressam e os que correm, os rostos ansiosos e outros tocados de mil expressões, de cautela, de expectativa e de susto, mostram uma variedade infinita de paixões que às vezes não atingem sequer a mudança de expressão. Há quem tenha ar de fugitivo. De abandonado, de predador, de pacato transeunte entre duas vias. Os azulejos são magníficos, assinados por Jorge Colaço, dum azul de Delft verdadeiramente luminoso e profundo. É ainda o tema do rio Douro, o barco que espera ser carregado de pipas, o barco ainda na margem, estando de pé a barqueira com a mão em pala sobre os olhos e já sentadas as passageiras, as feirantes, com arrecadas de ouro e o companheiro de todos os climas, o guarda-chuva de algodão preto. São quadros duma genial composição que referem os trabalhos populares, os moleiros, as mulheres que vão buscar água ao chafariz, os namoros, o descanso na vida que tem os seus lazes entre dois passos na história do trabalho. (...) Os azulejos cotam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato social sem filosofia (Bessa-Luís 2018: 23-24).

Além de tipos humanos, a narrativa de Agustina também particulariza figuras concretas, em jeito de exemplum, a traço rápido e sem se deter, mais desenhadas por uma observação realista do que por um imaginário ficcional. São figuras arrancadas ao torrão douricense, que viajam entre uma estação rural e a cidade do Porto, predominando o colectivo sobre o individual, a errático desvio reflexivo sobre a concentração narrativa, a atenção detalhada ao cenário sobre a análise psicológica – enfim, a “dinâmica do ser humano em geral” (Bessa-Luís 2018: 32). Mais uma vez, tal como em Ondina Braga, constata-se uma atenção privilegiada às mulheres viajantes, e aqui, a uma certa casta de mulheres, dentro do encantamento geral do comboio: “É extraordinário como as mulheres tristes viajam de comboio de preferência. O comboio tem ainda um fascínio tranquilo, presta-se a parecer que a vida tem um prefácio antes de ter um capítulo que a explique ou, pelo menos, sugira” (Bessa-Luís 2018: 27).

Genericamente, sobretudo em determinada época, o comboio proporcionava “uma excitação sensorial que o mundo familiar ou vizinho não pode oferecer” (Bessa-Luís 2018: 33). As pessoas precisavam de viajar, de mudar de espaço, numa necessidade de transumância. Para Agustina, enquanto acto quase compulsivo, viajar obedece a um desejo distração e de fuga, até de esquecimento, dando mesmo a ilusão de um rejuvenescimento. Além disso, no imaginário colectivo e na tradição mítico-literária¹¹, o comboio está associado também a uma memória, ora aventureira, ora dramática, como no famoso romance de Tolstoi:

E notável como o comboio foi agente de melodrama, ou seja, meio para liquidar um crescendo de excitação. O exemplo mais notável é o de Anna Karénina. O seu suicídio, quase automático, ao lançar-se diante do comboio que avança na linha, é ainda um modo de ligação com o amante (Bessa-Luís 2018: 33).

3. Viagem e demanda utópica

A única maneira de se aproximar duma certa forma de plenitude era viajar (Bessa-Luís 2018: 28).

No final deste breve percurso crítico, cremos ter mostrado, muito brevemente, algumas afinidades significativas entre as duas escritoras – Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga –, ambas com raízes nortenhas e de quem celebramos o Centenário do nascimento. Reconhecendo a singularidade dos seus percursos de vida diferenciados e também das suas poéticas literárias, ambas as autoras iniciaram quase o mesmo tempo a sua vida literária; nas suas diversas genealogias literárias destaca-se um autor canónico, também ele ancorado no Norte de Portugal, Camilo Castelo Branco; a par da narrativa (do romance à narrativa breve), ambas cultivaram

¹¹ Com os irmãos Louis e Auguste Lumière, o próprio cinema nasceu com curtíssimas metragens sobre motivos como a chegada de um comboio – *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). Ora, Agustina tem igualmente consciência da relevância do comboio na posterior história da Sétima Arte, nomeadamente quando afirma: “As primeiras décadas do cinema foram pródigas em cenas em que o comboio tinha um papel primordial. O comboio marcava no Oeste americano um passo de grande alcance na civilização. Todos nós lembramos o que se chamava «as coboíadas», nome feliz dado à história épica dos vaqueiros. E dos fora-da-lei, não raro assaltantes de comboios que transportavam o ouro, das minas e o pré dos soldados. Ou, então, os ataques dos muitos que tomavam o comboio como um animal de ferro, símbolo da invasão dos seus territórios. Havia qualquer coisa de épico nessas lutas; o silvo do comboio e os gritos dos Sioux cruzavam-se na campina a perder de vista” (Bessa-Luís 2018: 34-35).

assiduamente o género da crónica, como forma de olhar o mundo quotidiano; além de trocarem entre si uma curta, mas expressiva correspondência, ainda inédita.

Não conhecendo nós as opiniões de Maria Ondina Braga sobre a obra literária de Agustina Bessa-Luís (que certamente admirava), fiquemo-nos pelo singular, empático e elogioso juízo crítico da escritora portuense sobre Ondina. Em carta onde se pronuncia sobre leituras que acabara de fazer de contos de Ondina (possivelmente do recente livro de *A China Fica ao Lado*, de 1966), a amiga Agustina não poupa no original elogio: “Eu li o conto, que não conhecia, e os outros também. A minha impressão mantém-se; é uma escritora e não uma informadora de achques da sensibilidade, como outros e outras são. Só desejaria que pudesse escrever mais” (Carta de 7 de Nov. de 1968). Em suma, esta é mais uma forma de confirmação das afinidades que aproximavam as duas escritoras.

Depois desse enquadramento inicial, o ponto central da análise crítica focou-se na presença do tema da viagem de comboio em ambas as autoras, a partir de textos breves e exemplares da sua escrita, num *corpus* obrigatoriamente reduzido, mas bastante expressivo. As duas escritoras deixam-se seduzir pelo fascínio mítico da viagem, em particular da viagem de comboio, como forma de conhecimento e de evasão, de descoberta do Outro e de si próprias, até como modo possível de felicidade: “A única maneira de se aproximar duma forma de plenitude era viajar. De resto, as viagens, e tornaram tão apetecíveis e que gozam de tanta popularidade, não são mais do que sonos em movimento” (Bessa-Luís 2018: 28). Também para Ondina, viajar é sinónimo de aventura e de auto-exílio, de conhecimento da alteridade e do seu mistério, uma forma ímpar de cartografar o mundo e o próprio ser humano. Para ambas, enquanto experiência antropológica riquíssima, a viagem (sobretudo através de comboio) exprime um desejo de deslocação, sem deixar de ser uma alegoria da própria existência, perspectivada como viagem ou peregrinação, com ou sem conotações religiosas ou barrocas (*homo viator*).

Além do referido, a viagem comporta uma dimensão de utopia, no quadro contemporâneo do que tem sido chamado de *mobilities turn*. Entre outros, Bill Ashcroft (2014) exprime essa tendência contemporânea para o nomadismo enquanto desejo de constante desprendimento da fixação a um lugar. Alguns pensadores realçam mesmo a condição do exilado do sujeito nómada ou do migrante, aberto ao estranho e ao desconhecido no cruzamento de fronteiras,

questionando a própria identidade, como imagem axial da contemporaneidade (Nouss 2015). Nesta atitude e mundividência correspondente, o conhecimento e a identidade, sem perderem certa memória individual e cultural, são indissociáveis da demanda:

Almost all journeys are begun in hope. While they may not begin with the expectation of arriving at utopia, the impetus of travel is essentially utopian because it is driven by hopeful expectation in one form or another. It might be hope to discover the entirely new, to find the exotic, to find some example of the ideal, or, in tourism for instance, it may be driven by the hope to discover what we already know through reading. No matter what the nature of the journey or the destination, travel is propelled by desire, the desire for discovery, for the place or the experience that can throw one's present situation into relief (Ashcroft 2014: 249).

Nesta aproximação ao motivo da viagem de comboio em Agustina e Ondina, sobressaem algumas aproximações e outras tantas diferenças significativas, que derivam desde logo da diferente tipologia textual: em Ondina, deparamo-nos com uma pulsão mais assumidamente auto-ficcional, com valorização das personagens, sua complexidade e mistério interior, sem esquecer as ambiências, mas com mais cuidado na captação ou mergulho no mundo psicológico individual (paisagem humana), num estilo de tendencial prosa poética; já em Agustina, encontramos a manifesta descrição do cenário envolvente, numa pintura infundável de pormenores (com profusão de dados sociológicos, culturais, artísticos, etc.) e atenção à dinâmica social e psicologia colectiva, num estilo bem mais errático, que tudo pretende abarcar no majestoso mosaico colorido de uma paisagem cultural, em afirmações de frequente teor aforismático.

Em suma, a Ondina importa especialmente a captação psicológica das figuras que viajam, sem menosprezar a atmosfera envolvente; a Agustina, a captação do essencial e anímico espírito da paisagem¹², em toda a sua riqueza de camadas plurais e estruturantes (da paisagem humana à paisagem artístico-cultural) de uma fisionomia colectiva. Por tudo o que se deixa sugerido, para além da mitificada aura que a envolve, com as diversas estações do percurso, os

¹² Como anota a autora de *Breviário do Brasil* (Bessa-Luís 2012: 21), nas suas diversas viagens e andanças pela riquíssima e diversa paisagem brasileira, não com o olhar apressado das excursões orientadas do turista, mas antes com a capacidade crítica do viajante demorado, para ver por dentro, atenta e inteligentemente, os espaços por onde deambula, num verdadeiro encontro com o lugar (Martins 2014).

companheiros de viagem, a sucessão de paisagens ou a interligação entre linhas, a viagem de comboio é uma manifesta e poderosa alegoria da própria vida humana.

Filha Boa Luíza

Aproximo este dia de tarde para elle escrever depois de cumprir com a Fiança. Sou muito arreumada com a minha correspondencia e fa me passar muito elle escrever sobre o seu diário e apadejar. Tu di o conto, que não conhecia, e os outros também. A minha impressão acatou-se; e a minha escritora e até uma informadora de a chapas da semelhança como outros e outros até. Se denfaria que pudesse escrever mais. Não sei o que o Dr. Palheiras fará por si. Mas creio que elle dará colaboração, ainda que não prometa continuidade.

Se tiverem em na mesma cidade ou pedis dia para me acompanhar e para corrigir e fazer os seus diários, mantendo sempre a sua casa e liberdade de movimento. Sou o tempo, sou a separação de minha filha que terá que seguir um dia o destino dela, reter-me e a minha mãe. Mas não posso prever o que o tempo me trará. É possível que acabe por ir viver para Lisboa. Mas pretendo escolher, espero alguma o que me for propicio.

Vou ao sábado à Lisboa mas repeno no avião da noite. E minha filha fica, não sem alguma preocupação minha.

Cumprimentos. E creia na minha sincera estimo

Sua mãe

Justina Rema - Luis

Sorte, 8 de flo. de 1968

Bibliografia

- Ahscroft, Bill (2014): “Travel and Utopia”, Julia Kuehn e Paul Smethurst (Org.), *New Directions in Travel Writing Studies*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, pp. 249-262.
- Augé, Marc (2016): *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 2ª ed., Lisboa, Letra Livre (trad. de Miguel Serras Pereira).
- Baldaque, Mónica (2020): *Sapatos de Corda – Agustina*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Bessa-Luís, Agustina (1968): [Correspondência com Maria Ondina Braga], Espaço de Maria Ondina Braga (Espólio), Museu Nogueira da Silva / Universidade do Minho, Braga.
- Bessa-Luís, Agustina (1994): *Camilo, Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias.
- Bessa-Luís, Agustina (2008): *Dicionário Imperfeito*, Lisboa, Guimarães Editores (selecção e organização de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira).
- Bessa-Luís, Agustina (2012): *Breviário do Brasil e outros textos*, Lisboa, Guimarães Editores (selecção e organização de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira).
- Bessa-Luís, Agustina (2015): *Crónica da Manhã: um apontamento de todos os dias*, Lisboa, Guimarães Editores (org. e fixação do texto de Alberto Luís e Lourença Baldaque).
- Bessa-Luís, Agustina (2018): *As Estações da Vida*, 2ª ed., Lisboa, Relógio d’Água [1ª ed., 2002] (pref. de António Barreto).
- Braga, Maria Ondina (1995): *A Filha do Juramento*, Braga, Edição dos Autores de Braga.
- Braga, Maria Ondina (2022): *Autobiografias Ficcionalis: Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas Vencidas*, vol. 1 das Obras Completas, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (edição e pref. de José Cândido de Oliveira Martins).
- Jorge, Lídia (2020): *Em Todos os Sentidos (Crónicas)*, Lisboa, D. Quixote.
- Letria, José Jorge (1981): “Ser escritor em Portugal é quase um acto de carolice” [Entrevista a Maria Ondina Braga], jornal *O Diário*, de 11 de Janeiro.

- Onfray, Michel (2019): *Teoria da Viagem: uma poética da geografia*, Lisboa, Quetzal (trad. de Sandra Silva).
- Martins, José Cândido de Oliveira (2014): “Escrever a paisagem: o Brasil no horizonte afectivo de Agustina Bessa-Luís”, *Brasil / Brazil (A Journal of Brazilian Literature)*, Brown University, Providence (USA), 49, pp. 26-49.
- Martins, José Cândido de Oliveira (2015): “Agustina Bessa-Luís, Fanny Owen et la revisitation ironico-parodique de l’imaginaire romantique de Camilo Castelo Branco”, Catherine Dumas et Agnès Levécot (dor.), *Audaces et Défigurations: lectures de la romancière portugaise Agustina Bessa-Luís*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 53-68.
- Martins, José Cândido de Oliveira (2019): “Para uma poética da viagem: *Passagem do Cabo*, de Maria Ondina Braga”, Mateus & Martins (Org.) (2019), pp. 49-68.
- Mateus, Isabel Cristina & Martins, Cândido Oliveira (org.) (2019): *Maria Ondina Braga: viagens e culturas em diálogo*, Braga, Museu Nogueira da Silva /Univ. do Minho.
- Nouss, Alexis (2015): *La Condition de l’Éxilé*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- Theroux, Paul (2019): *O Grande Bazar Ferroviário*, Lisboa, Quetzal (trad. de José António Freitas e Silva).
- Theroux, Paul (2021): *A Arte da Viagem*, Lisboa, Quetzal (trad. de José António Freitas e Silva).

***A corte do Norte* – do livro ao filme**

The Northern Court – from book to film

Maria do Rosário Lupi Bello

Universidade Aberta

rosario@uab.pt

Data de receção: 31-10-2022

Data de aceitação: 9-11-2022

Resumo

João Botelho adaptou ao ecrã o livro *A Corte do Norte* (1987) de Agustina Bessa-Luís, cujo argumento tinha previamente sido elaborado por José Álvaro de Moraes, realizando o filme em 2008. A história baseia-se na vida da famosa actriz de teatro do século XIX Emília das Neves e sobrepõe simbolicamente várias gerações de mulheres entre 1860 e 1960, criando relações implícitas e explícitas entre elas e desenvolvendo-se em torno de uma morte misteriosa. Com a ilha da Madeira como cenário, a paisagem assume um importante papel ao nível do significado, acentuando o sentido de mistério que perpassa ao longo de todo o filme. A sobreposição de diversos planos temporais, a correspondente identificação entre as várias personagens femininas e o peso do texto literário atribuem à obra fílmica um tom universal e onírico, pese embora a base histórica que a sustenta. Tal como a Bessa-Luís, também a Botelho interessou representar o lugar da mulher no mundo, tanto nas suas implicações sociais e políticas quanto nas que se prendem com a sua dimensão de mistério.

Palavras-Chave: *A Corte do Norte* – João Botelho – adaptação fílmica

Abstract

In 2008, João Botelho adapted to the screen the book *A Corte do Norte/The Northern Court* (1987) by Agustina Bessa-Luís, whose argument had previously been composed by José Álvaro de Moraes. The story is based on the life of the famous 19th century theatre actress Emília das Neves and symbolically overlaps several generations of women between 1860 and 1960, creating implicit and explicit relationships among them, developed around a mysterious death. With the Island of Madeira as a backdrop, the landscape constitutes an

important element of meaning, increasing the sense of mystery that runs through the entire film. The overlapping of several temporal planes, the correspondent identification between different female characters and the weight of the literary text gives the work a universal and dreamlike tone, despite the historical basis that sustains it. Like Bessa-Luís, Botelho is interested in portraying the social and political implications of a woman's place in the world and capturing its dimension of mystery.

Keywords: *The Northern Court* – João Botelho – Film adaptation

Foi o realizador José Álvaro Morais (1943-2004) o primeiro a desejar transformar em imagens fílmicas a obra de Agustina Bessa-Luís. Porém, a vida não permitiu que levasse a bom termo esse projecto, sendo o seu colega João Botelho, desafiado pelo produtor António da Cunha Telles, quem veio a pegar no argumento já delineado, de forma a completá-lo e dar-lhe vida – esta a razão da dedicatória visível nas primeiras imagens do filme, realizado em 2008.

O romance *A Corte do Norte*, de 1987, é, a vários títulos, profundamente agustiniano: a sua intriga está ancorada nas ligações entre gerações, o protagonismo é quase exclusivamente das mulheres, as personagens femininas aliam força e dimensão enigmática, os diálogos, por vezes crus e populares, estão frequentemente permeados de frases de pendor metafórico e aforístico – entre outros aspectos menos salientes mas não menos relevantes. Por outro lado, a influência camiliana é também evidente, não apenas na riqueza, depuração e versatilidade da linguagem torrencial, mas também no enredo, que é complexo e descontínuo, entrecruzando diversos planos temporais que exigem do leitor uma profunda atenção à dimensão cronológica em que se encontra. Ao mesmo tempo, tais ligações são estabelecidas de forma relativamente rápida, por vezes mesmo de difícil percepção, com o propósito de colocar o leitor diante do que importa: a personagem e o seu enquadramento, o “acontecimento” humano enquanto facto “pensável” e ultimamente misterioso, que estabelece com o ambiente, com a sociedade, com a paisagem – ou não se define a própria escritora como “produto da sua região”, Amarante –, múltiplas relações de teor sobretudo existencial e reflexivo, sem que algumas das suas implicações psicológicas e sociais deixem de estar presentes.

O que terá levado João Botelho – que, em 2022, é lembrado na Cinemateca Portuguesa, com uma retrospectiva sobre a sua obra – a adaptar ao cinema o romance de Agustina Bessa-Luís *A corte do Norte*?

Valerá a pena lembrar que das oito adaptações de livros de Agustina ao cinema, esta é a única que não foi realizada por Manoel de Oliveira. Não menos significativo é constatar que João Botelho sempre foi um “filho” dilecto do “mestre” e um dos poucos realizadores portugueses que explicitamente afirma a sua admiração e a sua filiação ao “Senhor” Oliveira. E fá-lo não deixando de dialogar com a sua obra: como afirma Luís Miguel Oliveira na “Folha da Cinemateca”, a propósito deste filme: “*O Amor de Perdição* [é] quase citado, como um “filme no filme”, nos planos do funeral marítimo de Francisco”.

Botelho declara: “mesmo tendo feito muitos filmes sobre diferentes épocas históricas nunca fiz um único filme de ‘época’, são todos, têm todos a marca do dia em que os filmei” (Botelho 2022: 24); na verdade, *A Corte do Norte* – cuja intriga decorre na Madeira e se inspira na figura real de Emília das Neves, a primeira grande vedeta feminina do teatro português, descoberta por Almeida Garrett, e que aqui surge como Emília de Sousa – é mais um relato sobre os mistérios que envolvem várias gerações de mulheres entre 1860 e 1960 do que um filme (ou, antes disso, um romance) “histórico”. Interessou a Agustina, tal como a Botelho, viajar através do tempo “fotografando” os eventos que interligam várias mulheres e aqueles que com elas se relacionam, em particular através desse traumático e enigmático evento do desaparecimento de Rosalina (que fora, antes do casamento, a conhecida atriz Emília de Sousa), a mulher tida por sócia da famosa Sissi – a qual vivera algum tempo na Madeira: fugiu? Morreu? Suicidou-se?

O desaparecimento de Rosalina e o espectro do seu eventual suicídio contagiam toda a narrativa com a inevitabilidade do elemento trágico da existência humana, com a energia telúrica de uma dimensão escondida, mas sempre presente, mesmo nos momentos mais banais ou quotidianos, nas cenas familiares ou nas intrigas de alcova. E Botelho sabe fazer “funcionar” esse elemento disruptivo de modo profundamente imagético, atribuindo à paisagem insular uma força atraente e ameaçadora, simultaneamente bela e inquietante. As fragas e os penedos – belos mas vertiginosos –, o mar – sereno ou revoltado – e o céu – limpo ou borrascoso – ganham no filme o estatuto de personagens, lado a lado com as figuras centrais que sustentam a acção. José Álvaro Morais terá dito que Portugal é um país de “gente presa na paisagem”, já que “agarra as pessoas com tanta força mas ao mesmo tempo lhes dá vontade de fugir”. Neste filme a paisagem é

indubitavelmente presença que fascina e atrai, ao mesmo tempo que gera medo e vontade de lhe escapar.



Paisagem inicial

Se os temas da transmissão e da herança, da passagem geracional e dos respectivos legados são sem dúvida caros à escritora, também o realizador demonstra prestar-lhes atenção, trazendo-os para o foco central da narrativa fílmica. Bernardo Pinto de Almeida, que considera João Botelho como “o cineasta do grito”¹, ou seja, do irrepresentável, afirma mesmo que a família é um eixo essencial para a compreensão do universo autoral de Botelho, antes de mais como “espaço de resistência à troca imparável da mercadoria e, mais geralmente, à violência do mundo” (Botelho 2022: 153). E acrescenta:

O microcosmos essencial da família – mundo fechado mas apesar de tudo organizado pelo fluxo dos sentimentos e dos princípios e alimentado pela intensidade dos afectos – opõe-se ao macrocosmos do social, do mundano, do fútil, do linguajar ruidoso e sem verdade profunda [...]” (Botelho 2022: 154).

¹ Referimo-nos ao texto “Cineasta do grito”, incluído no catálogo organizado em 2022 acerca do cineasta na Cinemateca, intitulado João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar, pp. 145-164.

Da tensão entre mundanidade e afecto genuíno, futilidade e moralidade, ruído e silêncio, é feito este filme sobre mulheres e laços familiares, que transforma o texto em “vertigem”, em “presença insistente”, segundo o mesmo Pinto de Almeida (Botelho 2022: 150), fazendo das palavras coisa material e corpórea (tanto nos diálogos como nas vozes *off*) e do texto, no seu conjunto, personagem. Entre as palavras e a música, outros sons, as imagens, as figuras humanas e os elementos físicos da paisagem estabelece-se um diálogo do indizível, que o próprio texto estrutura.

[...] a- invasão do texto sobre o domínio da imagem [denota] desde logo o modo como Botelho entende o cinema: não tanto como coleção de imagens mas como rebatimento recíproco e sistemático da imagem sobre o texto, como articulação permanente de dois planos que não se justapõem nem se confrontam – como por exemplo acontece com o som e a imagem em Godard –, mas que mutuamente se iluminam e se inscrevem (Botelho 2022: 150).

Tal insistente interferência do texto colabora para um sentimento de recorrente desconstrução temporal, que imprime ao filme uma conotação onírica. Para Pinto de Almeida a palavra em si é sentida, no cinema de Botelho, como elemento suspeito e estranho, que só a possibilidade de um texto prévio (poema, excerto de romance ou de teatro) pode reenquadrar. Neste sentido, fazer um filme assente no romance agustiniano é uma clara estratégia de significação e validação do poder da palavra.

O filme apresenta-nos, na abertura, os elementos fulcrais que o estruturam: um livro, *A corte do Norte*, de Agustina Bessa-Luís (onde se pode ler a dedicatória “do João” a José Álvaro Morais), um rosto – o de Ana Moreira, que desempenha um conjunto diverso de personagens, as várias protagonistas femininas: Rosalina, Sissi, Emília de Sousa, Rosamunde, Águeda –, uma cortina encarnada atrás de um busto real – elemento dramático tão caro a Botelho – e uma montanha atravessada por sombras de nuvens que deslizam no céu empurradas pelo vento, anunciando tempestade.



Ana Moreira como Rosalina

Em *off* ouve-se Maria João Cruz: “Oiçam a minha voz e não se percam – porque aqui se trata de um enigma e dos seus ornamentos”. E rebenta a sonoridade melodiosa de uma cantora de ópera que interpreta Verdi. Ficamos a saber que Sissi, a imperatriz Elisabeth, que desembarcara na Madeira em 1860 e que já “vinha precedida de uma lenda endiabrada”, tinha predilecção por Verdi, em particular pela *Traviata*, e admirava também a *Dama das Camélias*, cujo enredo muito se liga ao que iremos assistir – ou não fosse Rosalina, aliás Emília, mulher mundana proveniente do *bas-fond* artístico, tornada baronesa pelo casamento aristocrático. Após uma camiliana e curta cena no convés do navio que transporta a imperatriz, o corte fílmico remete-nos à actualidade, com a presença de Rosamunde ao colo do pai, João de Barros (Rogério Samora), desejosa de saber mais sobre o mistério da sua trisavó Rosalina, enquanto a mãe Margot (Lígia Roque) borda ao lado dos dois, admoestando a filha a deixar o “enigma” de lado.

Pouco depois Rosamunde admira a pintura de Caravaggio *Judite e Holofernes*, lamentando não ser (ela própria) homem... novo corte transporta-nos num rapidíssimo *flashback* para o tempo de Rosalina, que suspira de forma idêntica junto do mesmo quadro – símbolo evidente de uma reversão dos tradicionais papéis sociais, já que o acto de Judite assassinando Holofernes adormecido remete para a inesperada fragilidade masculina. Uma cena de baile galante dá-nos

depois a conhecer Sissi, que desdenha Rosalina, a recente Baronesa da Madalena do Mar, a qual vemos no plano seguinte enquanto ainda Emília de Sousa, a cortar hortênsias.

O filme prossegue neste processo de identificação entre diferentes figuras e nesse entrecruzar de diversos planos temporais que não escondem o artifício da arte, um pouco ao estilo de *O Dia do Desespero* (1992) de Manoel de Oliveira. Para o cineasta que afirma que “Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar”², este seu filme é indubitavelmente também cinema, testemunhando como uma certa forma de filmar – neste caso, usando a estratégia da sobreposição temporal – pode conseguir a proeza de secundarizar, senão mesmo anular, o tempo histórico, remetendo o seu conteúdo para a dimensão transtemporal da universalidade. Assim, Rosalina é também Emília, é tanto a atriz de origem humilde como a senhora de “alta roda”, é simultaneamente a artista de talento e a mulher frívola e mundana, é afirmativa e insegura, snob e atormentada. Na complexidade da(s) sua(s) personagem(ns) escondem-se atributos e características, virtudes e defeitos, prazeres e angústias de teor universal, neste caso atribuídos à condição feminina, na diversidade das suas situações concretas.

A Agustina Bessa-Luís não era indiferente a questão de classe. Mas esse vector de análise não se ficava pelo estritamente social, tinha implicações mais fundas, que também neste romance se encontram e que João Botelho soube aproveitar e tratar. Sobretudo, tais implicações não ficam reduzidas à questão sentimental e amorosa que domina os romances folhetinescos. Afinal de contas, “quando alguém se atira ao mar, isso levanta variadas hipóteses” – e o amor pode não ser a hipótese mais plausível; não será antes “o gosto envergonhado do sublime?” (Bessa-Luís 1996: 274). Não será o drama de Rosalina-Emília mais profundo do que a incompreensão de classe a que se vê sujeita?

A Botelho interessa mais, como frequentemente afirma, “a ideia da representação da coisa [do que] a coisa” (Botelho 2022: 30); as razões e as formas que estas assumem e que levam ao drama e ao conflito (seja ele de classe ou de outra natureza) são para ele mais significativas do que os próprios eventos por elas causados. Também aqui se verifica uma comunhão com Agustina, de cuja obra Pedro Mexia diz ser “pensamento em movimento”. Ambos se deleitam na reflexão, na perspetivação variada do que acontece, na consideração

² Este é o título do catálogo que a Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema editou a propósito da retrospectiva da sua obra, como acima se indica.

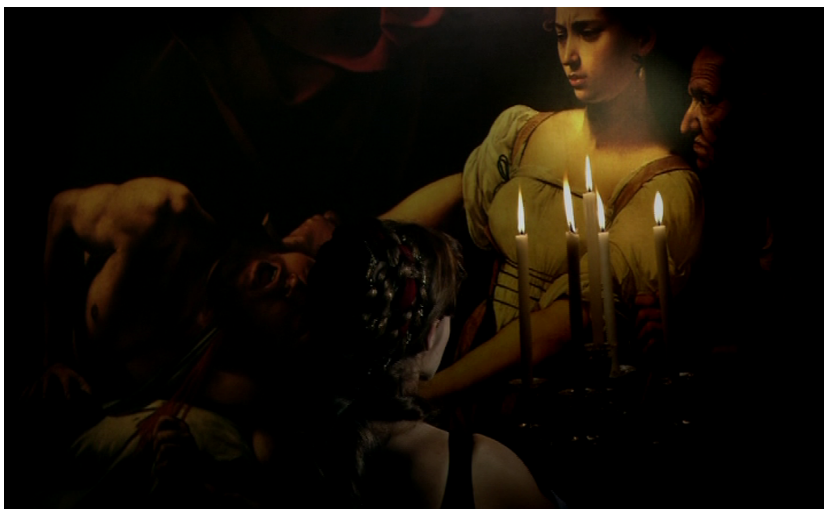
das implicações dos factos mais do que nos eventos em si mesmos. Se para a escritora, como sempre defende Mexia, as personagens são quase alibis, mero pretexto para poder pensar e dar a ver o pensamento, também Botelho – que se assume como realizador de um cinema do tempo e não do movimento – admite que Portugal é um país mais da contemplação do que da acção, mais da visão do que do acontecimento. À maneira camiliana, ambos gostam de inspirar-se em figuras históricas, para poderem depois “desconstruí-las”. Mas Camilo fazia-o mantendo-se na esfera e no peso dos factos; Agustina e Botelho fazem-no transformando as personagens em pensamento visível, observável. Talvez por isso a escrita de Agustina seja, como defende Álvaro Manuel Machado (Machado 2008: 28), “muito mais plástica do que musical”, pois que o seu desejo é dar visibilidade concreta ao pensamento, processo que o cinema, pela sua própria ontologia, tão facilmente consegue potenciar. O filme *A Corte do Norte* desenrola-se, de facto, como a exploração de uma grande questão de fundo – a situação da mulher no mundo, a sua relação com os homens, a sua real ou aparente independência, o seu efectivo poder, o seu drama interior, o seu desejo e o seu desengano – numa palavra, o seu enigma.

É sabido, como lembra Maria do Carmo Mendes (2015: 190), que Agustina Bessa-Luís procurou exprimir-se na pintura antes da literatura e que foi o reconhecimento de não ser aí inultrapassável que a atirou para a arte da palavra. Talvez por isso mesmo ela não seja a romancista “típica”, atraída pelo fluxo imparável do tempo que se faz “ver” no acontecimento, origem da mudança e filho do devir, mas antes se caracterize, como defende Machado, por uma “escrita plástica”, que procura captar os índices sensíveis do real, metamorfoseados pela arte. Nesta medida, adaptar ao cinema um romance como *A Corte do Norte* é procurar dar resposta a um desejo implícito na própria tessitura do texto narrativo.

Assim, as palavras, profundamente ecrásticas, que descrevem, no texto de Agustina (1996: 52-53), o sentimento de Rosalina perante a pintura de Caravaggio, “pedem” a sua concretização perceptual, e é a ela que Botelho, cineasta do *chiaroscuro*, irá responder.

No entanto, havia um facto que operava a divisão entre a mulher submissa e a mulher soberana. Rosalina podia partir dum momento de risco exclusivo, na sua infância, e daí tirar o rumor que nela se transformaria em cólera e grito admiráveis. Tentava recuperar a cena na memória: era em casa dos Cossart num dia de recepção. O primeiro salão estava cheio de gente, e os tectos de gesso pintado

de verde e ouro pareciam derramar uma sombra tétrica. Havia grandes quadros com motivos bíblicos: Judite e Holofernes, sumptuosos, ele dormindo, apresentando a garganta nua, ela com um asfixiante sorriso em que a criança se alcançava ainda. Rosalina ficou a olhar, pasmada, um pouco envergonhada de surpreender tamanho segredo. Porque Judite não ia matar um tirano, tendo para isso a aprovação da tribo inteira. Ia destruir a primeira obra da criação; ia excluir o homem da terra, cortando-lhe a cabeça com um prazer superficial e brilhante. Atrás dela, a criada abria já o pano de rás onde cairia aquela testa tão bela, tão ocupada pela estratégia da guerra, e tão infeliz na sua solidão (Bessa-Luís 1996: 52-53).



Rosalina observa o quadro de Caravaggio



Adiante o quadro ganha vida real, com a identificação de Rosalina

Tal como em outras obras de Bessa-Luís, também aqui “um quadro se converte em presença obsidiante na vida de uma personagem” (Mendes 2015: 198): “O objectivo era chegar a um acto tão violento, que por terrível repusesse as coisas como eram”. Como bem explica Maria do Carmo Mendes, Rosalina projecta no quadro “toda a sua vida e o desejo de retaliação contra a incompreensão que também a atingiu”. O texto literário é claro: “Rosalina, Boal, da Corte do Norte, sempre fora relacionada com coisas e objectos, como a pintura de Judite e Holofernes, no preciso momento de saciedade e de vingança” (Bessa-Luís 1996: 238).

Ao mesmo tempo, Rosalina quase sente pena de Holofernes, apetece-lhe “acordá-lo do seu sono, arrastá-lo para fora do seu sonho de conquista e de glória”. Mas apercebe-se da força de Judite, da sua intenção inabalável de matar Holofernes. E é nessa mulher simbólica, Judite, ou melhor, na relação que com ela estabelecem as “versões” femininas da mesma mulher, Emília e Rosalina, que as duas se encontram. “Ambas se aliavam naquele desejo sem esperança que o crime desplumava como uma ave morta. Todas as ilusões do mundo caíam no momento em que a criada recolhia a cabeça decepada do herói filisteu. Era a degolação presumida no acto castrador” (Bessa-Luís

1996: 53). A mulher agustiniana não é dada a sonhos e ilusões, e, embora se reconheça nas outras mulheres, não se alia a elas, preferindo travar a sua luta de moto próprio.

Sophia de Mello Breyner Andresen, contemporânea e amiga de Agustina Bessa-Luís, afirmou certa vez: “Para Agustina a arte é um desejo de posse; para mim uma busca de salvação”³. Na distância que Agustina instaura entre ela própria (ou o seu leitor) e o mundo criado é detectável este elemento, frequentemente através da ironia e de algum sarcasmo, como se necessitasse de se afastar das coisas para as poder olhar e fazer suas, convidando o leitor a idêntica posição. Botelho parece partilhar com Agustina esta ironia existencial, que o faz simultaneamente destratar e valorizar o drama humano, criando em relação a ele uma distância de observação. Em ambos se identifica algo de político, uma forma de diagnóstico implícito que atravessa a obra, fazendo dela o território de uma verificação, ou de uma exemplificação, ou de um testemunho de ordem estética. É sabido que também Sophia defendia que “a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia”⁴. Porém, como fica claro na própria enunciação, para Sophia esse trajecto em direcção à justiça, à política, é mais consequência do que causa. Na criação literária de Agustina, e nas próprias figuras que a romancista compõe, parece haver, tal como na obra fílmica de Botelho, uma razão primeira, a necessidade de construção de um mundo alternativo que traga maior justeza e justiça ao universo existente, em particular ao lugar que nele ocupa a mulher.

À preocupação de Agustina quis responder João Botelho, não tanto para fornecer respostas quanto para melhor inquietar e perturbar o espectador⁵, levantando novas questões. Numa obra de explícita fidelidade ao texto de origem (apesar dos inevitáveis cortes e alterações, das reformulações da ordem cronológica e das elipses), na qual a palavra agustiniana é preservada e tornada matéria, lado a lado com a

³ Esta frase surge no curto vídeo apresentado durante o programa televisivo “Câmara Clara” sobre Agustina Bessa-Luís em 2009, tendo como convidados Inês Pedrosa e Pedro Mexia.

⁴ Palavras ditas em 11 de julho de 1964 no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a Livro Sexto.) em *Obra Poética I* (pp 7-9)

⁵ Afirma Botelho (2022: 24): “Não na vida, mas no cinema gosto mais da inquietação do que da consolação, de dúvidas do que de certezas e de perguntas, porque as respostas são de Nós e não de Eu”.

imagem e a música, o enigma permanece intocado, mas o olhar é assumido pelo realizador. Afinal de contas, ouvimos no final (e são palavras do cineasta, ditas por uma voz *off* feminina) que Rosamunde, a jovem moderna que gostaria de ser homem e que não pensava constituir família,

casou-se com o filho de um ministro do ditador Salazar, que era um dândi que nunca fez nada de útil na vida. Separou-se ao fim de poucos anos de um casamento infeliz, e ficou com três filhas. Uma delas era extraordinariamente parecida com a trisavó Rosalina de Barros ou Baronesa da Madalena do Mar ou Boal-de-Cheiro, ou Cabrita, ou com Emília de Sousa, a grande actriz (Bessa-Luís 1996: 276).

Nem a mais “burguesa” traição ao humano (nos) permite escapar à sublimidade do mistério, que tudo gera e envolve; por isso a “cena” repete-se, já que, como diz Agustina, “A cena é a vida, se vivemos”.

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2010): *Obra Poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho.
- Bessa-Luís, Agustina (1996): *A Corte do Norte*. 2ª edição, Lisboa, Guimarães Editores.
- Botelho, João & Rodrigues, António (org.) (2022): *João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Leão, Isabel Ponce de (org.) (2008): *Estudos Agustinianos*. Prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Lima, Isabel Pires de et al (coord.) (2017): *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís, s/l*, Fundação Eng. António de Almeida.
- Machado, Álvaro Manuel (2008): “Agustina: sagração e enigma da palavra”, Isabel Ponce de Leão (org.), *Estudos Agustinianos*. Prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Mendes, Maria do Carmo (2015): “Quadros na ficção: Agustina e a pintura”, Isabel Ponce de Leão & Sérgio Lira (coord.), *Cultura XXI. Ensaios*, Porto, Labirinto de Letras, pp. 189-214.

Filmografia

João Botelho, *A Corte do Norte* (2008). Portugal; cor; 122 mns.

Testimonios

Testemunhos

Agustina e o aforismo

Agustina and the Aphorism

António Braz Teixeira
Presidente do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

Cuido não haver sido ainda suficientemente tida em conta a circunstância de a cultura portuguesa do século XX se singularizar pelo peso e significado que, no plano da expressão de ideias, nela representou o recurso à forma aforística, por parte de autores como Pascoaes, José Marinho, Sant'Anna Dionísio, Agostinho da Silva, Augusto Saraiva, José Bacelar, José Rodrigues Miguéis ou Agustina Bessa-Luís, a maior parte dos quais hauriram a sua mais visível e directa inspiração no que há de oracular na prosa de Junqueiro, Raul Brandão e Leonardo Coimbra ou no Pascoaes de *Verbo escuro* e de *O Bailado*.

Do grupo de autores acima referidos, apenas os de *Revisão*, *Reflexões sobre o homem* e *Aforismos & desaforismos de Aparício* acharam diversa inspiração. Enquanto as *Anotações à margem da vida quotidiana*, se, de algum modo, retomam a esquecida lição setecentista das *Reflexões* de Matias Aires, a obra do segundo apresenta carácter mais discursivo que, verdadeiramente, aforístico e, a do terceiro, uma dimensão irónica, circunstancial e política própria do jornalismo (em que teve origem) mais do que da reflexão mais séria e responsável.

Na obra de Agustina, a presença e a natureza do aforismo, ora crítica e paradoxal, ora sentenciosa e sibilina, ora interrogativamente metafísica, tem a sua mais directa afinidade com a do seu visionário vizinho amarantino, de que fez enigmática personagem de *O susto*.

Com efeito, também em Pascoaes a súbita iluminação que se exprime aforisticamente de forma súbita ou incontida, irrompe ao longo da obra poética, das biografias, dos livros de memórias ou das finais tentativas romanescas, *O Empecido* e *Dois jornalistas*.

Procurando explicar a frequente presença da expressão aforística na sua obra romaneca, Agustina escreveu: “o meu pensamento estende-se de uma maneira caótica e para o deter recorro ao aforismo”, a que diz sempre haver dado grande importância, aditando que eles são

uma “fuga ao pensamento”, dotada de toda a seriedade, pois constituem “uma lição e não o pretexto para uma pirueta”.

Nesta sua última afirmação, a escritora marca, com inequívoca clareza, o que afasta o verdadeiro aforismo, mesmo quando se exprime sob a forma de paradoxo, do mero exercício literário frívolo e gratuito, como foi aquele que a primeira geração modernista por vezes praticou e de que são brilhante e mundano exemplo obras como a *Teoria da indiferença*, de António Ferro.

Ao afirmá-lo, Agustina aproxima-se de idênticas posições de Sant’Anna Dionísio e José Marinho quanto à mais séria natureza do aforismo.

O primeiro, cujo pensamento, de feição marcadamente existencial e trágica, é constitutivamente intuitivo, enigmático, interrogativo, fragmentário, “invertibrado”, encontrou no aforismo, na reflexão e no solilóquio o modo mais adequado para se exprimir, notava que aquele tinha sobre o pensamento discursivo a vantagem de formular perguntas em vez de propor soluções, de ser um pensamento que não prossegue nem acaba mas constantemente principia, “corrigindo-se e desmentindo-se sem pudor”.

Por seu turno, o autor de *Teoria do Ser e da Verdade* pensava que o aforismo representava, “na exposição das ideias, o máximo de descontinuidade”, o que, no entanto, não significava “ausência de interior discursividade”, implicando, pelo contrário, “uma discursividade realizada em planos diversos de intelecção, uma discursividade da qual o pensamento tem a inequívoca presença mas se realiza com uma face voltada para a luz e outra para a sombra”, para concluir que, com a sua intrínseca discursividade, o aforismo se apresentava mais de acordo com a condição do homem e a sua real realidade do que o pensamento discursivo.

Note-se que, tal como acontece com os autores de *Rio de Heraclito* e de *Aforismos sobre o que mais importa*, também em Agustina a obra aforística, não só a reunida no volume intitulado *Aforismos*, como nos seus múltiplos livros, não deixa de apresentar uma íntima coerência e uma funda e essencial unidade, que lhe conferem um lugar único na produção literária em língua portuguesa da nossa perplexa e contraditória contemporaneidade.

A linguagem é o recipiente do pensamento

Language is the container for thought

Isabel Ponce de Leão
Universidade Fernando Pessoa

Nunca privei intimamente com Agustina Bessa-Luís. O meu conhecimento pessoal não passou de ocasionais encontros em eventos culturais. Posteriormente, fui sócia-fundadora (2012) e vice-presidente do *Círculo Literário Agustina Bessa-Luís*. Por tal, apenas me refiro à sua obra e ao muito que com ela aprendi tentando fugir de lugares comuns

Muito justamente, considerada a grande ficcionista do século XX português, não só pela sua fértil produção, como também pela criação de uma obra original, independente, não linear; nela privilegia olhares cruzados sem se nortear pela racionalidade, antes aceitando alguma incoerência em que mistério e metafísica agilizam o tempo proustiano. O ser humano, as suas circunstâncias e contingências são garantes da sua coesão e unidade, fazendo esquecer antigos conceitos narratológicos. Não se procurem cronografias simples e alinhadas ou lugares firmes e estáveis na obra agustiniana, mas uma sistemática rutura com a antiga mentalidade unitária, precipitando-se em processos labirínticos que, sendo uma virtuosa revolução, geram obstáculos à facilitação da leitura, sobretudo ao leitor comum. Interessantemente, os aspetos materiais condicionam, de forma sistemática, os espirituais, mormente no que a paixões, devaneios e ascetes dizem respeito, revelando a sua agudíssima consciência da realidade e do conflito instaurado. Antagonismos sociais e de género são constantes, transmitidos numa teia de paixões e de jogos claramente identificados com o quotidiano. O choque verdade / fantasia e estreiteza da vida / dimensão do sonho conferem à obra uma lucidez e um desencanto longe de utopias e ilusões, e alertam para o facto de que há uma vida verdadeira para além da que vivemos. Ardilosa e provocatória, no sentido de suscitar reações controversas para delas retirar os respetivos dividendos, Agustina nunca foi consensual. A arbitrariedade, o aforismo sentencioso e despido de sentido, a gritante contradição, perfeitamente insanável, da sua ficção foi um alvo fácil para a crítica, que nem sempre entendeu que tudo era vertido em passagens fulgurantes, onde respigam

as suas doutrinas, de entre as quais, não será despidendo evidenciar, uma atitude não feminista mas feminina, sustentada por uma postura de infinita e irónica malícia, que não deixa de ser matricial de um humanismo recorrente. A sua capacidade mítico-sibilina induz situações que antecipam oportunas realidades e dá-lhe, na literatura contemporânea, um lugar incómodo e inquietante, mas incontornável, pois ultrapassa, tal como Marguerite Duras, o estatuto de ficcionista, para tomar o de livre pensadora, desafiando valores perpetuados que controverte.

Uma postura desconcertante – “A grandeza dum espírito está na pluralidade e plenitude da sua sensibilidade. Todo o vasto espírito é sempre um tanto santo e outro tanto demoníaco” – não inviabilizou que tenha sido, e continue a ser, a melhor entre as melhores das letras portuguesas. Por isso, e não sendo a sua obra de fácil leitura – “Não vamos ignorar que ler os meus livros obriga a uma determinada preparação, cultura, ou conhecimento, e até uma amor pelas coisas que nos rodeiam, porque os meus livros revelam justamente isso, essa espécie de ilusão com o mundo português, com a província, o ser real português” – todos nós, que a admiramos, temos obrigação de a retirar da outrora chamada cultura de elites para a inserir na cultura universal, onde há muito tem lugar; é que Agustina fez do local global. Para tal, esqueçamos egos inflamados carentes de protagonismos e sejamos elementos facilitadores da leitura dessa obra com a humildade, a honestidade e o rigor que a própria reclama e propõe: “Nada há de tão humilde como a palavra, se é sincera”. Assim o tenho feito. E calo-me para que não se me aplique aquilo que escreveu em *Dicionário Imperfeito*: “Os comentários à obra de um grande artista não passam de vaidosas maneiras de o interromper.” Agustina foi e é uma grade artista. Não a interrompamos.

Lenta, silenciosa, desconhecendo

Slow, silent, unknowing

José Viale Moutinho
Escritor

Para a Mónica Baldaque.
Nariz do Mundo, 2022

O seu silêncio passou a dominar os nossos murmúrios, ausentou-se por essa altura o génio do Gólgota, afastando-nos, e o fim da História chegaria docemente. E ela dizia: «O que resta é sempre o princípio feliz de alguma coisa.» Ele olhava em volta e observava uma cidade em que viver - e agora desconhecia, repetindo para si as perguntas para as quais nem sempre tivera respostas. E ela dizia: «A linguagem é o recipiente do pensamento.» Acrescentava, fixando o olhar nos dramas daquele céu que ia escurecendo: «Ela é como que a vestimenta das ideias que, expostas na sua nudez, pode escandalizar ou alterar a face duma sociedade dita estável e movida em acordo com as suas instituições.»

Ali havia vozes, vozes de deusas navegadoras no rio que dividia ao meio a cidade de sempre. O rio, é desse rio que falo, o que fende a cidade dos dois nomes, ao fundo da encosta do Gólgota.

Quanto aos barcos, eles adquiriam uma espécie de alegria com as suas luzes e passageiros encantados. Escutavam-se melhor os motores ocultos no desenho dos rabelos. Aquela alegria, todos o sabiam, era a tanto por cabeça.

E no caramanchão ela mandara plantar as oliveiras sem o método mais provável, de modo que aqueles retorcidos ramos capassem as palavras, as vozes, os papeis de identidade.

Mas quando ela saiu ficámos herdeiros de um deserto que já não nos pertence. Afinal nossa é a prateleira dos seus livros.

Agustina Bessa-Luís, uma paixão

Agustina Bessa-Luís, a passion

Maria Helena Padrão

Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Estava nos meus primeiros anos de professora de português. Já tinha feito o estágio profissional e deram-me o décimo segundo ano para lecionar. Constava do programa a obra *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís. Já a tinha lido mas o facto de ter de a lecionar era uma aventura fascinante.

A turma desse 12º ano da Escola Secundária Rodrigues de Freitas era espantosa. Trabalhei a obra pensando nos alunos que tinha pela frente e a minha paixão por Agustina foi avassaladora. Falava dela às refeições, nas conversas de café, e procurava sempre uma razão para falar de Quina e de outras personagens de *A Sibila*.

Naquele tempo havia no Porto uma efervescente cultura de café. Muitos desses espaços eram ponto de encontro de escritores, artistas e políticos. No Orfeu e no Orfeuzinho, dois espaços que conviviam lado a lado, fiz amigos como Egito Gonçalves, José Augusto Seabra, Manuel António Pina, Arnaldo Saraiva, Amadeu Batista, Rosa Alice Branco. E foi precisamente aí que, ao falar de Agustina, a Maria da Glória Padrão se prontificou a levar-me a casa da minha escritora de eleição.

No dia em que pela primeira vez entrei na casa nº100 da rua do Gólgota senti seguramente que estava a desvendar segredos que apenas intuía. O jardim semi tratado, a porta semi-aberta para entrarmos e a sala ao estilo romântico com uma mesa de camilha onde estava sentada a Senhora. Um deslumbramento.

Mas Agustina quebrou o silêncio e com toda a jovialidade disse:

- Sentem-se! Então é esta a jovem professora que me quer conhecer?

Depois de alguma conversa de circunstância, estávamos as três a falar de todas as coisas possíveis como se nos conhecêssemos desde sempre.

Agustina era assim em privado: jovial, acolhedora, franca e capaz mesmo de conversas mais íntimas.

Já em 1987, em coautoria com Maria da Glória Padrão, publiquei o livro *A Sibila de Agustina Bessa-Luís- o romance e a crítica*, livro que me permitiu a leitura exaustiva de tudo quanto até então havia sido publicado sobre a autora.

Devo dizer que, desde o dia inaugural em que a conheci, foram muitas as vezes que com ela privei, a ponto de lhe pedir conselhos em algumas passagens mais difíceis da minha vida. E nunca a senti moralista. Sempre uma voz amiga e capaz de me levar a vislumbrar caminhos onde tudo parecia um “mundo fechado”.

Agustina era capaz de nos olhar e nos despir com esse olhar. Nas suas obras é isso que mais admiro, uma análise profunda do ser humano, uma capacidade de desvelar a intimidade mais escondida, tal como o cientista que aliás Agustina tanto apreciava. Dizia que sentia um profundo respeito pelo cientista, que abdica da sua vida para contribuir para o bem comum, e que nem sempre a sociedade lhe dá o verdadeiro reconhecimento.

Agustina nunca declinou um convite meu para participar em eventos, quer em sua homenagem, quer por outros motivos.

Em 1998 a Universidade Fernando Pessoa organizou o I Congresso Internacional sobre a escritora - *Agustina Bessa-Luís: 50 anos de vida literária*. Para a realização deste congresso, o seu Magnífico Reitor, Prof. Doutor Salvato Trigo, investiu o maior carinho, tendo adquirido a obra completa da autora e tendo contribuído para a criação de um grupo de teatro *Quase Teatro*, constituído por alunos da Universidade, que levou à cena, pela mão da encenadora Arlete Sousa, a obra inédita de Agustina, concebida especialmente para esse grupo e esse congresso, intitulada *Três mulheres com máscara de ferro*.

Aqui estiveram nomes ilustres das letras nacionais e internacionais. Aqui esteve Agustina que se mostrou sempre feliz, tendo dedicado um texto belíssimo intitulado “A Botinha de Bronze” que inaugura o livro com todas as comunicações desse congresso, *Bodas escritas de ouro*, das edições da UFP, com coordenação de Isabel Ponce de Leão e Olímpio Pinheiro. Ainda no âmbito desse congresso realizou-se uma visita à casa natal de Agustina, em Vila Meã que, num ato cheio de simbolismo, aceitou visitar a casa de Teixeira de Pascoaes.

Mais tarde, organizei no ISMAI um encontro sobre a escritora, motivado pela publicação de um livro *Lugares de Agustina* para o qual generosamente cedeu algumas fotografias. Também nesse encontro pudemos contar com a sua presença.

Com menos impacto mediático, mas com toda a entrega, estive presente numa aula com os meus alunos. E quando escrevi a minha tese de doutoramento *Os Sentidos da Paixão*, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela, pude contar com a sua leitura atenta.

Posteriormente, já em 2005, quando estive na direção cultural do Clube Literário do Porto, pude também contar com a sua preciosa colaboração. Entregou-me o lançamento da obra *Doidos e Amantes* e participou num ciclo de tertúlias sobre o Porto que decorria todos os domingos às 18 horas no auditório daquele espaço, sempre com lotação esgotada. Estava por essa altura a escrever *A Ronda da Noite* e no percurso da sua casa até ao CLP, ia dizendo que esta seria a sua última obra e que era o seu testamento vital. Por essa altura, sempre que a ia buscar a casa, aceitava apoiar-se no braço do meu marido para chegar até ao carro e, talvez para não expor a sua já visível fragilidade, queixava-se de que já tinha pedido ao presidente da câmara que mandasse colocar um varão desde o portão de sua casa até à estrada para poder descer a rampa em segurança e que esse pedido nunca tinha sido satisfeito. Depois...depois ficou doente. Falei com ela ao telefone uma vez mas a tosse não a deixou continuar. Algumas vezes era o Alberto Luís quem informava sobre o seu estado de saúde. Fui visitá-la, poucas vezes. Na primeira vez, disse-me quase em surdina que o médico já tinha ido vê-la mas que ele estava enganado acerca da sua doença...depois...depois... não podia receber visitas.

Agustina Bessa-Luís na *Nova Águia*

Agustina Bessa-Luís at *Nova Águia*

Renato Epifânio
Diretor de *Nova Águia*
Universidade do Porto

A Revista *Nova Águia*, lançada no primeiro semestre de 2008, como herdeira, no século XXI, da Revista *A Águia*, tem procurado e conseguido, desde o primeiro número, a colaboração dos autores maiores da nossa cultura lusófona, desde logo na área da Filosofia. Por isso, tivemos o apadrinhamento expresso de figuras tão relevantes como António Telmo, Manuel Ferreira Patrício e Pinharanda Gomes (infelizmente, os três já falecidos), bem como o de António Braz Teixeira – nos dias de hoje, o maior representante vivo da Filosofia Portuguesa.

Para além desse apadrinhamento, tivemos igualmente o “amadrinhamento” de outras figuras não menos relevantes – como Dalila Pereira da Costa e de Agustina Bessa-Luís, que, por mediação da sua família, nos fez chegar, para o primeiro número, um texto inédito, intitulado “O fantasma que anda no meu jardim”. É um texto breve, mas que tem bem a marca da sua autoria, com reflexões tão lapidares quanto sábias, como esta: “Nós vivemos numa época de más razões. São obstinadas, tendenciosas, grosseiras até. Afirmamos demasiado, não esperamos a definição dos factos; queremos intervir demasiado, quando afinal a intervenção é um prodígio em acordo com o sentido das coisas”.

Por conhecidas razões de saúde, Agustina Bessa-Luís não voltou a publicar na *Nova Águia*. Sendo que nunca a esquecemos. Houve já vários textos sobre a sua obra publicados – nomeadamente, um texto sobre as suas origens: “Agustina: memória das origens”, de António José Queiroz (in *Nova Águia* nº 25, 1º semestre de 2020). Isto para além de alguns poemas a ela expressamente dedicados – como este: “A minha pátria é de chão de Pascoaes/ Árvore de Camões/ E lírica de Camilo/ Sofrida como uma maçã de Cesário/ Um rasgo de Al berto/ E a mão de Pessoa/ O olho-tigre de Agostinho/ E o silêncio de Agustina...” (“A

minha Pátria”, de Isabel Mendes Ferreira, em *Nova Águia* nº 1, 1º semestre de 2008).

Chegados entretanto ao trigésimo número da Revista – que, semestre após semestre, nunca falhou nenhum voo –, também nós sentimos o peso do “silêncio de Agustina”. Sem, porém, nunca esquecermos a sageza das suas palavras, que vale bem a pena ouvir de novo: “Nós vivemos numa época de más razões. São obstinadas, tendenciosas, grosseiras até. Afirmamos demasiado, não esperamos a definição dos factos; queremos intervir demasiado, quando afinal a intervenção é um prodígio em acordo com o sentido das coisas”. Chegados entretanto ao trigésimo número da Revista, é assim mesmo que procuramos intervir: “em acordo com o sentido das coisas”. Tarefa difícil, bem o sabemos, tanto mais que a *Nova Águia* tem como horizonte de intervenção não apenas Portugal mas todo o espaço da Lusofonia. Não desistiremos, porém. Voamos acompanhados pela memória viva dos nossos melhores.

A UFP e Agustina Bessa-Luís

The UFP and Agustina Bessa-Luís

Salvato Trigo
Presidente da Fundação Fernando Pessoa

Agustina Bessa-Luís, a escritora amarantina, cujo centenário do nascimento se comemora, neste ano de 2022, honrou a UFP com a sua presença no importante congresso internacional que, em 1998, realizámos, para festejar as bodas de ouro da sua renomada e polifacetada oficina de escrita. Da importância dessa primeira reunião magna, no nosso país, sobre a vida literária de Agustina falam as atas publicadas pelas Edições da Universidade Fernando Pessoa com as comunicações apresentadas por consagrados especialistas e por outros estudiosos da obra *agustina*, provenientes de Portugal, dos Estados Unidos, do Brasil, do Canadá, da Espanha, da França e da Itália entre outras geografias.

A presença impressionante de Agustina e a sibilina comunicação ao congresso, discorrendo sobre o tempo e a viagem, sobre a efemeridade e a gratidão, sobre a liberdade e a solidão, enfim, sobre a sua escrita literária como discurso de torna-viagem, foram privilégio assumido por todos os congressistas como o foi também o seu diálogo cúmplice com Manoel de Oliveira, que nos prestigiou com a sua participação naquele áureo encontro, em que a literatura se cruzou com outras artes e com outras semióticas.

Em 2008 e ainda no quadro das atividades didáticas e de investigação, que se desenvolviam na UFP em torno da licenciatura em Literatura Comparada, que, então, integrava a nossa inovadora oferta educativa e formativa, mas que os “velhos do Restelo” do costume, avessos à ousadia da universidade do futuro, conseguiram encerrar, levámos a cabo um novo congresso, comemorativo dos 60 anos da vida literária de Agustina, a mais notável, criativa, instigante e interpelante romancista da literatura portuguesa do século XX. A rica memória destes dois congressos está reunida num volume, melhor diríamos numa antologia, de *Estudos agustinianos* (2009), publicado também pelas Edições da Universidade Fernando Pessoa, sob a organização e a coordenação de Isabel Ponce de Leão, nossa

catedrática de Literatura e Outras Artes, responsável pela notoriedade do contributo que a UFP tem dado à divulgação e maior conhecimento da diversificada e qualificada obra da autora de *A Sibila*.

Quatro anos volvidos sobre este segundo congresso, reforçam-se ainda mais os vínculos de Agustina com a UFP, no nosso Grande Anfiteatro, em 15 de outubro de 2012, dia do seu nonagésimo aniversário, com a celebração da escritura pública constituinte do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís, subscrita por um alargado conjunto de personalidades nacionais, reunidas pelo marido, Alberto Luís, e pela filha, Mónica Bessa-Luís Baldaque, da homenageada escritora, para dar corpo e músculo a uma associação cultural sem fins lucrativos, promotora do conhecimento e da investigação científica sobre a poliédrica obra da Senhora da Casa do Gólgota, debruçada sobre o Rio Douro, onde os seus olhos beberam muita da inspiração extasiante de magníficas semioses que a mestria de Manuel de Oliveira enalteceu no *Vale Abraão*.

Enquanto homem da filologia e da literatura, ao tempo, sucedendo a Alberto de Serpa, como coordenador do suplemento literário “Das Artes e Das Letras” do jornal *O Primeiro de Janeiro*, do qual Agustina viria a ser diretora (1986-87), quatro décadas e um ano depois de, nesse importante periódico da burguesia portuense, ela ter mandado publicar o anúncio em que procurava “uma pessoa culta com quem se corresponder”, saindo-lhe em sorte o estudante de direito Alberto Luís com quem estaria casada setenta e dois anos, tive ocasião de me familiarizar com diversificados comentários e críticas sobre a obra e a escrita *agustina*, o mais desafiante dos quais foi o de António José Saraiva (1984): “Agustina é, depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português e será reconhecida quando, com a distância, se puder medir toda a sua estatura, como a contribuição mais original da prosa portuguesa para a literatura mundial, ao lado do brasileiro Guimarães Rosa...”

Ora, Guimarães Rosa tinha-o eu lido com grande prazer e interesse filológico, para redigir e defender, em 1981, a minha tese de doutoramento sobre o *logotetismo* do escritor angolano, José Luandino Vieira, e Fernando Pessoa, visitava-o desde o início dos anos de 1970, por isso a afirmação sentenciosa de António José Saraiva motivou-me à releitura de *A Sibila* com outros olhos, releitura essa que pude aprofundar, enquanto orientei a tese de doutorado de Laura Fernanda Bulger, então, assistente no Departamento de Estudos Espanhóis e

Portugueses da Universidade de Iorque, em Toronto, apresentada à minha Faculdade de Letras do Porto, em 1988, com o título *A Sibila – uma superação inconclusa*, um ensaio multiangular sobre a teoria da personagem em Agustina.

Como Reitor da UFP e continuado leitor de Agustina, passados quase quarenta anos, compreendo hoje bem melhor o rasgo crítico de António José Saraiva, cujo repto, estou certo, a nossa comunidade pessoana irá continuar a aceitar, reiterando a sua contribuição para difundir esses dois milagres literários do século XX português: Fernando Pessoa e Agustina Bessa-Luís.

Museu Agustina Bessa-Luís – breve história de um projecto¹

Museum Agustina Bessa-Luís - brief history of a project

Sérgio Lira

Green Lines Institute for Sustainable Development / CLEPUL

Há anos (mais precisamente em 2008), sob o desafio pertinente e acutilante de Isabel Ponce de Leão, interessámo-nos por Agustina, por uma perspectiva que nunca nos havia surgido ao pensamento: a musealização de literatura, mais especificamente, musealização de um autor de literatura – não na (velha) ideia da casa-museu, do ambiente de vida de alguém, mas de musealização da própria obra, assumida ela mesma como peça museológica. Desse desafio surgiu um primeiro texto e uma primeira apresentação pública da ideia, que depois foi sendo maturada e desenvolvida em subseqüentes artigos, publicações, presenças em encontros científicos – para vir a desembocar na formulação de um projecto exequível do Museu Agustina Bessa-Luís.

A tal ideia original foi dada a público e à estampa por ocasião de um evento comemorativo dos seus 60 anos de vida literária (Lira, 2008), e o bom acolhimento que teve levou-nos a elaborar sobre ela e, um ano volvido, publicámos novamente no âmbito de um evento de museologia (Lira e Ponce de Leão, 2009). Nesse mesmo ano reunimos uma equipa de onze investigadores, das áreas da museologia e da literatura (entre outras) e submetemos o projecto à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) (tendo vindo a receber a crítica que será objecto de análise mais à frente neste texto). O desenvolver da investigação levou-nos a publicar, ao longo de 2010, mais dois textos (Lira, 2010; Ponce de Leão e Lira, 2010), o mesmo tendo ocorrido em 2011 (Lira e Ponce de Leão, 2011; Ponce de Leão e Lira, 2011). Foi esse também o ano da ressubmissão do projecto à FCT (também em análise mais à frente). Finalmente, já em 2012, publicámos em revista da especialidade (Ponce de Leão e Lira, 2012), firmando o propósito de não desistir da ideia e do projecto. Nestas publicações fomos

¹ Este texto baseia-se na publicação que fizemos em Ponce de Leão, I. e Lira, S. (Coords.) (2015). *Cultura XXI. Labirinto de Letras*.

avanzando no trabalho sobre o que deveria ser o programa museológico, alicerçámos as bases teóricas do que entendíamos dever ser este Museu, avançámos com as questões da sustentabilidade dos patrimónios literários e começámos a explorar alguns dos aspectos que reputamos de mais significativos da obra de Agustina para a construção de algumas das áreas do Museu (personagens, cores e texturas, entre outros) – foi, sempre, um trabalho de equipe, onde cruzámos museologia com literatura, de forma intencional e propositada.

A primeira versão do projecto apresentado à FCT foi a de um *web-museum*; claramente enunciado como tal, prescindia o projecto de toda a complexa construção de um museu físico, alijando a pesadíssima carga financeira e logística que tal acarretaria – por opção teórica e por noção clara de que outra qualquer solução seria, inevitavelmente, impossível de executar, pelo menos em tempo útil. Assim, a defesa da opção por um *web-museum* não se fazia apenas pela negativa: as potencialidades comunicacionais de tal solução atraíam-nos sobremaneira e pareciam-nos perfeitamente adaptadas os objectivos então traçados e que eram, em linhas gerais, descritos no resumo do dito projecto (perdoar-se-á, certamente, a longa citação):

O Projecto Museu Agustina Bessa-Luís parte de uma ideia muito simples: o vasto, muito rico e parcialmente inexplorado universo de produção artística da Autora, uma das mais significativas escritoras portuguesas da actual geração que, defendemos, pode ser o tema de um museu de características singulares e inovadoras. Não de um museu de uma pessoa (vulgarmente designado como “Casa-Museu”) mas de um museu acerca de uma obra literária. (...) Em função das suas características únicas, este projecto está concebido como uma partilha de trabalho e de investigação entre especialistas de museologia e de literatura, sendo exactamente esse o núcleo da sua metodologia. A programação museológica, a museologia e a museografia, e a análise literária constituirão as tarefas principais ao longo do projecto, visando a preparação de um museu que possa apresentar o universo rico e complexo da obra de Agustina. Como referido nas comunicações supra-citadas, não é intento deste projecto um museu estático que exiba “1^{as} edições” ou objectos pessoais da Autora – se bem que alguns destes possam ser bem recebidos nas suas colecções: pelo contrário, é convicção da equipa que este deve ser um museu vivo, que interprete e apresente a obra de Agustina, tornando-a acessível a um vasto e diversificado público que será convidado a explorar de maneira lúdica e educativa os aspectos mais interessantes da obra da Autora. Este é, de facto, um

projecto inovador, uma vez que o número e variedade de museus de literatura, em todo o mundo, é relativamente escasso. É possível apontar museus que foram concebidos como museus nacionais de literatura, ou de língua, e cujo objecto é a produção literária nacional (cf. exemplos na secção 3 desta candidatura) e alguns outros mais focados em autores ou episódios locais, como é o caso de alguns museus japoneses (Kamakura Museum, 1985; Himeji City Museum, 1991; Fukuoka City Museum, 2002). No entanto, e tanto quanto nos é dado conhecer, nenhum destes apresenta o trabalho artístico e literário de um autor, explorando as suas originalidades e profunda análise social, como é o caso da escrita de Agustina. Acresce que Agustina relaciona a literatura com outras Artes (por exemplo a pintura) permitindo aqui um vasto e inexplorado território de análise e interpretação. A equipa de investigação reunida em torno deste projecto inclui investigadores nas áreas da museologia, literatura e teoria da literatura, estudos de género (uma das temáticas enfatizadas pela obra de Agustina) e programação cultural. Consultores externos foram também agregados ao projecto, especificamente na área da Museologia (Emeritus Professor Susan Pearce), na área da Literatura (Professor José Carlos Seabra Pereira) e das Artes (Mónica Baldaque). Todos os membros da equipa de investigação têm experiência em projectos anteriores, nacionais e internacionais. O projecto está definido como um projecto a 3 anos (36 meses) permitindo incluir 3 principais áreas de trabalho: museologia e programação cultural, literatura, e presença web. Cada uma das duas primeiras está dividida em tarefas específicas (como descrito na secção própria). Diferentes áreas de investigação serão desenvolvidas em simultâneo, podendo os resultados de tarefas específicas alimentar outras tarefas (exemplos: análise literária permitirá programação de partes da exposição; primeiras definições do programa museológico permitirão iniciar a tarefa da presença web do museu). Esta estratégia de trabalho cruzado permitirá poupar tempo de projecto e apresentar alguns resultados, logo visíveis nos primeiros meses. As principais metodologias adoptadas neste projecto são as que se provaram correctas para programação e projecto museológico (em suma: definição do programa do museu, definição das colecções, regras de inventário e gestão de colecções, função social do museu, serviços educativos e públicos, plano das exposições, projecto museográfico incluindo legendas e outras estratégias de comunicação) e ainda aquelas necessárias para a análise literária e para a programação cultural – informação detalhada será apresentada nas secções seguintes desta candidatura. Como resultado final, este projecto almeja a produção de um museu web, também realizável no futuro do ponto de vista do programa e do projecto num museu físico a construir, incluindo uma análise

estruturada e completa da obra da Autora. No final dos 3 anos de projecto o museu terá a sua presença web firmada, e esta será a base de trabalho para a realização do museu físico. Esta estratégia impedirá um erro grave, embora comum – a construção de um edifício primeiro que exige, pela sua pré-existência, a adaptação do programa e projecto museológicos a uma realidade que lhes é estranha.

Quando recebemos os resultados da avaliação da FCT não pudemos deixar de esboçar um sorriso, entre a surpresa e o cinismo: apesar de genericamente positiva na avaliação, a FCT não concedeu financiamento ao projecto firmando tal decisão na crítica (outras havia, mas esta era decisiva) de que para um projecto de um *web-museum* fazia falta à equipa... um arquitecto (e não, não era um “arquitecto de *software*”, era mesmo um arquitecto de edifícios...); criticava ainda a FCT que o projecto não explicava com faria o que (explicitamente) declarava não querer fazer: o museu físico. Ou seja, a FCT avaliava o que **não** estava no projecto, em vez de avaliar a proposta apresentada. A contestação que a estas críticas formalmente submetemos não gerou, por parte da FCT, nenhuma reacção, impondo-nos um silêncio de menosprezo que, não fora o tal cinismo, nos haveria de ter pesado, porque o que apresentáramos era fruto de trabalho honesto.

Quando decidimos re-submeter o projecto, em 2011, a FCT forçou-nos a uma decisão bizarra: ou desistíamos da contestação apresentada relativamente à avaliação da primeira submissão (cuja resposta nunca havíamos logrado receber), ou não seria aceite a segunda. Optámos por desistir da contra-argumentação e submeter o projecto pela segunda vez, colmatando todas as críticas que haviam sido apresentadas (até a inclusão de um Doutoramento em arquitectura na equipa de investigação, imagine-se!). O resultado da avaliação desta segunda submissão foi ainda mais extraordinário: a FCT, para além de voltar a insistir na tecla do museu físico (totalmente fora do âmbito do projecto apresentado) resolveu criticar a falta de especialistas na equipa, nomeadamente nas áreas da museologia e da literatura. Convém esclarecer que a equipa contava com dois investigadores na área da Museologia, ambos com Doutoramento e larga experiência de investigação, e com a *Emeritus Professor* Susan Pearce como consultora dessa área, bem como com quatro investigadores na área da Literatura, todos com Doutoramento sendo dois deles Catedráticos, todos com documentada carreira de investigação e publicação, e com o Prof.

Carlos Seabra Pereira como consultor dessa área. Desta vez, o tal sorriso deu lugar a um esgar de algum asco – não apenas a FCT se permitia avaliar o que não estava no projecto, como desprezava de forma deselegante (para sermos eufemísticos e contidos nas palavras) algumas das mais significativas referências curriculares, nacionais e internacionais, das duas áreas-chave do projecto: Museologia e Literatura. Estávamos, já não restariam dúvidas capazes, ou perante uma relevante ignorância, ou perante uma inexplicável má-fé. Não queríamos acreditar, nem numa, nem noutra e, por isso, voltámos a contraditar as críticas da FCT, que desta vez e na nossa opinião, raiavam o ridículo; o que contrapusemos foi (*ipsis verbis*) o que segue:

The decision is based on two main criticisms:

A) 1st criticism - The lack of plans to transfer the museum into a physical museum. Quote1: "The proposal would have been stronger if more information had been provided on how the plans might transfer into a virtual or physical museum." Quote2: "The proposal would have been strengthened if there had been more detailed information on how the plans might transfer into a virtual or physical museum".

Argumentation: The submitted project is NOT about a physical museum, as clearly stated in several occasions. The physical museum is absolutely not the issue in this project and the assumption that a web-museum must lead to a physical one is incorrect. Therefore that potential project (of a physical museum) is not, and cannot be, under evaluation. Consequently the remark is inadequate and does not target the core of the proposed project. The web museum is the submitted project and the only one under scrutiny of the jury. Also the budget is not about a physical museum, as it is clearly stated in the documents submitted.

B) 2nd criticism - The lack of researchers with expertise in specific fields quote: "The proposal might have been further strengthened by the participation of researchers with expertise in the design of virtual museums as well as architecture, museology and literary studies."

Argumentation: This one is outrageous as the team includes:

- 2 PhD in Museum Studies, with vast and published academic and research work, and large experience as practitioners

- 4 PhD in Literary studies (2 Full-Professors) with vast and published academic and research work and specialization in Portuguese literature (specifically in Agustina Bessa-Luís)

- 1 PhD in Architecture, with large experience both in academic work and in professional projects
- 1 external consultant in Museum Studies who is a Professor Emeritus and a Senior Researcher in the world leading University in the field of Museum Studies (U. Leicester)
- 1 external consultant in Literature who is a Senior Academic and one of the most specialized and credited Academics in the field.

Esta contestação foi submetida em Setembro de 2011 e apenas obteve resposta a 26 de Abril de 2012. Nela, o painel da FCT não se dignou pronunciar uma palavra sobre a substância reclamada, limitando-se a considerar que fez tudo bem e sem prejuízo para o projecto apresentado. Permita-se-nos, por favor, um ponto de exclamação em texto quasi-académico, porque mais se não poderá dizer de tal enormidade: como se a crítica, absolutamente desprovida de qualquer fundamento e contrária à realidade dos factos, que foi dirigida à constituição da equipa não constituísse erro grosseiro (ou negligente) e não tivesse prejudicado a proposta apresentada! Citamos na íntegra a resposta à contestação acima referida:

The overall panel comment on the proposal meets the evaluation criteria, seems to be fair and balanced and contains no gross errors or negligent acts which might have resulted in any impairment to the proposal. For this reason, there are not sufficient grounds for reversing the decision of the panel.

Porém, como a sustentabilidade do património literário não nos parece poder estar dependente de tão bizarras considerações e de tão infundadas avaliações – e que, na falta de explicação contrária, de fundamentação capaz ou de reconhecimento de falta de fundamentação, podem eventualmente ser legitimamente consideradas arbitrárias ou conformes a interesses esconsos – não quedamos a nossa actividade pela submissão do projecto à FCT. Depois do sorriso inicial, do esgar seguinte e do asco subsequente, prosseguimos o trabalho – porque nem só de FCT vive a investigação, mas sim do trabalho e do afinco que lhe dedicámos [“lhe”, à investigação, não à FCT, bem entendido].

Nos anos subsequentes a investigação foi avançado, dentro das limitações de acomodar tal trabalho nas contingências de toda a vida profissional e outros trabalhos de investigação: evidentemente, no entanto, sem a dedicação de jovens investigadores a tempo inteiro que

o projecto previa². Assim, em 2013, foi possível a abertura de um *website* que se previa ser o embrião do futuro museu, enquanto prosseguia o trabalho de investigação e de publicação nas várias áreas fulcrais do projecto – para tal concorreu o empenhado labor de alguns dos mais dedicados membros da equipa que produziram investigação e a apresentaram e publicaram, sem nenhuma espécie de apoio estruturado, em eventos nacionais e internacionais³. Mantínhamos, pois, o que inicialmente afirmáramos aquando da ideia inicial: um património literário tão rico como o de Agustina não deve, não pode, submeter-se pacificamente às vicissitudes de perda de memória a que os patrimónios literários estão sujeitos. Se a escrita de Agustina não é conhecida de muitos pela via “normal” (a leitura dos seus textos), que o seja por outras vias, talvez menos ortodoxas mas, e até prova em contrário, potencialmente mais eficazes.

Nesse pé ficou o projecto. Passados alguns anos a coesão da equipa não mais foi possível, mesmo que muitos dos seus membros tenham mantido interesses em comum, colaborações pontuais, relações académicas e de amizade. O que foi feito, do nada e sem nenhum suporte que não fosse a vontade de todos, foi pouco para o que se almejava, mas foi alguma coisa... o travo amargo da iniquidade displicente é que não deixou de se fazer sentir, e cada um de nós abraçou outros projectos, menos sujeitos a vilipêndio, porque não dependentes da FCT.

A ideia de que o património literário pode (eventualmente, deve) ser mantido, trabalhado, transmitido e estudado de formas alternativas, com novos meios e novos processos é uma ideia que nos parece manter, em pleno, valia suficiente para justificar novas tentativas; possibilitará, porventura, atingir públicos-alvo mais vastos e de forma mais fecunda, associando-se, sempre que possível, útil ou necessário ao estudo e à cultura de outras formas patrimoniais (no caso em apreço, e em função da própria escrita de Agustina, as artes plásticas). Entendemos hoje, como entendíamos então, que a complementaridade de áreas de investigação (no caso, especificamente, os estudos

² Valerá aliás a pena mencionar que pouco mais de 50% do orçamento apresentado à FCT se destinava a pagar bolsas de investigação a jovens em início de carreira e que se dedicariam integralmente ao projecto, enquanto mestrandos e doutorandos nas áreas da literatura e da museologia.

³ A título de exemplo se refere o painel temático sobre Agustina, organizado para o Congresso “Ilhas e Continentes: (re)construções identitárias” que decorreu no Funchal em Setembro de 2013.

museológicos e os estudos literários, embora outras áreas de estudos tenham sido convocadas e concorram para o projecto do Museu) e de áreas temáticas é favorável à sustentabilidade dos patrimónios, é caminho para essa sustentabilidade. Arriscamos mesmo dizer que, em alguns casos, será única via para a atingir de forma cabal.

Com a distância que o tempo confere, e com a experiência de tantos outros projectos iniciados, e levados a cabo com êxito, sem necessidade do processo aviltante que é suportar críticas fútuas, superficiais, infundadas e pesporrentes, fica o ponto marcado e datado: o Museu Agustina Bessa-Luís foi uma boa ideia, recebeu contribuições sérias, deixou publicações significativas, marcou presença na *web*... e feneceu. A ideia original, porém, está viva e devidamente registada – e poderá ressurgir a qualquer momento, num outro contexto.

Bibliografia (por ordem cronológica)

- Lira, S. (2008), E se houvesse um Museu Agustina Bessa-Luís? - propostas para um programa museológico, *in* Ponce de Leão, I. (ed.) (2009), *Estudos Agustinianos*, Porto, UFP.
- Lira, S. e Ponce de Leão, I. (2009). Museu Agustina Bessa-Luís, *in* *Seminário de Investigação em Museologia de Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Porto, FLUP.
- Lira, S. (2010). Museums planning and programming: towards heritage sustainability. *in* *Heritage 2010*, Barcelos, Green Lines.
- Ponce de Leão, I. e Lira, S. (2010). The Agustina Bessa-Luís web museum: characters from Agustina. *in* *Heritage 2010*, Barcelos, Green Lines.
- Lira, S. e Ponce de Leão, I. (2011). Museu Agustina Bessa-Luís: Cores e Texturas. Comunicação apresentada ao *III Seminário Iberoamericano de investigação em museologia*, no prelo.
- Ponce de Leão, I. e Lira, S. (2011). A desconstrução do mito em Adivinhas de Pedro e Inês (uma abordagem museológica). Comunicação apresentada ao *Colóquio Internacional Mito e História*, no prelo.
- Ponce de Leão, I. e Lira, S. (2012). A literature museum on Agustina Bessa-Luís work. *in* *Diacrítica*, 25/3, Braga, UM, pp. 103-108.

Varia

Varia

As mãos, o coração, o mundo: O excesso e a intensidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade¹

The hands, the heart, the world: excess and intensity in the
poetry of Carlos Drummond de Andrade

Nuno Brito

State University of New York at Buffalo
nunodebr@buffalo.edu

Data de receção do artigo: 11/11/2021

Data de aceitação do artigo: 18/03/2022

Resumo

Neste artigo é estudada a forma como, na poesia de Drummond, se tece uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo. É feita uma análise sobre a forma como o conceito de excesso se manifesta na sua obra em relação com a figuração do *eu* e do *mundo*.

No final deste artigo é estudada ainda a ideia de “canto esponjoso” e a reflexividade em torno da poesia e da percepção. Numa primeira aproximação realiza-se um estudo do diálogo entre o poema “sentimento do mundo” de Carlos Drummond de Andrade e “Coração habitado” de Eugénio de Andrade.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade – Poesia – Modernismo – Excesso – Eugénio de Andrade.

Abstract

This article focuses on Carlos Drummond de Andrade’s poetry, specifically on how his poetic creates a net of connections between hands, heart, and world. This study analyses how the concept of excess is manifested throughout the different stages of his poetic creation in relation to self and world. In a first close reading, the poem “Sentimento do mundo” is studied in connection with the poem “Coração habitado” by Eugénio de Andrade. At the end of this article, we examine the idea of “Canto esponjoso” and its reflection on poetry and perception.

¹ Texto integrado na Tese de Doutoramento em Literaturas Portuguesas e Brasileiras da Universidade da Califórnia em Santa Barbara.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade – Poetry – Modernism – Excess – Eugénio de Andrade.

*Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo*

(Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento do Mundo*)

*Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.*

(Carlos Drummond de Andrade, *A bruxa*)

A poesia de Carlos Drummond de Andrade tece nuclearmente, e desde muito cedo, uma rede em torno do eixo: mãos, coração, mundo. Há um movimento de agarrar, de recolher, inerente à sua criação poética, um ato de fechar em concha, de aproximar dos olhos, de considerar e de contrair: a figura do ouriço, de reclinção e de adentramento é de vital importância aqui (uma outra vez). As mãos adquirem em Drummond diferentes centros significativos, (elas são grandes, elas não cabem em nenhum lugar, elas são um excesso, um próprio excesso do corpo, elas são dignas, elas são humanas, o instrumento divino de uma construção, a própria possibilidade do poema). O seu poder é contraditório, movido por um choque de forças contrastantes, como numa visão mais profunda, tudo na sua criação poética. Elas são desde logo uma extremidade em que o mundo se sente e apreende, em que a realidade se evidencia e constrói enquanto percepção. O seu lugar pode ser atrás das costas, nos bolsos, pensas junto às pernas, contraídas, encostadas à cabeça, a sua *atitude* física esboçará sempre uma atitude emocional e mental, concreta e reflexiva, um estar no mundo que se evidencia como transparente: as mãos e os olhos pouco podem fingir, não podem mentir ou esconder². As suas linhas e os seus gestos podem ser lidos e interpretados, manifestam invariavelmente um reflexo da própria interioridade, é importante salientar aqui que a origem da palavra “manifestação” provém do latim “manus”: pelas mãos o mundo se manifesta, mas também através delas ele se constrói e renova.

² No seu *Dictionary of Symbols*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1996: 154) reforçavam já uma ligação entre as mãos e o os olhos, de acordo com a psicanálise, a aparição das mãos em sonhos possui uma relação significativa com a dos olhos.

Em Drummond as mãos são o símbolo máximo de uma potência criadora, mas também paradoxalmente o reflexo de uma impotência, de um esvaziamento e de uma carência. Elas são símbolo do ato de criar e de uma responsabilidade humana diante do mundo. Comunicam o humano e o divino, possibilitam a linguagem escrita e a manifestação do poema. Para melhor entrar na sua expressividade na criação de Drummond é importante atentar ao poema “Coração Habitado” de Eugénio de Andrade.

Coração Habitado

Aqui estão as mãos.
São os mais belos sinais da terra.
Os anjos nascem aqui:
frescos, matinais, quase de orvalho,
de coração alegre e povoado.

Ponho nelas a minha boca,
respiro o sangue, o seu rumor branco,
aqueço-as por dentro, abandonadas
nas minhas, as pequenas mãos do mundo.

Alguns pensam que são as mãos de deus
— eu sei que são as mãos de um homem,
trémulas barcaças onde a água,
a tristeza e as quatro estações
penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.

(Andrade 2005: 73).

O advérbio de lugar com que o poema inicia intensifica a concretização espacial da imagem: “aqui estão as mãos”, a presença objetiva do primeiro verso contrasta com a caracterização mais idealizada do segundo: elas são “os mais belos sinais da terra”. O seu poder afirma-se do lado do sublime e de uma evidência que se aproxima da epifania. A ligação ao coração surge então no final da primeira estrofe, os anjos que nascem na terra, tem o coração alegre e povoado. O advérbio *aqui* volta uma vez mais a concretizar as imagens e a criar nitidez visual: as mãos, a terra e os anjos conectam-se a este

coração habitado; tornam-se por um lado elementos do corpo individual e, por outro, características impessoais que nos refletem como humanos: “nas minhas, as pequenas mãos do mundo.” O universal e individual condensam-se nesta imagem. O divino e o humano concretizam-se na figura das mãos, mas o relevo que Eugénio de Andrade nos dá é à sua condição humana e terrena. “Eu sei que são as mãos de um homem”, condição humana continuamente ressignificada: os anjos e a terra, o deus e os homens, criam um choque semântica que se tende a despolarizar e a concretizar na figura das mãos e do coração. Recodificar as suas condições é algo inerente ao pensamento deste poema. As mãos são um reflexo do mundo, a sua porosidade é reforçada por Eugénio de Andrade no final da terceira estrofe. Elas são o encontro com o impessoal: o primeiro homem, a primeira mulher, o reflexo de uma origem e de um fim. A intensidade destas figuras pensadas e percebidas pelos sentidos é reforçada com o verso final “e amanhece”, a noite, fica assim sugerida como o espaço de observação e reflexão em que o poema nasce. O poema conecta-se a um impulso que cria uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo criando um eixo dinâmico e simbólico de amplo poder referencial. E isto conecta-se ao núcleo da poesia de Drummond, a alguns dos seus lugares centrais. Atentemos ao poema “Sentimento do mundo”:

Sentimento do mundo

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,

humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microcopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

(Andrade 2004: 67).

Em “Sentimento do mundo” as mãos aparecem, tal como no poema de Eugénio de Andrade, logo no primeiro verso, mas a sua concretização espacial é marcada desde logo pela insuficiência que o advérbio “apenas” dita. A potência e o poder divino das mãos conectam-se diretamente a uma limitação, as mãos são insuficientes para abarcar a complexidade e a vastidão do mundo, cuja pulsação está do lado de um sentimento oceânico. Diante desta sensação de desmedido e de desequilíbrio, o sentimento de habitar e de plenitude é marcadamente diferente do de Eugénio. Há na poesia de Drummond uma tensão que não há no “coração habitado”, uma tensão que nasce sob o signo de uma carência. Diante do espetáculo do mundo o eu encontra-se só, mas a sua responsabilidade é para Drummond total, os seus ombros suportam o mundo, as suas mãos devem reconstruí-lo, organizar as suas formas, conferir uma ordem e um sentido através do processo da escrita, que é por si só um caminho de busca e de reconfiguração. Para Drummond o poema é uma libertação contra o excesso do mundo, contra a opressão e categorização que ele pode conter. O poema é na sua poesia um grito que reorganiza, que destrói para fazer reerguer. As mãos conectam-se diretamente a um sentimento de responsabilidade absoluta e total diante do mundo, ao aparecimento do poema. Caso elas não sejam dotadas dessa potencialidade, elas aparecem como algo a cortar, algo que deve ser ocultado. A automutilação das mãos aparece-nos assim na criação poética de Drummond como um reflexo dessa consciência, o resultado de um excesso do eu e do mundo. A sua figura condensa um choque, mas também uma transparência.

Para Drummond, o processo de escrita possibilita uma apreensão da realidade, ainda que esta apreensão seja tortuosa e complexa, o poema faz abanar uma estrutura e é, em si, um sentido: a sua poesia agarra-se invariavelmente a um refazer o mundo que tem forçosamente de o desequilibrar, a um estremecimento e abanão que se alia a um estado de espanto e perplexidade. Torna nítido o caos para dele extrair um sentido de unidade, mostra visível o excesso do mundo para nele encontrar uma raiz e um centro que sempre se reposiciona e expande. Afirma-se como um movimento em direção ao centro.

Diante de uma realidade exterior caótica, tão acentuada depois da primeira guerra mundial, suscetível a tantas tendências anti-expressivas e a faltas de comunicação Drummond afirmou a urgência do poema e a responsabilidade absoluta para com a linguagem, com a expressão sincera e autêntica, com o forjar da expressão adequada, com a palavra dotada da nossa gravidade e do nosso atrito, despida de toda a retórica e artificialidade. Este peso certo é visto por Drummond como um compromisso, um equilíbrio necessário, que exige e torna urgente a coexistência de todos os planos da realidade, as diferentes faces, estilos, modos de percepção e tipos de linguagem.

O equilíbrio só se torna possível numa dança balanceada de opostos, num continuo cruzamento de planos e centros perceptivos. A tentativa de uma ordem torna-se então um imperativo. É importante salientar o que nos diz Alcides Villaça em *Passos de Drummond* (2006):

O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, a errações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte (Villaça 2006: 14).

Há três figuras centrais nesta afirmação, a primeira delas é a caracterização de *tímido*, e aqui é importante um exercício de desconstrução, de regresso à raiz da palavra: “tímido” provém do latim *timidus* (circunspecto, hesitante, medroso). Características que nos apontam para um reclinar e para um gesto de retranca. Por sua vez, a origem do étimo “timidus”, derivou do verbo “timere”, (temer, recear). E aqui é importante repensar o tema do medo em Drummond, as suas manifestações e raízes, a omnipresença que ele tem como figura dominante na sua criação. O movimento de circunspecção e de

interioridade não aponta nunca em Drummond a um fechamento ou individualismo reflexivo, mas antes a um sentir bater o mundo em todas as suas pulsões e extensões no centro de uma circunferência, gesto de nivelamento e de gravidade que afirma também que o universo é todo centro, que todas as suas extremidades se sentem pulsar no centro e que todas as polaridades se equilibram no núcleo, a timidez afirma-se assim como um ato de sinceridade. Ter medo é uma parte natural dessa busca, um eixo necessário e urgente, que não deve ficar fora do canto: “Cantaremos o medo que esteriliza os abraços” / “o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos” (Andrade 2004: 73), ele está do lado de um impulso vital, que enquanto elemento criador é o motor de uma procura incessante, de uma construção que se quer contínua, uma condição inerente ao humano, que se alia a um ato de ultrapassagem de um carácter incompleto e de carência, uma pulsão que possibilita o movimento: “Faremos casas de medo, / duros tijolos de medo, / medrosos caules, repuxos, / ruas só de medo e calma”, “O medo, com sua física, tanto produz carcereiros, / edifícios, escritores, este poema: outras vidas” (Andrade 2004: 125). Ele é em si um motor de vida que permite a raiz e criação do poema. Ato circunspecto de sobrevivência e de impulso. De novo, sentir o batimento do mundo no seu centro, movimento omnipresente na poesia de Drummond que confere ao coração um eixo de grande poder sugestivo, expressivo e sensorial. Algo inseparável da concretização da própria ideia de mundo: impessoal, comunitário, universal.

Outro conceito chave na passagem de Alcides Villaça é o de intensidade. “O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, aberrações”. Na sua origem o termo latino *intensitas*, provém do verbo *intendere*, (estirar, esticar, tornar firme). A expressão referia-se literalmente a uma corda ou outro objeto dotado de alguma elasticidade que se podia esticar. Intensificar passou a ser por extensão metafórica agudizar, tornar tenso, mais expressivo, acentuado, excessivo. A intensidade na poesia de Drummond passa indissociavelmente pela ideia de excesso, pela *fome de inteireza*, pela plurissignificação. A *ordem ampla e verdadeira* que esta poesia projeta parte da busca de uma exatidão capaz de melhor agarrar o excesso na vida e na poesia, de mostrar a artificialidade de certos automatismos de comunicação, de afirmar uma raiz, mas também uma transgressão, um encontro e uma transparência entre vida e linguagem, entre o ser e a sua caracterização, entre o desejo e a sua

expressão. É no sujeito que se sente o excesso do mundo, que ele ganha uma forma, linguística, sensorial e visível, que ele pulsa e se expande, que se transmuta e reconstrói. A vitalidade desmedida do indivíduo é em Drummond a própria vitalidade do mundo, com o seu choque de pulsões e sentidos. É neste “eu” que o mundo irrompe como força excessiva, excesso que a linguagem poética procura expressar. É dessa procura, que é em si um processo cognitivo, que o poema nasce. O mundo pulsa e rebenta desde o interior do *eu* poético. Para dizer este excesso o discurso terá de ser forçosamente poliédrico, a voz, o estilo, o tipo de vocabulário, terão de ser plurais, a palavra terá de fazer coexistir dentro de si uma constelação de sentidos que possa expressar a intensidade e vitalidade do sujeito e do mundo, com todos os seus choques de forças contrastantes. Ou dito de outra forma, a corda terá de ser esticada continuamente, o limite terá de estar sempre presente, nítido, para ser transgredido. Um dos poemas que reflete mais fortemente esta relação é “Mundo grande” do livro *Sentimento do Mundo* (1940).

Mundo Grande

Tu sabes como é grande o mundo.
 Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
 Viste as diferentes cores dos homens,
 as diferentes dores dos homens,
 sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
 num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
 Escuta a água nos vidros,
 Tão calma. Não anuncia nada.
 Entretanto escorre nas mãos,
 Tão calma! Vai inundando tudo...
 Renascerão as cidades submersas?
 Os homens submersos – voltarão?
 Meu coração não sabe.
 Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
 Só agora descubro
 como é triste ignorar certas coisas.
 (Na solidão do indivíduo
 desaprendi a linguagem
 com que os homens se comunicam.)

Meus amigos foram às ilhas.
 Ilhas perdem o homem.
 Entretanto alguns se salvaram e

trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
- Ó vida futura! Nós te criaremos.

(Andrade 1978: 61).

O poema dialoga desde o início com o “Poema de Sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração” (Andrade 2004: 5), mas ao contrário do poema inaugural de *Alguma poesia* (1930), Drummond não estabelece aqui uma comparação de desigualdade. Entre o coração e o mundo estabelece-se neste poema uma correspondência simbólica e física, imposta por uma medida difícil de quantificar, “tu sabes como o mundo é grande”. A pulsação do mundo torna-se visível a partir do segundo verso, para, a partir dele se construir uma ideia de diversidade: “as diferentes cores dos homens, as diferentes dores dos homens”, imagens que tecem uma rede em torno da multiplicidade e da amplitude de um mundo complexo e diverso pautado por uma mutabilidade contínua, que sendo também, a mesma que o sujeito sente, manifesta-se como excessiva, “sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso / num só peito de homem... sem que ele estale”. A poderosa diversidade do mundo pulsa no interior do sujeito, mas a sua vitalidade exige uma saída, uma brecha. É importante atentar como Drummond ressignifica neste poema o *topos* do coração, reforçando a imagem da sua forma física que se expande, (não numa imagem etérica, mas na própria forma que explode). A *enargeia* e vitalidade desta imagem constitui-se, em si, como uma imagem excessiva, inusitada e inesperada: a este mundo que cresce e se expande corresponde uma expansão do sujeito. Eu e mundo estão em expansão, “entre o amor e o fogo / entre a vida e o fogo”.

Etimologicamente a palavra excesso provém do latim: *excedere*, de: ex-, “fora”, e *cedere*, “sair”, significando originalmente ir além da conta, extravasar, ultrapassar um limite. A força vital do mundo transborda, não podendo mais ser contida no interior do sujeito. É importante salientar aquilo que Ricardo Vasconcelos observou para o caso da poesia de Luís Miguel Nava, estamos também, na criação poética de Drummond numa poesia do prefixo ex. De excesso, de

explosão, de expansão. Excesso que se agudiza no interior do Eu pautando um gesto de irrupção, de saída violenta, de quebra das estruturas e formas da individualidade, gesto de intensidade que se assemelha a esse mesmo esticar contínuo de uma corda, sempre pronta a rebentar. Exercício controlado de autossuperação pela qual eu e mundo se expandem.

A complexidade deste poema e da relação eu-mundo na sua criação poética é sintomática de uma tensão contínua, da consciência de um abismo da individualidade que está sempre perto da fratura, numa zona de transgressão, que é indissociável do próprio ato e espetáculo de viver. Para Drummond o eu está sempre ciente dessa brecha na individualidade, dessa possibilidade de um estado de abertura, que é em si um encontro com o unitário. Toda a sua positividade nasce de uma negatividade presente, toda a sua vida se afirma também através da imagem da morte. O eu encontra-se sempre num exercício de expansão, de englobamento, que é um sair de si próprio, fraturante e corrosivo, (tomando emprestado um conceito de Luís Costa Lima). A poesia de Drummond abre portas amplas para a diversidade do mundo, para a complexidade do homem, para o poder ilimitado e permanentemente expansivo da linguagem, mostrando-nos um caminho plural em que a pedra, a negação e o questionamento são parte integrante da criação. Exercício limite, de expansão e retração, fluxo e refluxo, explosão e implosão, que abana as estruturas a partir de um movimento que vem de dentro, que poderia afirmar como Álvaro de Campos: “E os meus versos são eu não poder estoirar de viver” (Campos 2014: 113). Um movimento de rebentação, interior e exterior, face ao espetáculo de estar vivo, que afirma cada poema como uma cosmificação, em que *eu* e *mundo* se tornam imperativos, como em “Canto Esponjoso”, “Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo” (Andrade 1978: 159). Tomando como ponto de partida as palavras de Luís Miguel Nava, de que nos fala, do poema de uma forma geral, na poesia de Drummond essa cosmificação torna-se plenamente evidente, como lugar de equilíbrio de forças contrastantes que a linguagem procura expressar.

Todo o acto poético é uma cosmificação. Cosmificação que se opera a partir do caos a que dá lugar a destruição da língua. Não por acaso o acto poético se chama de criação e a etimologia aproxima a poesia do fazer. Cada vez que se serve do verbo para criar, nesse mesmo acto recriando o próprio verbo, o homem não só confere um sentido ao aleatório como o que dessa maneira cria detém um estatuto

ontologicamente superior ao do que lhe subjaz: a língua. Daí que nas origens da poesia esteja a necessidade de comunicar com os deuses, deles se instituindo como a mais próxima linguagem (Nava 2004: 17).

Cosmificação do poema, da linguagem e das suas tessituras, mas também do corpo, do sujeito poético, das suas experiências sensíveis e da sua memória; tudo em Drummond é alvo de uma cosmificação; a palavra mundo serve também esse mesmo propósito, afirmando-se, tal como observou José Miguel Wiznik, uma obsessão altamente reiterada na sua poesia:

Se pinçarmos alguns exemplos, entre muitos, veremos que [a palavra mundo] compõe entre si uma espécie de litania latente, convulsiva, insistente, quase um cacoete poético. Na poesia de Drummond, *mundo* é uma entidade que comparece nas mais diversas e desniveladas situações – quando o sujeito escreve num domingo solitário, quando descreve a primeira experiência sexual, quando especula sobre o céu e a terra, quando vislumbra a luz indecisa de um farol, perdida na noite, quando está isolado, quando se sente abraçando a humanidade, quando é ultrapassado pelos acontecimentos e quando os abarca em si mesmos” (Wiznik 2018: 174).

Ela é em si a palavra que nomeia a inteireza de uma experiência comunitária, o contacto com a vida maior que nós. O mundo de Drummond figura-se através de uma multiplicidade de formas que se constroem e reconstroem de acordo com a visão interna, reflexiva e revitalizadora. Atentemos a algumas destas figuras:

“Os ombros suportam o mundo” (Os ombros suportam o mundo)

“o mundo parou de repente” (Poema que aconteceu)

“inabitável, o mundo é cada vez mais habitado” (O sobrevivente)

“A rede virou / o mundo afundou” (Iniciação amorosa)

“É preciso ter mãos pálidas e anunciar o FIM DO MUNDO” (Poema da necessidade)

“e só uma estrela / guardará o reflexo / do mundo esvaído” (Canção de berço)

“Por que fiz o mundo? Deus se pergunta / e se responde: Não sei” (Tristeza no céu)

“Vem farol tímido / dizer-nos que o mundo / de fato é restrito, / cabe num olhar” (Rua do olhar)

“O mundo te chama / Carlos! Não respondes? (Carrego comigo)

“Irredutível ao canto, / superior à poesia, / rola, mundo, rola, mundo” (Rola mundo)

“Estou solto no mundo largo” (Idade madura)

“meus olhos são pequenos para ver / o mundo que se esvai em sujo e sangue (Visão 1944)

“neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido” (Canto ao homem do povo Charlie Chaplin)

“Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti” (Legado)

“Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo” (Canto esponjoso)

Regressemos a estes últimos versos, pertencentes ao poema “Canto Esponjoso”, incluído no livro *Novos poemas* (1948):

Canto Esponjoso

Bela
esta manhã sem carência de mito,
E mel sorvido sem blasfêmia.

Bela
esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção,
sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar, que me engole.
Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz
azul completa
sobre formas constituídas.

Bela
a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.
Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.
(Andrade 1978: 159).

Há um sentimento de estesia que irradia de todo o poema, que passa por uma sugestão de completude, por um estado de abertura face à totalidade; o adjetivo *bela*, para caracterizar a manhã e a passagem do corpo é repetido três vezes, no início da primeira, da segunda e da quarta estrofe, conferindo um ritmo que dá maior expressividade à sensação de plenitude que conclui o poema, este é um sujeito poético

repleto, de coração cheio, com uma vontade de cantar absoluta. A manhã é descrita como bela pela sua simplicidade e concordância com o espaço e o tempo, ou doutra forma, pela sua humildade, que é a humildade de quem nela entra: ela é bela porque está desprovida de mito, porque está despida de um lado que não ela própria, pela sua naturalidade expressiva com que o sujeito poético se identifica, porque o seu corpo, a passagem do seu corpo (pela praia, pela vida) se funde no corpo geral do mundo. A diluição que esta imagem apresenta sugere a própria diluição das formas, que Georges Bataille aponta para a principal característica do erotismo. Estamos diante desta imagem perante um erotismo que conecta as ideias de uma união física, mas também sagrada, o corpo do eu e o corpo do mundo dissolvem-se, sugerindo um efeito líquido e fluído, de aderências e porosidades, o título fornece para esta leitura uma pista precisa: a expressão “canto esponjoso” adquire tal como o “canto torto” do poema “Segredo” uma leitura polissémica, o canto esponjoso sugere sinestesticamente, e num primeiro plano, as aderências dos pés à areia molhada, a absorvência das esponjas e do interior dos moluscos, mas o canto aqui, fala-nos também do poema como canto. Para além de um canto do aqui e do agora, que exalta um momento de comunhão entre eu e o mundo, o poema sugere também uma reflexão metapoética que nos fala de uma poesia porosa, que absorve o exterior como uma esponja, que a tudo adere, que por tudo se interessa e que tudo canta, aumentado as suas dimensões e o seu peso, através de um canto que absorve o mundo, por todos os poros, para dele se tornar indissociável, corpo a corpo, de uma presença total, erotizada e dinâmica, num exercício de aderências que é um exercício dinâmico de expansão. A vontade de cantar de que nos fala o penúltimo verso é assim totalizante: não querendo deixar nada fora desse canto, ou nada a um canto, a poesia de Drummond procura a criação *da pura imagem* abrangendo todos os contrastes:

Pensar, ele o provou, abrange todos os contrastes,
como blocos de vida que é preciso polir e facetar
para a criação de pura imagem:
o ser restituído a si mesmo.
Contingência em busca de transcendência.
(Andrade 2004: 1306).

Conferindo ênfase a tudo aquilo que poderia parecer a uma primeira leitura desimportante, fútil, homogéneo ou superficial, a poética de Drummond opera num nível de absorção da realidade, no eixo extremidades – centro / mãos -coração, através do qual o mundo

e o sujeito se autosuperam e rompem com estruturas definidas e limitadas. A absorção e a porosidade deste canto esponjoso aparecem realçadas no poema “Idade madura”. Atentemos à seguinte estrofe:

Estou solto no mundo largo.
 Lúcido cavalo
 com substância de anjo
 circula através de mim.
 Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
 Absorvo epopéia e carne,
 bebo tudo,
 desfaço tudo,
 torno a criar, a esquecer-me:
 Durmo agora, recomeço ontem.

(Andrade 2012: 56).

As sensações de velocidade imperam nesta passagem, vinculando-se não tanto a uma velocidade exterior, mas a uma velocidade interior, do pensamento, é importante pensar aqui no *topos* do cavalo para exprimir esta mesma velocidade que se alia a estados de criatividade e intuição, a imagem tem uma longa tradição na criação poética universal. Mas este cavalo é descrito como lúcido, “com substância de anjo”, circulando através do próprio corpo do sujeito poético que está solto no mundo. Se o eu está solto no mundo, o mundo irrompe paradoxalmente dentro dele, o cavalo circula no seu interior, num exercício de cosmificação do corpo que se descreve como absorvente, fluido, sem limites definidos, o poema desequilibra as noções de interior e exterior, propondo um sujeito ilimitado, que não deixa nunca de se afirmar como um corpo físico, poroso; percorrido por diferentes forças, o eu é “varado pela noite”, atravessa os lagos frios. O termo *varado* tanto expressa a ideia de algo que é atravessado como o ato de estar estupefacto ou de fazer ou sentir algo intensamente (varado de fome, varado de sede). Esta transposição dos limites do eu é intensa, se o mundo irrompe e se expande a partir do interior, ele também o atravessa e é absorvido continuamente, num ato intenso: “absorvo epopeia e carne, / bebo tudo, / desfaço tudo,”. Os verbos absorver, beber e desfazer remetem-nos para o líquido e para o tornar líquido; num estado de diluição o mundo passa a aderir-se esponjosamente à interioridade expansiva do eu poético. A criação é inseparável dessa mesma absorção, ela só se manifesta nessa expansão dos limites, nesse estado dinâmico de metamorfose. O mundo afirma-se assim pela sua continua mutabilidade, pela sua continua

revitalização indissociável de uma experiência interna: *Bebo / desfaço / torno a criar*. Corpo desejanter, absolutizado, poroso, aberto, que podia afirmar como a poeta argentina Leonor Silvestri, “A minha pele não é um limite, é um começo” (Silvestri 2009: 18), ou como Ana Luísa Amaral:

O corpo não tem limites. Somos nós que a ele os impomos. Imaginamos que há no corpo linhas que o delimitam, mas, de facto, tal como tudo que existe no universo, o corpo é tangente a tudo e não existe num vácuo. As linhas do meu corpo são linhas imaginárias, porque o meu corpo se funde com o ar, invisível somente, mas matéria, assim como o meu corpo. Como o corpo do outro, ao meu lado. Assim poderão sempre os corpos tocar-se. No corpo paralelo ao biológico, inscreve-se a cultura e as suas formas simbólicas, ou seja, a arte e a poesia (Amaral 2017: 34).

Atentemos agora no poema completo, “Idade Madura”:

Idade Madura

As lições da infância
desaprendidas na idade madura.
Já não quero palavras, nem delas careço.
Tenho todos os elementos
Ao alcance do braço.
Todas as frutas
e consentimentos.
Nenhum desejo débil.
Nem mesmo sinto falta
do que me completa e é quase sempre melancólico.
Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
Absorvo epopéia e carne,
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me:
Durmo agora, recomeço ontem.

De longe, vieram chamar-me.
Havia fogo na mata.
Nada pude fazer,
nem tinha vontade.
Toda a água que possuía

irrigava jardins particulares
 De atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.
 Nisso, vieram os pássaros,
 rubros sufocados, sem canto,
 e pousaram a esmo.
 Todos se transformaram em pedra.
 Já não sinto piedade.

Antes de mim outros poetas,
 depois de mim outros e outros
 estão cantando a morte e a prisão.
 Moças fatigadas se entregam, soldados se matam
 No centro da cidade vencida.
 Resisto e penso
 numa terra enfim despojada de plantas inúteis,
 num país extraordinariamente, nu e terno,
 qualquer coisa de melodioso,
 não obstante mudo,
 além dos desertos onde passam tropas, dos morros
 onde alguém colocou bandeiras com enigmas,
 e resolvo embriagar-me.

Já não dirão que estou resignado
 e perdi os melhores dias.
 Dentro de mim, bem no fundo,
 Há reservas colossais de tempo,
 Futuro, pós-futuro, pretérito,
 Há domingos, regatas, procissões,
 Há mitos proletários, condutos subterrâneos,
 Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.

Ninguém me fará calar, gritarei sempre
 que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,
 negociarei em voz baixa com os conspiradores,
 transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,
 serei, no circo, o palhaço,
 serei, médico, faca de pão, remédio, toalha,
 serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,
 serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as
 excepcionais:
 tudo depende da hora
 e de certa inclinação feérica,
 viva em mim qual um inseto.

Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade
com sua maré de ciências afinal superadas.
Posso desprezar ou querer os institutos, as lendas,
descobri na pele certos sinais que aos vinte anos não via.
Eles dizem o caminho,
embora também se acovardem
em face a tanta claridade roubada ao tempo.
Mas eu sigo, cada vez menos solitário,
em ruas extremamente dispersas,
transito no canto homem ou da máquina que roda,
aborreço-me de tanta riqueza, jogo-a toda por um número de casa,
e ganho.

(Andrade 2004: 190-192).

Os primeiros versos são tecidos com referências pessoais, mas à medida que o poema avança o eu vai se tornando cada vez mais absorvente coletivo, impessoal: “Antes de mim outros poetas, / depois de mim outros e outros / estão cantando a morte e a prisão”. O movimento do eu para o outro é dado também do presente para o passado e para o futuro, o eu afirma-se como aquele que condensa em si todos os tempos e subjetividades, no seu centro, há um núcleo que só é atingindo numa experiência vertical, “dentro de mim, bem no fundo, / Há reservas colossais de tempo, / Futuro, pós-futuro, pretérito, / Há domingos, regatas, procissões, / Há mitos proletários, condutos subterrâneos, / Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.” A realidade subjetiva e objetiva concretiza-se e adensa-se num interior profundo. O mundo figura-se assim, mesmo que nos seus elementos mais subjetivos como extremamente físico e concreto, ele é um mundo mineral, que relembra a própria experiência de Itabira e do chão pedregoso de Minas. Para esse mundo íntimo e mineral ser descoberto ele tem de ser escavado, sugerindo assim o ato de ir ao fundo, de mineração que David Arrigucci e Luis Miguel Wiznak tão profundamente observaram na sua poesia. A mineração do outro é também a mineração do eu, num ato de procura, de ir ao fundo, de conhecimento que é, em si, um reconhecimento, essa condição de verticalidade, de escavar, é essencial para perceber os principais elementos da sua poesia. O ouro e o outro encontram-se em zonas profundas, o encontro com o outro dá-se no interior (profundo) do próprio ser, o impessoal e o comunitário pulsam e gravitam desde dentro: Penetrar no outro, na terra, no ser, em si próprio, mas também penetrar na linguagem, como em “Procura da poesia” “penetrar

surdamente nas palavras”, gesto que aponta uma mineração persistente, um ofício de paciência, um trabalho artesanal com a linguagem, de escavação, de procurar atingir a sua raiz. Em favor desta profundidade o eu de Drummond mostra-nos um mundo mais interessante, complexo e poroso.

Se a linha reta é a distância mais curta entre dois pontos, o *canto torto* permite a lentidão e o aprofundamento, a ressonância e a reflexão mais nítida, da mesma forma que um *canto esponjoso* permite a incorporação de uma realidade mais ampla, que não deixa de fora a impureza, que repensa conceitos como inutilidade ou mínimo, que se interessa e comove (com os ninhos, com uma coleção de cacos, com uma flor ou um retrato), que se move conjuntamente com o mundo, que cresce com ele, que afirma ser tudo, não poder ser - e não poder querer ser - menos que tudo. Choque, rasgão e estremecimento que lembra certa relação interior-exterior de Álvaro de Campos. Certo crescer com o mundo, feito de rasgões desnivelamentos e dobras, mas um crescer junto, concreto, corpo a corpo, que evidencia as diferenças, as transmutações, as dobras. Que, lembrando Ovídeo, nos afirma que tudo é já outra coisa, como sobre o poeta latino nos diz Italo Calvino:

I have already mentioned Ovid's *Metamorphoses*, another encyclopedic poem (written fifty years after Lucretius'), which has its starting point not in physical reality but in the fables of mythology. For Ovid, too, everything can be transformed into something else, and knowledge of the world means dissolving the solidity of the world. And also for him there is an essential parity between everything that exists, as opposed to any sort of hierarchy of powers or values (Calvino 1993: 9).

É esse mesmo gesto de dissolução que nos interessa aqui, como uma potência que abre caminhos na poesia de Drummond. Escrever é, na sua criação, um processo de conhecimento, crescimento e aprendizagem que dissolve a solidez do mundo. No seu conjunto de ensaios *A Consciência das palavras* (1979), Elias Canetti dizia-nos que o poeta é o guardião de uma metamorfose (Canetti 1979: 241). Partindo destas palavras, podemos afirmar, de uma leitura de Drummond, que o poeta é aquele que a observa, e realça, que ao lhe dar ênfase confere-lhe uma forma de vida, um ângulo, aquele que vê em tudo uma mudança, em detrimento de uma condição, aquele que nos mostra um fundo (tortuosamente, espantosamente, esponjosamente) plural.

Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2017): *Arder a palavra e outros incêndios*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Andrade, Eugénio de (2000): *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- Andrade, Carlos Drummond de (1978): *Reunião: 10 livros de poesia, introdução de António Houaiss*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- Andrade, Carlos Drummond (2004): *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Bataille, Georges (2008): *El Erotismo*, México, Tusquets.
- Campos, Álvaro de (2014): *Obra completa*, Lisboa, Tinta da China.
- Calvino, Italo (1993): *Six memos for the next millenium: The Charles Eliot Norton Lectures 1985-1986*, New York, Vintage Books.
- Canetti, Elias (1979): *The conscience of words*, New York, The Seabury Press.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1996): *Dictionary of Symbols*, London - New York, Penguin Books.
- Lima, Luiz Costa (1995): *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- Nava, Luís Miguel (2004): *Ensaaios reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Silvestri, Leonor (2009): *El don de creer*, Buenos Aires, Germinal.
- Villaça, Alcides (2006): *Passos de Drummond*, São Paulo, Cosac Naify.
- Vasconcelos, Ricardo (2009): *Campo de relâmpagos: leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Wiznik, José Miguel (2018): *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, São Paulo, Companhia das Letras.

Figurações da Ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade

Figurations of the Island in Natália Correia's poetry:
from the expression of Azoreanity to the search of universality

Rui Tavares de Faria

Universidade dos Açores / CECH – Universidade de Coimbra

rui.mv.faria@uac.pt

Data de receção: 21/03/2022

Data de aceitação: 18/04/2022

Resumo

Entre os vários motivos poéticos que percorrem a obra de Natália Correia, a Ilha e as suas figurações tomam-se por um *tópos* de destaque. Imbuída de um sentimento particular de quem teve a Ilha por berço, Natália assume-se, por um lado, “menina insular”, atribuindo à Ilha o papel matricial de sua formadora endógena, mas demarca-se, por outro, daquele espaço de pertença e identidade para entoar um hino universal de promoção da Ilha, enquanto lugar de refúgio a que só ela, a poetisa, acede pela rememoração, pelo sonho e pela saudade. É através de uma expressão literária particular, resultado de uma açorianidade intrínseca, e de uma linguagem poética da qual sobressaem os ecos da universalidade que Natália Correia (re)configura a Ilha como um espaço múltiplo, possível (apenas) no universo da (sua) Poesia.

Palavras-chave: Ilha – poesia – açorianidade – universalidade – Natália Correia.

Abstract

Among the various poetic motifs that run through Natália Correia's poetry, the Island and its figurations stand out as an important theme. Imbued with a particular feeling of those who had the Island as their birthplace, Natália assumes herself, on the one hand, as an “insular girl”, attributing to the Island the matrix role of her endogenous trainer, but, on the other hand, she demarcates herself from that space of belonging and identity to sing a universal hymn for the promotion of the Island, as a place of refuge to which only she, as a poet, accesses

through remembrance, dreams and nostalgia. It is through a particular literary expression, the result of an intrinsic and psychological Azorean nature, and a poetic language from which the echoes of universality stand out that Natália Correia (re)configures the Island as a multiple space, possible (only) in the universe of (her) Poetry.

Keywords: Island – poetry – Azorean nature – universality – Natália Correia

1. Introdução

As figurações que a Ilha adquire, enquanto motivo poético na obra de Natália Correia, resultam da expressão de uma individualidade literária que assenta em dois eixos determinantes: a açorianidade e a universalidade. Assim, a leitura da poesia de Natália impõe, desde logo, uma reflexão sobre estes dois conceitos para daí se recolher os elementos e as linhas de análise que dão à Ilha feições diferentes, mas que não deixam de estar interligadas como decorrentes umas das outras.

Quando configurada como espaço de pertença e identidade, a Ilha assume-se *fons et origo* da essência do sujeito poético; é o berço basáltico e vulcânico que o embala desde o nascimento. Mas a visão comum de que a Ilha confina, isola e aprisiona não é uma condicionante para a atuação do poeta. E aí a ínsula converte-se em ponto de partida – ou porto de despedida – e, em concomitância, a expressão poética da açorianidade, garantida pela voz de Natália, procura outros e novos palcos. E regressar à Ilha? Para o “eu” lírico, este *nostos* opera-se *a priori* pela rememoração e pelo sonho, o que estimula não só a universalização de um sentimento tão próprio como a saudade, mas desencadeia, ao mesmo tempo, um processo de metamorfose da realidade insular precívil. A Ilha reconfigura-se, enfim, no reino onírico que a poesia permite.

Para dar conta das figurações que a Ilha ganha na obra poética de Natália Correia selecionou-se um *corpus* de textos que, publicados em diferentes épocas, refletem o impacto e atestam o valor da insularidade como condição necessária à expressão literária da autora. São, aliás, as suas palavras que determinam a visão individual sobre a influência que a Ilha tem na criação poética:

Na fossa dos mais acreditados dicionários, a ilha está rodeada de mar por todos os lados. Mas não vos digo nada de novo dizendo que o dicionarista é o homem graduado pelo terror da língua absoluta,

esse silêncio que o poeta ouve por um prodígio de acústica vascular. Basta cerrar os olhos e fixá-los na constelação das turmalinas mais rápidas do sangue para saber que a ilha é a mãe que se fecha na sua insânia de morte a percorrer impudicamente as nossas artérias (Correia 1993a: 422).

É esta relação de interpenetração, uma espécie de osmose, que a poetisa estabelece com a Ilha; dela depende a sua própria vida: a real e a poética.

2. Açorianidade e universalidade: polos da expressão poética

A interdependência, a que muitos chamam de ligação umbilical, por traduzir precisamente os laços que unem o filho à mãe que o gerou, é um traço idiossincrático que reflete o sentimento ou modo de ser e de agir cunhado por Vitorino Nemésio de açorianidade, e que deve ser entendido como a “dimensão psicológica” (Rosa & Trigo 1987:188) de um conceito mais abrangente: a insularidade. Na verdade, segundo a proposta de Almeida Pavão (1988: 42-43), a expressão de uma açorianidade literária é determinada por três extratos de idiossincrasias: um de formação endógena, outro que integra os “insularizados” ou “ilhanizados” e, por último, aquele que diz respeito à percepção dos “estranhos” sobre as ilhas açorianas.

Ora, Natália Correia evidencia, à partida, uma expressão poética reveladora de uma açorianidade que decorre da endogenia, porque nasceu, cresceu e viveu na ilha de S. Miguel até um dado momento da sua existência, tendo de lá partido já pré-adolescente. A formação que naturalmente recebe até essa altura condiciona o seu *modus cogitandi operandique*, o que deixa marcas indeléveis na sua obra poética. E como se manifesta o traço de açorianidade ao nível estético? Em *Corsário das Ilhas*, Nemésio alude às particularidades do “ser-se ilhéu”, e aí reconhece e determina aquilo que é próprio desta condição:

Em primeiro lugar o apego à terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; - e logo o sentimento duma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar... Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os atos de todo o ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quasi religiosa de convívio com que não teve a fortuna de nascer, como o *logos*, na água (1983: 33).

Se nesta definição Nemésio apresenta o indivíduo insular como detentor de uma herança sentimental que o demarca daqueles que não têm a ilha por berço ou por lar, é também neste conceito que se insurge

a expressão psicológica da açorianidade como “uma espécie de embriaguez” que impregna a alma e impulsiona os atos do ilhéu até ao ponto de lhe estruturar o espírito e, por conseguinte, determinar a sua atuação. Esta dimensão psicológica da insularidade está presente, portanto, num conjunto significativo de poemas de Natália Correia, porque a poetisa atribui à Ilha o estatuto de espaço de pertença pelo nascimento, o que lhe confere a função determinante de forjar a sua identidade poética.

Mas Natália não se deixa absorver totalmente pela “embriaguez do isolamento” que advém da insularidade e a Ilha, que não perde o *status* de berço de origem, torna-se no ponto de partida para a universalidade, promovendo, pela expressão poética, a instituição da identidade açoriana. Como se operacionaliza? Embora proferidas num contexto de ordem político-social, as palavras de Lacerda dão a resposta:

o discurso da açorianidade traduz-se num processo contínuo de apropriação, difusão e circulação de símbolos, ideais e emblemas capazes de fazer operar centenas de organizações em torno de uma “comunidade de sentimentos” que tem os Açores como raiz e centro simbólico (2003: 60).

E nos Açores está a Ilha, que adquire em todo este processo uma dimensão universal, perdendo, por conseguinte, o traço de fechamento que a sua natureza inevitavelmente comporta. Assim, reconfigurada como espaço de partida na poesia de Natália, a Ilha redimensiona-se e passa a integrar o domínio onírico, onde o sentimento da saudade ganha uma feição única e dependente da expressão da própria açorianidade.

Da *Enciclopédia Açoriana*, projeto digital da Direção Regional da Cultura dos Açores, cita-se a passagem que, de forma clara e objetiva, explicita o conceito que caracteriza a produção literária dos que nasceram ou habitaram as ilhas açorianas:

A açorianidade não deve ser, com efeito, só entendida como um conceito subjetivo para glosa de filósofos ou artistas - como pensam alguns espíritos mais «positivistas» -, mas como um fundamento da identidade açoriana e suas formas de expressão e, portanto, como fundamento de uma estrutura de poder político que lute pela autonomia. [...] A açorianidade é, assim, uma experiência global e

abrangente, que irrompe no quotidiano da vivência coletiva e individual e se projeta nas artes e na literatura.¹

3. Figurações poéticas da Ilha

3.1. A Ilha: pertença e identidade

É o apego à Ilha, conforme estimulado pela dimensão psicológica da insularidade, que Natália canta em três poemas publicados em alturas diferentes da sua vida. É, por oposição, um sentimento de não-pertença à terra onde se encontra que determina a expressão de um laço de pertença do “eu” poético à Ilha. No poema VIII da obra *Cântico do País Emerso*, datada de 1961, a poetisa confirma perentoriamente a sua origem insular na primeira estrofe, negando identificar-se com um outro espaço que não o da sua Ilha:

VIII
 Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos
 Minha mãe era ninfa meu pai chuva de lava
 Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos
 Sou de mim mesma pomba húmida e brava.²

(Correia 1993a: 282).

A recusa de ser de um lugar que corresponde àquele em que está leva o sujeito poético a esclarecer a sua génese e criação. As metamorfoses desencadeiam-se desde o primeiro verso, a partir do momento em que Natália dota a Ilha de “peitos oceânicos” e atribui a sua filiação a uma “ninfa” e a um vulcão (“pai de chuva de lava”). É por isso que a poetisa se define como “mestiça de onda e de enxofres vulcânicos”, como se fosse ela própria uma ilha reconfigurada à nascença. Não uma ínsula qualquer, mas uma onde as fumarolas dos vulcões adormecidos exalam o cheiro a enxofre que, proveniente do calor da terra, alimenta o ar por onde Natália, “pomba húmida e brava”, esvoaça “rápida”, “solta”, “talvez nuvem”.

A poetisa não é “das praias da tristeza / Do insone jardim dos glaciares”, a sua “pátria não é esta / Bússola quebrada dos impulsos”, mas sim a Ilha em que, conforme explicita o poema “Autogénese”, publicado em 1966 no capítulo “Diário de Cynthia” da obra *O Vinho e a Lira*,

¹ <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=566> [consultado em 20-03-2022].

² Todos os textos de Natália Correia são citados a partir da coletânea poética intitulada *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I e II*.

Nascitura estava
sem faca nos dentes
cómoda e impura
de não ter vontade
de bater nas gentes.

(Correia 1993a: 319).

É aí – na Ilha – que o sujeito lírico se desliga dos “impulsos” que comprometem a tranquilidade e a harmonia que encontra no seu espaço de pertença e identidade. Se no poema VIII do Cântico do País Emerso a poetisa se toma por uma “pomba”, reconhecidamente o símbolo da paz, em “Autogénese” ela nasce “sem faca nos dentes” e não tem vontade “de bater nas gentes”. Parece que a Ilha é, para Natália, um *locus pacis*, onde a agressão e/ou a violência não coabitam com quem lá nasce e vive.

Mas a amenidade que caracteriza todo este espaço de origem não determina ou afrouxa o carácter da “nascitura”, que afirma, mais adiante,

Nasce-se em setúbal
nasce-se em pequim
eu sou dos açores
(relativamente
naquilo que tenho
de basalto e flores).

(Correia 1993a: 319)

Ou seja, nascer na Ilha e assumir-se como parte integrante da sua essência implica incorporar, no lugar “da tristeza / Do insone jardim dos glaciares”, a frieza e o negrume do “basalto”, por um lado, e a vivacidade colorida das “flores”, por outro. É este misto de pedra e flora que sobressai do “Retrato talvez saudoso de menina insular”, que Natália havia já anunciado na “Biografia” que integra a coletânea *Poemas*, publicada em 1955:

Tinha o tamanho da praia
o corpo que era de areia.
E mais que corpo era indício
do mar que o continuava.
Destino de água salgado
princiado na veia.

E quando as mãos se estenderam

a todo o seu comprimento
e quando os olhos desceram
a toda a sua fundura
teve o sinal que anuncia
o sonho da criatura.

Largou o sonho no barco
que dos seus dedos partiam
que dos seus dedos paisagens
países antecediam.

E quando o corpo se ergueu
voltado para o desengano
só ficou tranquilidade
na linha daquele além
guardada na claridade
do coração que a retém.

(Correia 1993a: 57).

A ligação que o “eu” poético estabelece com a Ilha é uma espécie de osmose: “o corpo que era de areia” – o da poetisa? da ilha? – estende-se até ao mar, elemento que lhe permite a desagregação e, ato contínuo, a universalidade. É chegado o tempo da partida, erguendo-se o corpo “voltado para o desengano”.

3.2. A Ilha: ponto de partida

O laço de pertença que une Natália à Ilha é naturalmente emocional e psicológico, porque a partida se efetiva na realidade, despertando um sentimento de perda material. Mas a poesia permite recuperar a Ilha como se fosse “um objeto imaculado pela distância, a nata de uma criança infinitamente chamada pelas ondas a esvaziar-se pela boca cantante com que assombamos as vírgulas adultas dos lugares que habitamos.” (Correia 1993a: 422) Assim se pontua o momento da partida numa “Manhã Cinzenta”, porque se impõe a mudança exigida pela fase adulta da vida:

MANHÃ CINZENTA
À partida de S. Miguel

Ai madrugada pálida e sombria
em que deixei a terra de meus pais...
e aquele adeus que a voz do mar trazia
dum lenço branco, a acenar no cais...

O meu veleiro – era de espuma fria –
 levava-o o fervor dos vendavais.
 À passagem gritavam-me: onde vais?
 Mas só o meu veleiro respondia.

Cruzei o mar em direções diferentes.
 Por quantas terras fui, por quantas gentes,
 nesta longa viagem que não finda.

Só uma estrada resta – mais nenhuma:
 na Ilha que o passado envolve em bruma,
 um lenço branco que me acena ainda...

(Correia 1993a: 11).

A despedida reveste-se da tristeza que é normal sentir-se quando se deixa a “Ilha que o passado envolve em bruma.” É da terra dos seus pais – “ninfa e pai chuva de lava” – que o sujeito poético parte para cruzar “o mar em direções diferentes”, como se doravante a ínsula se afastasse da vida da poetisa. Este afastamento, porém, é materializado no momento da partida, uma vez que a poesia permite a Natália apenas uma “longa viagem que não finda, / só uma estrada resta – mais nenhuma”: a lembrança do adeus acenado por um lenço branco.

Por isso é que, no III dos “7 Poemas da Morte e da Sobrevivência”, Natália esclarece que o retorno à Ilha não deve fazer-se de um qualquer modo, há que revestir o colorido da flor para imprimir outra tonalidade à palidez da despedida naquela “Manhã Cinzenta”. Se um lenço branco acenou à sua partida, que a florescência em cor a saúde aquando do regresso:

Não regressarei à terra
 como uma folha que cai.
 Condição de ser a hera
 que no meu tronco se enlaça
 sou a nascente da água
 que me leva quando passa.

Não sou poeira que o vento
 arrasta até encontrar
 a florescência da flor.
 Origem morte existência
 sou a própria florescência
 incontinente na flor.

(Correia 1993a: 117).

Mas o regresso não se faz tão cedo. O lugar de onde parte permanece-/-lhe na memória e é evocado com saudade quando, numa circunstância específica da sua vida, Natália pensa que pode vislumbrar, ao longe, a Ilha que lhe serviu de berço e da qual se despediu tristemente numa manhã sem sol. Na obra *Descobri que Era Europeia. Impressões duma viagem à América*,³ a poetisa descreve a jornada que faz aos Estados Unidos da América. Quando, em 1950, sobrevoa o Atlântico rumo à terra da fartura, a escala técnica na ilha vizinha de Santa Maria leva Natália Correia a registar em prosa aquilo que em poesia é canto de saudade:

Estamos a vinte e sete milhas náuticas de Santa Maria. A partir daqui, a viagem começa a revestir um significado sentimental. Pela primeira vez, após quinze anos, vou aproximar-me da terra onde nasci. Ficarei durante uma hora a sessenta milhas de distância da minha ilha: São Miguel.

Vou parar em Santa Maria, onde nunca estive, mas que conheço como uma ténue linha de horizonte dos dias claros. Quantas vezes, debruçada na balastrada do Aterro, vendo a ilha distante, aberta como uma flora na bruma do mar, eu pensava se aquela não seria a ilha misteriosa sepultada no oceano que a velha Maria da Estrela dizia aparecer de quando em quando aos olhos fadados para a ver: [...] (Correia 1993a: 422).

A paragem na pequena ilha de Santa Maria assume uma dupla função: por um lado, não será mais do que um lugar de passagem na rota para outro mundo, mesmo ao lado do ponto de partida de há década e meia de anos e, por outro, torna-se numa espécie de janela a

³ Esta narrativa de Natália Correia é um documento importante para a compreensão do fenómeno da “açorianidade”. Aí se desenvolve, com bastante acuidade, a conclusão a que chegam, por exemplo, Rosa & Trigo 1987:199: “Entre a insularidade e o sonho realizado, ou não, da distância das “Califórnia da abundância”, constrói-se cada vez com mais fervor a açorianidade – essa maneira que o açoriano tem de afirmar a sua especificidade de ser português, sendo ao mesmo tempo um cidadão de errância em trânsito permanente, espiritual ou físico, para sua mátria: Açores.”

partir da qual Natália tenta perscrutar a sua Ilha, espaço agora preservado na memória, ao qual a poetisa acede através da recordação e do sonho.

3.3. A Ilha: recordação e sonho

O desejo de rever a Ilha manifesta-se. É um regresso que se anuncia? Antes de Natália ter atravessado o Atlântico e sobrevoado os Açores rumo à universalidade capitalista – imagem que pinta da América, aquando da sua primeira viagem àquela terra de sonho para tantos açorianos –, em *Rio de Nuvens*, obra de 1957, publicada sete anos depois da deslocação a Boston, a poetisa mostra, no poema XVII, como a Ilha deixou de pertencer ao mundo do real e passou a figurar – “esquecida”, “encantada”, “não descoberta”, “desconhecida” e “distante” – no recôndito da imaginação do sujeito poético.

Na verdade, conforme se lê em “Mãe Ilha”, texto integrado em *A Mosca Iluminada* que data de 1972, Natália assume:

Para Lisboa me trouxeram
 não de uma vez e embarcada
 minha longa matéria foi
 pouco a pouco transportada.

(Correia 1993a: 423)

Quer com isto o “eu” lírico confirmar que a Ilha não se desapegou da sua “matéria”, mas faz parte da sua essência, integrada agora no universo onírico que só ela – a poetisa – habita, porque

Aquela Ilha esquecida
 Que eu habito adormecida
 Que, à noite, eu vou habitar;
 [---]
 Aquela Ilha esquecida
 Que só tem um habitante:
 Eu que lá vivo de noite...

(Correia 1993a: 31)

Se é “esquecida” por uns, mesmo quando “pelos caminhos do sonho/Se mostra a quem a buscar”, a Ilha é o espaço de refúgio individual, onde Natália ouve o “rumor remoto de hortênsias” e percorre “estradas de bruma”. É no sonho que a poetisa reabilita a identidade insular açoriana, tesouro guardado na memória, ao qual a poesia dá voz num cântico de saudade. Por isso, “a presença da

ausência da ilha é sentida pelo sujeito lírico, sempre que necessita de recolher-se nesse refúgio ou abrigo matriarcal, reduto de paz e de silêncio que caracteriza, quer a *insula* em si mesma, quer o ser ilhéu” (Almeida 2018: 98).

Assim, através do sonho e, simultaneamente, através da expressão poética, a Ilha reconfigura-se num mundo pequeno, “uma imagem do cosmos, completa e perfeita, porque ela representa um valor sagrado concentrado” (Chevalier & Gheerbrant 1994: 374). Ou seja, a Ilha de Natália é-lhe intrínseca, faz parte dela enquanto ser real e entidade poética: a visão que só ela cria desse espaço, como pertença, identidade, porto de partida e recriação onírica, atribui ao pedaço de terra que lhe deu vida, rodeado por mar por todos os lados, um estatuto de divindade. O cordão umbilical que prende a poetisa à Ilha não se rompe, persiste na universalidade que o canto prolonga, em tons de saudade maior ou de saudade menor. E aí reside a expressão natural da açorianidade que Natália imprime à sua poesia. Deixar a Ilha não é apagá-la da sua existência, nem tão-pouco da sua memória, é bem o contrário; deixar este berço da nascença é levá-lo perpetuamente integrado na bagagem de mão de qualquer viagem e trazê-lo de volta como uma herança que está, desde sempre, predestinada à sobrevivência do poeta insular, porque é Ilha mãe, matéria e não pátria.

Em *A Estrela de cada um*, Natália Correia, considerando uma publicação de António Quadros onde a palavra “matéria” reflete, parcialmente, o conceito defendido por ela própria, esclarece:

Que matéria implica “uma ligação sentimental à terra”, de acordo. Mas não só isso. Representa, em sentido mais lato, um elo afetivo com a *natureza* do homem. Uma relação estabelecida pelo afeto e não pela *persona* social, vinculada ao princípio patrístico e pátrio. Não vejo, portanto, razão para que *matéria* pressuponha a tendência provincial para um tradicionalismo não evolutivo e desconfiado perante outros países. Tampouco a História, com todas as implicações expansionistas radicadas na noção de pátria, me permite estar de acordo com este ponto de vista de António Quadros (Correia 2004: 107).

A veia identitária de Natália como poetisa insular que proclama o sentimento de pertença, pela identidade, à Ilha de onde partiu e que reconstitui amiúde no universo do sonho e da poesia não lhe permite dar razão ao que Quadros terá afirmado, porque o ser-se Ilha acarreta a autoridade individual de (des)considerar os conceitos que em torno da origem vão sendo avançados. Se a poetisa concebe a Ilha como

mátria, que valor terá *de facto* para ela a noção de pátria? A imagem que a poesia de Natália recria da Ilha Mãe é a de uma divindade à qual só se tem acesso pela condição da açorianidade.

3.4. A Ilha: transfiguração poética do real

“A menina que fui agora”, expressão com a qual o sujeito poético se identifica no poema “Ilha Mãe”, publicado em 1972 em *A Mosca Iluminada*, mostra como Natália sempre atribuiu à ínsula a inocência que pressupõe um estado genesíaco. Na realidade e tendo em conta o inevitável carácter autobiográfico da sua obra, a lembrança nostálgica que a poetisa ostenta da Ilha que também a vê partir, com apenas onze anos de idade, leva-a a recriá-/la na universalidade da poesia. O texto intitulado “Ilha”, que segue a “Autogénese” do “Diário de Cynthia”, de *O Vinho e a Lira* de 1966, ilustra os efeitos mágicos da origem na linguagem e no discurso poéticos de Natália, onde as metáforas, os jogos de palavras e as referências *extra insulam* fazem do espaço real que é S. Miguel uma divindade de “sulfúrica substância”, a versão feminina de um Aquiles “pelo calcanhar segura”:

A ILHA

Com bíceps de basalto
de um pedúnculo ergue
a grega musculatura.
A mergulhada maxila
da Atlântida acaso
pelo calcanhar segura

sua sulfúrica substância
de se revolver como água
com cio dentro da bilha
e por frementes cabelos
reparte a ira vulcânica
de sendo garça ficar ilha.

Com meneios de hortênsias tenta
quebrar-se pela cintura
frutos eléctricos acrescenta
porém à sua fartura
de inhames em que se espreguiça
esgarçando a nevoenta costura
do vestido de oceânica brisa.

Que a submersa geografia
de que os seus bosques são a crista
sacuda o oceano e fique
com a plumagem toda à vista.

Dor de terra decepada
carne de ilhas encobertas
coagulada em açoriana
viola de cordas amarelas.

(Correia 1993a: 322-323)

No poema, assiste-se a uma transfiguração da Ilha que evidencia contornos surrealistas. A partir dos elementos que se ligam à ínsula – “basalto”, “sulfúrica substância”, “ira vulcânica”, “garça”, “hortênsias”, “inhames”, “açoriana/viola de cordas amarelas” –, Natália reconstitui um corpo que “ergue/a grega musculatura” e “tenta/quebrar-se pela cintura” “com meneios de hortênsias” que se funde com a natureza envolvente na sua totalidade, tanto da fauna, como da flora. A “garça”, ave à qual os açorianos se habituaram desde sempre e com a qual a própria Natália sugere identificar-se noutros poemas, é uma espécie migratória que encontra nos apeadeiros insulares fontes de subsistência apetecíveis. Mas, no poema, a Ilha “reparte a ira vulcânica/de sendo garça ficar ilha”; quer isto dizer que no universo poético de Natália tudo se funde e se torna parte integrante do conceito com que a poesia desenha a (sua) Ilha.

À semelhança da ave, também a Ilha voa e migra. De que modo? Enquanto traço indissociável da produção poética de Natália Correia, a Ilha acompanha-a através das palavras, da memória e do sonho, porque lhe é intrínseca ao carácter e à sua natureza humana. Almeida destaca esta ligação embrionária, aludindo ao impacto real que a Ilha tem em Natália e à transfiguração que a poetisa opera para integrar e perpetuar este elemento na sua vida:

O facto de Natália Correia ter nascido na ilha de São Miguel, nos Açores, e, aos dez anos de idade, ter partido para a cidade de Lisboa, representa uma marca eterna em todo o seu discurso poético. Natália transporta esse sentimento de perda no subtexto da alteridade poética que potencializa a ilha natal, refúgio onde o poeta tentará repousar em momentos de desalento e evasão literária (Almeida 2018: 95).

Assim, tal qual a garça que esvoaça, errante, até encontrar o poiso que a alimenta durante um período de tempo, Natália regressa à

Ilha a que pertence por nascimento e condição, mesmo que este retorno se faça pelo processo da transfiguração do real que é possível no universo onírico da poesia, o reino da metamorfose.

4. Conclusão

É a condição insular que determina o apego da poetisa à terra onde nasceu. Na qualidade de traço de um grupo distinto de indivíduos – os que têm a ilha por origem –, a insularidade de Natália exprime-se através de uma dimensão psicológica particular. Nascer nos Açores não é o mesmo que nascer na Madeira, nas Canárias ou nas Baleares. A identidade açoriana manifesta-se, pois, por meio de uma expressão *sui generis*; aí a poesia assume o papel de veículo artístico do *modus cogitandi operandique* que se repercute fora do espaço fechado da Ilha real e ecoa no domínio da universalidade como Ilha transfigurada pela saudade e pelo desejo nostálgico do “eu” em volver à *fons et origo*: “Por isso, com a cumplicidade do peso húmido da morta, eu digo que a rigor só há uma ilha, a única, a minha, meu mistério selado pelos arbustos altivos da desaparecida” (Correia 1993a: 422). A Ilha de Natália não desapareceu, está viva na sua poesia, portanto.

Bibliografia

Edições e comentários

- Correia, Natália (1993a): *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I*, Círculo de Leitores.
- Correia, Natália (1993b): *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*, Círculo de Leitores.
- Correia, Natália (2004): *A estrela de cada um*, Mem Martins, A.M. Pereira/Livraria Editora.
- Correia, Natália (2018): *Descobri que era europeia. Impressões duma viagem à América*, Lisboa, Ponto de Fuga.
- Nemésio, Vitorino (1983): *Corsário das Ilhas*, Lisboa, Bertrand.

Estudos

- Abreu, M. F. et alii (2010): *Natália Correia: a festa da escrita*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL.
- Almeida, Ângela (2018): *A Simbólica da Ilha e do Pentecostalismo em Natália Correia*, Ponta Delgada, Letras Lavadas Edições.

- Almeida Pavão, José de (1988): “Constantes da insularidade numa definição de literatura açoriana”, *IX Semana de Estudos dos Açores. Conhecimento dos Açores através da literatura*, Instituto Açoriano de Cultura, Angra do Heroísmo, pp. 31-47.
- Batista, José Manuel Dias (2012): *Contributos para uma noção de açorianidade literária*, Lisboa, Universidade Aberta [dissertação de mestrado em estudos portugueses multidisciplinares].
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994): *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- Coelho, L. M. (coord.) (2021): *Insularidades. Rotas, Gentes e Lugares*, Porto, Edições Afrontamento.
- Costa, Ana Paula (2005): *Natália Correia. Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote.
- Faria, Rui Tavares de (2010): “A *femina-insula* num diálogo para-erótico com o *uir-mare*. Uma leitura possível de ‘A Ilha’ de Rosa Lobato Faria”, *Neo 10*, pp. 71-75.
- Lacerda, E. P. (2003): *O atlântico açoriano*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina [tese de doutoramento em antropologia social].
- Leal, J. (1997): “Açorianidade: Literatura, Política, Etnografia (1880-1940)”, *Etnográfica, Vol. I (2)*: 191-211.
- Rosa, V. & Trigo, S. (1987): “Da insularidade à açorianidade: algumas reflexões”, *Arquipélago. Ciências Sociais, N.º 2*: 187-201.

Condena musical en *Os dous renegados*

Musical revenge in *Os dous renegados*

Marina Barba Dávalos
Universidad de Alcalá
marina.barba@uah.es

Data de receção: 30/07/2022
Data de aceitação: 30/09/2022

Resumen

El drama *Os dous renegados* reúne al dramaturgo José da Silva Mendes Leal Júnior y al compositor Mathias Jacob Osternold. En este estudio se recordarán sucintamente sus biografías y se analizarán las características románticas del texto y de los elementos de la puesta en escena estableciendo un marco comparativo con otros dramas coetáneos portugueses y españoles. Se destacará explícitamente la funcionalidad de la música en el contexto dramático para poder determinar en qué grado y forma este elemento escénico contribuye al encumbramiento de la esencia teatral. Como anexo, se adjunta una transcripción de la partitura del maestro compositor Mathias Jacob Osternold para el drama *Os dous renegados*.

Palabras clave: Leal-Júnior – Osternold – música para teatro – drama romántico portugués y español.

Abstract

The drama *Os dous renegados* brings together playwright José da Silva Mendes Leal Júnior and composer Mathias Jacob Osternold. In this study, their biographies will be succinctly recalled, and the romantic characteristics of the text, along with elements of the staging will be analysed, establishing a comparative framework with other contemporary Portuguese and Spanish dramas. The functionality of music in the dramatic context will be explicitly highlighted to determine how this scenic element contributes to the heightening of the theatrical essence. As an annex, a facsimile reproduction of the original edition of the score by the master composer Mathias Jacob Osternold for the drama *Os dous renegados* is attached.

Keywords: Leal-Júnior – Osternold – theater music – Portuguese and Spanish romantic drama.

Condena musical en *Os dous renegados*

La Revolución portuguesa de septiembre de 1836 impulsó cambios a nivel social y cultural que repercutieron en la vida teatral, en la creación dramática y en el encumbramiento del drama romántico de configuración histórica que actuó como vehículo para reforzar la identidad nacional. Tres años antes, en 1833, la muerte del monarca español Fernando VII y la regiduría aperturista de María Cristina de Borbón permitieron el regreso de los principales intelectuales exiliados y la explosión del drama romántico en España; vehículo de expresión de los dramaturgos para reflejar la reciente situación de represión social y política envuelta en un fondo histórico.

La reina gobernadora, como se hacía llamar María Cristina de Borbón, se interesó por los problemas concernientes a los derechos de los dramaturgos, al funcionamiento de las escuelas de música y declamación, a cuestiones administrativas y a la dignificación de la profesión de actor. En 1830, aún en vida de Fernando VII, fundó el Real Conservatorio de Música de Madrid confiando su dirección a su profesor de canto el tenor italiano Francesco Piermarini (Montes 1997: 472). La inclusión de la especialidad de dramaturgia en el conservatorio, que pronto pasó a llamarse Real Conservatorio de Música y Declamación, tendría lugar un año más tarde, tal y como se publicó en la prensa (*Cartas Españolas* 10 de noviembre de 1831). Asimismo, María Cristina de Borbón, ya como reina regente, encargó al ministro Javier de Burgos la formación de una comisión para preparar un proyecto de ley que permitiera reorganizar la vida teatral (La Revista Española 22 de noviembre de 1833).

El papel del dramaturgo João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett fue determinante para la reconstrucción de la actividad dramática portuguesa. Ideó un plan de reforma teatral que promovió la fundación de un conservatorio, la creación de una Inspección General de Teatros y Espectáculos y, a instancias de la reina María II, la construcción de un teatro nacional (Santos 2018: 39). Para atenuar la invasión de textos franceses se propuso un concurso anual de piezas originales de teatro donde, en su primera edición de 1839, el drama *Os dous renegados* de José da Silva Mendes Leal Júnior resultó premiado por el Jurado Dramático del Conservatorio Real de Lisboa (Vasconcelos

1997: 95). La regulación de las bases del concurso y la cuantía de los premios se acordó en la Conferencia General del Conservatorio Dramático el 24 de febrero de 1839 (Jornal do Conservatório 29 de diciembre de 1839 y 17 de mayo de 1840) y el parecer del jurado sobre el mérito de *Os dous renegados* para ganar el galardón se publicó en el *Jornal do Conservatório* (26 de enero de 1840).

El objeto del presente artículo es, en primer lugar, analizar las características románticas del texto y de los elementos de la puesta en escena de *Os dous renegados* estableciendo un marco comparativo con otros dramas coetáneos portugueses y españoles para determinar si José da Silva Mendes Leal Júnior sigue los preceptos literarios y escénicos de esta corriente teatral desarrollada prácticamente de manera simultánea en toda la península ibérica. En segundo lugar, se estudiará la música como elemento fundamental de la puesta en escena. Se destacará explícitamente su funcionalidad en el contexto dramático y el uso de los parámetros musicales en relación al carácter de la escena, el contexto histórico y las características de los personajes, para poder concluir si este elemento escénico contribuye al encumbramiento de la esencia teatral. Asimismo, se comprobará si dentro del *corpus* de dramas románticos españoles existe algún caso que presente similitudes en el grado y forma de emplear la música. Por último, los discursos publicados en la prensa, así como el número de representaciones nos permitirán valorar la recepción por la crítica y el público del drama *Os dous renegados*.

El estudio se articula en tres secciones íntimamente ligadas entre sí: una primera, a modo introductorio, donde se recogen los datos del estreno y unas breves reseñas biográficas sobre el dramaturgo y el compositor; una sección central en la que se analizan el texto y la música; y una tercera destinada a conocer la recepción de la obra.

Sobre el estreno y sus autores

El drama en cinco actos *Os dous renegados* de José da Silva Mendes Leal Júnior con música de Mathias Jacob Osternold se representó por primera vez en el Teatro Normal Rua dos Condes el 9 de julio de 1839 (Santos & Vasconcelos 2007). El elenco, según se puede leer al principio de la edición impresa del drama, lo conformaron los siguientes actores y actrices:

Pero Gonçalves, caballero cristiano padre de Isabel: señores Matta y Meirelles.

Lopo da Silva, cristiano convertido al judaísmo al contraer matrimonio con Esther: señores Ventura y Victorino.
Simão Aphonso, criado de la casa de Pero Gonçalves: señor Theodorico.
O pagem mourisco al servicio de Lopo da Silva: señor Sargedas.
Fray Jorge Vogado, inquisidor general y confesor del rey don Manuel: Theodorico Júnior.
Primer inquisidor: señor Rosa.
Segundo inquisidor: señor Tasso.
Fray Gil, dominico inquisidor: señor Ferreira.
Fray João, laico al servicio carcelero: señor Lisboa.
Simeão, judío padre de Esther, Samuel y Benjamin: señores Victorino y Matta.
Samuel, hermano de Esther: señor Epiphanio.
Benjamin, de 10 u 11 años, hermano de Esther: señora Lucile.
Isabel, hija de Pedro Gonçalves: señora Talassi.
Leonor, criada y confidente de Isabel: señoras Maria da Luz y Julia.
Esther, judía esposa de Lopo e hija de Simeão: señora Emília.
Caballeros, damas, inquisidores, oficiales y familiares de la Inquisición (Leal 1839: 1).

El reparto, con figuras de la talla de Emília das Neves o Joaquim José Tasso en papeles secundarios, aparece acompañado de una nota de agradecimiento del autor a los artistas y a Emille Doux, director de la compañía francesa afincada entre 1835 y 1837 en el Teatro Normal Rua dos Condes y formador de una generación de actores, cuando aún el conservatorio daba sus primeros pasos, quienes por su alta calidad interpretativa ocuparían los espacios teatrales lisbonenses, incluido el futuro Teatro de Doña María II (Gonçalves 2012: 42).

La figura de José da Silva Mendes Leal Júnior

“Poeta lírico, poeta trágico, poeta cómico, novelista, filólogo, crítico, orador académico y parlamentario, historiador, biógrafo y publicista” (Romero 1869: 321). Con estas palabras describe a José da Silva Mendes Leal Júnior el también periodista, político y académico Antonio Romero Ortiz, en una extensa biografía publicada en la prensa española, *Revista Contemporánea*.

José da Silva Mendes Leal Júnior nació en Lisboa el 18 de octubre de 1820. Hijo de un humilde pianista y maestro de música llegó a posicionarse dentro del círculo de los hombres más importantes de Portugal. Su influencia se hizo extensible al país vecino donde fue

nombrado miembro de la Real Academia Española (*La Unión* 11 de enero de 1884).

Romero (1869: 330) ensalza la poesía de José da Silva Mendes Leal Júnior comparando su verso espontáneo y fluido con el de Manuel Bretón de los Herreros o José de Espronceda de quien tradujo su famosa poesía *El Pirata*. Los poemas líricos más reconocidos de José da Silva Mendes Leal Júnior son: *A Rosa Branca*, *Garrett é Camões*, *Ave César*, *Abd el-Kader*, *Vasco da Gama*, *Napoleão no Kremlin*, *A Visão de Ezequiel*, *Suspiros d’Abril*, *A viração da tarde*, *Ao Imperador duque de Bragança*, *A princesa Amélia*, *A Sua Majestade a Rainha a senhora D^a Maria II*, *Um sonho da vida*, *A estátua de Nabuco* y *Flor do mar* (Asquerino 1866: 8).

José da Silva Mendes Leal Júnior expuso en el teatro hechos históricos y tradiciones populares para contribuir a la restitución de la memoria e identidad nacional de su pueblo. A este género pertenecen *O tributo das cem donzelas*, ambientada en el siglo IX; *Alva Estrella y Egas Moniz*, en el siglo XII; *Os dous renegados* y *O pajem de Aljubarrota*, en el siglo XV; *O homem da mascara negra*, en el siglo XVI; y *Madre-Silva*, *Maria d’Alencastro* y *A pobre das ruinas*, todas ellas contextualizadas en el siglo XVII (Romero 1869: 351). José da Silva Mendes Leal Júnior cultivó igualmente el género de la comedia con títulos como: *Quem porfia mata caça*, *Quem tudo quer tudo perde*, *A Afilhada do Barão*, *A Herança do Chanceller*, *As tres cidras do amor*, *Um romance por cartas*, *Um apartamento a louer*, *O tio André que vem do Brazil*, *O bombardeamento de Odessa*, *Receita para curar saudades* o *Epitaphio* e *Epithalamio* (Asquerino 1866: 8).

Fue redactor de una gran número de periódicos políticos y literarios altamente acreditados: *A Restauração da Carta*, *O Estandarte*, *Tempo*, *A Lei*, *Imprensa e Lei*, *Arquivo Pittoresco*, *Revista Contemporanea de Portugal Brasil*, *O Panorama*, *Revista Universal Lisbonense*, *Opinião* o *A América*, entre otros (Cavaco 2018: 791).

Su carrera política se materializó, más allá de las críticas de opinión que publicaba en la prensa, en la década de los cuarenta. En 1846 es nombrado subsecretario civil junto al duque de Terceira en su misión en el norte de Portugal y en 1847 gobernador de Viana do Castelo, año en el que, a su vez, es admitido en la Real Academia de Ciencias de Lisboa. Tras una pausa en la que regresa a la capital y ocupa los puestos de secretario del Conservatorio de Lisboa y bibliotecario mayor de la Biblioteca Nacional de Portugal, en 1851 es elegido

diputado, y posteriormente ministro, del Gobierno de Costa Cabral. En la década de los setenta representa a su Gobierno en España conquistando grandes simpatías entre el cuerpo diplomático (Ovilo y Otero 1883: 104). Su carisma político, la calidad de sus discursos y los puestos de ministro plenipotenciario consiguieron su congratulación con el pueblo español y sus dirigentes, quienes le obsequiaron con la cruz de Carlos III y lloraron su muerte, el 22 de agosto de 1886, desde los diarios españoles (*La Época* 23 de agosto de 1886).

El maestro compositor Mathias Jacob Osternold

Mathias Jacob Osternold nació en Lisboa el 25 de marzo de 1811. Su padre fue un músico militar alemán que accedió al puesto de instrumentista de trompa en la hermandad de Santa Cecilia en 1802. Dos hermanos de Mathias Jacob fueron también notables músicos: Timotheo, flautista y pianista y José, clarinetista.

Mathias Jacob Osternold comenzó sus estudios de canto, piano y composición en el Seminario Patriarcal y fue admitido en la hermandad de Santa Cecilia cuando sólo contaba trece años. Primeramente, se realizó como compositor de música sacra. Su repertorio en este campo asciende a diez misas festivas, dos misas de réquiem, dos oficios de difuntos, dos *Libera-me*, cuatro colecciones de oficios para Semana Santa, dos *Te Deum*, dos *Pasiones* a tres voces sin acompañamiento orquestal y una gran cantidad de piezas religiosas tales como *Responsorios*, *Salmos* o *Novenas*. Amplió su trabajo a obras instrumentales creando oberturas orquestales, pequeñas fantasías y marchas para banda militar (Vieira 1900: 142-143).

En 1835 principió su trayectoria como compositor de música para escena en los teatros Salitre y Rua dos Condes de Lisboa alcanzando gran popularidad el *Aria* para la comedia *O Camões do Rossio*, escrita por Inácio Maria Feijó en colaboración con João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, también premiada en la primera edición de 1839 del concurso dramático y estrenada en el Teatro Normal Rua dos Condes el 1 de enero de 1840 (Santos & Vasconcelos 2007). Otra pieza con la que Mathias Jacob Osternold cosechó un gran éxito dentro de su repertorio de música para teatro fue el *Romance* compuesto para el segundo acto del drama *Ruy Blas* traducido del original de Victor Hugo (*Jornal do Conservatório* 16 de febrero de 1840).

Aunque Mathias Jacob Osternold disponía de una elevada técnica compositiva, nunca se dedicó al repertorio sinfónico de gran envergadura por lo que no ha pasado a la historia de los grandes compositores quedando relegado al olvido. Sin embargo, la sencillez melódica de sus piezas las hizo accesibles para el público aficionado portugués y brasileño, entre quien sí encontró un amplio campo divulgativo. Mathias Jacob Osternold falleció el 12 de enero de 1849 (Vieira 1900: 142-143).

Análisis del texto y la música del drama *Os dois renegados*

Desde el punto de vista argumental la acción transcurre en Lisboa en 1498. Lopo da Silva, cristiano convertido al judaísmo para casarse con Esther, ya no la ama y se ha enamorado de una cristiana, Isabel Gonçalves. La familia de Esther, bajo la tutela del fervoroso judío Simeão, vive recluida huyendo de la persecución contra su religión ordenada por el rey don Manuel y la Inquisición. Samuel, hermano de Esther, también se ha enamorado de Isabel Gonçalves. Para casarse con ella se hace pasar por caballero cristiano. Samuel comete el error de confesarle a su cuñado Lopo su amor por Isabel y el engaño incurrido para celebrar próximamente su boda. Lopo, movido por los celos, denuncia públicamente que Samuel es judío y la Inquisición lo hace preso junto a su padre Simeão. Aprovechando su encierro, Lopo se casa con Isabel, abandonando a Esther, quien muere por el dolor infligido. Durante el juicio, Samuel, contrariando las exigencias de su padre de no renegar del judaísmo, prefiere convertirse al cristianismo antes que morir en la hoguera y perder la oportunidad de volver a ver a su amada Isabel. Su padre, Simeão, no accede a abandonar su religión y es condenado a muerte. Tras salir de la prisión, Samuel se precipita al encuentro con Isabel quien, aunque no quiere traicionar el sagrado matrimonio, acepta verlo a escondidas en una capilla subterránea propiedad de su marido. Pero, Lopo, acompañado de su paje, se adelanta al encuentro, apuñala a su rival y secuestra a su mujer dentro de la ermita excavada en el subsuelo para que no le delate. El matrimonio permanece oculto durante dos meses, periodo durante el que Samuel, gracias a la ayuda del paje de Lopo quien no está conforme con la infamia cometida por su amo, se recupera de las heridas. Finalmente, Samuel y el paje acompañados por la Inquisición acuden a la ermita para denunciar al renegado y asesino Lopo. El desenlace

concluye felizmente con la unión matrimonial entre Samuel y su adorada Isabel.

Los dos ejes temáticos de la obra son indudablemente románticos: el amor y la religión. Si bien se presentan sobre un telón de fondo histórico, el autor, en la introducción que precede al texto teatral, incide en que no tuvo ningún interés en realizar un drama histórico, sino que tomó de algunas páginas de la historia los nombres y las referencias sobre las que erigió un drama de inspiración romántica al estilo de las grandes pasiones llevadas a escena por los dramaturgos franceses Victor Hugo, Dumas o Casimir Delavigne (Leal 1839: VI). De hecho, la comisión encargada de evaluar el drama en el Concurso Dramático del Conservatorio Real de Lisboa destacó como una falta grave de sustento histórico el anacronismo de situar la Inquisición durante el reinado de D. Manuel (*Jornal do Conservatório* 26 de enero 1840). José da Silva Mendes Leal Júnior aprovecha este prefacio, según Rebello una imitación del "Prefacio de Cromwell" (1980 citado en Vasconcelos 1997: 95), para disculparse por los errores que pueda haber cometido en esta su primera composición teatral y para esclarecer que, aunque el drama esté escrito en su totalidad en prosa eludiendo la tendencia romántica de alternarla con el verso, su texto resulta más poético que otros escritos en métrica (Leal 1839: VIII).

Una fórmula dramática romántica frecuente es la ruptura de la regla de las tres unidades (Ruiz 1996: 313). El drama de José da Silva Mendes Leal Júnior, aunque en palabras del autor pertenece a esta estética, no cumple rigurosamente los preceptos de la corriente. Se quebranta la unidad de acción ya que en torno a la acción principal gravitan acciones secundarias, y se infringe la unidad de tiempo porque Samuel y su padre Simeão permanecen seis meses encerrados en las mazmorras y el matrimonio conformado por Lopo e Isabel se ocultan en la capilla subterránea dos meses más hasta la reaparición del protagonista. En cambio, se mantiene indemne la de lugar, ya que todas las escenas transcurren en la ciudad de Lisboa.

Para crear expectación adelantando información al público mientras que a los personajes se les oculta, es común en las obras teatrales del Romanticismo el empleo de la anagnórisis (Oliva & Torres 2003: 272). Diverge en este sentido también la catalogación estilística concebida por José da Silva Mendes Leal Júnior de la pieza ya que en *Os dous renegados* no se observa la aplicación de esta técnica en ningún papel. La distribución de los personajes sí resulta acorde a los dramas románticos mas se aprecia una masculinización de los roles si

se compara con el modelo español. La postura férrea del padre o tutor protector que suele impedir el matrimonio entre la pareja de enamorados no tiene relación directa con la protagonista femenina en este drama, sino con el masculino, ya que el conflicto por la conversión religiosa surge entre Samuel y su padre Simeão. La figura del ama de llaves y confidente, Leonor, está ligada al personaje femenino mas, se añade la actuación del paje morisco al servicio de Lopo da Silva quien, aunque su rol sería una reproducción del femenino, no resultará tan fiel a su amo como el personaje del aya, ya que finalmente participará en su inculpación ante la Inquisición.

Tampoco coincide con el modelo español el protagonista masculino, quien lejos de presentarse como un héroe, muestra sin pudor sus debilidades: el engaño y la traición a su convicción religiosa. Esta flaqueza de carácter es asimilable igualmente al personaje del padre en el que José da Silva Mendes Leal Júnior hace confluir temperamentos opuestos: por una parte, dibuja su perfil más duro al preferir a su hijo muerto antes que converso; mientras que muestra su lado más conmovedor cuando vierte sus lágrimas en dos ocasiones en la escena abrumado por el peso de las desgracias: cuando su hijo pequeño le suplica “Meu pae, não chores” (Leal 1839: 7) y cuando habla con su hija Esther “em lágrimas” (Leal 1839: 7). Esta sensibilidad masculina rara vez se encuentra en un drama español.

En una obra en la que se señalan todos los tipos de amor -el del padre, el del hijo, el del hermano- el que resulta más ardiente es el amor de mujer. La primera esposa de Lopo da Silva muere al ser abandonada por su marido e Isabel sufre un aletargamiento cuando supone a Samuel muerto. El amor se muestra ligado a la muerte y esta al personaje de Esther que agoniza silente a la manera de las damas de los dramas románticos españoles: *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch o *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres. El dramaturgo evita aunar el final con la muerte trágica concluyendo la obra descargando el peso de la justicia sobre el maligno Lopo da Silva y permitiendo la unión de la pareja de enamorados. Este providencial desenlace, utópico en el caso español donde el final debe manifestar “la imposibilidad de alcanzar lo deseado” (Ballesteros 2003: 41), sí que resulta habitual en otros dramas románticos portugueses como en *O alcaide de Faro* de Joaquim da Costa Cascais, en *O astrologo* de João

d'Andrade Corvo o en *Egas Moniz* también de José da Silva Mendes Leal Júnior.

En el otro eje temático del drama, el conflicto religioso, sí que se encuentran semejanzas entre los frailes al servicio de la Inquisición en *Os dous renegados*, dibujados como seres perversos y sin sentimientos, y el confesor del rey, Froilán, en *Carlos II, el Hechizado*, personaje en el que Antonio Gil y Zárate reúne un gran conjunto de vilezas: libidinosidad, lascivia, mezquindad y ambición, con la intención de polemizar sobre la Iglesia en unas fechas muy cercanas a la desamortización eclesiástica de Mendizábal (Ribao 2004: 173). Según la trama argumental de *Os dous renegados*, el rey don Manuel no desea perseguir a los judíos ni aplicarles la pena de muerte en la hoguera y es su inquisidor general y confesor, Fray Jorge Vogado, quien le instiga a ello. De la misma manera, Carlos II en el drama de Antonio Gil y Zárate, se ve impelido por su confesor a otorgar potestad a la Inquisición llegando incluso a abandonar en sus garras a una hija suya fruto de una relación de juventud. La religión como elemento diferenciador para designar un enemigo del pueblo fue una temática muy utilizada para reforzar la identidad nacional portuguesa tras la Revolución de Septiembre de 1836, tal y como se puede reconocer en *O cativo de Fez* de António Joaquim da Silva Abranches, en *O alcaide de Faro* de Joaquim da Costa Cascais o en *O astrologo* de João d'Andrade Corvo. En España aparece como tejido argumental la expulsión de los musulmanes del país en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch y en *La morisca de Alajuar* de Ángel Saavedra, duque de Rivas; mientras que se pueden encontrar expresiones de desprecio hacia la religión judía como la que Manuel Bretón de los Herreros pone en boca del Cid en el drama *Vellido Dolfos*: “ruines como judíos” (Bretón 1839: 233).

El drama *Os dous renegados* se distribuye en cinco actos precedidos, a semejanza con el drama español *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, por un título significativo de la esencia de la escena: Acto I *A leitura da Bíblia*, Acto II *O Noivado*, Acto III *O Julgamento*, Acto IV *Um por outro* y Acto V *O Ressuscitado*. Estos encabezamientos están acompañados de citas textuales extraídas por José da Silva Mendes Leal Júnior de la biblia, de los textos de Metastasio *Demofonte* y *Artaserse*, de *El espejo de la muerte* de Carlos Bundeto y de los poemas *Henriada* de Voltaire y *Odisea* de Homero.

Los actos tercero y cuarto están divididos en dos cuadros resultando un total de siete escenografías detalladas por el autor en las

didascalias que los preceden. Acto I, Cuadro I, casa del judío Simeão: “A casa do Judeu Simeão, simples mas acuradamente mobiliada” (Leal 1839: 5); Acto II, Cuadro II, casa de Pero Gonçalves: “Grande e magnifico salao em casa de Pero Gonçalves. Portas lateraes. Portas ao fundo. Alguns criados se occupam em dispor cadeiras, tamboretetes... Tudo parece em movimento. São tres horas da tarde” (Leal 1839: 35); Acto III, Cuadro III, convento de los Dominicos de Lisboa: “Um subterraneo no convento de S. Domingos de Lisboa. Aos lados portas chapeadas de ferro das quaes sam practicaveis duas á direita e uma á esquerda do espectador” (Leal 1839: 59); Acto III, Cuadro IV, sala de los juzgados:

A Salla do Julgamento, armada de negro. Ao fundo um estrado sobre o qual está uma meza cuberta tambem de negro, em roda assentos rasos para os Inquisidores, e, no topo, cadeira de espaldas para o Inquisidor principal, ao lados do estrado tocheiros com grossos brandoes de cera amarella accesos. A’esquerda da grande meza está, no extremo do estrado, o Notário da Inquisição tendo diante de si outra meza pequena, e sobre esta vários pergaminhos em ordem (Leal 1839: 79).

Acto IV, Cuadro V, dormitorio de Isabel em casa de Lopo da Silva:

O quarto de Isabel em casa de Lopo da Silva. Duas portas lateraes. As paredes cubertas de tapeçarias. Os moveis e armação devem de ser magníficos, segundo a epocha. Isabel está sentada n’um tamborete, defronte um espelho de mediana grandeza, com larga moldura lavrada e dourada, ao lado sobre uma pequena mesa, de pés torneados, uma caixinha com joias. Leonor, de pé, juncto d’ella arrajando-lhe os cabellos, que tem espalhados sobre as costas, e formando-lhe o penteado. Isabel está vestida magnificamente. Ao erguer do panno dous pagens tem vindo collocar sobre uma mesa duas serpentinas douradas com vellas accesas (Leal 1839: 95).

Acto IV, Cuadro VI, capilla subterrânea em casa de Lopo da Silva:

A Capella subterranea. Ao fundo, altar um pouco arruinado, e sobranceiro a este um retabulo com a imagem da Virgem, em parte, desbotado pela humidade, uma arcada divide a scena, de modo que deixa gosar distinctamente o fundo. Ao lado esquerdo do altar, mas no mesmo plano um corredor abobadado e escuro, que leva ao interior. Do mesmo lado mais ao meio da scena, outro corredor igual ao primeiro. Uma lampada de bronze pende da abobada em frente do altar. A scena é fracamente allumeada. Um tumulo singello, e simples á direita do altar, e sobre este um capacete, uma

espada, e um escudo. Uma muralha, ennegrecida pelo tempo, fecha a scena d'este lado: por entre as fendas das pedras veem-se alguns musgos dos que gera humidade. Um aspecto de abandono e tristeza se manifesta por toda a scena. No centro da abobada se vê um largo tubo (Leal 1839: 117).

Acto V, Cuadro VII, capilla subterránea en casa de Lopo da Silva dos meses más tarde:

A mesma decoração do sexto quadro. Unicamente a entrada do primeiro corredor é substituída por um tumulto negro sem ornatos: vêse-lhe na frente uma caveira encrusada com um punhal em relevo branco. O tubo, mencionado no quadro antecedente, serve agora como de uma especie de claraboia para dar ao subterraneo uma luz fruxa, mas bastante a gosar-se distintamente a scena. Têm passado dous meses (Leal 1839: 131).

Prácticamente todos los cuadros son escenas íntimas, oscuras y sombrías según se describe en la iluminación de la escena que propone José da Silva Mendes Leal Júnior. La chancillería del tercer acto estaría alumbrada con los rescoldos de antorchas de cera amarilla, el dormitorio de Isabel del quinto cuadro con velas doradas, una lámpara de bronce pendida de la bóveda iluminaría pobremente la capilla subterránea en el sexto cuadro, mientras que en el siguiente y último cuadro séptimo la luz provendría de una claraboya (Leal 1839: 79, 95, 117, 131). Esta penumbra aparece recurrentemente en los dramas románticos españoles para recrear escenas nocturnas -desde festividades hasta encuentros en panteones- o para crear atmósferas de ensueño como en la segunda parte de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Gies 1990: 9). Asimismo, la elección de dos ambientes de clausura -la prisión en el convento de S. Domingos de Lisboa y la capilla subterránea- son símbolos románticos del enterramiento en vida (Peers 1967: 321).

Como contrapunto a esta sordidez en el segundo cuadro se muestra con gran esplendor la boda frustrada entre Isabel y Samuel con gran número de personajes y movimientos actorales coreografiados, habituales en los dramas románticos (Ruiz 1996: 314). En este acto se hace alusión al magnífico vestuario del protagonista y de los invitados, mientras que las únicas referencias al atuendo de Isabel se encuentran en los cuadros quinto y séptimo (Leal 1839: 95, 131). Al final del drama Isabel viste conforme al modelo de dama romántica a imitación de las cantantes de ópera italiana quienes, cuando quieren mostrar su turbación, se presentan indefectiblemente vestidas de blanco y con el

cabello suelto (Simón 1984: 176): “está Isabel de vestidos brancos, e cabelos soltos” (Leal 1839: 131). Esta imagen de languidez se repite en el vestuario que presentan las protagonistas femeninas de los dramas españoles *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa o *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura. Además de las explicaciones de cómo ha de ser la escenografía, la iluminación y el vestuario, José da Silva Mendes Leal Júnior contempla frecuentemente en sus acotaciones directrices actorales.

Es en el quinto acto donde mejor se reconoce la espectacularidad romántica con los efectos especiales que simulan rayos y truenos tormentosos y la música. Preciso es destacar que no resulta habitual que un drama esté acompañado por un único momento musical ya que, por ejemplo, en otras obras del autor su presencia es mucho más prolifera. En *Egas Moniz* con música de Joaquim Casimiro Júnior (1862) existen cinco intervenciones y en *O templo de Salomao* con música de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1849), veinte. En general, aunque el grado y forma de la presencia de la música en las obras teatrales depende de las exigencias del dramaturgo y de cómo los compositores interpreten las directrices dramáticas para transformarlas en música, se aprecia que en los dramas portugueses las intervenciones musicales son mayores en cuanto a duración y número que en los dramas españoles que suelen tener un máximo de tres. Esta diferencia cuantitativa se justifica por los entreactos que se emplean en los teatros portugueses para amenizar los cambios de escenografía y restaurar la atención del público, cuestión que se elude en el ámbito español.

Por lo tanto, se infiere que el requerimiento excepcional de José da Silva Mendes Leal Júnior de una única pieza musical en el conjunto del texto de *Os dous renegados* responde a la necesidad de enfatizar el momento de máxima intensidad dramática. La primera escena del quinto acto principia de la siguiente manera:

(No fundo, sentada sobre os degraus do altar, está Isabel de vestidos brancos, e cabelos soltos. Tem nas mãos uma harpa em que preluía. A' frente da scena, Lopo de olhos espantados, aterrado pelo susto, e pelos remorsos. Ao erguer do panno ouvese o trovão rolando imminente, e a luz dos relâmpagos penetrando pelo tubo acima dicto.)

LOPO: Ah! (vendo o relâmpago) é a luz das chammas infernaes!
(ouvindo o trovão é o bramir dos demonios da vingança! (ouve

um preludio de harpa.) Sempre estes sons, mais teriveis ainda que os da tormenta... Sempre estes sons espedaçadores... (com agonia). Vai a cantar a sua xacara favorita!... e eu que não tenho forças para a fazer calar!... Pobre Isabel!

ISABEL canta a xacara seguinte, con voz melancólica, e espedaçadora, de modo que deixe ouvir distintamente as palabras.

XACARA

Nobre donzel, Dom Gutterres,
 Dom Gutterres, o infanção,
 A gentil, donosa moura
 Alma deu e coração;
 E por lograla se fez
 Infiel, sendo Christão

Mas em breve, arrependido,
 Porque o Demonio o tentava,
 Por amores de Christã
 Antiga affeição trocava,
 E, co'a esposa innocentinha,
 Pae e mae assassinava.

Porem, quando a virgen leva
 Ao altar o condenado,
 Da vingança estalla o raio,
 Ergue o inferno horrivel brado:
 Morte e afronta ao assassino
 Morte e afronta ao renegado!

(Leal 1839: 131-132).

La *Xacara* (Osternold 184-185-) es una pieza para voz con acompañamiento de arpa, elección instrumental muy acertada desde el punto de vista del contexto histórico además de resultar acorde con la estética visual de la escena y de la protagonista. Esta intervención es una falsa diégesis ya que, aunque fuera interpretada, por exigencias dramáticas, dentro de la escena por la actriz Carlota Talassi en el papel de Isabel cantando e imitando tocar un arpa, el sonido del instrumento acompañante provendría del exterior del escenario. Los actores y actrices tenían la obligación, cuando no supieran interpretar algún instrumento que la escena requiriese, de emular la forma de tocar: “Sempre que o Actor tem de tocar em scena algum instrumento, cuja execução ignora, e que por essa causa é suprido por um Instrumentista (occulto convenientemente), deve elle Comediante imitar todos os

movimientos do tocador" (*O Dramático* 1844: 61 citado en Gonçalves 2012: 62).

El momento dramático donde tiene lugar la intervención musical se desenvuelve de la siguiente manera. Desde que Lopo apuñaló a Samuel, Isabel está retenida por su marido en la capilla subterránea y se ha dejado morir en vida. Únicamente, desde un estado ausente y alejado de la realidad, canta repetidamente la *Xacara* cuya letra reproduce, en otros personajes y otros tiempos, la infamia cometida por su marido. Es la venganza de Isabel hacia Lopo al recordarle que es un asesino y un cobarde por haber renegado de su religión en dos ocasiones: la primera para contraer nupcias con Esther a quien posteriormente abandonó, y la segunda para casarse con ella después de haber acusado y entregado a su rival a la Inquisición. Lopo repite los últimos versos como si fueran su condena: "Morte e afronta ao assassino / Morte e afronta ao renegado!" (Leal 1839: 133).

La belleza de la melodía actúa como contrapunto al mensaje sórdido que acompaña. La estructura de la pieza se divide en cinco partes: una breve introducción instrumental que previene al personaje de Lopo de que Isabel va a cantar de nuevo, dos pasajes de voz con acompañamiento que se corresponden con las dos primeras estrofas, un *recitativo* que la actriz canta a solo con la letra de la tercera estrofa y otra repetición más de esta última estrofa de nuevo con acompañamiento. Aunque las dos primeras estrofas resultan melódica y armónicamente prácticamente iguales, se distingue una diferencia en el acompañamiento de la segunda al proponer el compositor figuras atresilladas enfrentadas a la melodía de subdivisión binaria. Esta contraposición rítmica crea en el espectador cierta inquietud acorde con el significado del texto literario que acompaña.

La relación entre los versos de las dos primeras estrofas y las frases musicales es muy equilibrada destinándose una frase musical de ocho compases para cada par de versos. La musicalización de la letra no siempre se realiza siguiendo una prosodia silábica lo que dificulta la interpretación. La melodía, profusa en ornamentos, se mueve por grados conjuntos en un registro cómodo para una actriz, presentando únicamente un salto de octava justa ascendente y otro de quinta justa descendente para destacar el aspecto conclusivo de la melodía. Todo el material musical que acompaña a estas dos primeras estrofas está armonizado sobre la tonalidad principal de la pieza, *la menor*, con alguna breve modulación a su relativo mayor. Esta sencillez armónica

y melódica dentro de una métrica cuaternaria y un *tempo Andante* aportan verisimilitud a la escena simulando que el personaje de Isabel lo único que es capaz de hacer de manera consciente es repetir esta música como si fuera una tonada popular, aunque su estilo se aleja de este registro asimilándose más al *bel canto* de la ópera italiana. Sin embargo, el *recitativo* empleado para la tercera estrofa no resulta tan acorde dramáticamente. La dificultad de sus numerosas cadencias, que implican una gran pericia interpretativa más propia de una cantante que de una actriz, y su estilo plenamente romántico, desvincula la música con el siglo XV donde se desarrolla la trama. Tras este paréntesis desacertado, la intervención musical recupera su sentido dramático con la réplica de la tercera estrofa con acompañamiento instrumental, a modo de gran proceso cadencial, donde los dos últimos versos que más tarde duplica Lopo en su texto se reiteran precipitando el final e incidiendo en el estado de ánimo del personaje: “Morte e afronta ao assassino / Morte e afronta ao renegado! / ao renegado! / ao renegado!” (Osternold 184-185-).

Esta intervención musical instaura una atmósfera a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos a la vez que somete a un juicio privado los delitos de Lopo da Silva. Contribuye a recrear una estética puramente romántica del lugar y realza la figura etérea de Isabel quien, con su voz, transporta al espectador a un estado de placidez contrastante con el significado de los versos que acompaña y con la tortura que provoca en su marido. El autor da a entender que Isabel canta la *Xacara* en cada ocasión en la que recupera momentáneamente la lucidez, de manera que Lopo escucha su condena insistentemente durante su encierro en la capilla subterránea. Es la revancha femenina en forma de música.

Dentro del conjunto de dramas románticos españoles se encuentra un caso similar de venganza musical, la *Canción de Zulima*, en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch¹. Ambos dramas poseen una única intervención musical localizada en el momento de mayor intensidad dramática de la obra y emplean la

¹ La música para esta obra, según el catálogo realizado por Pagán y Vicente (1997: 268), estaría compuesta por Ramón Carnicer, pero la partitura manuscrita que debería custodiarse en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid está desaparecida al menos desde 1986. Sí que se encuentra una versión editada de la partitura en los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid sin firmar por lo que, aunque se puede aseverar que la música es la compuesta para *Los amantes de Teruel*, no es posible ratificar la autoría de Ramón Carnicer (Barba 2013: 266).

misma formación, voz con acompañamiento de arpa. Según la anotación del manuscrito “Bravo” se deduce que la actriz que interpretaba el papel de Zulima, Catalina Bravo, cantaría también esta pieza, que no requiere gran virtuosismo interpretativo ya que está escrita en un registro cómodo para una voz femenina media (Hartzenbusch 1846). Y gracias a otro apunte del mismo manuscrito “cantan dentro” se infiere que tanto la voz como el arpa estarían situados fuera del campo visual del espectador, tal y como lo requiere la dramaturgia, ya que en el entorno agreste de la escena no se podría justificar la presencia del instrumento (Hartzenbusch 1846)². A pesar de que la intervención musical se lleve a cabo desde fuera de las tablas es diegética ya que repercute de manera directa en las emociones del personaje que la percibe. Marcilla refleja los sentimientos que le produce escuchar la voz de la venganza de tal manera que se podría inferir que es la música la que une a los personajes en la escena recreada en el imaginario del público.

Desde el punto de vista argumental la intervención musical acontece al inaugurarse el cuarto acto. Marsilla ha sido retenido por los esbirros de Zulima para que no llegue a tiempo a Teruel y pueda impedir la boda entre Isabel y don Rodrigo de Azagra. Mientras el protagonista permanece atado a un árbol se escucha el sonido de la campana de la iglesia anunciando el comienzo de la ceremonia de matrimonio que pone término al plazo que tenía Marsilla para enriquecerse y conseguir la mano de Isabel. En ese momento canta Zulima saboreando su venganza: “Ni ciencia ni caudales / ni el mando ni el amor / placeres dan cabales: / hay un placer mayor. / Postrar a sus enemigos / su dicha deshacer, / ser de su mal testigo, / ¿este sí que es placer!” (*Canción de Zulima*).

Juan Eugenio Hartzenbusch asigna textualmente al personaje de Zulima cierta peligrosidad asociada a su origen oriental: “Mira que es poco prudente / burlar a tu soberana / que tiene sangre africana, / y ama y odia fácilmente” (Hartzenbusch 1836: 98), que musicalmente se expresa según las sonoridades que los oídos europeos asociaban con Oriente en el siglo XIX (Scot 1998: 300). Frecuentemente, Oriente se

² Se conservan tres manuscritos de la obra en cinco actos de Hartzenbusch fechados en 1836, 1841 y 1846 respectivamente. Posteriormente, en 1849, el autor redujo el drama a cuatro actos que es la versión editada que ha llegado hasta nuestros días. La intervención musical únicamente se recoge en las versiones de cinco actos del drama, es decir, en los manuscritos, por lo que se ha elegido el último para referenciar.

identifica con el erotismo y lo sensual, a la vez que se considera un puente con el cante jondo español (Palacios 2021: 73). Esta concepción de la música oriental constituida desde Occidente se refleja en la pieza a partir de elementos propios del repertorio alhambrista (Sobrino 1996): presencia del intervalo de segunda aumentada en el discurso melódico, empleo de tetracordos descendentes vinculados a la cadencia andaluza, tonalidad de *la* menor con alternancia al modo mayor y utilización de floreos. A su vez, la obra coincide con la *Xacara* de *Os dous renegados* en la presencia de gestos musicales heredados de la ópera italiana.

Esta amalgama musical aporta frivolidad al resentimiento de unos versos en los que Juan Eugenio Hartzenbusch convoca la pasión, la venganza, la lujuria y el erotismo del personaje de Zulima. El canto es el despecho de la sultana por haber sido rechazada por Marsilla. Desde perspectivas opuestas, ya que mientras Zulima se mantiene en una posición de poder Isabel es rehén de su esposo, ambas composiciones musicales refuerzan la dramaturgia siendo sus melodías vehículos transmisores de la *vendetta*.

La recepción

Las primeras sensaciones que inspiró *Os dous renegados* quedaron reflejadas en una extensa reseña publicada tras el estreno donde, tras elogiar el drama y a su joven autor, se señalaron algunos aspectos no tan convenientes. Según el crítico, al primer acto, a pesar de su ingeniosa exposición de los hechos y su buena recreación, le sobraban las dos últimas escenas por resultar redundantes. En el segundo acto, sin defecto dramático destacable, el articulista hubiera agradecido el empleo de sinónimos que hubieran enriquecido el vocabulario. En su opinión, el tercer acto perdió interés al retrasar tanto el interrogatorio al que se somete a Simeão, mientras que el cuarto fue el mejor de todos con su final pleno de acción, belleza y efectos románticos. En el quinto acto considera que hay lances admirables mas señala como negativo el exceso de apartes burlescos del paje que interrumpen y distraen del monólogo de Lopo, y la *Xacara*. Sobre la intervención musical solamente vierte juicios negativos. Critica su excesiva duración y estima que debería haber sido interrumpida porque no resulta verosímil que una mujer dolida sea capaz de encadenar un discurso de ideas tan prolongado. Reprueba asimismo la falta de coherencia de la pieza musical con el contexto dramático ya que las cadencias empleadas en el recitativo son totalmente modernas:

No 5º ha lances admiráveis; mas a chacara pareceu-nos demasiadamente prolixa, e pensamos que não deveria acabar no seu fim, mas ser interrompida, porque não é verisimil, que uma doida siga per tanto tempo um fiar de ideas, e as remete concertadamente. A musica não é má até ao *porém*... mas d'ahi em diante é totalmente imprópria de chácara, e contradictoria com o tempo a que o drama se refere: no tal *-porém-* começa um *recitativo*, o que é um verdadeiro anachronismo e seguem se depois cadencias no gosto moderno, havendo até uma *volata -nem que fora modinha de Schiopta*: a musica simples, monótona, e sentimental é que á chacara compete, (o que bem se vê nas que a tradição nos há conservado) e não essas mudanças de tom que estão a mostrar artifício aonde tudo deve ser natural (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Asimismo, el crítico hace referencia a la escasa calidad interpretativa musical de la actriz Carlota Talassi y sugiere que Emille Doux debería haberla sustituido por una corista del Teatro Sao Carlos para evitarle desempeñar un oficio en el que no está versada. Manifiesta el cronista que Carlota Talassi desafinó, cantó fuera de tono la repetición y que el acompañante continuó sin transportar el arpeggio de manera que hubiera podido disimular o, al menos, no hacer tan evidente el error de la actriz:

A chacara não produz bom effeito cantada pela Sr.^a Talassi: é para sentir que a esta grande actriz, cujo officio não é cantar, se deve o desempenho d'uma cousa, que muito bem podia ser cometida a qualquer outra pessoa, assim era mais fácil ao Sr, Doux, ajustar uma Corista de S. Carlos, ou outra qualquer curiosa, para ir cantar a chácara. A Sr.^a Tallasi, tal vez em consequencia de perturbação desafinou um pouco, e o acompanhador continuou sem ao menos transportar o arpejo, disfarçando assim aquelle transtorno (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Respecto a su actuación dando vida al personaje de Isabel todo fueron elogios, los mismos que recibió el señor Epiphanio encarnando el papel de Samuel. Destacó notablemente la interpretación del señor Ventura en el personaje de Lopo ya que sobre su rostro vio desfilan un enorme juego expresivo que abarcó un amplio abanico emocional: el remordimiento, los celos, el amor burlado y la desesperación (*O Elenco* 15 de julio de 1839).

Unos meses después se pudo leer en los medios escritos otra publicación referida a la calidad interpretativa de algunos componentes del elenco. El papel de Simeão estaba repartido entre los señores

Victorino y Matta y la prensa se inclina por la actuación del primero. Al señor Matta, al que reconocen su valía actoral en otros papeles y en otras obras, le recomiendan que, en el tercer acto, cuando maldice a su hijo Samuel por renegar de su condición de judío, sea más solemne, que trabaje con la efectividad de la voz, pero sin llegar a gritar como un ave rapaz. Sobre la interpretación de la actriz Carlota Talassi, quien tan buenas actuaciones les ha regalado, comentan que durante el cuarto acto miraba más al público que a sus compañeros de escena restándole verisimilitud a la interpretación (*Jornal do Conservatório* 15 de diciembre de 1839).

En este mismo medio se reveló la opinión de los miembros del tribunal que juzgó la conveniencia de premiar el drama en el concurso dramático del Conservatorio Real de Lisboa. Los señores del jurado Augusto Frederico de Castilho, Sebastiao Xavier Botelho y Joaquim Larcher plasmaron sus impresiones en el *Jornal do Conservatório* en el que analizaron la obra desde tres perspectivas: la literaria, la dramática y la histórica. Literariamente apreciaron la riqueza de lenguaje señalando, sin embargo, los descuidos gramaticales y la abundancia de galicismos. Desde el punto de vista dramático valoraron gratamente las pasiones vivas y verdaderas, la claridad en la exposición argumental, la belleza de los finales de actos, la perfecta disposición de los efectos escénicos y el respeto y la delicadeza a la hora de tratar cuestiones morales, religiosas y políticas. En cambio, la escena donde participaba el rey D. Manuel no resultó de su agrado considerándola fría y superflua. Desde la vertiente histórica, como ya se ha comentado previamente, se criticó el anacronismo de situar el tribunal de la Inquisición durante el mandato de este monarca (*Jornal do Conservatório* 26 de enero de 1840).

Las sombras apuntadas desde la prensa no erosionaron el mérito de la primera pieza teatral de José da Silva Mendes Leal Júnior; y las luces encumbraron la obra como referente romántico. Con motivo del estreno de *O homem da mascara negra* se cuestionó si el drama alcanzaría la calidad dramática de *Os dous renegados*: “Pareceu-nos que o drama não chega a ter o merecimento de seu irmão mais velho, *Os dous renegados*” (*Jornal do Conservatório* 8 de marzo de 1840: 112-113).

Os dous renegados de José da Silva Mendes Leal Júnior con música de Mathias Jacob Osternold se repuso en cuarenta ocasiones, aval de su buena recepción: en el año teatral de 1839 los días 10, 11, 14, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 28 y 30 de julio; 1, 4, 13, 15 y 18 de agosto;

10 y 12 de septiembre; 17, 19, 21, 24 y 26 de noviembre y 8 y 31 de diciembre; en 1840 el 29 de marzo, el 31 de mayo y los días 26 y 29 de diciembre; en 1841 el 2 y 6 de mayo, 1 de agosto, 4 de septiembre y 2 de octubre; en 1842 el 17 de abril, 19 de mayo y 12 de junio; y en 1843 el 29 y 30 de abril y el 24 de agosto (Santos & Vasconcelos 2007).

Conclusiones

La primera obra dramática de José da Silva Mendes Leal Júnior fue todo un éxito por resultar premiada por el Jurado Dramático del Conservatorio Real de Lisboa en 1839, por sus cuarenta reposiciones, por la calurosa acogida del público y por las buenas críticas que recibió desde una prensa que tiempo después aún cuestionaba si los nuevos estrenos del dramaturgo estarían a la altura de *Os dous renegados*. La música también cosechó su propio éxito como lo acredita el hecho de que una versión reducida para su comercialización e interpretación en el ámbito doméstico fuera editada y publicada por la Sociedade Redactora do Semanario Harmônico. Esta versión para piano y canto se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal y se presenta, anexa a este trabajo, una transcripción de la partitura.

Os dous renegados, sin ser catalogado por el autor como un drama histórico, emplea como telón de fondo ciertas características en los personajes y las acciones que ambientan la obra en épocas anteriores y sustentan las pasiones románticas. Sí que se engloba en esta corriente, tanto portuguesa como española, mas con ciertas licencias, de la misma manera que la música que lo acompaña no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical, pero presenta influencias del *bel canto* propio de la ópera italiana que inundaba los teatros españoles y portugueses decimonónicos.

Existe una indudable relación entre el tipo de escena y la *Xacara* compuesta por el maestro Mathias Jacob Osternold en cuanto a la recreación del ambiente, su funcionalidad incriminatoria desde el contrapunto de una bella melodía, la adecuación al carácter del personaje y su ubicación dentro del conjunto del drama. Sin embargo, hay que mostrar conformidad con la crítica emitida en la prensa sobre la falta de coherencia de la pieza musical, sobre todo en el *recitativo*, con el contexto dramático.

Una gran diferencia en la recepción por los medios escritos es que los portugueses emitían largas y fundamentadas críticas sobre el

estilo de las obras musicales y su pertinencia en el conjunto dramático, mientras que en España, más allá de señalar que los dramas estaban acompañados por música, no se otorgaba mayor trascendencia a este elemento escénico por considerar estas intervenciones musicales obras menores.

La ubicación de un único momento musical dentro de una pieza teatral interpretado por dos actrices que por mandato del dramaturgo enfatizan sus emociones musicalizando sus textos permite equiparar *Os dous renegados* con el drama español *Los amantes de Teruel*, si bien en este último el estilo musical de la composición resulta más acorde con el contexto dramático. Se puede concluir que ambas intervenciones musicales tienen una funcionalidad dramática común: vehicular desde la feminidad la venganza o la condena psicológica.

Bibliografía

- Asquerino, Eusebio (1866): "Vizconde d'Almeida Garrett y José María da Silva Mendez Leal", *La América*, n. 13, pp. 7-8.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2003): *Espacios del drama romántico español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Barba Dávalos, Marina (2013): *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. *Cartelera teatral romántica (1834-1844)*, [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].
- Bretón de los Herreros, Manuel (1839): *Vellido Dolfos*, Madrid, Repullés.
- Canción de Zulima*, (s. f.), Madrid, Bernabé Carrafa.
- Cartas españolas*. (10 de noviembre de 1831).
- Cavaco, Suzana (2018): "Mendes Leal na revista *A América* (1868-1871): o jornalista entre a política e a maçonaria", *Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, Universidade do Porto, Asociación de Historiadores de la Comunicación, pp. 785-799.
- Casimiro Júnior, Joaquim (1862): *Egas Moniz*, Música manuscrita. Partitura [16 f.] 220 x 288 mm. Biblioteca Nacional de Portugal: M. M. 37 / 1 y M. M. 45 / 11; Archivo del Teatro Nacional Doña Maria II: F.11.

- Gies, David Thatcher (1990): "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *Hispanic Review*, n. 58, pp. 1-17.
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais (2012): *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*, [tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa].
- Gonçalves, Isabel Maria Dias Novais (2016): "A Música Teatral ao serviço do esclarecimento e da afirmação nacional: regra ou exceção no contexto da reforma teatral liberal portuguesa? - Uma reflexão em volta do drama histórico O Alcaide de Faro, de Costa Cascais com música de Santos Pinto (Lisboa, Teatro D. Maria II, 1848)", *Atas do Congresso Internacional Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*, Lisboa, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (Caravelas) - CESEM NOVA FCSH, pp. 195-209.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1836): *Los amantes de Teruel*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1846): *Los amantes de Teruel*, Manuscrito [26]h; [30]h; [23]h; [33]h; [18]h; 21 x 15 cm. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: TEA 1-7-5, c.
- Jornal do Conservatório*. (15 de diciembre de 1839).
- Jornal do Conservatório*. (29 de diciembre de 1839).
- Jornal do Conservatório*. (26 de enero de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (16 de febrero de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (8 de marzo de 1840).
- Jornal do Conservatório*. (17 de mayo de 1840).
- La Época*. (23 de agosto de 1886).
- La Revista Española*. (22 de noviembre de 1833).
- La Unión*. (11 de enero de 1884).
- Leal Júnior, José da Silva Mendes (1839): *Os dous renegados*, Lisboa, Tipographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- Montes, Beatriz (1997): "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid", *Revista de Musicología. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La*

- investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*, n. 20, pp. 467-478.
- O Elenco*. (15 de Julio de 1839).
- Oliva, César / Torres Monreal, Francisco (2003): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Osternold, Mathias Jacob (184- 185-): *Xacara*, (s. l.), Sociedade Redactora do Semanario Harmonico.
- Ovilo y Otero, Manuel (ed.) (1883): "Don José da Silva Mendes Leal", *Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, n. 3, p. 104.
- Pagán, Víctor / Vicente, Alfonso de (1997): *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Madrid, Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid.
- Palacios, María (2021): "Flores, fragancias y perfumes en la crítica musical de Adolfo Salazar: música moderna y nueva masculinidad en los felices años veinte", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, pp. 57-81.
- Peers, Allison (1967): *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Pinto, Francisco António Norberto dos Santos (1849): *O templo de Salomao*, Música manuscrita. Partitura [7 f.] 217 x 296 mm. Biblioteca Nacional de Portugal: M. M. 293 / 10.
- Ribao Pereira, Montserrat (2004): "El poder y la tiranía en Carlos II el Hechizado, de A. Gil y Zárate", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 7, pp. 163-184.
- Romero Ortiz, Antonio (1869): "Mendes Leal", *Revista Contemporánea*, 12, pp. 321-361.
- Ruiz Ramón, Francisco (1996): *El teatro del siglo XIX. Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- Santos, Ana Clara (2018): "Pour une histoire du spectacle portugais au XIXe siècle: répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française", *Synergies Portugal*, 6, pp. 37-46.
- Santos, Ana Clara / Vasconcelos, Ana Isabel (2007): *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Scout, Derek B (1998): "Orientalism and Music Style", *The Musical Quarterly*, 82 (2), pp. 300-335.

- Simón Palmer, María del Carmen (1984): "Ecos románticos en la prensa de la época", *Romanticismo*, n. 2, pp. 175-179.
- Sobrino, Ramón (1999): "El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla", en Louis Jambou (ed.), *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Collection Musiques/Écritures*, París, Université Paris X, pp. 33-46.
- Vasconcelos, Ana Isabel (1997): "O drama histórico contemporaneo de Garrett: teorias dramáticas", *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, n. 14, pp. 85-103. <http://hdl.handle.net/10400.2/4306>
- Vieira, Ernesto (1900): *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Xacara

para voz con acompañamiento de piano forte en el drama
Os dous renegados puesta en música por
Mathias Jacob Osternold

Andante

Canto

Piano

No bre don zel

Dom Gut ter res Dom Gut ter res o in fim cito

a gen til do no za mou ra al ma deu e co ra çao

a gen til do no za mou ra al ma deu e co ra

çao e por lo gra la se fez in fi el sen do Chris

tao si in fi el sen do Chris tao Mas em bre ve

ir - re - pen - di - do porque o De - mo - si - o o ten - ta -

- va pelo a - mor d' - u - ma Chris - ta an - tga af - fei - ça - o tro -

- ca - va pelo a - mor d' - u - ma Chris - ta an -

- si - ga af - fei - ça - o tro - ca - va e co' - a es - po - za in - no - cen -

- si - nha Pae e Mai as - sas - si - na - va Pa - e c

Recitativo
Mai as - sas - si - na - va Po - rem quando a vir - gem le - va ao altar o con - dem -

- na - do da vin - gan - ca es - tal - la, o -

- na - do so Ergue o in - fer - no hor - ri - vel bra - do mor - te e af -

- fron - tu no as - sas - si - no mor - te e af - fron - ta ao re - ne - ga - do Po -

- rem quan - do a Vir - gem le - va ao al - tur o con - dem - na - do da vin -

- gan - ca es - tal - la, o ra - lo Er - gue o in - fer - no hor - ri - vel

bra - do mor - te e af - fron - ta ao as - sas - si - no mor - te e af - fron - ta ao re - ne -

- ga - do mor - te, af - fron - ta ao as - sa - si - no mor - te, af - fron - ta ao re - ne -

- ga do ao re - ne -

- ga do

Tradução teatral para galego no período 1916-1936: corpus atualizado de obras e das suas fontes à luz de descobertas recentes

Theatre Translation into Galician (1916-1936): An Updated
Corpus of Translated Plays and Sources in Light of Recent
Findings

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes
Grupo ILLA – Universidade da Coruña

carlos.vizcaino@udc.gal

Data de receção: 6/08/2022

Data de aceitação: 12/09/2022

Resumo

Neste artigo apresentam-se algumas significativas descobertas recentes sobre a a tradução teatral para galego entre 1916 e 1936 e, a partir de aí, enfrentam-se os seguintes desafios: (1) traçar todo o corpus conhecido de traduções deste período, incluindo na relação as traduções que foram consideradas perdidas e que felizmente foram localizadas há não muito tempo pelo autor deste trabalho; (2) contextualizar estas tarefas de tradução no âmbito dos diferentes projectos de planeamento cultural galego concebidos nessa altura; (3) identificar os seus principais instigadores de um ponto de vista cénico global, bem como as fontes das traduções; (4) apresentar hipóteses bem fundamentadas sobre a autoria dos fragmentos traduzidos e encenados pelos grupos de declamação da Irmandades da Fala, e, finalmente, (5) verificar se a tradução funcionou como uma forma eficaz de reforçar e consolidar a tão almejada autonomia da cultura galega.

Palavras chave: Teatro galego – corpus de peças traduzidas – fontes de tradução – tradutores.

Abstract

This article presents some significant recent findings on theatre translation into Galician between 1916 and 1936. Within this context, the following challenges are faced: (1) to trace the entire known corpus of translation from this period, including the list the translations that

were considered lost and that were fortunately located not long ago by the author of this work; (2) to contextualise these translation tasks within the framework of the different projects of Galician cultural planning established in that era; (3) to identify the main instigators from an overarching point of view, as well as the sources of the translations; (4) to present well-founded hypotheses on the authorship of fragments translated and staged by the declamation groups of the Irmandades da Fala, and, finally, (5) to check whether translation functioned as an effective way of strengthening and consolidating the long sought-after autonomy of Galician culture.

Keywords: Galician theatre – translated plays’ corpus – translation sources – translators.

1. A tradução vista como rede dinâmica e de uma perspectiva cénica global

A fim de completar a lista de títulos dramáticos traduzidos para galego desde o nascimento das Irmandades da Fala (1916) até ao golpe de Estado fascista e, a partir daí, identificar os seus autores e fontes, e analisar tanto os objetivos dos seus promotores como o impacto real das traduções dentro da aspiração comum de construir uma identidade cultural galega madura não mediada pelo correlato espanhol, neste trabalho a tradução não será entendida apenas como uma atividade de translação de conteúdos textuais para outra língua, mas de um ponto de vista contextual e pragmático (Venuti 1995; Vermeer 2004). Por essa razão, no âmbito da mudança de paradigma da análise contextual (Glynn 2020: 3), neste artigo a tradução dramática será considerada principalmente no contexto da cultura recetora.

O duplo objectivo é considerar esta intervenção numa perspectiva cénica global (Vieites 2017; Buzelin 2005, 2007), considerando, ao mesmo tempo, a tradução teatral como uma rede dinâmica – um esforço de cooperação (Bigliuzzi, Ambrosi e Kofler 2013) – que inclui todos aqueles que eventualmente medeiam neste processo.

During the translation process, there are many actors whose roles have emerged during the manufacture, and their contribution can be approached as performance. [...] In looking at translation as performance, ideologies and power relations could also be explored in more depth (Aaltonen 2013: 404).

A primeira perspetiva leva-nos a conceber a tradução teatral em termos da encenação que ela gera. Este ponto de vista centra-se nas questões relacionadas com a tradução focada para o desempenho [*performance-oriented*] (Santoyo 1989: 97). Certamente, considerar a tradução a partir do marco do viragem cénica [*scenic turn*] “permite identificar de una forma precisa los agentes, los procesos y las prácticas que cabe considerar en ese tránsito que va de la página a la escena” (Vieites 2017: 125), incluindo, designadamente, o papel do dramaturgista – a pessoa que adapta, assessora, desenvolve repertórios e participa de maneira ativa nas tarefas de criação cénica de teor mais literário e, mesmo, de orientação ideológica (Becerra de Becerrea 2007).

Certamente, a tradução teatral pode estar pensada para que funcione exclusivamente em termos textuais, mas também é factível concebê-la como um texto que será retraduzido para o palco (Aaltonen 2000), adquirindo atributos diferentes dos da peça original: “On the page a play is fixed, permanent, spatially arranged, and access to it is conceptual; on the stage a play is fluid, ephemeral, primarily temporally arranged, and access to it is physical” (Ritchie 1984: 65).

Em contraste com a poesia ou com a prosa, ao longo deste período é possível constatar que uma grande parte das traduções dramáticas para galego não se destinava à publicação em papel e a subsequente leitura individual. Não eram traduções voltadas para o leitor [*reader-oriented translations*], visto que estavam diretamente norteadas para a sua encenação. Por outras palavras, as versões galegas destes textos dramáticos punham no foco o público espetador antes do que o seu leitor. Este facto condicionou radicalmente o processo de translação e também focou toda a atenção nas finalidades – os *skopos* (Vermeer 2004) – e não tanto na reverência ao texto original. Deste último interessavam sobretudo o capital simbólico que podia ser transferido para a língua-alvo – o galego – e a sua função de padrão ou modelo para a produção teatral galega porvindoura. A tradução era entendida, por tanto, em termos absolutamente pragmáticos ou utilitários, e o seu objectivo era os empréstimos que podia dar ao teatro e à cultura da Galiza. Na verdade, esta transferência esteve condicionada, como é lógico, pelas exigências socioculturais do público-alvo, mas também pela configuração do próprio sistema teatral de destino. Falando especificamente da actividade tradutora dos membros do Grupo Nós, Beatriz Real Pérez (2000: 27) tem salientado

que "o traductor ou indutor da traducción ten prevista con anterioridade a función que lle asigna no sistema receptor". Neste sentido, estamos a lidar com traduções concebidas como verdadeiras transfusões vivificadoras. Por outro lado, Silvia Vázquez Fernández (2011) analisou as estratégias de tradução de Plácido Castro e dos irmãos Villar Ponte em termos de "apropriação", no âmbito da actividade de resistência e auto-afirmação nacional.

Em segundo lugar, a consideração da tradução teatral como uma rede dinâmica (Buzelin 2005) faz-nos prestar especial atenção ao processo e às interações que ocorrem entre os diferentes agentes envolvidos – para além da pessoa com competência linguística tanto na língua de origem como na de destino que inicia o processo de tradução.

Assim, a tradução é concebida como uma sequência complexa em que participam numerosos agentes, uma vez que a adaptação do texto não termina até ao seu enunciado final em palco. Portanto, na transferência textual aparecem envolvidas outras autorias como a dos atores (Bigliuzzi, Ambrosi e Kofler 2013).

2. Corpus atualizado de obras, autores e fontes das traduções para galego neste período

Recolhe-se a seguir uma lista atualizada de traduções de textos dramáticos para a língua galega feitas entre 1916 e 1936. Incluem-se as últimas descobertas realizadas, que são dadas a conhecer neste artigo.

Os diferentes títulos são contextualizados em relação à rede de agentes envolvidos na tradução dramática nessa altura e classificados de acordo com a sua orientação principal –para o leitor ou para o palco.

Finalmente, fornece-se a informação disponível à volta das fontes de cada tradução.

2.1. Os pretendentes à coroa

Em primeiro lugar, devemos mencionar a tradução de um fragmento de *Os pretendentes à coroa* de Henrik Ibsen, publicada em *A Nosa Terra* em agosto de 1918 e atribuída a Antón Villar Ponte (Ínsua 1998: 21). Certamente, o mais velho dos irmãos de Viveiro sempre demonstrou grande admiração pelo dramaturgo nórdico: já em 1906 tinha assinado o obituário de Ibsen em *La Voz de Galicia*, e no centenário do nascimento do escritor teatral norueguês tinha publicado dois artigos sobre ele em *Nós* e *El Pueblo Gallego*.

Não há registo da estreia desta peça durante o período em estudo. Evidentemente, estamos ainda numa fase de traduções voltadas para o leitor. Em primeiro lugar, o fragmento foi publicado no boletim das Irmandades. Por outro lado, parece óbvio que a intenção do seu tradutor era encorajar uma escrita dramática em galego que circulasse por novos caminhos, para tal, apresentou Ibsen como um modelo a seguir. Vicente Risco (1921) também propunha Ibsen entre as referências “que poderan servir pr'os galegos qu'escriben pr'a escea”.

2.2. A intrusa e O pai

Imediatamente a seguir vêm duas traduções: *A intrusa* de Maurice Maeterlinck, “ageitada ao galego por Bernardino Varela do Campo” – segundo consta no original –, e *O pai* de August Strindberg, também por este membro da irmandade da Corunha. Ambas as tarefas foram atribuídas a Antón Villar Ponte (Ínsua e Martínez González 2018: 222), mas a recente descoberta destes dois textos pelo autor deste artigo coloca Bernardino Varela no centro do projeto de tradução para galego de títulos doutras dramaturgias entre os anos 1918 e 1921.

Nesta ocasião, os trabalhos de transposição têm uma orientação claramente performativa, uma vez que as traduções foram feitas para serem utilizadas nas aulas de interpretação ministradas por Fernando Osorio na secção de Declamação do Conservatório Nacional de Arte Galega. Além disso, a certa altura tinham em mente levá-las ao palco (A. Villar Ponte 1934). Mas esta intenção foi frustrada, entre outras causas, por “razones de índole económica” (A. Villar Ponte 1927c), pelo menos no caso de *O Pai*. Neste sentido, entre as mínimas intervenções dramaturgias de Varela nos originais encontramos a supressão de algumas linhas de *A intrusa* que reforçam uma caracterização muito específica de um papel que poderia não caber à atriz galega que o iria interpretar. Para tal, em nenhum momento foi considerada a publicação destes textos cénicos em papel.

Antón Villar Ponte lembrava assim em 1927 o destino que tiveram estas traduções e os propósitos que as motivaram:

El Padre, de Strimberg, que tanto furor está causando en Londres actualmente, nos hace recordar aquellos tiempos, no tan lejanos, en que los galleguistas coruñeses pretendían más que divulgar obras teatrales gallegas, traducir al gallego, para representarlas, las mejores obras de la literatura escénica universal. Entre estas obras, junto con algunas de Shakespeare, Maeterlinck y Yeats que se habían vertido

a nuestro idioma, figuraba El Padre de Strimberg –O Pai– que Fernando Osorio, excelente actor educado en Lisboa, la hizo ensayar a un grupo de aficionados. Los galleguistas coruñeses, de esta guisa, querían realizar dos cosas muy plausibles: la dignificación de la lengua materna y la elevación del público y de los autores gallegos (A. Villar Ponte 1927c).

Mais uma vez, a escolha destes títulos transparece a vontade planificadora dos seus promotores no que diz respeito à produção espetacular galega que se desejava. O principal critério utilizado no processo de seleção foi afastar-se dos repertórios teatrais espanhóis, dado que era precisamente o sistema cultural espanhol do qual era necessário afirmar-se por diferenciação para ultrapassar a subalternidade e o domínio cultural da Galiza derivado de “o tristerio papel de colonia da Corte que lle topara en sorte dende escomezos do século dezaseís” (A. Villar Ponte *apud* R. Villar Ponte 1977: 17). Além do mais, buscavam-se fórmulas cénicas modernas que rompessem com os limites dentro dos quais a actividade cénica na língua galega tinha sido desenvolvida até então. Nesse sentido, Maeterlinck e Strindberg – bem como Ibsen – faziam parte da lista de dramaturgos contemporâneos que Vicente Risco assinalava como modelos “pr’os galegos qu’escriben pr’a escea” (Risco 1921).

2.3. *¡Xudas!* e *O avaro*

Seguindo por ordem, devem ser mencionadas as versões cénicas galegas de *¡Xudas!* – cuja autoria não é noticiada na imprensa – e *O avaro* de Molière – esta última a partir da tradução portuguesa de António Feliciano de Castilho (1871). As peças foram estreadas por Fernando Osorio a 16 de novembro e 14 de dezembro de 1919, respectivamente.

Laura Tato (1996: 133) atribui a primeira a Osorio, mas também se poderia tratar de *Judas*, do português António Patrício (Biscainho-Fernandes 2017: 124-125), uma obre breve simbolista com uma única cena em que a sombra de Jesus Cristo e o Iskariotes dialogam no momento em que este último está prestes a enforcar-se. A imprensa informou que Osorio representou na Sociedade Apolo na Corunha “a segunda parte do monólogo *¡Xudas!*” (LVG 1919a), mas os detalhes da dramaturgia proposta pelo ator não chegaram até nós e, se foi a trama acima referida, também não sabemos como foi resolvida a conversa entre as duas personagens.

Quanto à encenação do título de Molière, conhecemos pela imprensa (LVG 1919b) que o diretor do frustrado Conservatório também executou um monólogo retirado desta peça na sua festa de despedida. Em relação ao fragmento selecionado, a única intervenção do protagonista Harpagon que pode ser considerado um monólogo é o que consta das cenas IV e V do primeiro ato. Mencionemos, a este respeito, que na página de título da sua primeira edição, a tradução portuguesa de Castilho da comédia de Molière é qualificada como uma "versão libérrima" (Castilho 1871). É provável que Osorio conhecesse este texto da sua formação no Conservatório de Lisboa (Biscainho-Fernandes 2017) e que tenha feito uma leitura cénica acomodada ao público galego. A adaptação poderia ter sido limitada à fonética e a algumas alterações lexicais ou morfossintáticas. Estaríamos, por conseguinte, perante uma tradução orientada para o desempenho sem fixação escrita.

2.4. *Xan entre elas*

O título seguinte é *Xan entre elas*, uma versão galega de *The Merry Wives of Windsor* de Shakespeare, realizada por Antón Villar Ponte e estreada pelo Quadro de Declamação da Irmandade da Corunha em 1920. Anos mais tarde, quando Villar Ponte se lembrou do que tinha sido feito nessa altura, referiu-se a esta peça como *As alegres comadres de Windsor* (A. Villar Ponte 1927b).

Em maio de 1918 foi anunciada a iminente tradução para galego de algumas peças de Shakespeare, e nos primeiros dias do ano seguinte dava-se a conhecer o nascimento do Conservatório nos termos seguintes: "Xa escomenzaron os ensaios na Seición de Declamación. Vense estudando unha das millores comedias de Shakespeare, *As alegres comadres de Windsor*, traducida e arregrada para o idioma galego" (ANT 1919). Ao longo do mês de fevereiro, a revista *A Nosa Terra* recordou estes ensaios em numerosas ocasiões, mas a partir de março centrou-se na encenação de *A man de Santiña* de Cabanillas. A comédia de Shakespeare só foi novamente mencionada no início do ano seguinte, agora com Lois Lafuente à frente do grupo de teatro da Irmandade da Corunha. Não conhecemos o dia específico da sua estreia, mas *La Voz de Galicia* (14-02-1920: 2) relatou que a segunda atuação teve lugar a 15 de fevereiro de 1920. A nota indicava a duração e estrutura da encenação, que coincidia com a peça original inglesa. Assim, o boletim das Irmandades assinalava no anúncio da encenação

deste "arreglo pr'o teatro galego da obra do xenial dramaturgo inglés" que se tratava "dunha comedia en tres actos e un epílogo" (ANT 1920).

Porém, alguma intervenção dramática de Villar Ponte é intuída desde que *A Nosa Terra* anunciou em maio de 1918 que a tradução estava pronta "logo de feita unha refundición comenente" (ANT 1918). É fácil imaginar que as alterações poderiam ter tido a ver com o número de personagens, por exemplo, mas isto é simples especulação.

2.5. Dramaturgia portuguesa (incluídas as traducións recentemente descubertas)

Até catorze encenações dos diferentes grupos dramáticos da Irmandade da Corunha foram baseadas em peças originais portuguesas. São as seguintes: *Unha anécdota*, *Fin de penitencia* e *O tío Pedro* de Marcelino Mesquita; *O día de mañán* de Manuel Laranjeira; *Mater Doloros* e *Rosas de todo o ano* de Júlio Dantas; *Roncar sen durmir* de Castro Seromenho; *Os dous xordos* de Manuel Lourenço Rossado; *¿Choro ou río?* de Santos Júnior; *Alúganse cuartos* de Júlio Howorth; *Pouca vergoña* de Ernesto Rodrigues; *Medias solas e tacóns* de Diogo José Seromenho; *Leonardo o Pescador* de Baptista Dinis, e *Dous amores* de autor desconhecido.

Sem dúvida, este encadeamento de títulos da dramaturgia lusa deve ser entendido como uma intervenção programada e decididamente virada para os palcos. São, com certeza, traduções orientadas ao desempenho, pois respondem a uma necessidade precisa do grupo de atores da Irmandade da Corunha e todo o processo esteve dirigido para a sua encenação numa dada altura por umas pessoas concretas e para um auditório específico.

Até datas muito recentes não se conhecia o suporte textual destas versões, mas a situação mudou após a descoberta na documentação de Bernardino Varela do Campo de onze versões galegas de peças portuguesas, que são relatadas pela primeira vez neste artigo. Da lista acima, não foram encontradas as traduções de *Fin de penitencia*, *Rosas de todo o ano*, *Roncar sen durmir*, *Os dous xordos*, *Alúganse cuartos*, *Pouca vergoña*, *Leonardo o Pescador* e *Dous amores*. No entanto, esta recente descoberta permite acrescentar ao suporte textual conservado das outras seis encenações mais cinco títulos, dos quais não tínhamos notícia: *Casamento e Mortalla* de João da Câmara; *A filla do Conselleiro* de João Baptista; *Pobreza, Miséria & Companhia* de Eduardo Coelho;

Non cases con muller nova (ou *Corazón e estómago*) de António Augusto Leal, e *Deus nos libre de mulleres* de José Bento de Araújo Assis. Mas não há evidências da estreia destas peças.

Em alguns casos, como em *Deus nos libre de mulleres*, o texto inclui um elenco, embora tudo indique que nunca foi apresentado em público. Circunstâncias desconhecidas podem ter impedido a sua estreia, mas esta informação sobre os actores pretendidos reforça a certeza de que se tratava de versões orientadas para o palco. Por outro lado, o facto de a tradução galega da peça de João Baptista não ter sido concluída também se refere à interrupção deste projecto de incorporação da dramaturgia portuguesa contemporânea no teatro galego nascente.

De uma ou de outra maneira, faz-se evidente a influência de Johán Vicente Viqueira – grande amigo de Bernardino – relativamente ao apegamento do galego ao português, mesmo para além da questão gráfica. Aliás, embora o texto preservado pareça ser propriedade de Bernardino Varela do Campo, a participação de Osorio na versão galega de *Uma anedota* é muito provável, pois trata-se de uma peça que ele propôs, dirigiu e atuou. Na verdade, ele próprio poderia ter trazido o texto de Lisboa. Em qualquer caso, ignoramos o seu grau de envolvimento e em que altura do processo teve lugar.

Fernando Osorio poderia também estar por trás da dramaturgia de *O día de mañán*, que na versão de Bernardino Varela inclui apenas duas personagens – ao contrário das cinco da peça original – e elimina várias cenas. Esta hipótese é considerada porque o trecho escolhido desta controversa peça naturalista coincide exatamente com o fragmento encenado em 1904 na apresentação pública do Teatro Livre em Lisboa (Pereira 1993). Recorde-se que António Pinheiro, professor de Osorio na sua etapa formativa no Conservatório de Lisboa, fez parte deste grupo que quis seguir em Portugal os passos de André Antoine e o seu Théâtre Libre.

2.6. *Lysístrata* e *O avaro*

Duas outras traduções, agora desaparecidas, são também atribuídas a Antón Villar Ponte (Ínsua 2002: 48). Estas são *Lysístrata de Aristófanes* e *O avaro* de Molière. Rabuñal (1994: 113) coloca a segunda entre as peças mais executadas pela Escola Dramática Galega, sem fornecer mais informações sobre esta afirmação.

Começando pela última das citadas, a ausência de qualquer prova consistente da autoria de Antón Villar Ponte – exceto a citação do prólogo de *A tola de Sobrán* (1927), de Porto Rei, no qual de Viveiro enumera as peças traduzidas para galego sem atribuir autoria – e a sua conhecida obsessão em recordar todas as iniciativas teatrais levadas a cabo pela Irmandade nos anos prévios ao Diretório Militar (Tato 1996: 124) leva-nos a pensar que Villar Ponte se refere à encenação de Osorio baseada na versão portuguesa de António Feliciano de Castilho da peça de Molière. Fazer duas traduções diferentes do mesmo texto não seria muito prático para o mesmo grupo de ativistas. Por conseguinte, poderia ter sido uma tradução orientada para o palco realizada pelo que fora diretor do Conservatório.

O caso da comédia grega é ainda mais incerto, uma vez que não há qualquer referência a ela para além do prólogo acima mencionado. Pode ser uma iniciativa de Villar Ponte – ou dos seus colaboradores mais próximos no planeamento do teatro nacional galego – que não tenha passado as etapas iniciais.

2.7. O médeco a paus

A tradução de Teresa Bouza Vila desta peça de Molière quando ela tinha dezoito anos é certamente um caso diferente.

Antes de mais, estamos diante da única tradução feminina conhecida. Além disso, esta versão não está realmente integrada na atividade de planeamento levada a cabo pelas Irmandades da Fala. Finalmente, está deslocada no tempo em relação às outras traduções.

Sabemos que esta translação cénica foi estreada a 25 de agosto de 1928 pelos quadros de declamação da Sociedade de Amigos da Paisaxe Galega do Seixo (Mugardos) – incluída a própria Teruca Bouza – e do coro Toxos e Froles de Ferrol, num festival galego celebrado no Teatro Jofre desta cidade.

El Correo Gallego noticiou a 11 de janeiro de 1929 que era a "grandiosa comedia en tres actos del autor francés Molière, traducida al gallego por la señorita Teruca Bouza" (ECG 1929). No entanto, uma crónica anterior deste jornal (ECG 1928) já afirmava que a fonte desta tradução era a adaptação livre publicada por Moratín no início do século XIX sob o pseudónimo de Inarco Celenio.

O mal-entendido persistiu nas seguintes encenações desta tradução (em 1940, 1942 e 1944), agora executada apenas pelo coro

Toxos e Flores. O suporte textual desta translação claramente orientada para a cena também se desconhece.

2.8. *Catuxa de Houlihan e O país da saudade*

À primeira vista, estamos agora diante de traduções voltadas para a leitura. Esta circunstância fez com que as duas traduções tenham sido objeto de muitos estudos académicos. Mas não se deve esquecer que os seus promotores não rejeitaram que estas versões pudessem ser levadas ao palco, uma vez que os dramas foram publicados tendo em mente os coros populares. Essa circunstância tornou-as, de longe, as traduções desse período que receberam mais atenção académica.

Plácido R. Castro e os irmãos Villar Ponte – Antón e Ramón – foram responsáveis pela tradução para galego destes dois textos de William Butler Yeats, Premio Nobel de Literatura em 1923. Ambos os trabalhos foram publicados pela Editorial Nós num volume intitulado *Dous folk-dramas de W. B. Yeats*, mas *Cathleen ni Houlihan* já tinha sido tornado público no número 8 de *Nós* – de dezembro de 1921 – com uma tradução para galego por Antón Villar Ponte (1921: 13).

Esta versão galega foi encabeçada por uma citação de Chesterton que mostrava o valor que os seus promotores atribuíam à tradição: “O home que se detén na súa propia horta co país das fadas abríndolle a porta é o home das grandes ideas. A súa imaxinación crea distâncias, o automóbil destrúeas estúpidamente” (Yeats 1935 apud FPC s.d.). O seu ponto de vista parecia estar próximo de posições essencialistas¹ e não queriam negligenciar o património cultural popular. Na sua opinião, a Galiza deveria mergulhar na sua própria identidade, no seu “ego ipsissimus” (A. Villar Ponte 1928: 11).

Na altura, a avaliação de Antón Villar Ponte sobre as repetidas tentativas de estabelecer um teatro galego não era muito positiva:

Polo de agora o teatro galego inda non saíu dos primeiros balbuceios. Inicióuse, como quen di, no refugallo do romantismo e o realismo, tendo por guieira a literatura escénica castelán do seu tempo, que xa era calco servil á súa vez da pior e máis serodia literatura escénica do mundo. Nin siquera tiróu para o luso Gil Vicente. Os modos do teatro castelán tomóunos dabondo o noso nacente teatro. E asín só foi galego polo léxico, pola coutación

¹ No entanto, Antón Vilar Ponte estava mais próximo dos postulados voluntaristas (Meirinho 2003).

xeográfica e pola anécdota que, *mutatis mutandis*, podería transportarse a outro clima natural calquera sin que sufrise grave mingua (A. Villar Ponte 1935b: 5).

Refratário à frustração, o de Viveiro procurava agora um caminho que pudesse servir de exemplo para os interessados em cultivar um teatro galego elevado e moderno, mas também fortemente envolvido na idiosincrasia popular. E virou-se para a Irlanda, agora com a grande ajuda de Plácido Castro, perfeitamente competente em inglês e bem informado sobre a situação política e cultural irlandesa.

Uma das razões porque Castro escolheu estes dramas de Yeats foi que eles “mataron para sempre ao tradicional ‘irlandés de escenario’, cuio humorismo e simpatía servían de capa para perpetuar, da maneira máis insidiosa, unha falsa interpretación do pobo irlandés” (Castro 1935: 7). Este cliché denigrativo coincidia exactamente com os tipos galegos do teatro espanhol e de algumas das pezas galegas que tinham sido apresentadas novamente durante a ditadura de Primo de Ribera (Tato 1999). Tal como as propostas de Yeats tinham conseguido ultrapassar este estereótipo imobilizador, os escritores e coletivos teatrais galegos também o podiam fazer seguindo a estratégia do dramaturgo irlandês, uma vez que havia muitas ligações entre as duas realidades. Os ativistas responsáveis por estas traduções frisaram especialmente o celtismo, a saudade e o espírito nacionalista (Serra Porteiro 2021) e ignoraram o facto dificilmente assumível de que o teatro de Yeats tinha renunciado à língua gaélica.

No entanto, ainda quando *Cathleen ni Houlihan* “constituíu no seu tempo todo un chamamento á insurrección en Irlanda” (Romero Iturralde 2006), não estamos realmente perante um teatro político enquanto tal, como o próprio Yeats já tinha assinalado a Lady Gregory (1972: 62, *apud* Vieites 2002: 178). Pelo contrário, estes dramas são textos profundamente poéticos com uma importante carga alegórica que a nota de rodapé de Villar Ponte destacou na edição de 1921: “N' unha carta dirixida a Lady Gregory, o autor falando da génese e o significado d' este folk-drama, escribe: Cathleen é a Irlanda, a Irlanda en cuio honor tantas lëndas e tantas cantigas se teñen feito e pol-a redenzón da que moitos homes deron a vida” (A. Villar Ponte 1921: 8).

Não temos qualquer registo do envolvimento específico dos tradutores individuais no trabalho de translação do texto. Quanto às fontes, a tradução de *O país da saudade* foi certamente feita a partir do original inglês (Serra Porteiro 2021).

Há menos consenso sobre a fonte da primeira tradução da *Cathleen ni Houlihan*. Enquanto Ríos e Palacios (2005) acreditam que a fonte foi uma edição francesa, McKeivitt (2003: 169-170) argumenta que Villar Ponte utilizou a edição inglesa de 1908. Mas as análises de Silvia Vázquez Fernández (2013: 151-158) confirmam a intuição anteriormente expressa por Hurtley (2006: 87) de que este membro das Irmandades realizou a versão galega a partir da tradução catalã de Marià Manent publicada na edição 128 de *La Revista* sob o título "La mendicant", em janeiro de 1929. Como é sabido, Villar Ponte estava a par do dia-a-dia da cultura catalã, de modo que pôde ter acesso a esta tradução e produzir a sua versão entre janeiro e dezembro, quando esta foi publicada na revista *Nós*.

Embora a versão galega de 1935 não difira muito da versão de 1921, é evidente que Villar Ponte reviu o texto com a ajuda de Castro – e eventualmente com a do seu próprio irmão. Para além de algumas alterações ortográficas – os grafemas <g> e <j> para o fonema pré-palatal fricativo surdo são substituídos por <x>, por exemplo –, as diferenças confirmam a vontade dos tradutores de aumentar a “galeguidade” do texto resultante:

[A]n in-depth analysis of both translations shows that not only did the translators revise the first version but also, they applied different strategies in order to deepen the Galicianisation of the text. The first major change is, evidently, the translation of the title into *Catuxa de Houlihan* as although the original title in English is placed below, the fact that they decided to use a Galician name for the main character, who is an allegory of Ireland, can be seen as a clear sign of self-recognition and appropriation of the Irish folk figure. Furthermore, besides the minor spelling and word changes [...] there is clear evidence that the translators intensified the search for linguistic distinctiveness in the 1935 publication. For instance, they make use of more Galician terms than in the 1921 translation [...] with a clear intention of taking a step further in the process of linguistic differentiation (Vázquez Fernández 2013: 185-186).

Com isto em mente, fizeram algumas correções na colocação pronominal e aumentaram a utilização do infinitivo flexionado. Além disso, acrescentaram algumas expressões de conteúdo religioso que não figuravam na versão de 1921 e que Vázquez Fernández (2013: 191) atribui a Ramón, “who, unlike his brother, was a convinced Catholic; this was actually the main point of disagreement between the two brothers”.

Relativamente aos resultados dos dois textos galegos, Romero Iturralde (2006) considera que "souberon acadar un grao idóneo de naturalidade", mas parece que o objetivo de demonstrar que o galego tinha as mesmas possibilidades expressivas que qualquer outra língua literária os levou a alguns excessos:

[S]ome of the translator's decisions make the text considerably longer and potentially hinder its effectiveness in performance. [...]

As in the case of Cathleen ni Houlihan, one of the functions of this later translation was to showcase the expressive possibilities of the Galician language, which results in great emphasis on lexical variation. The superabundance of instances where one single adjective is translated as an adjectival synonymic pair or even as a descriptive passage responds to this norm-creating value of translation at the time of the Irmandades. In *O país da saudade*, we find numerous examples of such pairs, one being a frequently used term, easily recognisable or often similar to the Spanish-language equivalent, and the other a 'differentialist', exclusively Galician or markedly popular choice (Serra Porteiro 2015: 52).

A ambição dos tradutores de planear os repertórios culturais galegos também está aqui presente. Neste caso, em relação à aquisição ou melhoria do domínio da língua galega por parte dos cidadãos urbanos: "As a strategy, this might have been considered easier to understand for middle class audiences and readerships whose first language was not Galician, while introducing them to a wider lexical range" (Serra Porteiro 2015: 52).

A despeito de que estas traduções pareçam claramente orientadas para o leitor, estes trabalhos de translação não escondem o desejo dos seus responsáveis de que elas atingissem a forma cénica.

El folk-drama, que nuestros coros enxebres podrían interpretar, donde la imaginación se vistiese con alas legendarias y donde la realidad y el ensueño aparecieran exquisitamente ponderados, sería la base mejor para cimentar sobre ella un teatro 'todo gallego', y por lo mismo susceptible de universalización (A. Villar Ponte 1927a).

É amplamente conhecido que a conceção teatral de Villar Ponte ia além do literário, pois ele acreditava que os benefícios para a causa nacionalista viriam da encenação de peças teatrais como as propostas neste volume. Por esta razão, encorajava os grupos a não cair na tentação de considerar estes dramas como irrepresentáveis – e portanto destinados à leitura – por carecerem de ação dramática:

Mais nós, tan afundidos achámonos polo influxo alleo, que temos a seguranza de que moitos dos que leían os dous folk-dramas de Yeats vertidos ó galego han pensaren para o seu intre que son ‘pouco teatraes’, porque a emoción neles xorra da palabra [...] facéndose aición na ialma do lector ou espectador en troques de ser aición de outro releve na esceca e só impresionismo epidérmico, visual, co gallo da sorpresa espertada a forza de esternos trucos efectistas no público, como é adoitado no teatro decadente (A. Villar Ponte 1927a).

As estratexias de tradución utilizadas tamén parecen reforzar este desexo de facilitarem a encenação de ambos os títulos de Yeats:

[T]he plays are accompanied by a declaration of the performance aim of the translations, which suggests that the translators believed in their potential as performance texts, and [...] many of the additions in the translated version appear to respond to this performance intent. These choices relate to the genre adscription of the play, the theme and also the form. Such is the case with the insertion of orality markers and additional stage directions and the incorporation of characterisation elements that contribute to verisimilitude and identification on the part of the audience. However, some of the translator’s decisions make the text considerably longer and potentially hinder its effectiveness in performance (Serra Porteiro 2015: 52).

O certo é que os dramáticos acontecementos que se viveram a partir de 1936 baldaram qualquer tentativa de encenar estas obras. Laura Tato (1999: 153) relata que o grupo corunhês Keltia estaba a ensaiar *O país da saudade* sob a dirección de Serafín Ferrol para a estrear em julho desse ano, juntamente com *Nouturnio de medo e morte* de Antón Villar Ponte e *Matria* de Álvaro das Casas. Não foi possível.

Segundo informou o jornal *La Noche* (17-05-1967), no Dia das Letras Galegas de 1967, La Voz de Vigo transmitiu uma versão radiofónica dramatizada da versão galega de *Catuxa de Houlihan*.

Quanto à incorporação do drama folclórico irlandês no teatro galego, apenas o próprio Antón Villar Ponte decidiu seguir este modelo de repertório num drama de ambiente marinho intitulado *Os camiños innumerábeis*. A morte do seu autor em 1936 fez com que ficasse inconclusa (Ínsua 2002: 49).

2.9. *Riders to the Sea e The Well of Saints*

Antón Villar Ponte também não completou outra tradução da dramaturgia irlandesa. Neste caso, de um drama de John Millington Synge: “Na primeira páxina do seu libreto A festa da malla [...] o autor das Mariñas anunciábase responsable da traducción ó galego doutro texto teatral irlandés. O título: Os cabaleiros do mar. O autor: John Millington Synge” (Guede 1996: 15).

Emílio Ínsua (2015) esclarece que Villar Ponte estava a escrever esta versão de *Riders to the Sea* – também citada como *Xinetes para o mar*, *Cabaleiros do mar* e *Cabalgada car'o mar* – novamente com a ajuda de Plácido Castro e que a tinha oferecido em 1935 para ser realizada na esperada homenagem a Manuel Antón na ilha Malveira, visto que “ya se halla vertida al gallego de modo escrupuloso” (A. Villar Ponte 1935c). A oferta foi repetida em fevereiro de 1936, desta vez para ser encenada pelos jovens de Rianxo juntamente com *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste.

Em várias ocasiões, o jornalista da Viveiro incluiu referências a esta peça de Synge. Eis um exemplo, no qual ele destaca os paralelos entre a história dos marinheiros irlandeses e tantas outras semelhantes vividas pelos galegos:

Es una breve tragedia de marineros irlandeses que parece la misma tragedia que frecuentemente se registra en muchos rincones de nuestro litoral. Tragedia de hogar humilde aireado por la brisa salobre y el olor a brea con fondo musical de tumbos oceánicos, con evocaciones de familias diezmadas por el naufragio, con teorías de mujercas plañideras, con heroísmo de resignación ante lo irreparable, con cuerpos de pescadores vomitados en la arena por las fauces verdes de la resaca de blancos dientes de olas (A. Villar Ponte 1935a).

Neste mesmo artigo, Villar Ponte recorda, mais uma vez, as razões que o levaram a fazer estas traduções de dramaturgos irlandeses:

Y no sólo por lo que tiene de bella esta obra, que es mucho, sino por lo que también pueda tener de ejemplar para las nuevas generaciones literarias gallegas venimos traduciéndola cuidadosamente y con verdadero deleite. De muchas maneras se logra hacer útil labor galleguista. Por de pronto nosotros pensamos –¡oh mozos intrépidos de la nueva Galicia!– en lo interesante, en lo emocional, en lo soberbio que resultaría el espectáculo de ver interpretada por mujeres rústicas de la mariña con su fabla cantarina y por pescadores auténticos la mencionada obra de Synge y otras

del mismo estilo que pudieran hacerse. Toda la esencia folk-lórica del alma de la costa y toda la honda emoción de las horas de naufragio llegarían así al ánimo de los espectadores de las ciudades con belleza virginal y con gracia santificante (A. Villar Ponte 1935a).

Tudo indica que Antón Villar Ponte pretendia dar continuidade ao volume de traducións publicado em 1935 com Castro e o seu próprio irmão, desta vez com dramas da Synge. Assim, além da peça acima referida, em 1936 anunciou: "De Synge axiña publicarase n'outro volumen *A Fonte dos Santos*, belido poema teatral, é un curto folk drama de mariñeiros" (A. Villar Ponte 1936: 3).

Infelizmente, estas traducións não puderam ser localizadas e ignoramos se ambas foram iniciadas. Também não conhecemos o destino do já citado texto dramático da sua autoria intitulado *Os camiños innumerábeis*, que se anunciava como outro folk-drama (EPG 1934).

Bernardo Máiz (2021) assinalou muito recentemente que o pintor Felipe Bello Piñeiro fez outra tradução galega de *Riders to the sea*, neste caso a partir da versão espanhola de Zenobia Camprubí. Como tantas produções destes anos, esta tradução também se perdeu: "El único original que poseía, me lo pidió MP para representar en San Ciprián (abril de 1936)" (Máiz 2021: 7).

3. Valoração geral da atividade translativa para o galego no período em foco

Assim que projetamos, numa perspectiva c nica geral, a tradu o galega do período 1916-1936 como um produto nascido de uma rede dinâmica (Aaltonen 2013), observamos imediatamente que os responsáveis por estas obras eram aut nticos ativistas empenhados na configura o de uma cultura galega moderna, diferenciada e aut noma. Além disso, nos termos de Anthony Pym (2015), generosamente nunca se preocuparam em gerir o risco da sua própria credibilidade como tradutores – possivelmente com a única exce o de Plácido R. Castro.

Têm também nos damos conta de que atuaram como verdadeiros dramaturgistas no sentido mais amplo e ideológico da palavra. Em geral, intervieram extensivamente nos textos originais, porque não se sentiram obrigados a preservar uma equivalência completa entre o texto original e o traduzido. Em termos de Venuti (1995), domaram os textos de acordo com os seus interesses de planeamento. A sua única

preocupação a este respeito era manter a "suspensão voluntária da incredulidade", cunhada no século XIX por Samuel Taylor Coleridge como uma ficção social operativa que promoveria a transferência de prestígio – e a consequente legitimação – para a língua-alvo, neste caso, o galego.

A gestão da incerteza que utilizaram – isto é, “the application of conscious, deliberate strategies for overcoming comprehension, transfer, or production indecision” (Pym 2015: 71) – teve sempre como objetivo preservar a ilusão partilhada que permitiria alcançar os objectivos desejados para a cultura e a língua da Galiza.

Consequentemente, um dos maiores desafios era reproduzir na Galiza os diferentes registos das personagens de acordo com a sua cultura, origem, classe social ou grupo etário. Esta dificuldade era muito diferente consoante a língua original fosse o português ou não, porque se entendia que os modelos de registo linguístico procedentes desta última fonte poderiam ser mais facilmente assumidos pelo público – e anteriormente pelos intérpretes, é claro.

Assim, é de notar que as versões das peças portuguesas não foram entendidas precisamente como traduções, tal como refletido pelo facto de a intervenção na língua original ser mínima e limitada à tradução de termos e expressões portuguesas na variedade galega ou, em algumas ocasiões, à aproximação ao público de referências geográficas, nomes coloquiais de moedas ou outros elementos muito específicos.

A referência portuguesa facilita que estas versões sejam, em geral, bastante livres de formas castelhanas e que a imagem que projetam do galego seja a de uma língua extensa, diversificada, flexível e contemporânea, nunca reduzida a usos rurais ou domésticos. Além disso, pode-se constatar que o contacto com estes originais permitiu a Varela melhorar progressivamente a sua competência linguística em galego e ultrapassar as soluções mais repetidas nos textos dos seus contemporâneos.

4. Conclusões

Como estudos históricos anteriores tinham apontado, a energia de planeamento ativada pela Irmandades da Fala teve um impacto direto no teatro na Galiza, tanto em termos literários como em palco. O seu programa cultural incluiu a criação de uma densa rede de relações em torno de atividades teatrais e a mobilização de uma grande

variedade de fórmulas e recursos considerados aceitáveis como elementos de repertório pelos diferentes agentes no processo, incluindo o público. A tradução foi, neste contexto, vista como uma forma eficaz de reforçar e consolidar uma cultura galega moderna e autónoma, bem como de legitimar a língua galega como um veículo perfeitamente digno dos produtos mais nobres do pensamento humano.

Os planeadores confiaram na tradução – não só literária mas também espetacular – de títulos, estilos e técnicas que tinham trazido outras dramaturgias ocidentais para a modernidade. Mas o teatro espanhol foi rejeitado como uma fonte porque era antiquado e uma barreira à normalização das relações entre o teatro galego e outras tradições dramáticas. Contudo, a tradução para galego de grandes peças ou obras de autores ilustres deu à língua de destino um prestígio muito necessário.

A este consenso, podemos agora acrescentar outras ideias. A primeira é que, embora os teatros português e irlandês fossem as fontes mais utilizadas neste período, não foram as únicas, pois já vimos que alguns dramas de Maeterlinck, Shakespeare e Strindberg também foram traduzidos.

Por outro lado, este trabalho identificou uma rede mais ampla de sujeitos envolvidos neste processo do que se pensava tradicionalmente, e já podemos confirmar sem dúvida a existência de mais de vinte propostas de transferência de referências estrangeiras nestas duas décadas, quer como traduções orientadas para o texto, quer como traduções orientadas para a encenação.

O incansável e omnipresente Antón Villar Ponte, força motriz ou promotor direto de todas as iniciativas tomadas neste sentido, ocupa um lugar de destaque nesta cadeia.

Como resultado da investigação relatada neste artigo, Bernardino Varela do Campo deverá ser incluído na lista de tradutores também integrada pelos irmãos Villar Ponte e Plácido R. Castro – além de Teruca Bouza, que esteve à margem do movimento de planeamento dos anteriores.

A informação recentemente fornecida sobre a atividade de tradução de Felipe Bello Piñeiro deve também ser tida em conta, bem como o trabalho de transferência orientado para a encenação de Fernando Osorio, decorrente do seu período de formação em Lisboa. Certamente, o diretor do Conservatório agiu como um verdadeiro

dramaturgista, em muitos casos indicando títulos que, quando adaptados ou traduzidos para galego, poderiam satisfazer as necessidades do projeto para criar um verdadeiro Teatro Nacional Galego. A influência do seu professor e mentor no Conservatório, António Pinheiro, continuou a fazer-se sentir.

Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku (2000): *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*, Clevedon, Buffalo, Toronto & Sidney, Multilingual Matters.
- Aaltonen, Sirkku (2013): "Theatre translation as performance", *Target* n. 25 (3), pp. 385-406. doi: 10.1075/target.25.3.05aal.
- ANT (=A Nosa Terra) (1918): "Teatro galego", *A Nosa Terra*, 30-05-1918.
- ANT (=A Nosa Terra) (1919): "A todol-os nosos compatriotas. Conservatorio Nacional do Arte Galego", *A Nosa Terra*, 25-01-1919, p. 1.
- ANT (=A Nosa Terra) (1920): "Shakespeare en galego", *A Nosa Terra*, 10-02-1920, p. 4.
- Becerra de Becerreá, Afonso (2007): *Dramaturxia: teoría e práctica*, Vigo, Galaxia.
- Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano (2017): *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*, Ferrol, Embora.
- Bigliuzzi, Silvia; Ambrosi, Paola & Kofler, Peter (2013): *Theatre Translation in Performance*, London & New York, Routledge.
- Buzelin, Hélène (2005): "Unexpected Allies. How Latour's Networks Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies", *The Translator* n. 11 (2), pp. 193-218.
- Buzelin, Hélène (2007): "Translations 'in the making'", em Michaela Wolf e Alexandra Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 135-169.
- Castilho, António Feliciano de (1871): *O Aventureiro*, Lisboa, Academia Real das Sciencias.
- Castro, Plácido R. (1935): "Prólogo", em *Dous folk dramas de W. B. Yeats vertidos â língoa galega directamente do inglés por Plácido Castro e os irmáns Vilar Ponte, con licencia do autor*, W. B. Yeats, Compostela, Nós.

- ECG (=El Correo Gallego) (1928): “Del Seijo”, *El Correo Gallego*, 22-12-1928.
- ECG (=El Correo Gallego) (1929): “Real Coro Toxos e Froles”, *El Correo Gallego*, 11-01-1929.
- EPG (=El Pueblo Gallego) (1934): “En torno a ‘Os evanxeos da risa absoluta’ ”, *El Pueblo Gallego*, 09-09-1934, p. 16.
- FPC (=Fundación Plácido Castro) (s.d.): “A primeira etapa británica (1908-1930)”, em *Quen é Plácido Castro*. Disponível em <https://www.fundacionplacidocastro.com/quen-e-placido-castro/primeira-etapa-britanica-1908-1930>.
- Glynn, Dominic (2020): “Theater Translation Research Methodologies”, *International Journal of Qualitative Methods* vol. 19, pp. 1-8.
- Guede Oliva, Manuel (1996): “Resonancias de metal”, em Antón Villar Ponte e John Millington Synge, *Como en Irlanda*, Compostela, IGAEM, pp. 15-16.
- Hurtley, Jacqueline A. (2006): “Lands of Desire: Yeats in Catalonia, Galicia and the Basque Country, 1920-1936”, em Kau Peter Jochum (ed.), *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, London / New York, Bloomsbury Publishing, pp. 76-95.
- Ínsua López, Emilio Xosé (1998): “Introducción”, em Antón Villar Ponte, *Entre dous abismos / Nouturnio de medo e morte*, edição de Emilio Ínsua, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, pp. 7-109.
- Ínsua López, Emilio Xosé (2002): “Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A pobriña que está xorda* e *A festa da malla*”, *Anuario Galego de Estudios Teatrais 2002*, Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 45-102.
- Ínsua López, Emilio Xosé (2015): “Unha tradución galega inconclusa da peza *Riders to the Sea*, do escritor irlandés John M. Synge”, *A Ínsua do Ínsua* (blog), 11-10-2015. Disponível em <http://ainsuadoinsua.blogspot.com/2015/10/unha-traducion-galega-inconclusa-da.html>.
- Ínsua López, Emilio Xosé & Xurxo Martínez González (2018): *Común temos a patria. Biografía dos irmáns Villar Ponte*, Vigo, Xerais.

- LVG (=La Voz de Galicia) (1919a): "Reuniones y Sociedades", *La Voz de Galicia*, 16-11-1919, p. 3.
- LVG (=La Voz de Galicia) (1919b): "De Sol a Sol", *La Voz de Galicia*, 13-12-1919, p. 3.
- Máiz, Bernardo (2021): "Felipe Bello Piñeiro. O galeguista pintor, o pintor galeguista", *Sermos Galiza* n. 460, pp. 4-9.
- Meirinho, Vítor (2003): "Falsa esencia e utilidade verdadeira (sobre a teoria e a praxe de Antão Vilar Ponte)", *Agália* n. 73-74. pp. 115-132.
- McKevitt, Kerry (2003): *Leabhar Gabhála, Yeats, and Joyce: The Reception and Translation of Irish Literature in Nós and A Nosa Terra in Galicia (1918-1936)*. Dissertação de doutoramento, The Queen's College (Oxford).
- Pereira, José Carlos Seabra (1993): "[Nota introdutoria]", em *Obras de Manuel Laranjeira*, Manuel Laranjeira, ed. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Edições Asa, vol. 1, pp. 39-40.
- Pym, Anthony (2015): "Translating as risk management", *Journal of Pragmatics* n. 85, pp. 67-80.
- Rabuñal, Henrique (1994): *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, Compostela, Laiovento.
- Real Pérez, Beatriz (2000): "A traducción e os textos traducidos ó galego no período 1907-1936", *Vicerversa* n. 6, pp. 9-36.
- Ríos, Carmen and Manuela Palacios (2005): "Translation, Nationalismo and Gender Bias", em José Santaemilia (ed.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester UK / Northampton USA, St. Jerome.
- Risco, Vicente (1921): "Teoría y-Estoria do Drama (Anacos de un traballo antigo que poderán servir pr'os galegegos qu'escriben pr'a escea", *A Nosa Terra*, 01-10-1921, pp. 1-2.
- Ritchie, David (1984): "The 'Authority' of Performance", em Ortrun Zuber-Skerritt (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, pp. 65-73.
- Romero Iturralde, Irene (2006): "Historia dunha tradución: Plácido Castro, Antón Villar Ponte e dous folc dramas de W. B. Yeats", Fundación Plácido Castro. Disponível em <https://www.fundacionplacidocastro.com/reflexions-arredor/irene-romero-iturralde/historia-dunha-traducion->

placido-castro-anton-villar-ponte-e-dous-folc-dramas-de-w-b-yeats.

- Santoyo, Julio César (1989): "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico* n. 4, pp. 95-112.
- Serra Porteiro, Elisa (2015): *Performing Irishness: translations of Irish drama for the Galician stage (1921-2011)*. Dissertação de doutoramento da University College Cork. Disponível em <http://hdl.handle.net/10468/2887>.
- Serra Porteiro, Elisa (2021): *Performing Irishness: Irish Drama on the Galician Stage*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien, Peter Lang.
- Tato Fontaíña, Laura (1996): *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)*. Dissertação de doutoramento da Universidade da Coruña. Disponível em <http://hdl.handle.net/2183/1075>.
- Tato Fontaíña, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo, A Nosa Terra.
- Vázquez Fernández, Silvia (2013): *Translation, Minority and National Identity. The Translation/Appropriation of W. Yeats in Galicia (1920-1935)*. Dissertação de doutoramento da University of Exeter. Disponível em <http://hdl.handle.net/10871/14683>.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*, London, Routledge.
- Vermeer, Hans J. (2004): "Skopos and commission in translational action", em Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London & New York: Routledge, pp. 227-238.
- Vieites, Manuel F. (2002): "O folc drama en Galicia (I). A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional: traducións e proxectos literarios na formulación dun teatro nacional", *Anuario de estudos literarios galegos* 2002, pp. 167-197.
- Vieites, Manuel F. (2017): "Teatro y traducción. Por un giro escénico", *Trans Revista de Traductología* n. 21, pp. 111-130.
- Villar Ponte, Antón (1921): "Cathleen ni Houlihan", *Nós* n. 8, pp. 8-13.
- Villar Ponte, Antón (1927a): "Sobre las orientaciones de nuestro teatro", *El Pueblo Gallego*, 12-03-1927. Incluído em Villar Ponte, Antón

- (1971): *Pensamento e Sementeira, leiciós de patriotismo galego*, Buenos Aires, Galicia, pp. 136-137.
- Villar Ponte, Antón (1927b): “Prólogo”, em Francisco Porto Rey, *A tola de Sobrán*, A Coruña, Nós.
- Villar Ponte, Antón (1927c): “Insistiendo en un tema de interés”, *El Pueblo Gallego*, 09-11-1927, p. 1.
- Villar Ponte, Antón (1928): “Preliminares de un estudio del teatro gallego”, *El Pueblo Gallego*, 25-07-1928, pp. 9-11.
- Villar Ponte, Antón (1934): “Literatura dramática. *El Padre de Strindberg*”, *La Voz de Galicia*, 04-07-1934.
- Villar Ponte, Antón (1935a): “La literatura gallega y el mar”, *El Pueblo Gallego*, 19-02-1935.
- Villar Ponte, Antón (1935b): “Liñas d’abrente”, em W. B. Yeats, *Dous folk dramas de W. B. Yeats vertidos â língoa galega directamente do inglés por Plácido Castro e os irmáns Vilar Ponte*, Compostela, Nós, pp. 3-6.
- Villar Ponte, Antón (1935c): “Recordando a un poeta del mar”, *El Pueblo Gallego*, 08-08-1934, p. 1.
- Villar Ponte, Antón (1936): “Teatro gallego”, *Resol* n. 10, p. 3.
- Villar Ponte, Ramón (1977): *A xeración do 16*, A Coruña, Real Academia Galega. Disponível em <https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/300>.

La influencia del portugués en la terminología marinera gaditana: los lusismos en el habla viva de sus pescadores

The influence of portuguese in the seafaring terminology of
cadiz: lusisms in the spoken language of native fishermen

Mercedes Soto Melgar
Universidad de Málaga
sotomelgar@uma.es

Data de receção: 13-10-2021
Data de aceitação: 27-03-2022

Resumen

En el habla viva de los pescadores gaditanos se han documentado 13 portuguesismos: *alcatruz*, *bichero*, *chasmía*, *chinchorro*, *copej(e)ar*, *curricán*, *empatar*, *engua(d)o*, *pesquero*, *potala*, *tranza*, *virar* y *zafar*. El objetivo de este trabajo es analizarlos y para ello, en primer lugar, se especifica el informante que dio como respuesta el lusismo y la localidad en la que fue documentado. En segundo lugar, se da su significado y sus variantes gráficas. En tercer lugar, se abordan los aspectos etimológicos. Y, en cuarto lugar, se especifica su extensión geográfica gracias a repertorios como el *ALEA*, el *LMP*, el *TLHA* y el *TLPGP*. Para finalizar, se lleva a cabo un análisis morfológico y semántico para determinar las causas y efectos del cambio semántico.

Palabras clave: portuguesismos – terminología marinera – habla viva – Cádiz – recorrido atlántico.

Abstract

In the living language of Cadiz fishermen, we have documented thirteen portuguesisms: *alcatruz*, *bichero*, *chasmía*, *chinchorro*, *copej(e)ar*, *curricán*, *empatar*, *engua(d)o*, *pesquero*, *potala*, *tranza*, *virar* and *zafar*. The objective of this work is to analyze them. Firstly, by specifying the informant that offered the lusism as a response, as well as the location where the response was documented. Secondly, we give meanings and spelling variants. Thirdly, we address etymological aspects. Fourthly, we specify the geographical extension thanks to repertoires such as

ALEA, LMP, TLHA and *TLPGP*. Finally, we perform a morphologic and semantic analysis with the aim of demonstrating possible changes in category or meaning, and thus determine the causes and effects for their semantic change.

Key words: portuguesisms – seafaring terminology – living language – Cádiz – Atlantic travel.

1. Introducción

1.1. El mar que nos une: las relaciones marítimas entre Cádiz y Portugal

Que Cádiz es, ante todo, una provincia marinera no se puede negar, porque sus pueblos costeros, que cuentan con más de 280 km de línea de costa, viven de cara al mar. El fin de este apartado es hacer un repaso por la literatura que ha abordado las relaciones marítimas y portuarias entre Cádiz y Portugal a lo largo de su historia, puesto que estas relaciones explicarían la presencia de lusismos en el habla de los marineros gaditanos. Para ello, vamos a centrarnos en tres contribuciones que se han acercado a esta cuestión en tres momentos históricos muy distintos: la Baja Edad Media, el siglo XVIII y el XIX. El primer estudio se centra en la relación pesquera entre ambos países en la frontera castellano-portuguesa durante la Baja Edad Media; el segundo, en la expansión portuaria de Cádiz en el XVIII, momento en el que se traslada la capitalidad y, además, las instituciones receptoras de la Carrera de Indias; el tercero, en las relaciones Portugal-Campo de Gibraltar a lo largo del XIX.

Lo que nos interesa, al fin y al cabo, es poder demostrar que la presencia de portugueses en España ha sido constante desde el surgimiento de los dos estados peninsulares y que esta presencia ha tenido que ver, y mucho, con el comercio y el mar. Para el primer testimonio del que queremos dejar constancia en este apartado, debemos remontarnos a la Edad Media. La primera evidencia que podemos ofrecer de la relación pesquera entre España y Portugal data de los últimos años del medievo, se circunscribe a la frontera castellano-portuguesa y se la debemos al monarca portugués Juan III, quien envió a Mendo Afonso de Resende a recorrer esta línea fronteriza. Para Medrano Fernández (2009: 222), “el objetivo de Mendo Afonso de Resende no era hablar de la pesca ni del comercio, sino describir a su rey la situación de la frontera [...]. Sin embargo, [...] consiguió datos valiosos sobre la pesca”. Mendo Afonso no solo deja constancia del

conflicto entre castellanos y portugueses por el control de la actividad haliéutica, sino también interesantísima información sobre las técnicas que se utilizaban para pescar, entre ellas el arte conocido como chinchorro, arte de red que hoy día se sigue empleando en las costas del litoral gaditano.

Para constatar la estrecha relación marítimo-pesquera entre españoles y portugueses, debemos dar, a continuación, un gran salto temporal, pues no podemos olvidar la importancia que tuvo el puerto gaditano en el comercio con América: la capitalidad se trasladó a Cádiz y con ella las instituciones rectoras de la Carrera de Indias, aumentó el comercio europeo y su bahía pasó a ser sede de uno de los tres departamentos marítimos creados por el gobierno de Felipe V. El siguiente texto de Iglesias Rodríguez refleja perfectamente el papel que tuvo esta provincia en el comercio de la época:

Desde la Baja Edad Media, Cádiz y su Bahía representaron un punto de referencia obligado en las rutas marítimas que unían el Mediterráneo con el Atlántico, y a Europa con el norte de África. Cádiz jugó un papel destacado en el comercio norteafricano, mientras que El Puerto de Santa María era el centro de importantes pesquerías atlánticas y la base de abastecimiento de los presidios portugueses en África, y Sanlúcar de Barrameda desempeñaba un papel de cierta relevancia en el comercio europeo. La presencia de colonias mercantiles extranjeras en estos lugares habla a las claras de la función que asumieron como puntos de referencia de las rutas comerciales de su tiempo. Así, la inquieta colonia genovesa de Cádiz, los factores portugueses en El Puerto o los comerciantes ingleses y bretones en Sanlúcar representan una clara muestra de la efervescencia de estas ciudades y villas atlánticas andaluzas (Iglesias Rodríguez 2016: 1).

El trabajo de Iglesias Rodríguez (2016) deja constancia de que en El Puerto de Santamaría se encontraba la base de abastecimiento de los presidios portugueses en África y que en ella vivía una importante colonia de factores portugueses. Otro testimonio que nos permite atestiguar la presencia de mercaderes portugueses en Cádiz es el que nos ofrece Townsend (*apud* Iglesias Rodríguez 2016), quien aporta algunos datos estadísticos sobre la actividad marítima de Cádiz:

En 1776 entraron en su puerto 949 barcos de todas las naciones, 265 de los cuales franceses; en 1791 fueron 1000 los navíos que recalaron en el puerto de la ciudad: 180 ingleses, 176 españoles de América, 162 españoles de Europa, 116 franceses, 104 portugueses,

90 estadounidenses, 80 holandeses, 41 daneses, 25 suecos, 22 raguseos, 6 genoveses, 2 venecianos, 1 hamburgués, 1 ruso, 1 alemán y 1 español de Manila (Iglesias Rodríguez 2016: 1).

El tercer nexo entre españoles y portugueses lo encontramos en el siglo XIX, concretamente en la importante colonia de portugueses que habitaba la comarca del Campo de Gibraltar. Burgos Madroñero (1993) recoge cómo, en 1813, las autoridades gibraltareñas, con motivo de la epidemia que azotaba la zona, hacen pública la expulsión de extranjeros e indeseables:

12 de septiembre de 1813. Habiendo precisión para reducir la población de esta Plaza, hace notorio que todo extranjero debe salir inmediatamente de ella; y los portugueses y judíos berberiscos con sus familias han de recurrir en el día de hoy, antes de la siete de la tarde a la Puerta del Mar para procurar los medios de transporte, para retirarse cada uno a su tierra (Burgos Madroñero 1993: 252).

Tal y como explica Burgos Madroñero (1993), si en este documento se cita a los portugueses es porque se trataba de un núcleo importante dentro de los extranjeros. Entre los portugueses expulsados se encontraba José Agostinho Parral, cónsul de Gibraltar, que escribe a sus superiores para informarles de la expulsión. Al final de su misiva, se puede leer: “Firmado en la línea de España de la Frontera de Gibraltar”. Nos encontramos ante lo que parece la fundación de La Línea de la Concepción, lugar en el que se situarían todos los expulsados de las tierras gibraltareñas: portugueses, judíos, berberiscos y españoles. Como afirma Burgos Madroñero:

Aquella incipiente línea de España de la Frontera de Gibraltar, como una raya en la arena pues ya no existirán ni fuertes ni baluartes en la zona española, será el lugar elegido por todos aquellos que quieran vivir de Gibraltar y estorben en ella por no ser gibraltareños; no es otro el origen de La Línea de la Concepción (Burgos Madroñero 1993: 252).

Burgos Madroñero (1993: 253) demuestra “la abundantísima presencia de portugueses en Gibraltar y en su campo, especialmente en La Línea de la Concepción” y para ello se remonta a 1780, año en el que se implanta en Portugal el libre comercio y se reestructuran sus representaciones diplomáticas y consulares en el mundo, especialmente en España y, concretamente, en Andalucía. Portugal sitúa sus dos grandes consulados, aquellos que centralizarían y controlarían la economía y política portuguesa en Andalucía, en Cádiz

y Gibraltar. Para poder llevar a cabo este control, los portugueses nombraron numerosos cónsules y vicecónsules que se establecieron en las cercanías de sus consulados. Dejan constancia de ello los documentos que se conservan en el Archivo Nacional da Torre do Tombo y en el Archivo do Ministerio dos Negocios Estrangeiros de Portugal. Según Burgos Madroño (1993: 254) la colonia portuguesa en España durante el siglo XIX llegó a superar las 30 000 personas, la mayoría de ellas indocumentadas. Da cuenta de esta gran colonia el General Teodosio Dart y Vizgude que, en 1809, escribe al cónsul la siguiente carta: “Últimamente son miles los portugueses que han pasado al Reino de España, por no tomar las armas como debían en favor de su patria [...]”. Entre 1853 y 1900, vuelve a ser considerable la colonia de portugueses asentada en el Campo de Gibraltar, puesto que se establecían en la zona antes de continuar su viaje hacia América. En 1870, la presencia de portugueses en La Línea es tan abundante que el Ayuntamiento de San Roque decide cobrarles un impuesto de 1013 reales. En 1873, el Cónsul General de Cádiz, el señor Roussado, cifra en más de mil el número de portugueses en la zona: “Existen en La Línea mil quinientos portugueses”.

Los textos presentados dejan constancia de la importancia que tuvo la colonia portuguesa en Cádiz, en general, y en la comarca del Campo de Gibraltar, en particular, durante los siglos XVIII y XIX. Relaciones marítimas, comerciales o, incluso, sociales, que pudieron dejar su impronta en el lenguaje mariner de la provincia. Esta impronta es lo que nos trae hoy aquí, pues en el presente trabajo recopilaremos y analizaremos las voces de origen portugués que hoy siguen estando presentes en el habla de los marineros gaditanos.

1.2. Objetivos y metodología

Por lo que respecta a los objetivos, para esta investigación nos hemos planteado los siguientes:

(1) Recopilar y analizar los préstamos léxicos o semánticos del portugués que hoy siguen estando presentes en el habla viva de los pescadores gaditanos.

(2) Demostrar la existencia de un lexicón común a este espacio atlántico consecuencia del contacto estrecho y directo entre españoles y portugueses.

(3) Determinar las áreas léxicas a las que pertenecen estos lusismos.

(4) Averiguar si estos lusismos son propios del léxico dialectal marinero de Cádiz o si se extiende por el resto de la costa andaluza y peninsular.

(5) Señalar las causas y efectos del cambio semántico.

En cuanto a la metodología, hemos hecho uso del método tradicional *Palabras y cosas*, pues con él no se recopilan únicamente materiales lingüísticos, sino también etnográficos y se pueden estudiar las palabras en relación directa con las cosas que denominan. Para García Mouton (1987: 49) este método “considera el léxico en relación con las cosas a las que se refiere, teniendo en cuenta el medio y buscando en los referentes la explicación de la palabra”; lo que quiere decir que, ante todo, se tiene presente la realidad, ya que muchos nombres se basan en el aspecto o funcionalidad de las cosas o de los seres y, conociendo bien estas realidades, se puede llegar al punto de partida de las palabras, es decir, a su etimología o a su motivación.

Para la recogida del material, se llevaron a cabo entrevistas semidirigidas, realizadas *in situ*, en once localidades costeras: La Línea de la Concepción, Algeciras, Tarifa, Barbate, Conil de la Frontera, Chiclana de la Frontera, San Fernando, El Puerto de Santamaría, Rota, Chipiona y Sanlúcar de Barrameda¹. Que las entrevistas sean semidirigidas y realizadas *in situ* es de vital importancia para este tipo de investigaciones, ya que, como afirman Samper Padilla y Hernández Cabrera (1995: 231), no se trata de “inventariar voces y registrar sus significados, sino que lo verdaderamente interesante es justamente saber qué léxico real es el que se emplea en la comunidad”. Las entrevistas siempre se realizaron con criterio onomasiológico, de modo que se partía de la cosa para llegar a la denominación de la misma. De esta forma, el investigador actúa como guía de la conversación y se da mayor libertad al informante, lo que favorece la obtención de un léxico natural, rico y variado.

Por lo que respecta a los informantes, fueron todos varones, naturales de la localidad investigada o criados en ella desde muy pequeños, y tenían en el momento de las entrevistas entre 30 y 80 años de edad. Por este motivo, decidimos establecer dos grupos

¹ A estas once localidades debemos añadir Zahara de los Atunes, puesto que en esta localidad gaditana se entrevistó a dos almadraberos para preguntarles por el funcionamiento de este arte milenario. En las localidades almadraberías de Tarifa, Barbate y Conil, también se entrevistó a varios almadraberos para que respondieran a las preguntas relacionadas con las partes de la almadraba de buche y sus nombres.

generacionales (A y B). En el primero, se encuentran los pescadores de entre 55 y 80 años; en el segundo, los más jóvenes, de entre 30 y 55 años.

Gracias a esta metodología hemos conseguido documentar en el habla viva de los pescadores gaditanos los siguientes portuguesismos: *alcatruz*, *bichero*, *chasmía*, *chinchorro*, *copej(e)ar*, *curricán*, *empatar*, *engua(d)o*, *pesquero*, *potala*, *tranza*, *virar* y *zafar*.

2. Análisis lingüístico de los portuguesismos

Antes de comenzar con el análisis lingüístico, consideramos oportuno definir los conceptos de préstamo léxico y préstamo semántico. Para Haspelmath (2008: 58) un préstamo léxico es “una palabra que en algún punto ha llegado a una lengua transferida de otra lengua” y un préstamo semántico es aquel en el que “se toma el significado de otra lengua, pero no se crea una lexía nueva”. En cuanto al concepto de portuguesismo léxico, entendemos como tal todo vocablo al que la lexicografía del español le adjudica un étimo portugués. También hacemos nuestras las conclusiones de otros investigadores como Alvar (1959), Pérez Vidal (1991), Corbella Díaz y Medina López (1996), Corrales Zumbado y Corbella Díaz (2012), Morera Pérez (2009), Medina López (2013) y Cáceres-Lorenzo (2015), quienes concluyen que un portuguesismo también puede ser un término que llega a Canarias proveniente de Portugal de manera directa o indirecta.

Como el campo semántico de la pesca es demasiado amplio, en esta ocasión no tendremos en cuenta la ictionimia, pues su estudio ya ha sido abordado por otros autores como Alvar (1975) o Pérez Quintero (1997). En este estudio, por tanto, nos centraremos en otras parcelas léxicas menos estudiadas como los artes de red, los aparejos y las maniobras de pesca. Pérez Quintero (1997: 155-173) asegura que la conservación de voces lusas es una característica propia del habla marinera de las Islas Canarias. La autora asevera que los hablantes de Canarias toman del portugués un considerable número de voces específicas que utilizan para denominar cualquier aspecto relacionado con el mundo marino: partes o elementos de las embarcaciones pesqueras, operaciones o movimientos de la embarcación, acciones relacionadas con la pesca, lugares a los que los marineros van a pescar, aparejos de pesca o partes de ellos, léxico meteorológico, aves marinas, comida para los peces o acción de comer, particularidades y partes del

cuerpo de peces y nombres de peces. Esta afirmación nos hizo preguntarnos si también ocurriría lo mismo en el habla viva de los pescadores gaditanos.

2.1. *Alcatruz*

En el habla marinera gaditana el *alcatruz* es ‘recipiente de barro o de cualquier otro material con el que se pesca el pulpo’. Se trata de un arte de pesca que se emplea en las localidades de La Línea de la Concepción, Conil, Puerto de Santamaría y Chipiona, especialmente en esta última localidad. A lo largo del litoral, recibe numerosas denominaciones: *cántaro*, *tinaja*, *cajirón*, *puchero*, *alcatruz*, *vasija* y *botijo* para pescar pulpo.

En esta ocasión, nos interesa únicamente la voz *alcatruz*, respuesta de los informantes Conil (B), Puerto de Santamaría (A) y Chipiona (A), pues se trata de un portuguesismo léxico de origen árabe².

Hemos podido documentar la variante gaditana en el *Dicionário da Língua Portuguesa*, que recoge los siguientes significados: ‘Cada um dos vasos que elevam a água na nora’ (1.^a acepción) y ‘vaso de barro utilizado para capturar polvo na zona do Algarve’ (3.^a acepción), acepción marinera que coincide con la obtenida en nuestras entrevistas. Esta última acepción, dice el diccionario, es propia del habla marinera y se trata de un regionalismo empleado en el Algarve. Que apareciera esta variante en un diccionario portugués nos hizo pensar que quizás se tratara de un portuguesismo, aunque este tuviera su origen en el árabe. De este modo, decidimos consultar el *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*³, donde sí viene contemplada la variante *alcatruz*, aunque sin la acepción marinera:

s.m. (1426 cf. IVPM) 1 P cada um dos vasos que, presos à roda da
²nora, servem para tirar água de poços, etc.; caçamba 2 (1533)
 manilha ou tubo com que se faz canalização de água 3 (1551) fig.
 our peça us. em colares e outras obras antigas de ourivesaria (colar
 feito de alcatruzes esmaltados) ▯ alcatruzes s.m.pl. 4 P (reg.) pej.
 botas grandes e grosseiras; botifarras ● ETIM ár. al-qadūs 'cubo de

² Debido a la extensión que debe tener este estudio, no se puede profundizar más en el origen árabe de la voz *alcatruz*. Sin embargo, si el lector está interesado en conocer dichos datos, puede consultarlos en Soto Melgar, María de las Mercedes (2020): “El elemento léxico árabe en el habla viva de los marineros gaditanos”, *Estudios Interlingüísticos*, 8, pp. 269-284.

³ A partir de ahora, *Houaiss*.

roda hidráulica, balde de nora, funil de moinho', do gr. kádos 'vaso, jarra, grande vaso de barro ou cerâmica para líquidos' ● HOM alcatruzes (pl.)/ alcatruzes (fl.alcatruzar) (*Houaiss*).

El *Diccionario histórico del español de Canarias (DHECan)* cataloga la variante *alcatruz*, pero, al igual que el *Houaiss*, no lo hace con significado marineroy dice de esta que tiene origen portugués. Decidimos, por tanto, consultar el *Tesouro do léxico patrimonial galego e português*⁴. El *TLPGP* sí vuelca casos de *alcatruz* con el significado marineroy todos ellos se circunscriben al territorio portugués, concretamente a Lagos (1) y Olhão (2):

- (1) Vasija de barro que se utiliza para pescar polvo (Carrancho 1969: 211).
- (2) Vaso de barro, igual aos utilizados nos engenhos, empregado na apanha dos polvos (Sousa 1945: 9).

Por último, nos falta por constatar si esta variante gaditana, tanto en forma como en significado, se extiende por el resto del territorio andaluz; para ello consultamos el *Tesoro léxico de las hablas andaluzas (TLHA)*, donde *alcatruz* es 'arte de pesca constituido por unas vasijas de barro o de lata, unidas por un cabo y que se cala en fondos de arena de forma parecida a un palangre de fondo. Se emplea para la captura de pulpos' documentado por Camiñas *et al.* (1988) en el litoral mediterráneo andaluz. También la hemos documentado en Padillo Rivademar *et al.* (2001: 152) y Fernández Cortés *et al.* (2003: 277). No se preguntó por este arte de pesca ni el *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía (ALEA)* ni en el *Léxico de los marineros peninsulares (LMP)*.

2.2. Bichero

En el habla marinera gaditana la voz *bichero* es una voz polisémica que significa 'gancho de acero enastado a un palo de madera que emplean los pescadores para auxiliarse en la pesca cuando esta es demasiado grande y pesada', 'rebillo de la almadraba', 'pieza de red en que terminan las raberas, el cuadrillo, la legítima, la contralegítima y los cuarteles de una almadraba de buche' y 'util de marisqueo, fisga'.

⁴ En adelante haremos referencia al *Tesouro* con las siglas *TLPGP*.

A continuación, vamos a especificar en qué localidades y qué informantes dieron como respuesta *bichero*, con cada uno de sus significados: 1. *Bichero* ‘gancho de acero enastado a un palo de madera que emplean los pescadores para auxiliarse en la pesca’ fue la respuesta de los pescadores Algeciras (B1), La Línea (B), Tarifa (A1), Chiclana (A), San Fernando (B), Rota (B) y Rota (A); 2. *Bichero* ‘rebillo⁵ de la almadraba’ fue la respuesta del almadrabetero Zahara (A); 3. *Bichero* ‘pieza de red en que terminan las raberas, el cuadrillo, la legítima, la contralegítima y los cuarteles de una almadraba de buche’, respuesta de todos los almadrabeteros entrevistados (Tarifa, Zahara de los Atunes, Barbate y Conil); 4. *Bichero* ‘útil de marisqueo poco tecnificado, fisga’, documentado en Chipiona, Rota y Sanlúcar.

El *DLE* recoge solamente un significado, el de ‘asta larga que en uno de los extremos tiene un hierro de punta y gancho, y que sirve en las embarcaciones menores para atracar y desatracar y para otros diversos usos’. El *Houaiss*, por el contrario, recoge once acepciones, de las cuales nos interesan aquí las tres primeras:

1 mar psc P anzol de ferro engatado em uma haste, us. para pesca de polvo, alguns peixes e moluscos 2 psc P na pesca do atum, do polvo etc., anzol com que se fisga o animal e que pode estar preso aos pulsos por correias ou engastado numa haste de certo comprimento (b. de mão) (b. de alcance) 3 psc P uma das redes que, na pesca do atum, constituem a guia de uma armação [...] (*Houaiss*).

Como podemos observar, el *Houaiss* se aproxima mucho más que el *DLE* a la realidad lingüística de los marineros gaditanos, puesto que no documenta una sola acepción marinera, sino tres. El *Dicionário da Língua Portuguesa* trae, además, otros dos significados marineros: ‘Vara de barqueiro com gancho na ponta’ (2.^a acepción) y ‘aparelho de pescar à linha’ (3.^a acepción).

En cuanto a la etimología, el *DLE* recoge que *bichero* viene del portugués *bicheiro*. El *DCECH* coincide con el *DLE* y trae el término del portugués *bicheiro* ‘palo para pescar, con un anzuelo en la punta’, ‘bichero’ y este probablemente derivado de BICHO⁶. Propuesta la de Corominas y Pascual que casa con la del *Houaiss*, que propone como

⁵ En las almadrabas de buche, el *rebillo* es la red con forma de 7 invertido en que termina la rabera de fuera y tiene por finalidad encaminar de nuevo a los atunes hacia la boca del arte si es que estos han intentado sortearla.

⁶ *bicho*, de BESTIUS ‘animal’, forma del latín vulgar en lugar de la clásica BESTIA; el castellano parece haber tomado *bicho* del portugués.

etimología del término *bicho* + *-eiro*. El *DCECH* recoge que la primera documentación del término en español data de 1793, aunque en portugués se halle desde 1552⁷:

Seguramente tiene razón Sainéan, *BhZRP*. I, 59, al derivarlo de *bicho* ‘animal’; sea por servir para pescar animales, o sea, como quiere él y me parece menos probable, en el sentido, que hoy sólo tiene el port. *bichano*, *bexano*, de ‘gato’, por comparación del gancho del *bichero* con las garras de un gato, comp. fr. *chat à griffes* «*crochet pour visiter les canons*», oc. ant. *gat* ‘gancho’ (ibíd., p. 30); en cuanto a *bicho*, *bichano* ‘gato’, sería especialización de *bicho* ‘animal’, quizá por influencia de una denominación a base de llamada como cast. *miz*. Siendo mucho más antiguo en portugués que en castellano, no puede pensarse, por razones fonéticas, en el lat. *vectis* ‘palanca’ (*DCECH*).

Corominas y Pascual nos ofrecen la primera datación del término, pero no la obra en la que fue documentado. Sin embargo, el *DHLE* (1933-1936) de la RAE recoge que *bichero* aparece por primera vez en Ordenanza de la Armada (ed. 1793. T. 2. F. 184: “Manejar el *bichero* para atracar o desatracar un bote o lancha”). La primera documentación en el *CORDE*, sin embargo, es posterior, de 1885 y se halla en el Tratado de maquinaria y de aparatos industriales, escrito por Juan A. Molinas que, al enumerar los utensilios del bote, cita este útil: “1 barra de timon de recambio. 1 ancla y su maroma. 1 *bichero*. 2 remos. 1 lampazo. 1 balde”.

Con respecto a la extensión geográfica de este término mariner, podemos afirmar que se emplea en la costa mediterránea andaluza (Osuna García *et al.* 1998); en Almería (*LMP*, 471) con el significado de ‘arpón’; en Cádiz, Huelva y Estepona, donde significa ‘fiska’, según el *ALEA* (IV, 1085); en Lepe (Mendoza Abreu 1985), con el significado de ‘compartimento rectangular, abierto por un lado, al final de la ramera de tierra y las ramerías de fuera’; y en las Islas Canarias (Pérez Vidal 1991; Morera Pérez 1993 y Pérez Quintero 1997) con el significado ‘vara de hierro con un arponcillo en una punta que se emplea para ensartar el pescado grande desde la borda, ayudando el tirón de la tanza o sedal, o evitando que se escape en el último momento a fuerza de violentos salpeos’. Según el *TLPGP*, en la costa portuguesa se emplean

⁷ El *DCECH* recoge en nota al pie que *bichero* aparece “ya en la Edad Media: Foral de Póvoa de Varzim, Minho: Leite, Opúsc., II, i, 299. En el Alentejo *bixêro* significa ‘garrote recio para defenderse’ (RL IV, 59)”.

las formas *bicheiro* (Ilha do Faial, Ilha Terceira, Ilha de Porto Santo, Vila do Conde, Ilha de Madeira), *bichêro* (Maíra), *bucheiro* (Ilha do Faial, Ilha de Madeira), *buxeiro* (Ilha de São Jorge), *pexêro* (Vila Real de Santo António) y *pichêro* (Sines). En cuanto a la costa gallega, el término *bicheiro* y su variante *bichero* se extienden por la costa atlántica (Tomiño, Pontearreas, Vigo, Redondela, Cangas, Moaña, Marín, O Grove y Boiro) y la cantábrica (Foz).

2.3. *Chasmía*

En el habla marinera gaditana, esta voz significa ‘cardumen de boquerones que asoman la cabeza por la superficie’ y el único informante del que obtuvimos esta respuesta fue Barbate (A)⁸.

No recogen la voz *chasmía* ni el *DLE* ni el *DCECH*, pero hemos podido documentar la variante *chamío* en González García (2008: 230), que recoge la unidad pluriverbal *pescar al chamío* ‘pescar por la noche en el momento en que el pescado salta fuera del agua’. La autora señala que esta frase puede explicarse partiendo de que *chamío* es una variante de *chamido*, forma relacionada con *chamuscar*, derivado del portugués *chama* ‘llama’, por los movimientos verticales que realizan los peces en el agua, que se habrían comparado con la ‘masa gaseosa en combustión, que se eleva de los cuerpos que arden y despiden luz de varios colores’. Entendemos, por tanto, que *chasmía* puede ser una variante fonética gaditana de *chamido*.

Como ya hemos advertido, el *DCECH* no recoge la variante andaluza *chasmía*, pero sí *chama*, derivado de *chamuscar*, del portugués *chamuscar*, derivado de *chama* ‘llama’, procedente del latín *FLAMMA*:

Aut. cita solamente ej. de *chamuscar* en el S. XVII. En portugués el vocablo está bien documentado en la misma centuria (Luis de Sousa, *chamusco* en Franco Barreto y en António das Chagas; *vid.* Vieira y Moraes) y ya en las Ctg. («non foi queimada nen seu filio chamuscado» 205.45), y un Joannes Chamuscado aparece ya en doc. de 1220 y *Chamusca* en el S. XV, Cortesoo (Onom.), mucho antes de la primera aparición de nuestra palabra en castellano. La mayor antigüedad del vocablo en el idioma vecino, y su popularidad allí en fecha más antigua, se adivina también por el mayor número

⁸ Este pescador nos contó que “solo el lucero conoce cuánto pescado hay por la *chasmía* del boquerón” y que esta se reconoce “porque parece que el mar hierve, parece que salen burbujas del mar como si ardiera”.

de derivados: *chamusca*, *chamuscador*, *chamuscada* f., *chamuscadura*; y *chamusco*, que en castellano es palabra rara, en portugués no sólo significa ‘acto de chamuscar’, ‘socarrina, olor a cosa quemada’, sino además ‘especie de brezo’, ‘sospecha’, ‘escaramuza’, etc. [...] *chamuscar* se debe a una invasión léxica del Oeste, quizá originada no sólo en Portugal y Galicia, sino también en tierras leonesas (*DCECH*).

Aunque el *DCECH* no documente la forma *chasmía*, podemos deducir, por los datos que este nos ofrece y por la información que nos dio nuestro informante de Barbate, que son voces emparentadas y que *chasmía* parece ser un derivado de *chama* ‘llama’ en cuanto que parece que el mar está ardiendo cuando los boquerones asoman la cabeza en la superficie del agua. Esto nos llevaría a que *chasmía* fuera un portuguesismo, puesto que su origen etimológico es la voz portuguesa *chama*. Además, habría detrás una motivación semántica por metáfora, en cuanto que se establece una relación de semejanza entre ambas realidades.

La única obra en la que hemos podido documentar el término, además de la ya citada González García (2008: 230), es Florido del Corral (2009: 53), autor que cita entre las diferentes modalidades de pescar con un arte de cerco *el cha[h]mío* [sic], por el “ruido que hacían los peces al saltar en la superficie del agua cuando el barco se deja a la deriva en completo silencio”.

Torres Montes (2019: 347-348) se pregunta, a partir del estudio lingüístico de la obra *Cantos a mi pueblo*, si la voz *chamá(da)* es un andalucismo o un orientalismo, puesto que ha localizado en esta obra numerosos murcianismos y orientalismos, entre ellos *chamá* con el significado ‘enfermedad más o menos larga, con fiebre’. Torres Montes trata de constatar en este estudio que

[...] la acepción de esta voz además de presentar otros valores semánticos, más o menos afines con la definición académica, nada tiene que ver con *chamada* ‘chamarasca’ [...]; y de otro lado, que geográficamente esta voz se localiza, además de en las provincias del levante andaluz y zonas orientales de Málaga y Córdoba, en otras numerosas tierras del sur y este peninsular, y, por lo tanto, no se trata un andalucismo (Torres Montes 2019: 347-348).

En el *DLE* la voz *chamada* tiene dos significados: ‘chamarasca’ (1.ª acepción)⁹ y ‘sucesión de acontecimientos adversos’ (2.ª acepción), esta última marcada como voz propia de Andalucía. Para Torres Montes (2019: 356) el *DLE* debería tener dos entradas distintas, una por cada acepción, pues considera que poseen orígenes etimológicos distintos: *chamada* ‘chamarasca’ sería un derivado del latín *flamma* ‘llama’, < *flammata* ‘encendida’, posiblemente a través del gallego-portugués, ya que con este valor semántico se distribuye en zonas españolas más o menos occidentales; la segunda tiene, según Torres Montes, un origen incierto. De esta segunda voz, Torres Montes (2019: 347-362) ha recopilado siete acepciones. Aquí nos interesa especialmente la acepción número siete, en la que *chamá(da)* significa ‘conjunto de peces’ en Gibraltar, acepción extraída del Diccionario yanito (1978) de Cavilla. El *TLHA* documenta, además, la construcción llevar una *chamada* mala con el significado ‘llevar mucho tiempo sin capturar pescado’, documentada por Carrillo Alonso (1989: 337-402) en Almería.

2.4. *Chinchorro*

Dieron nombre a esta red¹⁰ los informantes Barbate (B), Conil (B) y Chiclana (A). Su uso se extiende, por lo tanto, por el litoral atlántico de la provincia de Cádiz.

El *DLE* recoge el nombre de esta red con los significados marineros aquí buscados ‘red a modo de barredera y semejante a la jábega, aunque menor’ (1.ª acepción) y ‘embarcación de remos, muy chica y la menor de a bordo’ (2.ª acepción). El *DCECH* trae *chinchorro* como un derivado de *chinche* ‘insecto’. Con el significado ‘especie de red a modo de barredera que usan los pescadores para pescar’ se

⁹ El *DLE* recoge *chamarasca* con los significados ‘leña menuda, hojas y palillos delgados que, dándoles fuego, levantan mucha llama sin consistencia ni duración’ (1.ª acepción) y ‘llama que levanta la chamarasca’ (2.ª acepción).

¹⁰ El *chinchorro* es un arte de tiro desde playa, formado por las trallas del corcho y del plomo, los cabos, las bandas y el copo. Según los pescadores entrevistados, el *chinchorro* se asemeja mucho a un arte de arrastre, pero se diferencia de este en que se emplea manualmente (no desde embarcación) y en que es de menor tamaño. Que no se cale con la ayuda de una embarcación, lo diferencia también de la jábega y del boliche. Para la maniobra de pesca, un pescador deja uno de los cabos en la orilla y se mete en el agua hasta la cintura, hace un semicírculo y deja el otro cabo en tierra para que los demás pescadores halen poco a poco de ellos; a medida que tiran del arte, el pescado va quedando encerrado en el copo. El copo tiene la malla muy ciega y con él se capturan boquerones (*Engraulis encrasicolus*, L.), sardinas y parpugas (*Sardina pilchardus*, W.).

documenta por primera vez en 1588, en el dominicano C. de Llerena: RFE VIII, 1252; *Autoridades* lo da como usado en España. También documenta el *DCECH* la acepción ‘barquichuelo de pesca empleado en América’, documentada en 1519, Woodbr.; ambas acs., 1616, Oudin; 1680, Recopil. de Indias; y ‘especie de esquife, el menor de los botes anejos a un navío’ (Acad. 1884, no 1843). Para Corominas y Pascual que es voz derivada de *chinche* lo comprueba el derivado *chincharrero* ‘barco pequeño de pesca usado en América’ (ya Acad. 1843), mas puede dudarse entre explicarlo semánticamente como ‘barquichuelo insignificante (despreciable como una chinche)’, admitiendo que de la embarcación de pesca se pasó a la red que en esta se usaba. Sin embargo, nosotros consideramos que *chinchorro* ‘arte de pesca’ o ‘embarcación de pesca’ no deriva de *chinche* ‘insecto’, sino de la voz portuguesa *chinha* ‘pequena rede de arrastão’ (1.^a acepción) y ‘barco em que se usa essa rede’ (2.^a acepción), más el sufijo -orro, que según el *DLE* posee ‘valor diminutivo y despectivo’. Martínez González (1993: 103-104) señala que *chinchorro* aparece en el *ALEA* como denominación portuguesa de la barca de la luz y que está relacionado con *chinha* ‘red de pesca’.

En el *CORDE*, la primera documentación que encontramos con el significado marineró data de 1537 y aparece en la obra *Relacion escrita y presentada al Emperador por Andres de Urdaneta de los sucesos de la armada*:

El pataje vino dende á obra de veinte dias al dicho rio de Santa Cruz, estando nosotros adobando á la nao Capitana, que pasamos muy grandes trabajos por ser invierno, y andábamos en el agua trabajando [...]. En este rio matábamos mucho pescado en grand cantidad con un *chinchorro* que teníamos, y cada dia, como comenzaban vaciar la marea, quedaba mucho pescado encallado en tierra, é tomábamos (*CORDE*).

En portugués, se documenta con idénticos significados a los obtenidos en nuestras entrevistas, casi un siglo antes que es español, concretamente desde 1421, aunque en esta lengua se desconozca su origen etimológico (*Houaiss*).

El *TLHA* recoge los significados ‘cabecero, bote auxiliar de los pesqueros’ en Almería (Carrillo Alonso et al. 1989) y ‘barca auxiliar que lleva las luces’ en Calahonda (Martínez González 1993). En el *ALEA* (IV, 1082), aparece, además, la unidad pluriverbal *chinchorro de luz* ‘barca de la luz’ en Balerna (Almería) y Gualchos (Granada).

El *TLPGP* trae que es voz que se sigue empleando en varias localidades de Galicia y Portugal con los significados marineros de ‘red’ y ‘embarcación’. En Portugal se ha documentado en Lagos y Sines con el significado ‘arte de arrastrar’ y, en Galicia, con los significados de ‘rede de arrastre’ (en Boiro) y ‘embarcación pequena’ (en Mos, Ponteareas, Vigo, Baiona, Redondela, Laxe, Marín, Vilagarcía de Arousa, Foz y Cangas).

2.5. Copejar

Las respuestas documentadas han sido *copejar* y *copejear*. *Copejar* fue la respuesta de Tarifa (A3), Barbate (B), Conil (B) y Conil (A); y *copejear*, la de Algeciras (A1). En las entrevistas realizadas a los almadraberos de las localidades de Tarifa, Zahara de los Atunes, Barbate y Conil también obtuvimos el verbo *copejar* y su derivado *copejador*. *Copejar* y *copejear* significan en el habla marinera gaditana ‘recoger el pescado del copo’, ‘sacar con un salabre el pescado que ha quedado embolsado en un arte de cerco’ y, entre almadraberos, ‘sacar los atunes del copo de la almadraba’. El sustantivo *copejador* significa ‘almadrabero encargado de enganchar los atunes con el cloque o bichero y subirlos a la embarcación’.

El *DLE* no recoge ninguna de estas voces, pero sí hemos podido documentar la variante *acopejar* en el *DCECH*:

Deriva de *copa*, de la que también deriva *copo*. *Copo* ‘bolsa o saco de red con que terminan varios artes de pesca’ [ya Acad. 1843], variante *cope* [Pagés], propiamente ‘recipiente’: del mismo origen o quizá tomado (en vista de la -e) del cat. *cóp* íd.5, y de nombre catalán, de algo que yo mismo he visto y aun ayudado a vaciar en la Costa de Levante, es préstamo también el gall. *cope*, que Sarm. define bien «la red interior como bolsa, que va dentro de la red del cerco, tan tupido que parece tejido de lona, y una vez que entre en el cope un pez como un dedo jamás se puede escapar» (CaG. 225r [eso o sencillamente parte de malla más tupida en el fondo del art]) (*DCECH*).

En nota al pie, Corominas y Pascual añaden que la construcción *copo de red* es propia del “andaluz (AV), con los derivados *copear* y *acopejar* (< cat.)”. Consideramos, del mismo modo que lo hacen Corominas y Pascual, que los verbos *copejar* y *copejear* son voces derivadas del sustantivo *copo*, pues las dos acepciones del habla marinera gaditana tienen que ver con la extracción de la pesca del copo.

Esta voz ha sido documentada, además, en Alcalá Venceslada (1980), que recogió en Andalucía los términos *copear* y *copejar*: *copear* es, en la zona pesquera de Ayamonte, recoger el pescado del copo; *copejar* ‘enganchar con el berre los atunes pescados en las almadrabas’. El *TLHA* trae *copejar* con los significados ‘enganchar con el berre los atunes pescados en las almadrabas’ y ‘trasladar el pescado capturado desde el copo a las cajas situadas en cubierta’, acepciones documentadas en la costa almeriense por Carrillo Alonso (1989: 337-402).

Entonces, si *copejar*, *copejar* y *copejador* derivan del sustantivo *copo*² ‘bolsa o saco de red con que terminan varias artes de pesca’ (2.ª acepción) y ni el *DLE* ni el *DCECH* nos ofrecen una etimología, ¿por qué afirmamos que se trata de un portuguesismo presente en el habla viva de los marineros gaditanos? Pues por la información que vuelca el *TLPGP*, donde hemos localizado la voz *copejada* con el significado ‘pescado colgado, tirado en basura’, documentada por Sousa en 1945 en Mira; sin embargo, nos remite el *TLPGP* a la voz *pejada* que, en Portugal, concretamente en Olhão, significa ‘parte de la red donde se retiene el pescado’, extraído de Caldeira (1960: 333). Como los diccionarios académicos no contemplan la voz española y tampoco la hemos podido documentar en el *CORDE*, entendemos que la documentación portuguesa es anterior a la española, en cuanto que el primer repertorio lexicográfico que recoge esta voz es el Vocabulario andaluz de Alcalá Venceslada en 1980. Además, autores como Pérez Vidal (1991), Marcial Morera (1993) y Pérez Quintero (1997) citan entre las voces marineras canarias de origen portugués el sustantivo *copejada* ‘copo de la traíña’.

2.6. *Curricán*

Las voces documentadas a lo largo del litoral gaditano fueron *curri* y *curricán*. Ambas con el significado ‘aparejo de pesca, formado por un único anzuelo y un único cordel, que se larga por la popa de la embarcación mientras esta va en marcha’.

El *DLE* sí contempla esta voz marinera y la recoge con el significado ‘aparejo de pesca de un solo anzuelo, que suele largarse por la popa del buque cuando navega’ y en el paréntesis etimológico nos dice que quizás venga del portugués *corricão* ‘levantamiento de la caza mediante perros’, y este de *correr* ‘correr’ y *cão* ‘perro’; etimología que coincide con la propuesta por el *DCECH*. Según Corominas y Pascual,

la primera documentación data de 1836 y apareció en Pichardo. Este último la consideraba voz indígena y la definía como un “cordel largo mui corchado y fuerte de cáñamo para pescar con anzuelo peces mayores; probablemente sería curricán”. Sobre la afirmación de Pichardo, el *DCECH* apunta lo siguiente:

Esta última afirmación quizá se base en la existencia de vocablos indígenas cubanos en curi- (como *curiel*). *Curricán* se emplea también en Puerto Rico (Malaret) y en el interior de Cuba (Mz. Moles), en Tabasco y en la costa colombiana del Caribe (Sundheim), en todos estos lugares con el significado ‘cabuya’, ‘cordel de pita o de cáñamo’. [...] El marino gaditano Novo y Colson (fin s. XIX) nos describe el *curricán* como un cordel provisto de anzuelo que se largaba por la popa de un navío, lo bastante resistente para coger tiburones (cita en Pagés), y entre los tejedores catalanes *curricà* es una calidad de hilo de pescar semejante al de palangre (BDC IV, 90; análogamente en Alcover, con variante *curricán*); también el vizc. de Lequeitio y Mondaca es una ‘cuerda delgada y fuerte de pescar’, pero Azkue sin precisar más dice que es diferente de la llamada así en castellano. No parece que tenga razón Pichardo, pese al área del vocablo, al admitir que es voz indígena americana. [...] Es mucho más probable que sea voz de origen portugués, como tantos americanismos del Caribe, teniendo en cuenta las formas siguientes: Azores *corrica*, pesca de ~ «pesca à linha, indo o pescador num barco em movimento» (comp. la definición de Novo y la de la Acad.: «suele largarse por la popa de los buques cuando navegan»), Oporto *corrico* «pequeno aparelho metálico, ligado ao anzol, que corre na água, preso a uma linha à pôpa do barco de pesca» (Fig.)-Procederá del port. *corricão*, caça a ~, ‘caza que se practica levantando los animales por medio de perros’, compuesto de *correr* y *cão* ‘perro’, por comparación con la pesca que se practica al correr del navío, lo cual sólo es posible con peces muy voraces y por lo tanto grandes; de aquí secundariamente ‘bramante muy fuerte para la pesca de tales peces’ (*DCECH*).

En el *CORDE*, la documentación más antigua es de 1885 y aparece en España en “La pesca del bonito de Cabo Espartel a Casablanca” en la Revista de pesca marítima, cuyo autor fue Juan Antonio de Vera:

Por segunda vez me ocupo de ella. Hace años emití en una Memoria dirigida á la Comisión Central de Pesca, el provecho que pudiera redundar en beneficio de los pescadores de este litoral, que se dedicasen á pescar el bonito con el aparejo llamado *curricán*, en la costa occidental de Marruecos. Hoy vuelvo á insistir en la misma

idea que dirigí en dicho escrito. La época del paso de los bonitos se aproxima, y volverán los portugueses pescadores á sacar una gran utilidad de ella. Desde las poblaciones marítimas del litoral del Algarbe del vecino reino, sale en los primeros días de Mayo una reducida escuadrilla de pequeños botes, tripulados por dos hombres, para recalar en la costa marroquí el día 3 de Mayo (*CORDE*).

Gracias a esta documentación, podemos determinar que, en esta ocasión, la voz llegó a los marineros españoles con la cosa misma que denominaba, pues se trataba de un aparejo empleado por los marineros portugueses del Algarve para la pesca del bonito en aguas occidentales de Marruecos. El autor, Juan Antonio de Vera, redacta este artículo para informar a la Comisión Central de Pesca del provecho que podrían sacar los pescadores españoles si emplearan el mismo aparejo que los portugueses. Esta misma documentación apoya la afirmación del *DCECH* que, como hemos podido leer más arriba, quitaba la razón a Pichardo y consideraba el origen portugués, como ocurre con tantos americanismos del Caribe y con tantos términos náuticos empleados en el español.

Por último, esta voz ha sido documentada por el *LMP* (469) en Adra con el significado 'jibiera, aparejo para pescar jibias y calamares' y su variante *curri* 'curricán. Pesca con cucharilla o pluma desde una embarcación en marcha. Es propia del verano', por el *ALEA* (IV, 1080) en Almería y Albuñol; por Rueda Cassinello (1983) en Almería; y por Martínez González (1993) en la costa granadina. Según estas documentaciones, parece ser voz propia de la costa oriental andaluza; sin embargo, nuestras entrevistas atestiguan también su uso en el litoral gaditano.

En portugués, el *Dicionário* y el *Houaiss*, traen *corrico* 'modalidade de pesca para capturar peixes predadores, que consiste no lançamento de uma amostra que é puxada à tona da água para que o peixe seja atraído pelos seus movimentos e morda o isco artificial', *corripo* 'modalidade de pesca para capturar peixes predadores, que consiste no lançamento de uma amostra que é puxada à tona da água para que o peixe seja atraído pelos seus movimentos e morda o isco artificial' y *corrique* 'o mesmo que corrico'. En el *TLPGP*, hallamos *corrico* con los significados 'processo de pesca com anzol, e lancha a andar' (Baptista 1970: 584), 'pesca que se faz com o barco a andar' (Dias 1982: 443) y 'louro' (Mendonça 1962: 293) en Ilha do Faial, Ilha Terceira e Ilha de São Jorge. También *corripo*, que en Madeira significa

‘sistema de pesca que consiste em fazer deslizar uma isca artificial ou natural em anzol de bordo da embarcação’ (Rezende 1961: 282).

2.7. *Empatar*

Todos los marineros entrevistados alternaron, durante las entrevistas, las dos formas *empatar* y *empatillar*. Empatar o empatillar el anzuelo es, en el habla marinera gaditana, ‘atar el cordel al anzuelo’.

El *DLE* contempla la forma *empatar*, pero no *empatillar*; de las acepciones que recoge nos interesan aquí las siguientes:

3. tr. Can. y Am. empalmar (l juntar).
4. tr. Can., Ant., Chile, Col., Ec., Hond., Pan., Perú y Ven. Enlazar un cabo con otro.
5. tr. Can., Ant., Ec., Hond., Pan. y Ven. Atar el anzuelo a la cuerda.

(*DLE*)

Como podemos observar, el significado documentado en nuestras entrevistas coincide con el que recoge el *DLE* en su quinta acepción, sin embargo, esta voz parece ser (al menos en el diccionario académico) propia del habla de Canarias, Antillas, Ecuador, Honduras, Panamá y Venezuela; pero no de Andalucía. Martínez González (1992: 127-128) considera que “a estos países tuvo que llegar procedente de España y en boca de los marinos de nuestras carabelas” por lo que no se trataría “de un americanismo del léxico andaluz, sino de un término español que ha quedado relegado al uso específico marinero en nuestro país y que, en América, [...], ha tomado también otros usos y significados”.

En cuanto a la etimología, el *DLE* considera que es voz del italiano *impattare*. Información que completa el *DCECH*:

Tratándose de una votación, de un juego, etc., ‘obtener el mismo número de votos o de bazas los dos adversarios’, vocablo de formación igual a la del it. *impattare* íd., o tomado del mismo; *impattare* es derivado de *patta* ‘empate’ en la locución *far patta*, propiamente ‘pactar’, ‘hacer la paz (con alguien)’, ‘quedar en paz, sin ganar ni perder’, donde *patta* es el lat. *pacta*, plural de *pactum* ‘pacto’. [...] También port. *empatar* ‘igualar (votaciones opuestas)’, ‘no dar resultado (una lucha, por quedar iguales los competidores)’, ‘suspender, embarazar’ (hoy popular en Portugal), ‘colocar (el capital) en situación de no dar lucro inmediato’; cat. *empatar* (a veces vulgarmente *empetar*, con el presente análogo *empeta*)

'quedar iguales dos competidores', 'igualar una baza del contrario en el juego'. [...] De la idea de 'igualar' vendría empatar a expresar la de «juntar perfectamente dos cosas de hilo, cordel, tejido, etc., de manera que parezca una sola», en Cuba (Pichardo), y de ahí 'empalmar' en Puerto Rico, Méjico, Costa Rica, Colombia y Venezuela (*DCECH*).

Según el *DCECH*, del significado portugués 'igualar' vendría el significado marinero que aquí nos ocupa, en cuanto que *empalmar* es, como afirman Corominas y Pascual, "juntar dos cosas [...] de manera que parezca una sola". Álvarez Nazario (1972: 196) también señala:

Del valor semántico que en el lenguaje marítimo español tiene este verbo, 'sujetar el anzuelo al cordel por medio de varias vueltas' (así conservado en Tenerife, como lo consigna Alvar), correspondiente (si no dependiente) del portugués *empatar* 'prender (anzóis) à linha de pesca com um nó que chamam empate', parece arrancar el sentido náutico más amplio de 'unir dos cabos' (así en Galicia, Andalucía, Canarias) y el general de 'empalmar, juntar una cosa a otra, unir dos cosas atándolas, amarrar con varias vueltas de cordel' que presenta la misma palabra en toda el área del Caribe (Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba, costa mexicana del Golfo, América Central, Colombia, Venezuela, y además, en el papiamento de Curazao, la forma pertinente *empatel*) (Álvarez Nazario 1972: 196).

Además, nos interesan aquí las aportaciones del *DHECan*, donde se recoge que *empatar* es voz de "origen marinero con aportaciones portuguesas" y que significa 'unir o empalmar una cosa a otra'. La primera documentación que nos ofrece en *DHECan* del significado marinero data de 1894 y apareció en *El Diario de Las Palmas*, concretamente el 30 de noviembre: "¿Y el día que, furioso, fué á pegarle, porque le mancó la madeja de pita fina que tenía para empatar anzuelos?".

Su uso se extiende también por la costa andaluza, como atestiguan el *ALEA*, el *LMP* y nuestras entrevistas. En el *ALEA* (1082) la costa andaluza queda dividida en dos partes: una occidental, formada por las provincias de Huelva y Cádiz, que opta por la forma *empatar*; y otra oriental, formada por las provincias de Málaga, Granada, y Almería¹¹, que prefiere *empatillar*. El *LMP* (449) documentó *empatar* en

¹¹ El *ALEA* documentó *empatillar* concretamente en las localidades de Palomares (Al404), Almería (Al508), Balerna (Al509), Carboneras (Al600), San José (Al602) en la provincia de Almería; en Almuñécar (Gr514), Gualchos (Gr515) y Albuñol (Gr604), en Granada; en Nerja (Ma405), Málaga (Ma406) y Estepona (Ma503).

Ayamonte y Palos (ambas localidades en Huelva) y *empatillar* en Adra, Algeciras, San Fernando, Almuñécar, Motril, Estepona y Málaga. También contemplan la forma *empatillar* Camiñas *et al.* (1988: 74) en el litoral mediterráneo andaluz y Carrillo Alonso (1989: 337-402) en Almería. Según los ejemplos del *DEA I*, también parece ser común en el español hablado en Galicia. Realidad que queda atestiguada en el *TLPGP*, ya que el término parece extenderse por todo el territorio gallego y portugués con los significados marineros de ‘atar a pata do anzol a qualquer cabo, chãmão ou linha’, ‘prender a pata do anzol à linha de pesca com um nó chamado empate’, ‘ligar o anzol à linha de pesca’ y ‘unir, atar un anzol a unha liña’, concretamente en las localidades de Mafra, Sines, Aljezur e Ilha de Porto Santo, en Portugal; Ibias, O Valadouro y Foz, en Galicia. Debemos señalar su presencia, además, en el *ALEICan I* y III con el significado de ‘sujetar el anzuelo al sedal’.

2.8. *Engua(d)o*

En el litoral gaditano, la mezcla hecha a base de aceite de sardina, sardinas trituradas, tripas de pescado y arena, que se emplea para atraer la pesca hacia la embarcación, es conocida por los pescadores como *engua* y *guano*. En esta contribución, nos interesa únicamente la forma *engua*, que fue la respuesta de los informantes Algeciras (A1), Algeciras (A2), Tarifa (A1), Tarifa (B1), Barbate (B), Conil (A) y San Fernando (A). Por lo que el término se extiende tanto por la costa mediterránea como por la costa atlántica de la provincia de Cádiz.

El *DLE* no recoge *engua(d)o*, pero sí *gueldo* ‘cebo que emplean los pescadores, hecho con camarones y otros crustáceos pequeños’ y *macizo* ‘cebo que emplean los pescadores, consistente en una mezcla de residuos de pescados triturados, como sardinas o chicharros, o sus desperdicios, o más comúnmente, en salvado y arena’. El significado documentado en nuestras entrevistas coincide con el que el *DLE* recoge en la entrada *macizo*, pero esta palabra no se ha oído en ninguna de las entrevistas realizadas. Sí la registra, por el contrario, el *DAMER* con el significado de ‘cebo’ en Cuba, México y Puerto Rico; el Diccionario de mejicanismos de Santamaría en Tabasco; en Puerto Rico la ha documentado Álvarez Nazario (1972: 144) y, en Uruguay, Laguarda (1982: 51) señala que “engodo es usado por los pescadores del Este con el mismo sentido que en Canarias”. Este último afirma que “la existencia

de la voz en Puerto Rico y Uruguay, con el mismo sentido en ambos, permite establecer la procedencia canaria de la misma”.

El *DCECH* (s.v. *enguado*) recoge que proviene de *gueldo*, del mismo origen incierto que el vasco *geldu* y el francés *guelde* o *guedre*. Corominas y Pascual recogen el testimonio de M. L. Wagner, ZRPh. LXIX, 377-8, que, sin proponer etimología concreta ni conocer la parentela vasca, relaciona con esto el ast. occid. *enguadar*, *enguado*, y el port. *engodar*, *engodo* ‘cebo’. Lo que para el *DCECH* obligaría a revisar el problema, pero sin tener que eliminar el posible origen vasco o ibérico-vascoide. Martínez González (1993: 152) considera que “enguao procede del portugués *engodo*, que significa ‘isca para apanhar o peixe; cibato para caçar aves’ según el Novo dicionário etimológico da língua portuguesa de Fontinha, el verbo *engodar* significa ‘atrair peixe com engodo ou isca’ [...]”. Para este autor, el término tuvo que llegar a la costa andaluza en su forma original y que fue aquí donde se modificó por etimología popular sobre agua y enaguar, debido al aspecto acuoso del engodo. Nos resulta esclarecedora la información que recoge el *DHECan*, que no documenta ni *enguao* ni *enguado*, pero sí *engodo*. En el paréntesis etimológico de este diccionario, encontramos que es voz del portugués ‘cebo que se arroja al agua para atraer a los peces’ y que su primera documentación data de 1678 en Sosa (1678: 291): “Llevanlas en barquitas una legua poco mas o menos al mar arrojanlas en el, llebando dentro ya el engodo cebo o masisso [...]”. Dice el *DHECan* que “desde el siglo XVI se documenta ya esta palabra en portugués (Machado II), donde ofrece una amplitud significativa similar a la que se recoge en el español canario”¹². Todas las documentaciones que vuelca el *TLPGP* pertenecen al territorio portugués, concretamente a las localidades de Sines ‘sardinha moída que se deita para o mar para atrair o peixe’ y Mafra ‘isca para a pesca’.

Hemos documentado la forma *enguado* en Alcalá Venceslada (1980 s.v. *enguado*) con el significado ‘residuo o refugio de pescado que se arroja al agua como cebo’. Rodríguez Santamaría (1923) y Padillo Rivademar et al. (2001: 308) documentan *enguae*. Osuna García et al. (1998: 16) traen las formas *enguao* y *anguao*. El *ALEA* (mapa 1082)

¹² Es curioso que, desde 1895, la tradición lexicográfica considere que es voz propia de Canarias. Así, desde Zerolo (1895) se recoge que *engodo* ‘cebo’ se usa en Canarias. En la actualidad, el *DEA* la sigue considerando palabra regional con la acepción ‘cebo para pescar’ y la ejemplifica con el texto de un periódico tinerfeño.

recogió enguado ‘raba, cebo de pesca’ en Gualchos (Granada). El *LMP* (453) recoge la forma *engodado* en Motril y Ayamonte. La forma *engodo* fue también la respuesta general en el mapa 848 del *ALEICan* III, pues solamente en dos puntos de la encuesta alternó este término con *bolillo*, en Santa Cruz de Tenerife, y con *machuche*, en Puerto del Carmen, Lanzarote. También documentó *engodo* Martínez González (1993) en Castell de Ferro y La Mamola (Granada).

2.9. *Pesquero*

Pesquero ‘zona del mar en la que hay mucho pescado’ fue la respuesta de todos los informantes entrevistados.

Aunque el *DLE* recoja cuatro acepciones de esta voz, aquí nos interesa la última, en la que *pesquero* significa ‘sitio donde frecuentemente se pesca’ (*DLE*, 4.^a acepción). En cuanto a su etimología, el *DLE* trae *pesquero* “del latín *piscarius*” y el *DCECH* lo considera un derivado de *pez*, pero no aporta más información que esta. Sí atiende al origen portugués de esta voz el *DHECan*, donde *pesquero* viene del portugués *pesqueiro* ‘pesquera, lugar donde abundan los peces y es propio para pescar’. Con este significado se documenta por primera vez en 1959 en el Diario de Las Palmas: “El mejor *pesquero* de la isla de Gran Canaria está en Guanarteme. Tiene unos 60 metros de largo y a veces reúne más de cien cañas”. La primera documentación en portugués es mucho anterior, concretamente de 1699. Así lo testimonia el Houaiss:

(1699 cf. DHPB) 1 lugar em que se pesca 1.1 lugar no qual os peixes se abrigam, comem ou vivem 2 psc fio com aselha em uma ponta e anzol na outra 3 psc ramada que se lança à água para atrair e juntar peixes ■ adj. 4 que se refere à pesca; pescarejo, pescarez 5 próprio para pescar; pescarejo, pescarez (barco p.) ● ETIM pesca + -eiro; ver peix- ● HOM *pesqueira*(f.)/ *pesqueira*(s.f.) (*Houaiss*).

Al buscar el término en el *TLPGP*, solo localizamos su uso con el mismo significado que el documentado en nuestras entrevistas en Portugal, concretamente en Sines.

2.10. *Potala*

En el habla marinera gaditana, *potala* es voz polisémica que significa ‘piedra para fondear un arte o aparejo’ y ‘aparejo para la captura del calamar’¹³.

El *DLE* recoge que, en marina, es ‘piedra que, atada a la extremidad de un cabo, sirve para hacer fondear los botes o embarcaciones menores’, pero no aporta ningún tipo de información etimológica. El *DCECH* considera *potala* un derivado de *pata*, voz propia al castellano, al portugués y al francés, aunque de origen incierto:

[...] *Pata* es también portugués, y *patte* francés, con el mismo significado, pero es voz esencialmente ajena a los demás romances; comp. it. *zampa*, oc. *pauta*, cat. *pota*. El hermano de estos dos últimos, *pœ* (> ingl. *paw*) existió también en francés antiguo, donde predominaba sobre *patte*, y en port. ant. y dial., donde *pouta* existió con el sentido de ‘garra’ y otras acs. secundarias (V. aquí s. v. GARRA). En Galicia es ‘garra’¹⁴, en portugués normal ‘piedra atada a un cabo para fondear una embarcación’. De un derivado de éste se tomó el cast. *potala* [...] (*DCECH*).

Según el *DCECH* (s.v. *pata*), la palabra en español proviene de un derivado del portugués *pouta* ‘piedra atada a un cabo para fondear una embarcación’. Según los datos que vuelca el *TLPGP*, podemos afirmar que las formas *pouta* y *poita* se emplean en Galicia y en Portugal con el significado de ‘piedra’, aunque en el portugués se opta mayoritariamente por la variante *poita*. A lo largo del litoral portugués, *poita* adquiere los siguientes significados: en Mafra, ‘simples calhau ou bloco de cimento, tendo num dos lados uma argola de ferro onde prende um cabo’ y ‘pedregulho que serve para fundear a embarcação.

¹³ En cuanto a *potala* ‘aparejo para pescar el calamar’, creemos que tiene un origen etimológico completamente distinto, pues en este caso consideramos que es un derivado de *pota* ‘calamar basto’ (*DLE* s.v. *pota*), por lo que vendría del catalán *pota* ‘pata’, tal como especifica el paréntesis etimológico del *DLE*. Es común en el habla marinera gaditana que el arte o aparejo que se emplea para ejecutar la pesca reciba, por metonimia, el nombre de la especie objeto de captura. Así, encontramos en el habla marinera voces como *marrajera* ‘palangre para pescar marrajos y otras especies selacias’, *bonitera* ‘red de enmalle que se emplea para la pesca del bonito’, *caballera* ‘aparejo que se emplea para la pesca de la caballa’, *cazonal* ‘red de enmalle para la pesca del cazón’, *coquiner* ‘arte de marisqueo empleado para coger coquinas’, etc.

¹⁴ *Pouta* sigue siendo hoy una palabra de uso corriente en gallego como sinónimo de garra, hecho que se puede comprobar en cualquier diccionario gallego, como por ejemplo, el de la Academia Gallega.

Os pescadores ericeirenses usam poitas de dois tipos' (Alves 1993: 227); en Ilha do Faial, 'pedra que atiram para o fundo do mar quando querem parar a lancha em determinado local' y 'pedra que põem no cofre da lagosta para que caia, no fundo do mar' (Baptista 1970: 652); en Sines, 'âncora de pedra, extremamente rudimentar' (Caldeira 1960: 326); en Ilha de São Jorge 'pedra a meio da qual se abre uma gola para a talingar e assim servir de poita' (Mendonça 1962: 293); y, en Ilha de Porto Santo, 'pedra volumosa que, afundada, faz ancorar as pequenas embarcações' (Monteiro 1950: 144).

A lo largo de la costa andaluza, se ha testimoniado su uso con los significados 'piedra redonda para golpear el agua y dirigir el pescado hacia la red' (ALEA, IV, 1046n: Almuñécar), 'piedra del palangre si pesa más de 10 kg' (LMP, 463: Algeciras), 'sonda' (ALEA, IV, 1052: Balerna), 'lastre para fijar los trasmallos o palangres al fondo' (Camiñas *et al.* 1988) en La Rábida y Los Boliches-Fuengirola y 'piedras sujetas por una cuerda y empleadas para fondear' en ALEA, concretamente en las localidades de Huelva, Ayamonte, Chipiona, Cádiz, Algeciras, Nerja, Málaga, Estepona, Almería y Carboneras.

2.11. T(r)anza

La respuesta de todos los pescadores entrevistados fue *tranza*; en ninguna de las entrevistas realizadas se oyó la forma *tanza*. En la costa gaditana, *tranza* significa 'hilo de nailon, sedal para pescar'. El DLE no recoge la forma *tranza*, pero sí *tanza* 'sedal de la caña de pescar'. Consideramos que *tranza* podría ser un derivado regresivo del verbo *tranzar*, que en el DLE (2.^a acepción) viene con el significado 'entretejer tres o más ramales cruzándolos alternativamente para formar un solo cuerpo alargado'. De la misma opinión es González García (2008: 221), quien afirma que entre ambos términos se habría establecido una relación semántica. Esta relación semántica podría deberse a que, en sus orígenes, la *tanza* estuviera hecha de dos o mas hilos entretejidos de manera que formaran un solo cuerpo.

Por lo que respecta a su etimología, en el DCECH la voz *tranza* viene contemplada como un derivado de *tranzar*, de origen incierto, quizás de una variante céltica *TRANCIK, con el vocalismo del galés *tranc*. Por otro lado, el DHECan trae las voces *tanza* y *tansa* y dice de ellas que vienen del portugués dialectal *tansa* 'sedal de la caña de pescar'. En el español de Canarias se documenta por primera vez en 1929 en *El Progreso*:

Yo opino, señores (estoy hablando con voz campanuda y el gesto feroche), que la Avenida Marítima debe destinarse a secadero de pescado y tenderetes para la venta de *tanza*, alambre, anzuelos, nasas, cañas, liñas, guelderas o pandorgas, tea, lámparas de petróleo, lombriz, engodo, carnada, pinchos para «moreniar», pandullos, estobos, boyas, caballitas y otros útiles propios de la pesquería (*DHECan*).

En el *TLPGP* no aparece ninguna documentación de *tansa*, *transa* o *tança*; pero sí hemos localizado la forma *linha* con el significado que aquí buscábamos ‘fio para a pesca’ en Sines (Caldeira 1960: 343) y ‘cordas finas para a pesca’ en Mafra (Alves 1993: 220).

Como nombres del hilo de pescar el *ALEA* (1079) recogió como formas mayoritarias en la costa andaluza las voces *aparejo* y *tanza*, pero también documentó *cordel*, *linia*, *reinal*, *liña*, *pelo*, *torzal* y *coal*. Concretamente en la costa gaditana documentó *linia* (Chipiona), *tanza* y *pleciplá* (Cádiz), *reiná* y *liña* (Algeciras). En el *LMP* (450) las denominaciones con mayor número de ocurrencias fueron *t(r)anza*, *aparejo* y *sedá*. Osuna García *et al.* (1998: 21) documentaron en la costa gaditana la forma castellana *tanza*. En el *TLHA* viene *tranza* ‘línea madre del palangre’ (Camiñas *et al.* 1988: Estepona), ‘sedal’ (*LMP*, 450: San Fernando y Estepona) y *tanza* ‘señal para asegurar el hilo al anzuelo’ (*LMP*, 450: Ayamonte). También se emplea *tanza* ‘sedal del anzuelo’ en las Islas Canarias (Pérez Quintero 1997: 163).

2.12. *Virar*

Virar significa entre los pescadores gaditanos ‘girar, cambiar de rumbo’ y su uso se extiende a lo largo del litoral sin ninguna variación.

El *DLE* recoge este término marinero con los significados ‘cambiar de rumbo o de bordada, pasando de una amura a otra, de modo que el viento que daba al buque por un costado le dé por el opuesto’ (5.ª acepción) y ‘dar vueltas al cabrestante para levar las anclas o suspender otras cosas de mucho peso que hay que meter en la embarcación o sacar de ella’ (6.ª acepción). El paréntesis etimológico del *DLE* no la considera voz latina, sino del celtolatino **virāre*; cf. galés *gwyro* ‘desviarse’, ‘inclinarse hacia un lado’. Para el *DCECH* también es voz del celto-latino **VIRARE* (galés *gwyro* ‘desviarse, inclinarse a un lado’, ‘encorvarse’, bret. *goara* ‘encorvar’). Sin embargo, Corominas y Pascual consideran que en castellano “no parece ser voz antigua, sino término náutico debido al influjo convergente del francés y el

portugués". Es decir, que como término de marinería llegó al español por influjo del francés o del portugués, como otros muchos términos náuticos. La primera documentación del término la data el *DCECH* hacia 1570 en Ercilla. Las dos documentaciones más antiguas del término con valor náutico que puede aportar el *DCECH* son de documentos portugueses:

De los comentarios de Albuquerque y de un doc. de 1504, ambos en Jal (otros de med. S. XVI con este carácter cita Zaccaria), pero esto viene de que los dicc. portugueses muy raramente se remontan en sus citas hasta más allá de mediados S. XVI, y los dos que he encontrado de h. 1500 pertenecen a un dicc. Náutico (*DCECH*).

El *Houaiss* recoge que es término del siglo XV. Cree el *DCECH* que en italiano ocurre lo mismo que en español, pues en italiano *virar* parece haber "llegado por conducto naval desde el portugués, ya que por primera vez aparece en la traducción de Lopes de Castanheda y no vuelve a aparecer hasta el s. XVIII (Zaccaria)". Podemos deducir de toda esta información que, aunque el término tenga su origen en el celto-latino, al español llegó, seguramente, a través del portugués, donde se documenta 65 años antes, puesto que la primera documentación portuguesa data del 1504 y la española de 1570. Según el *DCECH* es de gran importancia remarcar que "el tipo *VIRARE* es sólo antiguo y popular en francés, occitano y portugués, o sea los tres romances de fuerte substrato céltico", por lo que al español debió llegar por influjo de alguna de estas tres lenguas, seguramente la portuguesa, como ha ocurrido con *bichero*, *alcatruz*... El *Houaiss* concluye que en portugués el término proviene del francés, quizás inducido por la cronología de las primeras documentaciones:

Do fr. *virer* (sXII) 'virar, voltar', tb. considerado fonte do esp. *virar* (1570), it. *virare* (sXVII), provç. cat. *virar* (sXVI), piemontês *viré*, conclusão induzida, talvez, pela cronologia; os etimólogos admitem, porém, um lat. vulg. **virare*, em lugar do lat.cl. *vibrāre* 'sacudir, lançar', sob influxo morfossemântico de *gyrāre* 'girar, voltear' e de *librare* 'lançar uma arma, fazendo-a girar'; esse lat. vulg. não explica introduções tão tardias quanto as do sXV em diante; as primeiras documentações nas línguas outras que o fr. levam a crer que, se emprt., a difusão do fr. se fez por via náutica, como Corominas admite para o esp. (*Houaiss*).

2.13. Zafar

En el habla marinera gaditana *zafar* significa ‘soltar un cabo’ y se extiende a lo largo de la costa de Cádiz sin ninguna variación.

El *DLE* contempla esta voz y la considera propia de la marina con el significado de ‘desembarazar, libertar, quitar los estorbos de algo’, tomado del del árabe hispánico [a]zāḥ, y este del árabe clásico *azāḥa* ‘quitar’. El *DCECH* explica que en castellano *zafar* solo ha sido término náutico, quizá tomado del portugués:

En la Instrucción Náutica de G. de Palacio (1587), figura ya definido explícitamente como voz náutica: «çafar alguna cosa, es quitar lo que está encima o delante» (fº136vº). Cuervo (Obr. Inéd., 382) cita de Lope: «tu armada en otro mundo velas zafe», y un ej. del adjetivo çafo ya en Ercilla «çafa la artillería y alistada, / yva la buelta de la turca armada». Cej. IX, 615, cita de un Cabr. (que puede ser Cabrera de Córdoba o el P. Luis A. de Cabrera, ambos de h. 1600) «ya zafan el combés y la jareta» [...] En América, según ocurre con tantas voces náuticas, tiene empleo más amplio. [...] El vocablo no se encuentra en otros romances [...] salvo el portugués, donde no es menos vivaz que en castellano, y parece ser más antiguo. Moraes: «safar tr. tirar fora; desembarassar [...] El carácter náutico de *zafar(se)* se confirma en toda la línea: Cornejo escribe *zafarse la navecilla* y el P. Guadix, en su dicc. de arabismos formado en el S. XVI, declara inequívocamente «çafar dizen los marineros españoles que nabegan la carrera de Indias para... desembaraçar o desocupar o apresurar un cabo o otra alguna cosa» [...] (*DCECH*).

La voz se extiende por el resto de la costa andaluza, aunque con otros significados marineros ‘desenredar el palangre’ (*ALEA*, IV, 1084; *LMP*, 466: Adra, Almería, Algeciras, San Fernando, Almuñécar, Motril, Ayamonte, Palos, Estepona y Málaga), ‘romperse una malla’ (*ALEA*, IV, 1098n: Estepona), ‘escurrirse el pez de una red’ (*LMP*, 467: Málaga) y ‘levar anclas’ (Mendoza Abreu 1985: Lepe).

3. Conclusiones

En el primer apartado de este estudio, *El mar que nos une: las relaciones marítimas entre Cádiz y Portugal*, hemos querido demostrar el contacto lingüístico luso-gaditano, poniendo especial atención a las relaciones marítimas entre ambos pueblos. En este sentido, creemos que la presencia de portuguesismos en el habla viva de los pescadores gaditanos se debe a la estrecha relación que portugueses y gaditanos han mantenido a lo largo de la historia, puesto que el contacto portuario

ha sido continuo durante siglos. Datos como los que nos ofrecen Burgos Madroñero (1993), Medrano Fernández (2009) e Iglesias Rodríguez (2016) atestiguan que existió una relación estrecha y directa entre pescadores portugueses y gaditanos y que el mar y el puerto tuvieron que ser las vías de penetración de los portuguesismos que en este trabajo hemos analizado. Así, gracias a la investigación de Medrano Fernández (2009), hemos probado que, a finales de la Edad Media, la pesca y el comercio de pescado fueron motivo de contacto en la frontera castellano-portuguesa; el estudio de Iglesias Rodríguez (2016) testimonia la presencia de barcos portugueses en el puerto gaditano a lo largo del siglo XVIII; y el trabajo de Burgos Madroñero (1993) asienta las bases de las relaciones Portugal-Campo de Gibraltar durante todo el siglo XIX.

En cuanto a las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis léxico-semántico de estas voces, debemos señalar las siguientes:

En primer lugar, los portuguesismos tienen una fuerte presencia en el habla marinera gaditana en comparación con otros grupos de préstamos como el inglés, el francés o el italiano; pues hemos documentado un total de 13 préstamos procedentes del portugués. Además, la mayoría de estos términos son préstamos léxicos, salvo el verbo *empatar*, que es un préstamo semántico, puesto que su origen etimológico está en el italiano *impattare* y lo portugués es el significado, ya que, como afirma el *DCECH*, del significado portugués 'igualar' vendría el significado marinero que en este trabajo nos ocupa.

En segundo lugar, por lo que respecta a la difusión geográfica de los portuguesismos, podemos afirmar que no todos ellos gozan del mismo grado de implantación en el litoral gaditano, ya que muchos de ellos parecen, incluso, ser propios de la costa atlántica de la provincia. Asimismo, estos portuguesismos no se circunscriben únicamente a la costa gaditana, sino que su uso se extiende por el resto del litoral andaluz. Gracias a los repertorios consultados sabemos que muchos de ellos han sido documentados en otras provincias andaluzas, tanto occidentales (Huelva y Málaga) como orientales (Granada y Almería). También hemos documentado también su uso en las Islas Canarias y en América, concretamente en Cuba, Puerto Rico, Uruguay, etc. Que se haya documentado su uso en Las Canarias y en muchos países de América testimonia lo que Corbella (2016) llama el "recorrido

atlántico”, puesto que también se emplean en El Algarve, Las Islas Azores e Islas Madeiras, Islas Canarias y costa atlántica de Galicia.

En tercer lugar, es pertinente recalcar que no se trata de apariciones esporádicas u ocasionales, en cuanto que son portuguesismos completamente asentados en el habla de los pescadores de Cádiz. Todos los términos recopilados parecen tener arraigo en la conciencia lingüística del informador, pues la voz ha acudido espontáneamente a la mente del informante cuando este trataba de responder a la pregunta que el entrevistador le hacía. No son, por tanto, lusismos ocasionales, sino lusismos aclimatados.

En cuarto lugar, la categoría gramatical predominante en el léxico recopilado y descrito es el sustantivo, por lo que nuestras investigaciones refuerzan la afirmación de Haugen (1950: 224) de la escala de adoptabilidad o jerarquía de disposición al préstamo, por la que los nombres ocupan los primeros lugares por ser elementos de fácil inserción, seguidos de verbos y adjetivos (Dworkin 2008: 111). Son sustantivos las voces *alcatruz*, *bichero*, *chasmía*, *curricán*, *enguao*, *pesquero*, *potala* y *tanza*. Son verbos las voces *copejar*, *empatar*, *virar* y *zafar*. No se ha documentado ninguna otra categoría gramatical.

En quinto lugar, respecto al cambio de significado que han sufrido estos préstamos en su paso del portugués al español, de los procedimientos que recoge Escandell (2007: 114) solo se dan la metáfora y la metonimia. Se ha producido un cambio semántico por metáfora en *alcatruz*, *bichero*, *chasmía*, *curricán*; y, por metonimia, en *chinchorro*. Estos cambios semánticos dan lugar a una serie de efectos, entre los que Escandell (2007: 120-125) enumera la generalización, la especialización y la mutación. De los portuguesismos estudiados, ninguno ha sufrido mutación porque, cuando esta se produce, “se llegan a perder los rasgos semánticos del término original” y esto no ha ocurrido siquiera en las voces en las que se ha producido un cambio semántico por metáfora, pues de alguna manera se mantienen los rasgos semánticos originarios, en cuanto que son aquellos que originan la metáfora. Sí hemos documentado casos de generalización en aquellas voces en las que ni se han perdido rasgos semánticos ni su aplicación posee menos condicionantes, como en *chinchorro*. También hemos atestiguado casos de especialización, puesto que muchos de los significados analizados han ganado rasgos semánticos, de modo que dicho significado se vuelve más restringido y su ámbito de aplicación

se reduce. Es lo que ha ocurrido en voces como *bichero*, *chasmía*, *curricán*, *enguao*, *copejar*, *empatar*, *virar* y *zafar*.

En sexto lugar, hay términos que no provienen directamente del portugués como *bichero*, *pesquero* y *potala*, y otros que, aunque tengan su origen en otras lenguas como el latín, el árabe, el francés o el italiano han llegado a la terminología náutica del español por influjo del portugués: *alcatraz*, *zafar*, *virar*, *empatar*... Esto quiere decir que la lengua lusa tiene, en lo que a la terminología marinera se refiere, carácter vehicular tanto en la transmisión como en la difusión del término.

En séptimo y último lugar, queremos destacar que es habitual que el lusismo aparezca en los repertorios lexicográficos sin indicación sobre su origen. Por el contrario, han sido los registros históricos los que avalan su génesis y nos permiten proponer la influencia portuguesa como la más probable.

Bibliografía

- Alcalá Venceslada, Antonio (1980): *Vocabulario andaluz*, Madrid, Gredos.
- Alvar Ezquerro, Manuel (2000): *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco/Libros. [Cit.: TLHA]
- Alvar López, Manuel (1959): *El español hablado en Tenerife*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alvar López, Manuel (1975): *Atlas lingüístico y etnográfico de las Islas Canarias*, Madrid, Arco/Libros. [Cit.: ALEICan]
- Alvar López, Manuel (1975): "La terminología canaria de los seres marinos", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 21, pp. 419-470.
- Alvar López, Manuel (1985): *Léxico de los marineros peninsulares* (4 Vol.), Madrid, Arco/Libros. [Cit.: LMP]
- Alvar López, Manuel, Llorente, Antonio y Salvador, Gregorio (1973): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, tomo IV, Granada, Universidad de Granada. [Cit.: ALEA]
- Álvarez Nazario, M. (1972): *La herencia lingüística de Canarias en Puerto Rico. Estudio histórico dialectal*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

- Álvarez, Rosario (dir.). *Tesouro do léxico patrimonial galego e portugués* [en línea]. <<http://ilg.usc.es/Tesouro>>. [Último acceso: 03/09/2021] [Cit.: *TLPGP*]
- Alves Lopes, Joana (1993): *A linguagem dos pescadores da Ericeira*, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa.
- Asociación de Academias de la Lengua Española y Real Academia Española (2010) *Diccionario de americanismos*. Madrid, Santillana. <https://lema.rae.es/damer/> [Último acceso: 02.03.2021] [Cit.: *DAMER*]
- Baptista Freitas, Maria de Fátima (1970): *Ilha do Faial (Açores). Contribuição para o estudo da sua linguagem, etnografia e folclore*, Dissertação de Licenciatura, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Burgos Madroñero, Manuel (1993): "Relaciones Portugal-Campo de Gibraltar en el siglo XIX", *Almoraima: revista de estudios camogibraltareños*, n. 9, pp. 251-268.
- Cáceres Lorenzo, María Teresa (2015): "Portuguesismos y occidentalismos léxicos en las hablas canarias. Aportaciones desde el léxico dialectal sincrónico", en Serafina García (ed.), *Studium grammaticae: homenaje al profesor José A. Martínez*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 181-195. DOI: 10.13140/RG.2.1.2832.4008
- Caldeira Fernandes, Maria Arlete (1960): *O falar dos pescadores de Sines. (Notas etnográficas, linguísticas e folclóricas)*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- Camiñas, Juan Antonio, Baró, Jorge y Reina, José Antonio (1988): "Terminología usada en las pesquerías artesanales del litoral mediterráneo andaluz", *Jábega*, n. 61, pp. 70-80.
- Carrancho Sarrico dos Santos, María Licínia (1969): *A linguagem dos pescadores de Lagos*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- Carrillo Alonso, A. (1989): "Léxico mariner de Almería. Su influencia en otros niveles Socioculturales", *Boletín de la Real Academia Española*, n. 69, pp. 337-402.
- Cavilla, M. (1978): *Diccionario Yanito*, Mediterranean Sun Publishing, Gibraltar.

- Corbella Díaz, Dolores y Medina López, Javier (1996): "El contacto del portugués y el español en Canarias: estado de la cuestión", en Juan María Carrasco González y A. Viudas Camarasa (coords.), *Actas del Congreso Internacional luso-español de la lengua y cultura en la frontera*, Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, vol. I, pp. 509-518.
- Corbella Díaz, Dolores (2016): "Portuguesismos en el español atlántico. Primeros testimonios", *Estudos de lingüística galega*, n. 8, pp. 69-87.
- Corominas, Joan y Pascual, José Antonio (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos. [Cit.: DCECH]
- Corrales Zumbado, Cristóbal y Corbella Díaz, Dolores (2012): "La aportación del portugués a la formación de la terminología azucarera", *Anuario de estudios atlánticos*, n. 58, pp. 705-754.
- Corrales Zumbado, Cristóbal y Corbella Díaz, Dolores (2001): *Diccionario histórico del español de Canarias*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios. www.frl.es/Paginas/EIDHEcanenlared.aspx [Último acceso: 15.03.2021] [Cit.: DHECan].
- Corriente, Federico (2008): *Dictionary os Arabic and Allied Loanwords*, Leiden Boston, Brill.
- Dworkin, S. N. (2008): "Para una tipología del cambio léxico: los préstamos en el español", en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Mérida (Yucatán), 4-8 septiembre de 2006, Arco Libros, pp. 1233-1242.
- Dias Borba Lopes, Maria Alice (1982): *Ilha Terceira – Estudo de linguagem e etnografia*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura, Direccção Regional dos Assuntos Culturais.
- Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* (2003-2015), Porto, Porto Editora. Disponible en www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa.
- Escandell, María Victoria (2007): *Apuntes de semántica léxica*, Madrid, Cuadernos de la UNED.

- Fernández Cortés, José y Zurita Manrubia, Francisco de Paula (2003): *Catálogo de artes, aparejos y utensilios de pesca del litoral andaluz*, Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca.
- Florido del Corral, David (2009): "La mar y sus gentes. De embarcaciones, artes y capturas", *Los dibujos etnográficos de Julio Alvar. Patrimonio etnológico y documental de Andalucía, Cuadernos PH*, n. 25, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.
- García Mouton, Pilar (1987): "Dialectología y cultura popular", *RDTP*, n. 42, pp. 49-73.
- González García, Elvira (2008): *Motivación y creación léxica en las hablas populares*, Tesis doctoral dirigida por el doctor Manuel Alvar Ezquerro, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Haspelmath, Martin (2008): "Loanword typology: Steps toward a systematic cross-linguistic study of lexical borrowability.", en Thomas Stolz, Dik Bakker y Rosa Salas Palomo (eds.), *Aspects of Language Contact: New Theoretical, Methodological and Empirical Findings with Special Focus on Romancisation Processes. Empirical Approaches to Language Typology [EALT]*, vol. 35, Berlin: De Gruyter Mouton, pp. 43-62.
- Haugen, E. (1950): *The analysis of linguistic borrowing. Language*, n. 26(2), pp. 210-231.
- Houaiss, Antônio, de Salles Villar, Mauro y de Mello Franco, Manoel (eds.) (2001): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva. [Cit.: Houaiss]
- Iglesias Rodríguez, Juan José (2016): "El complejo portuario gaditano en el siglo XVIII", *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, n. 25, pp. 1-14, <https://doi.org/10.4000/e-spania.25989>
- Laguarda Trías, Rolando A. (1982): *Voces de Canarias en el habla montevideana*. Montevideo.
- Martínez Gonzáles, Antonio (1992): *Terminología marinera granadina*, Granada, Universidad de Granada.
- Martínez González, Antonio (1993): *Léxico marinero granadino*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Medina López, Javier (2013): "La formación lingüística de Canarias: sustratos, contactos e historia. Un balance de cinco siglos", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n. 129, pp. 413-445.

- Medrano Fernández, Violeta (2009): "La pesca y el comercio de pescado en la frontera castellano-portuguesa al final de la Edad Media", en Sociedad Española de Estudios Medievales, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Xunta de Galicia, *La pesca en la Edad Media*, Madrid, pp. 221-233.
- Mendonça Lemos de, Elsa Brunilde (1962): "Ilha de S. Jorge – Subsídio para o estudo da etnografia, linguagem e folclore regionais. Angra do Heroísmo", *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, n. 19/20.
- Mendoza Abréu, Josefa María (1985): "Léxico", en Josefa María Mendoza Abreu (autor), *Contribución al estudio del habla rural y marinera de Lepe (Huelva)*, Huelva, Excelentísima Diputación Provincial de Huelva, pp. 141-229.
- Monteiro de Oliveira, Maria de Lourdes (1950): "Porto Santo. Monografía lingüística, etnográfica e folclórica". *Separata de Revista Portuguesa de Filologia*, vols. I, II y III.
- Morera Pérez, Marcial (1993): "Algunos portuguesismos canarios inéditos (con especial atención a las islas orientales)", en Marcial Morera Pérez (autor) *Formación del vocabulario canario*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Morera Pérez, Marcial (2009): "La evolución lingüística de Canarias. Del multilingüismo de los siglos XV y XVI al monolingüismo actual. Esbozo del problema", *Letras de Deusto*, n. 39, pp. 125-163.
- Osuna García, Javier y Ubera Morón, Erasmo (1998): *El lenguaje de la mar de Cádiz*, Madrid, Sílex Ediciones.
- Padillo Rivademar, Jesús y Carreira Romero, Juan José (2001): *Las artes de pesca en el litoral gaditano*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, FOROSUR.
- Pérez Quintero, María del Pilar (1997): "Influencias portuguesas en el vocabulario mariner de canarias con especial referencia a la ictionimia", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n. 14, pp. 55-173.
- Pérez Vidal, José (1991): *Los portugueses en Canarias. Portuguesismos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.

- Pichardo, Esteban (1836): *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Cuba.
- Real Academia Española (2001): *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [En línea]. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [10/02/2021] [Cit.: NTLE]
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [11/03/2021]
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>.
- Real Academia Española (1933-1936): *Diccionario histórico del español* [en línea] [último acceso: 10/03/2021] [Cit.: DHLE]
- Rezende Leotte, Maria Ângela (1961): *Canhas e Câmara de Lobos. Estudo etnográfico e lingüístico*, Dissertação de Licenciatura, Universidade de Lisboa.
- Rodríguez Santamaría, Benigno (1923): *Diccionario de artes de pesca de España y sus posesiones*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Rueda Cassinello, Francisco (1983): *Diccionario almeriense*, Almería, La Crónica.
- Samper Padilla, José Antonio y Hernández Cabrera, Clara (1995): "Vitalidad de supuestos arcaísmos léxicos en Gran Canaria", *Lingüística española actual*, n. 17(2), pp. 229-241.
- Santamaría, Francisco José (1978): *Diccionario de mexicanismos*, México. Porrúa.
- Seco, Manuel, Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino (2011): *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar. [Cit.: DEA]
- Sosa, José de (1678): *Topografía de la Isla Afortunada de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular.
- Sousa, M. C. (1945): *Notas para o estudo da linguagem dos pescadores de Olhão*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- Suárez, Constantino (1921): *Vocabulario cubano: Suplemento a la 14.ª edición del Diccionario de la RA de la Lengua. Comprende: 6.828 voces o acepciones--321 frases.--52 refranes*, R. Velsos.
- Torres Montes, Francisco (2019): "La voz chama(da) 'adversidad, enfermedad, sucesión de acontecimientos' (favorables o

adversos). ¿Andalucismo u orientalismo peninsular?", en D. Esteba Ramos, M. Galeote, L. C. García Aguiar, P. López Mora y S. Robles Ávila (eds.), *Quan sabias e quam maestras. Disquisiciones de lengua española*, Anejo CIII, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, pp. 347-362.

Estratégias de *proteção* e *mitigação* do discurso em português língua não materna: um estudo de caso

Hedging strategies and mitigation in portuguese as a non-native language: a case study

Idalina Camacho
Faculdade de Artes e Humanidades, Universidade da Madeira
idalina.camacho@staff.uma.pt

Carla Aurélia de Almeida
Departamento de Humanidades, Universidade Aberta
calmeida@uab.pt
Data de receção: 26/06/2022
Data de aceitação: 30/09/2022

Resumo

O presente estudo procura examinar de que modo um grupo de estudantes de um curso intensivo de Português Língua Não Materna se serve de estratégias de *hedging* para proteger os seus enunciados, ao longo de uma série de entrevistas. O *corpus* é constituído por narrações de histórias de vida. Pretende-se verificar de que modo estes alunos, que procuram comunicar em Português no final do curso, usam estas estratégias, que consubstanciam um investimento implícito com cariz protecionista dos enunciados, resultante da assunção prévia de riscos inerentes ao ato comunicativo em causa. Estas subtilezas da língua variam na forma, no conteúdo, na intencionalidade e na referenciação dos enunciados, constituindo autênticas armadilhas para utilizadores pouco familiarizados com as questões pragmático-culturais de cada sociedade.

Palavras-chave: *Hedging* – Mitigação – Interação – Português Língua Não Materna – Histórias de Vida.

Abstract

This study seeks to examine how a group of students in an intensive Portuguese course for non-native speakers use hedging strategies to protect their utterances, throughout a series of interviews. The corpus is made up of narratives of life stories. The aim is to verify how these

students, who try to communicate in Portuguese at the end of their course, use these strategies, which constitute an implicit investment in the protection of their utterances, resulting from the previous assumption of risks inherent to the communicative act in question. These nuances of language vary in form, content, intentionality and reference of utterances, and are authentic traps for users unfamiliar with the pragmatic-cultural issues of each society.

Keywords: *Hedging* – Mitigation – Interaction – Portuguese as Non-native Language – Life Stories.

1. Introdução

O presente texto baseia-se num estudo de caso desenvolvido em 2018 (Camacho 2018), com uma amostra de estudantes de Português Língua Não Materna (doravante, PLNM), inseridos no contexto de um curso intensivo de verão para lusodescendentes, intitulado “Língua Portuguesa, Literatura e Cultura Madeirenses”, na Universidade da Madeira. O estudo teve por objetivo analisar as produções orais destes alunos, durante uma entrevista, no final do curso, sobre as suas próprias histórias de vida e a dos seus antepassados próximos, emigrantes da diáspora madeirense, tendo como enfoque analítico as *estratégias de proteção* usadas em atos ilocutórios presentes nesses relatos. A investigação desenvolvida pretendeu promover a reflexão acerca do modo como estes alunos recorrem a estratégias discursivas que denotam o trabalho de figuração, procedendo-se ao levantamento dos *mitigadores*, elementos linguísticos de *proteção* (com um efeito de distanciamento do locutor) em relação ao que é dito. O presente trabalho visa analisar os mecanismos de mitigação desenvolvidos na produção de histórias de vida no contexto de PLNM, especificamente, estudaremos os elementos linguísticos que mitigam o que é dito i) no conteúdo proposicional de atos ilocutórios; ii) na ilocução e iii) na *deixis* ou na referência deíctica.

Ocupar-nos-emos dos conceitos de *hedge* (“cobertura”; “proteção”) e de *hedging* (“ação de se resguardar”), analisados no âmbito da Linguística do Discurso e consideraremos as implicações de ordem pragmática da sua utilização num enunciado. Num primeiro momento, iremos debruçar-nos sobre a evolução do conceito de *hedging*, desde o seu sentido literal, passando, brevemente, pela sua ligação ao mundo financeiro, até chegarmos ao uso deste conceito no âmbito da Pragmática Linguística, verificando de que modo o uso dos

elementos linguísticos de proteção está ao serviço da comunicação bem-sucedida. Num segundo momento, analisaremos algumas das propriedades inerentes a este conceito que nos conduzem a outros fenómenos da comunicação que cotejam a formulação e ilustraremos esta análise com exemplos retirados do conjunto de entrevistas (Camacho 2018).

Por fim, faremos uma breve abordagem da aplicação pedagógica da construção conjunta de histórias de vida e da sua análise na aula de Português Língua Não Materna, tendo como objetivo principal consciencializar para a análise do funcionamento destes elementos de *mitigação* no discurso produzido em contexto interacional.

Do ponto de vista metodológico, o estudo tem por base um *corpus* oral de entrevistas a alunos de Português Língua Não Materna e tem como objetivo a análise dos elementos linguísticos de proteção e/ou de mitigação presentes no discurso de histórias de vida que irrompe nas entrevistas em análise.

2. Estratégias de proteção e/ou de suavização: a mitigação

O presente estudo insere-se na área do ensino do Português Língua não Materna (doravante PLNM), cujo enfoque na natureza pragmática dos enunciados resulta da necessidade revelada pelos estudantes de PLNM, provenientes de outras realidades linguísticas, de desenvolverem competências que lhes permitam comunicar com os portugueses locais de forma eficaz e sem constrangimentos.

Nos últimos anos, temos assistido ao desenvolvimento da investigação em linguística aplicada ao ensino do PLNM com destaque para a análise dos fenómenos discursivos que decorrem dos contextos de uso da linguagem, abrindo o estudo às relações entre linguagem, cultura e sociedade. É neste movimento que se compreende a investigação sobre os elementos linguísticos de proteção e/ou mitigação, aplicando o seu estudo ao contexto de aprendizagem de uma Língua Não Materna (LNM). Num sentido restrito, a noção de *mitigação* está ligada à redução de efeitos indesejados provocados pelos valores ilocutórios mais ameaçadores dos atos de discurso, estando relacionada com a noção de “face-threatening act” de Brown e Levinson (1978). Assim, considerando a língua inglesa, Fraser (1980) refere o seguinte: “Mitigation is defined not as a particular type of speech act but the modification of a speech act: the reduction of certain unwelcome effects which a speech act has on the hearer” (Fraser 1980:

341). Num sentido lato, Fraser (2010) refere que ‘mitigação’ é sinónimo de “enfraquecimento”. Os dois sentidos (lato e restrito) não são mutuamente exclusivos e a *mitigação* num sentido restrito é apenas um caso específico do sentido lato (cf. também Caffi 1999: 884). No seu artigo sobre o caso de “cobertura de proteção” (*hedging*) que envolve a suavização, Fraser (2010) refere que esta capacidade de proteção (*hedging*) constitui “(...) a rhetorical strategy that attenuates either the full semantic of a particular expression, as in ‘He’s **sort of** nice’, or the full force of a speech act, as in ‘I must ask you to stop doing that’” (Fraser 2010: 15). Sendo uma capacidade crítica para o sucesso comunicativo, o investigador alerta para a necessidade de se dar mais ênfase aos contextos de uso e à Pragmática Linguística, especificamente, ao desenvolvimento da competência pragmática por parte do aprendente de uma LNM: este pode produzir “um discurso gramaticalmente impecável que, no entanto, não consegue atingir os seus objetivos comunicativos” (Fraser 2010: 15; tradução nossa). Quando os falantes não-nativos não conseguem *suavizar* adequadamente os seus enunciados, podem ser vistos como indelicados: “When non-native speakers fail to hedge appropriately, they may be perceived as impolite, offensive, arrogant, or simply inappropriate” (Fraser 2010: 15). Por outro lado, podem também interpretar erroneamente o enunciado de um nativo, ao não reconhecerem aquele efeito suavizador: “Failing to recognize a hedged utterance, they may misunderstand a native speaker’s meaning” (Fraser 2010: 15).

Deste modo, considerando estes pressupostos analíticos, no presente estudo, tivemos assim em consideração a seguinte pergunta de partida: Como alertar os estudantes de PLNМ para as múltiplas subtilezas que subjazem à expressão escrita e falada e que constituem autênticas “armadilhas” para utilizadores pouco familiarizados com estas questões pragmático-culturais?

Todos os utilizadores de uma língua, de uma forma mais ou menos expressiva, conforme o estilo de cada um, usam *dispositivos de mitigação* (Fraser 1980; Caffi 1999: 885) que constituem “uma blindagem” que visa proteger um alvo. Nem sempre indexados lexicalmente, estes nem sempre são perceptíveis ao ouvido de qualquer falante menos atento. O *efeito de proteção* destes dispositivos, frequentemente, torna os nossos enunciados menos diretos, distanciando e, por vezes, desvinculando o orador face a uma afirmação ou a uma negação expressas no conteúdo proposicional de

um ato ilocutório de asserção. São também, muitas vezes, uma parte importante da *delicadeza linguística*, tornando mais *suaves* os enunciados, reduzindo eventuais atritos entre os interactantes. Constituem, não menos frequentemente, formas linguísticas de recato ou de discrição que visam proteger as faces de locutores (Goffman 1967) e também de ouvintes, como nas situações em que é necessário transmitir algo menos agradável, de que são exemplo os diálogos entre médico e paciente (Prince, Frader & Bosk 1980).¹ Importa assim identificar estes *dispositivos linguísticos*, descrevê-los e pensar formas de educar os estudantes para a sua aprendizagem.

2.1. Evolução do significado do termo *hedge*

O vocábulo *hedge*, na sua aceção mais literal, em Inglês, significa “a fence or boundary”, isto é, “uma cerca ou limite” (tradução com base no *Oxford English Dictionary*). Por analogia, o significado do termo foi estendido a outros contextos, ganhando contornos mais defensivos. Pensa-se que o primeiro uso conhecido da palavra como verbo data da década de 1590 e que significava já “esquivar-se, fugir”. A conotação com o facto de “segurar-se contra perdas”, como no caso de uma aposta, é da década de 1670. Posteriormente, este termo chega ao mundo financeiro. Passa a designar “uma forma de se proteger contra perdas financeiras ou outras circunstâncias adversas” (tradução nossa). Ou seja, em finanças chama-se fazer *hedging* ao facto de se usar estrategicamente instrumentos financeiros ou estratégias de mercado para compensar o risco de eventuais oscilações de mercado que possam prejudicar os nossos produtos ativos. São, assim, *estratégias de negociação* em que uma perda em relação a um investimento é compensada por um ganho (ainda que de menor valor) num produto derivado.

Por analogia, o termo foi transposto para o domínio da Pragmática Linguística. Passa a designar aquelas estratégias retórico-discursivas que têm como função proteger (*atenuar*) o compromisso do locutor com a força ilocutória de um enunciado e dessa forma alcançar um efeito pragmático mais apropriado à situação. Não corresponde à força de um enunciado, mas a uma *estratégia*, a um “*dispositivo de atenuação*” (“*hedging device*”), para a controlar (Fraser 2010: 23). Os

¹ No trabalho destes autores, afirma-se que “we can identify in the *corpus* between 150 and 450 hedges per hour, or more than one every fifteen seconds” (Prince, Frader & Bosk 1980: 3).

elementos que criam esta *atenuação* foram perspetivados por Weinreich como “operadores metalinguísticos”, pequenas palavras que funcionam “como instruções para a interpretação vaga ou estrita dos *designata*” (Weinreich 1966: 163) e G. Lakoff (1972) refere nos seus trabalhos que alguns vocábulos, ao ocorrerem num enunciado, interatuam com outros termos, modificando-os, conferindo-lhes uma certa *imprecisão*. Ao proceder desta maneira, Lakoff centra a sua atenção no fenómeno *hedge* (= “sebe”), focando-se nas formas lexicais, isto é, no material perceptível no enunciado, não perspetivando ainda os mecanismos potenciadores da criação das “sebes/protetores” (*hedge*), ou seja, não perspetivando a ação de proteção (*hedging*) que permitiria dar atenção à estratégia retórica que modifica o real valor semântico de um enunciado (Fraser 2010: 17).

Foi o próprio Fraser quem introduziu a expressão “*hedging* performativo”, baseando a sua teoria nos estudos de Brown & Levinson (1978, 1987), onde certos verbos, ao serviço da delicadeza linguística, atenuam a força ilocutória de um enunciado, quando precedidos por modais específicos, alargando assim a discussão a todo um leque de situações potencialmente ligadas ao fenómeno criador do que se entende por “*hedging*” ou “proteção”, como forma de atenuação dos valores ilocutórios mais ameaçadores dos enunciados.

Porém, o efeito de *proteção* também tem sido associado a outras intenções que não o simples enfraquecimento da força ilocutória dos enunciados. Em Pragmática Linguística, o termo *atenuação* é também uma palavra ou cláusula de *cobertura* ou *proteção*, aplicando-se a diferentes dispositivos, desde os paralinguísticos (como as expressões gestuais), às interjeições e a segmentos discursivos específicos (Briz 2013) de que um falante se serve para diminuir o impacto de um enunciado sobre o seu interlocutor (Fraser 2010), *suavizando-o* (como no caso do eufemismo) ou, simplesmente, demarcando-se do que está a ser dito, para proteger ou salvaguardar aquilo a que Grice (1975) chamou de Princípio de Cooperação, constituindo-se assim em estratégias discursivas específicas que permitem o intercâmbio comunicativo com sucesso (Camacho 2018: 44).

Importa ainda realçar que o fenómeno de suavização/cobertura/proteção (*hedge*) implica também a ideia de intencionalidade (Searle 1983): “(...) hedging must be considered an intentional action in that the speaker chooses a linguistic device (...)”

which affect the interpretation of the utterance, either by modifying the content of the utterance or its force" (Fraser 2007: 202).

Resulta assim num fenómeno retórico-pragmático de expressão de hesitação e criador de subjetividade no discurso, que se revela eficaz na gestão das trocas discursivas entre os interactantes, influenciado por múltiplos fatores e estilos (Hyland 1995). Podemos afirmar que este fenómeno é afetado pelos elementos essenciais subjacentes à comunicação humana: locutor, ouvinte e contexto (entendido aqui, quer como 'situação de comunicação', quer como as 'condicionantes' subjacentes a essa mesma comunicação, onde se inclui, o próprio idioma utilizado). Com efeito, a receção bem-sucedida da mensagem (a que é pretendida pelo locutor) requer o esforço conjunto de locutor e alocutário no uso e respetiva interpretação de estratégias partilhadas de comunicação.

Este fenómeno de proteção será uma forma de minimizar o efeito negativo que os enunciados possam ter, tratando-se de um processo tácito, intersubjetivo através do qual as faces dos interactantes se acomodam com "o equilíbrio interacional" (Goffman 1967) a bem da comunicação eficaz.

2.2. As estratégias de *hedging*

Na década de 70 e 80 do século passado, começam a surgir vários termos que pretendem dar conta das várias *nuanças* associadas ao fenómeno de "hedging" (= "proteção"). A este propósito, G. Lakoff (1972) refere que os elementos que criam este fenómeno incidem nas formas predicativas – adjetivais ou nominais – e provocam efeitos atenuadores ou intensificadores daquilo que está a ser dito. Posteriormente, Fraser (1975) deteta modais específicos aos quais chama de "hedged performatives". Paralelamente, Brown & Levinson (1978, 1987), inspirados na teoria dos atos de fala, aplicam estes elementos à delicadeza linguística e isolam o "speech act hedging". Estes autores distinguem a "proteção" associada ao conteúdo proposicional e a que é associada à ilocução.

Essas *nuanças* e os vários termos que foram sendo atribuídos a este fenómeno aparecem descritos em Fraser (2010) e também em diferentes autores da área da Linguística. Entre outros, destacamos o trabalho de Prince *et al.* (1982) que permite distinguir dois tipos de "hedging": um que envolve o conteúdo proposicional propriamente dito (*propositional hedging*) e outro, que envolve esse mesmo conteúdo

proposicional e o orador, num binómio compromisso/verdade com o que é dito. Estes autores atribuem-lhes diferentes classificações, conforme pequenas especificidades de conteúdo pragmático-discursivo, sugerindo que os elementos *coberturas/protetores (hedges)* deviam ser divididos em duas grandes classes: “aproximadores” e “escudos” (*shields*). A primeira classe (*aproximadores*) incide sobre o conteúdo proposicional e pode ser subdividida em “adaptadores” e “arredondadores” (‘rounders’). *Adaptadores*, como ‘um pouco’, ‘tipo’, ‘alguns’, aplicam-se à filiação de classe e contribuem para a interpretação da expressão. Os *arredondadores*, como “aproximadamente”, “algo”, “ao redor”, “indicam um alcance, dentro do qual uma noção é aproximada” (Gribanova 2019, tradução nossa). Os *aproximadores* estão, claramente ligados à mitigação dos enunciados e, dentro desta classe, os *adaptadores* estão destinados à prevenção (ou mesmo compensação) face a eventuais efeitos nefastos. Nos anos 80, surgem termos como *understatements* (Hübler 1983) que significam, literalmente, *subdeclarações* e, num sentido mais lato, implícitos, subterfúgios, eufemismos e outras *nuances* subjacentes aos enunciados. Estamos perante estratégias que permitem desresponsabilizar o locutor relativamente ao grau do conhecimento construído, expressando valores modais epistémicos no domínio do incerto ou modalidade epistémica (Campos 1997: 136).

Será Claudia Caffi (1999, 2005, 2007, 2017) que irá propor a classificação destes vários “mecanismos de mitigação” que incidem sobre: (i) o conteúdo proposicional, (ii) a força de ilocução e (iii) a referência deítica (a que relaciona o enunciado com a enunciação). Conforme a incidência do efeito mitigador recaia sobre um ou sobre outro elemento, classificou a mitigação de *BUSHES*, *HEDGES* e *SHIELDS*, respetivamente, em Português Europeu, ‘arbustos’, ‘sebes’ e ‘escudos’: i) *bushes* (em Português, ‘buxo’², nome de um arbusto) diz respeito a um mecanismo marcado lexicalmente e que incide sobre o conteúdo proposicional; ii) os *hedges* dizem respeito ao mecanismo que atua ao nível do ato ilocutório, marcado lexicalmente (“mitigação interna”) ou sequencialmente (“mitigação externa”), com pré-sequências que preparam outros atos reduzindo a potencial ameaça da face; iii), *shields* ou *escudos* inscrevem-se numa perspetiva de alteração da *deixis* ou referenciação, na ótica de Émile Benveniste (1992), dos

² Pequeno arbusto utilizado na arte de adornar os jardins, dando às plantas diversas configurações e funções, nomeadamente, vedar espaços.

elementos que apontam para as coordenadas da enunciação, isto é, para o *aqui* (espaço da enunciação) e o *agora* (tempo da enunciação) e para os *participantes* (o “eu” do locutor e o “tu” do alocutário) que se empenham no ato enunciativo. É um mecanismo que recorre a instâncias de modificação interna (com valores modais, aspetuais e temporais), tendo como resultado, por vezes, um “ato híbrido” (Kerbrat-Orecchioni 2001: 110-122), na linha do que J. Searle chama de “composto ilocutório” (Searle 1983). Para Caffi (1999: 883), os “escudos”, estando ligados à *deixis*, visam ora reduzir a responsabilidade/obrigações do locutor em relação ao que é dito, incidindo, sobretudo, na modalidade epistémica (Campos & Xavier 1991: 339), ora procuram reduzir as obrigações do alocutário que se relacionam com a modalidade deontica (Campos 1997: 177).

É perceptível que esta última categoria (“escudos”) será a mais difícil de apresentar, pois não integra nenhuma classe gramatical específica, sendo apenas possível apresentar algumas construções gramaticais que indexam as estratégias de *escudo* (*shield*), nomeadamente em produções onde em lugar do uso da primeira pessoa está o uso de expressões ou construções impessoais, de pronomes indefinidos, a evitação de termos de endereçar mais diretos, permitindo um distanciamento do ponto de vista do locutor e criando casos de polifonia discursiva.

Acresce que a fronteira entre estes conceitos nem sempre é linear, dado que se pode facilmente *cercar* (*bush*), *cobrir* (*hedge*), *proteger/escudar* (*shield*), de forma delicada, em simultâneo.

Mais difícil é ainda tentar encontrar subdivisões destes conceitos, como o tentaram Prince *et al.* (1982) com o conceito de *shield*: estes distinguiram “escudos de atribuição” (“attribution shields”) – quando o locutor se protege, demarcando-se da responsabilidade do que está a ser dito, remetendo-a para outra entidade – e “escudos de plausibilidade” (“plausibility shields”) – quando a proteção confere ao que está a ser dito plausibilidade, verosimilhança, mas não necessariamente certeza, normalmente, a bem da máxima da qualidade (“sê verdadeiro”), identificada em Grice (1975).

Numa tentativa de diferenciar os conceitos elencados em Caffi (1999), podemos sintetizar que *hedge* significa sempre uma redução dos potenciais lucros sobre um investimento, com a respetiva compensação em contrapartida (como num seguro). É muitas vezes um ato implícito (um “understatement”, segundo Hübler, 1983). O *bush* é

mais “ornamental”, estético, ainda que confira segurança, controla ruídos, reduz atritos; é conseguido através de rodeios, tornando vago, impreciso, o valor de um enunciado; *shield* implica “an overall shift of responsibility, for instance by introducing a different speaker or by deleting the deictic origin of the utterance” (Fraser 2010: 20-21).

Para um melhor entendimento(s) do conceito(s), tentamos esquematizar estas diferentes nomenclaturas, tendo em consideração o conteúdo proposicional, a força ilocutória do ato e a questão da *deixis*:

	Conteúdo proposicional	Força ilocutória	Deixis (Deictic Source)
Lakoff (1972)	<i>Hedges</i>		
Fraser (1975)	<i>Hedged Performative</i>		
Brown & Levinson (1978)	<i>Hedges</i>		
	(speech act hedging)		
Prince et al. (1982)	<i>Hedges</i>		
	<i>Approximators</i>		<i>Shields</i>
	<i>Rounders</i>	<i>Adaptors</i>	<i>Shields Plausibility</i> <i>Shields Attribution</i>
Hübler (1983)	<i>Understatement</i>	<i>Hedges</i>	
Caffi (1999)	<i>Bushes</i>	<i>Hedges</i>	<i>Shields</i>
Kerbrat-Orecchioni, (2001, 2010).	<i>Adoucisseurs</i>		

Quadro recapitulativo

O termo *hedge* e o fenómeno *hedging* parecem ser aqueles que se popularizam mais na atualidade e parecem abarcar, *lato sensu*, todas estas variantes atrás mencionadas.

Enquanto na área financeira a tradução de *hedge* por “cobertura” tem tido algum consenso, a nível da Linguística do Discurso ainda se esquadrinham as várias *nuances* do termo para encontrar um correspondente em Português que abarque todas as suas valências ou, pelo menos, a maior parte delas.

Hedge tem sido traduzido para o nosso idioma, associado ao domínio da Pragmática Linguística, como *cobertura, escudo, proteção, blindagem, atenuação, debilitador, modalizador, suavizador, construção mitigadora, mitigação* e outras tantas traduções similares (Camacho 2018: 44). Almeida (2012, 2019a, 2019b) tem analisado estas estratégias de mitigação no âmbito do conjunto das “estratégias de acomodação intersubjetiva” que dizem respeito aos elementos linguísticos que permitem o *equilíbrio interacional* em diferentes contextos discursivos.

3. Análise empírica num *corpus* de entrevistas

3.1. Caracterização do *corpus* e caracterização sociolinguística do grupo de estudantes de PLNM

O presente estudo tem por base um *corpus* constituído por 20 entrevistas realizadas em 2017, no final de um curso intensivo de verão para estudantes de PLNM, intitulado “Língua Portuguesa, Cultura e Literatura Madeirenses” da Universidade da Madeira. Estas entrevistas foram realizadas individual e oralmente a cada aluno, e posteriormente transcritas, de acordo com regras léxico-grafemáticas definidas previamente, para efeitos de estudo, estando depois integradas na base de dados de um projeto denominado “Memória – Nona Ilha” – Histórias das gentes que fazem História, um repositório de acontecimentos e testemunhos orais que procura identificar e caracterizar a diáspora madeirense.

Na análise sociolinguística do grupo de estudantes em causa, apurou-se que, dos vinte estudantes que compõem a turma, sete são do sexo masculino e treze do sexo feminino; quinze estudantes são lusodescendentes nascidos no estrangeiro e contactaram com a língua portuguesa desde tenra idade; um estudante é natural e residente no Brasil; um outro deixou Portugal aos seis anos e três estudantes são casados com lusodescendentes.

No que diz respeito à proficiência linguística em língua portuguesa, o grupo de estudantes é heterogéneo: tendo por base os níveis do Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, três estudantes estão no nível A1, seis no nível A2, quatro no nível B1, cinco no nível B2 e dois no nível C2, estando assim a maioria no nível intermédio e avançado. Em resposta a um inquérito sociolinguístico administrado a estes estudantes pela docente do curso, os estudantes têm a percepção de que a língua que melhor dominam é o Castelhamo

da Venezuela³. No que se refere à formação acadêmica, são alunos com formação acadêmica diversificada, treze frequentaram o ensino superior e sete o ensino secundário.

Dos dezasseis lusodescendentes, catorze fizeram o seu percurso escolar em Espanhol (Castelhano da Venezuela), um em Português do Brasil e um em regime bilingue (Português e Castelhano).

A média aritmética de idades situa-se nos 37,9 anos, tratando-se de um grupo com um leque variado de idades, desde um adolescente de 18 anos até a um sénior de 68 anos.

O inquérito sociolinguístico revela ainda as expectativas que estes estudantes apresentam relativamente ao curso de PLNM: os estudantes procuram no curso uma oportunidade para conhecerem melhor as suas “raízes” ancestrais, no que diz respeito à cultura e aos aspetos linguístico-discursivos do PLNM. Mostram muito interesse no desenvolvimento de formas de promoção da integração na sociedade madeirense, no que diz respeito a hábitos, costumes e tradições, pelo que revelam uma grande motivação pelas questões relacionadas com a linguagem em uso, estudadas no âmbito da Pragmática Linguística e no âmbito da aula de PLNM, com o objetivo de desenvolverem diversas competências específicas relacionadas com a realização de enunciados em contextos discursivos diversos, tendo a expectativa de desenvolvimento de uma competência pragmática que permita uma produção e compreensão de enunciados (escritos e orais) que obedeçam a objetivos comunicativos bem especificados e assim alcancem uma maior eficácia interacional e a consequente integração social que tanto referem almejar. A transcrição das entrevistas teve em consideração as questões éticas de investigação, pautando-se pelo direito dos participantes, especificamente, no que concerne ao consentimento informado e esclarecido, pela confidencialidade e proteção dos dados dos informantes, e ainda, pela liberdade de participação ou recusa na investigação, isto em todas as fases do estudo. Usou-se o sistema de transcrição ortográfica e os enunciados dos estudantes de PLNM foram transcritos tal como foram realizados e, por essa razão, os enunciados agramaticais não foram corrigidos.

³ Ainda que seis destes alunos se considerem bilingues em Português e Castelhano, na produção linguística em sala de aula, nem sempre se verificou este nível de proficiência linguística.

Foram consideradas as seguintes hipóteses de partida: (i) As aprendizagens em PLNM ancoradas no relato de situações vividas, realizado pelos estudantes, resultarão numa melhor consciencialização dos *usos* mais adequados aos contextos discursivos; (ii) A estratégia de elicitación de histórias de vida em situação de entrevista permitirá a consciencialização dos vínculos culturais e étnicos que os estudantes têm.

As entrevistas visam a irrupção de histórias de vida por parte dos estudantes e a posterior análise em sala de aula. As *histórias de vida* na aula de PLNM constituem, assim, estratégias de promoção da oralidade e são formas de ancorar a aprendizagem de uma Língua Não Materna em situações vividas e partilhadas⁴, constituindo uma estratégia pedagógica de investigação-ação.

3.2. Análise das estratégias de proteção

Tendo por base o *corpus* constituído por vinte entrevistas (uma por cada estudante), foi possível desenhar uma amostra para testar as hipóteses de partida. Deste modo, o levantamento das escolhas linguísticas que os estudantes fazem na produção de histórias de vida permitiu verificar, a um nível sociopragmático, que há um significativo uso de enunciados que estão sujeitos a estratégias de proteção que incidem: (i) no conteúdo proposicional dos atos ilocutórios; (ii) na força de ilocução e (iii) na *deixis*, com o distanciamento ou redução da responsabilidade do locutor.

O presente estudo visa analisar os elementos linguísticos que os estudantes se servem para “atenuação”, “enfraquecimento” e “redução” dos valores modais epistémicos e deonticos, podendo estes mecanismos de mitigação criar ora efeitos de delicadeza, ora graus diferentes de (in)certeza epistémica, distância social e psicológica (Caffi 1999: 885). Analisaremos, assim, os elementos linguísticos de mitigação que se realizam em histórias de vidas desenvolvidas por estudantes de PLNM em situação de entrevista. Consideraremos aspetos que dizem respeito à mitigação interna relacionada com elementos morfológicos, como os diminutivos e os sufixos, por exemplo, e consideraremos também os mitigadores externos, como o uso de orações condicionais hipotéticas e as pré-sequências que

⁴ A transcrição das entrevistas foi feita com o auxílio do programa informático *Speech Analyser*.

preparam atos de discurso mais ameaçadores da face. Verificaremos que, ao longo destas entrevistas, é muito frequente o uso de expressões indefinidas, que causam proteção face à imprecisão daquilo que é relatado. Recorde-se que são entrevistas sobre relatos de histórias de vida e nem sempre a memória ajuda a lembrar pormenores, ao que se junta, não raras vezes, a falta de vocabulário, ou mesmo, a falta de correspondência na língua alvo.

3.2.1. *Proteção por associação*

O recurso à *proteção (hedge) por associação (adaptors)*⁵ é uma estratégia regular. Esta estratégia traduz-se numa simples comparação com algo semelhante que ajuda a colmatar, seja a falta de vocabulário, seja algum lapso de memória, seja uma simples e intencional imprecisão.

Vejamos alguns exemplos retirados do *corpus* em análise:

- (1) L – (...) um espaço, é **como se fosse** uns... **uma espécie de** barraca..." (E17:7)
- (2) L – **És [é] como algo que** dá na linha aérea..." (E15:35).
- (3) L – É o bolo... é **como se fosse** um pão de ló (E17M: 16).

Outras vezes, a imprecisão é representada pelo recurso a termos genéricos como expressões com *tipo, semelhante, espécie* (exemplos 4 a 7), que permitem a comparação:

- (4) D – (...) Era **uma espécie** de bancária da família. ((riso)). (E2H: 27)
- (5) D – **É uma espécie de disfarce?! ((riso))** (E15:35).
- (6) D – **Semelhante** à Calçada Portuguesa, será? (E17M: 17).
- (7) D – **Tipo** uma pensão, será algo do género?! (E14M: 05).

Esta proteção por associação cria efeitos de *vagueza* (Lakoff 1972), reduzindo as obrigações epistémicas do locutor (Caffi 2007) em relação ao que é dito no conteúdo proposicional dos atos ilocutórios.

⁵ O efeito de proteção por associação é realizado através de unidades linguísticas, típicas da interação oral e coloquial, relativamente informais e, de certo modo, cristalizadas na língua, como no caso de "lá" e "cá", que sendo elementos distanciados do seu valor adverbial de lugar ganham um valor pragmático ligado à atenuação linguística.

3.2.2. Proteção por aproximação

Uma outra forma de proteção (“*hedge*”) é a que é feita por *aproximação* (“*rounders*”). É um conceito que coloca o significado dos enunciados nas imediações de um outro, incidindo a proteção no conteúdo proposicional dos atos de discurso de asserção:

(8) D – [Estávamos no] **Início da década de** cinquenta?!
(E17:2).

O tempo expresso no exemplo (8) é apenas aproximado, rondando o início da referida década. Situação semelhante encontramos no exemplo (9):

(9) L – ...a gente...eh eh...apresentava-se as provas e a gente se vinha em maio e depois começava-se em outubro, que **era mais ou menos** quando ia(m) começar (as aulas) (E13:14).

No exemplo (9), o efeito de *proteção por aproximação* é conseguido com recurso à expressão “mais ou menos” com o sentido de “próximo de”.

3.2.3. Proteção com marcadores discursivos interlocutivos: o efeito de vagueza

A proteção é também conseguida com recurso a marcadores discursivos interlocutivos. É exemplo disso, a ocorrência de expressões como “*sei lá*”⁶ com valor modal, que resulta também em imprecisão, incidindo na modalidade epistémica do enunciado:

(10) D – (...) frequentava outros lugares que associassem à à comunidade portuguesa, nomeadamente, **sei lá**, clubes, eh...” (E16:15).

(11) L – (...) minha avó tinha-lhe arranjado uma cestinha...com frutas e depois, quando ele chegou a um lugar, **sei lá**, ele foi à casa de banho, nã [não] sei onde é que ele foi, e quando ele chegou a cestinha nã [não] tava [estava] lá (E13:3).

⁶ Sobre o assunto, consulte-se Marques & Duarte (2015).

Repare-se que é a própria informante que em (11) esclarece o uso de “sei lá”, ao referir “nã sei onde é que ele foi”.

Observe-se agora o exemplo (12) que destaca bem a imprecisão quanto à hora referida, conseguida através do uso da partícula modal “lá”:

(12) L – Isso **era lá pá** ...até às seis da manhã" (E13M:13).

Estas partículas modais, como “lá” e “cá”, constituindo unidades linguísticas, típicas da interação oral e coloquial, são relativamente informais e, de certo modo, cristalizadas na língua. Sendo elementos distanciados do seu valor adverbial de lugar ganham um valor pragmático ligado à atenuação linguística e, em estruturas de negação, constituem marcadores de negação metalinguística internos. Integram assim as estratégias de *minimização da força ilocutória* dos enunciados, como no exemplo (13):

(13) D – (...) Os colombianos **não são lá** muito bem vistos [na Venezuela]" (E13M: 19).

Com efeito, a partícula “lá”, e também, ainda que mais raramente, a partícula “cá”, adquire valor modal, nomeadamente, atenuando a força ilocutória do ato diretivo (Marques & Duarte 2015), como nos exemplos elencados em (14) e (15):

(14) D – Hm. Eh, o seu avô foi, mais ou menos, em qu’altura [que altura] **vamos lá ver**. Eh... (E17M: 1).

(15) D – Ah, sim senhor. Eh... rotinas! **Vamos lá pá [para a] ... passar** pá [para a] parte das rotinas (E17M: 17).

Ao serviço de uma estratégia de proteção, em enunciados com um valor semântico genérico, estão também os usos do marcador discursivo “pronto”. Observemos o seguinte exemplo:

(16) L – O meu avô. Eh ... já não...nã sei os pormenores da ...da história de quando estava no barco. O que eu posso dizer para já é que, **pronto**, tinha medo, **como todos os madeirenses** que iam... (iam se) enfrentar a uma nova terra, uma nova situação na sua vida" (E19:3).

Neste exemplo (16), o uso linguístico de “pronto” permite atenuar o que está a ser dito pelo facto de demonstrar que estamos a abreviar o que está a ser narrado: neste caso, tem o mesmo sentido da expressão “em poucas palavras”. Neste exemplo, verificamos assim um uso discursivo de *pronto* como *marcador discursivo* e com valor “resumitivo” (Silva 2006: 271). Estamos perante um uso de natureza textual/discursiva, de estruturação do texto/discurso, semelhante a expressões como “em síntese”: “O que eu posso dizer para já é que, **pronto**, tinha medo, **como todos os madeirenses** que iam...”.

Atentemos agora no uso de marcadores de vagueza:

(17) D – Acho que era **um pouco comum** a todos, não era?
(riso)” (E13:13).

No exemplo (17), o uso da expressão restritiva “um pouco” constitui, segundo Caffi (2000: 96), um “marcador de vagueza” (*fuzziness*), “um suavizador ritual” (Kerbrat-Orecchioni 2005: 10) que permite o foco no conteúdo proposicional, incidindo na modalidade epistémica no domínio do não certo ou do provável.

3.2.4. *Proteção com recurso a “escudos de atribuição” (“escudos de citação”) em expressões impessoais de terceira pessoa e em construções passivas*

Uma outra estratégia representativa dos mecanismos de proteção dos enunciados, frequentes no *corpus* de entrevistas em análise, é encontrada nos casos em que o orador se distancia, explicitamente, do que está a dizer ao suspender o significado literal do seu enunciado, por exemplo, através da utilização de marcadores “por assim dizer” ou “digamos assim”, ou ainda “alguém disse que”. Estes casos são chamados por Caffi (2005) de “escudos de citação” (“quotational shields”) que funcionam como “escudos de atribuição” de responsabilidade do que é dito a outra voz, incidindo na *deixis* ou na *referência déctica*, provocando um efeito de distanciamento do locutor. Os exemplos que se seguem são ilustrativos destes “escudos de citação” de outras vozes, próprias da polifonia⁷ no discurso. Atentemos no seguinte exemplo:

⁷ Sobre a *Teoria Polifónica* consulte-se Bakhtin (2003), Ducrot (1987) Carel & Ducrot (2010).

(18) L – Pronto, **nós dizemos que... (los) venezuelanos dizem** ah **que** os portugueses são machistas, ah... aquela... aquela, pronto, aquela... (E19:11).

No exemplo (18), verificamos que a característica principal atribuída ao efeito de *escudo* (*shield*) consiste na atribuição da verdade do que está a ser dito a uma outra entidade, normalmente, uma entidade coletiva, e por isso, com mais autoridade, criando, simultaneamente, um efeito de distanciamento do locutor em relação ao que é dito no conteúdo proposicional da asserção com um valor axiológico negativo. Este efeito de distanciamento é conseguido com a produção de asserções com valor semântico genérico que remetem para uma *doxa* partilhada, visando, assim, a eficácia interacional através da construção de um discurso fundamentado numa voz comum, credível e, por conseguinte, menos questionável. Estamos perante o uso de uma terceira pessoa com a indicação de afirmações avaliadas como prototípicas (Caffi 1999: 897), tornando-se a asserção do entrevistado como um assunto de conhecimento compartilhado, uma “figura de comunhão” do ponto de vista retórico: este uso da terceira pessoa constitui um “protetor de objetivização e de impessoalização” (Caffi 1999: 897).

Regularmente, verificamos que, nas histórias de vida realizadas pelos estudantes de PLNM em análise, ocorrem *expressões impessoais* com o sujeito indeterminado que têm um valor genérico:

(19) L- Hay que **adaptar-se** (3M:VE:8).

(20) L- Eh e claro e vendia-se muito porque ve... havia muita gente. Então era muito mais fácil *um* ganhar mais dinheiro (14M:08).

O uso do sujeito indeterminado nos exemplos (19) e (20) constitui uma estratégia que permite ao locutor escudar-se num enunciado com valor semântico genérico.

Atente-se ainda nos atos assertivos que remetem para outras entidades (outras vozes) com autoridade reconhecida no quadro de uma estratégia de credibilização do que é dito no conteúdo proposicional com o consequente efeito de distanciamento do locutor:

(21) D – Qual é a sua nacionalidade de coração?

L – De coração?

D – ((riso)).

L – De coração?! É qu'ê ... é é difícil...

D – [Está ...está repartido. **Tem dois amores.** ((risos)). **Como diz o Marco Paulo.** ((risos)) (E19:26).

Uma vez que o enunciado é atribuído a uma entidade reconhecida (e validada pelo coletivo), neste caso a música do cantor Marco Paulo, este adquire o estatuto de uma verdade inquestionável, apodítica:

(22) L – (...) Porque o português é *una* [uma] língua muito gira. (...) **Há quem *dize*** [diga] que é o a a evolução do espanhol (E19:32).

Observemos agora o exemplo (23):

(23) D – ...futebol, em Portugal. Ou, **pelo menos**, ... eh... tá [há] **uma placa lá a dizer isso**. (riso) E então, eu presumo que o seu avô tenha feito parte dessa ...desses PIONEIROS do futebol, aqui na Madeira (13M:17).

No exemplo (23), o segmento “tá [há] uma placa lá a dizer isso” cria um efeito de proteção (“hedging”), atribuindo parte da responsabilidade do que é dito a outra entidade. Este segmento constitui, assim, um “escudo de atribuição”.

Observemos também nestes outros exemplos:

(24) L – **Éh o que foi passado pra nós** é qu'era [que era] feito aqui [...] (E17: 16).

(25) L – (...) **Foi o que ele me disse**” (E13:2).

Em (24) e (25), o locutor *escuda-se* (protege-se) do valor de verdade veiculado pelas suas palavras, remetendo essa veracidade para uma entidade externa, ainda que possa ser indefinida (exemplo 24), atribuindo a crença a uma outra pessoa (Caffi 2007: 70).

Este fenómeno de atribuição de autoria de enunciados a outras vozes permite a construção de um discurso com uma “linguagem vaga” ou imprecisa que evita a responsabilidade do locutor em relação ao

valor de certeza do que é dito (Caffi 2007: 70).

Nem sempre é evidente o efeito *protetor* (“hedging”) dos enunciados. Precisamos considerar o fator intencionalidade e o efeito sobre os enunciados, como no seguinte exemplo:

(26) L – Agora, eh... Mas ele também conta que ...pelo menos eles... eles não tinham se não um par de sapatos” (E13:2).

Em (26), a expressão “pelo menos eles” constitui um ato de distanciamento que implica “pelo menos é o que eles contam”, *cobrando* este enunciado com esta ressalva “não sou eu que afirmo isto”, mecanismo de distanciamento que incide na referência dêitica, atribuindo a outro locutor a responsabilidade em relação ao que é dito no enunciado. Trata-se de uma “proteção de atribuição” (“attribution shields”, segundo Caffi, 2007: 70), atribuindo a crença a outra pessoa (semelhante a expressões como “Dizem...”).

Os “escudos de atribuição” (“attribution shields”) atribuem a crença a uma outra pessoa citando-a, como nos exemplos anteriormente analisados ou podem realizar-se através do uso de *construções passivas* (exemplos 27 a 29):

(27) L- En las reuniones familiares **se tomava** vino [tomava-se vinho]... (5M-VE:).

(28) L- (...) En la ... em ...em minha casa **se escuchaba** [ouvia-se] música portuguesa.

(29) L- Eh era era de comida e lá usa-se... **usava(m)-se** muito os bares. O bar... o bar, mas tem comida (14M:04).

As expressões indefinidas e impessoais, através das quais as referências ao locutor e ao alocutário foram apagadas, constituem também um “escudo de atribuição”, permitindo a isenção epistémica do locutor e um efeito de distanciação deste último (Fraser 2010: 24). Observemos o seguinte exemplo:

(30) D – (...) deve ter sido **alguém** que o mandasse [mandou] buscar, foi isso? (E16:2).

O vocábulo “alguém” é um pronome indefinido, denota “uma pessoa indeterminada” (cuja identidade não é referida) e, portanto,

refere uma ideia vaga, permitindo o distanciamento do locutor em relação ao enunciado com o conseqüente efeito mitigador ou, num sentido mais lato, efeito protetor (Caffi 1999: 897).

Por vezes, passa-se de um sujeito singular para um sujeito coletivo, atenuando também o compromisso do locutor com a verdade do enunciado proferido, como podemos verificar nos seguintes exemplos:

(31) L – Mas no caso da gente, **a gente** tava-se [estava] com minha mãe em casa e...

D – Ehn...

L – ...e pouco ia-se po [para o] negócio e falava-se mesmo Português” (E13:10)

(32) L – Então aí davam espanhol e português. E **um** [= a gente] já tava [estava] acostumado a ir às aulas... (acho que sim)... (E14:19).

Repare-se na forma “um” em (32) empregue com valor pronominal que, neste exemplo, constitui uma tradução literal do castelhano “uno”, que em português corresponde à forma “a gente” (31) e, em outros casos, poderá corresponder também à partícula apassivante “se”. Trata-se de um sujeito indeterminado, uma forma impessoal com valor genérico.

3.2.5. Proteção com recurso a “escudos de plausibilidade”

Repare-se também no uso do “escudo de plausibilidade” (“plausability shields”, segundo Caffi 2007: 70), como “se calhar”, com efeito atenuador, equivalente a “talvez”, “é possível que”, “provavelmente”, igualmente abundante no *corpus*, como podemos observar nos seguintes exemplos:

(33) L – **Se calhar**, é ...eu sou tímida ainda, mas ...nã [não] tenho medo de tar [estar] aqui (...) (E14:20).

(34) L – (...) Não sei se era porque os meus tios falavam [falavam], **se calhar**, mais espanhol em casa (...) (E13:10).

(35) D – (...) foi o que eles encontraram de mais parecido, **se calhar**, com o que tinham aqui. Não é? (E17M: 19-20).

Se calhar é uma expressão que consubstancia uma estrutura

condicional e constitui um elemento que permite a isenção epistémica do locutor (Caffi 2007: 70). Esta estrutura condicional depende de outro fator (condição): “se acontecer, se vier a propósito, se for oportuno”. Sendo uma estrutura hipotética próxima de “talvez”, esta funciona como um exemplo de “escudo de plausibilidade” (Camacho 2018: 47), produzindo um efeito semelhante ao exemplo apresentado no enunciado realizado pelo entrevistador D em (36):

(36) D – Está a ficar aonde? Eh num... em casa de familiares, **provavelmente** (E5M: 33).

O entrevistador, com esta estratégia, procura também antecipar possíveis respostas às suas questões, colaborando desta forma com o seu interlocutor, na construção do discurso. Este *atenuador* protege-o da “ousadia” de interferir no relato do entrevistado. Atenemos em outros exemplos de “escudos de plausibilidade”:

(37) L – Só que (...) eles, **penso**, (...) ouviram que as pessoas (es)tavam a sair (...) do sítio (...) e depois (...) o meu pai quis ir [também] (E14:2).

(38) L – (...) **Eu acho que** aqui as pessoas são muito fechadas, então...” (E14:49).

(39) D – Sim, acho que foi em sessenta e quatro **salvo erro**, mas pronto, não in...” (E14:13).

(40) D – [Que pertence a uma família da Ribeira Brava, não é? Ach/... **Se se não me engano** (E2H: 4).

(41) L – [Sim, sim.] É que **eu acho ca [que a]** Camacha foi o campo onde se jogou por primeira vez ...

Os usos de verbos como “penso”, “eu acho que” e de expressões de isenção epistémica como “se não me engano” são, claramente, mecanismos de *cobertura* (*hedge*), porque revelam a incerteza do locutor, e portanto, a sua vulnerabilidade. No entanto, a posição do locutor é salvaguardada, no caso de não ser verdade o que se enuncia, cumprindo assim com a máxima de qualidade de Grice de o locutor afirmar apenas o que é verdadeiro. O mesmo efeito é conseguido na seguinte sequência:

(42) D – [Dez...] Dez dias de viagem (...) em condições **se calhar** não...

L – ...**não deviam [deviam]** ser **munto** [muito] boas....
(E13:15).

Na sequência interacional expressa em (42), o entrevistador D usa a expressão de isenção epistémica do locutor “se calhar” e o entrevistado L realiza uma asserção de *subavaliação* (*understatement*). Trata-se de uma abordagem de algo ou alguma coisa com a desvalorização da sua importância real. Verificamos que há um mecanismo de proteção realizado através da imprecisão (*vagueza*) e do uso do verbo modal “dever” no Pretérito Imperfeito, reforçando este efeito mitigador de *vagueza*.

A “*hedge*” por imprecisão (*vagueness*) também é encontrada quando os sujeitos entrevistados, devido à sua condição de falantes de outras realidades linguísticas⁸ e culturais, tentam descrever factos para os quais lhes faltam palavras ou conceitos correspondentes em português. Atentemos no exemplo (43):

(43) L – Porque lá também faziam uma coisa ...tudo com vimes, mas é vimes de cores [fibras de *calamus rotang*, vulgo *rattan*].

D – Ah. Sim, sim. (...)

L – E, então, eh o do campo usa o vi(m)... outro vime **parece** uma cin(ta)... uma fita...

D – [Sim. Sim, ah! vime cortado [laminado].

L – (una) fita, mas a daqui **é como (que)** mais redonda. É mais... é...” (E14:35).

Verbos copulativos como “parece” e as expressões comparativas “é como (que)” traduzem imprecisão, dúvida e, simultaneamente, proteção em relação à verdade que se pretende acautelar, em relação ao que está a ser dito. Estamos também perante expressões de isenção epistémica ou “escudos de plausibilidade”.

O recurso a estas expressões de isenção epistémica (Caffi 2007: 70) é uma constante nestas entrevistas de histórias de vidas, tendo um efeito protetor e de distanciamento:

⁸ Sobre os vários conceitos associados ao ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa, nas suas múltiplas variedades e conceitos, ver Flores (2013).

- (44) L – (...) **Parece que** a mãe do meu avô era prima do pai da minha vó [avó] (E17:4).
- (45) D – Um irmão mais novo? (...) que idade, **mais ou menos**, tem agora? (E17:13).

Estes enunciados (44) e (45), *protegidos* com expressões de isenção epistêmica, denotam assim uma *imprecisão* relativamente ao que está a ser dito. No primeiro caso, visa *proteger* o locutor relativamente a uma eventual fuga à verdade. A expressão “parece que” funciona, implicitamente, como um “escudo de atribuição”: “alguém passou esta informação, não sou eu que o digo” com a atribuição da responsabilidade e crença do que é dito a um outro locutor, produzindo um efeito de distanciação. No segundo enunciado, a expressão mitigadora “mais ou menos” (*hedge*) afeta a modalidade deôntica, reduzindo as obrigações do alocutário (o entrevistado) em relação ao que é dito no conteúdo proposicional expresso no ato ilocutório diretivo de pergunta e permitindo que o entrevistado possa responder de forma vaga. Trata-se também de um caso de delicadeza linguística através da qual o entrevistador visa proteger a face negativa do entrevistado, evitando invadir demasiado o território deste último com o seu ato de pergunta, mitigando-a e modificando os seus efeitos ameaçadores da face (Goffman 1967). Efeito semelhante acontece quando o entrevistador não conhece algum termo utilizado e, para proteger o seu pedido de esclarecimento (ato ilocutório diretivo), realiza uma estratégia protetora através do uso de expressões de isenção epistêmica:

- (46) D – (...) **eu não tou [estou] a ver exatamente** o que é um “cascanueces” [quebra-nozes] (E15:48).

A expressão “eu não tou [estou] a ver exatamente” reduz as obrigações epistêmicas do locutor, permitindo que este realize um ato indireto de pergunta através de um ato literal de asserção, evitando invadir demasiado a face negativa (o território privado) e a também a face positiva (a necessidade de ser bem-visto socialmente) do alocutário com pedidos de informação que podem demonstrar que o entrevistado deve corrigir o lexema que empregou em Português.

3.2.6. *Proteção com recurso a diminutivos e a quantificadores não numerais*

Segundo Silva, o diminutivo pode ter vários significados, desde o “significado objectivo de tamanho ‘pequeno’ a significados avaliativos (afectivos, apreciativos e depreciativos, relativizadores, aproximativos, intensivos) e significados pragmático-discursivos” (Silva 2006: 223).

No *corpus* em análise, verifica-se que os estudantes de PLNM fazem um uso regular do diminutivo com valor avaliativo, dando conta do efeito mitigador deste uso.

Observamos o uso do diminutivo com valor avaliativo afetivo que procura captar a simpatia do interlocutor:

(47) L – (...) E minha mãe disse: Me arrepieendo (de haber llevado el baú pá Venezuela), **pobrecita!** ((risos)) (E15:54).

Ocorrem também exemplos com o uso de diminutivos com um efeito intensificador:

(48) D – [Sempre é mais **pertinho**, não é?! Do que a Venezuela” (E15:54).

(49) L – (...) Graças a Deus agora encontrei **um trabalhinho**, um part-time (...) (E16:26).

O exemplo (48) expressa um uso intensificador do diminutivo “pertinho” com o sentido de “muito perto” e em (49), verificamos um uso avaliativo do diminutivo “um trabalhinho” com valor depreciativo intensificado (Silva 2006: 226) com o sentido de ‘trabalho com poucas horas’. Neste caso, a mitigação resulta intensificada.

O recurso aos diminutivos coocorre com quantificadores não numerais, como podemos ver nos exemplos seguintes:

(50) L – [Não. E a Venezuela estava ficando ...cada vez...uma **coisinha** PIOR e...pronto (E1M: 04).

(51) D – [...] a clientela diminuiu **um bocadinho**, não é? Uma vez qu’o [que o poder económico... (E2H:43).

O uso dos quantificadores não-numéricos em expressões como “uma coisinha” (50); “um bocadinho” (51) tem uma função atenuadora

relativamente ao envolvimento do falante com o estado de coisas que refere, diminuindo a responsabilidade epistémica do locutor em relação ao grau de certeza do que é dito no conteúdo proposicional dos enunciados. Corresponde, assim, a uma função modalizadora (modalização epistémica) do discurso do locutor. Estes enunciados são menos comprometedores do que o enunciado “A Venezuela estava ficando [a ficar] cada vez pior” (confrontar com o exemplo 50).

O emprego do diminutivo na expressão “um bocadinho” (“atenuador” ou “minimizador”) em “diminuiu um bocadinho, não é?” (exemplo 51), constitui “um diminutivo na marcação de imprecisão (*fuzziness*)” (Caffi 2000: 96).

Esta imprecisão é também conseguida pela associação de um artigo indefinido ao numeral, como no seguinte exemplo:

(52) L – (...) Quando o meu pai emigra, passa lá **uns** oito anos.” (13M-VE-3).

Eis outro quantificador com valor modal, que se traduz em “hedging” de modéstia:

(53) L – ...um quarto pa [para] cada um. Então, quer dizer, já qu/..já ...já tinha **um pouco mais de** dinheire pa [dinheiro para] fazerem um edifício” (13M:11) (com valor de modéstia).

Em (53) a expressão “um pouco mais de” é um suavizador (“un adoucisseur rituel”, segundo Kerbrat-Orecchioni, 2005) que modifica o que é dito no conteúdo proposicional do ato de asserção evitando afirmar que haveria “muito dinheiro”. Efeito semelhante encontramos em (54):

(54) L – Sim, na minha casa **eu não tenho muito** esse... essa ligação com com licor... (E17M: 15).

No exemplo (54), a *subavaliação* (*understatement*) é mais protetora do que uma observação literal como a que se poderia expressar sem modalização “na minha casa não se faziam licores”. A necessidade de estar atento às expectativas do interlocutor permite ao locutor ter uma precaução maior na negação atenuada, uma vez que seria expectável que, numa casa madeirense houvesse licores próprios

dos dias de festa na Madeira (Portugal), fazendo assim apelo à *doxa* partilhada (ou saber comum).

No exemplo (55), continuamos a encontrar esta atenuação com recurso ao quantificador não numeral, para diminuir a força ilocutória expressa na asserção com um conteúdo proposicional ameaçador da face positiva do referente, uma vez que se assinala que este último “fugiu da guerra”, ideia pouco apreciada em situação de guerra:

(55) L – Porque é que ele vai daqui? Ele vai daqui para melhorar, mas também para ...penso que era **um pouco fugindo** da guerra de Angola. Foi o que ele me disse (E13:2).

Note-se, novamente, o uso do escudo protetor, por atribuição, com a expressão “Foi o que ele me disse”, que produz um efeito de distanciamento do locutor em relação ao que é dito, diminuindo o seu grau de comprometimento com o tópico em análise na interação.

3.3. Proteção com recurso a modalizadores do discurso

3.3.1. O uso do advérbio de modo como estratégia de mitigação

O mecanismo da proteção dos enunciados é, regularmente, feito com o uso de expressões modais.

Atentemos no seguinte exemplo:

(56) D – (riso) Às vezes dizemos isso da boca pra [para] fora, não é propriamente... (E15:8).

No enunciado (56), encontramos uma dupla proteção do que está a ser dito: primeiro, com o recurso a uma generalização “dizemos isso da boca pra [para] fora” para, implicitamente, pedirmos prudência na interpretação de um enunciado anterior. Considerando, que é normal, em determinadas situações, formularmos expressões que não correspondam exatamente ao que queríamos dizer, levados pela emoção do momento, frequentemente os falantes de Português usam esta expressão idiomática. De seguida, reforça-se esta proteção com o uso de uma expressão modal “não é propriamente” [“para se levar a sério”, subentende-se].

O que fora dito fica assim reduzido na sua intensidade (em quantidade, precisão ou força ilocutória), por força desta estratégia de mitigação.

A *hedge* é conseguida não só através do advérbio de modo, mas é, por vezes, também reforçada com recurso à enumeração, como no caso que se segue:

(57) L – [Eu... eu tenho esperanças que inda [ainda] melhore isso, pero [mas] **lamentavelmente** a situação da Venezuela não leva um ano, dois, nem cinco anos. Isso leva dez ou quinze anos pá [para] melhorar (E16:26).

Com efeito, os advérbios de modo têm, normalmente, esta característica atenuante, próxima do efeito *hedging*:

(58) D – Mas, falam que é a Venezolana [venezuelana]...**provavelmente**...? (E13:25).

(59) L – Aproximadamentxi [**aproximadamente**], **mais ou menos** essa...**por esse período** (E17: 2).

(60) D – Hm. Eh, o seu avô foi, **mais ou menos**, em qu’altura [que altura] vamos lá ver. Eh... (E17M: 1).

Trata-se de uma modalidade epistémica – valor de probabilidade – que atenua o grau de comprometimento (ou crença) do locutor em relação àquilo que é dito no conteúdo proposicional, relacionando-se com a máxima de qualidade de Grice (1975) que incide no valor de verdade em relação ao que está a ser dito.

Observemos agora outro exemplo com recurso a advérbios de modo que, em asserções na forma negativa com variação em grau (“não muito”), funcionam como mitigadores do discurso:

(61) L – (...) o português ((risos)) era muito mais difícil pá mim e **no saía muito bem**. Então a minha... eu **não gostava muito**... ai, (...) eu saí muito bem em espanhol e o português **no tão bem** (E16:14).

Em (61), a referência à produção discursiva em PLNМ como avaliada como um uso linguístico que “não saía muito bem” ou “não saía tão bem” tem valor mitigador com um efeito de *vagueza*.

3.3.2. *Os verbos modais e o seu uso no Pretérito Imperfeito: efeito de vagueza*

Os *verbos modais* conferem proteção (*hedging*) ao serem empregues num enunciado, porque são uma categoria gramatical que se relaciona com a atitude do falante em relação ao enunciado e ou ao(s) alocutário(s). É o caso do uso do verbo modal “poder”:

(62) D – [**Pode** descrevê-lo? Descreva, assim... mais ou menos (E17:14).

(63) L – (...) Se a pessoa fala muito rápido (...) eu não percebo e eu tenho que perguntá [perguntar]: “Oi? Não entendji [entendi!] Podji repetjir [**pode** repetir?]” (E117:28).

Repare-se que o uso deste verbo “poder” em atos de pedido no Presente do Indicativo como “Pode descrevê-lo?” (62) é uma forma delicada de pedido, mitigando a força ilocutória do ato de pedido de informação (que ameaça a face negativa do alocutário, isto é, o seu território) e tendo, neste caso, efeitos de delicadeza. Note-se ainda que, em (63), o uso do Pretérito Imperfeito com o sentido de “Podia repetir?” constitui um uso convencional de pedido delicado, funcionando também como uma forma de delicadeza negativa, isto é, de evitação da ameaça do território do alocutário.

Atentemos agora no uso do verbo modal “dever”:

(64) D – (...) **deve** ter tido alguém que o mandasse [mandou] buscar, foi isso? (E16:2).

(65) L – Não era um garrafão só, era ...**deviam ser** dois, ou... (E13:13).

(66) D – [Padaria... As padarias, não? Nem por isso... **deve(m) ser**... (...) cafés?! (E14:3).

(67) D – **Deve ter sido** dos primeiros...então ...a jogar futebol...lá no no... [no campo da Camacha?” (E13:17).

Todos os usos do verbo modal “dever” de (64) a (67) mitigam o que é dito no conteúdo proposicional: incidindo na modalidade epistémica através da qual o enunciador se distancia da verdade da asserção que profere, este uso tem valor modal no domínio do incerto. Atentemos também no uso mitigador do Pretérito Imperfeito em (65): depois da negação “Não era um garrafão só,” que aponta para a

tentativa de descrição do referente, verificamos que, no segmento “era... deviam ser dois”, ocorre um uso do verbo “dever” no Pretérito Imperfeito que permite mitigar o que é dito, reforçando a imprecisão da referência expressa no conteúdo proposicional e constituindo uma forma de reduzir a responsabilidade epistémica do locutor (Caffi 2007: 99).

3.4. A mitigação conversacional

A “proteção” (“hedge”) pode ser também realizada através de uma mitigação externa com o recurso a mecanismos discursivos específicos que têm por base a natureza sequencial da interação. Um recurso frequentemente usado é o humor. Com efeito, em contextos específicos, o humor constitui uma forma de mitigação de sequências interacionais mais ameaçadoras das faces, constituindo um recurso que tem um efeito de proteção (“hedging”) dos efeitos adversos destas sequências de atos de discurso.

O efeito protetor do humor pode ser conseguido através da ocorrência de um adjetivo, em posição anteposta ao nome, usado de forma irónica, como no seguinte exemplo:

(68) L – [O] **nosso inteligente presidente** diz que [a] apostilha
no hace [não faz] falta (E5M: 35).

Neste exemplo, estamos também perante a “mitigação sintática” (Blum-kulka & Olshtain 1984: 203) que resulta da própria ordem de apresentação dos segmentos no enunciado, constituindo, igualmente, uma forma de mitigação interna. No exemplo (68), nota-se o efeito da anteposição do adjetivo ao nome (inversão da ordem nome + adjetivo), que confere em Português (e também em Espanhol) um valor mais abstrato ao adjetivo.

A atenuação pode ser feita com recurso ao humor ou à jocosidade (Briz 2013):

(69) L1 – Sim! Sim. Só que também foi, porque eh a minha
mãe... a minha avozinha por parte da da mamã foi.... teve
de... dezassete filhos...
D – Xiii! ((riso)). (...)
D – [Dezassete?
L1 – Sete... Dezassete (...)

D – [Não havia televisão! ((risos)

L1 – Não, não havia (**definitivamente!**)

L2 – ((risos)). (Não havia televisão!) (E18M:12).

A expressão “Não havia televisão!” é acompanhada do riso. Este último constitui um “sinal não verbal antiorientador da ameaça” (Kerbrat-Orecchioni, 1987: 17). Verificamos que a expressão humorística em análise resulta numa certa forma de *proteção*, minimizando o efeito inicial da surpresa expressa pelo locutor D face ao número de filhos da “avozinha” (atente-se ainda no uso afetivo do diminutivo). Por outro lado, o surgimento do advérbio de modo “definitivamente!” por parte de L1 vem não só corroborar a aceitação dessa mitigação, como reforçá-la.

A “mitigação externa” (Caffi 2007: 69), de natureza sequencial e/ou conversacional, pode ser feita através da produção de pré-sequências de justificação:

(70) L1 – E, depois, com *aquilho* [aquilo] que houve também eh mmh o meu tio foi... foi o [ao] serviço militar e depois tiveram que vir pra [para] cá também pela situação do país que foi mesmo... eles caíram... (E18M: 6).

No exemplo (70), a “proteção” resulta de uma “mitigação externa” (Caffi 2007: 69) realizada através de pré-sequências: o locutor explica primeiro toda a situação política e social que levou a que a família tivesse de deixar o país de acolhimento e regressar às origens e, só depois, remata, concluindo que “eles caíram...”. Se a ordem tivesse sido alterada, o efeito protetor da imagem da sua própria família não teria tido o mesmo alcance. Trata-se de uma sequência de justificação que mitiga sequencialmente o que é dito no conteúdo proposicional da asserção proferida na conclusão da história de vida partilhada interacionalmente.

4. O estudo dos mecanismos de proteção na aula de PLNM

Todos os efeitos de variação nos enunciados que as estratégias de proteção criam necessitam de um olhar atento, quer por parte de falantes nativos, quer, sobretudo, por falantes oriundos de outras realidades linguísticas, menos sensíveis a estas subtilezas da língua. O seu uso em histórias de vida produzidas por aprendentes de PLNM

possibilita, depois de realizada a recolha destes usos, o seu tratamento em contexto de sala de aula de PLNМ com vista a um eficaz domínio da língua em estudo. No âmbito deste trabalho, verificamos que a observação atenta em enunciados reais e espontâneos dos mecanismos de mitigação, realizados pelos aprendentes na aula de LNM, permite a posterior análise das principais estratégias de proteção com os estudantes de uma LNM e uma progressiva consciencialização do que constitui a mitigação em sentido lato. Importa levar o aprendente a constatar que o efeito de proteção produzido vai muito além do léxico selecionado, envolvendo, sobretudo, questões pragmáticas e culturais. O contexto, a intencionalidade e o efeito produzido sobre o(s) locutor(es) merecem a maior atenção na aula de PLNМ, demonstrando-se que estes protetores visam a eficácia interacional.

Os dados recolhidos no contexto em análise permitiram confirmar as hipóteses de partida através da análise do *corpus* de histórias de vida produzidas pelos estudantes. Estas revelam a produção de estratégias de proteção e, por conseguinte, uma maior consciencialização dos usos da língua e dos contextos culturais por parte dos aprendentes de PLNМ.

5. Conclusão

Revisitamos um conjunto de *estratégias de proteção* com a modalização dos enunciados. São "operadores metalinguísticos" que vão para além do valor denotativo do léxico ou das associações lexicais em curso.

Estes dispositivos linguísticos de proteção ("hedging") não integram, necessariamente, nenhuma classe gramatical específica, nem existem limites para as expressões linguísticas que podem desempenhar essas funções. Importa estudar a sua função no enunciado, associada à mitigação dos enunciados, à intencionalidade pretendida e à referenciação dos eventos comunicativos, consoante a precisão conferida ao conteúdo proposicional, à força ilocutória do enunciado, ao grau de comprometimento do locutor com o conteúdo dos seus enunciados e ao impacto dos mesmos sobre as faces (positiva e negativa) dos interlocutores.

Deste modo, os aprendentes de PLNМ desenvolvem mecanismos de mitigação no âmbito da produção das suas histórias de vida, destacando-se o uso de protetores que têm as funções de: i) mitigar/suavizar o que é dito no conteúdo proposicional de atos

ilocutórios através do uso de diminutivos (mitigação interna), de advérbios de modo e de verbos modais no Pretérito Imperfeito em descrições vagas; ii) modificar a força de ilocução (Fraser 2010) através do recurso a atos indiretos, a sequências de justificação e ao uso de pré-sequências (mitigação externa) em atos mais ameaçadores da face e ao uso de uma “mitigação sintática” com uma função humorística; iii) reduzir a responsabilidade do locutor através do uso de expressões de proteção (“escudos” ou “shields”). Neste último caso, incidindo na *deixis* ou na referência deíctica, inscrevem-se as expressões de *isenção epistémica* com verbos como “Eu acho/penso” ou “parece-me que”. Também verificamos o uso das expressões de proteção (“escudos de atribuição”) que atribuem a crença a uma outra pessoa: inscrevem-se, nestas últimas, as expressões com o sujeito indeterminado, como “dizem...”, “Pensa-se...” e “Diz-se...” (Caffi 2007: 70); as construções passivas (“Faz-se...”) e as construções impessoais através das quais as referências ao locutor e ao alocutário são apagadas (“Uma pessoa”, “a gente”).

O enfoque analítico nas estratégias de proteção usadas em histórias de vida, realizadas por um grupo de estudantes de PLNM em situação de entrevista, permite compreender de que modo os estudantes realizam a acomodação intersubjetiva das faces dos interactantes (entrevistador e entrevistado) e promove a consciencialização da adequação do uso da língua ao contexto linguístico-cultural.

Bibliografia

- Almeida, Carla Aurélia de (2012): *A Construção da Ordem Interaccional na Rádio: Contributos para uma análise linguística do discurso em interações verbais*, Porto, Afrontamento.
- Almeida, Carla Aurélia de (2019a): “O lugar do discurso no contexto online: estratégias discursivas de aprendizagem em ambiente colaborativo”, *EDUCAONLINE*, n. 13 (1), pp. 4-21.
- Almeida, Carla Aurélia de. (2019b): “Discourse strategies of mitigation in an oral corpus of narratives of life experience collected in interviews”, K. Roulston, (ed.) *Interactional Studies of Qualitative Research Interviews*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 239-268.
- Bakhtin, Mikhail (2003): *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.

- Benveniste, Émile (1992). *O homem na linguagem*, Lisboa, Vega.
- Blum-Kulka, Shoshana & Olshtain, Elite (1984): Requests and Apologies: A Cross-Cultural Study of Speech Act Realization Patterns, *Applied Linguistics*, pp. 196-203.
- Briz, António (2013): “A atenuação e os atenuadores: estratégias e táticas”. *Linha d’Água*, n. 26 (2), pp. 281-314.
- Brown, Penelope & Levinson, Stephen (1978): “Universals in Language Use: politeness phenomena”, E. Goody (ed.) *Questions and politeness: strategies in social interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 56-289
- Brown, Penelope & Levinson, Stephen (1987): *Politeness – Some Universals in Language Usage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Caffi, Claudia (1999): “On mitigation”. *Journal of Pragmatics*, 31, pp. 881–909.
- Caffi, Claudia (2000): “Aspects du calibrage des distances émotives entre rhétorique et psychologie”, C. Plantin, M. Doury & V. Traverso (Eds.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 89-104.
- Caffi, Claudia (2005): “Pragmatics of mitigation: bushes, hedges and shields”, *Studies in Pragmatics*, Vol. 4, Brill, pp. 91-342.
- Caffi, Claudia (2007): *Mitigation*, Amsterdam, London, Elsevier.
- Caffi, Claudia (2017): «La mitigazione: tappe di un itinerario di ricerca», *Normas*, 7 (1), pp. 4-18.
- Camacho, Idalina (2018): “Contributos da análise linguística das histórias de vida em situação de entrevista para o processo de ensino e aprendizagem do Português Língua Não Materna: aspetos do desenvolvimento da competência pragmática em contextos orais interativos”, Dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Aberta.
- Campos, Maria Henriqueta Costa & Xavier, Francisca (1991): *Sintaxe e semântica do português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Campos, Maria Henriqueta Costa (1997): *Tempo, Aspecto e Modalidade. Estudos de Linguística Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

- Carel, Marion & Ducrot, Oswald. (2010): "Atualização da polifonia". *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, n. 6 (1), pp. 9-21.
- Ducrot, Oswald (1987): *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- Flores, Cristina (2013): "Português Língua Não Materna: discutindo conceitos de uma perspectiva linguística", R. Bizarro, M. Moreira & C. Flores (Orgs.), *Português Língua Não Materna: Investigação e ensino*, Lisboa, Lidel, pp. 35-46.
- Fraser, Bruce (1975): "Hedged performatives", P. Cole & J. L. Morgan (ed.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3, New York, Academic Press, pp. 187-210.
- Fraser, Bruce (1980): "Conversational mitigation", *Journal of Pragmatics*, 4 (4), pp. 341-350.
- Fraser, Bruce (2007): "Whither politeness", R. T. Lakoff & S. Ide (eds.), *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 65-85.
- Fraser, Bruce (2010): "Pragmatic Competence: the case of hedging", Kaltenböck, Gunther; Mihatsch, Wiltrud & Schneider, Stefan (eds.), *New Approaches to Hedging*, 9, Emerald Group Publishing Limited, pp. 15-34.
- Goffman, Erving (1967): *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behaviour*, New York, Pantheon Books.
- Gribanova, TI (2019): "Hedging em diferentes tipos de discurso". *Issues of Applied Linguistics*, n. 35, pp. 7-24.
- Grice, Herbert Paul (1975): "Logic and Conversation", Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge/ Massachusetts/ London, Harvard University Press, pp. 22-40.
- Hyland, Ken (1995): "The Author in the Text: Hedging Scientific Writing", *Papers in Linguistics and Language Teaching* (Hong Kong), n.18, pp. 33-42.
- Hübler, Axel (1983): *Understatements and hedges in English*, Amsterdam, John Benjamins.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1987): "La description des échanges en analyse conversationnelle: l'exemple du compliment". *DRLAV*, n. 36-37, pp. 1-53.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2001): *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2005): *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin,
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2010): "The case for an eclectic approach to discourse-in-interaction", in Streeck, Jürgen (ed.) – *New adventures in language and interaction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, pp. 71-97.
- Lakoff, George (1972): "Hedges: A study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts", *Chicago Linguistic Society*, 183–228.
- Li, Xuwei & Li, Feipeng (2020): "Gender Difference in Hedging: A Corpus-Based Study to TED Talks about Emotion", *Creative Education*, n.11, pp. 2106-2115.
- Marques, Aldina. & Duarte, Isabel (2015): "Cá e Lá: atenuação, reforço e outros valores modais em PE", *Acta Semiótica e Linguística*, n. 20 (2), pp. 115-128.
- Martins, Ana M. (2010): "Negação metalinguística (lá, cá e agora)", in Ana M. Brito et al. (eds.), *XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística. Textos seleccionados*, Porto, APL, pp. 567-587.
- Prince, Ellen, Frader, Joel & Bosk, Charles (1982): "On hedging in physician-physician discourse", R. J. Di Pietro (ed.), *Linguistics and the professions. Proceedings of the second annual delaware symposium on language studies*, Norwood (New Jersey), Ablex, pp. 83–97.
- Searle, J. (1983): *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Silva, Augusto Soares (2006): *O mundo dos sentidos em português. Polissemia, semântica e cognição*, Coimbra, Almedina.
- Weinreich, Uriel (1966): "On the semantic structure of English", J. H. Greenberg (ed.), *Universals of language*, Cambridge, MIT Press, pp. 142–217.

Reseñas

Recensões críticas

***Poetas del Alentejo* (Selección e Introducción de Ana Luísa Vilela y Antonio Sáez Delgado, Traducción de Juan Vivanco Gefaell), Lisboa, Ed. Shantarin, 2022, 163 pp.**

***Poets of the Alentejo* (Selection and Introduction by Ana Luísa Vilela and Antonio Sáez Delgado, Translation by Simon Park), Lisboa, Ed. Shantarin, 2022, 163 pp.**

Elisa Nunes Esteves
Universidade de Évora
ene@uevora.pt

*O poeta tem olhos de água para refletirem todas as cores do mundo,
e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios
desconhecem.*

Manuel da Fonseca

Poetas del Alentejo e *Poets of the Alentejo* constituem uma dupla edição bilingue (PT/ESP e PT/ING) de poesia de autores da região do Alentejo: Bernardim Ribeiro, Garcia de Resende, Conde de Monsaraz, Florbela Espanca, José Régio, Raul de Carvalho e Manuel da Fonseca.

Os dois livros, com ilustrações de Susa Monteiro, apresentam-se com um mesmo título que remete para uma matéria literária subordinada a um espaço geográfico com forte potencialidade evocativa. A teoria literária reconhece e mantém um debate acerca das relações entre geografia e literatura. Sem nos determos nos detalhes da discussão teórica e nas diferentes linhas de orientação da geografia poética, recordemos apenas que a arte, e em particular a literatura, se apresentam como possibilidades de representar geografias pessoais, o que os estudos sobre identidades individuais e coletivas de diferentes comunidades têm vindo a valorizar e a pôr em destaque, não apenas no domínio restrito da teorização literária, mas também no mais amplo campo dos Estudos Culturais.

No âmbito do que se vem designando como *geopoética*, as obras literárias não serão lidas como um reflexo da objetividade territorial ou com o intuito de verificação de autenticidade geográfica, mas como um arquivo de experiências subjetivas do espaço (vivências, emoções,

pensamentos, fantasias) capazes de transmitir sentidos intemporais dos lugares através das suas representações imagéticas. Creio que para isso mesmo apontam os organizadores desta antologia no texto introdutório intitulado “Las sílabas de la luz” / Syllables of Lihgt”, quando se referem ao vínculo entre a matéria poética e o Alentejo:

Desde aquí es fácil comprender las reflexiones de Gaston Bachelard sobre «la poética del espácio» y deducir que la mirada y la memoria (los dos elementos constitutivos del poeta, en palabras de José Ángel Valente) se funden en la contemplación de un territorio transformado en arraigada posibilidad de transcendencia. Así há sido, a lo largo de los siglos, el vínculo entre la matéria poética y el Alentejo. (p. 14)

Observemos então um pouco mais detalhadamente esta edição de poesia e o seu horizonte geopoético.

Estamos perante uma antologia que reúne textos poéticos de sete autores do Alentejo (José Régio por adoção, não por nascimento), desdobrada em duas versões bilingues, da responsabilidade dos mesmos colaboradores, exceto os tradutores, que são diferentes para cada um dos livros.

Cada um dos poetas é apresentado textualmente, com uma breve nota biobibliográfica e visualmente através de uma ilustração figurativa do seu retrato. O propósito comunicativo, que está associado, de uma forma geral, às ilustrações científicas, muito exigentes em termos de clareza, rigor e qualidade estética, está aqui também presente. As ilustrações da artista alentejana Susa Monteiro assentam seguramente num estudo cuidado dos referentes, a partir da observação direta, de fotografias ou descrições, tanto das figuras como das paisagens e ambientes, por isso nos transmitem de forma tão expressiva os retratos dos poetas. Esta é uma característica dos livros que seguramente criará muita empatia com os leitores.

Os autores e os seus respetivos textos estão apresentados por ordem cronológica, privilegiando dois períodos históricos que, segundo os organizadores da antologia, correspondem a épocas áureas da poesia portuguesa: o período renascentista (1ª metade do séc. XVI) e o período moderno e pós-moderno (séculos XIX - XX). A maior parte da matéria poética apresentada, na verdade, pertence a este último: Conde de Monsaraz (três poemas), Florbela Espanca (onze), José Régio (seis), Raul de Carvalho (cinco), Manuel da Fonseca (quatro). Do período do

Renascimento temos dois poetas palacianos, Bernardim Ribeiro (quatro poemas) e o eborense Garcia de Resende (três).

A leitura destas publicações trouxe-me à memória uma pequena antologia de temática alentejana (não de autores alentejanos) – *Morena a Terra. Moreno o Canto* - editada pela Universidade de Évora em 1984 e preparada por Joaquim Moura Fernandes. Reli em particular a crónica de Vitorino Nemésio, publicada originalmente no jornal *Diário Popular* em 22 de fevereiro de 1946, intitulada “Alentejo – Terra e Literatura”. O escritor açoriano associa breves notas históricas à descrição do “território raso” que se situa abaixo do “equador hispânico” (que não é uma linha imaginária, é o rio Tejo), e elenca um conjunto de escritores naturais da região, figuras e vozes do Alentejo que constituem aqui um restrito cânone regionalista: Bernardim Ribeiro, o primeiro; depois destaca António de Macedo Papança (Conde Monsaraz), o poeta dos “quadrinhos da vida rústica” e finalmente os de “largo sopro poético” entre os quais se encontram Florbela Espanca e Manuel da Fonseca.

Evoco este livro e este texto em particular tão somente para notar a coincidência de perspetiva na seleção dos poetas. Diz Nemésio que “até ao séc. XIX as manifestações literárias do Alentejo são mínimas” e aponta “o fidalgo do Torrão como o primeiro escritor da província que dá voz a sentimentos e situações dela” (p. 42) nos versos da sua *Écloga II* em que descreve brevemente o Alentejo da fome e da seca. É com este poeta que abre a nossa antologia.

Com exceção da *Sextina* (Bernardim Ribeiro), todos os poemas correspondentes ao período do Renascimento foram coligidos no *Cancioneiro Geral* e tratam temas eminentemente literários e universais – o amor, a saudade, a mudança, a divisão interior do sujeito. Destaco, pela mensagem metaliterária, o poema *De Garcia de Resende a Jorge de Vasconcelos* aludindo à necessidade de preservar através da escrita a memória das obras poéticas, o argumento que justificava a compilação do *Cancioneiro* que Resende empreendeu com forte preocupação de exaustividade, e o vilancete *Entre mim mesmo e mim* (Bernardim Ribeiro) pela antecipação de um tema tão caro à modernidade como é a cisão interior do sujeito lírico.

Com o Conde de Monsaraz abrem-se outros horizontes e sentimos a voz dos naturais alentejanos na sua relação com o território e com a memória desta poesia mais antiga. Esse diálogo que se

estabelece entre os autores selecionados é, em meu entender, uma das marcas da feliz harmonia conseguida no macrotexto.

Darei apenas alguns exemplos deixando aos leitores a exploração de outros caminhos possíveis.

A dor da ausência do amor e a morte inelutável, cantados por Garcia de Resende em *Suspiros, cuidados*, parecem-nos reescritos por Florbela no soneto *Frémido do meu corpo a procurar-te*, a mesma que, por sua vez, no poema *À janela de Garcia de Resende*, com o seu “poético balcão” e a evocação de “bandeiras”, “pajens” e “pendão real” nos transporta para o tempo dos cortejos reais na cidade natal do poeta. O “rude coração de alentejana” dessa “Mística Dona” ecoa no “rude coração pesado” do sujeito lírico em *Para um poema a Florbela* de Manuel da Fonseca.

Do mundo interior para o realismo da paisagem exterior, somos tocados a cada página, a cada poema, com um espaço descrito com pinceladas de cor, sonoridades e perspetivas recorrentes, em imagens de grande valor estético: “o liso e raso/campo das searas” de Raul de Carvalho alarga-se e enche-se de luz no “oceano de ondas de oiro” de Régio em *Fado Alentejano*. O “coro arrastado, soturno, indolente” dos bêbados do poema do Conde Monsaraz segue o ritmo da “concertina (...) pobre e cristalina, /popular, vulgar” de *Domingo no Alentejo* de Régio.

O espaço físico (rural) do Alentejo, “Terra bravia de fomes/com piteiras aceradas como pontas de navalha” (Manuel da Fonseca) projeta-se no plano social: no retrato declinado do “senhor morgado” e nos “espectros da fome” de *Os bêbados* (Conde de Monsaraz), no feminino idealizado no soneto florbeliano *Rústica*, ou nos “malteses”, “ganhões”, “lavradores”, “cavadores”, “ceifeiros” de Manuel da Fonseca (*Para um poema a Florbela*).

Este é um possível roteiro de leitura, em torno destas isotopias da geografia poética dos livros que nos revelam um Alentejo transfigurado pelos olhos dos poetas que sabem dele mais do que os mágicos, para retomarmos o poema de Manuel da Fonseca.

Considero que estamos perante uma pertinente seleção de autores e uma cuidadosa escolha de poemas dialogantes entre si, mas também com os poetas maiores da tradição literária nacional, Camões e Pessoa. Os textos estão apresentados de forma sóbria, depurados de notas explicativas, registando-se o rigor e o cuidado na apresentação de bibliografia crítica e das edições de origem dos textos poéticos.

É, portanto, uma edição acessível e apelativa, pensada para leitores estrangeiros: os poemas têm apresentação bilingue, com traduções de elevada qualidade, e todos os paratextos se apresentam respetivamente em inglês e em espanhol. Assim se alarga o número de potenciais leitores, convertendo-se estes livros num veículo de internacionalização de poetas que, embora ligados a uma região, têm uma dimensão muito mais ampla, são verdadeiramente poetas canónicos da literatura portuguesa. Uma palavra final sobre os organizadores da antologia, Ana Luísa Vilela e Antonio Sáez Delgado, que ao longo de muitos anos têm percorrido os caminhos desta região: acredito que a eles, como ao poeta José Régio, o Alentejo também lhes tenha dado “asas e raízes”.

Carlos Callón, *O libro negro da lingua galega*, Xerais, 2022, 767 pp.

Guillermo Vidal Fonseca
Universidad de Extremadura
gvidalfonseca@unex.es

Se tivese que facerse unha sinopse d' *O libro negro da lingua galega* nunha soa frase, esta podería ser perfectamente «o compendio de todas as agresións, discriminacións e opresións rexistradas contra a lingua galega e os seus falantes desde finais do século XV até (case) a actualidade». A través dun labor de ampla documentación, tanto en fontes escritas como en testemuños orais, o profesor Callón consegue pór en coñecemento do público menos erudito os ataques que recibiu a lingua galega no seu longo transitar desde que era lingua normalizada e prestixiada na Idade Media até os días de hoxe, caracterizados pola diglosia e a perda relativamente acelerada de falantes.

A obra combina con man esquerda dous enfoques aparentemente irreconciliables: por un lado, o dunha pescuda científica destinada aos ámbitos máis académicos, palpable a través dun

exercicio admirable de referenciación bibliográfica, consulta de diversas fontes e pescuda para apoiar ou entender os motivos históricos, contexto, data, antecedentes etc. das propias historias que narra e, por outra, o dun ensaio con vocación divulgativa e de concienciación, evidenciábel pola omnipresente toma de posición ideolóxica sen ambigüidades perante os feitos narrados, pola linguaxe achegada e por veces apoderada de recursos propios da oralidade ("Nin iso!", p. 505) e incluso polo feito de incluír no repertorio de ataques históricos contra a lingua testemuños orais e particulares que, se ben teñen total verosimilitude, serían nalgúns casos cuestionados cientificamente polo feito de seren dificilmente comprobables ao 100%.

O autor integra a recompilación de agresións lingüísticas baixo a epígrafe *Mil e unha noites de pedra*, un título que nos lembra ao franquismo descrito por Celso Emilio; mais destina previamente varias seccións a preparar o terreo para a análise desas agresións, que detalla entre as páxinas 41 e 729. Así, iníciase previamente cunha diferenciación terminolóxica entre *galaicofobia* e *galegofobia* (esta última, a fobia á lingua, forma parte da primeira), aclarando que a obra só pretende dar conta da galegofobia, a pesar de que a fronteira entre ambas será moi difusa en moitos dos ataques narrados. Tamén como introdución reflexiona sobre os estudos galegos dedicados á historia social da lingua e sobre a necesidade dunha obra específica, como esta, na que se analicen os momentos que supuxeron un "trauma" ou "varrido" (p. 14) e que significaron un declive nos usos ou no número de falantes. Neste sentido, a obra relaciónase e complementase cos principais traballos dedicados a investigar o noso pasado sociolingüístico, nomeadamente Mariño Paz (1998) ou Monteagudo (1999) e que o propio autor menciona, mais, a maiores, pretende que o galego dispoña dunha obra de natureza similar á que xa teñen desde hai décadas outras linguas historicamente atacadas do Estado español, o catalán e o vasco.

Por outra parte, o capítulo 2 (*Catro falacias e unha isca*) está estratexicamente colocado como contrapeso previo á sección principal do libro (*Mil e unha noites de pedra*), pois pretende alertar sobre catro tópicos específicos sobre o galego que circulan tradicionalmente entre os falantes ou amplificadas polos medios de comunicación e as redes sociais e que, deseguido e ao longo de case 700 páxinas, quedarán desmentidos polo peso dos feitos históricos e mesmo actuais. Dito doutra forma, o autor alerta o lector contra varios tópicos nos que este pode chegar a crer antes de que entre na sección de agresións. Así, en

«non houbo imposición do castelán» dá conta dos cadros académicos e políticos que sustentaron a falacia e lle dan pulo: son significativas as verbas do rei de España coa que o autor abre a obra ("a nadie se le obligó nunca hablar en castellano", p. 9) ou as estratexias discursivas da académica Escola Filolóxica Española e cuxas manipulacións, ben explicadas, poderían ter sido relacionadas coas que xa foran parcialmente retratadas por Sánchez Vidal (2018). «Non houbo política lingüística negativa contra a Galiza», «A persecución contra o galego aconteceu só durante o Franquismo», «Non houbo adiantos para o galego porque non había xente que o pedise» e «Non eran prohibicións contra o galego, coincidiu que iso estaba en galego» completan a nómina de falacias que son desbancadas ou sobre as que se alerta para que a lectura posterior conduza á reflexión sobre esas ideas. O estilo destas formulacións, se ben ocupa unha parte moi pequeniña da obra, lembra a disposición directa das *55 mentiras sobre a lingua galega* (Costas 2009).

Como foi sinalado, as *Mil e unha noites de pedra* constitúen o núcleo central da obra. Organízanse en entradas encabezadas coa data, precisa ou aproximada, da agresión en cuestión contra a lingua e mais dun título breve, xeralmente explicativo ou consistente nunha cita significativa textual que forma parte da agresión. O compendio iníciase o 28 de maio de 1480 coa prohibición expresa da administración castelá aos escribáns de usaren o galego no seu oficio e remata o 26 de xuño de 1986 coa sentenza do Tribunal Constitucional español tombando a igualdade de linguas (deber de coñecelas, dereito a usalas) estipulada pola Lei de Normalización Lingüística de 1983. Semella significativa a data ou o fito que escolle o autor para pór punto e final á recompilación de ataques contra a lingua da súa obra. Tendo en conta que a obra se escribiu en 2022, a pouco que nos mergullásemos nas hemerotecas e redes sociais habíamos atopar moreas de agresións nos máis de 35 anos entre 1986 e os nosos días. Parece claro que o factor da extensión é chave, pois con xa 767 páxinas non sería funcional incluír os últimos 35 anos: sería inevitable que a obra ficase dividida en dous ou máis volumes. Mesmo así, a escolla desa data e ese fito concretos para fechar o compendio, e non outros en anos anteriores e posteriores, non é arbitrario e, ao meu entender, ten a ver coa relevancia específica que ten para a supervivencia e para o presente dun idioma (neste caso, o galego) unha sentenza xudicial que estipula e garante a desigualdade xurídica entre linguas, e que por tanto afirma

que hai linguas de primeira e de segunda clase e que estas últimas non poden gozar de funcións ou privilexios das que gozan as primeiras. As consecuencias dun feito coma este son moi acusadas no terreo do prestixio das linguas e na perda da transmisión, algo que o propio autor sinala nos capítulos introdutorios como cuestións de moito peso á hora de escribir a obra e de dar a coñecer ao público as agresións sufridas ao longo de 6 séculos.

En canto ao trazo das agresións, o autor consegue ofrecer unha imaxe moi vívida e gráfica do que supuxo cada unha delas para a lingua e, eventualmente, para as persoas que as sufriron directamente. É, ademais, meticuloso á hora de incluír tanto agresións directas (malleiras por falar galego, orde pública prohibindo certos usos, artigos de opinión en chave de mofa...) como as indirectas, aquelas que poderían pasar desapercibidas, a priori, polo lector: silencio administrativo ante reclamacións por agresións lingüísticas, autocensura de galegofalantes por medo xustificando a represalias do máis diverso, lexislación oposta aos dereitos do galego sen expresividade concreta da lingua que será obxecto de punición etc. Esta diferenciación serve tamén como elemento de reflexión e alerta para a actualidade, pois os falantes estamos afeitos a detectar e quizais enfrontarnos ás agresións directas mais asumimos as indirectas ou se cadra nin sequer as percibimos. Ademais, a colección de opresións, ao seguir unha liña temporal, permite detectar a secuencia da historia externa do galego a través das historias narradas: desde a perda de prestixio e usos coa chegada da administración castelá, pasando polos chamados Séculos Escuros, os primeiros intentos de recuperación e dignificación do século XIX, o labor en prol dos dereitos lingüísticos no primeiro terzo do século, o franquismo e a posterior transición do réxime. Con todo, é salientable que en calquera destes espazos temporais, tanto nos máis sombríos como nos aparentemente máis optimistas, nunca cesaron as agresións e case nunca minguaron en canto a intensidade represiva, a non ser o de casos limitados como o da violencia física nas aulas contra mociñas e mociños por usaren o galego desde a consecución do Estatuto en 1981.

É de destacar que a variedade cualitativa e cuantitativa das agresións rexistradas permite, na miña opinión, traballos de pesquisa posteriores que teoricen ou amplíen os coñecementos, non tanto sobre a ideoloxía que se atopaba por tras delas e da que se teñen ocupado autores como Moreno Cabrera (2015), senón tamén sobre as estratexias e o plan de acción dos poderes establecidos para a inxente tarefa de

asasinar unha lingua, desacreditala, desprestixiala ou deixar que siga un curso conducente á súa desaparición. Estas estratexias planificadas existen desde finais da Idade Media, como fica claro pola correspondencia entre o propio Nebrija e os reis casteláns (pp. 50-52) pasando polas instrucións secretas dos Decretos de Nueva Planta (p. 99), e, a través da recompilación de agresións de Carlos Callón, pódense albiscar ou esbozar varias. Así, en canto ao argumentario para negarlle dereitos lingüísticos ao galego, pódense intuír varias fases ou tendencias: unha primeira, na que se nega calquera uso formal para o galego baixo o pretexto de que non é apropiada para tales funcións ou que a castelá é a única importante, válida etc. As epígrafes de 1492 ('un imperio, unha soa lingua', p. 50), 1543 (castigos por falar castelán con galeguismos nas escolas de gramática, p. 69) ou 1577 (desprezo absoluto por Galiza e a forma de falar das súas xentes) son bos exemplos disto. Co paso dos séculos e nun segundo estadio, o galego pasa a ter unha mínima validez, mais só para falaren os labregos ou para usar na poesía: "mientras la propaganda del idioma gallego se haga bajo el punto de vista literario, ayudaremos" (p. 183), "no ocultaré cuán infructuosas me parecen las tentativas de desarrollar temas abstractos (...) en el dialecto gallego" (p. 194) etc. Para que o galego fose lingua de escola, logo de séculos de negación (xa o reclamaba Sarmiento no XVIII), habería que agardar primeiro á postura da II República por volta de 1932, que non chegou a facerse efectiva polas dilacións inxustificadas e polo golpe de Estado de 1936, e finalmente aos anos 80, cando por fin se fixo efectiva. O galego na Igrexa e nas misas sufriu un proceso semellante, e en ambos os dous casos as agresións máis sutís e discriminacións non cesaron. Malia a concesión moi progresiva de certos dereitos, é conveniente, porén, lembrar todos aqueles campos nos que o galego nin sequera está hoxe en día, como o da xustiza.

A lectura completa da obra tamén permite facerse unha idea das estratexias discursivas no proceso de negación de existencia do galego e as súas variacións conforme se conquistaban dereitos ou se normalizaban situacións antes inesperadas. Neste sentido, o galego primeiro era algo mal falado, unha "bárbara lengua" (p. 68), "salvaje" (p. 53), algo "subalterno y corrompido" (p. 87), hai que entender, do castelán, do que consideran dialecto catalogándoo como "castelán antigo" (pp. 144, 161); cando o proceso de recuperación de usos escritos do Rexurdimento xa é imparabile, entón pasa a desacreditarse afirmándose como portugués, tentando ridiculizar os intentos de

normativización ("todo gallego que no quiera escribir en castellano escribirá en portugués", pp. 227, 228). Finalmente, cando moitos se propoñan depurar o galego de castelanismos e achegalo á súa matriz histórica, entón o galego si que pasa a considerarse totalmente independente e sen vínculos co portugués, burlándose dos que queren "aportuguesar el gallego" (p. 387). Como o propio autor indica, non son nin autonomistas nin reintegracionistas, senón só usuarios de estratexias para desacreditar o galego e impedir os seus avances. O mesmo acontece coa caracterización fónica do galego: primeiro, cando nos séculos XVI ou XVII se aplica a política de sometemento e uniformización lingüística imperial contra o galego, a lingua é "bárbara, salvaje" (p. 53), "tosca, poco armoniosa" (p. 101); cando o Rexurdimento recupera e dignifica o idioma no século XIX, entón pasa a ser "dulce", "mimoso, acariciador, poético" (p. 216), unhas gabanzas que realmente pretenden argumentar a suposta invalidez do galego para usos formais ou elevados e a única utilidade para a poesía. Por último, a obra, indirectamente, tamén convida á revisión de figuras ou institucións, tanto galegas como non galegas, mitificadas pola tradición política progresista ou por movementos sociais relevantes. Así, a reiteración de casos e datas nos que Emilia Pardo Bazán ou Miguel de Unamuno aparecen como verdugos da lingua galega e procurando a súa desaparición convidan a reflexionar sobre o prestixio que acumulan hoxe en día e a artellar outros ollares que sexan críticos no seu conxunto; un camiño xa tomado, por exemplo, por García Negro (2021) no caso de Pardo Bazán. O mesmo se pode dicir doutras figuras que fican negativamente retratadas pola súa aversión ou timidez na defensa do galego, como Noriega Varela, Azaña, a II República española ou algunhas figuras máis ou menos vencelladas ao piñeirismo, como Domingo García Sabell ou o propio Fernández del Riego.

Definitivamente, á luz da súa lectura, o *Libro negro da lingua galega* constitúe unha obra de gran proveito: polas súas achegas científicas para o coñecemento do proceso de relegación social e persecución da lingua galega; polo proveito da súa divulgación entre o público menos académico, en aras da consecución dunha concienciación lingüística maior e dunha planificación lingüística acorde á situación do idioma; pola voz dada a moitas persoas anónimas, ou con nome e apelidos, que ao longo dos séculos sufriron represión lingüística; e polas portas abertas que deixa a posteriores investigacións que amplíen os actuais coñecementos sobre as históricas estratexias ocultas de minorización da lingua (incluídas as discursivas)

e a de persoas e figuras institucionais que funcionaron como agresoras lingüísticas ou como barreira para o normal desenvolvemento da lingua galega.

Bibliografía

- Costas, Xosé Henrique (coord.) (2009): *55 mentiras sobre a lingua galega*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- García Negro, María Pilar (2021): *Galiza e feminismo en Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora.
- Mariño Paz, Ramón (1998): *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Monteagudo, Henrique (1999): *Historia social da lingua galega*, Vigo, Galaxia.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2015): *Los dominios del español. Guía del imperialismo lingüístico panhispánico*, Madrid, Síntesis.
- Sánchez Vidal, Pablo (2018): “Os idiomas do estado español. Un enfoque sociolingüístico”. Anexo 77 de *Verba*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Plutarco, *Como deve o jovem ouvir os poetas?* (Trad., introd. e notas de Marta Várzeas), Coimbra, Imprensa da Universidade, 2022, 108 pp.

José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa
cmartins@ucp.pt

Desde logo, refira-se que o volume em apresentação se integra na “Série Autores Gregos e Latinos” da Imprensa da Universidade de Coimbra, contando já com um considerável número de títulos neste domínio temático específico. Esta série é divulgada quer através de edições impressas, quer do suporte online (*Biblioteca Classica Digitalia*),

o que constitui por si só um verdadeiro exemplo de publicação académica e, conseqüentemente, um inestimável serviço à Cultura.

Ao mesmo tempo, pode perguntar-se: para quê editar autores gregos e latinos hoje? Entre muitas outras razões, porque as lições dos autores clássicos mostram-se intemporais, confirmando o seu poder formativo na cultura ocidental, da criação literária à educação e à ética. É o caso deste breve e cativante tratado de Plutarco (séc. I), uma das setenta e oito obras que constituem o conjunto das suas *Moralia*. Não se configurando como um tratado de crítica literária, as considerações nele contidas são bem pertinentes para a análise da poesia, bem como para reflexão sobre o seu estatuto e funcionalidade.

Além de notas copiosas e muito oportunas, esta bela edição de bolso, organizada por Marta Várzeas, proporciona-nos um estudo crítico fundamental, apresentando algumas questões essenciais para a boa leitura do texto de Plutarco, com destaque para o conteúdo e a estrutura, demonstrando um conhecimento de reconhecida especialista, aliás visível em outros estudos sobre o autor agora editado.

Para quê ler poesia, no passado como no presente? Central nesta pertinente reflexão introdutória é o cuidado de inserir o tratado do autor grego numa ampla preocupação eminentemente pedagógica. A audição pública da poesia ocupava um lugar relevante na cultura de então; e o estudo da poesia integrava o currículo dos jovens adolescentes, como subjacente a este tratado *De audiendis poetis*, na sua titulação latina. Aliás, um aspecto muito interessante desta exposição de Plutarco agora traduzida reside no modo como dialoga, intertextualmente, com ampla tradição filosófico-literária que o antecedeu.

Para o cabal entendimento do que Plutarco nos expõe é central a polémica aberta entre Poesia e Filosofia, tal como apresentada na *República* de Platão e solucionado na *Poética* de Aristóteles. A questão radicava na *natureza* do conhecimento proporcionado pela Poesia e, conseqüentemente, na sua *finalidade* – para que serve a Poesia? Horácio também pode ser integrado nesta tradição reflexiva acerca do estatuto da arte poética, quando na sua *Epístola aos Pisões* sintetiza as duas magnas funções da poesia – juntar o útil e o agradável (*utile dulci*), como reconhecido por Plutarco: “O mesmo se passa com a poesia: nela existe muita coisa agradável e proveitosa para a alma do jovem”. Afinal de contas, como aqui se assinala, grandes poetas como Homero foram vistos por muitos como verdadeiros filósofos.

No quadro de uma alargada *paideia*, à leitura da Poesia reconheciam-se potencialidades pedagógicas e mesmo um lugar propedêutico em relação à Filosofia. Em todo o caso, as observações platónicas continham sérias reservas, quer de natureza gnosiológica, quer de âmbito moral. Não ignorando o problema, Plutarco mostra-se categórico na associação destas duas formas de conhecimento: “Por isso, quem vai dedicar-se à Filosofia não deve fugir dos poemas; antes, é com os poemas que deve iniciar-se na filosofia, acostumando-se a procurar e a amar o útil no que é agradável”.

Além de formar o carácter e conduzir à virtude, a poesia desenvolve o gosto estético-literário dos leitores jovens, bem como os prepara para pensar filosoficamente através de faculdades críticas. Isso mesmo é expresso numa memorável analogia: “Tal como a abelha, segundo a sua natureza, encontra nas flores mais amargas e nos espinhos mais agrestes o mel mais doce e útil, assim também as crianças, se forem corretamente alimentadas com os poemas, até dos que são suspeitos de serem imorais e absurdos aprenderão a tirar, de uma maneira ou de outra, alguma coisa útil e proveitosa.”

Pronunciando-se sobre a natureza, a função e o estatuto da Poesia, esta cativante reflexão de Plutarco toma posição nesse intenso e continuado debate e reafirma a sua função edificante. Não sendo um tratado de teoria ou de crítica literárias, assume um diálogo intertextual sobretudo com Platão, superando as conhecidas acusações à natureza mimética da criação literária – enfatizando a “magia que a mentira poética possui” –, na feliz expressão de Plutarco. Deste modo, contrariando as críticas gnosiológica e moral de Platão, Plutarco insiste em afirmar que, enquanto arte mimética (análoga à pintura), a escrita dos poetas é uma “ficção poética e uma invenção para agradar e impressionar o ouvinte”. Aí radica fundamentalmente a cativante e instrutiva *verdade* da invenção poética.

Acentuando o poder psicagógico dos textos poético-literários, a poesia deveria integrar o percurso formativo dos mais jovens, por ser *útil* e proporcionar *prazer*, entre outras vantagens assinaláveis. Ao mesmo tempo que educam moralmente e dão prazer estético, os poetas devem ser olhados como educadores da sociedade. Pelo sugerido, deveria figurar no elenco das obras do Plano Nacional de Leitura (PNL) de qualquer país, proporcionando aos leitores adolescentes uma reflexão verdadeiramente enriquecedora a vários níveis.

José Augusto Cardoso Bernardes, *A oficina de Camões: apontamentos sobre os lusíadas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2022, 260 pp.

José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa
cmartins@ucp.pt

O autor deste ensaio camoniano é um reputado docente e investigador da obra de Luís de Camões, além de outros autores clássicos da literatura portuguesa (Gil Vicente, por exemplo), como amplamente comprovado no seu extenso elenco de publicações, reconhecidas dentro e fora de Portugal. Além disso, recorde-se que esta publicação surge justamente no ano em que se comemoram os 450 anos de Publicação de *Os Lusíadas* de Luís de Camões (1572-2022).

Com um subtítulo conotador de modéstia, este volume compõe-se da reunião de uma dezena de estudos, agora objeto de revisão e organização, com vista a uma estrutura coerente e um propósito claramente formativo. No final, uma tábua informativa elucida o leitor sobre os locais de publicação prévia destes estudos. Ao mesmo tempo que nos apresenta este volume, o autor remete para outros estudos a publicar proximamente: “Os estudos que se seguem foram publicados ao longo dos últimos 20 anos. Após alguma hesitação, optei por trabalhos que incidem sobre a épica e sobre o ensino da obra de Camões, em geral. Ficam assim de lado outros textos (sobre a Lírica e sobre o Teatro). Podem vir a integrar um volume separado. O mais provável, porém, é que venham a contribuir para a construção de um volume de raiz sobre Luís de Camões.

Pelo sugerido, mostra-se bastante eloquente do propósito pedagógico que preside a estes estudos o recurso a uma breve introdução em cada capítulo, bem como a orientação para a bibliografia selecionada e específica sobre o tema tratado. Pode bem funcionar como uma panorâmica das grandes questões (estado da arte) que hoje se podem colocar no processo de ensino e aprendizagem de *Os Lusíadas*, apresentando-se assim como louvável revisitação crítica, voltada para um público amplo, e não apenas para o circuito elitista

dos especialistas da camonologia. Convém sublinhar que esta revisitação crítica é feita por mão informada e segura, o que nem sempre acontece em publicações animadas por este propósito.

De assumida intenção pedagógica, como referido, estes estudos visam assim superar, e com manifesto sucesso, o fosso existente entre as investigações académicas bastante especializadas e nem sempre ao alcance dos leitores interessados em Camões; e uma certa vulgata didática que prolifera em manuais escolares e outros produtos afins, tendo no épico português um autor canónico. Aliás, os estudos reunidos neste volume surgem na sequência de outras publicações do autor orientadas por similares preocupações em torno do ensino de obras canónicas como *Os Lusíadas*.

Para isso, o autor procede a uma informada contextualização histórica dos programas curriculares do Ensino Secundário, sem descurar o modo como Luís de Camões é (ou não) objecto de estudo ao nível do Ensino Superior (veja-se especialmente, a este respeito, o capítulo X, intitulado “O Ensino de Camões: aproximação a um problema maior”). Aliás, em outros estudos de horizonte mais geral, o autor tem-se debruçado sobre a problema que envolve o ensino da literatura hoje (cf. *A Literatura e o Ensino do Português*, 2013).

Orientado por este ideário, este notável livro proporciona-nos um alargado conjunto de estudos sobre o alongado e complexo trabalho oficial de Camões, implicados na leitura da sua epopeia. Fazendo um ponto de situação constante no que respeita à mais sólida e relevante bibliografia camoniana, sob o modesto título de “apontamentos”, estes estudos são uma sólida introdução à epopeia camoniana. E o índice detalhado de cada um dos capítulos mostra-se motivador do interesse, por um lado; e, por outro, elucidativo da estrutura argumentativa de cada um desses estudos.

Uma enumeração dos temas que integram esta abordagem da oficina de *Os Lusíadas* mostra-se eloquente da abrangente panorâmica: (i) introdução sobre as incertezas do texto camoniano e suas opções compositivas; (ii) a dedicatória da epopeia e o “caso” de Inês de Castro; (iii) o episódio dos doze de Inglaterra e a ética cavaleiresca; (iv) a presença do mar na construção da utopia; (v) do simbolismo gastronómico à ideia camoniana de redenção; (vi) as estâncias finais do “nunca ouvido canto”; (vii) a adaptação da epopeia para os mais jovens por Vasco Graça Moura; (viii) os estudos camonianos de Eduardo

Lourenço; (ix) a panorâmica das edições da epopeia camoniana; e (x) a problematização do ensino de Camões.

No actual panorama de língua portuguesa, não se encontra outra obra recente que seja comparável, podendo este volume funcionar como informada, segura e acessível informação crítica e pedagógica sobre *Os Lusíadas* de Camões, sua génese, composição e recepção. Problematizar questões centrais acerca do ensino de um autor central do cânone como Luís de Camões é um dos grandes méritos deste volume. Outro mérito muito apreciável reside no registo discursivo adoptado: tornar simples o que é complexo é uma arte ao alcance de muito poucos.

Barbara Gori, Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de Renunciar. Estudos sobre a Prosa, Lisboa, Edições Colibri, 2022, 254 pp.

José Vieira
Cátedra Manuel Alegre, Universidade de Pádua
jose.vieira@unipd.it

O início de um dos maiores romances da literatura universal, *Anna Karénina*, de Tolstói, dá-se com uma frase lapidar, não só pelo seu alcance, mas também pela sua representatividade: “Todas as famílias felizes se parecem umas com as outras, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”.

De facto, não são nem a felicidade nem a alegria constante os grandes motivos da arte e da literatura. Pelo contrário, são o sofrimento e a luta pelo sentido das coisas e pelo sentido da vida, espelho da condição humana, os temas que movem pintores, músicos, escritores e *tutti quanti*.

Mário de Sá-Carneiro, representante da alta literatura europeia modernista, insere-se neste plano, seja pela sua vida breve, de 25 anos incompletos, terminada num quarto de hotel, seja pela sua escrita e pela imagem que nela plasma daquilo que deve ser o artista e o sujeito

da modernidade nascida e criada depois de Baudelaire, entre os boulevards de Paris e a Praça do Comércio em Lisboa.

Em *Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de renunciar. Estudos sobre a Prosa*, de Barbara Gori, deparamo-nos com um estudo profundo, sério e coerente sobre a prosa do autor d'*A Confissão de Lúcio*. Mais conhecido pela sua poesia de teor decadentista-simbolista, Sá-Carneiro foi também um exímio contador de narrativas breves, como Gori reflete na sua análise.

O livro encontra-se dividido em duas grandes áreas temáticas, qual pêndulo que vai e volta. Ambas as partes se complementam e completam-se. Num primeiro momento, o estudo debruça-se sobre a imagem do artista moderno, não esquecendo a contextualização e os precedentes históricos, culturais, artísticos, filosóficos e estético-literários.

O advento do Modernismo é um ponto de chegada e uma referência que marca uma nova época. Filho direto da especulação finissecular, este novo tempo canta o progresso científico e tecnológico, a industrialização que leva ao capitalismo de produção, assim como a crença positivista de que através da ciência e das suas invenções — os transatlânticos, a aviação, a medicina, etc. — o homem chegaria à felicidade plena.

Por outro lado, este é um tempo de rutura e perda das crenças nas grandes narrativas. A mesma ciência não previra a guerra e o abalo do mundo a partir da tecnologia, utilizada agora para destruir cidades inteiras. As ciências das profundezas, a psicanálise e o estudo do subconsciente ganham não só adeptos, como teóricos e seguidores.

Ora, é neste contexto que a relação do artista com a vida, com a morte e com o suicídio aparecem renovadas.

Como escreve Gori, Mário de Sá-Carneiro foi, como nenhum outro, ou talvez a par com Fernando Pessoa, “capaz de acolher, assimilar e representar de uma forma tão ampla, profunda e finamente sentida toda a crise da vocação do artista moderno” (p. 11).

A imagem do artista desolado, mas que vive ao mesmo tempo na grande cidade moderna e dentro de si próprio, pois desde a perda da auréola do poeta de Baudelaire que o artista vive condenado ao anonimato, desenrola-se, afirma a estudiosa, “inteiramente segundo estes dois grandes ritmos pendulares: entre uma tendência para fugir do mundo e da vida, entregando-se à arte, e a tendência oposta, para

procurar a arte nos meandros mais obscuros, esquivos, umbráteis e misteriosos da vida” (p. 29).

A produção literária de Mário de Sá-Carneiro é maioritariamente criada em apenas 4 anos, entre 1912 e 1916. Uma das teses de Barbara Gori, que é aliás, a par da imagem do artista moderno, uma das novas linhas de pesquisa e um novo horizonte de expectativa criados em torno da obra de Sá-Carneiro, é a de que a sua obra em prosa é um “grande romance-fresco sobre o artista moderno, porque, apesar de não o ser no género, é-o certamente nos seus conteúdos e nas suas personagens, e por causa dos seus conteúdos e das suas personagens” (p. 12).

A segunda parte da obra, relacionada com o estudo sobre a imagem do artista, é uma análise a diversas personagens, todas elas artistas, presentes em *Princípio: novelas originais* (1912), *A Confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em Fogo* (1915).

De acordo com Gori, Mário de Sá-Carneiro projeta em todas as suas personagens e em todas as suas histórias uma solidão que no fundo é também a sua solidão: a do artista moderno” (p. 32).

A reflexão em torno do volume *Princípio: novelas originais* é um estudo inovador por duas razões: não só porque é a obra menos conhecida e estudada do artista, mas também por apresentar uma transformação mental e estética no percurso de Sá-Carneiro, possivelmente velada por decisão de Fernando Pessoa (p. 107), seu amigo íntimo, que, após o suicídio deste na capital francesa, decide compilar a obra somente com textos escritos em Paris, criando, deste modo, o mito Sá-Carneiro: o do artista mundano, viajado e cosmopolita, o que acaba por contrariar aquilo que o autor de *Mensagem* viria a escrever anos depois em *Textos de Crítica e de Intervenção*: “Recordo-me de que uma vez, nos tempos do *Orpheu*, disse a Mário de Sá-Carneiro: «V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si»”.

Esta coleção de contos adianta, desde logo, o Sá-Carneiro interessado na imagem do artista moderno e na cisão irreparável entre vida e arte. Sendo a arte e a vida inconciliáveis, como fica explícito com a personagem Lourenço Furtado, como, de resto, está presente em todas as outras personagens das diferentes obras analisadas, o suicídio surge como única via possível.

Sá-Carneiro “morre várias vezes e várias ressuscita, porque apesar de morrer com cada personagem suicida que a sua fantasia literária cria, de cada vez encontra força para se erguer e continuar a criar (...) outras personagens suicidas” (p. 143). Tal como Sísifo carrega a sua pedra até ao topo da montanha para momentos depois, a pedra voltar ao princípio do caminho, assim o faz Sá-Carneiro com todas as suas personagens, pedras que carrega nos seus textos até ao topo da montanha, até ao seu próprio suicídio, talvez a concretização última do ideal de Sísifo e do artista moderno: a consubstanciação literária.

Importância integradora para este volume é também a tradução escorreita levada a cabo por Maria da Graça Gomes de Pina, tendo em consideração que o título original fora publicado em italiano, pela Mimesis Edizioni, em 2019.

O estudo feito por Barbara Gori vem, portanto, acrescentar novas luzes e caminhos ao longo e intrincado labirinto que é a literatura modernista portuguesa, dando, uma vez mais, razão às palavras iniciais do insuperável romance de Tolstoi.

Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro* (21ª edição, Edição ampliada), José Olympio, 2022, 656 pp.

Juan M. Carrasco González
Universidad de Extremadura
jcarrasc@unex.es

En 1972 salió publicado por vez primera el libro *Vanguardia europea & modernismo brasileiro* del profesor, crítico y poeta Gilberto Mendonça Teles. Como él mismo informa en la “Nota para a 3ª edição”, se quiso que su lanzamiento coincidiese con el cincuentenario de la *Semana de Arte Moderna*, celebrada en São Paulo en febrero de 1922, que es una referencia indispensable en la ruptura con las artes y las letras más tradicionales de aquel país, un impulso a la difusión del

modernismo brasileño. Cien años después de aquella Semana paulista y cincuenta pasados desde la aparición del libro de Gilberto Mendonça Teles, sale a la luz la 21ª edición de esta obra fundamental para el conocimiento de las vanguardias literarias en Europa y en Brasil, una edición ampliada y de renovado interés para estudiantes y estudiosos.

El autor ha desarrollado una larga e intensa, sobradamente conocida, labor de crítica, en especial sobre la literatura de nuestros días, dentro y fuera de Brasil. La cantidad y calidad de artículos y ponencias son extraordinarias. El magisterio de ensayos como *Contramargem* y *Contramargem II, Estudos de poesia brasileira, A escrituração da escrita o Retórica do silêncio* sirve a las generaciones actuales y continuará sirviendo a las futuras en la misma medida para la comprensión del fenómeno literario. En colaboración con Klaus Müller-Bergh ha publicado en nuestro país los cuatro volúmenes (queda pendiente todavía un quinto volumen) de la monumental *Vanguardia latinoamericana* en la editorial Iberoamericana. No es necesario, pues, presentar o dar a conocer en España al Prof. Mendonça Teles, país que ha visitado en numerosas ocasiones, incluyendo las salas de nuestra Universidad de Extremadura.

Vanguarda europeia e modernismo brasileiro se articula en las siguientes partes: I. Una *Introdução* general donde se explica el nacimiento de los movimientos de vanguardia en Europa y su vinculación con el *modernismo* de Brasil; II. La *Belle Époque* (de Baudelaire a Jules Romains) que explica la ruptura con la literatura tradicional decimonónica, de fuerte raigambre romántica, y prepara la aparición de las vanguardias; III. La *Vanguarda Europeia*, donde se hace repaso del futurismo, el expresionismo, el cubismo, el cubofuturismo, el dadaísmo, el espirítunovismo, el surrealismo, el neovanguardismo y, finalmente, un apartado dedicado en especial a la *Vanguarda Portuguesa*; IV. El *Modernismo Brasileiro*, desde la *Semana de Arte Moderna* hasta los años 50, donde se recoge el testimonio de autores como Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre y João Cabral de Melo Neto, entre otros; V. El *Experimentalismo* brasileño (desde finales de los años 50 hasta los años 70), con las últimas tendencias poéticas que se desarrollaron en Brasil durante aquellos años. El propósito de esta obra, que se fue elaborando a lo largo de varios años de docencia universitaria, era el de “reunir os textos dos manifestos, conferências, prefácios e editoriais” (p. 113) de todos aquellos movimientos literarios, a los que se acompaña, para cada período, de unas explicaciones

previas del profesor Teles. La idea mantiene toda la vigencia en la actualidad y es, sin duda, una forma muy solvente de iniciarse en el conocimiento de la literatura rupturista y de vanguardia de los últimos 150 años.

Como novedad, esta *edição ampliada* incluye una extensa *Introdução inédita* (pp. 9-62) donde se reúnen estudios que Gilberto Mendonça Teles ha ido realizando sobre la literatura de vanguardia producida dentro y fuera de Brasil. Una parte había sido publicada en *A retórica do silêncio*, pero otra (procedente de sus lecciones en la Universidad y de conferencias) no se había publicado nunca. Esta *Introdução inédita* es especialmente relevante para el conocimiento del *modernismo* brasileño y para los movimientos de vanguardia de la América de habla española. Es una aportación que enriquece notablemente la obra y que renueva su interés en nuestros días, de tal manera que *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro* debe figurar entre los manuales de consulta obligatoria para los interesados en la actualidad por la literatura contemporánea, como lo ha venido siendo desde hace 50 años.

Normas de publicación

Normas de publicação

Normas de publicación

La revista *Limite* publicará artículos de carácter científico o reseñas recibidos en su secretaría siempre que cumplan tres condiciones: 1) que sean completamente originales; 2) que respeten escrupulosamente las normas de publicación; y 3) que sean evaluados favorablemente por el Comité Científico.

Sólo serán tenidos en cuenta aquellos artículos recibidos cuyo autor o autores estén perfectamente identificados por el nombre y la institución a la que pertenecen, además de aportar la dirección postal completa y la dirección de correo electrónico.

Presentación de originales

1. Los artículos serán enviados por correo electrónico a secretaria@revistalimite.es en dos archivos: un archivo PDF y otro de texto (de Microsoft Word, Open Office o RTF).
2. Se utilizará un tipo de letra Times de 12 puntos y un interlineado de 1,5 . Para caracteres especiales (por ejemplo, del alfabeto fonético internacional) se ruega que, siempre que sea posible, se utilicen también los caracteres de la letra Times.
3. Para las notas a pie de página y citas extensas será usado un tamaño de 10 puntos y un interlineado sencillo. Las citas extensas (todas las que ocupen tres o más líneas) aparecerán con una tabulación de 1 cm (izquierda) y 0,5 (derecha) dentro del cuerpo de texto, sin usar comillas ni cursiva.
4. La extensión máxima de los artículos será de 45.000 caracteres, incluyendo notas, espacios, bibliografía y anexos. Los autores deberán consultar con la Dirección de la revista el uso de imágenes, tablas o gráficos; en este caso, el resultado final del artículo no deberá ocupar más de 20 páginas de la revista aproximadamente. Las imágenes, tablas y gráficos irán numerados y con un título explicativo. Por ejemplo: Fig. 1 – portada de la edición de 1841; *Gráfico 3. Datos de la encuesta.*
5. Los trabajos podrán redactarse en castellano, portugués, gallego, inglés, francés, italiano y alemán.
6. Al principio del texto se dispondrá el título, el nombre del autor (con su filiación y correo electrónico), resumen y palabras clave. El título, el resumen y las palabras clave también deberán aparecer en inglés (aconsejamos que sea revisado por un nativo o un especialista en esta lengua, puesto que la redacción de la revista no corrige ni traduce estas partes del artículo). Los artículos redactados en inglés deberán traducir igualmente el título, resumen y palabras clave a cualquiera de las otras lenguas de uso en la revista. El resumen no debe pasar de las 120 palabras y no se admitirán más de 5 palabras clave.

7. Cada número de la revista contiene una parte monográfica cuyos artículos serán remitidos en la fecha acordada que deberá respetarse sin excepción.
8. Los autores podrán enviar trabajos de tema libre para la parte de *Varia* en cualquier momento. En este caso, serán publicados, después de la revisión por pares, en el más breve plazo posible.
9. Las reseñas críticas tendrán una extensión máxima de 10.000 caracteres incluyendo espacios. En el encabezamiento aparecerá la referencia bibliográfica completa de la obra analizada seguida del nombre del autor de la reseña.
10. Las referencias bibliográficas serán realizadas siguiendo el modelo APA de la siguiente manera: (Apellido del autor año de la obra: página). Ejemplo 1: "Resulta curioso, e incluso paradójico, el que esta serie de colaboraciones portuguesas se inicie con la del poeta Teixeira" (Sáez Delgado 1999: 366). Ejemplo 2: Para Sáez Delgado (1999) es curioso y paradójico que se inicie con Teixeira. Si se citan dos o más obras de un mismo autor publicadas en un mismo año, se distinguirán por una letra minúscula añadida: 1998a, 1998b, etc.
11. En la parte final del artículo deberá aparecer una Bibliografía con todas las obras referidas en el texto siguiendo el siguiente modelo para libros, capítulos, comunicaciones en actas de congreso y artículos (solo para los títulos de libros y revistas será utilizada la letra cursiva):

Aguiar e Silva, Vítor Manuel (2010): *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina.

Fernández García, M^a Jesús / Leal, Maria Luísa Trindade Madeira, orgs. (2012): *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida, Gobierno de Extremadura – Gabinete de Iniciativas Transfronterizas.

Carvalho, Maria José Albarrán (1996): "Análise linguística e aplicações na viragem do século: estranhezas da aula de Português". *Ler Educação*, Beja, n. 19/20, pp. 127-156.

Bechara, Evanildo (1996): "A tradição gramatical luso-brasileira". Inês Duarte / Isabel Leiria (orgs.), *Congresso Internacional sobre o Português. Actas*, Lisboa, Edições Colibri – A.P.L., vol. I, pp. 175-188.

12. Se recomienda mostrar la dirección de Internet de las obras impresas que están disponibles en repositorios o portales de revistas. Ejemplo:

Frías Conde, Xavier (2007): "Os possessivos de um só possuidor masculinos na raia galego-portuguesa e asturo-leonesa". *Limite. Revista de Estudos*

Portugueses y la Lusofonía, n. 1, pp. 71-77. Disponible en <http://www.revistalimite.es/volumen%201/XavierFriasConde.pdf>.

13. Si es necesario, se incluirá una Webgrafía con los portales de Internet consultados. Se hará constar la fecha de la última consulta. Ejemplo:

Imágenes de la identidad y la alteridad en las relaciones luso-españolas: Portugal, Extremadura, España (IMLUES):
<http://sites.google.com/site/imagiberia> [última consulta: 29/11/2010].

SUMARIO / SUMÁRIO

Maria Teresa Nascimento – Prefácio	9-12
Alda Maria Lentina – Virgens, solteiras e poderosas: mulheres na obra de Agustina Bessa-Luís	13-30
Fernanda Barini Camargo – No encaço da Sibila: ler o espaço doméstico em Agustina Bessa-Luís	31-52
Maria do Carmo Cardoso Mendes – Agustina Bessa-Luís leitora de Luís de Camões	53-66
José Cândido de Oliveira Martins – Viagens, identidade e memória em Agustina Bessa-Luís e Maria Ondina Braga	67-87
Maria do Rosário Lupi Bello – <i>A corte do Norte</i> – do livro ao filme	89-100

Testimonios/ Testemunhos

António Braz Teixeira – Agustina e o Aforismo	103-104
Isabel Ponce de Leão – A linguagem é o recipiente do pensamento	105-106
José Viale Moutinho – Lenta, silenciosa, desconhecendo	107
Maria Helena Padrão – Agustina Bessa-Luís, uma paixão	109-111
Renato Epifânio – Agustina Bessa-Luís na <i>Nova Águia</i>	113-114
Salvato Trigo – A UFP e Agustina Bessa-Luís	115-117
Sérgio Lira – Museu Agustina Bessa-Luís – breve história de um projecto	119-126

Varia

Nuno Brito – As mãos, o coração, o mundo: o excesso e a intensidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade	129-147
Rui Tavares de Faria – Figurações da Ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade	149-163
Mariana Barba Dávalos – Condena musical en <i>Os Dous Renegados</i>	165-194
Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes – Tradução teatral para galego no período 1916-1936: corpus atualizado de obras e das suas fontes à luz de descobertas recentes	195-218
Mercedes Soto Melgar – La influencia del Portugués en la terminología marinera gaditana: los lusismos en el habla viva de los pescadores	219-256
Idalina Camacho – Estratégias de proteção e mitigação do discurso em Português Língua não Materna: um estudo de caso	257-292

Reseñas / Recensões	293-315
----------------------------	---------

Normas de publicación / Normas de publicação	317-321
---	---------

Cáceres 2022

2022

LÍMITE. REVISTA DE ESTUDIOS PORTUGUESES Y DE LA LUSOFONÍA

VOL.
16